

ALBERTO GIOVANNI BIUSO

## IL MITO COME STORIA

CINQUE DRAMMI DI FRIEDRICH DÜRRENMATT



### PREMESSA SUL NOBEL.

**P**REMIO Nobel. Partiamo dal premio Nobel che Friedrich Dürrenmatt non ha ricevuto. I professori scandinavi non hanno ritenuto la sua opera meritevole di tale riconoscimento, come è accaduto anche a Jorge-Luis Borges. Due dei massimi scrittori del Novecento, certamente tra i più raffinati e originali, non hanno ricevuto un premio che è stato invece distribuito a scrittori, diciamo, normali. Perché? Proprio perché Borges e Dürrenmatt sono molto più che letterati, sono anche dei filosofi che utilizzano la parola letteraria e sono soprattutto una sonda che esplora e disvela le origini e il fondo della condizione umana come condizione non soltanto psicologica, storica e antropologica ma anche come struttura ontologica.

### MITO E STORIA.

**U**NA delle forme con le quali Dürrenmatt intuisce, coglie ed esprime l'umano e la storia come dominio di *Ἀνάγκη*, come sistema della necessità, è la condensazione che in alcune delle sue opere teatrali avviene tra ciò che chiamiamo mito e ciò che definiamo storia. Un tratto già di per sé inattuale. Ho scritto «opere teatrali» poiché il teatro di Dürrenmatt esula dalle comuni categorie estetiche e strutturali. Sono drammi, certo. Ma sono anche e chiaramente commedie. E tuttavia l'an-

damento e l'esito è spesso tragico, proprio nel senso della tragedia attica. Non si tratta, nei greci come in Dürrenmatt, della morte di qualche personaggio. Si tratta del tessuto doloroso e insensato dei giorni e delle vicende umane, qualunque sia poi l'esito narrativo di tali opere.

Tra i testi che mostrano e dimostrano tale potenza di comprensione del mondo e di espressione del compreso, ho selezionato cinque drammi che dalla civiltà babilonese arrivano al Novecento. Sono opere il cui argomento può essere definito storico e che subito però, in ogni loro articolazione, passaggio, personaggio ed esito, mostrano un'evidente struttura mitologica.

### UN ANGELO È SCESO A BABILONIA.

**Q**UESTA natura teologica e mitologica si esprime nei temi, nelle parole, nel significato complessivo dei suoi singoli romanzi, racconti, commedie e drammi. A volte lo fa in modo palese e diretto, come nel caso di *Ein Engel kommt nach Babylon*.

Nella Babilonia del re Nabucodonosor, un'immensa città fatta di burocrati, mercanti, militari, teologi e mendicanti, appare un angelo del Signore a portare con sé una splendente fanciulla appena creata dal nulla. Kurrubi, questo il suo nome, è destinata al più miserabile degli umani che l'angelo riuscirà a tro-



vare. Il problema è che Nabucodonosor si è messo in testa di eliminare dal suo regno tutti i mendicanti, trasformandoli in impiegati dello Stato. Ne è rimasto uno solo, Akki, che si ostina a rifiutare l'offerta del sovrano. Il quale prova a fare un ultimo tentativo travestendosi anche lui da mendicante per convincere Akki a cambiare mestiere. L'angelo e Kurrubi incontrano dunque due mendicanti e non uno solo, come invece si aspettavano. Cominciano quindi una serie di equivoci, malintesi, ambiguità, incomprensioni ed epifanie, nella cui costruzione Dürrenmatt è davvero maestro in ogni suo testo.

Lo scrittore motiva questa commedia con il desiderio di capire perché a Babilonia venne eretta una Torre che sfidasse il Signore. Trova la motivazione nella volontà di potenza che caratterizza non l'antropologia babilonese ma quella contemporanea, nella volontà «di creare un regno privo d'imperfezioni». <sup>1</sup> L'esito sarà la *ύβρις*, appunto, della Torre. Alla quale si contrappone la saggezza di Akki, il quale sa «che nel declinare dei secoli tutto finisce in mano ai mendicanti» (357) e soltanto ciò che viene direttamente creato da Dio, è «indistruttibile come il nulla» (339). Un Dio però dinanzi al quale bisogna inorridire ancor più che davanti agli umani. Egli «ci ha creato a sua immagine e somiglianza. Tutto è opera sua» (362). A questa teologia tragica si oppongono le parole e i comportamenti dell'angelo, piuttosto sciocchi e sconclusionati. Questo angelo somiglia infatti molto al Dottor Pangloss del *Candide*, dato che di fronte alle sciagure e ai rischi che accadono alla ragazza che gli era stata affidata sa solo rispondere che tutto è perfetto, che il mondo va bene e che Dio sa quel che fa. Si può certo cercare un volto d'amore «in quegli oceani di luce» (367) ma la realtà, la quotidiana realtà dei viventi, è che a

dominare sono «l'ingiustizia, la malattia, la disperazione. Gli uomini sono infelici» (366).

Infelicità che il potere, soprattutto un potere *etico* come quello che Nabucodonosor cerca di imporre, non fa che moltiplicare. Per costruire una società perfetta, dove ad esempio nessuno si senta offeso, è necessario che nessuno parli. E che a comandare siano degli integerrimi funzionari ai quali, «in quanto funzionari, tocca solo obbedire, non riflettere» (369). Funzionario di questo genere fu Adolf Eichmann. Funzionari di questo genere sono stati coloro — dirigenti scolastici, dirigenti sanitari, rettori di atenei e altre miserabili figure — che hanno licenziato, sospeso, perseguitato dei cittadini in nome di un principio che si legge anch'esso (sorprendente, vero?) in questa commedia del 1953: «Questo è scienza, lo ha dimostrato un professore di Sodoma» (376). Nel 1953, nel 1543, nel 1600, nel 1975, nel 2022 e in qualunque altra data nella quale sia accaduto qualcosa di epistemologicamente significativo, chi conosce la scienza sa che una frase come «questo è scienza» rappresenta della scienza la negazione. E costituisce invece la conferma della iniquità del potere. Se «per resistere al mondo, il debole deve conoscere il mondo» (391), di tale conoscenza fanno parte anche la storia e la filosofia della scienza, la cui *assoluta e completa ignoranza* ha condotto a una vicenda come quella del Covid19.

Le parole che Kurrubi rivolge a Nabucodonosor si possono ben applicare ai politici, ai funzionari, ai professori, ai medici, ai giornalisti, agli albergatori e ai bidelli che sono stati (e sono ancora pronti a diventare) agenti dell'iniquità e dell'ignoranza: «Tu non vivi e non sei morto, tu esisti e sei inesistente» (412). Morti viventi, zombi ai quali augurare una pronta caduta dalla Torre della loro stupidità, della loro sottomissione. La totale obbedienza dei cittadini e degli uomini contemporanei alle menzogne che loro propina il potere attraverso il sistema mediatico — televisione, stampa, facebook e altre reti digitali — sta facendo dell'Occidente sia europeo sia anglosas-

<sup>1</sup> Le opere di Dürrenmatt vengono citate da *Teatro*, a cura di E. Bernardi, introduzione di H.L. Arnold, traduttori vari, Einaudi-Gallimard, Torino 2002. Qui *Un angelo è sceso a Babilonia*, p. 342. I numeri di pagina delle successive citazioni da quest'opera vengono indicati nel testo, tra parentesi.

sono una «Babilonia cieca e grigia», la quale «sta andando a pezzi con la sua torre di pietra e di acciaio che si spinge inarrestabile sempre più in alto, finché crollerà» (419). Un crollo dell'Occidente che sta accadendo davanti ai nostri occhi, oggi.

✚ STA SCRITTO.

**M**ÜNSTER, Westfalia, Germania, Sacro Romano Impero, tra il 1534 e il 1536. In questo luogo accaddero eventi impensabili dopo che la tempesta luterana aveva scopercchiato le chiese, le città, le certezze dei cattolici. Accadde che uno sconosciuto e malizioso garzone di sarto venuto da Leida fosse incoronato re della nuova Gerusalemme dalla massa, dai mercanti, dai notabili della città. E che introducesse la poligamia, soprattutto per se stesso, e il capovolgimento di altri valori e consuetudini.

Johann Bockelson, questo il suo nome, aveva saputo cavalcare l'onda sempre più alta della riforma del cristianesimo, abbracciando la fede degli *anabattisti*, di quanti cioè ritennero non valido il battesimo cattolico e cominciarono a ribattezzarsi in nome di una fede più pura (dove e quando le fedi diventano più pure ci sono sempre guai in vista), di letture letterali dell'Antico Testamento, di una volontà palingenetica che aveva molte motivazioni.

Tutto questo è per Dürrenmatt carico di una forza racchiusa nell'affermazione che «anche la città di Münster era per me una visione». <sup>2</sup> Visione della «miseria», della «molta disperazione» e della «confusione infinita» del mondo (27), di un mondo appunto «vario e confuso, che ieri era esattamente uguale a come è oggi e a come sarà domani» (7). Nessuna illusione dunque in Dürrenmatt sin dai suoi vent'anni (ne aveva 24 quando scrisse il testo, poi più volte ripreso e modificato) ma la

precisa sensazione, ripetuta poi in racconti, romanzi e altri drammi, che il mondo e l'esistere siano assai simili a una tortura, che «nell'uomo, le azioni compiute e la ruota alla quale Dio l'ha legato sono la stessa cosa» (106).

Forme storicamente primarie di questa tortura sono le religioni generate da quell'insieme di testi nati da un popolo assai rozzo che però sono riusciti a mescolarsi con i testi di altre culture e civiltà, generando in questo modo prima il cristianesimo e poi l'islam. Libro, la Bibbia ebraica, per il quale sono sempre descrittive le parole di Céline:

il libro più letto del mondo... più porco, più razzista, più sadico che venti secoli di arene, Bisanzio e Petiot mescolati! ... di quei razzismi, fricassee, genocidi, macellerie dei vinti che le nostre più peggio granguignolate vengono pallide e rosa sporco in confronto.<sup>3</sup>

Ecco, *Sta scritto* costituisce anche un'esatta illustrazione della definizione di Céline. Le torture, le violenze, le follie si moltiplicano, sempre in nome della «nuova Sion», della Gerusalemme infinita promessa da Yahveh ai suoi seguaci. Naturalmente il dramma è assai più di questo. Nel giovanissimo Dürrenmatt emergono subito i temi e lo stile di ogni sua pagina: il grottesco, il visionario, il molteplice, l'empirico, il poetico, la capacità di disvelare ovvietà come la figliolanza/paternità/maternità: «Ci servono figli, signore e signori, ci servono cadaveri!» (35), il trionfo della morte che la storia umana rappresenta.

Diretta da un regista di talento in un teatro con mezzi tecnici adeguati, questa tragedia e farsa credo sarebbe uno spettacolo veramente notevole, lo spettacolo del fanatismo e della disperazione umani, del fanatismo religioso e morale che nasce sempre dalla condizione di dolore delle società che questi mammiferi sanno edificare.

<sup>2</sup> F. Dürrenmatt, *Sta scritto*, in *Teatro*, cit., p. 1200. Anche in questo caso i numeri di pagina delle successive citazioni dall'opera vengono indicati nel testo, tra parentesi. Lo stesso si farà nei paragrafi successivi.

<sup>3</sup> L.F. Céline, *Rigodon*, trad. di G. Guglielmi, Einaudi, Torino 2007, p. 14.

## IL CIECO.

**L'**UNIONE profonda di poesia e orrore è certamente una delle altre cifre dell'opera di Dürrenmatt. Nei primi drammi (questo fu scritto quando l'autore aveva 26 anni) un lirismo atroce prende forma nella vicenda di un Duca che nella Germania devastata dalla Guerra dei Trent'anni è diventato cieco e crede al figlio e al poeta di corte, i quali lo rassicurano sul fatto che le loro terre e il castello sono intatti e il popolo è al sicuro. Sino a quando arriva alla porta del castello un mercenario, l'italiano Negro da Ponte, al quale il Duca affida il governo del suo principato. Il gentiluomo guerriero convoca straccioni, prostitute, soldati, banditi, con lo scopo di continuare a ingannare il Duca facendogli sentire intorno il suo popolo che chiede protezione. Ma lo fa con intenti opposti a quelli del figlio del Duca, Palamede, e quindi per mostrare al cieco la guerra, la violenza, gli stupri, la morte, la distruzione.

Il cieco crede a tutti, poiché ha deciso di credere a coloro che vedono, di affidarsi a loro senza nessuna prudenza e diffidenza. Il procedere del dramma è inesorabile ma in qualche modo il Duca cieco ne uscirà vincitore.

«Tutto passa, solo la poesia rimane». <sup>4</sup> La poesia ad esempio alla quale dà voce Ottavia, figlia del Duca ma sprezzante verso il padre e il fratello. Mentre il Duca crede a tutto e Palamede crede alla propria disperazione, lei non crede a nulla, lei che di se stessa afferma:

Io sono nata nel momento in cui questo Paese affondava, come una dea sono sorta dalle onde del suo tramonto (143).

Palamede e Ottavia sono in modi diversi una delle innumerevoli prove che chi è saggio non mette al mondo dei figli, come Palamede ricorda al condottiero italiano. Di qualunque genere siano infatti i legami tra gli umani, «dove ci sono due persone, ci sono anche due nemici» (121), «giacché tra gli esseri umani non può esserci amore, che è passeggero, ma soltanto la

solitudine» (172). E questo perché dei componenti la nostra specie, singolarmente e interamente presi, si può senz'altro dire ciò che questo testo ripete di frequente, in modi diversi e convergenti. Che cosa dunque si può dire dell'umano? Che è «una bocca che urla» (137), con evidente riferimento al celebre dipinto di Edvard Munch; che è un folle del quale gli dèi e ogni altra creatura possono prendersi gioco; che è in sostanza «una creatura miserabile» (155).

Anche per questo ogni illusione esistenziale e storica subisce lo scacco del proprio fallimento, poiché «dall'uomo non verrà mai salvezza» (150). L'ente che la mitologia biblica afferma essere stato creato da Dio il sesto giorno «è un monumento alla sua infamia» (156). Affermazioni, queste ultime, tramite le quali si fa sin dall'inizio evidente la struttura gnostica dell'opera del drammaturgo svizzero. La giustizia di Dio è infatti, nel caso improbabile che costui esista, la sua ingiustizia: «Dio è giusto, poeta, altrimenti il mondo non sarebbe un inferno» (138).

Se «non c'è più gran divertimento del teatro» (119), il divertimento offerto dal teatro di Dürrenmatt consiste nel piacere che sempre la verità può dare, anche quando è una verità estrema.

## LA METEORA.

**E** APPUNTO «esempio di teatro estremo» definisce il suo autore *Der Meteor*.<sup>5</sup> E tale è. Né commedia, né tragedia, né dramma, né allegoria. È Dürrenmatt, semplicemente. È una delle sue trovate appunto estreme e rivelatrici. Racconta di Wolfgang Schwitter, premio Nobel per la letteratura, appena morto e compianto da lettori, autorità, pubblico. Ma inopinatamente accade che Schwitter si alzi e lasci la clinica per recarsi a morire in una sua vecchia abitazione, dove adesso vivono un pittore e la sua moglie/modella. Qui fa preparare letto, fiori, ceri e pur se con molta lentezza muore, dopo aver ricevuto delle visi-

4 F. Dürrenmatt, *Il cieco*, in *Teatro*, cit., p. 124.

5 Id., *La meteora*, in *Teatro*, cit., p. 1127.

te sgradite, tra le quali quella della sua giovane moglie e di un prete. Ma si rialza anche stavolta. E deve sopportare nuove visite, tra le quali quella del suo editore, di suo figlio avido dell'eredità, della madre di sua moglie, di un famoso critico letterario che non ha mai apprezzato Schwitter e che mentre lui era morto ne ha tessuto perfidamente le lodi. Il secondo risveglio getta nell'imbarazzo le autorità, il mondo letterario, i media. Non è affatto serio morire due volte, con scientifico e indubitabile referto di morte da parte dei medici, e due volte riapparire vivo e sempre più in forma.

Il fatto è che Schwitter resuscita, semplicemente resuscita. Lui è il primo, anzi alla fine forse l'unico, a non credere affatto alla propria resurrezione, a ritenere che si sia trattato di un duplice caso di morte apparente, e che il destino si accanisca contro di lui, malato grave per molto tempo e che pensava di averla fatta una buona volta finita. E invece no.

Dürrenmatt, parlando di questo suo testo, scrive tra l'altro che «bisognerebbe domandarsi quanto la cristianità di oggi ci creda veramente», creda veramente alla resurrezione dei morti (1226). Ma non mi sembra che sia questo tema teologico il cuore di un testo frenetico, di una danza macabra all'inverso, di questa descrizione sincera della vita. Se «la morte è l'unica cosa reale» (722), negarne la necessità significa sconvolgere ogni ordine del mondo. Ordine fisico, antropologico, sociale, teoretico. Ed è esattamente quello che accade in questo testo.

L'ordine del tempo è l'ordine della necessità e dunque dell'entropia e dell'irreversibile. La morte, solo la morte, regala un poco di serietà e di solennità a una struttura, la vita, che non possiede né l'una né l'altra per le ragioni che chiunque può individuare da sé se solo si ferma a riflettere per qualche secondo. In ogni caso, Dürrenmatt ci aiuta, come sempre, a comprendere meglio tale struttura. E qui lo fa con particolare efficacia e chiarezza. Tanto per cominciare, ed è questione fondante per l'umano, è meglio «non aver sentimenti, si deve far finta

di averli» (720). E questo per molte ragioni, la prima delle quali sta nel fatto che chi prova ad esempio dei sentimenti d'amore è destinato a soffrire; una seconda sta nel fatto che chi nutre sentimenti opposti all'amore, chi detesta e odia in modo radicale, dipende sempre dall'oggetto del proprio odio, si incatena. Sentimenti poi come la benevolenza, l'illusione, la speranza e analoghe strutture costituiscono garanzia sicura di fallimento e delusione. Se ci rivolgiamo poi a sentimenti più universali nella loro disposizione e significato, quali «colpa, espiazione, giustizia, libertà, grazia, amore», il premio Nobel Schwitter afferma di voler fare a meno di tutta questa «serie di scusanti e di motivazioni a cui uno di solito ricorre per giustificare i suoi sistemi e le sue ruberie. La vita è crudele, cieca ed effimera» (721).

Eccoci pervenuti al cuore della questione, al nucleo fondamentale di ogni problema umano: la vita. Anche qui non è necessario dilungarsi molto: «la vita è un'incredibile carognata della natura, un'oscura aberrazione del carbonio, un'escrescenza maligna della superficie terrestre, una rogna incurabile. Composti di cose morte, ci decomponiamo in cose morte» (724). Direi che nulla è da aggiungere, e nulla è da togliere, a una definizione della vita così esatta.

Effettivamente, Schwitter (e Dürrenmatt) non propongono «né principî morali, né massime di vita. [Inventano] delle storie e nient'altro» (721). Anche questo, soprattutto questo, è cifra sia della narrativa sia del teatro di Dürrenmatt: non voler migliorare il mondo, includere gli ultimi, sanare ingiustizie, diffondere principî etici, rendere più morale la vita individuale e collettiva. Sono compiti, questi, di fatto illusori e in ogni caso da affidare a preti, autorità e poliziotti, non a coloro che si sforzano di comprendere e di dire ciò che hanno compreso.

Si potrebbe pensare che le affermazioni che ho citato siano di Schwitter, del personaggio dunque, e non del suo autore. Certo, a parlare è Schwitter. Ed è sempre scorretto appiattare un autore su uno o più dei suoi personaggi, an-

che se si tratta — come in questo caso — del protagonista. E tuttavia le parole pronunciate dal grande critico convocato per l'elogio funebre di Schwitter credo che si possano applicare a Dürrenmatt:

A essere grottesco è il suo teatro, non la realtà. Questo era il suo limite. [...] La sua non è un'arte che guarisce, è un'arte che ferisce. Noi però che lo amiamo e che ammiriamo la sua opera, dobbiamo andare oltre quest'arte, in modo che essa diventi per noi una tappa necessaria verso un'accettazione positiva di quel mondo che il nostro povero amico negava e nelle cui sublimi armonie egli è ora accolto (695-696).

Far pronunciare una simile stroncatura della propria opera al personaggio di una commedia/non commedia è un ulteriore segno della fecondità dell'ironia di Dürrenmatt, della bellezza e del disincanto che intridono la sua opera, ogni suo testo.

♣ FRANK V.

**F**RANK V è l'erede e il direttore di una grande banca. I suoi avi — Frank I, Frank II... — l'hanno edificata con la feroce determinazione di una spontanea, naturale, innata malvagità, Non semplice disonestà, ma proprio malvagità volta sempre e soltanto a fare denaro, a qualunque costo. «Una banca di gangster».<sup>6</sup>

La banca, però, si trova ora in una brutta situazione. E non perché Frank V non si comporti in modo altrettanto determinato, criminale, feroce. È che una società di delinquenti può certamente esistere ma non può durare a tempo indeterminato; e questo proprio per la forza di dissoluzione che il crimine comporta. Ma quella che ho enunciato è un'affermazione teorica. La potenza del testo di Dürrenmatt risiede nella pura azione, nei comportamenti dei personaggi, tutti assolutamente consapevoli di chi sono, di che

cosa sono, di quello che vorrebbero diventare, di ciò che non possono divenire. Personaggi che si muovono, parlano e cantano, o da soli o in coro. La commedia era stata infatti pensata come un'opera lirica, almeno in gran parte.

Ad accadere e a essere cantati sono eventi quali l'omicidio (anche tra amici), la truffa, l'inganno, la prostituzione e sempre sempre una costante, inaudita violenza. Nonostante e a causa di tutto questo, dell'enorme ricchezza accumulata, la moglie di Frank V, Otilie, a un certo punto dichiara di essere «snervata da questa nostra perfida attività, sono una vecchia signora che da anni tira avanti con l'aiuto della morfina questo schifo di vita» (553).

Quale vita? Quella che suo figlio Herbert, ritenuto dai genitori all'oscuro di tutto e ragazzo onestissimo, descrive in questi versi:

A Oxford mi hanno istruito  
e ho appreso la vita cos'è:  
ogni ideale è sempre mentito,  
unica legge è che legge non c'è.  
In questo mondo che è come una stalla  
è ben difficile star sempre a galla:  
bisogna aggredire, esser violenti,  
anche agli amici mostrar sempre i denti  
(555-556).

Questa canzoncina hobbesiana sembra coniugarsi alla teologia cristiana (e protestante in specie) per la quale l'abiezione dell'umano è sempre uguale, qualunque sia il grado e il livello dell'azione. E che dunque vale il principio luterano del *Sola Gratia*, della misericordia divina totalmente gratuita e irrazionale. «Dio è di per sé misericordioso, vedrai, non hai nessun bisogno di confessarti, la grazia divina non ha limiti» (571).

Sono queste le parole che Frank V rivolge al suo unico amico e massimo complice che sta morendo e vorrebbe confessare i propri peccati. Ma è un'intenzione per la banca troppo pericolosa. Frank e sua moglie Otilie uccidono l'amico prima che arrivi il confessore.

<sup>6</sup> Id., *Frank V*, in *Teatro*, cit., p. 520.

Un testo radicale (come al solito e più del solito), assai bizzarro, sarcastico, tragico. Uno dei cui modelli è la famiglia di sovrani gangster del *Riccardo III* di Shakespeare. Un testo che difficilmente poteva essere accolto dal pubblico svizzero, di un'economia dunque fondata sulle banche e sul loro segreto, e che infatti dal pubblico svizzero venne respinto, rivelandosi sulla scena un fallimento.

Ma un testo che ancora una volta e con chiarezza ribadisce l'antropologia e la teologia di Dürrenmatt:

Ora che la banca mi appresto a lasciare  
dei miei avi il segreto vi voglio svelare:  
eran malvagi, eran brutali,  
ma del male sono figure casuali:  
il male che nel fondo è nascosto del mondo  
non si potrà mai mostrare, ma che esso esista  
chi lo può mai negare? (581).

Il male, sí.

#### ☞ CONCLUSIONE. IL MALE A DELPHI.

Il male emerge dunque come l'enigma che l'opera di Dürrenmatt ha cercato senza posa di indagare, mostrando l'insufficienza di ogni approccio morale o anche etico. Non si tratta infatti di scelta, condizione necessaria per la possibilità stessa della morale. Non si tratta di psicologia, presunta «scienza» che balbetta ovvietà e banali eziologie, spesso tra di loro in contraddizione, che sembrano valere in ogni caso e dunque non falsificabili, risultando in tal modo — secondo il criterio di demarcazione di Popper — non scientifiche. Non si tratta del «mistero del cuore umano», ulteriore e romantica forma di narcisismo della specie. Si tratta, come sempre quando si vuol capire una realtà complessa, di ontologia. Del fatto cioè che alcune entità umane nascono con ben precise caratteristiche comportamentali e che dunque altro non potrebbero fare, in altro modo non potrebbero agire.

Questo è nella sua sostanza ciò che chiamiamo il male e che vale naturalmente anche per quanto definiamo il bene. Detto con il linguaggio degli gnostici:

Coloro che provengono dal pensiero dell'arroganza assomigliano alle pienezze di cui sono imitazioni, copie, ombre, fantasmi, mancando di parola e luce: essi appartengono al pensiero vuoto. [...] Per questo la loro fine sarà come il loro inizio. Da ciò che non fu, torneranno a ciò che non sarà.<sup>7</sup>

Detto con il linguaggio di Spinoza: «Il cane che per un morso diventa rabbioso, si deve certo perdonare, tuttavia è giusto sopprimerlo» poiché «nam homines mali non minus timendi sunt, nec minus perniciosi, quando necessario mali sunt; (gli uomini cattivi, infatti, non sono da temere di meno, né sono meno pericolosi, se sono cattivi per necessità)».<sup>8</sup>

Il bene e il male sono dunque elementi del tutto relativi ai luoghi, ai tempi, alle culture e ai giudizi. Invece la struttura antropologico/ontologica più o meno serena — e dunque feconda di sorriso — oppure una struttura più o meno perversa — e dunque dannosa a sé e agli altri — sono dei dati reali.

La differenza tra l'idea di *colpa* interiore e l'idea di *danno* oggettivo segna uno dei confini più consistenti tra una comprensione esortativa e una oggettiva dell'umano. È la stessa differenza che segna il mito e la tragedia dei greci, dei quali l'opera di Dürrenmatt conferma di essere una potente, spesso nascosta e paradossale riscrittura. Lo si vede con particolare chiarezza non in un'opera teatrale ma in un racconto che ha comunque andamento e struttura drammaturgica: *La morte della Pizia*.

7 *Trattato tripartito*, NHC I,5, 78,28-38/79,1-4; in *I codici di Nag Hammadi. Prima traduzione italiana integrale*, a cura di A. Annese, F. Bero e D. Tripaldi, Carocci, Roma 2024, p. 84.

8 B. Spinoza, *Tutte le opere*, saggio introduttivo, presentazioni, note e apparati di A. Sangiacomo, Bompiani, Milano 2011; lettera 78 a Oldenburg e lettera 58 a Schuller, pp. 2197 e 2114.

Giunta alla fine dei suoi giorni, Pannychis XI — sacerdotessa a Delphi — ripercorre la propria vita, intessuta di fantasie, imposture, assurdità. Ha di fronte a sé le inquietanti ombre di una sanguinosa vicenda che ebbe origine da una improbabile risposta da lei data in una sera di stanchezza e di noia, durante la quale

stizzita per la scemenza dei suoi stessi oracoli e per l'ingenua credulità dei greci [...] ascoltò le domande del giovane Edipo, un altro che voleva sapere se i suoi genitori erano davvero i suoi genitori, come se fosse facile stabilire una cosa del genere nei circoli aristocratici, dove, senza scherzi, donne maritate davano a intendere ai loro consorti, i quali peraltro finivano per crederci, come qualmente Zeus in persona si fosse giaciuto con loro.<sup>9</sup>

Per toglierselo di torno, la Pizia profetizzò a Edipo che avrebbe ucciso il padre e sposato la madre. E tuttavia quell'oracolo per lei insensato sarebbe diventato *realtà*. Avendo davanti a sé e ascoltando le voci diverse e convergenti di Meneceo, Laio, Giocasta, Edipo, Tiresia e della Sfinge, la sacerdotessa si trova dentro un confine dove è diventato impossibile stabilire che cosa siano i fatti e che cosa le interpretazioni.

In un sapiente e vorticoso gioco di incastri, Dürrenmatt moltiplica le versioni del medesimo evento e le dissemina in un variare di intrecci che costituisce l'essenza della verità, l'arcano della decifrazione, il potere del taciuto. La realtà «non smetterà di cambiare faccia se noi continueremo a indagare» poiché «la verità resiste in quanto tale soltanto se non la si tormenta».<sup>10</sup>

Dürrenmatt lotta con la razionalità e con il caos, con il potere e con la libertà, con le fedi e con la salvezza. E ne distilla metafisica: «Tutto è connesso con tutto. Dovunque si cambi qual-

cosa, il cambiamento riguarda il tutto».<sup>11</sup> Ignoriamo, per nostra fortuna, l'esito degli eventi prima che gli eventi accadano. Ed è «solo la non conoscenza del futuro [che] ci rende sopportabile il presente»<sup>12</sup>. Perché la conoscenza ultima è la morte. Il dono più grande che Prometeo ha fatto agli umani consiste nell'ignoranza del giorno in cui moriremo:

*Prometeo*: Gli uomini avevano davanti agli occhi il giorno della loro morte e io li ho liberati. *Coro*: Quale medicina hai trovato per questo male? *Prometeo*: Li ho colmati di speranze: così si illudono senza vedere quello che li aspetta. *Coro*: Con questo dono li hai davvero aiutati.<sup>13</sup>

La beffarda intelligenza di Dürrenmatt restituisce la forza dell'enigma e giunge alla eterogenesi di un racconto che vorrebbe dissolvere il mito e ne testimonia invece in ogni riga la potenza. «Come sempre in effetti la verità è atroce».<sup>14</sup> Guardare a fondo tale verità e non tremare, anche questo è la filosofia:

ὁ ἀναξ, οὗ τὸ μαντεῖόν ἐστι τὸ ἐν Δελφοῖς, οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει. Il signore, il cui oracolo è in Delphi, non dice e non nasconde ma indica e suggerisce.<sup>15</sup>



<sup>11</sup> Ibidem, p. 48.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 41.

<sup>13</sup> Eschilo, *Prometeo*, vv. 248-253, trad. di D. Susannetti.

<sup>14</sup> F. Dürrenmatt, *La morte della Pizia*, cit., p. 33.

<sup>15</sup> Eraclito, detto B 93.

<sup>9</sup> F. Dürrenmatt, *La morte della Pizia*, trad. di R. Colorni, Adelphi, Milano 1988, p. 9.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 64.