

MENZOGNE SUL BENESSERE GLOBALE:
LA VECCHIA SIGNORA DI DÜRRENMATT
FRA KLEIST E I NUOVI MEDIA
di Giovanni Sampaolo

a Luigi

Tragicommedia della mondializzazione

Delocalizzare – come è evidente alla coscienza comune del terzo millennio – ha immediate conseguenze non solo sociali e politiche ma, per i singoli, anche etiche. Nella cosiddetta postmodernità, la progressiva mobilitazione dei rapporti spaziali tipica di tutta l'età moderna trascende nella costituzione di non-luoghi ubiquitari e virtuali che si interconnettono in maniera fluttuante producendo mondi multipli, paralleli e contingenti. Di questa nuova condizione antropologica dettata dalla mutata topografia culturale, uno scrivente come Friedrich Dürrenmatt ha fatto assai presto un problema costitutivo del proprio teatro. Anche perciò nella sua capitale conferenza *Theaterprobleme* (*Questioni di teatro*, 1954-55), prendendo in esame problemi artigianali del proprio mestiere di autore teatrale, egli dà originalmente la priorità al «dramatischer Ort» (luogo drammatico): l'ambientazione è per lui «der erste Schritt» (il primo passo) nell'ideazione di un dramma (Dürrenmatt, 1991b, pp. 40-1). Con la «commedia» *Der Besuch der alten Dame* (*La visita della vecchia signora*) che scriverà poco dopo, abbiamo una conferma di questo suo procedere. Come infatti rivelerà l'autore molto più tardi – nella storia autobiografica delle sue immaginazioni intitolata *Stoffe* (materiali, storie, immagini) – l'idea di partenza era scaturita da una intuizione di carattere spaziale. Dürrenmatt all'epoca aveva avuto in cantiere un racconto da intitolare *Mondfinsternis* (*Eclissi di luna*), storia ambigua della vendetta di un uomo che fuggito da giovane, in seguito a un'umiliazione, dal suo misero villaggio sperduto nella neve delle Alpi bernesi, vi torna dopo lunghi anni, ricchissimo, e si vendica del luogo natale corrompendo turpemente tutta la piccola comunità¹. Ma l'idea drammaturgica per la *Vecchia signora* – ci racconta appunto lo scrittore – scattò nel 1955, quando egli pensò di trasferire quella trama dal villaggio di montagna in un paese a fondovalle, immaginando una di quelle cittadine con stazione ferroviaria dove i treni internazionali passano soltanto, senza sostare². In questo modo la dimensione locale veniva confrontata faccia a faccia con la dimensione globale, che pure la escludeva da sé: la cittadina della commedia, almeno all'inizio, non è che un punto qualsiasi su cui scivola la rete planetaria dei trasporti, attraversato sì, ma in realtà neanche percepito dai viaggiatori in transito. Finché il direttissimo, un giorno, non viene fatto fermare da una figura di statura mondiale che ne scende, portando con sé nel villaggio le vicende del pianeta. Rispetto al racconto *Eclissi di luna*, ancora realistico nell'impianto della rappresentazione che fa a pezzi la novella paesana o *Dorfgeschichte* dell'Ottocento coi suoi stessi strumenti, la cittadina della commedia doveva perdere perciò molto del colore locale svizzero e si delocalizzava «irgendwo in Mitteleuropa» (da qualche parte nel Centroeuropa)³. Anzi, la prima didascalìa accenna

esplicitamente a una certa adattabilità spaziale «je nach Land», a seconda del paese in cui la *pièce* viene rappresentata (KI, p. 259).

A questa trasponibilità topografica si intersecava la trasponibilità temporale. Le note di regia indicano come epoca dell'ambientazione la «Gegenwart» («oggi»), sia nella prima edizione del 1956 (*ibid.*) sia nella nuova redazione del 1980 (Dürrenmatt, 1998, p. 12): è sempre «oggi», ma ovviamente sempre un altro oggi, un presente che si attualizza con ogni messa in scena. Perché mezzo secolo dopo la sua stesura, il testo rivela una sorprendente capacità di descrivere il nostro presente. E non è una genericità minimalista ad avergli garantito una risposta straordinaria ai quattro angoli del mondo, dal momento che sotto la sua schematicità un po' astratta si legge ancora molto bene il suo originarsi da una realtà differenziata e concreta, il cantone bernese in cui Dürrenmatt era nato, la Svizzera in cui viveva. Tuttavia la *glocalisation* teatrale riesce a fare di Gullen – la cittadina fittizia che è non solo scenario, ma attore collettivo – un luogo in cui molti luoghi del mondo riconoscono se stessi⁴. Se si cercano spiegazioni per il successo che ha portato questa commedia dai teatri del Giappone (1956) a Broadway (1958) e perfino all'adattamento hollywoodiano con Ingrid Bergman e Anthony Quinn (1964)⁵ nonché per la sua fortuna odierna, si possono tentare alcune considerazioni.

Evidentemente essa aveva saputo catturare la struttura di un processo in atto che riguardava tutti, vale a dire il nodo di conflitti affettivi e mentali generati dall'espansione dell'economia di mercato e del modello – o eventualmente miraggio – del benessere occidentali in culture precapitalistiche e periferiche. Sono dimensioni psicologiche che noi abitanti dell'Occidente opulento quasi fatichiamo a ricordare, ma che non hanno perso nulla della loro attualità, giacché l'onda d'urto di questo processo non ha finito ancora di allargare il proprio cerchio in Asia e in tutto il cosiddetto Sud del mondo. In questa prospettiva è quanto mai significativo che non molto dopo la caduta del Muro di Berlino, nel 1992, un regista cinematografico del Senegal abbia adattato *La visita della vecchia signora* ambientandolo nel suo paese⁶.

Nella conferenza *Theaterprobleme*, Dürrenmatt si domandava se potesse essere ancora rappresentato a teatro il mondo della tarda modernità. La sua informità, l'impossibilità di avere una visione complessiva di suoi elementi fondamentali come la tecnica e le dinamiche dell'economia mondializzata e in generale l'astrattezza dei rapporti di potere mettevano fuori gioco l'azione drammatica degli individui e ponevano un problema insormontabile ai linguaggi teatrali tradizionali (Dürrenmatt, 1991b, pp. 55-7). Così egli riaggiornava la *querelle des anciens et des modernes* che si era accesa a più riprese nella teoria della letteratura moderna, spostando assai vicino a sé, come sempre avviene in questi casi, lo spartiacque fra le coese certezze del passato e l'eterogeneità illeggibile del presente. Se fino a Schiller la tragedia era considerata il genere sommo, cioè il mezzo più idoneo per portare il proprio mondo all'evidenza della rappresentazione, di fronte alla logica paradossale del mondo d'oggi – sostiene notoriamente Dürrenmatt – l'unico mezzo idoneo di rappresentazione può essere la commedia, intesa come una forma teatrale che ricorre al grottesco, al paradosso e all'iperbole per rappresentare l'irrepresentabile: la commedia è «die Gestalt [...] einer Ungehalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt» (ivi, p. 59) («la forma di una informità, il volto di un mondo senza volto»). La distinzione che Dürrenmatt opera fra la tragedia come «(antike) Form der dramatischen Kunst» («forma [antica] d'arte drammatica») e la commedia come «(moderne) Form der dramatischen Kunst» («forma [moderna] d'arte drammatica»)⁷ che la deve rimpiazzare sullo stesso terreno si fonda con esattezza

za, ma al tempo stesso capovolgendola, sulla tradizione aristotelica che definisce eticamente l'eroe tragico in base alla sua implicazione involontaria ma netta nella colpa:

Die Tragödie setzt Schuld, Not, Maß, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wurstelei unseres Jahrhunderts [...] gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr [...]. Wir sind zu kollektiv schuldig [...] (Dürrenmatt, 1991b, p. 59).
 (La tragedia presuppone colpa, necessità, misura, visione d'insieme, responsabilità. Nel pasticcio del nostro secolo [...] non ci sono più colpevoli né responsabili [...]. Noi siamo colpevoli in modo troppo collettivo.)

Non pertanto il drammaturgo svizzero rinuncia a porre il problema della responsabilità individuale: ma l'elemento tragico che vi è legato potrà solo essere estratto dalla commedia.

Doch ist das Tragische noch möglich, auch wenn die reine Tragödie nicht mehr möglich ist. Wir können das Tragische aus der Komödie heraus erzielen, hervorbringen als einen schrecklichen Moment, als einen sich öffnenden Abgrund [...] (ivi, pp. 59-60).
 (Eppure il tragico è ancora possibile, anche se non è più possibile la tragedia pura. Noi possiamo ricavare il tragico dalla commedia, produrlo [...] come un aspetto spaventoso, come un abisso che si apre.)

Se dunque la critica preferì subito precisare, sul piano terminologico, che la drammaturgia "comica" di Dürrenmatt era sostanzialmente una drammaturgia della tragedia commedia intesa come *la* forma artistica della modernità (Guthke, 1961, p. 367), con altro linguaggio si può dettagliare che *la tragische Komödie* (commedia tragica) – così il sottotitolo della *Vecchia signora* – nasce in Dürrenmatt dalla percezione individuale del misto di irresponsabilità e colpa nell'assetto planetario economico-scientifico-tecnico dei sistemi sociali tardomoderni che per definizione – nella definizione autorevole, poniamo, del sociologo Niklas Luhmann – prescindono dall'individuo, nel senso che il pensare e l'agire individuali sono comunque irrilevanti rispetto alle dinamiche proprie che i sottosistemi funzionalmente differenziati dell'economia, della scienza, della politica e via dicendo, dotati di loro codici di funzionamento indipendenti, dettano senza riguardo per il singolo (Luhmann, 1984, 1997).

Certamente in primissimo piano nella *Visita della vecchia signora* è l'economia. Scegliendo come protagonista un (piccolo) commerciante, Dürrenmatt pone al centro della commedia le transazioni economiche come forma di rapporto principale fra i personaggi: tutti i concittadini di Alfred Ill sono suoi clienti. Ma gli affari di Ill non si sono sempre limitati a questo. La sua colpa che innesca l'intreccio, risalente a ben quarantacinque anni addietro, e che scopriamo a poco a poco nel corso della commedia, consiste nell'aver abbandonato da giovane una ragazza, di nome Kläri Wäscher, dopo averla messa incinta rifiutando di riconoscere la paternità del nascituro e diffamandola come una squaldrina, pagando dei falsi testimoni per dimostrarlo. Tutto ciò per sistemarsi sposando la proprietaria della piccola bottega in cui lo ritroviamo attempato padre di famiglia. Kläri, allora, era stata espulsa dal paesino benpensante ed era riuscita a sopravvivere solo perché era andata a prostituirsi nella lontana Amburgo, mentre la sua bambina moriva di meningite presso estranei. Ma Kläri non solo sopravvive: a denti stretti si fa strada nel mondo, a poco a poco diventa addirittura una potenza economica mondiale. La sua fortuna, evidentemente, è stata il bordello: la vendita del corpo è il trampolino di lancio nel mondo degli affa-

ri, un avviamento professionale privilegiato. Dopo tanto tempo, ormai famosa col nome internazionalizzato di Claire Zahanassian, la vecchia signora eponima torna dunque al villaggio per esigere giustizia rispetto all'antico torto subito, anzi comprarla: «Ich gebe euch eine Milliarde und kaufe mir dafür die Gerechtigkeit» (*KI*, p. 282) («Vi do un miliardo per comprarmi, in cambio, la giustizia»). Chiede, senza esitazioni, che Alfred III venga ucciso.

Colei che torna al paese è divenuta ormai «die reichste Frau der Welt» (la donna più ricca del mondo)⁸, una delle persone più potenti del pianeta. La sua offerta di un incalcolabile miliardo da dividere fra la popolazione della città decaduta e misera di Güllen in cambio dell'assassinio di Ill non è altro che un mettere alla prova noi spettatori, con l'immediatezza tipica di questa drammaturgia dell'esperimento, per verificare quanto fragili siano le resistenze civili, "umanistiche" e morali di fronte alla possibilità concreta di accedere allo standard socioeconomico del nuovo benessere. Questa parabola senza morale pone cioè la domanda su quanto valga il discorso enfatico sull'umano – che imperversa particolarmente nel secondo dopoguerra – qualora si passi dalle astrazioni agli elementi reali su cui si esercita il potere: i bisogni, i desideri, i corpi. Perciò la richiesta secca di una nuda vita da sacrificare. La riflessione biopolitica nata dal pensiero di Foucault identifica il nocciolo del potere nel diritto di uccidere. Qui la proposta è di uccidere *collettivamente* un uomo, senza doversi accollare fastidiose responsabilità individuali. E la posta in gioco è l'offerta di un capitale che non è mai solo materiale, ma che si traduce subito anche in capitale simbolico e culturale. A questi aspetti, Dürrenmatt presta un'attenzione tale da preannunciare in certo modo gli studi sistematici di Pierre Bourdieu sul valore simbolico dei consumi nella società del boom, proprio perché nella commedia sono posti sullo stesso piano i cibi di qualità (*KI*, pp. 295-6) e le lezioni di tennis (*KI*, p. 324), il *look* alla moda e lo sfoggio di cultura elevata (*KI*, p. 329), le vacanze nei mari del Sud (*KI*, p. 307) e così via, come componenti paritetiche di uno stile di vita o *habitus*⁹. L'offerta della Zahanassian è chiarissima. Cosa le si potrebbe opporre per salvare Alfred III?

Al rettore del ginnasio, che in nome della «rein[e] Menschlichkeit» (pura umanità) cerca di distogliere la multimiliardaria dal proposito di vendetta, ella risponde:

[...] mit meiner Finanzkraft leistet man sich eine Weltordnung. Die Welt machte mich zu einer Hure, nun mache ich sie zu einem Bordell (*KI*, pp. 314-5).

(con la mia potenza finanziaria ci si può permettere un ordine mondiale. Il mondo una volta mi ridusse a puttana, ora io lo riduco a un bordello.)

Un ordine del mondo non può più essere garantito dalle grandi narrazioni della cultura borghese-umanistica e della religione; il miliardo promesso dalla Zahanassian dimostra nei fatti, passo dopo passo, che esse sopravvivono solo verbalmente, come ordine del discorso. La *Weltordnung* della Zahanassian è quella di un mondo-bordello, in cui tutti si vendono tranne lei, già venduta in origine. Sarebbe perciò inutile fuggire agli antipodi, come tenta di fare Ill, o coltivare un qualsiasi idillio: il sistema della Zahanassian arriva ovunque, perché il mondo è suo, come dice lei stessa: «Weil sie mir gehört» (*KI*, p. 277). Peraltro il tradimento da parte di Alfred III è avvenuto proprio nello pseudo-idillio del paesino d'un tempo. Quel mondo fatato – il «Wald meiner Jugend» (bosco della mia giovinezza), quale lo rievoca Claire (*KI*, p. 275) – è più che appannato dal ricordo dell'inaffidabilità morale. Per l'appunto, questa "visita" non rappresenta tanto l'invasione da parte di una forza estranea, quanto il ritorno di qualcosa che nel paese agiva già nella piccola dimensione, e che

all'esterno ha avuto semplicemente lo spazio per ingigantirsi: l'impero mondiale della Zachanassian è nato dal marciume di Güllen, il cui toponimo "parlante" evoca dialettalmente il pantano e il letamaio.

Fondamentale è la vuota astrattezza del numero magico a nove zeri che sovrasta tutta la commedia. «Un miliardo». Non importa sapere in quale valuta, perché in qualsiasi valuta il segno numerico è una entità numinosa proprio in quanto vuota, è la nuova trascendenza non più messa in discussione. Il miliardo giustifica tutto perché si impone come una forma secolarizzata di divina Provvidenza, buona e giusta in ogni caso. Sotto la pressione del miracolo economico promesso dalla miliardaria, tutti i concetti del diritto cominciano a farsi gommosi e a deformarsi. Il poliziotto cerca di persuadere Ill a non prendere sul serio – «nicht ernst nehmen» (KI, p. 295) – l'istigazione all'omicidio che quest'ultimo vorrebbe denunciare, spiegandogli che la somma offerta supera di un milione di volte ciò che normalmente si pagherebbe per un assassinio. E "non prendere sul serio" è il primo passo nel perdere responsabilità.

Il mondo non perspicuo della tarda modernità, che si presta sempre meno al "teatro scientifico" brechtiano ancora riconoscibile in questo Dürrenmatt, palesa un ordine soltanto nel senso che i suoi tasselli più diversi si lasciano servire al tavolino della Zachanassian. I grandi della terra sono ai piedi dell'anziana capitalista. Servili messaggi di auguri (KI, p. 294) le vengono inviati da «Ike» (oggi si tradurrebbe tranquillamente con "George W."); il presidente della Banca Mondiale, giunto appositamente in aereo da New York, fa anticamera invano, la vecchia signora si rifiuta di riceverlo (KI, p. 299): Dürrenmatt cita strutture di *governance* planetaria sorte dalla seconda guerra mondiale e oggi più che mai determinanti per il nostro mondo globalizzato. Si aggiungano altri elementi che possiamo scegliere a caso fra i tanti, ad esempio i due gangster di Manhattan che la Zachanassian si è scelta come guardie del corpo (KI, p. 271) o l'incidente aereo in Afghanistan cui è scampata, sopravvivendo grazie all'applicazione di varie protesi (KI, p. 278). Manhattan, l'incidente aereo, l'Afghanistan: schegge di una realtà disegnata a grossi segni come caricatura nel 1956, ma che è ormai la realtà quotidiana di tutti noi, fin troppo reale dopo l'11 settembre, quasi a confermare la tesi semplificante secondo cui la Storia sarebbe già terminata avendo preso ad avvitarsi sull'inveramento di un unico sistema socioeconomico dettato dal modello dell'Occidente. L'uso del termine "globalizzazione" peraltro può sembrare anacronistico se riferito all'epoca della Guerra Fredda in cui Dürrenmatt scrisse la sua tragicommedia, giacché propriamente denota l'estensione all'intero pianeta dell'economia capitalistica, o almeno dell'economia di mercato, dopo la caduta del blocco sovietico. Ma appunto questo rappresentava *La visita della vecchia signora* nella sua iperbole preveggenze: un mondo in cui non vi è cenno ad alternative rispetto all'"ordine mondiale" della Zachanassian. Ella è proprietaria fra l'altro della Armenian Oil, dunque di petrolio in area sovietica, difatti è in affari anche con «i russi» (KI, p. 297). Dall'Armenia a Buckingham Palace, dai quartieri a luci rosse di Hong Kong al Cairo, i suoi poteri non hanno confini, coincidono già con il labirinto del mercato globale.

Adam a Güllen o il fascino mediatico della menzogna

Ma c'è anche un labirinto d'altra natura, più autoreferenzialmente letterario, e non meno fondamentale, un «Komödienlabyrinth» (Dürrenmatt, 1986b, p. 162) che uni-

sce questa tragicommedia, da un lato, con la più classica delle tragedie antiche, e dall'altro – come vedremo tra poco – con la più classica delle commedie tedesche. È lo stesso autore, intanto, a paragonare esplicitamente la *Visita* con l'*Edipo re* di Sofocle, in un'autointervista del 1980:

In Wirklichkeit sei es auch keine Parabel der Konjunktur, wie viele glaubten, sondern ein Weiterdenken von Motiven, die seit jeher das Theater beschäftigt hätten, ja aus denen das Theater entstanden sei, doch stehe hinter ihm nicht Aristophanes, sondern Sophokles (ivi, p. 149).

(In realtà non è una parabola del boom, come hanno creduto in tanti, bensì è un modo di proseguire il pensiero su motivi che hanno impegnato da sempre il teatro, dai quali anzi il teatro è nato; dietro però non c'è Aristofane, bensì Sofocle.)

La prima omologia strutturale fra la *Visita* e l'*Edipo re* – prototipo del *plot* investigativo-criminologico che tanta parte occupa nell'opera soprattutto narrativa di Dürrenmatt – è che in entrambi i testi si deve fare chiarezza su un crimine strettamente privato, ma che ha portato la disgrazia sull'intera città in cui il dramma si svolge. La rovina economica di Gullen, causata per vendetta dalla Zachanassian già nell'antefatto, è paragonabile in questo senso, come situazione d'avvio, alla peste di Tebe¹⁰. Inoltre Ill è «die beliebteste Persönlichkeit in Gullen» (KI, p. 264) (la personalità più popolare di Gullen), in procinto di diventare sindaco, cosicché tutti si aspettano da lui la salvezza della città – dal momento che è una vecchia fiamma della Zachanassian – così come Tebe si aspetta dal suo re Edipo la salvezza. Persino il misto di colpa e incolpevolezza che contrassegna Ill – giacché la sua colpa segreta è giuridicamente caduta in prescrizione da lungo tempo – corrisponde in larga misura ai precetti aristotelici sull'eroe tragico puntualmente richiamati in *Theaterprobleme* (Dürrenmatt, 1991b, p. 54).

Questi elementi tragici valgono soprattutto a straniare in modo abissale la deformità “comica” di un mondo insensato, creando una doppia ottica comico-tragica. Le famose scarpe gialle, ad esempio, che vengono improvvisamente di moda tra i gullenesi come *status symbol*, sono comiche per noi spettatori, ma dal punto di vista di Ill, che con sgomento vede aumentare d'improvviso tra i concittadini i consumi a credito motivati dalla fiducia nella ricompensa della Zachanassian, sono segno tragico del suo destino. Di ogni elemento è possibile questa doppia lettura. Così la frase «Der Wohlstand steigt» («il benessere cresce»), che nella comunicazione cui siamo abituati viene intonata in modo ovviamente lieto, è straniata dalla prospettiva di Ill, che la pronuncia ripetutamente, con tono sempre più preoccupato, perché capisce che quel benessere a credito verrà saldato con la taglia sulla sua morte (KI, pp. 299, 303, 307). Il paradosso tragicomico decostruisce la nostra coazione abituale al consumo per restituircene la coscienza. Ma per rendere tragicomica la struttura sofoclea, Dürrenmatt doveva appoggiarsi su un altro grande alleato.

Mentre la trasposizione di elementi dell'*Edipo re* è risaputa e dichiarata da Dürrenmatt, non mi risulta sia stato altrettanto rilevato il riuso non meno strutturale e portante che egli fa qui della più canonica commedia in lingua tedesca, vale a dire *Der zerbrochne Krug* (*La brocca rotta*, 1808) di Heinrich von Kleist. Si consideri che contemporaneamente alla *Visita* l'autore svizzero scrive il racconto *Die Panne* (*La panne*) da cui trae poco dopo anche l'idea di una commedia dallo stesso titolo (che pubblicherà solo nel 1979), su cui affermerà poi:

Am Anfang steht Kleists *Zerbrochener Krug*. [...] damit wird die *Panne* zur Komödie der Gerechtigkeit, die sich im Sinne der alten attischen Komödie zur Weltkomödie ausweitet (Dürrenmatt, 1986b, pp. 162-3).

(All'origine c'è la *Brocca rotta* di Kleist [...]. Così *La panne* diventa una commedia della giustizia, che nello spirito della commedia attica si estende fino ad essere una commedia cosmica.)

Sono parole che possiamo utilmente applicare anche alla *Visita*. Non solo questa commedia di Dürrenmatt e quella di Kleist hanno vistosamente in comune paradossali acrobazie linguistiche con la giustizia, ambientate presso le istituzioni di un piccolo paese (per riduzione pantografica della società); e non solo l'azione drammatica è messa in moto in entrambi i casi dall'arrivo anticipato o imprevisto di una istanza giudicatrice superiore (l'ispettore Walter in Kleist, la Zachanassian in Dürrenmatt), che mette in difficoltà le autorità locali. C'è di più: i due testi hanno in comune anzitutto come *tertium comparationis* l'*Edipo re* di Sofocle¹¹. Il che basta già a isolare entrambe le commedie in una posizione peculiare nella storia di questo genere teatrale. È in questo senso che in *Theaterprobleme* Dürrenmatt definiva enfaticamente *La brocca rotta* una «geniale Ausnahme» («eccezione geniale»), in quanto costituisce un *unicum* tipologico, un modello di coerenza interna che permette di risolvere problemi drammaturgici fondamentali legati all'esposizione del mondo messo in scena (Dürrenmatt, 1991b, p. 33). Si riferiva dunque proprio alla struttura analitica che Kleist aveva mutuato dall'*Edipo re*.

Cosa avviene nella *Brocca rotta*? A Huisum, villaggio della campagna olandese, il giudice locale, di nome Adam, deve celebrare un processo a carico di ignoti per la rottura di una brocca che in realtà è stata infranta da lui stesso la sera precedente nel fuggire dalla stanza di una ragazza, Eve, dopo aver tentato invano di sedurla con un ricatto. Come Edipo, il giudice Adam deve indagare dunque sul suo proprio crimine, ma all'opposto di Edipo, nel suo processo fa di tutto per mascherare e confondere in modo ridicolo la verità. Nei nomi di Adam e Eve, Kleist allude a un mito centrale in tutta la sua opera. La «caduta» di Adam (e di Eve) è la caduta nella peccaminosità della Storia. La stupenda *ékpbrasis* di Frau Marthe, proprietaria della brocca (scena VII), descrive la raffigurazione storica che decorava l'oggetto: un episodio fondamentale per la storia dei Paesi Bassi ma soprattutto appartenente alla storia del Sacro Romano Impero della Nazione Germanica. Quell'Impero millenario, la cui missione si inscriveva addirittura nella storia della salvezza (l'imperatore come pontefice della *civitas terrena*), si era disintegrato definitivamente nel 1806 in seguito all'ascesa di Napoleone: al posto del *Reich* tedesco ora c'era un cumulo di cocci illeggibili, al posto dell'imperatore – proprio come sulla brocca – c'era un «Loch» («buco»), «nichts» («nulla»). Lo sconcerto collettivo dei tedeschi, e di un prussiano come Kleist, è ben noto. Dunque l'oggetto frantumato rinviava in vario modo alle tragedie della storia contemporanea, alla traumatica accelerazione del tempo umano e all'insicurezza sul futuro vissuta a partire dalla Rivoluzione francese. Anche la storia familiare, che Frau Marthe dipana come storia del possesso della brocca, mette capo a questo nulla: infranta è la mitologia romantica (proprio allora nascente) della storia come saga popolare, e dell'impero come cemento dell'unità del *Volk*. Qui, a Huisum, la vita del popolo si rivela un intrico di piccole sopraffazioni, sospetti, menzogne. Infine, forse giustizia è fatta, ma la brocca – insiste Frau Marthe – resta rotta¹².

La visita della vecchia signora ci si rivela essere un palinsesto a livello almeno triplo, un testo che va visto in triangolo con la tragedia di Edipo e con la commedia di

Adam. *La brocca rotta* è utile evidentemente a Dürrenmatt come supporto perché è appunto la tragedia sofoclea virata sul comico-abissale attraverso l'elusione verbale, retorica, della responsabilità individuale. Altrettanti Adam sono i depositari delle cariche istituzionali di Güllen: il sindaco, il rettore del ginnasio, il parroco. Il loro uso mistificante della parola vale a deresponsabilizzare ufficialmente la comunità di cui sono i portavoce, così come l'Adam kleistiano cercava di sviare e sviolare improvvisando spettacolari menzogne. In Adam l'arbitrio del potere è arbitrio del linguaggio¹³. Gli alibi e i depistaggi affabulativi del giudice olandese sono così presenti a Dürrenmatt che egli in *Theaterprobleme* si richiama una seconda volta alla *Brocca rotta* per assumersi la sua personale responsabilità di scrittore verso la realtà, alludendo autoironicamente a quando Adam, per negare l'evidenza di indizi come la sua parrucca lasciata sul luogo del delitto, dirige i sospetti perfino sul diavolo in persona, pur di sviare il suo processo da ogni possibile connessione fra le strane orme lasciate dal colpevole e il proprio piede deforme¹⁴. D'altro canto l'insolita attenzione ai piedi quali indizi della colpa è uno degli elementi di grottesco in comune tra la *Visita della vecchia signora* e la *Brocca rotta*: come l'ispettore Walter esige di vedere i piedi di Adam che esibisce infine il sinistro poggiandolo sul tavolo come un corpo del reato, così le scarpe gialle che anche il poliziotto di Güllen mostra di calzare ostentando «seine Füße» (KI, p. 296) («i piedi»), sono un indizio decisivo. Le scarpe gialle dei güllenesi coprono piedi che immaginiamo gonfi, parodia del piede deforme di Edipo. Sono orme del diavolo, suggerisce a Adam una testimone bigotta, e il giudice di Huisum sposa immediatamente questa tesi: aggiungendo dottamente che se i filosofi hanno preteso mettere in dubbio l'esistenza di Dio, nessuno è mai riuscito però a dimostrare l'inesistenza del diavolo¹⁵. Il riferimento alla confutazione kantiana della prova ontologica dell'esistenza di Dio è palese. E questa confutazione è certo parte non irrilevante dello choc vissuto da Kleist all'incontro con la filosofia di Kant. Adam gioca perfino l'annichilimento di Dio come uno dei suoi stratagemmi retorici per discolparsi. Molta strada farà questo motivo fino al generale annichilimento religioso rivelato nel *Besuch der alten Dame*¹⁶.

Se nell'*Edipo re* e nella *Brocca rotta* c'è un solo processo, nella commedia di Dürrenmatt i processi sono ben tre. Una delle tattiche del grottesco nella *Visita* è infatti la moltiplicazione numerica: intercambiabili sono i sette, poi otto, poi nove mariti della miliardaria numerati in serie, doppioni sono Toby e Roby, Koby e Loby, inoltre vi sono le iterazioni delle parole e degli elementi visivi quali le scarpe gialle già ricordate. Ma i procedimenti giudiziari sono moltiplicati soprattutto perché sono tutti e tre inficiati da una corruzione che può riaprire *ad libitum* il caso per capovolgerlo. Del primo processo, l'azione legale per l'accertamento della paternità nel remoto antefatto, si viene a sapere che fu truccato da Ill pagando falsi testimoni con una bottiglia di grappa. Quarantacinque anni dopo, la Zachanassian utilizza mezzi più dispendiosi per assumere lo stesso giudice di allora come cameriere e per far torturare orribilmente i due testimoni d'un tempo. Così può celebrare daccapo il procedimento di fronte alla cittadinanza di Güllen riunita in suo onore: qui fa ristabilire la verità e formulare il capo d'accusa, consistente nell'infamia del primo processo. Il terzo processo, che si svolge nell'atto conclusivo come seduta del consiglio comunale di Güllen, serve a ricodificare quella che secondo gli schemi morali tradizionali sarebbe una colpa collettiva di cui la città si accinge a macchiarsi, capovolgendola in un atto di affermazione dei più alti valori umani.

«Noch sind wir in Europa, noch sind wir keine Heiden» («Siamo ancora in Europa, ancora non siamo pagani»), era stata la prima risposta del sindaco, applauditissi-

mo dalla comunità gùllense, alla proposta agghiacciante della Zachanassian (KI, p. 285). Ma con identica retorica, le stesse frasi fatte sui fini umanistici e cristiani dell'Occidente, verbosamente difesi dalle figure dell'insegnante e del parroco, serviranno di lì a poco a legittimare e rendere infine consensualmente possibile l'affare proposto dalla miliardaria: l'assassinio collettivo di Ill¹⁷. Uno degli aspetti più riusciti della *Visita dürrenmattiana* è infatti lo slittamento semantico del richiamo ai valori, che da argomento per il rifiuto della giustizia sommaria si converte a poco a poco in argomento giustificativo dell'assassinio. Da ultimo, nel discorso ufficiale pronunciato dal sindaco e ripetuto frase per frase da tutta l'assemblea cittadina, si proclama che Ill verrà ucciso «Nicht des Geldes [...], sondern der Gerechtigkeit wegen [...] Damit usere Seelen nicht schaden erleiden» (KI, p. 339) («Non per denaro [...] ma per amore della giustizia [...] affinché le nostre anime non abbiano danno»).

Eppure la *performance* retorica dei notabili del paese non sarebbe affatto così efficace se non fosse ingigantita e in notevole misura, anzi, determinata nelle forme e nei contenuti dai *media*. È, questo, un aspetto stranamente non percepito dalla critica¹⁸. Non è la retorica da sola, non sono soltanto i discorsi, ma è la loro produzione entro il sistema tecnico dell'informazione di massa lo strumento decisivo per la rimozione collettiva dell'aspetto etico (l'omicidio di Alfred Ill) e per la conquista del consenso. Qui Dürrenmatt ha visto lontano, se si pone mente al fatto che a metà degli anni Cinquanta la televisione era appena ai suoi inizi. Dürrenmatt è sempre stato attento all'autoreferenzialità dei *media* che inevitabilmente si sostituisce alla percezione personale della realtà. Il tema diverrà solo più evidente nell'opera tarda, in testi come la novella-romanzo *Der Auftrag oder vom Beobachten des Beobachters der Beobachter* (*L'incarico o Dell'osservare chi osserva gli osservatori*, 1986), nel quale dietro la selva di obiettivi e satelliti che scrutano ogni dettaglio del pianeta non c'è più nemmeno un occhio umano. È solo un labirinto di occhi meccanici che scrutano altri occhi meccanici che a loro volta scrutano altri occhi meccanici all'infinito. Il sistema tecnologico di osservazione diventa talmente autoriflessivo e autopoietico da fare a meno di qualsiasi riferimento antropico. Nel racconto postumo *Der Versuch* (*L'esperimento*), ambientato nell'anno 12000, la memoria digitale ritrova i documenti su un esperimento risalente alla «Urzeit», la preistoria ossia il 2000, quando si era tentato di documentare televisivamente una giornata qualsiasi di un'intera città, in cui si riconosce Berna (ma evidenti sono anche le analogie con Gùllen). Una volta annunciato il gigantesco esperimento di *reality-TV*, la cittadina ne è talmente mobilitata e stravolta da autodistruggersi a causa dell'esperimento, prima ancora che esso avvenga. Diecimila anni più tardi, l'uomo è quasi del tutto scomparso dall'universo, restano solamente i computer a elaborare dati matematici perfettamente catalogati e perfettamente inutili, che non hanno più alcuna attinenza con gli interessi della specie umana, tanto che i computer ritengono di aver creato nel loro passato remoto l'*homo sapiens*, per il disguido di un esperimento malriuscito la cui finalità non sanno più spiegarsi (Dürrenmatt, 1992, pp. 124-7)¹⁹.

È il caso di ricordare che proprio il tratto dell'autoreferenzialità è al centro della teoria dei *media* di Luhmann, che tuttavia si spinge anche oltre: «Ciò che sappiamo della nostra società, e in generale del mondo in cui viviamo, lo sappiamo dai mass media» (Luhmann, 2000, p. 15). Se sono i *media* a disegnare la percezione collettiva della realtà, è evidente perché il controllo dell'informazione sia ambito dalle concentrazioni di potere. *La Zachanassian* fa sempre in modo di essere tallonata da una folla di «Reporter aus aller Welt» (KI, p. 335) («reporter di tutto il mondo»). I giornalisti,

così l'autocommento dell'autore, «errichten neben der wirklichen Welt eine Phantomwelt. Heute werden die beiden Welten oft verwechselt» («erigono accanto al mondo reale un mondo fantasmatico. Oggi questi due mondi vengono spesso scambiati l'uno per l'altro»)²⁰. Il punto è questa possibilità di cambiare a piacimento tutto il contesto collettivo agendo sulle sue rappresentazioni. I mezzi d'informazione si dimostrano perciò non solamente una fonte di risignificazione degli eventi, ma soprattutto lo strumento di una vera e propria costruzione di realtà, se intendiamo per realtà un costruito cognitivo socialmente condiviso (cfr. Schmidt, 1994). Invadendo Gullen, i giornalisti con le loro telecamere vi portano una fabbrica di sistemi simbolici che determina la percezione individuale e collettiva in modo molto più potente del pulpito del prete, della cattedra dell'insegnante o dello scanno del sindaco. Ecco perché nella *Visita della vecchia signora* sono a ben vedere i *media*, più ancora che i notabili della cittadina, a svolgere una funzione analoga a quella che nel villaggio pre-tecnologico della commedia di Kleist era rivestito dalla spettacolare affabulazione del giudice Adam. All'interazione verbale faccia a faccia, divenuta irrilevante nei sistemi sociali complessi, i *media* sostituiscono un sistema impersonale, onnicomprensivo e coesteso alla nozione condivisa del "mondo". Riferendosi alla stampa, la multimiliardaria – che significativamente è proprietaria fra l'altro della North Broadcasting Company (KI, p. 260) – riconosce: «Sie braucht mich, und ich brauche sie» (KI, p. 302) («Ha bisogno di me, e io ne ho bisogno»). In che senso il grande capitale e l'«industria delle coscienze» (Enzensberger) siano dipendenti l'uno dall'altra, lo si vede nell'ultimo atto: è solo grazie all'intervento dei mezzi d'informazione che la deresponsabilizzazione è compiuta. Solo in virtù dell'anestesia operata dai mezzi d'informazione l'uccisione di Ill svanisce nell'indistinto, non è più percepita come omicidio. Il processo finale è un evento mediatico gestito da un presentatore che col tipico stile incalzante e sensazionalistico, tra l'imbonitore e il cronista sportivo, commenta un breve documentario ripreso contemporaneamente da radio, televisione e cinegiornale, su quelle che il sindaco chiama «unsere alt[e] demokratisch[e] Einrichtungen» (KI, p. 326) («le nostre antiche istituzioni democratiche»). Nella Gullen improvvisamente connessa con la rete del villaggio globale, la democrazia diventa dunque oggetto e prodotto dei *media*, già molti decenni prima di trasferirsi nei *talk show*.

Tuttavia, per ridisegnare persino le istituzioni democratiche, i *media* hanno bisogno di intellettuali. Sotto i riflettori che lo lusingano, il rettore del ginnasio capovolge linguisticamente i moventi dell'annunciata esecuzione di Ill negando sistematicamente le ragioni materiali e affermando ragioni puramente ideologiche: «Es geht nicht um Geld – *Riesenbeifall* – es geht nicht um Wohlstand und Wohleben, nicht um Luxus» («Non si tratta dei soldi – *applausi scroscianti* –, non si tratta del benessere e dell'agio, del lusso»), ma anzi sono in gioco «all die Ideale [...], die den Wert unseres Abendlandes ausmachen – *Riesenbeifall!*» (KI, p. 337) («tutti gli ideali che costituiscono il valore del nostro Occidente – *ovazioni!*»). Con questa acrobazia retorica, che miete un "applauso gigantesco", gli interessi sono rimossi come fine immediato. Il discorso se ne è purificato asserendo a colpi di slogan la cristallina eticità di quanto si sta per compiere. Ma proprio perciò la città di Gullen merita il denaro, come premio secondario, riconoscimento *aggiunto* per tanto amore dei grandi Valori. L'alibi per l'assassinio prezzolato di Ill, così, è pronto. L'offerta del miliardo, definita dalla stampa «eines der größten sozialen Experimente unserer Epoche» (KI, p. 336) («uno dei più grandi esperimenti sociali della nostra epoca»), è spacciata dai giornalisti per un caso clamoroso di beneficenza, o meglio di ciò che oggi Joseph E.

Stiglitz, premio Nobel per l'economia ed ex vicepresidente della Banca Mondiale, chiama efficacemente capitalismo «compassionevole» (Stiglitz, 2001, p. 28).

Ai nostri giorni giudicheremmo fortemente datata, perché sostanzialmente didascalica, una scelta come quella compiuta da Dürrenmatt, di miniaturizzare dinamiche socioeconomiche e culturali estremamente complesse, quasi inafferrabili, in un *plot* così drastico, per di più rasentando un procedimento di rappresentazione piuttosto goffo e primitivo come quello della personificazione. Certo, peculiarità individuali da vero personaggio non mancano alla vecchia signora, che con tutte le sue protesi è un totem già non più interamente umano nel senso biologico della parola, ma fatto di costosi pezzi di ricambio. Ci sono da registrare inoltre varie peculiarità e tic personali, ma non sono sufficienti affinché si possa parlare di un carattere: checché ne dica l'autore²¹, nelle fattezze della miliardaria spicca fin troppo decisamente l'astrazione personificata del capitalismo. Uno pseudo-personaggio? Eppure, per fare un riscontro a noi vicino, non negli incubi e nelle distopie della letteratura degli anni Cinquanta ma nella realtà, uno degli uomini più ricchi del pianeta e proprietario di reti televisive, oltretutto di un discreto impero finanziario, dimostra nei fatti che *oggi* per un individuo straordinariamente facoltoso comprare personalmente la giustizia mettendo un ampio consenso popolare e persino comprare personalmente il governo di una democrazia moderna promettendo attraverso i *media* miracoli economici per tutti, mescolando la sfera pubblica con il proprio privato e rivestendo tali operazioni con una possente campagna di comunicazione a base di parole su alti ideali, è davvero possibile. E non è detto che resti possibile soltanto in un angolo non molto trainante del sistema-mondo come l'Italia²². Non meno inverosimile e grottesco del fenomeno Zachanassian, questo fenomeno è però reale. La *fiction* spericolata di Dürrenmatt, cinquant'anni dopo, è semplice realismo.

La sua intuizione drammaturgica sta proprio nella provocatoria personalizzazione del conflitto, nel fare della grande economia e delle sue implicazioni etiche il contenzioso tra una Kläri Wäscher e un Alfred Ill, vale a dire: nell'indicare che la rete infinita di transazioni di cui si compone la nostra esistenza, una realtà non perspicua, labirintica, passa pur sempre – per ciascuno di noi – attraverso una miriade di atti individuali, specifici, “privati” e se si vuole ridicoli, in cui entra in gioco il singolo con le sue responsabilità personali di momento in momento, dunque con il suo passato e la sua storia. Ed è così che, necessariamente, dal livello impersonale dell'economia internazionale, la tragicommedia ridiscende a quella dimensione locale – ma dovremo dunque dire *glocal* – in cui intravediamo una determinata realtà elvetica, lontana dalla Svizzera delle banche, *una* provincia, una bega paesana. L'incommensurabilità fra i problemi generali chiamati indirettamente in causa nel dramma e il perimetro circoscritto di una vicenda individuale viene scavalcata con intelligenza attraverso il grottesco antirealistico, con la cascata di trovate spesso triviali, ma che nel loro complesso non sono dunque gratuite.

L'accettazione del verdetto da parte di Ill, il quale responsabilizza “tragicamente” i suoi concittadini rimettendo loro la decisione sulla sua morte, è vana, perché Gullen prosegue per la sua strada. Anzi proprio grazie al gesto di Ill la città – ricompensata col famoso miliardo – si prostituisce completamente. L'immolazione del protagonista resta una storia personale e dunque non solo ininfluenza sull'ordine mondiale della donna-magnate, ma insufficiente anche a salvare la sua piccola Tebe dalla peste, come afferma lo stesso Dürrenmatt:

Wie der Held der griechischen Tragödie ist die Hauptperson [della *Visita*] als der "Einzelne" schuldig, doch nachdem der Einzelne seine Schuld eingesehen und durch seinen Tod gesühnt hat, wird die Gesellschaft, die bei Sophokles durch den Vollzug der Gerechtigkeit am Einzelnen mit entsühnt wird, nun schuldig. Bei Sophokles weicht die Pest zurück, bei F. D. kommt sie erst (Dürrenmatt, 1986b, p. 149).

(Come l'eroe della tragedia greca, il protagonista è colpevole come "singolo", tuttavia dopo che il singolo ha preso coscienza della sua colpa e l'ha espiata con la morte, la società, che in Sofocle viene anch'essa redenta attraverso il compiersi della giustizia sul singolo, ora diventa colpevole. In Sofocle la peste si dilegua, in F. D. essa giunge proprio allora.)

Güllen è definitivamente perduta, definitivamente trionfante e soddisfatta del suo affare: la pestilenza della miseria ha lasciato il posto al male contrario, un benessere che rimuove ogni scrupolo. La catarsi collettiva nel sacrificio dell'eroe viene a mancare, anzi nella società avviene un'anti-catarsi: il fatto è che «bei Sophokles ist der Einzelne ein Teil des Allgemeinen, bei F. D. nicht» (*ibid.*) («in Sofocle il singolo è parte dell'universalità, in F. D. no»)²³.

Nella conclusione della *Brocca rotta*, malgrado le ombre persistenti di cui si è detto, Kleist tentava almeno di assegnare al giudice Adam il ruolo di un vero e proprio *pharmakós*: guardato con soddisfazione e sicurezza dalla finestra in una catartica *teichoskopía*, era visto fuggire lontano oltre i confini del villaggio, carico di peccati che per giunta sono fin dall'inizio suoi, piuttosto che della comunità. L'orizzonte d'esperienza di Dürrenmatt è diversissimo da quello di Kleist, ma c'è una direzione di caduta in comune: il "buco" della Storia, che in Dürrenmatt si estende a tutto.

Allora nel coro finale della *Visita* i versi tratti dal coro dell'*Antigone* sofoclea vengono piegati a un inno che è quasi un *jingle* pubblicitario sulle magnifiche conquiste delle auto sportive e della bomba atomica. La didascalia parla di un «Welt-Happyend», un lieto-fine-del-mondo. Il coro della tragedia greca è richiamato parodisticamente «als Standortsbestimmung, als gäbe ein havariertes Schiff, weit abgetrieben, die letzten Signale» (*KI*, p. 344) («come indicazione di coordinate, come se una nave in avaria, definitivamente alla deriva, mandasse gli ultimi segnali»). Il festante naufragio è chiaramente quello dell'Occidente intero, la cui cultura aveva prodotto in origine la tragedia ateniese e ora produce «Kriege» («guerre»), mentre auspica con gesto lirico colto che un dio, «ein Gott», ci conservi «die heiligen Güter [...] bewahre / Frieden / Bewahre die Freiheit» (*KI*, p. 346) («i sacri beni [...] conservi la pace, la libertà»). Abbiamo imparato dalla genealogia della morale dipanata dalla commedia che sono soltanto parole: «die heiligen Güter», i sacri beni, nell'uso mentito del linguaggio, sono le sacre merci.

Non si confonda però l'esperimento congegnato da Dürrenmatt, smaliziato e autocritico, col discorso moralistico e finanche bigotto, ma soprattutto ipocrita, che rimbombava negli anni Cinquanta di fronte ai primi segni di un inedito benessere che raggiungeva l'Europa (soprattutto quella di lingua tedesca) dopo la fame della guerra e delle macerie. Testimone, almeno per la Germania occidentale, Hans Magnus Enzensberger, che vale la pena citare un po' estesamente:

Dann begann der berühmte Streit um den Kühlschranks [...]. Daß die Deutschen, wenigstens im Westen, nach ihren faschistischen Verbrechen, nach einem verheerenden Krieg, den sie angezettelt hatten, gewissermaßen zur Belohnung, erstmals in ihrer ganzen Geschichte reich sein sollten, das war in der Tat schwer zu fassen [...]. Die

conservativa Kulturkritik der fünfziger Jahre hatte aber auffallend wenig Lust, ihr historisches Gewissen zu erforschen. Sie zog es vor, die Diskussion über Armut und Reichtum mit ihren beiden Lieblingsängsten zu bestreiten, nämlich a) dem Verlust der Werte und b) dem Ansturm des Massenmenschen. In sonorem Ton gaben die Herren zu bedenken, daß der deutsche Mensch in Gefahr sei, geblendet von der Aussicht auf ein allzu angenehmes Leben, den Sinn für das Höhere und die Fähigkeit zur Entsagung einzubüßen. Was sollte dann aus seinen traditionellen Tugenden werden [...]? Drohte der neue Reichtum, verkörpert durch den Kühlschranks, nicht jenen «stillen Glanz von innen» auszulöschen, von dem der Dichter spricht? Ein besorgtes Wackeln der Köpfe konnte angesichts solcher Risiken nicht ausbleiben (Enzensberger, 1985, pp. 179-82).

(Poi cominciò la famosa disputa intorno al frigorifero [...]. In effetti era difficile capire perché i tedeschi, almeno quelli occidentali, dovessero essere ricchi, per la prima volta in tutta la loro storia, dopo i crimini fascisti, dopo una guerra devastante scatenata da loro, quasi meritassero una ricompensa [...]. La *Kulturkritik* conservatrice degli anni Cinquanta aveva invece pochissima voglia di sottoporre ad esame la propria coscienza storica. Preferiva tenere banco nella disputa su ricchezza e povertà agitando i suoi due tormentoni prediletti, vale a dire a) la perdita dei valori e b) l'avanzata dell'uomo massa. In toni altisonanti quei signori invitavano a riflettere sul pericolo che sovrastava l'uomo tedesco il quale, abbacinato dalla prospettiva di una vita eccessivamente piacevole, avrebbe perso il senso dei Valori Supremi e la capacità di rinuncia. Che ne sarebbe stato delle tradizionali virtù? [...] La nuova ricchezza, incarnata dal frigorifero, non minacciava forse di spegnere quel «silente fulgore riposto» di cui parla il poeta? Un preoccupato tentennar del capo non poteva mancare, di fronte a simili rischi [trad. it. 1988, pp. 75-7, con ritocchi].)

Nella tumultuosa commedia dell'autore svizzero, per l'appunto, non si trova nulla di simili sermoni, non c'è spazio per bugie sul benessere contrarie e simmetriche a quelle pubblicitarie. Egli precisò per prima cosa, nella frase che apre la sua *Anmerkung* allegata alla prima edizione del testo, che «Der Besuch der alten Dame ist eine Geschichte [...], geschrieben von einem, der sich von diesen Leuten durchaus nicht distanziert und der nicht so sicher ist, ob er anders handeln würde» (KI, p. 347) («*La visita della vecchia signora* è una storia [...] scritta da uno che non prende affatto le distanze da questa gente e che non è tanto sicuro che agirebbe diversamente»). Anche Dürrenmatt, insomma, forse spaccerebbe il suo vicino in cambio di scarpe più o meno gialle. Ma instilla in noi qualche dubbio sulle relative menzogne.

Note

1. Il racconto *Mondfinsternis* è stato ricostruito dall'autore a distanza di venticinque anni e pubblicato in *Stoffe I-III*, del 1981 (Dürrenmatt, 1991a, pp. 218-63).

2. Cfr. *ivi*, p. 217.

3. F. Dürrenmatt, *Anmerkung (Nota)*, 1956, a *Der Besuch der alten Dame* (Dürrenmatt, 1957, p. 347). D'ora in poi rinvio direttamente nel testo, tra parentesi, a questa edizione con la sigla KI seguita dal numero di pagina.

4. Che il nesso fra la dimensione locale "ristretta" e la tensione all'internazionalità sia del resto una peculiarità della più avvertita cultura svizzera è stato ben dimostrato da Fiorentino (2001).

5. Per questi dati sul *curriculum* della commedia cfr. la nota editoriale in appendice a Dürrenmatt (1998, pp. 153-5).

6. Cfr. *ivi*, p. 155.

7. *Randnotizen* (annotazioni a margine) dell'autore per il programma di sala della prima assoluta della *Visita* (Dürrenmatt, 1998, pp. 139-40).

8. *Anmerkung* (KI, p. 348).
9. Cfr. il classico Bourdieu (1979).
10. Sulla parentela fra i due drammi, più volte rilevata dalla critica, cfr. soprattutto Durzak (1972) e Frizen (1988, pp. 60-1).
11. L'intertestualità tra *La brocca rotta* e *l'Edipo re*, esplicitata dallo stesso Kleist nella prefazione postuma e analizzata in particolare da Schadewaldt (1960), viene sempre ribadita negli studi kleistiani.
12. Per questi lineamenti di interpretazione della commedia kleistiana sono largamente debitoro del canonico studio di Arntzen (1968, pp. 178-200).
13. Un interprete della *Brocca rotta* scrive giustamente «daß bei ihm [Adam] die Wahrheit eine Funktion der Machtausübung ist. Er ist Herr über die Sprache, zwingt den anderen seine Sprachregelung auf [...]. Er hat genügend Macht, um die Erkenntnis der Wirklichkeit nach seinen Bedürfnissen zu manipulieren» (Reininger, 2002, p. 161) («per lui la verità è una funzione dell'esercizio del potere. [...] La lingua è cosa sua, egli impone agli altri le sue regole linguistiche. Ha abbastanza potere per manipolare la conoscenza della realtà secondo le sue necessità»).
14. «Doch geht es bei dem allem um meine Angelegenheit, und darum ist es auch nicht nötig, die Welt heranzuziehen, diese meine Angelegenheit als die Angelegenheit der Kunst im allgemeinen hinzustellen, wie der Dorfrichter Adam den Teufel, um die Herkunft einer Perücke zu erklären, die in Wahrheit nur die seine ist. Wie überall und nicht nur auf den Gebieten der Kunst gilt auch hier der Satz: Keine Ausreden, bitte» (Dürrenmatt, 1991b, p. 63) («Ma in tutto ciò si tratta di questioni mie, non è necessario quindi tirare in ballo il mondo e porre le mie questioni come questioni dell'arte in generale, al modo in cui il giudice di villaggio Adam tira in ballo il diavolo per spiegare la provenienza di una parrucca che in verità è semplicemente la sua. Come sempre, e non solo nel campo dell'arte, anche qui vale il principio: niente scuse, prego»).
15. H. von Kleist, *Der zerbrochne Krug*, scena XI, vv. 1682-1746 (Kleist, 1986, pp. 296-8).
16. Nel racconto *Eclissi di luna*, da cui nasce la commedia, il tema della desacralizzazione è ancora più insistente nella figura del parroco-teologo ambizioso, inascoltato e fallito.
17. Cfr. in proposito Große (1998, pp. 72-3).
18. Ad esempio, non ne fa cenno Labrousse (1981), che pure dedica il suo saggio agli alibi morali dell'agire.
19. Per altre considerazioni sui *media* nell'ultimo Dürrenmatt cfr. Käser (2003).
20. Dalle *Randnotizen* alla commedia già ricordate, alla voce *Reporter* (Dürrenmatt, 1998, p. 140).
21. «Claire Zachanassian stellt weder die Gerechtigkeit dar noch den Marshallplan oder gar die Apokalypse, sie sei nur das, was sie ist, die reichste Frau der Welt [...]» (*Anmerkung*, KI, p. 348) («Claire Zachanassian non rappresenta la giustizia né il piano Marshall, né tanto meno l'apocalisse, è solo ciò che è, la donna più ricca del mondo»).
22. Per un'analisi storica di questo fenomeno come sintomo non strettamente locale della deriva delle democrazie moderne cfr. Ginsborg (2003).
23. Sarebbe interessante, a proposito della discrasia fra il sacrificio etico del singolo e le dinamiche inarrestabili dei sistemi sociali, verificare se *Le rhinocéros* di Ionesco (1959) non debba qualcosa alla *Visita*, che era andata in scena a Parigi nel 1957. Anche nella fortunata tragicommedia di Ionesco, infatti, c'era l'abbruttimento conformistico e opportunistico di un'intera città, simboleggiato in modo grottesco con la metamorfosi dei cittadini in rinoceronti, e anche lì a questa follia si sottraeva un solo uomo, il protagonista Bérenger, con una ribellione eroica quanto pateticamente inutile.

Bibliografia

- ARNTZEN H. (1968), *Die ernste Komödie. Das deutsche Lustspiel von Lessing bis Kleist*, Nymphenburger, München.
- BOURDIEU P. (1979), *La distinction. Critique sociale du jugement*, Les éditions de Minuit, Paris (trad. it. *La distinzione. Critica sociale del gusto*, traduzione di G. Viale, il Mulino, Bologna 2004, 1^a ed. 1983).
- DÜRRENMATT F. (1957), *Der Besuch der alten Dame*, in Id., *Komödien 1*, Die Arche, Zürich.
- ID. (1986a), *Der Auftrag oder vom Beobachten des Beobachters der Beobachter*, Diogenes, Zürich.

- ID. (1986b), *Friedrich Dürrenmatt interviewt F. D.*, in Id., *Werkausgabe in dreißig Bänden*, Diogenes, Zürich, Bd. XXV, pp. 139-67.
- ID. (1991a), *Stoffe I-III*, in Id., *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Diogenes, Zürich, Bd. VI.
- ID. (1991b), *Theaterprobleme*, in Id., *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, Diogenes, Zürich, Bd. VII.
- ID. (1998), *Der Besuch der alten Dame. Eine tragische Komödie. Neufassung 1980*, in Id., *Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden*, Diogenes, Zürich, Bd. V.
- DURZAK M. (1972), *Dürrenmatt, Frisch, Weiss. Deutsches Drama der Gegenwart zwischen Kritik und Utopie*, Reclam, Stuttgart, pp. 91-102.
- ENZENSBERGER H. M. (1985), *Armes reiches Deutschland. Vorstudien zu einem Sittenbild* (1^a ed. 1982), in Id., *Politische Brosamen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 177-93 (trad. it. *Povera ricca Germania. Studi preliminari per un quadro di costume*, traduzione di C. Groff, in H. M. Enzensberger, *In difesa della normalità e altri scritti*, SE, Milano 1988, pp. 73-86).
- FIorentino F. (2001), *La letteratura della Svizzera tedesca*, Carocci, Roma.
- FRIZEN W. (1988), *Friedrich Dürrenmatt: "Der Besuch der alten Dame"*, Oldenbourg, München (2^a ed.).
- GINSBORG P. (2003), *Berlusconi. Ambizioni patrimoniali in una democrazia mediatica*, Einaudi, Torino.
- GROSSE W. (1998), *Friedrich Dürrenmatt*, Reclam, Stuttgart.
- GUTHKE K. S. (1961), *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- KÄSER R. (2003), *"Fernsehkameras ersetzen das menschliche Auge". Friedrich Dürrenmatts Spätwerk im Spannungsfeld von Wissenschaftsgeschichte und Medientheorie*, in "text+kritik", *Friedrich Dürrenmatt*, 50-51 (Neufassung, Dezember 2003), pp. 176-82.
- KLEIST H. VON (1986), *Werke und Briefe in vier Bänden*, herausgegeben von S. Streller et al., Insel, Frankfurt am Main, Bd. I.
- LABROISSE G., *Die Alibisierung des Handelns in Dürrenmatts "Besuch der alten Dame"*, in G. P. Knapp, G. Labrousse (hrsg.), *Facetten. Studien zum 60. Geburtstag Friedrich Dürrenmatts*, Lang, Bern-Frankfurt am Main 1981, pp. 207-23.
- LUHMANN N. (1984), *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *Sistemi sociali. Fondamenti di una teoria generale*, traduzione di A. Febbrajo, R. Schmidt, il Mulino, Bologna 1990).
- ID. (1996), *Die Realität der Massenmedien*, Westdeutscher Verlag, Opladen (trad. it. *La realtà dei mass media*, traduzione di E. Esposito, Franco Angeli, Milano 2000).
- ID. (1997), *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- REININGER A. (2002), *Sprache, Macht und die Mechanismen der Komik. Heinrich von Kleists "Der zerbrochene Krug"*, in "Studia theodisca", IX, pp. 157-69.
- SCHADEWALDT W. (1973), *"Der zerbrochene Krug" von H. von Kleist und Sophokles' "König Ödipus"* (ed. or. 1960), in W. Müller-Seidel (hrsg.), *Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, pp. 317-25.
- SCHMIDT S. J. (1994), *Medien = Kultur?*, Benteli, Bern.
- STIGLITZ J. E. (2001), *In un mondo imperfetto. Stato, mercato e democrazia nell'era della globalizzazione*, Donzelli, Roma.