

MARGHERITA BOFFANO

IMMERGERSI NELLA FUCINA CREATIVA DELL'ARTISTA
DOPPELBEGABT. IL BUCH EINER NACHT DI FRIEDRICH
DÜRRENMATT

Se il celebre racconto per immagini e versi *Minotaurus. Eine Ballade* (1985) di Friedrich Dürrenmatt (1921-1990) è riconducibile all'individualità autoriale dell'artista svizzero, in quanto espressione della sua *Doppelbegabung* di scrittore-pittore⁷², l'iconotesto⁷³ poetico *Buch einer Nacht* – presentato per la prima volta al pubblico, nel 2012, in occasione della mostra temporanea Walter Jonas. Maler, Urbanist und Wegbereiter, e tuttora inedito – si configura d'altro canto quale esempio paradigmatico di una forma di autorialità plurale⁷⁴.

La serie di incisioni e liriche, realizzata nella notte tra il 13 e 14 gennaio 1943, è infatti il frutto della collaborazione tra Dürrenmatt, che ha inciso le poesie con scrittura speculare su una lastra di rame, e altri due artisti e suoi sodali: il tedesco Walter Jonas (1910-1979), che ha realizzato le incisioni in un confronto costante con le parole dell'amico, e lo svizzero Werner J. Müller (1899-1986), che ha steso invece le note di accompagnamento alle immagini e ai testi (queste ultime assenti, tuttavia, nella copia digitalizzata proveniente dal lascito di Jonas).

Sarà quindi rilevante approfondire il rapporto tra iconotestualità e poesia, dal momento che, come osserva Andrea Cortellessa, la logica della poesia è molto più vicina a quella dell'immagine di quanto

⁷² Composto dall'aggettivo *doppel*, “doppio”, e dal sostantivo *Begabung*, “talento”. Per una definizione e una tassonomia della *Doppelbegabung*, si rimanda a M. COMETA, *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel “doppio talento”*, in *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. Cometa e D. Mariscalco, Macerata, Quodlibet, 2014, pp. 47-48. La tripartizione proposta da Cometa ben si attaglia alla produzione “doppia” di uno scrittore-pittore come Dürrenmatt, specialmente per quanto riguarda le ultime due categorie. La sua opera rappresenta un caso paradigmatico di «concrecenza genetica» che ci conduce direttamente nel cuore della fucina dell'artista *doppelbegabt* e, a un tempo, di «vocazione dialogica», dal momento che, attraverso il proprio itinerario creativo, l'autore svizzero non ha mancato di offrire “reciproche illuminazioni” di un'arte per mezzo dell'altra (cfr. O. WALZEL *Wechselseitige Erhellung der K. nste*, Berlin, Reuther & Richard, 1917).

⁷³ Per una definizione di iconotesto, cfr. *Iconotextes*, a cura di A. Montandon, Paris, Ophrys, 1990; P. WAGNER, *Reading Iconotexts. From Swift to the French Revolution*, London, Reaktion Books, 1995; L. LOUVEL, *Poetics of the Iconotext*, New York, Routledge, 2011; M. COMETA, “Forme e retoriche del fototesto letterario”, in *Fototesti*, a cura di M. Cometa e R. Coglitore, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 69-115. Tra i contributi più recenti, si rimanda agli studi di Andrea Cortellessa («*Bruges-la-Morte, Nadja, Vertigo. Psicologia di tre città*», in «*Dal nulla al sogno. Dada e Surrealismo dalla Collezione del Museo Boijmans Van Beuningen*», a cura di M. Vallora, catalogo della mostra di Alba, Fondazione Ferrero, 27 ottobre 2018-25 febbraio 2019, 2018, pp. 334-343; *Expanded Poetry: Otto iconopoemi 2006-2018*, in «*California Italian Studies Journal*», VIII, 1, 2018; *Scritture del conflitto. parole e/vs immagini nella tradizione dell'iconotesto*, intervista di Luca Bernasconi per la Rete Due della Radio Svizzera Italiana, 15 ottobre 2018: <https://www.leparoleelecose.it/?p=34478>) che, nell'autunno del 2018, a una “Storia e tipologia del fototesto italiano” ha dedicato un corso presso la Cattedra de Sanctis del Politecnico di Zurigo, e a G. Carrara, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, nel quale l'autore, concentrandosi sulla declinazione novecentesca dell'iconotesto, ha tracciato una «prima sistemazione storico-letteraria» del fenomeno.

⁷⁴ Per rendere conto, dunque, della dimensione collaborativa di questo iconotesto poetico, si potrebbe ampliare la definizione canonica di *Doppelbegabung* e parlare di una forma di «talento plurale», sulla scia delle riflessioni di Lorenzo Mari nel suo *Il taccuino dell'intellettuale. Disegno e narrazione nell'opera di John Berger*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.

non sia quella della narrazione⁷⁵. Per suo stesso statuto, infatti, alla poesia appare connaturata una fruizione tendenzialmente istantanea e immediata, pari a quella dell'immagine e, anche se la sua lettura si svolge – per dirla con Lessing – «nel tempo»⁷⁶, in realtà ciò che compone è sempre un'immagine. Non è un caso, allora, che si parli di «figure» retoriche e «tropi»: tutte metafore che hanno a che fare con la visualità e con la spazialità. Al tempo stesso, però, *Buch einer Nacht*, in quanto sequenza di parole-immagini, è segnata da una forte tensione verso la narratività, verso lo sviluppo di un nucleo diegetico. Ecco che allora si manifesta come una forma di evasione del linguaggio poetico da sé stesso, che si articola su più piani. La parola poetica estende infatti i propri confini non solo perché accede al territorio dell'immagine, provocando un conflitto modulato secondo una «logica di insubordinazione» (dove i due *media* concorrono alla produzione di senso lungo due binari autonomi, senza necessariamente ridursi l'uno a illustrazione, o didascalia, dell'altro), ma proprio perché, nell'integrazione dell'immagine, la parola acquista inevitabilmente un ritmo narrativo⁷⁷. È come se l'immagine, sovrapponendo al testo lirico una sorta di «grille visuelle», riuscisse a conferirgli «une harmonie»⁷⁸, appunto, narrativa. Nel caso di un iconotesto poetico come *Buch einer Nacht*, si è dunque di fronte a quelle forme speculari di sconfinamento che Cortellessa, parafrasando un'opera seminale dei *visual studies*⁷⁹, chiama, rispettivamente, «*expanded poetry*» e «narratività espansa»⁸⁰. Si può quindi immaginare una duplice convergenza: della poesia verso la prosa e del linguaggio letterario verso quello iconico.

È opportuno, allora, richiamare alla mente la felice formula «*image dans la fabrique*»⁸¹ di Philippe Hamon, capace di 'illuminare' le scaturigini dell'atto creativo, conducendo il lettore/osservatore direttamente nella "fucina" degli artisti *doppelbegabten*. Come si vedrà, *Buch einer Nacht* presenta infatti una struttura ad anello che riflette *en abyme* il processo creativo condotto dai due autori attraverso un continuo 'palleggio' tra parole e immagini, speculare al ritmo oscillatorio dell'occhio del fruitore che, di volta in volta, deve necessariamente 'saltare' dai versi all'incisione e dall'incisione ai versi⁸². Il lettore-osservatore risulta così ricondotto al cronotopo dell'io-lirico, all'*hic et nunc* del

⁷⁵ Cfr. CORTELESSA, *Scritture del conflitto*, cit.

⁷⁶ G.E. Lessing, *Laocoonte* [1766], tr. it e note a cura di M. Cometa, Roma, Aesthetica, 2020.

⁷⁷ Cfr. CORTELESSA, *Scritture del conflitto*, cit.

⁷⁸ L. LOUVEL, *Modalités du dialogue entre texte et image. Effets de lecture*, in ID., *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses universitaire des Rennes, p. 233.

⁷⁹ Si tratta di G. YOUNGBLOOD, *Expanded Cinema* [1970], tr. it. a cura di P.L. Capucci e S. Fadda, Bologna, Clueb, 2013, citato da CORTELESSA, in *Expanded poetry*, cit., pp. 26

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ P. HAMON, *Imageries, Littérature et Image au XIXe siècle*, Paris, Éditions José Corti, 2001, *passim*. Cfr. anche COMETA, *Al di là dei limiti della scrittura*, cit, pp. 54 e ss.

⁸² Cortellessa parla di un «tennis neurale» tra immagine e testo attraverso il quale si produce una dislocazione del senso nel tempo e nello spazio e che richiede, da parte del fruitore, due competenze percettive distinte (di ordine psicologico, cognitivo ed estetico) che, essendo di diversa natura, si contendono lo spazio della nostra mente come in una sorta di 'psicomachia', cfr. CORTELESSA, *Tennis neurale. Tra letteratura e fotografia*, in *Arte in Italia dopo la fotografia: 1850-*

segno grafico⁸³.

Posta, assieme alla novella *Weihnacht* (Natale, 1942), sulla «soglia del mondo creativo dello scrittore»⁸⁴, l'opera può essere considerata, in una certa misura, quale punto di partenza della esplorazione dürrenmattiana del grottesco: l'unica espressione del tragico ancora possibile in «un mondo senza volto»⁸⁵, che precipita sempre più verso «l'informe», «l'anonimato», «il silenzio»⁸⁶. Anche nell'iconotesto del 1943, come già nell'esperimento narrativo precedente, venato di accenti «espressionisti»⁸⁷, lo scrittore svizzero si trova a dover fare i conti con il proprio retroterra culturale (religioso e umanistico) proprio nel momento in cui la seconda guerra mondiale sta sconvolgendo l'Europa. La Svizzera neutrale e risparmiata dalla barbarie del conflitto è infatti un paese, come scrive Max Frisch, che confina con una «camera di tortura», ma dove la vita continua a svolgersi in apparente tranquillità, in «un vuoto tra la guerra e la pace»⁸⁸, in cui «uno può credere di essere stato visitato dalla grazia», senza per questo essere «al riparo dagli incubi e dalle trepidazioni»⁸⁹. Ed è proprio alla luce di queste esperienze che, nel giovane Dürrenmatt, va via via scomparendo l'immagine tradizionale di un Dio «buono», «vago come un'ombra», la cui sola presenza garantisce la coesione di ogni aspetto del creato, collegando «il villaggio sicuro come il grembo materno e il selvaggio mondo di fuori, il mondo della storia e il mondo delle leggende», un Dio che si deve «adorare» e al quale si deve «chiedere perdono», ma dal quale è anche lecito «attendarsi dei benefici»: «una sorta di misterioso prozio dietro alle nuvole»⁹⁰.

Sono gli anni in cui il giovane Dürrenmatt, studente di filosofia all'Università di Zurigo, invece di frequentare le lezioni dei grandi maestri della germanistica come Fritz Strich, Wilhelm de Boor, Emil Staiger, preferisce darsi alla lettura dei classici (Lessing, Wieland, Kleist, Hebbel), andare a teatro (*Pentesilea* di Kleist e *L'anima buona del Sezuan* di Brecht) e, soprattutto, dedicarsi alla pittura sotto l'egida dello stesso Jonas: artista tedesco che, nello stile, si ricollega agli espressionisti, visti di malocchio anche nella tollerante Svizzera⁹¹.

2000, catalogo della mostra a cura di M.V. Marini Clarelli e M.A. Fusco, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea di Roma, Milano, Electa, pp. 47-59 e ID., *Scritture del conflitto*, cit.

⁸³ Cfr. CARRARA, *Storie a vista*, cit.

⁸⁴ E. BERNARDI, *Introduzione*, in F. Dürrenmatt, *Romanzi e racconti*, a cura di E. Bernardi, Torino, Einaudi-Gallimard, 1993, IX-LIV: XV.

⁸⁵ Cfr. F. DÜRRENMATT, *Lo scrittore nel tempo. Scritti su letteratura, teatro e cinema*, trad. it. a cura di B. Baumbusch e G. Ciabatti, Torino: Einaudi, 1982.

⁸⁶ BERNARDI, *Friedrich Dürrenmatt e la "drammaturgia dell'immaginazione"*, in «Annali di Ca' Foscari», XXXIV, 1-2, 1995, p. 62.

⁸⁷ F. DÜRRENMATT, *Eclissi di luna*, tr. it. di B. Zagari, Milano, Garzanti, 1984: p. 221.

⁸⁸ M. FRISCH, *Diario d'antepace*, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 146.

⁸⁹ BERNARDI, *Introduzione*, cit., XVII.

⁹⁰ DÜRRENMATT, *Eclissi di luna*, cit., p. 22.

⁹¹ Cfr. BERNARDI, *Introduzione*, cit.

Cercando di ricostruire, negli *Stoffe*⁹², le circostanze del suo primo incontro con il pittore, Dürrenmatt descrive l'eteroclitica cerchia di intellettuali che erano soliti riunirsi nel suo atelier a Zurigo, e fornisce alcune scarse notizie relative alla creazione del *Libro di una notte*:

Er arbeitete meistens in der Nacht, oft bis in den Morgen hinein; und ich saß mit anderen manche Nächte bei ihm und diskutierte mit ihm, denn er liebte es, beim Malen zu unterhalten und unterhalten zu werden. [...] Seine Freunde setzten sich aus Journalisten, Musikern, Literaten (die heute bekannte Namen führen) und aus Studenten und Spinnern zusammen (unter denen ich der Versponnenste war), und immer wieder waren Maler bei ihm. [...] Ich pflegte gegen fünf bei Jonas einzutreffen und lang nach Mitternacht zu gehen. Er war einer jener Maler, die ständig arbeiten. Zur Zeit meiner Bekanntschaft radierte er hauptsächlich; mit einem seiner Bekannten [Werner Y. Müller] zusammen entstand das *Buch einer Nacht*, ich entwarf den Text, er radierte ihn⁹³.

Se ci si affida al racconto autobiografico proposto negli *Stoffe*, la realizzazione delle dieci incisioni da parte di Jonas sembrerebbe essere avvenuta contestualmente alla composizione dürrenmattiana delle dieci liriche corrispondenti. È difficile stabilire, tuttavia, se nella genesi dell'opera venga prima il testo o l'immagine. Allo stesso modo, sul versante opposto della ricezione, non vi è alcuna preminenza o gerarchia tra le parti. Nessuno dei due elementi appare infatti subordinato all'altro, «in quanto l'uno *prosegue*, e insieme *sposta*» il significato dell'altro, costringendo il destinatario a «un'attività ermeneutica che tende a “rinnovare” il testo nell'immagine e viceversa»⁹⁴. Proprio nel 'punto cieco' tra le due componenti iconotestuali, nello «spazio bianco» che nessuna delle due “arti sorelle”, presa singolarmente, riesce a «colmare»⁹⁵, si genera un surplus di senso, dato dal dialogo tra

⁹² Si tratta del monumentale racconto autobiografico in tre volumi (1981-1992) nel quale Dürrenmatt, come un moderno Sisifo, ha incessantemente ridisegnato l'itinerario dei propri soggetti letterari nei termini di un percorso labirintico. Gli *Stoffe*, letteralmente “materiali”, sono del resto le stesse «Vorsprachlichen Visionen» (“visioni prelinguistiche”, P. RUSTERHOLZ, *Chaos und Renaissance im Durcheinandertal Dürrenmatts*, Würzburg, Ergon Verlag, 2018, p. 116) che alimentano la sua produzione grafico-pittorica, concorrendo a creare un unico mondo immaginale. Risulta particolarmente opportuna, a questo proposito, la categoria di «concretescenza genetica» proposta da M. Cometa in *Letteratura e arti figurative: un catalogo*, in «Contemporanea», n. 3, pp. 15-29. L'intero *Projekt* degli *Stoffe* è stato interamente digitalizzato nel 2021, in occasione del centenario dalla nascita di Dürrenmatt: la giungla di manoscritti e dattiloscritti, che compongono un *corpus* di oltre 30 mila pagine, risulta così accessibile, in forma di ipertesto, da una nuova e più ampia prospettiva. In traduzione italiana, è stato pubblicato soltanto il vol. II col titolo di uno dei racconti in esso contenuti: DÜRRENMATT, *Eclissi di luna*, cit.

⁹³ DÜRRENMATT, *Der Rebell. Stoffe II/III*, Zürich, Diogenes, 1990, p. 199. «Lavorava principalmente di notte, spesso fino al mattino; e io, insieme ad altri, sedevo e discorrevo con lui poiché, mentre dipingeva, amava intrattenere ed essere a sua volta intrattenuto. [...] I suoi amici comprendevano a un tempo giornalisti, musicisti, scrittori (che ora hanno nomi altisonanti), studenti e personaggi stravaganti (tra i quali io ero il più eccentrico), e immancabilmente pittori [...]. Andavo a casa di Jonas verso le cinque e me ne andavo molto dopo lo scoccare della mezzanotte. Era uno di quei pittori che lavorano costantemente. Ai tempi della nostra frequentazione, si dedicava principalmente all'incisione; insieme ad un suo conoscente [il critico d'arte Werner Y. Müller] è nato il *Libro di una notte*, io ho redatto il testo, lui l'ha inciso», tr. mia.

⁹⁴ CORTELLESA, «*Bruges-la-Morte, Nadja, Vertigo. Psicologia di tre città*», cit., p. 108.

⁹⁵ V. CAMMARATA, *Postfazione*, in W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Milano, Raffaele Cortina Editore, 2017, pp. 217-235

verbale e visuale.

Veniamo ora alla lettura-visione dell'opera.

«Die Welt ist Spiel». Il Libro di una notte

L'incisione che apre la *plaquette* d'arte mostra tre uomini che sembrano librarsi al di sopra di un paesaggio collinare in cui si possono scorgere alcune case e un complesso industriale (cfr. FIG. 1). Il trio pare avvolto dai petali di un grande fiore: al centro è raffigurato Dürrenmatt con gli occhiali e un bastone da passeggio; nella figura col cappello a sinistra è invece possibile identificare il suo amico e critico d'arte Werner J. Müller; mentre l'uomo pensieroso sulla destra rappresenta Jonas. La posa meditativa dei tre personaggi e la loro disposizione a semicerchio lascia supporre che siano impegnati in una conversazione. Infine, in alto, sul margine sinistro dell'immagine, è visibile un gigantesco occhio disincarnato che rivolge il suo sguardo direttamente verso lo spettatore. Si prendano ora i versi incisi con scrittura speculare sulla tavola successiva (cfr. FIG. 2):



FIG. 1. *Buch einer Nacht I/XX*, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

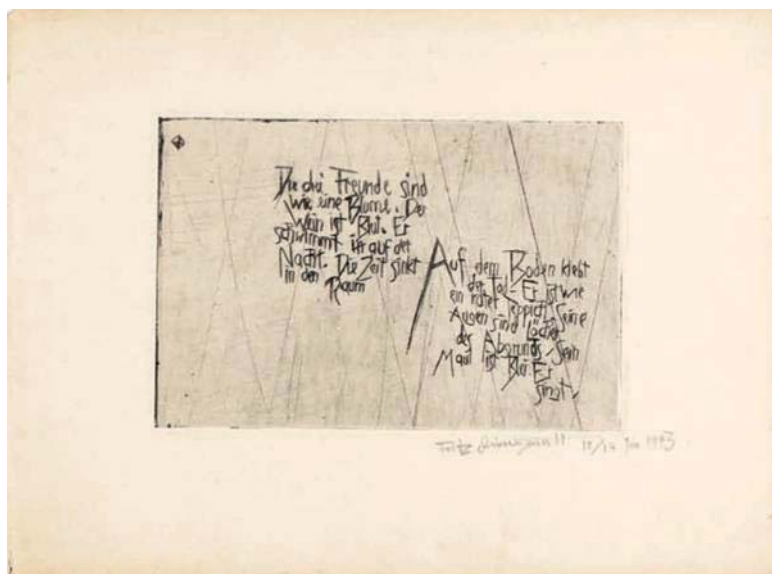


FIG. 2 *Buch einer Nacht II/XX*, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

Innanzitutto, si può notare una certa attenzione – da parte di Dürrenmatt – nei confronti della disposizione spaziale dei versi nonché la scelta di una grafia fortemente espressiva, definita da tratti nervosi e spezzati. Nella logica compositiva dell’iconotesto, come ricorda Liliane Louvel, anche il segno grafico può infatti farsi vettore del significato, generando un vero e proprio “raddoppiamento semiotico”⁹⁶.

Il testo recita:

Die drei Freunde sind
wie eine Blume. Der
Wein ist Blut. Er schwimmt ~~in~~ auf der
Nacht. Die Zeit sinkt
in den Raum

Auf dem Boden klebt
der Tod – Er ist wie
ein roter Teppich. Seine
Augen sind Löcher
des Abgrunds – Sein

⁹⁶ Interrogandosi sugli «effetti di lettura» dei dispositivi tipografici e sulla intrinseca plasticità del testo scritto, Louvel parla di un vero e proprio «redoublement sémiotique»: «L’écriture, approchée dans sa matérialité, dans sa dimension physique et graphique, déverrouille le champ d’une visualité spécifique où la lettre et le dessin font corps, indissolublement. Redoublement sémiotique où l’image graphique est l’agent de la signification du texte, cfr. LOUVEL, *Avant-propos*, in Id., *Texte/Image: nouveaux problèmes: colloque de Cerisy*, dir. Par H. Scepti, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 12.

Maul ist Blei. Er
singt⁹⁷.

Nella prima strofa viene amplificata l'immagine del fiore che avvolge le tre figure rappresentate nella *gravure*. La coppia aggettivale *drei-eine*, unita alla simbologia cristiana del vino che, nel mistero della passione e della transustanziazione, si fa sangue di Cristo, sembra alludere al dogma della trinità, al Dio uno e trino. Il colore del vino che, come nuotando (*schwimmt*), scorre nella notte, nei versi successivi diventa attributo della morte, ridotta a un tappeto di sangue scarlatto, emblema degli orrori della guerra. Il *roter Teppich* può anche evocare il tappeto rosso sul quale cammina Agamennone, reduce dalla guerra di Troia, nell'*Oresteia* di Eschilo: «il più vivo e il più ambiguo dei segni teatrali», al contempo simbolo del «sacrificio blasfemo che offende gli dèi» e «cerimonia sacrificale» in cui «il celebrante si trasforma in vittima»⁹⁸. Ma il binomio *Blut-Boden* richiama alla mente anche il «principio neogermanico del *Blut und Boden*»⁹⁹: la mistica unione di “sangue e suolo” di ascendenza romantica, assunta a fondamento del ruralismo nazista e della polemica di stampo antimodernista promossa da Walther Darré, ministro dell'Agricoltura del Terzo Reich dal 1933 al 1942. L'occhio-voragine dell'abisso (*Loch des Abgrunds*), quasi un buco nero che sembra emergere dallo sfondo scuro dell'incisione, si rivela quello della morte. Le sue fauci (*Maul*, letteralmente “boccaccia”, “muso”), assimilate icasticamente al “piombo” (*Blei*) delle armi da fuoco, concorrono – insieme agli altri simboli – a evocare lo scenario apocalittico della guerra. La lirica si conclude, come in una sorta di *danse macabre*, con il trionfo della morte che diffonde il suo canto beffardo nella notte.

La tavola successiva inverte il rapporto testo-immagine, presentando al lettore-osservatore nuovamente i versi di Dürrenmatt (cfr. FIG. 3).

⁹⁷ «I tre amici sono/come un solo fiore. Il vino/è sangue. Scivola a nuoto/sulla notte. / Il tempo affonda/nello spazio. / Sul suolo sta appiccicata/la morte. È come/un tappeto rosso. I suoi/occhi /sono voragini/dell'abisso – le sue fauci/sono piombo. / Canta», tr. mia.

⁹⁸ I. KOTT, *Divorare gli dei. Un'interpretazione della tragedia greca*, Milano, Mondadori, 2005, p. 124.

⁹⁹ G.L. MOSSE, *Le origini culturali del Terzo Reich*, Milano: Il Saggiatore, 2008, p. 354.

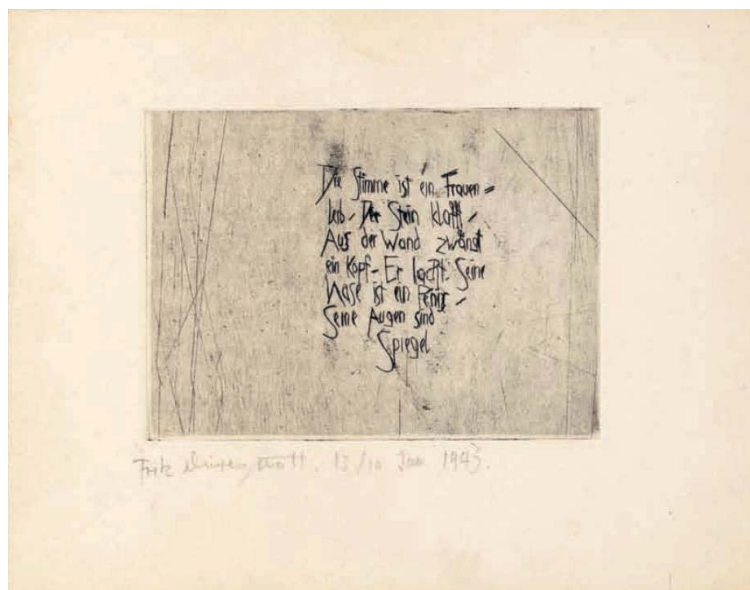


FIG. 3 *Buch einer Nacht III/XX*, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

Die Stimme ist ein Frauen-
 leib – Der Stein klafft –
 Aus der Wand zwängt
 ein Kopf – Er lacht. Seine
 Nase ist ein Penis –
 Seine Augen sind
 Spiegel¹⁰⁰

La strofa presenta due immagini. All’inizio una voce (probabilmente quella della morte che, nella lirica precedente, cantava) assume, attraverso un salto metonimico, le sembianze di un “corpo di donna” (*Frauen-leib*). Il canto della morte, personificata come “bella donna” forzando dunque il genere grammaticale del termine “Tod” (maschile in tedesco), è così potente da spaccare in due la pietra, come suggerisce il verbo onomatopeico *klaffen*. Dalla parete emerge a fatica una testa che ride. Il naso, un organo ampiamente sfruttato nella letteratura umoristica come simbolo del fallo¹⁰¹, è un *Penis*. L’analogia naso-pene rimanda del resto alla *Favola di Slawkenbergius* compresa nel libro IV del *Tristram Shandy* di Laurence Sterne, in cui lo scrittore, giocando con l’ambiguità delle parole e i rischi del doppio senso, tiene a precisare: «Con la parola *Naso*, in tutto questo lungo capitolo sui nasi e in ogni altra parte della mia opera in cui ricorre la parola *Naso*, – dichiaro che intendo né più meno

¹⁰⁰ «La voce è un corpo / di donna – La pietra si fende – / Dalla parete esce a fatica/una testa – Ride. / Il suo / naso è un cazzo – / i suoi occhi sono/specchi», tr. mia.

¹⁰¹ Cfr. M.M. BACHTIN, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* [1965], Torino, Einaudi, 1979.

né meno che un Naso»¹⁰².

Nell'incisione corrispondente di Jonas (cfr. FIG. 4) è possibile identificare alcuni elementi soltanto suggeriti dai versi dürrenmattiani. L'immagine appare tripartita. Sulla sinistra è rappresentata una donna con due teste, una femminile e una maschile (oppure si tratta di due figure distinte), la cui gestualità potrebbe tranquillamente essere descritta con le parole di Gadda: «Raccolte a tulipano le cinque dita della mano destra, altalenò quel fiore nella ipotiposi digito-interrogativa tanto in uso presso gli Apuli»¹⁰³. Alle spalle della donna sono visibili le sue immagini speculari che sembrano riflettersi all'infinito negli occhi-specchio (*Seine Augen sind Spiegel*) dell'enorme volto raffigurato al centro. Accanto alla figura dal naso-pene rappresentata sullo sfondo, si trova un'altra coppia: un uomo che si leva il cappello in segno di saluto e una donna (probabilmente la morte citata nei versi di Dürrenmatt), che – intenta a indossare i collant o a sistemare la giarrettiiera – calpesta una figura femminile nuda e distesa supina. Ai piedi della morte, o meglio sotto la sua gonna, è inginocchiato un piccolo personaggio con le braccia alzate, nell'atteggiamento del supplice. Sul margine destro dell'incisione, è visibile infine un uomo disperato che sembra tenersi la testa tra le mani.



FIG. 4 *Buch einer Nacht* IV/XX, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

Nella quinta tavola ritornano i versi di Dürrenmatt (cfr. FIG. 5)

Der tote Gott schreit –
die Menschen fliegen –
Sie steigen in sein Maul –

¹⁰² L. STERNE, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, tr. it. di F. Marengo de Steinkühl, Milano, Mondadori, p. 221.

¹⁰³ C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Garzanti, 1957, p. 60.

Sie klopfen an seine Stirne
Sie brüllen in seine Ohren
Gott schweigt
Die Zeit weint –
Der Tod schneuzt
die Nase¹⁰⁴

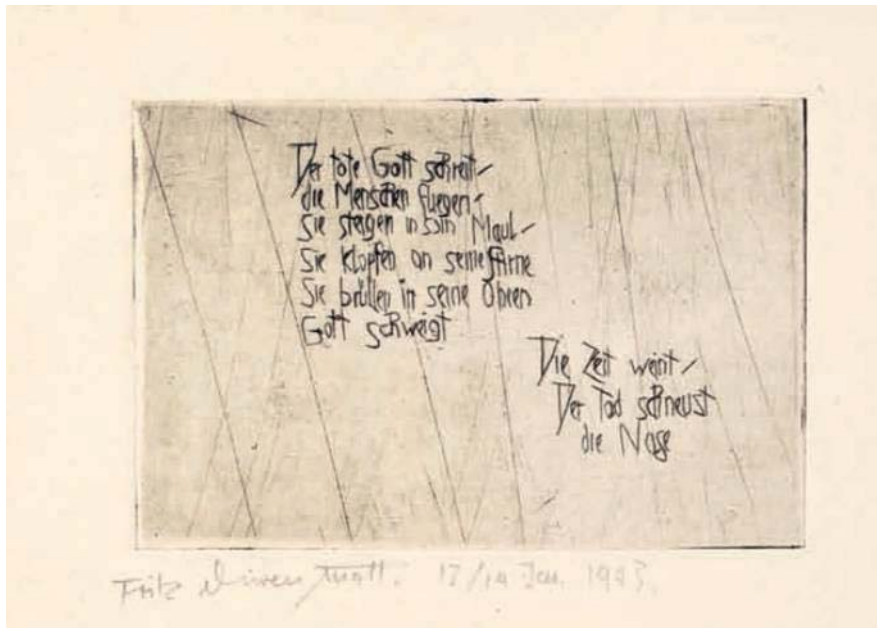


FIG. 5 *Buch einer Nacht* V/XX, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

L'azione qui sembra spostarsi all'esterno: le fauci (*Maul*) spalancate del "dio morto" (forse Cristo) inghiottono, come le tre bocche maciullanti di Lucifero nella *Commedia* di Dante, gli uomini e le donne che volano (*fliegen*) al loro interno. Nell'incisione di Jonas è rappresentata la stessa scena: quattro figure sono colte nell'atto di tuffarsi nella bocca del dio baffuto, lanciandosi da un trampolino improvvisato: il traliccio di ferro di un edificio industriale rappresentato sullo sfondo (cfr. FIG. 6).

¹⁰⁴ «Il dio morto grida – / uomini e donne volteggiano / fin dentro la sua bocca – / bussano alla sua / fronte / urlano nelle sue orecchie / Dio tace / Il tempo piange – / la morte / si smoccola il naso», tr. mia.



FIG. 6 *Buch einer Nacht VI/XX*, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

Se si torna ai versi di Dürrenmatt, l'immagine è ulteriormente amplificata: gli uomini e le donne bussano alla fronte del dio e urlano alle sue orecchie, ma il dio tace (*schweigt*). Qui i due artisti tematizzano il rapporto tra il sacro e la moderna razionalizzazione tecnico-scientifica, meditando sull'eclissi di Dio in un mondo dissacrato dalla tecnica: nessun dio ci può salvare «perché la tecnica è nata proprio dalla corrosione del trono divino»¹⁰⁵. E la morte, raffigurata, al massimo grado del basso materiale bachtiniano,¹⁰⁶ con il moccolo che le cola dalle narici, ricorda l'Ambascia (Ἀγλύς) dal naso colante dello *Scudo di Eracle*, «personificazione demoniaca dell'oscura cortina di nebbia della morte»¹⁰⁷.

Si guardi ora la tavola successiva (cfr. FIG. 7).

¹⁰⁵ U. GALIMBERTI, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 498.

¹⁰⁶ Cfr. BACHTIN, op. cit.

¹⁰⁷ W. MENNINGHAUS, *Disgusto. Teoria e storia di una sensazione forte*, a cura di S. Feloj, Milano-Udine, Mimesis, 2020, p. 64.

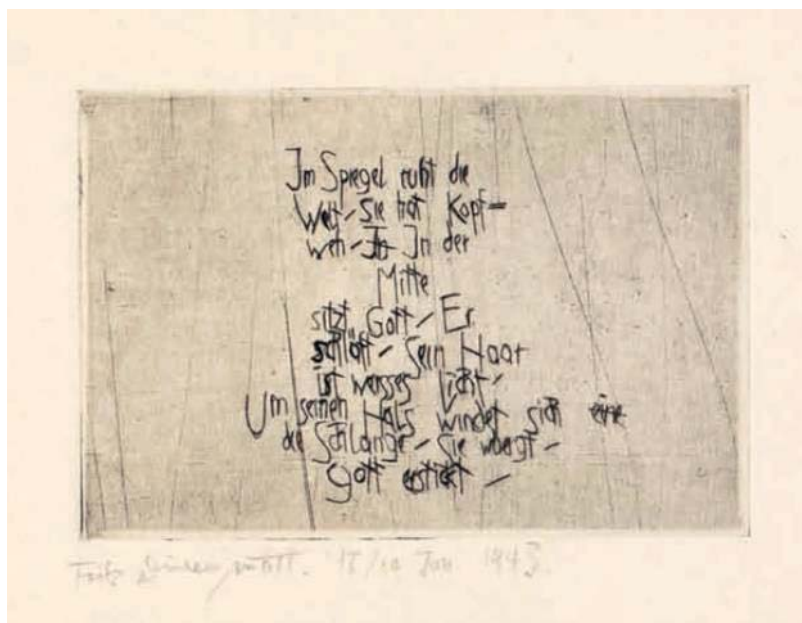


FIG. 7 *Buch einer Nacht VII/XX, 1943* (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

In questo caso, gli *effets de lecture* prodotti dai dispositivi tipografici del testo risultano particolarmente evidenti. I versi sembrano infatti essere distribuiti secondo una forma «a clessidra» (forse un'eco del “tempo che piange” della poesia precedente o un'allusione all'attributo ricorrente della Morte nell'iconografia tardomedievale della *Totentanz*). La parola *Mitte* (“centro”), posta appunto al centro, funge da ‘cerniera’ che unisce le due parti della lirica, simili a triangoli rovesciati in uno specchio. Quello specchio” (*Spiegel*), d'altra parte, collocato in posizione enfatica all'inizio della lirica:

Im Spiegel ruht die
Welt – Sie hat Kopf-
weh– ~~In~~ In der
Mitte
sitzt Gott – Er
schläft –
Sein Haar
ist weisses Licht –
Um seinen Hals windet sich eine
die Schlange – Sie würgt –
Gott erstickt –¹⁰⁸

I versi presentano due immagini ambigue. Da un lato, vi è il mondo terreno che, dissacrato dalla

¹⁰⁸ «Nello specchio riposa il / mondo – ha / mal di testa – Al / centro / siede Dio – / dorme – la sua chioma / è luce bianca – / intorno al suo collo si avvolge – / il serpente – lo strangola / Dio soffoca–», tr. mia.

tecnica e dalla guerra, ha mal di testa (*Kopfweh*) e riposa (*ruht*) dunque nello specchio (*Im Spiegel*). Di per sé, l'articolo determinativo (im = in dem) presuppone, oltre all'esistenza del termine che designa, almeno «una co-referenza precedente»¹⁰⁹. Tuttavia, non è possibile stabilire di quale specchio si tratti (forse allude agli occhi-specchio della seconda lirica). Dall'altro lato, vi è invece Dio, addormentato al centro (dello specchio? Di una stanza?) e con la chioma che riluce di bianco. Il *punctum temporis* descritto coincide con il suo soffocamento, strangolato, come il Laocoonte virgiliano, da un serpente.

La *gravure* di Jonas rappresenta proprio l'attimo che precede la morte del personaggio (cfr. FIG. 8). L'immagine è bipartita: a sinistra è visibile il tavolo di una sala da pranzo, al quale siede Dio con due grandi baffi neri, simili a quelli del *tote Gott* sdraiato supino nella terza incisione. Da un quadro (o specchio?) appeso alla parete destra, emerge una creatura ibrida, forse un tritone (nell'iconografia tradizionale spesso associato al serpente), che lo strangola, cingendogli il collo con una serpe dalla testa di donna: reminiscenza delle figure draconiche dell'immaginario occidentale e orientale (da Medusa a Idra, fino alla *nure-onna*, donna-serpente della mitologia giapponese). Al di là della parete, sulla destra, è visibile una distesa marina nella quale è immersa una giovane donna che sembra essere unita, all'altezza del busto, al corpo del tritone. L'immagine ricorda il dipinto *Meeresstille* (*Calma di mare*, 1887) di Alfred Böcklin, uno dei quadri più amati da Dürrenmatt¹¹⁰, in cui alla figura della sirena dai lunghi capelli rossi, sdraiata su uno scoglio, corrisponde l'inquietante riflesso bluastro di un tritone (cfr. FIG. 9).



FIG. 8 *Buch einer Nacht* VIII/XX, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

¹⁰⁹ F. BERTONI, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Milano: Ledizioni, 2011, p. 227.

¹¹⁰ «Das Böcklin-Bild, das ich so geliebt hatte – die »Meeresstille«» (“Il quadro di Böcklin che io avevo tanto amato – *Calma di mare*”, tr. mia) si legge in DÜRRENMATT, *Der Winterkrieg in Tibet. Stoffe I/III*, Zürich, Diogenes, 1990, p. 125.



FIG. 9 Arnold Böcklin, *Meerestille*, 1887

La lirica successiva (cfr. FIG. 10) recita:

Die Welt ist ein offenes Grab –
Gott ist die Inschrift –
Das Weib ist der Mond –
Die Wolken sind die Rosse –
Die Erde ist der Sarg –
Der Mensch ist die Leiche
Ein Kind schreit – ¹¹¹

¹¹¹ «Il mondo è un sepolcro spalancato – / Dio è l'iscrizione – / la femmina è la luna – / Le nuvole sono / destrieri – / La terra è il sarcofago – / L'uomo è il cadavere / Un bimbo strilla –», tr. mia.

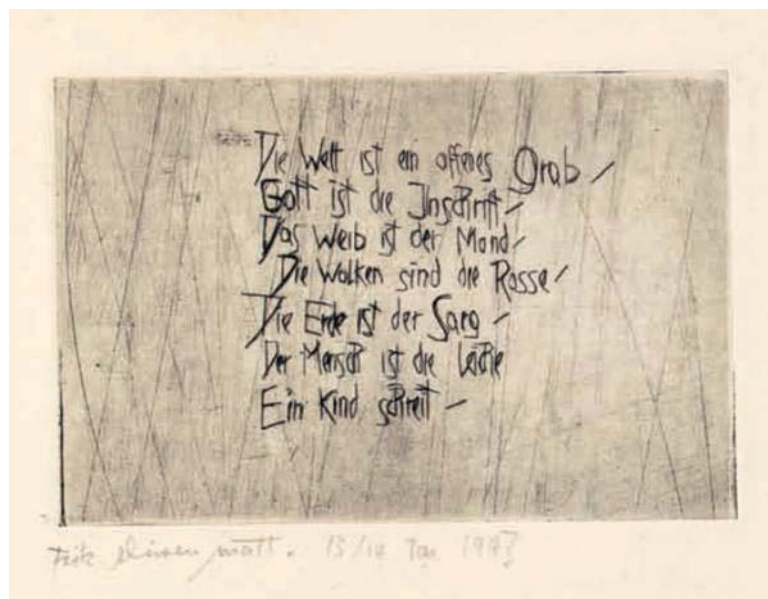


FIG. 10 *Buch einer Nacht IX/XX*, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

Dialogando con l'incisione di Jonas (cfr. FIG. 11), i versi dürrenmattiani amplificano ulteriormente l'immagine del "mal di testa" del mondo, rimandando alla simbologia cristiana già presente nella prima lirica. Il mondo è ormai un "sepolcro spalancato" (*ein offenes Grab*); Dio è la sua iscrizione (*Inschrift*); l'uomo è il cadavere (*Leiche*); e la terra il sarcofago (*Sarg*) che lo accoglie. Unico superstite della fine del mondo è un bimbo che strilla (*schreit*). Su tutto risplende la donna-luna, che veleggia tra le nubi-destrieri del cielo (*Rosse*).

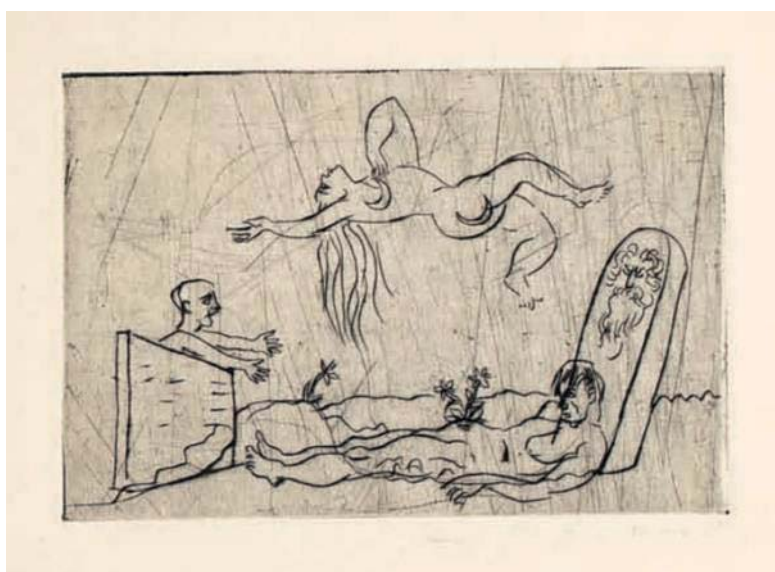


FIG. 11 *Buch einer Nacht X/XX*, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

Nella lirica successiva Dürrenmatt descrive i colori vividi della natura autunnale e annuncia

l'invenzione di una grottesca macchina a vapore, rappresentata da Jonas nell'incisione corrispondente (cfr. FIGG. 12-13):

Die Welt gähnt. Die
Sonne ist halb. Die
Bäume sind kahl
Das Laub liegt am
Boden –
Es ist gelb –

Die Menschen erfinden eine
schwängere Dampfmaschine –
Sie bekommt Kinder¹¹².



FIG. 12 *Buch einer Nacht XI/XX*, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

¹¹² «Il mondo sbadiglia. Il/sole è a metà strada. Gli / alberi sono spogli / Il fogliame giace / al suolo – / È giallo – / Gli uomini inventano una / macchina a vapore gravida – / Sta facendo dei bambini», tr. mia.



FIG. 13 *Buch einer Nacht XII/XX*, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

Nella settima lirica della serie riappare il *tote Gott* che ora si allontana, fischiettando (*pfeiffi*), verso il cielo, a ulteriore prova della sua indifferenza per le sorti del mondo. Dürrenmatt introduce poi un nuovo personaggio femminile: una *Göttin* dormiente, i cui lunghi capelli ricadono a terra (allegoria, forse, di Gea, divinità della terra e della fertilità, cfr. FIG. 14).

Der tote Gott nimmt
 seinen Hut – Er wandert
 über den Himmel[.] Er
 pfeift. Die Sterne haben blaue
 Augen. Die Göttin schläft
 Ihr Leib ist wie ein
 Rosenblatt. Das Haar
 fällt auf die Erde –

Der tote Gott
 geht den
 Horizont hinab¹¹³

¹¹³ «Il dio morto prende / il suo capello – / vaga / oltre il cielo [.] / Fischia. Le stelle hanno gli occhi / blu. La dea sta dormendo / Il suo ventre è come un / petalo di rosa. La chioma / cade sulla terra – / Il dio morto / scende / all'orizzonte», tr. mia.

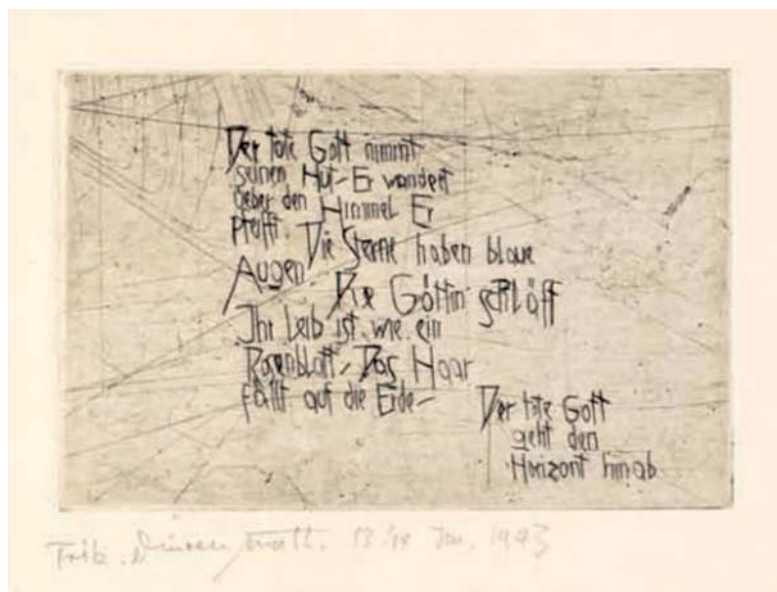


Fig. 14 *Buch einer Nacht XIII/XX*, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

È la stessa figura al centro della settima *gravure* della serie: un nudo femminile che ricorda, nella posa esplicitamente sensuale delle braccia e delle gambe, il *Nudo supino femminile* (1917) di Schiele (cfr. FIG. 15). Jonas rappresenta una donna distesa, con le mani allacciate dietro la testa. Sul suo ventre – simile a un petalo di rosa (*Rosenblatt*) – è possibile distinguere un paesaggio alberato, una donna sdraiata che solleva in alto un bambino e alcune figure occupate in diverse attività umane (caccia, pesca, pittura *en plein air*, cfr. FIG. 16).

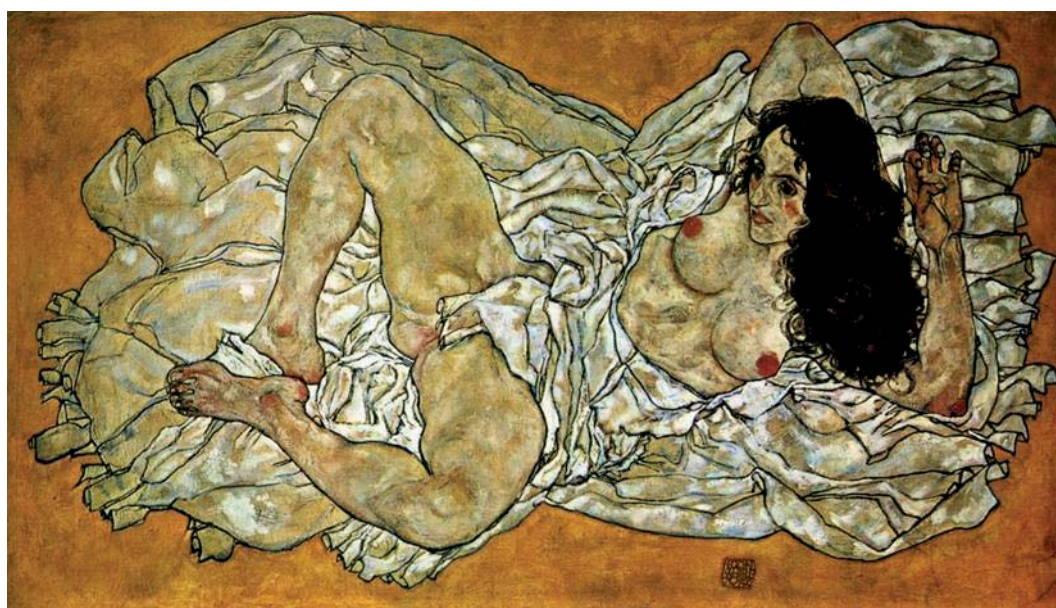


FIG. 15 Egon Schiele, *Nudo femminile supino*, 1917



FIG. 16 *Buch einer Nacht XIV/XX*, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

Nella lirica successiva, la “terra trema” (*die Erde bebt*) e ogni elemento della natura sembra irridere, noncurante, l’angoscia dell’umanità (cfr. FIG. 17):

Die Kinder sind da –
Die Erde bebt – Die Bäume
schütteln die Köpfe –
Die Wolken halten sich
die Bäuche. Der Mond wiehert.
Die Milchstrasse lacht Tränen
Der tote Gott lächelt
Die Menschen fürchten sich¹¹⁴

¹¹⁴ «I bimbi sono qui – / La terra trema – Gli alberi / scuotono le chiome – / Le nuvole si tengono / la pancia. La luna sghignazza. / La Via Lattea ride fino alle lacrime / Il dio morto sorride / La gente ha paura», tr. mia.

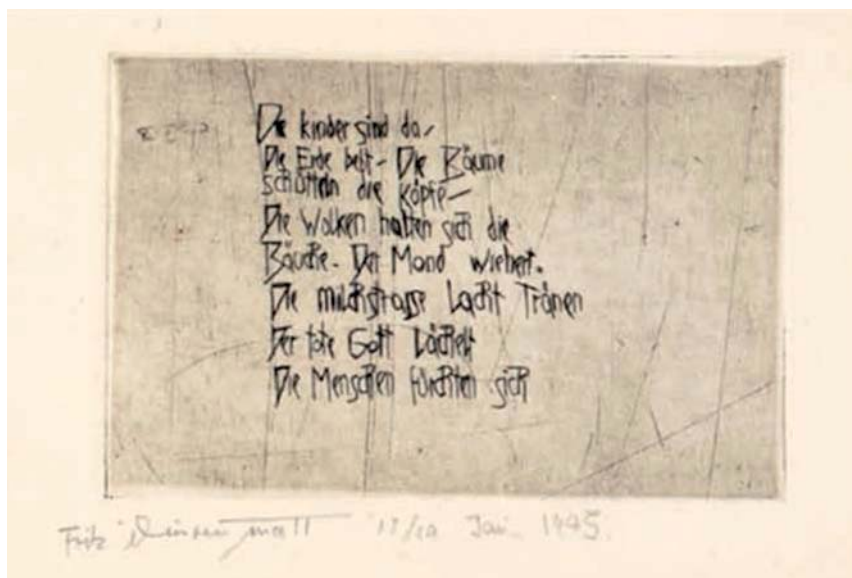


FIG. 17 *Buch einer Nacht XV/XX*, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

Nell'incisione corrispondente (cfr. FIG. 18), ritornano ancora una volta due personaggi che uniscono in un solo essere la dualità maschile-femminile. Il primo, dotato di quattro gambe che si dipartono da un centro comune, può ricordare il “triscele” o “triquetra”, simbolo della Luna, o più comunemente del Sole e del moto in genere (che presenta però una gamba in meno). Forse allude anche alla croce uncinata o gammata, simbolo del partito nazista, anche se appare orientata in senso opposto rispetto alla svastica hitleriana. La coppia, rappresentata sulla destra, rimanda invece alla sirena-tritone della quarta incisione e potrebbe rappresentare la doppia natura di Dioniso: divinità che, già nel suo epiteto («*dyalos*», “ibrido”), riunisce «uomo e donna in una sola persona»¹¹⁵.



¹¹⁵ J. HILLMANN, *Il mito dell'analisi*, Milano, Adelphi, 1979, p. 269.

FIG. 18 *Buch einer Nacht* XVI/XX, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

Nella lirica successiva il mondo precipita verso la catastrofe e l'umanità, ritornata alla primitiva condizione delle "caverne" («Höhlen»), sembra aver invertito il corso del proprio cammino dalla civiltà allo stato ferino (cfr. FIGG. 19-20):

Die Zeit ist alt. Der Wind ist müde
Der Schnee verdorrt – Das Eis
sinkt in den Sumpf – Die Luft
kriecht über den Fels
Die Menschen sterben in Höhlen
Die Erde ist ein müdes Weib –¹¹⁶

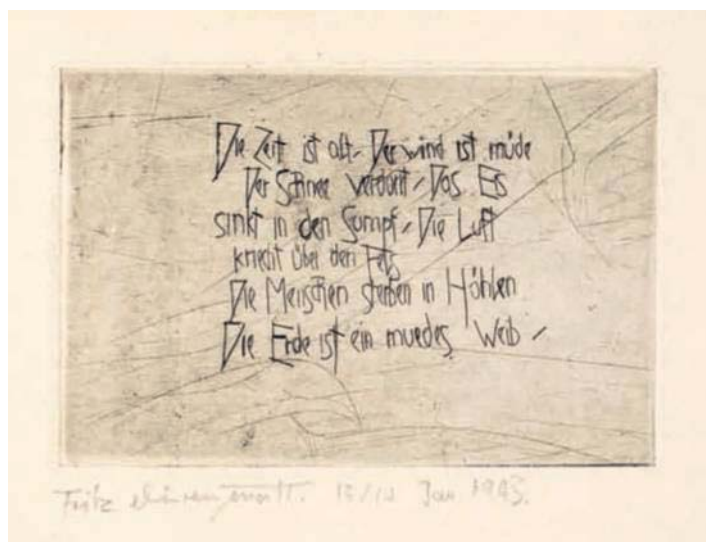


FIG. 19 *Buch einer Nacht* XVII/XX, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

¹¹⁶ «Il tempo è invecchiato. Il vento è stanco / La neve si dissecca – il ghiaccio / affonda nella palude – L'aria / serpeggia sulla roccia / Uomini e donne muoiono nelle caverne / La terra è una femmina stracca →», tr. mia.



FIG. 20 *Buch einer Nacht* XVIII/XX, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

Nei versi, posti in limine al *Buch einer Nacht*, ritorna l'immagine iniziale del "tempo che affonda nello spazio" («Die Zeit sinkt in den Raum») e il mondo, che nella ridda delle fantasie apocalittiche dei due artisti era un "sepolcro spalancato" («offenes Grab») col mal di testa («Kopf-weh») e sbadigliante («die Welt gähnt»), ora lascia posto al gioco della finzione («Spiel»):

Die Stunden versinken –
Die Nacht verlöscht –
Das Letzte schweigt –
Die Welt ist Spiel –¹¹⁷

Con l'incisione di Jonas che chiude l'opera, il lettore-osservatore è riportato, in una perfetta *Ringkomposition*, alla situazione iniziale, trovandosi di fronte a una vera e propria teatralizzazione dell'atto creativo. Nell'immagine sono infatti visibili i tre artisti che nella prima lirica formavano "un sol fiore" («wie eine Blume») e ora sono intenti a osservare i diversi personaggi convocati sulla scena del *Libro di una notte*, divenendone a loro volta attori-spettatori (cfr. FIGG. 21-22).

¹¹⁷ «Le ore sprofondano –/La notte si spegne –/Fin l'ultima cosa tace –/Il mondo è gioco –», tr. mia.

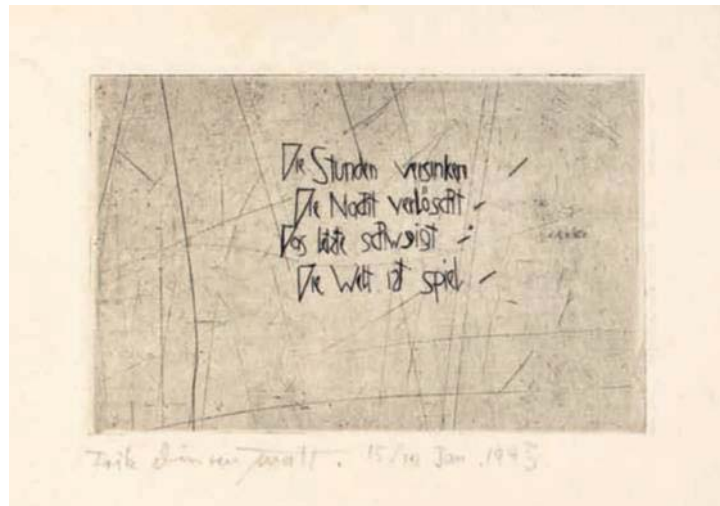


FIG. 21 *Buch einer Nacht XIX/XX*, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)



FIG. 22 *Buch einer Nacht XX/XX*, 1943 (Copyright © Stiftung Walter und Rosa Maria Jonas)

