

Il processo in Dürrenmatt, fra teatro e mito

1. Introduzione

Obiettivo di questo contributo è quello di analizzare in che misura le opere di Friedrich Dürrenmatt possano davvero essere inserite nel filone del poliziesco.

Sebbene ci siano dei chiari elementi che ci permettono di riconoscere in Dürrenmatt uno scrittore di *Kriminalromane*, in realtà la sua opera va ben oltre il crimine, arricchendosi di altre sfumature cromatiche che trasformano il tradizionale romanzo poliziesco in un dramma esistenziale dell'uomo del Novecento. Le opere di Dürrenmatt – che, com'è noto, era anche pittore – hanno infatti un forte carattere visuale, creano dei veri e propri *tableaux vivants*, per introdurre il lettore attraverso la tecnica della sinestesia in un mondo parallelo a quello reale, un mondo capovolto, che tuttavia appare più reale di quello reale.

Sarà preso in esame il racconto *La Panne. Una storia ancora possibile* (nella sua versione letteraria del 1956): l'autore, pur

* Independent scholar.

riprendendo alcuni elementi precipui del romanzo poliziesco¹, li scardina, stravolgendone completamente il canone.

Ne *La Panne* è proprio il momento dell'indagine investigativa a essere portata *out of joint*, "fuori dai cardini", e a condurre il lettore fuori pista, aprendogli le porte di un mondo grottesco, un mondo alla rovescia, in cui chi indaga è colpevole e il colpevole non sa di esserlo.

La Panne. Una storia ancora possibile è un racconto del 1956, rielaborato dall'autore nel corso degli anni in diverse versioni: come *Hörspiel*, in cui viene messo in scena un finale diverso, fornendo così una soluzione alternativa al caso, come sceneggiatura per un film televisivo e come opera teatrale².

Manca nel racconto il momento dell'indagine vera e propria, che è però sostituita dal processo, a cui di fatto assistiamo per l'intero corso del racconto. Si tratta di un processo-indagine in cui il giudice e l'avvocato d'accusa sono chiamati a indagare non su chi sia il colpevole o su come sia stato commesso il crimine, ma su quale sia essenzialmente la colpa dell'imputato, un «Edipo svizzero», come lo ha definito Eugenio Spedicato (1999, p. 29).

L'indagine è dunque capovolta: sebbene ci sia un colpevole ben designato, questi non sa di essere colpevole e soprattutto ignora la propria colpa, che l'indagine deve scoprire e portare alla luce.

Il processo inoltre viene presentato al lettore sotto forma di gioco, in cui il colpevole, il giudice e gli avvocati non sono altro che pedine di un gioco "da tavola". Infatti, a rendere ancora più grottesca la scena è il fatto che l'indagine sul presunto crimine

¹ In diverse occasioni l'autore ha dichiarato di scrivere romanzi polizieschi soprattutto per far fronte a una difficile situazione economica.

² Per *l'Entstehungsgeschichte* de *Die Panne* cfr. Schnyder (2020). Nel gennaio 1956 viene trasmesso l'*Hörspiel* a cui segue nell'autunno dello stesso anno il racconto con il sottotitolo *Eine noch mögliche Geschichte*. Quest'ultimo è comunque precedente all'*Hörspiel*. Nel 1957 l'autore prepara un *Drehbuch zum Fernsehspiel* e infine a circa vent'anni di distanza nel 1979 ne fa un adattamento per il teatro (*Die Panne. Eine Komödie*).

dell'imputato viene svolta interamente a tavola, durante un banchetto, tanto sontuoso e ricco, quanto macabro e inquietante. Il gioco si trasforma lentamente in un dramma esistenziale³.

Tre elementi in particolare che caratterizzano il racconto verranno analizzati di seguito:

- il mascheramento e il gioco;
- la ritualità;
- il metodo d'indagine.

2. Il mascheramento e il gioco

«Etwas ist nicht geheuer, damit fängt das an⁴» – così Ernst Bloch nel 1960 apriva la sua *Considerazione filosofica del romanzo giallo* (Bloch, 1965, p. 242).

Nel racconto di Dürrenmatt, che è ambientato in una cittadina della Svizzera del boom economico negli anni del dopoguerra, ciò che “inquietava”, ovvero che altera e corrompe sin da subito l'apparente tranquillità dell'ambientazione, è la *panne* di una fiammeggiante Studebaker rossa. Un cortocircuito iniziale, non un crimine, ma un guasto che, nella calma e ordinata società del benessere degli anni Cinquanta, si presenta come elemento di disturbo, di deviazione dalla norma.

Da questo momento, e proprio a causa del cortocircuito, il protagonista – un certo Traps, un uomo comune, standard, un tipo qualunque «westeuropäisch [...], schweizerisch genauer⁵» (Dürrenmatt, 1980, p. 25), ma dal nome che indica già quale sarà il suo destino⁶ – verrà risucchiato in una realtà parallela, un

³ Sul gioco in Dürrenmatt cfr. Bigler (2020).

⁴ «Qualcosa inquieta: è questo l'inizio» (Bloch, 1994, p. 38).

⁵ «Uomo qualsiasi [...] occidentale ed europeo, svizzero, per la precisione» (Dürrenmatt, 2014, p. 11). È significativo che nel 1972 Ettore Scola sceglierà Alberto Sordi per interpretare il personaggio di Alfredo Traps nel film *La più bella serata della mia vita*.

⁶ Il nome Traps è un nome parlante. Come sottolinea Eugenio Spedicato esso può essere collegato al tedesco *trapsen* (“camminare con passo pesante”), all'inglese *trap* (“trappola”) o ancora al tedesco *Trappe* (“gaglioffo”) (Spedicato, 1999, p. 34).

mondo chiuso – come la scatola di un gioco o come le pareti di un palcoscenico –, rappresentato dalla graziosa casetta del giudice in pensione:

Von der Kirche her Glockengeläute. Kühe trotteten ihm entgegen, muhten. Das einstöckige Landhaus lag in einem größeren Garten, die Wände blendend weiß, Flachdach, grüne Rolläden, halb verdeckt von Büschen, Buchen und Tannen, gegen die Straße hin Blumen, Rosen vor allem, ein betagtes Männchen dazwischen mit umgebundener Lederschürze, möglicherweise der Hausherr, leichte Gartenarbeit verrichtend⁷ (ivi, p. 28).

Quella che viene qui descritta come la tipica villetta delle montagne svizzere si rivelerà essere una casa-trappola, un labirinto, da cui è impossibile uscire, se non scontrandosi con il terribile mostro che vive al suo interno, in altre parole con la propria colpa.

Con questo racconto Dürrenmatt sembra anticipare quelle atmosfere claustrofobiche dei film horror contemporanei, riprendendo però anche temi ricorrenti della *science-fiction*: un incidente iniziale – un fulmine improvviso, un guasto elettrico – va a turbare la tranquillità della scena, mettendo in moto una serie di avvenimenti che sembrano sfuggire totalmente al controllo umano.

Il racconto ci mostra così una netta divisione tra esterno e interno, tra l'apparenza della società e l'essenza della vita intima, ma anche tra il mondo della vita quotidiana che scorre sempre uguale e il mondo del gioco, un mondo fittizio, dunque, in questo caso rappresentato dal mondo della giustizia – o del crimine, a seconda della prospettiva in cui si pone lo spet-

⁷ «Dalla chiesa giungeva il suono delle campane. Trotterellando gli venivano incontro delle mucche, muggivano. La villa, ad un piano, giaceva in mezzo ad un vasto giardino, i muri d'un bianco accecante, il tetto a terrazza e gli avvolgibili verdi, mezzo nascosta fra cespugli, fra faggi e abeti, aiuole di fiori sul lato che dava sulla strada, rose dappertutto e fra le rose un omino attempato con un grembiule di pelle, probabilmente il padrone di casa, impegnato in qualche lavoretto di giardinaggio» (Dürrenmatt, 2014, p. 17).

tatore –, in cui le norme sono chiaramente invertite, dove «Gericht und Gerechtigkeit sichtbar werden, vielleicht auch Gnade, zufällig aufgefangen, widergespiegelt vom Monokel eines Betrunkenen⁸» (ivi, p. 26).

In questo mondo chiuso, “teatro nel teatro”, il lettore-spettatore è chiamato egli stesso a prendere parte al gioco, cioè a indagare sulla colpa del protagonista, seguire l’indagine fittizia del giudice e risolvere il caso; ma anche, alla fine del gioco, a espiare, come Traps, la propria colpa.

Come in tutta l’opera di Dürrenmatt, anche in questo racconto i ruoli sembrano essere doppi se non interscambiabili: investigatore e colpevole, giudice e boia sono spesso la stessa persona o quantomeno sono due facce speculari di una stessa medaglia, come avviene nel romanzo *Il giudice e il suo boia*⁹.

Il processo-indagine ne *La panne* non viene tuttavia svolto in un’aula di tribunale, ma in una sala da pranzo sontuosamente imbandita, che si trasforma in una sala giochi: nel momento in cui l’indagine viene avviata, la scena teatrale diventa una scena del crimine.

Il tema fondamentale di questo (*Theater-*)*Spiel* è il mascheramento e il conseguente smascheramento della situazione criminale. La risoluzione del caso non fa luce solamente sul crimine commesso dal protagonista e sulla sua colpa, ma porta a galla tutta una serie di motivi, reali o solo potenziali, di carattere sociale, politico, ma anche religioso, che hanno condotto l’imputato a commettere il crimine, finalmente individuato dal giudice. Ma, come abbiamo già sottolineato, Traps non è un personaggio particolarmente caratteristico, non si distingue in maniera evidente dal resto del mondo; egli

⁸ «Giudici e giustizia fanno la loro comparsa, e forse anche la grazia – per caso catturata e riflessa dal monocolo di un ubriaco» (ivi, p. 13).

⁹ Fra le numerose citazioni letterarie presenti nel testo, bisogna sicuramente ricordare *La Brocca rotta* di Heinrich von Kleist, in cui l’evento apparentemente fortuito della rottura di una brocca si trasformerà in un processo, insieme reale e biblico, in cui il giudice, che porta il nome significativo di Adamo, si scopre essere il vero colpevole per aver rotto la brocca e corrotto Eva.

rappresenta piuttosto l'uomo comune, banale e anonimo, che conduce un'esistenza come quella di qualsiasi altro cittadino svizzero all'indomani della rinascita economica del Paese, un qualunque uomo occidentale. Da questo punto di vista il racconto vuole allora porre al centro dell'attenzione non la vita di Traps, ma la situazione esistenziale dell'uomo moderno.

In diese Welt der Pannen führt unser Weg, an dessen staubigem Rande [...] sich noch einige mögliche Geschichten ergeben, indem aus einem Dutzendgesicht die Menschheit blickt, Pech sich ohne Absicht ins Allgemeine weitet¹⁰ (*ibidem*).

Ciò che Dürrenmatt vuole smascherare è l'impotenza umana di fronte all'istanza superiore della giustizia che è inconoscibile e imprevedibile e che non è solo rappresentata dalla giustizia umana, dell'indagine poliziesca in senso stretto, ma anche da un ordine superiore, scientifico o divino, che non sempre segue delle leggi giuste e congrue, ma si affida piuttosto al caso, al «corto circuito tecnico¹¹» (Dürrenmatt, 2014, p. 12). Basterebbe qui pensare agli orrori perpetrati durante la Seconda guerra mondiale e al tanto controverso processo di Norimberga, o all'esplosione della bomba atomica su Hiroshima e Nagasaki, i cui effetti devastanti aleggiano continuamente nell'opera dello scrittore elvetico.

So droht kein Gott mehr, keine Gerechtigkeit, kein Fatum wie in der fünften Symphonie, sondern Verkehrsunfälle, Deichbrüche infolge Fehlkonstruktion, Explosion einer Atombombenfabrik, hervorgerufen durch einen zerstreuten Laboranten, falsch eingestellte Brutmaschinen¹² (Dürrenmatt, 1980, p. 26).

¹⁰ «In questo mondo di panne conduce la nostra strada, al cui margine polveroso [...] si intravedono alcune storie possibili, nel senso che dal volto di un uomo qualunque fa capolino l'umanità, un semplice contrattempo si dilata involontariamente a fenomeno universale» (Dürrenmatt, 2014, pp. 12-13).

¹¹ «Technische[r] Kurzschluß» (Dürrenmatt, 1980, p. 26).

¹² «Non vi è più un dio che minacci, né una giustizia, né un fato come nella quinta sinfonia; ci sono solo incidenti stradali, dighe che cedono per un errore di costruzione, fabbriche di ordigni nucleari che saltano in aria per colpa di un tecnico distratto, incubatrici regolate male» (Dürrenmatt, 2014, p. 12).

In una scena del crimine in cui le tecniche del teatro moderno si confondono ed entrano in collisione con quelle del mito classico, Dürrenmatt rileva dietro la colpa individuale una colpa universale, il peccato originale dell'essere umano, la tragedia legata all'inconoscibilità per l'uomo della verità: siamo tutti colpevoli, pur non avendo colpa, o meglio pur ignorando la nostra colpa. Secondo Eugenio Spedicato l'opera di Dürrenmatt delinea la «patografia sociale di un'intera epoca abitata da un uomo medio nella tarda modernità» (Spedicato, 1999, p. 28).

Bisogna inoltre sottolineare l'ambiguità lessicale del tedesco per cui il termine *colpa* è etimologicamente legato a quello di *debito*: i sostantivi *Schuld* e *Schulden* alludono a una colpa morale che si declina in tedesco anche nei termini di un debito economico (Borsò, 2018; Ponzi, 2018; Stimilli, 2011), rappresentato nell'opera letteraria e pittorica di Dürrenmatt dalle molte allusioni agli istituti bancari svizzeri, ma che rimandano implicitamente anche al debito cristiano.

Il motivo del mascheramento è senz'altro legato al teatro epico e all'effetto di straniamento che nell'opera di Brecht deve indurre lo spettatore a prendere coscienza della situazione sociale e politica e a diventare egli stesso protagonista della s/Storia. Proprio a Brecht nel saggio *Popolarità del romanzo poliziesco* si devono alcune importanti riflessioni sul genere poliziesco, che scatenerebbe nel lettore un doppio meccanismo di godimento, artistico, ma anche e soprattutto intellettuale. Il *Genuss*, che è il principio vitale dell'arte, legato alla sensualità del piacere, diventa in Brecht un piacere della mente, che nasce dal ragionamento dell'analisi investigativa, un «intellektuelle[r] Genuss¹³» (Brecht, 1998, p. 382), un «Vergnügen¹⁴» (ivi, p. 383): «Der intellektuelle Genuss kommt zustande bei der Denkaufgabe, die der Kriminalroman dem Detectiv und dem Leser stellt¹⁵» (ivi, p. 382).

¹³ «Godimento intellettuale» (Brecht, 1973, p. 292).

¹⁴ «Diletto» (ivi, p. 294).

¹⁵ «Ma il godimento intellettuale è frutto del rompicapo che il romanzo poliziesco propone al detective e al lettore» (ivi, p. 292).

Questo doppio godimento è al centro del racconto *La panne*, in cui il piacere è legato da un lato al gioco investigativo messo in scena dal vecchio giudice e dai suoi compagni, dall'altro al vero e proprio godimento fisico, al piacere della carne dei commensali che partecipano al sontuoso banchetto¹⁶. Tale opulenza si rivelerà tuttavia essere l'altra faccia del nichilismo che fa da sfondo all'opera.

Infatti, sebbene Dürrenmatt riprenda per molti aspetti il saggio di Brecht, egli se ne distacca anche. Secondo Brecht il romanzo poliziesco ripete uno schema di base che ricorderebbe il metodo di lavoro del fisico, il quale attraverso ipotesi ed esperimenti, servendosi del ragionamento scientifico, arriva a decifrare e a comprendere ciò che è avvolto nel mistero, a capire cioè le cause che si nascondono dietro gli eventi. In Dürrenmatt la giustizia invece viene rappresentata come un gioco, una mascherata o addirittura una caricatura, secondo un procedimento che, pur ereditando la tecnica brechtiana della *Verfremdung*, possiamo definire "antibrechtiana", perché non porta a nessuna valutazione critica e obiettiva del caso e quindi a nessuna risoluzione definitiva.

3. La ritualità del gioco investigativo

Già Walter Benjamin nel breve saggio *Romanzi gialli, in viaggio* (2002) sottolineava il carattere rituale dello svolgimento del *Kriminalroman*, ritualità che coinvolge anche il lettore nel corso della lettura e che il filosofo paragonava al viaggio in treno con le sue

¹⁶ È interessante notare che in *Vita di Galileo* Brecht ha creato un personaggio in cui il piacere intellettuale dello scienziato si riflette anche nel piacere fisico, legato in particolare all'amore per il cibo e alla repulsione verso il dolore fisico. Nella rappresentazione americana dell'opera il protagonista, imputato dell'Inquisizione, è interpretato da Charles Laughton, il cui aspetto opulento vuole fare riferimento proprio a questo doppio significato del *Genuss*. Nel racconto di Dürrenmatt, tuttavia, non è l'imputato, ma il giudice, a rappresentare l'opulenza del piacere fisico-intellettuale.

stazioni, sempre uguali e rigorosamente ritmate dalle lancette dell'orologio. Nicholas Blake parla di un *pattern* rituale del romanzo poliziesco che viene in questo modo accostato a un rito religioso con le varie stazioni: il peccato originale (il crimine), l'indagine-inchiesta, la soluzione del caso e l'espiazione della colpa.

Il pattern del romanzo poliziesco è un vero e proprio rito religioso, con il peccato iniziale necessario (l'assassinio), che a sua volta deve soccombere di fronte a una potenza che lo supera (il detective) (Blake cit. in Narcejac, 1976, p. 177).

Eugenio Spedicato parla de *La panne* come di una «parabola religiosa» (Spedicato, 1999, p. 32), in cui le varie stazioni sono scandite dalle portate della cena. Nel racconto di Dürrenmatt l'inchiesta porta a indagare sul peccato, non sul peccatore, rivelando il vuoto angosciante e l'ipocrisia morale della Svizzera (e dell'Europa) del dopoguerra. L'autore tuttavia riprende – e ribalta – anche il sentimento kafkiano relativo all'inconoscibilità della colpa e al riconoscimento di un'istanza giudicatrice superiore.

Rifacendosi in particolare al *Libro di Giobbe*, citato in epigrafe a un altro testo incentrato sul tema del gioco e della riflessione intellettuale e intitolato *Una partita a scacchi con Einstein*¹⁷ (1979), Dürrenmatt ci presenta ne *La panne* un uomo colpevole che non sa di esserlo e che non comprende dunque il perché del suo processo. A differenza di Giobbe, però, il protagonista de *La panne* non è un uomo buono, ma non sembra essere neppure un vero criminale; egli è un uomo comune, macchiato, come i suoi simili, di tanti piccoli crimini, apparentemente insignificanti (inganni, tradimenti, piccole estorsioni ecc.).

Ne *La panne*, inoltre, il rituale investigativo assume le caratteristiche di un rituale che potremmo definire “eucaristico”

¹⁷ *Albert Einstein. Ein Vortrag* è la relazione tenuta da Dürrenmatt il 24 febbraio 1979 in occasione del 100° anniversario della nascita di Einstein presso l'ETH di Zurigo.

senza Dio, il quale conduce al sacrificio finale del protagonista, all'espiazione del peccato nella morte. Dürrenmatt mette in scena una vera e propria dissacrazione della mensa eucaristica: il pane, il vino (e il formaggio) presenti sul banchetto e divorati in abbondanza dai commensali non rappresentano il corpo e il sangue di Cristo, ma sono cibi costosi e prelibati, che non producono nessuna redenzione né salvezza, perché rappresentano il simbolo stesso del peccato. Sebbene ci siano due finali diversi della storia nel racconto e nell'*Hörspiel*, in nessuno di essi vi è una vera espiazione della colpa: all'ammissione di colpevolezza da parte di Traps, non segue infatti una vera punizione. Nel racconto Traps viene trovato impiccato la mattina seguente nella sua stanza, lasciando grottescamente sgomenti gli altri partecipanti al gioco, mentre nell'*Hörspiel* Traps riparte tranquillamente a bordo della sua Studebaker. Secondo Spedicato l'ammissione di colpa è un'«ammissione fasulla» (Spedicato, 1999, p. 48) e persino il suicidio «resta [...] sospeso nell'antinomia» (ivi, p. 52), non provocando nessuna catarsi, ma solo fastidio per gli altri giocatori.

4. Il metodo d'indagine

Anche per quanto riguarda il metodo investigativo ci troviamo, ne *La Panne*, come anche ne *Il giudice e il suo boia*, di fronte a un ribaltamento del metodo tradizionale di impronta positivista e scientifica, che caratterizzava ad esempio le indagini di Dupin o di Holmes, in cui l'analisi delle tracce porta a risolvere il caso, anche quello più misterioso e apparentemente irrisolvibile.

Studiare le tracce, i sintomi latenti, i dettagli apparentemente marginali, insignificanti o addirittura invisibili porterebbe, secondo il metodo deduttivo, a risalire alle cause e quindi alla risoluzione dell'enigma.

Secondo Carlo Ginzburg il metodo investigativo della ricerca e dell'analisi delle tracce corrisponde a un «paradigma», un «modello epistemologico», una facoltà tipicamente

umana – legata alla sopravvivenza dell'uomo primitivo, vale a dire al cacciatore che studiava le tracce lasciate dalla preda per potersi difendere, attaccare e quindi conservarsi (Ginzburg, 1986, p. 158).

Tale paradigma, basato sul metodo analitico e deduttivo, diventa nel corso dell'Ottocento un criterio scientifico usato dapprima nella medicina, poi nella psicoanalisi con Freud e infine nella storia dell'arte. Carlo Ginzburg riprende proprio il metodo di Giovanni Morelli che influenzerà anche Aby Warburg e la sua concezione del dettaglio come rivelatore di senso. Applicato al romanzo poliziesco, tale metodo basato sull'analisi dei dettagli meno appariscenti, sulle caratteristiche meno apparenti e sulle tracce impercettibili, sui dati marginali e sugli scarti, risulterà efficace a partire dalla seconda metà dell'Ottocento per risolvere i casi più difficili.

Gli investigatori tardo-ottocenteschi e primo-novecenteschi si distinguono allora per il loro acume, il loro sguardo penetrante, per le «little grey cells» (Christie, 2011, p. 80) di cui si vanta Hercule Poirot, in poche parole per la capacità di analisi delle più microscopiche tracce, capacità che li rende unici, straordinari, con un ingegno ben al di sopra della media e facoltà mentali più alte rispetto a quelle della gente comune.

Nel racconto di Dürrenmatt manca al contrario ogni riferimento alla straordinarietà dell'investigatore: tutto è "ordinario", standard, comune, anche e soprattutto ciò che devia dalla norma.

Il metodo scientifico-analitico, come abbiamo visto, era stato definito da Brecht come un *genussvolles Denken*, un *intellektuelles Vergnügen* (Brecht, 1998, pp. 382-383), un "piacere intellettuale", un godimento provocato dal ragionamento scientifico. Se Dürrenmatt per alcuni aspetti della sua opera può essere definito vicino al pensiero di Brecht, egli ribalta però la visione positivista della scienza: tra Brecht e Dürrenmatt si colloca infatti l'esplosione della bomba atomica¹⁸ – una *panne*, un

¹⁸ Lo stesso Brecht rielabora il dramma di Galileo successivamente all'esplosione della bomba atomica.

cortocircuito – che ha stravolto completamente il principio di responsabilità scientifica, segnando di fatto un punto zero nella storia morale dell’uomo: lo scienziato è un criminale e per analogia tra la deduzione scientifica e quella investigativa, anche l’investigatore lo è. Dürrenmatt riconosce a questo punto il principio di indeterminazione di Heisenberg, che annulla ogni procedimento investigativo deduttivo: il mondo può essere osservato, analizzato, indagato, ma non c’è soluzione, non c’è via d’uscita; l’indagine appare agli occhi di Dürrenmatt come un gioco che segue delle regole proprie, inconoscibili e non modificabili dalla volontà umana. Tutto ciò che accade nello spazio e nel tempo è rimesso al gioco del caso.

La differenza tra Dürrenmatt e Brecht è che nel primo il piacere intellettuale del gioco (inteso sia nei termini dell’indagine investigativa sia nei termini della *performance* teatrale) è un piacere fine a se stesso, che non porta con sé né catarsi, come nel mito greco, né un cambiamento sociale dell’uomo, come nel teatro epico. Esso rivela bensì solo il nichilismo esistenziale dell’autore e il predominio assoluto del caos.

Gli indizi che vengono lasciati dal criminale vengono scoperti dall’investigatore solo “casualmente”, non per particolari abilità di osservazione o di analisi. Come affermava già Brecht, ciò che conta, l’essenziale è *das Unerwartete*¹⁹ (ivi, p. 382), l’“imprevisto”, l’inatteso e inattendibile, ciò che infrange la norma e che non è razionalmente spiegabile, né tantomeno sospettabile. Anche Edgar Allan Poe nelle sue annotazioni che precedono il racconto *I delitti della Rue Morgue* affermava che «it is in matters beyond the limits of mere rule that the skill of the analyst is evinced» (Poe, 1994, p. 120), ovvero che l’abilità dell’analista si manifesta laddove le regole vengono infrante. In Dürrenmatt, tuttavia, a differenza di Poe e Brecht, di Conan Doyle e Christie, l’imprevisto, il dato marginale, l’elemento che esce dalla norma,

¹⁹ «Das Unerwartete spielt eine Rolle. Wir haben *Unstimmigkeiten* zu entdecken» (Brecht, 1998, p. 382) [«L’imprevisto ha la sua parte. Dobbiamo scoprire se ci sono delle *incoerenze*»] (Brecht, 1973, p. 293).

rappresenta nella realtà quotidiana la normalità e l'investigatore (o l'analista) non è più in grado attraverso l'analisi logica di risalire alle cause che hanno generato particolari eventi. Nel mondo di Dürrenmatt non c'è più causalità, ma solo casualità. Come scriverà ne *Il giudice e il suo boia* «die überaus größte Anzahl der Verbrechen [seien] nicht nur ungeahndet, sondern auch ungeahnt²⁰» (Dürrenmatt, 1953, p. 81).

La riflessione di Dürrenmatt conduce all'irrimediabile constatazione della tragedia umana, della non conoscibilità del mondo e dell'impotenza dell'uomo di fronte alle ingiustizie.

All'onnipotenza della riflessione e del ragionamento analitico Dürrenmatt oppone l'impotenza umana, il caos, ciò che sfugge a ogni spiegazione, il *non-sense*. Da questo punto di vista il crimine viene interpretato a livello esistenziale e morale e il romanzo appare come una messa in discussione del ruolo dell'eroe.

5. Conclusioni

Dürrenmatt decostruisce la figura dell'eroe del romanzo poliziesco, ovvero il detective-scientziato in grado di risolvere qualsiasi mistero grazie al suo spiccato talento analitico. Nelle sue opere è come se ci trovassimo di fronte a uno specchio rotto, ridotto in frantumi e in schegge disperse: c'è sempre qualcosa che sfugge al controllo, un frammento andato perduto o non ricollocato nel posto giusto.

L'attenzione all'immagine e la cura quasi ossessiva dell'aspetto visuale è un tratto fondamentale dell'opera letteraria di Dürrenmatt che in questo, possiamo dire, rivela il suo legame con il romanzo poliziesco tradizionale e il suo interesse per gli investigatori ottocenteschi, come Dupin e Holmes, caratterizzati proprio dalla loro acuta capacità di osservare in profondità.

²⁰ «La maggior parte dei delitti restavano non soltanto impuniti, ma anche insospettati» (Dürrenmatt, 1982, p. 88).

La sua opera infatti è piena di osservatori e guardiani – personaggi che guardano, osservano, ma che all’occorrenza possono anche giudicare, condannare, punire e torturare²¹.

Ne *Il giudice e il suo boia* questa capacità di osservazione viene meno proprio nel momento della ricognizione finale: il commissario Bärlach sprofonda nel buio più assoluto e insieme a lui anche il lettore. Lo spazio non è più percepibile, le coordinate spazio-temporali si dissolvono nel buio, e il lettore-detective è portato fuori pista: «der Unbekannte hatte die Lampe herausgerissen und einen Kurzschluß herbeigeführt. [...] So stand er in undurchdringlichem Schatten, zwar benachteiligt, daß er nicht ausweichen konnte²²» (ivi, pp. 112-113).

La situazione di smarrimento e pericolo si risolve con uno sparo che interrompe il buio, arresta la scena, presentandosi ancora una volta come un ennesimo elemento di inquietudine, perturbazione, come l’*Unerwartete* che non è possibile prevedere.

Dürrenmatt riprende il trattato con cui Edgar Allan Poe dava inizio al racconto *I delitti della Rue Morgue* sulla differenza tra analisi critica – capace di osservare, analizzare e infine risolvere – e il gioco degli scacchi, in cui, secondo Poe, al calcolo delle probabilità di scegliere la mossa giusta non corrisponde una riflessione analitica: non serve acume, ma solo concentrazione, vale a dire calcolare le variabili: «Yet to calculate is not in itself to analyse. A chess-player, for example, does the one, without effort at the other» (Poe, 1994, p. 118).

Ne *Una partita a scacchi con Einstein*, che per certi versi riprende sotto forma di relazione scientifica il gioco messo in scena ne *La panne*, Dürrenmatt affermerà:

Als sicher kann ich es jedoch vom Schachspiel behaupten. Dessen Regeln sind logisch gänzlich willkürlich, und nicht nur die Regeln, auch die Spiel-

²¹ Cfr. la novella del 1986 intitolata *Der Auftrag oder Vom Beobachten des Beobachters der Beobachter* (*L’incarico ovvero Sull’osservare di chi osserva gli osservatori*).

²² «Lo sconosciuto aveva strappato la lampada e aveva provocato un corto circuito. [...] Bärlach [...] era immerso in un’oscurità impenetrabile; si rendeva conto che di lì non avrebbe potuto sfuggire» (Dürrenmatt, 1982, p. 122).

fläche, während das Spiel in sich logisch ist: Es stellt eine geistige Auseinandersetzung, die in sich logisch ist, mit willkürlich gewählten Regeln dar, an die sich die beiden Gegner halten²³ (Dürrenmatt, 1979, p. 64).

Per quanto sia logico e analitico il ragionamento dell'investigatore – o dello scienziato e del giocatore di scacchi –, la partita, e dunque la risoluzione del caso, non può essere determinata in nessun modo. Ugualmente il mondo procede secondo regole arbitrarie, incidenti di percorso, *pannes*, che l'uomo non può prevedere, risolvere e neppure modificare.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Benjamin, W. (1991), *Kriminalromane, auf Reisen*, in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von T. Rexroth, IV.1, Frankfurt a.M., Suhrkamp, pp. 381-383.
- Id. (2002), *Romanzi gialli, in viaggio*, trad. it. di U. Gandini, in Id., *Opere complete*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, IV: *Scritti 1930-1931*, Torino, Einaudi, pp. 157-158.
- Bigler, R. (2020), *Spiel*, in U. Weber, A. Mauz, M. Stingelin (Hrsg.), *Dürrenmatt Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Heidelberg, Metzler Verlag, pp. 299-302.
- Bloch, E. (1965), *Philosophische Ansicht des Detektivromans*, in Id., *Literarische Aufsätze*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, pp. 242-263.
- Id. (1994), *Considerazione filosofica del romanzo giallo*, in Id., *Volte di Giano*, trad. it. di T. Cavallo, Bologna, Marietti, pp. 38-68.
- Borsò, V. (2018), *“Colpa/debito e remissione” nell'era della finanziarizzazione della vita*, in E. Finazzi-Agrò (a cura di), *Il comune e/o l'estraneo. Per una revisione del lessico concettuale euro-americano*, Milano-Udine, Mimesis, pp. 183-209.
- Brecht, B. (1973), *Sulla popolarità del romanzo poliziesco*, in Id., *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, trad. it. di B. Zagari, Torino, Einaudi, pp. 290-295.

²³ «Le sue regole [del gioco degli scacchi] sono del tutto arbitrarie dal punto di vista logico, e non solo le regole, anche la superficie del gioco, mentre il gioco è in sé logico: rappresenta un confronto intellettuale, in sé logico, secondo regole scelte in maniera arbitraria che i due avversari si attengono» (Dürrenmatt, 2005, p. 25).

- Id. (1998), *Über die Popularität des Kriminalromans*, in Id., *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*, VI: *Schriften*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, pp. 379-385.
- Christie, A. (2011), *The Murder of Roger Ackroyd*, Glasgow-Sydney-Auckland, Collins Sons & Co.
- Dürrenmatt, F. (1953), *Der Richter und sein Henker*, Zürich, Benziger Verlag.
- Id. (1979), *Albert Einstein. Vortrag*, in «Vierteljahrsschrift der Naturforschenden Gesellschaft Zürich», 124, pp. 58-73.
- Id. (1980), *Die Panne. Eine noch mögliche Geschichte*, in Id., *Der Hund. Der Tunnel. Die Panne. Erzählungen*, Zürich, Diogenes Verlag, pp. 24-75.
- Id. (1982), *Il giudice e il suo boia*, trad. it. di E. Filippini, Torino, Loescher.
- Id. (2005), *Una partita a scacchi con Einstein*, trad. it. di A. Michler, Bellinzona, Edizioni Casagrande.
- Id. (2014), *La panne. Una storia ancora possibile*, trad. it. di E. Bernardi, Milano, Adelphi.
- Ginzburg, C. (1986), *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in Id., *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, pp. 158-209.
- Narcejac, T. (1976), *Il romanzo poliziesco*, trad. it. di L. Nanni, Milano, Garzanti.
- Poe, E.A. (1994), *The Murders in the Rue Morgue*, in Id., *Selected Tales*, London, Penguin, pp. 118-153.
- Ponzi, M. (2018), *Debito – colpa – condono. Un dispositivo della nuova identità tedesca dopo l'unificazione*, in E. Finazzi-Agrò (a cura di), *Il comune e/o l'estraneo. Per una revisione del lessico concettuale euro-americano*, Milano-Udine, Mimesis, pp. 211-225.
- Schnyder, P. (2020), *Die Panne*, in U. Weber, A. Mauz, M. Stingelin (Hrsg.), *Dürrenmatt Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Heidelberg, Metzler Verlag, pp. 73-75.
- Spedicato, E. (1999), *Facezie truculente. Il delitto perfetto nella narrativa di Dürrenmatt*, Roma, Donzelli.
- Stimilli, E. (2011), *Il debito del vivente. Ascesi e capitalismo*, Macerata, Quodlibet.