



A.D. MDLXII

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI
DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE E SOCIALI

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA
IN SCIENZE DEI SISTEMI CULTURALI

TEORIA E STORIA DELLE CULTURE E DELLE LETTERATURE COMPARATE

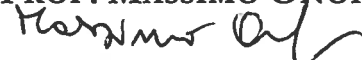
XXVI CICLO

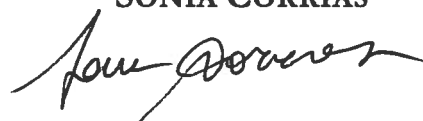
CASO E RESPONSABILITÀ
TRA SICILIA E SVIZZERA:
SCIASCIA, DÜRRENMATT, GLAUSER

TUTOR:
PROF. MASSIMO ONOFRI

CO-TUTOR:
PROF.SSA SIMONETTA SANNA

DIRETTORE DELLA SCUOLA:
PROF. MASSIMO ONOFRI


TESI DI DOTTORATO DI:
SONIA CORRIAS



ANNO ACCADEMICO 2012/2013

INDICE

INTRODUZIONE	4
CAPITOLO 1	
<i>CASO E RESPONSABILITÀ</i>	12
1.1. Il Caso nel romanzo: le analisi di Köhler.	13
1.2. Sull'etica della Responsabilità.	19
1.2.1. Da Stirner a Nietzsche: l'io morale come dissoluzione.	24
1.2.2. Max Weber e la critica della morale.	29
1.3. La dissoluzione del personaggio.	31
CAPITOLO 2	
<i>IL ROMANZO GIALLO</i>	37
2.1. Breve storia del romanzo giallo.	38
2.1.1. Il successo del giallo	43
2.2. Il giallo classico o ad enigma.	46
2.3. Il giallo d'azione e il giallo psicologico.	48

2.4.	Il giallo problematico.	51
2.5.	Caso e Responsabilità nel giallo problematico.	55

CAPITOLO 3

	<i>CASO E RESPONSABILITÀ IN GLAUSER, DÜRREMATT E SCIASCIA.</i>	58
3.1.	Le ragioni della vita.	59
3.2.	Il Caso nella risoluzione del caso.	78
3.3.	L'importanza di essere responsabile.	112
3.4.	Il detective irresponsabile.	135

CAPITOLO 4

	<i>IL REGNO DI MATTO, LA PROMESSA, A CIASCUNO IL SUO.</i>	154
4.1.	Una disquisizione psicanalitica su Responsabilità, Colpa, Giustizia: <i>Il regno di Matto</i> di Friedrich Glauser.	155
4.2.	Una metafisica del Caso: <i>La promessa: un requiem per il romanzo giallo</i> di Friedrich Dürrenmatt.	173
4.3.	Il professore incauto: <i>A ciascuno il suo</i> di Leonardo Sciascia.	183

CONCLUSIONI	194
APPENDICE	200
BIBLIOGRAFIA	210

INTRODUZIONE

Il presente lavoro di ricerca nasce come naturale prosecuzione della tesi di laurea magistrale sul Caso e la detection nei gialli di Glauser, Dürrenmatt e Sciascia, cui ho lavorato con il Prof. Massimo Onofri, specialista sciasciano. Oggetto principale del lavoro, sulla scorta di una perspicua bibliografia, è stato il romanzo poliziesco inteso come genere che sin dalle sue origini ottocentesche, ha potuto contare sulla costante presenza di tre elementi base o costitutivi: uno o più delitti; un detective; la soluzione dell'enigma. In tal senso, il giallo originario altro non è se non un ragionamento implacabilmente logico sviluppato sotto forma di romanzo. Elemento chiave resterebbe l'ottimismo razionalistico borghese il cui eroe è il detective, allo stesso tempo superuomo e rassicurante borghese. Ecco: laddove si manifesta la frattura di un ordine sociale, questa verrà immancabilmente ripristinata da parte del detective, con la consegna

dei criminali alla giustizia, in seguito a un'indagine svolta quasi con sequenzialità matematica. In questa chiave, con il romanzo poliziesco il lettore trova conforto in un'etica e in una metafisica antiche che insistono sulla giustizia come unica misura di tutte le cose. Siamo, pertanto, all'interno di uno schema precostituito in cui niente e nessuno potrà sovvertire o inficiare le indagini del detective, tantomeno il Caso.

Ma c'è stato un momento nella storia del romanzo poliziesco in cui alcuni autori vi si sono posti dinnanzi con un atteggiamento completamente nuovo, incidendo profondamente sulla natura del genere fino a modificarla, e arrivando addirittura, nel caso limite, alla negazione delle regole stesse del giallo. E' in questo modo che si è fatta strada una nuova tipologia di romanzo, quella definita da Giuseppe Petronio come *giallo problematico*: si tratta di un giallo amaro, carico degli echi e delle scissioni di una nuova e difficilmente razionalizzabile realtà sociale. In tal senso, alcuni scrittori del Novecento si candidano molto presto a sfruttare le trame del giallo e uno dei personaggi letterari più popolari dell'Ottocento, il detective appunto, per sollevare importanti tematiche di carattere morale, epistemologico e politico. Importante bersaglio di questi scrittori, oltre ad una società ormai ampiamente corrotta, resta soprattutto la cieca fiducia nella razionalità: ed è proprio per questo motivo che il Caso interviene puntualmente all'interno dei loro romanzi, sgretolando di fatto la presunzione che l'uomo possa in qualche modo vincere il Caos col mero uso del raziocinio. È in questo contesto che hanno agito scrittori come Glauser, Dürrenmatt e Sciascia i quali consapevolmente sfruttano un genere popolarissimo per scopi che non sono quelli precipui della detection.

Friedrich Glauser, come molti altri scrittori di origine svizzera, fatta eccezione per Dürrenmatt e Frisch, non ha goduto e tuttora non gode di grande fama critica. La sua è una scrittura concreta, equilibratamente realistica e infusa di un umorismo e di uno stoicismo disincantato che non si risolve mai nell'apocalittico. A metà degli anni Ottanta, la Sellerio ha pubblicato numerosi romanzi in cui lo scrittore dimostra di avere un'attenzione particolare per tematiche che ancora oggi sono di sconcertante attualità, quali il rapporto tra capitalismo e comunismo, la cinica lotta per il potere, pratiche di occultismo e crisi finanziaria. Atmosfera, azione, linguaggio, personaggi, ritmi: tutto in Glauser, funziona perfettamente¹. Secondo Von Matt, Glauser è non solo testimone di una denuncia sociale ma è anche colui che contribuì in maniera decisiva a fondare il giallo di qualità. Il critico sostiene anche che il sergente Studer, detective glauseriano per eccellenza, sia perennemente alle prese con la ricerca di una verità pericolosa, silenziosa, e vietata, che riguarda una società intera, quella della «borghese e seria Svizzera»² e le sue solide istituzioni. Sarà proprio questa ricerca della verità a condurre Studer «al cospetto della miseria economica e alla crisi degli anni '30, lo sfondo che determina tutto»³ mettendo in luce la struttura del potere svizzero definibile come «una fitta trama chiusa dal basso in alto»⁴. Nessun altro autore svizzero ha diagnosticato tale condizione con la precisione e l'umanità di Glauser, probabilmente neanche Dürrenmatt che per dare vita al suo Bärlach, si è ispirato proprio a lui.

Dürrenmatt ci prospetta lo stesso sfondo: la Svizzera. Con lui cresce quell'elemento critico che lo porterà a trattare le problematiche

1 Chiusano, I.A., *L'ombra di Glauser*, in Repubblica, 26/06/1988, 22.

2 Von Matt, P., *La Svizzera degli scrittori*, Mantovani M., (a cura di), Locarno, Daddò, 2008. p.47.

3 Ibidem.

4 Ibidem.

della società elvetica in chiave grottesca, smascherandone fragilità e meschinità. I suoi romanzi gialli, scritti inizialmente per ragioni prettamente economiche, riscuoteranno fin da subito un vasto successo, ma chiunque si accinga alla lettura di questi gialli, dovrà accettare di dover abbandonare i canoni prestabiliti per il giallo classico. Lo scrittore bernese, infatti, inizialmente assume gli elementi tradizionali del genere, ma ne prende poi accuratamente le distanze. Mentre nel giallo classico la frattura dell'ordine sociale causata dal delitto viene immediatamente ripristinata in base al principio ottimistico secondo cui la ragione incarnata dal detective, riconduce sempre e comunque alla risoluzione dell'enigma, Dürrenmatt inserisce dei meccanismi che hanno come principale scopo, l'esatta dimostrazione del contrario, ma non solo. È lui a introdurre in *Il giudice e il suo boia* l'importante concetto di *Zufall*, il Caso. La tesi è precisa: ciò che governa tutto a partire dal destino di ognuno di noi è il Caso, ragione e razionalità, non sono in grado di dominare, se non parzialmente, il caos. Per esplicitare questa tesi, Dürrenmatt fa appunto ricorso al giallo, facendone però, qualcosa di profondamente diverso rispetto a ciò che era in origine. Nel *Giudice e il suo boia* il commissario Bärlach afferma che commettere un delitto è sciocco poiché è impossibile agire con gli esseri umani così come si agisce con le pedine di una scacchiera, dal momento che in ogni situazione si insinua il Caso. Nella *Promessa* la tesi viene svolta e ragionata. Si tenta di mostrare, per mezzo di un vecchio poliziotto, l'impossibilità del romanzo giallo proprio in virtù della sua stessa logica.

Dopo Glauser e Dürrenmatt si prendono qui in esame le considerevoli innovazioni apportate da Leonardo Sciascia al genere poliziesco. Lo scrittore siciliano pubblica il suo primo giallo per

istituire un processo alla società in cui era nato e in cui si era trovato a vivere, e poiché tale *milieu* – ovvero la società italiana in generale e siciliana nello specifico – è criminale, come Massimo Onofri suggerisce nel suo *Storia di Sciascia*, la scrittura di Sciascia, non poteva che essere poliziesca. Seguendo le orme di Dürrenmatt, anche Sciascia scrive un giallo che nega se stesso, in cui il detective non è più il superuomo celebrato nel giallo ad enigma, ma piuttosto un eroe condannato a un ineluttabile antieroisimo.

Proprio lavorando a questa tesi, mi sono resa conto che, a fronte di un ricco, se non ricchissimo materiale bibliografico riguardante Dürrenmatt e Sciascia (e in parte anche il loro rapporto), nulla era possibile registrare, in italiano, quanto a Glauser, ma nemmeno al suo rapporto con Sciascia: un fatto singolare se si considera che fu proprio Sciascia a far tradurre e pubblicare Glauser dall'editore Sellerio, protagonista, a metà degli anni Ottanta, proprio su stimolo dello scrittore siciliano, di una vera e propria «operazione Glauser»⁵.

La domanda conseguente a questa constatazione ha riguardato appunto l'elemento che tutti, seppur assai diversamente, accomuna e che consente di poter parlare di una declinazione, diciamo così, svizzera dell'opera sciasciana. Questo elemento è il Caso (categoria cruciale nella storia della letteratura novecentesca), che più volte interviene nelle vicende raccontate dai tre scrittori, a modificarle se non a sconvolgerle. Ma il Caso ha sempre, come suo contraltare il momento della Responsabilità di chi al Caso si oppone. Ecco perché, in questo percorso di ricerca, siamo partiti proprio da qui, da una riflessione su entrambi i concetti: Caso e Responsabilità.

È il Caso che pone l'individuo dinnanzi alle scelte tra il bene e il

5 Chiusano, I.A., *L'ombra di Glauser*, in Repubblica, 26/06/1988, 22.

male, tra ciò che è giusto e ciò che è sbagliato, quando è vero che sempre un'etica della Responsabilità si riferisce alle presumibili conseguenze delle scelte e dei comportamenti che si mettono in atto, tanto più quando le nostre azioni vengono travolte dal Caso. Ecco: fino a che punto l'assunzione della Responsabilità da parte di un personaggio può incidere sulle vicende di un giallo, in specie quello eminentemente novecentesco come nel caso del giallo problematico? Quale il rapporto tra La Svizzera e la Sicilia entro un quadro così delineato? Una ricerca di questo tipo non si può non fondare sulla figura del detective, con la complicazione, però, che nel giallo problematico non risulta più chiara e decisiva la demarcazione tra detective e criminale, tra bene e male: un esempio formidabile ci viene offerto proprio da Leonardo Sciascia nel romanzo *Il contesto*, in cui addirittura assistiamo ad una totale identificazione dell'investigatore Rogas con Cres, l'assassino seriale a cui da tempo dava la caccia o pensiamo ancora al Bärlach dürrenmattiano del *Giudice e il suo boia*, alcune letture critiche parlano di una forma di diritto di eccezione, un interesse privato e egoistico o addirittura una forma di arbitrio che in qualche modo cancellerebbe la differenza tra il bene e il male; o ancora Tschanz, allo stesso tempo assassino, investigatore, boia e infine vittima. Il personaggio di cui ci occuperemo, è un personaggio eminentemente Novecentesco, che niente ha a che fare con i suoi antenati, proprio perché carico di tutto quel secolo definito da Massimo Onofri come *plurale*, di tutti i suoi echi e le sue scissioni e che dunque non può più essere quel personaggio rassicurante dei gialli classici dell'Ottocento. Anche Filippo La Porta in *Sul banco dei cattivi* polemizza con il giallo rassicurante e con il personaggio chiave, il

detective, che incarna il superomismo borghese⁶. Gli autori dei gialli di cui ci andremo ad occupare mantengono le strutture del genere mettendo in crisi però, la figura dell'investigatore, che è ora, un personaggio cresciuto dello stesso cibo e della stessa aria di Michele de *Gli indifferenti*, Marcello de *Il conformista* (1951) di Moravia, Mattia de *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello. I tempi sono ormai maturi per quel personaggio, frutto della disgregazione morale e della scomposizione coscienziale.

In vista di un'investigazione di questa sorta, la nostra ricerca muoverà da un'indagine bibliografica letteraria ma anche filosofica, sul tema centrale del Caso e della Responsabilità: concetti questi, molto presenti nel dibattito filosofico contemporaneo. Seguirà, poi, un approfondimento bibliografico dedicato ai tre autori oggetto della ricerca, sia di tipo primario (per una ricognizione che riguardi la loro intera opera giallistica) che secondario (la più significativa letteratura critica in italiano e tedesco), in vista di un'analisi ravvicinata di opere campione cronologicamente distribuite.

6 Ferroni, G., Onofri, M., La Porta, F., Berardinelli, A., *Sul banco dei cattivi, A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda*, Donzelli, Roma, 2006, p.57-59.

CAPITOLO 1

CASO E RESPONSABILITÀ

1.1 Il Caso nel romanzo: le analisi di Köhler.

I passi avanti compiuti dalla fisica nel Novecento, comportarono conseguenze fondamentali nelle scienze morali: nel 1905 Einstein elabora la teoria della relatività che negava che spazio e tempo fossero realtà oggettive; il concetto spazio tempo viene ufficializzato da Minkowski nel 1908; Rutherford illustra un modello atomico in cui si nega il principio di causalità nella definizione dell'orbita di un elettrone; nel 1919 Exner scopre che il valore delle leggi naturali è solamente statistico,¹ Popper sostiene che una teoria scientifica è tale proprio poiché falsificabile e, nel 1927 Heisenberg elabora il principio di indeterminazione dell'atomo cancellando definitivamente il

¹ Meda, A., (a cura di) *Escursione in terre nuove: visioni e notizie/Giuseppe Antonio Borgese*, Patron, Bologna, 2011, p. 17.

principio di causa ed effetto ma anche quel determinismo che, per tutto un secolo, l'Ottocento, aveva dominato scienza e filosofia. Debenedetti nel memorabile saggio *Commemorazione provvisoria del personaggio uomo* lo riassume così: «h, la costante di Plank, onnipresente e onniresponsabile, è il prodotto di due coefficienti di incertezza: sulla posizione della particella e sulla sua velocità»² ma, sarà lo stesso Heisemberg ad affermare che:

Nell'ambito della realtà le cui connessioni sono formulate dalla teoria quantistica le leggi naturali non conducono quindi ad una completa determinazione di ciò che accade nello spazio e nel tempo; l'accadere (all'interno delle frequenze determinate per mezzo delle connessioni) è piuttosto rimesso al gioco del caso.³

Mentre la fisica classica aveva la pretesa di compiere calcoli sempre precisi, la fisica quantistica dimostra l'esistenza di eventi casuali, dando spazio a una visione della realtà probabilistica e annientando il determinismo puro. Se le cose stanno così, l'indeterminismo pone alla ribalta l'importanza del Caso, il principio di consequenzialità viene meno e la natura è sorpresa dal Caso, dal probabile, spingendo l'individuo a correggere la propria visione della realtà.⁴ Ecco: il caso, pare essere l'unico modo per definire l'indeterminatezza che continuamente incombe su di noi.

Sono tanti i dati noti e molto studiati della storia delle idee, relativamente al ruolo del Caso all'interno delle tante filosofie della storia che si sono succedute nei secoli: soprattutto a partire

2 Debenedetti, G., *Commemorazione provvisoria del personaggio uomo*, 1965, Id. in *Il personaggio uomo, l'uomo di fronte alle forme del destino nei grandi romanzi del Novecento*, Garzanti, Milano, 1970.

3 Heisemberg, W. K., *Über quantenmechanische Kinematik und Mechanik*, *Mathematische Annalen* 95, 1926, pp.983-705.

4 Meda, A., op.cit., p. 17.

dall'Illuminismo, quando entra drasticamente in crisi qualsiasi idea provvidenzialistica della Storia.

Ma restiamo alla letteratura, dove il concetto di Caso si è rivelato un'essenziale istanza di mediazione, agendo come elemento catalizzatore nell'organizzazione della realtà. Esso lascia inoltre emergere ciò che in un panorama storico-sociale è, nel contempo, possibile e necessario, nei diversi aspetti in cui si riflette all'interno di un'opera singola, attraverso i destini dei personaggi che rappresentano aspirazioni e speranze appannaggio dei differenti gruppi sociali.

Erich Köhler, autore de *Der literarische Zufall, das Mögliche und die Notwendigkeit* (1973)⁵, sostiene che, a seconda del genere letterario, l'efficacia del Caso può essere grande o piccola, determinante o irrilevante. In sostanza, la concezione del Caso nella singola opera dipende in larga parte dal genere cui essa aderisce, nella stessa misura in cui l'atteggiamento individuale nei confronti del Caso può dipendere dalla coscienza che ne ha un dato gruppo sociale. Il Caso, per fare un esempio, va ad occupare una posizione di assoluta rilevanza soprattutto nella novella, poiché è proprio dentro tale genere letterario che accade ciò che nessuno vuole, capita, cioè, quello che nessuno si aspetta: tutto ciò che è stato disposto è voluto dal Caso, al punto tale che Caso e necessità finiscono per coincidere, e la possibilità stessa del loro poter essere anche altro sembra venir meno⁶. L'ampiezza e la complessità del romanzo, invece, permette di postulare il Caso, integrandolo, come punto di convergenza di una molteplice serie di eventi. Il Caso in letteratura, insomma, è, ancora

⁵Di qui in poi si citerà l'edizione italiana, Köhler, E., *Il romanzo e il caso, Da Stendhal a Camus*, Il Mulino, Bologna, 1990.

⁶ Köhler, E., op. cit. 1990, p. 145.

dal punto di vista di Köhler, l'elemento che mostra ciò che era possibile in un dato momento storico, riflettendosi nell'opera singola, nei suoi personaggi e conseguentemente nei loro destini, ma sempre in base al genere letterario di appartenenza.

In tal senso, il Caso, imprevedibile e inafferrabile, determina l'esistenza dei personaggi secondo una modalità del tutto arbitraria ponendosi in una posizione di refrattarietà rispetto a ciò che, in qualche misura, potrebbe determinare un «nesso causale provvisto di senso»⁷.

Ecco: se in letteratura Dio è morto, non esistono più regole né una morale, ne consegue che, il mondo, l'intera esistenza dei personaggi, è affidata alla casualità assoluta.

Ne *Lo straniero* di Albert Camus, a provocare l'assassinio dell'arabo è un puro atto del Caso, una reazione istintiva più che un atto deliberato, un Caso, che qui rivela l'assurdità universale con un omicidio compiuto in modo totalmente irrazionale e fortuito; in *Waiting for Godot* di Samuel Beckett, la libertà tanto agognata da Vladimir ed Estragon, potrebbe essere procurata solo dal Caso la cui assurdità ed imprevedibilità viene espressa in poche battute di Pozzo: «Da notarsi poi che potrei benissimo trovarmi al suo posto e lui al mio. Se il caso non avesse deciso altrimenti. A ciascuno il suo»⁸; e ancora, il Roquentin de *La nausea* di Sartre, ha un'unica certezza: «esisto» eppure, quella stessa esistenza è per lui dovuta solo al Caso e pertanto, riconosce di non averne diritto: «non avevo diritto di esistere. Ero apparso per caso, esistevo come una pietra, una pianta,

⁷Köhler, E., op.cit., p. 81.

⁸Beckett, S., *Aspettando Godot*, Einaudi, Torino, 1970, p.87.

un microbo»⁹.

Questi sono solo alcuni degli esempi citati da Köhler, sebbene egli faccia riferimento soprattutto ai classici della letteratura francese dell'Ottocento ma, dovendoci noi occupare anche di Leonardo Sciascia, forse varrà la pena fare cenno ad alcuni celebri esempi che ci offre la letteratura italiana del Novecento. Il Caso, infatti, non è importante solo per lo scrittore di Racalmuto ma anche per Luigi Pirandello che apre il secolo con *Il fu Mattia Pascal*, romanzo pubblicato nel 1904, e che in Italia presenta il primo esempio di personaggio dimissionario, che le casuali circostanze dell'esistenza trasformeranno in un morto vivo. È proprio in questo romanzo che il caso, così tipicamente novecentesco, irrompe prepotentemente, dando vita ad una vicenda che altrimenti non si potrebbe neanche immaginare.¹⁰ Mattia, dopo una vincita alla roulette, apprende dal giornale la notizia della sua morte, i suoi parenti lo hanno infatti identificato in un cadavere irriconoscibile: è a questo punto che decide di accogliere il Caso cambiando vita e identità, un'identità, però, che non gli consentirà di vivere pienamente e liberamente, tanto da simulare un secondo suicidio e tornare al suo paese dove ormai, niente è più come prima. Mattia si ritrova così in un punto di non ritorno, costretto ad accettare «l'unica identità possibile, quella postuma di fu Mattia Pascal della cui paradossale vicenda diventerà egli stesso narratore»¹¹.

Un capitolo di quel pirandellismo è rintracciabile anche in Mario Soldati, tanto caro a Sciascia.

⁹Sartre, J.P., *La nausée*, Gallimard, Paris, 1938, p. 111, trad. it. trad. mia.

¹⁰Onofri, M., *Il secolo purale*, Avagliano, Roma, 2010, p. 116.

¹¹*Ibidem*.

Il Caso si insinua sconvolgendo le trame e i destini dei suoi personaggi, ed è sempre decisivo: è il caso che in *Vittoria*, racconto incluso in *Salmace* (1929), permette a Eugenio di scoprire l'adulterio della moglie, riaccendendo in lui il desiderio assopito da una routinaria vita coniugale. Ne *Le lettere da Capri* (1954), il Caso arriva, diciamo così, un po' sornione, ma di fatto il racconto parte proprio grazie al casuale incontro tra Harry e Mario.

Da segnalare, anche l'intervento del Caso ne *La sposa americana* (1977), dove il protagonista al matrimonio di un parente vede la sposa che casualmente si gira per un attimo e, capisce che quella, la sposa, potrebbe essere la donna della sua vita, mentre sarà ancora un puro atto del caso ad impedire che Carlo ne *La busta arancione* (1966) sposi Meris, la prostituta di cui si è inspiegabilmente e furiosamente innamorato.

Gino Petrucci de *La finestra* (1949), nel quaderno lasciato a Twinkle, scrive:

«Temo? Sì, temo. Non ho fatto nulla per rivederti. Mi sono, anzi, nascosto a te tutto questo tempo. Ma, insieme, non ho mai vissuto un solo istante senza il desiderio che un caso fortunato e improvviso ci facesse incontrare. Non so più dove abiti adesso. [...] Non la mia volontà, il destino dovrà farci incontrare. Ma il destino, finora, non l'ha voluto. Mi hai sempre rimproverato di essere fatalista! Sei così diversa tu! Pensi che con la volontà, la decisione, l'applicazione la disciplina si possa tanto, forse tutto nella vita.»¹²

Quell'atto del Caso, cui fa appello Gino arriverà, anche se troppo

¹²Soldati, M., *La finestra*, Sellerio, Palermo, 2005, p. 104.

tardi: sarà infatti l'esposizione di un quadro in cui vi era dipinta la finestra, proprio quella finestra attraverso la quale era scomparso in un labirinto di tetti e comignoli senza mai farvi ritorno, a far sì che Twinkle si metta alla ricerca di quel *cialtrone italiano*, con l'aiuto del Commendator Giovanni Premoli. Non è un particolare da poco che Gino, accolto nella casa di due prostitute, si sarebbe sentito infatti, come «una specie di fu Mattia Pascal»¹³.

1.2. Sull'etica della Responsabilità.

La morte di Dio e il principio di indeterminazione decretato da Heisenberg, costituiscono una frantumazione di tutti gli imperativi morali, lasciando spazio a più «etiche possibili»¹⁴; la teoria morale, spogliata di quei fondamenti religiosi o metafisici non ha più certezze, ma solo dissoluzioni, fratture o, nell'ipotesi migliore, il tentativo di ricostruire nuove certezze; da qui si sviluppano, nella storia delle idee, inedite interpretazioni di categorie quali autodeterminazione, intersoggettività, limite e Responsabilità.¹⁵ Ma è proprio la dissoluzione della morale avvenuta con la nietzscheana morte di Dio che, se unita al definitivo superamento

¹³Ivi, p. 105.

¹⁴Franco, V. *Etiche possibili, il paradosso della morale dopo la morte di Dio*, Donzelli, Roma, 1996, p.3.

¹⁵Ivi, p. 3.

dell'individuo/personaggio ottocentesco, crea peculiari campi di riflessione su concetti quali autonomia e relazione, ed è proprio su tali concetti che si costruisce «l'individuo responsabile»¹⁶. Per Nietzsche la morte di Dio è fondamentale poiché l'uomo per la prima volta con l'avvento dello *übermensch*, colui che colma l'assenza assordante del padre, può considerarsi artefice del proprio destino ma, nel secolo della morte di Dio, vi è anche la disperazione dell'uomo novecentesco che non ha la forza e il coraggio di assumersi le proprie responsabilità: vi è sbigottimento, smarrimento dinnanzi a questa mancanza totale.

Ecco: secondo una dimensione profondamente religiosa, Dio muore per risorgere, ma se non fosse così? Se Dio morisse per non risorgere? È questo il quesito fondamentale che segna una nuova fase nella storia delle idee. Se Dio perde lo statuto dell'eternità, le grandi metafisiche non sono da considerarsi valide, siamo nel terreno delle dissoluzioni dell'etica ma soprattutto dell'io tradizionale; Nietzsche ci parla dell'uccisione di Dio come atto deliberatamente compiuto dall'uomo per poter avviare la costituzione dell'*oltreuomo*; Weber, riallacciandosi al pensiero nietzschiano, parlerà di politeismo e della impossibilità di comporre conflitti fra valori in quanto privi di fondazione¹⁷.

Epperò, come sempre accade, già la letteratura aveva violentemente sollevato la questione: mi riferisco a *I fratelli Karamazov* (1878-1880) di Dostoevskij, definito da Renato Barilli come il romanzo sulla Responsabilità per eccellenza¹⁸ e in cui, in un passo, Mitja si chiede: «Soltanto, cosa farà l'uomo dopo questo?

¹⁶Ivi, p. 4.

¹⁷Ivi, p. 5.

¹⁸Barilli, R., *La narrativa europea in età moderna, da Defoe a Tolstoj*, Bompiani, Milano, 2010.

Senza Dio e senza vita futura? Quindi, ora, tutto dovrebbe essere permesso? Tutto dovrebbe essere lecito?»¹⁹.

La responsabilità è una categoria centrale dell'etica e, Vittoria Franco nel suo *Etiche possibili, il paradosso della morale dopo la morte di Dio* ne è convinta: la situazione dell'individuo moderno è determinata dall'esperienza originaria nella contingenza del suo divenire casuale – è Nietzsche che porta avanti una operazione di scomposizione dell'individuo tradizionale, creando la figura dell'individuo sovrano²⁰. Quando il legame con Dio viene meno, avvengono i mutamenti e si tematizza l'incapacità di codificare a priori il bene e il male, mutano i metri e i termini di giudizio e l'uomo diviene un Dio vagante alla ricerca di norme etiche o un individuo sovrano, che le norme etiche le crea ma, la mancanza dei comandamenti divini che mediano nella relazione tra l'individuo e le scelte dei comportamenti che mette in atto, fa sì che vi sia un carico di responsabilità da parte del soggetto etico (anche rispetto al mondo).

È sempre Nietzsche che presenta l'individuo sovrano come «colui che sa darsi la legge»²¹, che si autoregola, che espone la «potenza della propria individualità», ma riconosce la relazione con un altro essere sovrano. Questo limite è da considerarsi come una «forma relazionale della responsabilità»; secondo la pratica morale è sovrano colui che ha capacità di giudizio, assume una posizione critica nei confronti dell'eticità senza spinte di autorità o potere ed è dunque fondamentale ricercare i presupposti di autodeterminazione, sovranità

¹⁹Dostoevskij, F., *I fratelli Karamazov*, Mondadori, Milano, 1994, vol. 2, p. 185.

²⁰Franco, V., op.cit, p. 5.

²¹Ivi, p. 8.

e responsabilità dell'individuo.²²

Hans Jonas propone un'etica della responsabilità²³ sostituendola alla morale tradizionale; il filosofo tedesco ne è sicuro: è il *principio responsabilità* che determina il rapporto tra l'individuo e la norma, poiché l'individuo prende le sue decisioni morali a seconda delle situazioni che le determinano. Tratto fondamentale della responsabilità colto da Jonas, è quello della cura di un altro essere, di qualsiasi natura esso sia ma in tal senso, la Franco precisa che la sua indagine è mirata alle relazioni tra individui sovrani, così come li intende Nietzsche, ovvero capaci di autodeterminazione e con consapevolezza delle relazioni, in tal senso, la responsabilità mantiene un filo conduttore nei rapporti tra uomini e donne, soggetti e oggetti, arrivando così al concetto chiave di «autodeterminazione responsabile»²⁴, istanza mediatrice tra l'essere determinato e il dover essere, tra, usando i termini di Jonas, il *sein* e il *sollen*.

Ecco: per dirla con Simmel, la responsabilità implica sempre libertà e dovere, pertanto è da considerarsi individuo responsabile colui che esperisce la contingenza e solo in seguito pone la responsabilità come fulcro della sua vita morale.²⁵

Abbiamo visto, come grandi pensatori del Novecento siano giunti a delineare due tipologie di individuo: un individuo la cui caratteristica chiave è la libertà assoluta, fino al dissolvimento stesso della morale e un individuo relato che cerca un nuovo sistema della decisione; in tal senso, Nietzsche e Sartre concordano nell'affermare che responsabilità e irresponsabilità in qualche modo coincidano

²²Ivi, p. 9.

²³Cfr. Jonas, H., *Das Prinzip Verantwortung*, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1979.

²⁴ Franco, V., op.cit., p. 11.

²⁵Ibidem.

poiché rimandano alla «liberazione dai doveri assoluti, categorici e assunzione dell'intero carico della decisione da parte dell'individuo sovrano»²⁶, ma soprattutto concordano sul fatto che la responsabilità non sia relata ad alcun tipo di condizione, obbligo o dovere, teorizzano il concetto di irresponsabilità tralasciando qualsiasi aspetto che riconduca all'individuo relato.²⁷

In realtà, è nell'etimologia stessa della parola *responsabilità*, termine che nella storia dell'etica coincide con l'avvento dell'oltreuomo nietzscheano, che è insito l'elemento relazionale: *respondeo* (farsi carico, rispondere) e *sponsio* (promettere solennemente)²⁸. Se le cose stanno così, vi sono almeno due soggetti in questione: *l'io* e *l'altro*, l'altro a cui si risponde, a cui si promette solennemente, anche se non va tralasciata l'accezione di responsabilità come conseguenza delle scelte e dei comportamenti che si mettono in atto.

Sempre la Franco:

Nell'esercizio della responsabilità, più libertà vengono a confronto, agire responsabile diventa perciò "ponderazione", prendere in considerazione le relazioni fra sé e gli altri, mettere in connessione diritti, cura, affetti, passioni, conseguenze; argomentare ogni volta il proprio percorso di decisione, esercitare insomma il "pensiero allargato", ponendo la ragione a confronto con altre facoltà. La responsabilità come ponderazione consente di definire l'etica stessa come struttura interattiva, come conquista di spazi e libertà e, contemporaneamente, come posizione di limiti al proprio agire. Il

²⁶Ivi, p. 12.

²⁷Ibidem.

²⁸Ivi, p. 13.

soggetto morale non sta nella condizione passiva di chi applica regole o ubbidisce a comandamenti, ma sta al centro del processo decisionale circa ciò che è giusto e ciò che è ingiusto²⁹.

Ma è la complessità delle circostanze in cui si decide ciò che è giusto e ciò che è sbagliato a rendere difficile l'assunzione della responsabilità, poiché le decisioni prese nell'opacità di quelle che saranno le conseguenze, implicano un rischio. Ecco: è l'assunzione della responsabilità stessa ad essere quasi sempre, se non sempre, un rischio per il soggetto responsabile e l'altro a cui si risponde.

È nel concetto stesso di responsabilità ad essere insito il senso di una dimensione etica come rapporto tra sé e il proprio destino inteso come scelta quindi, essere responsabili implica accettare l'inevitabile, riuscire a passare dall'egoismo all'altruismo, possedere una profonda eticità della vita.³⁰

1.2.1. Da Stirner a Nietzsche: l'io morale come dissoluzione.

In *Der Einzige und sein Eigentum*, opera di Max Stirner pubblicata nel 1844, vengono sistematicamente destrutturate quelle che allora erano le posizioni filosofiche moderne, come quelle di Hegel e Feuerbach, ovvero i sostenitori, se non addirittura coloro che contribuirono a creare le basi del pensiero "cristiano-religioso occidentale", come Stirner lo definisce. Nella stessa opera, il filosofo

²⁹Ivi, pp. 13-14.

³⁰ Panella, G., *Lo scrittore nel tempo, Friedrich Dürrenmatt e la poetica della responsabilità umana*, Solfanelli, Roma, 2005, p.36.

Sonia Corrias – *Caso e Responsabilità tra Sicilia e Svizzera: Sciascia, Dürrenmatt, Glauser* - Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

introduce la sua teoria dell'egoismo che invece, consente di preparare il terreno in cui far affondare le radici all'io concreto, quello che Stirner definì l'*Unico*.

È il primo in epoca post hegeliana a parlare di *Selbstimmung*: autodeterminazione, anche se la questione della morte di Dio, si era posta già a partire dall'Illuminismo. Ciò che Stirner si propone, è di attuare il deicidio fino in fondo, considerando tutte le condizioni per un mondo senza Dio; Stirner ne è sicuro: solo con *l'io egoista*, l'individuo diviene finalmente «soggetto, centro, punto di partenza, e di arrivo»³¹.

Le teorie stirneriane colpivano soprattutto l'etica: l'*Unico* di Stirner si basa sulla proprietà come *Eigenheit*³² facendone il soggetto e l'oggetto di ogni teoria, all'io Stirner dedica tutta la seconda parte dell'opera, in cui colpisce in modo dissacrante la nozione stessa di uomo e genere umano³³ e sostiene che l'unico modo per affermare l'individualità dell'io è affermare l'assolutezza dell'unico portandosi oltre il genere umano.

Se è vero che l'io di Stirner rifiuta qualsiasi *dover essere* sia questo di natura morale o politica, il passaggio verso il nichilismo e l'anarchismo, può dirsi compiuto, l'Unico infatti, si contrappone all'io morale, che invece crede ai principi universali, nell'aldilà, in una trascendenza e che prosegue in una via in cui morale e religione coincidono. Il filosofo tedesco inoltre, introduce l'importante distinzione tra *emancipazione e libertà*, sarebbe solo quest'ultima una forma di vera libertà, poiché conquista della capacità e della possibilità di autodeterminazione, egli è convinto che parlare di libertà

31 Ivi, p. 25.

32 Indica l'essere propri a se stessi, l'appartenersi.

33 Ivi, p.27.

significati collocarsi all'interno di una sfera religiosa ed è per questo che vi contrappone l'egoismo. Ciò su cui sarebbe bene riflettere, è la libertà egoista, che si fonda sull'*Eigentum*³⁴, sul possesso. Quella condizione, l'unica secondo Stirner che consenta il superamento definitivo della sacralità.

io sono libero da ciò di cui mi sono *sbarazzato*, *privato*, ma sono proprietario di ciò che è in mio *potere* o di ciò che *posso*. *Mio proprio* lo sono in ogni momento e in qualsiasi circostanza, purché io sappia restare padrone di me e non mi getti in pasto agli altri³⁵

solo nell'egoismo è possibile attuare la liberazione dalla trascendenza arrivando alla sovranità dell'individuo. Molti critici hanno posto l'accento sull'irresponsabilità come principale conseguenza dell'egoismo stirneriano, «l'Unico è per definizione irresponsabile, giacché la responsabilità chiama in causa la relazione, il rapporto di reciprocità con gli altri basato sull'assunzione di impegno, il concetto di limite al proprio agire»³⁶, inoltre la responsabilità è per Stirner una categoria del sacro e, in quanto tale, va coinvolta nel «compimento della profanazione»³⁷.

Ecco: l'irresponsabilità dell'io egoista coincide con il suo ateismo, con il rifiuto del *sollen*; si tratta di un io che non conosce responsabilità poiché non conosce il rendere conto, mentre la responsabilità in quanto tale, nasce dove gli individui si riconoscono reciprocamente, dove si è in grado di pronunciare non solo *io* ma anche *tu*. Insomma, Stirner rifiutava la relazione come presupposto

34 Trad. it. mia, Proprietà, possesso.

35 Stirner, M., *L'Unico e la sua proprietà*, Adelphi, Milano, 1979 p.167.

36 Franco, V., *Etiche possibili, il paradosso della morale dopo la morte di Dio*, 1996, p.40.

37 Ivi, p. 49.

etico ma aspirava a una relazione tra individui sovrani: arrivare ad una sovranità che fosse più compatibile con la responsabilità, diventava dunque necessario.³⁸

Nietzsche invece, presenta la nascita del concetto di responsabilità in *Genealogia della morale*, come espressione di potenza dell'individuo sovrano la cui condizione è la liberazione dall'eticità e dalla moralità. Nella definizione dell'individuo sovrano, una delle figure nietzschiane più rilevanti, vi è l'autonomia, una condizione necessaria per la responsabilità.

Ciò che intriga Nietzsche, e che forse costituisce la molla fondamentale nella sua critica della morale, è la ricerca delle condizioni per l'indipendenza dell'individuo – per raggiungerla, è necessario sconfiggere la morale e la religione, categorie che annullano l'autonomia: la morale inoltre, celerebbe una forma di ignoranza che offre un'immagine falsa e falsificante del mondo e del rapporto che l'uomo ha con se stesso.³⁹

Allo stesso tempo però, Nietzsche docet, la menzogna e la morale sono maschere del quale l'uomo europeo moderno non può fare a meno, rendendolo sempre più ebete e cieco. L'individuo sovrano dunque, deve distruggere la fede e le certezze morali, deve divenire legislatore di se stesso, «è saggio e innocente al tempo stesso perché svincolato dai giudizi e posto al di là del bene e del male»⁴⁰.

Se le cose stanno così, il soggetto sarà irresponsabile proprio perché privo di quel senso superiore della giustizia che origina il senso di colpa. Ecco: Nietzsche presenta in *Umano, troppo umano* l'irresponsabilità come una forma di innocenza in quanto l'individuo

38 Ivi, p. 44.

39 Ivi, p. 49.

40 Ivi, p. 51.

sovrano sarebbe privo di quel senso del peccato che gli provocherebbe il senso di colpa a seconda delle azioni che si mettono in atto. Se non vi sono più comandamenti divini da infrangere, anche l'assunzione della responsabilità viene meno, l'agire individuale non deve conformarsi più con il regolamento divino. Insomma, la responsabilità ristabilisce l'innocenza e sancisce il processo di liberazione.

Nella genesi antropologica, sia dell'uomo morale che dell'oltreuomo, l'abitudine⁴¹ è una delle categorie più importanti usate da Nietzsche; se l'uomo morale ha insita l'abitudine all'obbedienza e all'autodisciplina, l'individuo sovrano muta tali abitudini passando così dall'umanità morale all'umanità saggia, avviene il definitivo passaggio al mondo etico-utopico in cui si definisce la volontà di essere autoresponsabile.⁴²

Altre categorie coinvolgenti la responsabilità e prese in esame da Nietzsche sono la promessa e il suo mantenimento che infatti accrescono la potenza del soggetto e della responsabilità: l'individuo è per Nietzsche responsabile e dunque, promette e mantiene la promessa, solo se completamente autonomo e svincolato da qualsiasi regolamento, solo l'uomo capace di autodeterminarsi, può promettere ed essere responsabile.

L'io che promette è responsabile perché è anche in questo modo che manifesta la sua potenza di autonomia ed è inoltre capace di intrattenere vincoli o legami. Il filosofo attraverso la sua critica della morale contemporanea inoltre, intuisce che valori quali buono o cattivo, colpa e castità, sono discutibili e che non ci sono fatti eterni così come non ci sono verità assolute. Ciò da cui scaturisce la genesi dell'oltreuomo è la morte di Dio, solo in seguito al deicidio può

41 Nietzsche si riferisce qui a tutte quelle norme interiorizzate che rendono l'uomo prevedibile.

42 Franco, 1996, p. 53-54.

avvenire un profonda trasformazione dell'uomo che può rinnegare i valori, le leggi e crearne di nuovi, muore Dio sì, ma muore anche l'uomo e la sua moralità, l'individuo sovrano li oltrepassa verso l'amoralità e l'autodeterminazione, verso l'autoresponsabilità.

1.2.2. Max Weber e la critica della morale.

Se per Stirner e Nietzsche la dissoluzione della morale è l'unico passo decisivo verso la liberazione individuale, Weber ne *L'etica protestante* fissa i limiti della morale e ne chiarisce l'eterogeneità rispetto ad altre sfere, quali la scienza e la politica.

Egli rifiuta la razionalizzabilità dell'etica allontanandosi dal formalismo universalistico degli imperativi kantiani e teorizza il politeismo dei valori, la conflittualità tra le diverse sfere di valori, carica il soggetto delle Responsabilità che giustifica i valori e la loro scelta, in conflitto tra bene e male, giusto e sbagliato.⁴³

Weber distingue gli atteggiamenti e i comportamenti etici in direzione della perdita della totalità umana, ottenendo così quello che la Franco definisce «*io frantumato*»⁴⁴, prodotto dalla spersonalizzazione dell'Entzauberung⁴⁵. In questo modo Weber riesce a relegare la morale in uno spazio indefinibile al fine di portare avanti una critica della morale senza però superarla definitivamente o

43 Ivi, p. 78.

44 Ivi, p. 83.

45 Disincanto.

addirittura distruggerla, come fanno Stirner e Nietzsche. Weber riesce a metterla a confronto con altre sfere di valore, ne dichiara impossibile l'universalismo e soprattutto, come già detto, ne fissa i limiti: «stabilire limiti significa perciò per Weber, teorizzare *l'autonomia* dell'etica dalle altre sfere di valori: la scienza, la politica, la religione, l'erotismo. Il bene è indipendente dal suo essere morale»⁴⁶.

Uno dei limiti dell'etica individuati da Weber è *l'indecidibilità*, la scelta fra valori non può oltrepassare il limite della giustificazione soggettiva, pertanto i contrasti che ne emergono sono appunto *indecidibili*.

Ne è un mirabile esempio la distinzione tra *Gesinnungsethik* e *Verantwortungsethik*⁴⁷. In *Sociologia della religione*, lo stesso Weber sostiene che

si tratta dunque di stabilire se e in quale misura la responsabilità di chi agisce di fronte alle conseguenze del suo agire, debba santificare i mezzi oppure viceversa, se e in quale misura il valore dell'intenzione, che l'azione reca in sé debba autorizzarlo a declinare la responsabilità delle conseguenze e ad attribuirle a Dio oppure alla corruzione e alla stoltezza del mondo, permesse da Dio⁴⁸.

Altro aspetto dell'etica weberiana, legato al rifiuto dei valori unici ed eterni, stabiliti da un unico Dio è il conflitto, ma quando l'individuo si riappropria della decisione, è lui a scegliere fra il bene e il male, fra Dio e il diavolo. Anche in questo caso dunque, ci si ritrova dinnanzi a

46 Ivi, p. 83.

47 Etica dell'intenzione e etica della responsabilità.

48 Weber, M., *Sociologia della religione*, Comunità, Torino, pp.540-541.

un deicidio con la differenza fondamentale che se per Nietzsche era stato un atto voluto, qui è piuttosto una condizione a cui non è più possibile sottrarsi, dunque anche l'autodeterminazione, altro aspetto presente e vivo in Weber «è come in balia del destino, non è un esito perseguito, cercato»⁴⁹.

1.3. La dissoluzione del personaggio.

Più utile ai nostri scopi è però cercare di capire nella storia del Novecento, che tipo di personaggio ci restituiscono le categorie su cui si è riflettuto finora, quali Caso, Responsabilità e Irresponsabilità, senso di Colpa, Limite, Autodeterminazione. Se la morale è dissolta e il Caso problematizza il discorso sull'etica della responsabilità, rendendolo appunto più difficile e sfuggente, è interessante applicare tali categorie al personaggio-uomo: siamo dentro a quell'orizzonte aperto da Debenedetti in quel memorabile saggio che è *Commemorazione provvisoria del personaggio uomo* (1969) che fin dalle prime battute ci consegna un messaggio quasi profetico sulla letteratura e la «critica come critica della vita»⁵⁰:

CHIAMO PERSONAGGIO-UOMO *quell'alter-ego*, nemico o vicario, che in decine di migliaia di esemplari tutti diversi tra loro, ci viene incontro dai romanzi e adesso anche dai film. [...] Se gli

49 Franco, V., op. cit., p.87.

50 Onofri, M., *La ragione in contumacia, La critica militante ai tempi del fondamentalismo*, Donzelli, 2007.

chiedono di farsi conoscere, come capita coi poliziotti in borghese, gira il risvolto della giubba, esibisce la placca dove sta scritta la più capitale delle sue funzioni, che è insieme il suo motto araldico: *si tratta anche di te*.⁵¹

Debenedetti ne era sicuro: il tipico personaggio ottocentesco, fin da Proust, si andava sostituendo con una serie di «atomi psicologici»⁵² dotati di una forma di autonomia senza precedenti, tanto da parlarci di una sorta di «sciopero dei personaggi»⁵³; è chiaro, dunque, che il vecchio personaggio apparteneva al passato fin dai primi del Novecento e aveva fatto spazio al «personaggio particella». Se questo è vero, non si potrà dire con la stessa plausibilità, che già nei gialli di Glauser, i detectives vecchio stampo vengono meno? Che anche loro appartengono al passato? E la Commemorazione del personaggio uomo non sarà possibile oltre che come conseguenza dello sviluppo e dissoluzione delle scienze, anche nel senso della dissoluzione della morale? Ma è del resto vero che gli autori «sembrano spingere al parossismo quella natura abnorme e teratologica, quella fuga nell'irresponsabilità, a cui il personaggio-uomo ricorre per commiserarsi, spaventarsi, ricattarsi, fare il diavolo a quattro, pur di scongiurare la propria abdicazione»⁵⁴?

È cosa nota che il romanzo dell'Ottocento si fondava anche sull'assunzione della responsabilità da parte dell'autore rispetto ai personaggi e alle loro vicende: ora invece, la voce del narratore è sostituita dalla voce dell'Es. Incontrollabile, imprevedibile e, fondamentale a questo punto, è il ruolo della psicanalisi: fu infatti

51 Debenedetti, G., *Commemorazione provvisoria del personaggio uomo*, Garzanti, Cernusco, 1998, p. 11.

52 Ivi, p. 18.

53 Ivi, p. 19.

54 Ivi, p. 29.

Freud a portare il mondo della letteratura primonovecentesca all'interno di un processo di disgregazione della coscienza a partire dalla celebre opera che non a caso inaugura il secolo: *L'interpretazione dei sogni* (1900) il cui fulcro era una dimensione allora completamente inesplorata, l'inconscio, mentre il sogno viene presentato come «espressione d'impulsi, infantili e rimossi»⁵⁵, la libido, impulso di natura sessuale entra in contrasto con i divieti, quelli che ognuno di noi si impone per regolare in qualche modo la propria personalità, causando però nevrosi o psicosi. Freud infatti suddivide la psiche in tre parti: l'*Es*, sede degli impulsi, soprattutto quelli di natura libidinosa; il *Super-io*, regolatore di istinti e impulsi, sede dei divieti e infine l'*Io*, risultato della mediazione tra *Es* e *Super-io* che però, proprio per la natura conflittuosa di tale mediazione, diviene sempre più instabile⁵⁶. Freud sostiene, insomma, che alla base della vita, sia biologica che morale, non vi era l'ordine, come invece sosteneva la psicologia ottocentesca, ma bensì il disordine.

In letteratura, emblematico è il caso di Arthur Schnitzler e di *Doppio sogno (Traumnovelle)*, opera per cui lo stesso autore, in una lettera indirizzata proprio al padre della psicanalisi, ammette di aver ricevuto molteplici impulsi dalla sua opera .

Insomma, la psicologia del personaggio-uomo, così come l'avevano intesa i grandi romanzieri dell'Ottocento, non era più possibile, la letteratura rinuncia alla perfezione delle immagini profanando in maniera definitiva la realtà e le sue rappresentazioni, saltano i nessi di causa e effetto, gli eventi risultano privi di ogni logica, il tempo, quello oggettivo è sostituito dal tempo coscienziale e,

⁵⁵ Onofri, *Il secolo plurale*, Avagliano, Roma, 2010, p.8

⁵⁶ Ivi, p. 9.

il personaggio appunto, è frutto della scomposizione di tale coscienza. La letteratura, ha in questo secolo, memorabili interpreti e basterà nominare soltanto alcuni di questi, quali Joyce e Proust, Kafka e Mann, Musil e Camus. In Italia invece, la morte di Dio e la crisi dei valori che ne conseguì, in questo secolo di crisi della ragione, ebbe probabilmente la sua formulazione più rappresentativa nel Montale di *Ossi di seppia* (1925) «Non domandarci la formula che mondi possa aprirti,/ sì qualche storta sillaba e secca come un ramo./ Codesto solo oggi possiamo dirti,/ ciò che non siamo, ciò che non vogliamo.»⁵⁷, nel Moravia de *Gli indifferenti* (1929), in Pirandello con i suoi *Il fu Mattia Pascal* (1904) e *Uno, nessuno, centomila* (1926), e ancora Svevo de *La coscienza di Zeno* (1923)⁵⁸.

Debenedetti riconosce la dissoluzione storica dell'unità soggettiva in James Joyce di *L'Ulisse* (1922) e Marcel Proust de *Alla ricerca del tempo perduto* (1913-1927). E' il romanzo proustiano a introdurre una nuova tecnica narrativa, basata fondamentalmente sulle intermittenze del cuore e sulla memoria involontaria che, scatenata da diverse sensazioni, quali un profumo, una vecchia canzone, un colore, o il sapore di una madeleine inzuppata nel tè, fanno recuperare un io e un tempo perduto ma infine inaspettatamente ritrovato. Nell'*Ulisse* invece, abbiamo due personaggi qualunque, Leopold Bloom e Stephen Dedalus, a zozzo per Dublino in una giornata qualunque. Epperò, l'aspetto rivoluzionario è un altro: lo scrittore irlandese introduce il flusso di coscienza e lo sostituisce al resoconto ordinato e regolare degli eventi tramite la tecnica del monologo interiore, scombuendo completamente la sintassi e «l'organizzazione razionale del discorso»⁵⁹

⁵⁷ Montale, E., *Ossi di seppia*, Mondadori, Milano, 2003.

⁵⁸ Ivi. pp. 23-24.

⁵⁹ Ivi. p.15.

stesso. E' sempre con questo romanzo inoltre, che in letteratura subentrano la «diseroicizzazione» del personaggio e un nuovo senso dell'osceno, basti pensare all'infinita abluzione di Molly dopo un adulterio, o ancora Leopold nel bordello. Ecco: i personaggi dell'*Ulisse* sono tutti personaggi senza qualità, così come Ulrich dell'*Uomo senza qualità* di Robert Musil. Altro memorabile esempio, sempre suggerito da Debenedetti, lo ritroviamo nel teatro dell'assurdo di Eugène Ionesco e Samuel Beckett: ne *La cantatrice calva* di Ionesco infatti, i personaggi sembrerebbero avere tutte le caratteristiche del personaggio tradizionale non fosse per il fatto che i loro dialoghi sono completamente privi di alcun senso logico mentre i personaggi di Beckett invece, non vivono, ma sopravvivono in questa *Terra desolata*, aspettando all'infinito un qualcuno che non arriverà mai.

Il personaggio di cui ci occuperemo, è un personaggio eminentemente Novecentesco, che niente ha a che fare con i suoi antenati, proprio perché carico di tutto quel secolo definito da Massimo Onofri come *plurale*, di tutti i suoi echi e le sue scissioni e che dunque non può più essere quel personaggio rassicurante dei gialli classici dell'Ottocento. Anche Filippo La Porta in *Sul banco dei cattivi* polemizza con il giallo rassicurante e con il personaggio chiave, il detective, che incarna il superomismo borghese⁶⁰. Gli autori dei gialli di cui ci andremo ad occupare mantengono le strutture del genere mettendo in crisi però, la figura dell'investigatore, che è ora, un personaggio cresciuto dello stesso cibo e della stessa aria di Michele de *Gli indifferenti*, Marcello de *Il conformista* (1951) di Moravia, Mattia de *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello. I tempi sono ormai maturi

60 Ferroni, G., Onofri, M., La Porta, F., Berardinelli, A., *Sul banco dei cattivi, A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda*, Donzelli, Roma, 2006, p.57-59.

per quel personaggio, frutto della disgregazione morale e della scomposizione coscienziale.

CAPITOLO 2

IL ROMANZO GIALLO

2.1. Breve storia del romanzo giallo.

Se vi è un aspetto che accomuna tutti gli specialisti del settore, è proprio il punto di inizio della storia del romanzo giallo come genere letterario: tale momento viene fatto coincidere con la pubblicazione de *I delitti della Rue Morgue* (1841) di Edgar Allan Poe, siamo nel 1841 e pochi anni dopo seguirono altri due celebri romanzi dell'autore statunitense: *Il mistero di Marie Roget* (1843) e *La lettera rubata* (1845); nel 1863 Émile Gaboriau pubblica poi *L'affare Lerouge* (1866) e sancisce così, la nascita del romanzo giudiziario.¹

Già da questo momento, gli elementi chiave del genere, ci sono tutti: un delitto misterioso, un detective, l'indagine e, soprattutto, la

¹ Reuter, Y., *Il romanzo poliziesco*, Armando, Roma, 1998. p.11.

ragione che assume un ruolo centrale; Jean-Claude Vareille sottolinea che

Il Colpo di genio di Poe, fondatore del genere, è di aver capito che il ragionamento in quanto tale, ovvero la successione di deduzioni e induzioni possedeva da solo un interesse drammatico che poteva diventare da solo l'essenziale della storia. [...] L'enigma e la sua successiva soluzione, è già *feuilleton*; la lenta trasformazione dell'enigma nella sua soluzione, e quindi la sua dissoluzione *progressiva*, è già romanzo²

In Inghilterra William Wilkie Collins pubblica *La signora in bianco* e *La pietra di luna* tra il 1859 e il 1860, ma sarà Sir Arthur Conan Doyle a creare il detective per eccellenza: il celebre Sherlock Holmes che risolverà numerosi casi tra il 1887, data di uscita del primo romanzo che lo vede protagonista *Uno studio in rosso*, e il 1927, con *Il taccuino di Sherlock Holmes*. Per capire il successo di questo personaggio basterà ricordare un fatto ormai noto, ovvero che lo scrittore, dopo aver fatto finire il suo personaggio in fondo a una cascata per mano di un suo nemico (il Prof. Moriarty in *L'ultimo problema*), sarà costretto a farlo risuscitare in seguito alle insistenti contestazioni dei lettori.

Se l'inquilino del 221B di Baker Street è un fervido sostenitore del metodo deduttivo, ponendo al centro del racconto l'enigma e l'indagine intellettuale, il lato psicologico viene invece maggiormente sviluppato da Gilbert Keith Chesterton, poeta e critico che pubblica alcuni articoli sul giallo e che nel 1910 crea Padre Brown, un prete-investigatore protagonista di più di cinquanta racconti, la cui forza sta

2 Vareille, J.-C., *Préhistoire du roman policier*, Id. in *Romantisme*, revue de la Société des études romantiques, 3e trimestre 1986, p. 81.

nel riuscire a conoscere gli uomini e i loro segreti attraverso il sacramento della confessione, inoltre, tramite una grande forza empatica, egli riesce ad attingere alla psicologia dei personaggi e a scoprire l'assassino proprio perché in lui si immedesima.³

Agatha Christie inizia la sua immensa attività letteraria nel 1920 con la pubblicazione del romanzo *Poirot a Styles Court* in cui il detective Hercule Poirot conduce la sua prima indagine, seguono *L'assassinio di Roger Ackroyd*, in cui rompe nettamente con le regole tradizionali facendo del narratore l'assassino, *Poirot sul Nilo*, *Assassinio sull'Orient-Express*, *Dieci piccoli indiani*. Altro personaggio noto della Christie è Miss Marple, una vecchia signora che per la prima volta compare nel romanzo *La morte nel villaggio*.

S.S. Van Dine, nel 1926 crea il detective Philo Vance, che compare per la prima volta nel romanzo *La strana morte del signor Benson*, ma sarà protagonista di altri undici romanzi, in cui si stabilisce la regola che l'assassino deve corrispondere sempre al meno sospettato.⁴

Il detective Nero Wolfe, vanitoso, grasso e coltivatore di orchidee è la creatura di Rex Stout, che scrive i romanzi che lo vedono protagonista tra il 1934 e gli anni Sessanta.

Intorno agli anni Trenta, invece, si può riscontrare un'altra grande fase del genere: sono gli anni della Depressione e delle conseguenze che ne derivano, quali violenza, corruzione, lotta tra Gangster. Tutto ciò si rifletterà su un poliziesco che punterà, come suo principale ingrediente, sulla complessa società americana di quegli'anni. In questo filone è l'azione a prevalere sul crimine, mentre gli investigatori sono molto lontani dall'eroe borghese, dal detective superuomo celebrato nel giallo ad enigma; qui infatti, il detective è un uomo qualunque,

3 Reuter, Y., op.cit., p.20.

4 Ivi, p.99.

talvolta spregiudicato. Tra i maggiori rappresentanti del filone troviamo sicuramente Dashiell Hammet, che scrive *Piombo e sangue*, *La chiave di vetro*, *L'uomo ombra* e *Il falco maltese* che, come ricorda Reuter, darà la fama a Humphrey Bogart nel 1941.

Altro gigante del noir è Raymond Chandler che, nel 1939, in *Il grande sonno* crea il detective Philip Marlowe. I due scrittori si distinguono per stile (più raffinato quello di Chandler) e atmosfera; sono storie quelle di Chandler, cariche di malinconia, una malinconia che ben si adatta al suo Marlowe investigatore solitario e spregiudicato.

Agli esordi del genere, in Italia, non esistono dei veri e propri gialli ma qualcosa che ai gialli assomiglia: i *romanzi giudiziari*,

un modulo, spiegò Salvatore Farina, un narratore allora assai letto, che aveva preso le mosse da Poe e si era fatto le ossa con Zola (*Thérèse Raquin*) e con Dostoevskij (*Delitto e castigo*), aveva prodotto anche un bel libro italiano (*Il cappello del prete* di Emilio De Marchi), si apparentava con un filone poliziesco francese, quello, allora famosissimo, di Emile Gaboriau.⁵

Ciò che è certo è che in Italia venivano molto tradotti e venduti i gialli veri e propri, quelli alla Sherlock Holmes, per intenderci. Le prime traduzioni di Conan Doyle risalgono al 1895. Molto probabilmente lo si traduceva in quanto autore di grande successo e dunque conveniente, nel 1903 per esempio, viene pubblicato in «Romanzo mensile», periodico del gruppo del «Corriere della sera», che sei anni dopo pubblicò *Spasimo* di Federico De Roberto.⁶

Il successo del genere nel nostro paese esplose nel 1929 quando

5 Petronio, G., *Sulle tracce del giallo*, Gamberetti, Roma, 2000, pp. 67-68.

6 Ibidem.

la Mondadori pubblica la famosa collana di polizieschi dalla copertina gialla, quando è vero che, proprio per il colore della copertina dei libri della celebre collana, il genere fu ribattezzato *giallo*; Mondadori ottiene la collaborazione di scrittori di punta ma, come ci ricorda Petronio, già nel 1914, la Sonzogno pubblica la sua collana: *I racconti polizieschi*.⁷

Sembra fondamentale a questo punto, fare menzione di almeno cinque autorevoli autori italiani di romanzi gialli, quali Ezio D'Errico che pubblica tra il 1936 e il 1942 una serie di polizieschi, ambientati a Parigi, che vedono come protagonista il commissario Emilio Richard; Augusto De Angelis crea il commissario De Vincenzi della questura di Milano, un commissario questo, dai tipici tratti italiani, raffinato lettore e acuto conoscitore di Freud; Lorianò Macchiavelli anche molto dopo invece, mette in gioco una divertente coppia di investigatori: Antonio Sarti e il suo amico Rosas, studente extraparlamentare (evidenti qui, a mio avviso, i richiami al Rogas sciasciano) che abilmente arriva alla soluzione prima dell'investigatore; Renato Olivieri crea il commissario Giulio Ambrosio, uomo colto e borghese; Carlo Lucarelli, incentra i suoi primi tre gialli sulla figura del poliziotto De Luca, a cui però, seguiranno altre figure di detective.

⁷ Ivi. p. 69.

2.1.1. Il successo del giallo.

Ma vediamo più da vicino quali furono le condizioni che hanno favorito la nascita e la popolarità del giallo. Tra gli elementi che contribuirono a creare terreno fertile per far attecchire le radici del genere, vi è sicuramente lo scientismo positivista che individua in Charles Darwin una figura centrale. Il positivismo, i procedimenti logici e le metodologie delle scienze naturali saranno assorbite e considerate metodi guida applicabili, e dunque validi in tutte le discipline ma non saranno tanto Darwin ad influenzare Poe o Pierce ad influenzare Doyle, quanto piuttosto una particolare sfera culturale che altro non era se non l'espressione della società che si andava costituendo.⁸

In seguito all'industrializzazione, i mutamenti sociali furono notevoli: la criminalità aumenta e parallelamente cresce l'interesse dell'opinione pubblica per i fatti di cronaca nera. Ecco: questo è un elemento chiave che spiega il grande successo dei romanzi gialli da secoli, ovvero la morbosità con cui si seguono i fatti di cronaca, i grandi casi giudiziari.

Sciascia ne era convinto: è il delitto contro la società, con il fine di sovvertire ordine e equilibrio, a creare nel lettore sentimenti ambivalenti, che costituirebbero la principale attrattiva per i lettori; da un lato c'è «una *superstitio totemica*» per cui prendiamo le distanze da chi ha osato delinquere, chiedendo che questo individuo venga separato da noi da «mura e sbarre», diventando tabù nel senso della impurità, dall'altro lato c'è un senso di ammirazione per chi ha osato infrangere il divieto, aspetto che fa del «delinquente tabù nel senso del

⁸ Petronio, op.cit., p.66.

sacro».⁹

Nasce sempre in questi anni, l'antropologia criminale ovvero lo studio dei crimini, dei criminali e delle indagini con scopi scientifici e giuridici. Interessante a questo proposito, un'osservazione di Karl Marx:

un filosofo produce idee, un poeta poesie, un pastore prediche, un professore manuali ecc., un delinquente produce delitti. Se si esamina più da vicino la connessione che esiste tra quest'ultima branca di produzione e l'insieme della società ci si ravvede da tanti pregiudizi. Il delinquente non produce soltanto delitti, ma anche diritto criminale, e con ciò produce anche il professore che tiene lezione sul diritto criminale, e inoltre l'inevitabile manuale, in cui questo professore getta i suoi discorsi in quanto "merce" sul mercato generale.¹⁰

Verrebbe quasi spontaneo aggiungere come ulteriore elemento di questa catena di montaggio, che il delinquente ha prodotto anche la sua letteratura.

Come abbiamo visto all'inizio del capitolo, il giallo esplose tra gli ultimi anni dell'Ottocento e i primi del Novecento; interessante a tal proposito è la questione delle fonti, aspetto questo, che viene affrontato anche da Giuseppe Petronio e Yves Reuter: entrambi ricordano che secondo diversi specialisti del settore le origini del poliziesco vanno ricercate molto lontano nel tempo, come per esempio in quel passaggio della *Bibbia* in cui Daniele mette a nudo i sacerdoti del dio Bel; nell'*Edipo re* di Sofocle, ne *Le mille e una notte*; nell'*Eneide*, e nello specifico in quel passo in cui Ercole cerca di rintracciare il ladro dei suoi buoi; o ancora l'*Amleto* shakespeariano;

9 Sciascia, L., *Letteratura del giallo*, in *Letteratura*, I, 1953, 3, p. 64.

10 Marx, K., *Teorie sul plusvalore*, Editori riuniti, Roma, 1961, p. 582.

fino a *Zadig* di Voltaire, per citare solo alcuni tra gli esempi più illustri. Ecco: si tratta piuttosto di episodi isolati riscontrabili in qualsiasi periodo, genere o opera ma che, in definitiva, non hanno niente che li accomuni e che dunque non possono costituire le origini di un genere letterario, quanto al limite prefigurarli. Lo stesso Reuter commenta: «sembra allora che la ricerca delle fonti serva più al desiderio di valorizzare il genere con antenati di prestigio che non a quello di ricostruire un'ascendenza reale»¹¹.

La critica che riguarda il genere ha il suo apice negli anni Venti e si concentra soprattutto in Germania; ad occuparsi di questo fenomeno letterario, un genere che, ricordiamolo ebbe un grande successo fin da subito, sono le teste di serie della sfera intellettuale tedesca: Siegfried Kracauer, Bertold Brecht o ancora Walter Benjamin. Epperò, a sentenziare la non letterarietà del giallo, relegandolo alla *paraletteratura*, fu Zvetan Todorov:

il capolavoro letterario abituale in un certo senso, non rientra in alcun genere, se non nel proprio; mentre capolavoro della letteratura di massa è precisamente quell'opera che meglio si inquadra nel suo genere. Il romanzo poliziesco ha le sue norme; fare “meglio” di quanto esse richiedano significa fare “meno bene”: chi vuole “abbellire” il romanzo poliziesco, fa letteratura, non fa un romanzo poliziesco. Il romanzo poliziesco per eccellenza non è quello che trasgredisce alle regole del genere, ma quello che a esse si conforma. [...] se i generi della letteratura popolare fossero stati ben descritti, non vi sarebbe più motivo di discutere sui suoi capolavori: anche in questo caso, il miglior esempio di tale letteratura sarebbe proprio quello sul quale non ci fosse nulla da dire.¹²

11 Reuter, Y., op.cit., p.14.

12 Todorov, T., *Petite della prosa*, Teoria, Napoli, 1989, pp. 8-9.

2.2. Il giallo classico o ad enigma.

Ci muoveremo ora secondo gli studi di alcuni specialisti del genere, come Giuseppe Petronio e Yves Reuter che hanno diviso il genere in differenti tipologie, qui si prenderanno in esame le seguenti: il giallo classico o ad enigma, il giallo d'azione, il giallo psicologico, e concluderemo con il giallo problematico.

Il romanzo giallo ad enigma è ricostruibile secondo un diagramma ben preciso e a comporlo sono tre elementi: uno o più crimini, il detective e la soluzione.

L'intreccio del poliziesco inoltre, altro non è se non un ragionamento logico sviluppato sotto forma di romanzo, laddove il delitto rappresenta una rottura dell'ordine sociale esistente che però verrà immancabilmente sanata attraverso l'indagine che riconurrà al coplevole. Roger Caillois nel saggio *Du roman policier* pubblicato nel 1941 sostiene che

il romanzo poliziesco rappresenta bene la lotta tra l'elemento dell'ordine e quello della turbolenza, rivalità perpetua che tiene in equilibrio l'universo. Nella società, tale lotta si configura nella lotta tra la legge e il crimine. E ciò perché il *detective* e il poliziotto appaiono come i campioni di due principi distinti, verso cui ognuno si sente a volta a volta portato: il principio che suggerisce di commettere l'infrazione, e quello che induce a reprimerla. Parimenti, l'individuo tende volta a volta a disciplinarsi e a traviarsi. È tentato dalle emozioni, vorrebbe provarne di nuove e sempre più intense, lascia che esse si sparpaglino e si perdano nella loro affascinante moltitudine. Ma egli ama anche mostrarsi padrone e signore, e imporre l'ordine e la chiarezza. Il criminale e l'investigatore diventano

di nuovo simboli.¹³

Elemento chiave del giallo ad enigma è dunque, l'ottimismo razionalistico borghese, il detective risulta essere una sorta di superuomo che, a beneficio del lettore, non può che avere accanto l'assistente. E così come Miguel De Cervantes decide di affiancare Sancho Panzo a Don Quijote, ricorrendo alla coppia servo/padrone utilizzata da millenni nella commedia, Conan Doyle decide di affiancare Watson al detective Holmes. Watson ha la funzione decisiva di tenere il raccordo tra il detective, che arriva velocemente alla soluzione e noi lettori, facendo al detective tutte quelle domande che gli faremmo noi così, mentre l'abile investigatore deduce, abduce, capisce, risolve, l'altro non fa che fermarsi su stupidi dettagli.¹⁴

Il detective del romanzo ad enigma è geniale, decisamente superiore alla media per acume e cultura, poliziotto privato, dilettante o professionista che sia, emerge a tal punto da mettere in ombra chiunque lo circonda; Sherlock Holmes e Philo Vance incarnano il geniale dilettante, Poirot è principalmente un poliziotto statale;¹⁵ ma, in ogni caso, incarna sempre quella figura rassicurante che celebra il *superuomo borghese*. Laddove è presente la rottura di un ordine sociale, questa verrà ripristinata da parte del detective consegnando i criminali alla giustizia in seguito ad una detection svolta con sequenzialità matematica: la soluzione, gratificante, non manca mai.

Eppure il Novecento, deceduto il positivismo e il gusto vittoriano così legato ai romanzi di Conan Doyle appare sempre più inquieto e inquietante; in realtà, è proprio il giallo ad enigma a rispondere alle

13 Caillois, R., *Il ritorno all'ordine*, 1941 in Cremante, R., Rambelli, L., (a cura di) *Le trame del delitto*, Pratiche, Parma, 1990, p.100.

14 Petronio, op.cit., p.89.

15 Ivi, p.79.

esigenze del pubblico e a suscitare l'interesse di filosofi e letterati. Bertold Brecht infatti affermò che

il romanzo poliziesco, per quanto primitivo (e non soltanto da punto di vista estetico), appaga le esigenze degli uomini che vivono in un'epoca scientifica senz'altro più di quanto non facciano le opere d'avanguardia.¹⁶

Insomma, con il poliziesco il lettore trova conforto in un'etica e una metafisica antiche che insistono sulla giustizia come unica misura di tutte le cose, laddove l'assassino non resta mai impunito, condannato com'è fin dall'inizio alla sua stessa fine.¹⁷

2.3. Il giallo d'azione e il giallo psicologico.

In Francia e negli Stati Uniti d'America, fra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta si assiste ad una vera rivoluzione all'interno del poliziesco. Il modello tradizionale non si estingue, ma scrittori quali Simenon, Hammet e Chandler ne sovvertono in gran parte le regole arrivando a proporre un nuovo modello, un modello che appieno aderiva allo spirito del suo tempo. Il giallo si deve confrontare con una società complessa che si va appunto a rispecchiare sulla struttura del genere. Iniziamo dalla figura del detective: egli non è più

¹⁶ Brecht, Sulla popolarità del romanzo poliziesco 1973, in Cremante, R., Rambelli, L., op.cit., p. 290.

¹⁷ Nicolson, M., *Delitto "cum laude"*, 1929, in Cremante, R., Rambelli, L., op.cit., p.50.

rassicurante e borghese, diventa spregiudicato, talvolta più prossimo alla delinquenza che alla giustizia e, se nel giallo tradizionale il momento di massimo appagamento risiede nello scioglimento dell'enigma, nella scoperta del colpevole, nella soluzione, scrittori quali Simenon, piuttosto che Hammet o Chandler, invece, contravvengono completamente a questa dimensione propria del giallo classico: i loro romanzi sono estremamente movimentati, vivi, intrisi di un sapore nuovo, di odore di alcool e tabacco.

Maigret e Marlowe non hanno niente a che fare con l'eccentricità dei detective che li hanno preceduti, aspetto questo che, inevitabilmente li rendeva più eroi che uomini. Ma dalla Parigi di Simenon e dalla Los Angeles di Marlowe arrivano due investigatori la cui caratteristica più saliente risiede proprio nella loro umanità: Maigret e Malowe sono figure palpitanti di vita. Pertanto, se Holmes rispettava un copione, un diagramma tanto prestabilito quanto obbligato, egli godeva sempre e comunque di una strana forma di immunità, Marlowe invece, è protagonista della sua storia, della sua detection, rischia costantemente la sua stessa vita.

Le costanti attorno alle quali si costruisce il romanzo d'azione sono la violenza sotto tutte le forme, il delitto compiuto sordidamente, l'immoralità e talvolta anche l'amore, aspetto quest'ultimo escluso completamente nel giallo ad enigma.

Nel romanzo d'azione non c'è più niente da indovinare, sia Chandler che Hammet conservano l'elemento misterioso che pur tuttavia non ha una funzione centrale.¹⁸ Inizialmente, ma più frequentemente ancor prima dell'inizio della vicenda, abbiamo il crimine al quale segue un'indagine svolta da detective professionisti,

18 Todorov, *Tipologia del romanzo poliziesco*, 1966, in Cremante, R., Rambelli, L., op.cit., p.158.

per arrivare alla soluzione del caso. Sembrerebbe il caro vecchio diagramma del giallo ad enigma, ma in realtà sono i singoli elementi che lo compongono, a presentare la vera novità: il delitto è sordido, nel corso dell'indagine si assiste a una serie di altri delitti caratterizzati da una violenza cupa e bestiale, si tratta delle storie di una società violenta, una società americana colpita dalla depressione economica, dal proibizionismo e dalle guerre tra gangstar. Giuseppe Petronio individua due innovazioni essenziali: la prima risiede in un distacco netto dalla logica ottocentesca, Chandler rifiuta il giallo classico attaccandolo in nome del realismo e contro «un'insopportabile falso manierismo melodrammatico»¹⁹; la seconda grande innovazione la si può riscontrare in una nuova concezione del giallo, ovvero un giallo che deve essere concepito come realista, che deve avere un punto di vista e deve inoltre trasmettere qualcosa sui suoi personaggi.

Considerata questa premessa è chiaro che il prodotto finale differirà rispetto a quello tradizionale.²⁰ Il detective non è più il superuomo razionale e borghese, è un uomo comune, normale, come noi. Lo stesso Chandler affermò che:

lungo la strada dei malviventi deve passare un uomo che non è un malvivente, che non è bacato e che non ha paura. Nel giallo realistico quest'uomo deve essere l'investigatore. È l'eroe, è tutto. Dev'essere un uomo completo, un uomo comune, eppure un uomo che raramente s'incontra.²¹

Marlowe si scontra con i suoi colleghi poliziotti, ma sono scontri i suoi, causati dalla rabbia nei confronti di una società che considera

19 Chandler in Petronio, op.cit., p.107.

20 Petronio, op.cit., p.107.

21 Chandler, in Petronio, op.cit., p.108.

corrotta e la sua battaglia solitaria è anche un principio di redenzione.

Hammet introduce un importante elemento che verrà portato alle estreme conseguenze da altri scrittori nel giallo definito problematico. Mi riferisco alla corruzione della società, della polizia, tanto che le forze dell'ordine, si riveleranno infine una grande forza di disordine. La denuncia di Simenon, e conseguentemente del suo Maigret, è rivolta prevalentemente alla magistratura, una magistratura chiaramente corrotta, rappresentata perlopiù da figure esperte del codice penale, ma decisamente ignare di quello della vita.

Ciò che il giallo d'azione conserva è la soluzione finale, la scoperta del criminale e la sua consegna alla giustizia, in linea con il giallo ad enigma.²²

2.4. Il giallo problematico.

Uno dei luoghi deputati in cui si gioca la partita tra Caso e Responsabilità è il *giallo problematico*, definizione di Giuseppe Petronio che nel saggio *Il punto su: il romanzo poliziesco* ci spiega come si arriva a questa nuova tipologia di romanzo giallo così novecentesco: come abbiamo visto, per i primi tre decenni del Novecento, il giallo fu un genere letterario ben preciso, le cui varianti corrispondevano sostanzialmente alle differenze degli autori stessi, a

²² Petronio, op.cit., p.109.

determinarne i futuri mutamenti saranno soprattutto le differenti situazioni nazionali e le conseguenti istituzioni di scuole e sottoscuole come per esempio quella italiana e quella tedesca.²³ Con il giallo classico, siamo all'interno di uno schema in cui vi sono delle regole precostituite e in cui niente e nessuno può interferire nelle indagini del detective, tantomeno il Caso. Ma c'è stato un momento nella storia del romanzo giallo in cui diversi scrittori vi si sono posti dinnanzi con un atteggiamento completamente nuovo, incidendo profondamente sulla natura del genere e, nel caso limite, arrivando addirittura alla negazione delle regole stesse del giallo. In questo modo si è fatta strada una tipologia di romanzo: si tratta di un giallo amaro, carico degli echi e delle scissioni di una nuova e difficilmente razionalizzabile realtà sociale.

È il caso di scrittori come Glauser, Dürrenmatt, Gadda o Sciascia che consapevolmente sfruttano un genere popolarissimo per scopi che non sono quelli precipui della detection. Attraverso il giallo è infatti possibile affrontare importanti tematiche e trasmettere diversi tipi di messaggi: il messaggio è spiccatamente politico quando dolorosamente si denuncia una società corrotta, criminale, in cui le istituzioni che dovrebbero garantire l'ordine sono in realtà le prime fonti di disordine; il messaggio si fa morale, quando si tende a giustificare il criminale, a sua volta vittima innocente della società e del mondo intero; altre volte ancora il messaggio trasmesso è accentuatamente epistemologico, laddove si evidenzia una realtà sostenuta dal Caso e che perciò stesso è puro caos.

Ed ecco dunque che si arriva al Caso: nel genere che per eccellenza, essendo figlio del razionalismo, rifiuta il Caso.

²³Ivi, p. 112.

Il nuovo romanzo poliziesco non si limita a narrare crimini e indagini, ma è principalmente un mezzo di denuncia per scrittori indignati di fronte alla realtà di un corpo sociale in metastasi, una polizia corrotta e soprattutto soggetta, se non asservita, ad un potere criminale. Il delitto, diventa quasi una metafora di tale condizione sociale, metafora caratterizzata da un pessimismo profondo e radicale.²⁴ La figura del detective cambia di caratteristiche, anche se continua ad avere un ruolo centrale all'interno del romanzo: spesso è un uomo solo, caratterizzato da una forma di eroismo disperato, o antierismo in alcuni casi, scettico nei confronti della vita, ma soprattutto nei confronti del potere e dei politici, per cui le sue indagini sono sopraffatte da un profondo senso di frustrazione, deve fare i conti con preoccupazioni o malattie. Egli indaga non solo per senso del dovere ma poiché indignato come uomo, tanto che a volte si fa giustizia da sé, come fa il durrenmattiano Bärlach, che diventa giudice e si procura il suo boia; se interviene chi ha più potere, infatti -Sciascia docet-, il risultato è solo un soffocamento dell'indagine. Il detective del giallo problematico è quasi sempre un Don Chisciotte in lotta contro i mulini a vento.

Negli anni Quaranta, Carlo Emilio Gadda lavora a *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, pubblicato tuttavia nel 1957, un giallo volutamente lasciato incompiuto proprio per indurci a riflettere sul senso di tutto ciò. Lo stesso Ciccio Ingravallo²⁵, sostiene che la causa apparente di un delitto è una, ma è anche «l'effetto di tutta una rosa di causali che gli eran soffiate addosso a molinello [...] e avevano finito per strizzare nel vortice del delitto la debilitata "ragione del

²⁴Ivi, p. 119.

²⁵Ciccio Ingravallo è il detective creato da Gadda.

mondo”»²⁶, come a voler dire che la vita, il mondo altro non sono se non pura disarmonia, pertanto sarebbe insensato voler trovare una causa per ogni evento, un colpevole per ogni delitto.²⁷ Il *Pasticciaccio* è un romanzo giallo sull'impossibilità del romanzo giallo.

In realtà il Novecento è un secolo che nasce con un romanzo che è la palinodia del giallo. Laddove il giallo è l'individuazione di una colpa che ci porterà all'identificazione del colpevole, l'individuazione del disordine che porta alla restaurazione dell'ordine, *Der Prozess* di Franz Kafka ne è un rovesciamento clamoroso, perché in questo romanzo c'è una colpa ma non un colpevole. Tutto *Il Processo* è incentrato sul K, il colpevole, alla ricerca della sua colpa.

Ulrich Schulz-Buschhaus definisce i libri di Sciascia «romanzi inquietanti che provocano al lettore inquietudine»²⁸.

Questo aspetto distingue nettamente tale tipo di giallo dai gialli classici: la soluzione seppur amara, è tradizionalmente stata rassicurante per il lettore. Qui la conclusione rassicurante manca anche perché il delitto non turba più l'ordine sociale esistente. L'ordine non esiste.

Il delitto, altro ingrediente fondamentale all'interno del giallo, non rappresenta più l'elemento che turba l'ordine: spesso resta impunito o comunque misterioso.

La principale svolta la ritroviamo comunque nella soluzione: una serie di ragioni, storiche, politiche, sociali, avevano reso impossibile una conclusione rasserente, si tratta quasi sempre di una soluzione che lascia l'amaro in bocca.

²⁶Gadda, *Incantazione e paura (Le trame del "Pasticciaccio")*, 1963, Cremante, R., Rambelli, L., op.cit., pp. 6.

²⁷Petronio, op.cit., p. 114.

²⁸ Ibidem.

Dunque e in conclusione, la soluzione o appare impossibile o possibile ma priva di sbocchi pratici tradizionali, come la rivelazione dell'assassino e il suo arresto.

2.5.Caso e Responsabilità nel giallo problematico.

Abbiamo visto dunque, che il romanzo giallo sviluppatosi soprattutto nei paesi anglosassoni, per molto tempo è stato considerato come una partita a scacchi da giocare secondo regole prestabilite a cui è difficile attenersi. Friedrich Glauser, ne è convinto: il romanzo giallo che volontariamente rinunciassse alla rappresentazione degli uomini e del loro destino, sarebbe un romanzo senza fortuna, ed è forse questo che spiega la presenza del Caso nei suoi gialli come ingrediente fondamentale: se il sergente Studer, detective glauseriano, risolve i suoi casi, lo deve principalmente a puri atti del Caso. Il romanzo poliziesco, con le sue strutture e i suoi rigidi schemi, non potrebbe mai candidarsi quale specchio della realtà poiché, come Dürrenmatt ha ampiamente dimostrato nei suoi romanzi, in qualsiasi situazione del reale può sempre insinuarsi il Caso.

In tal senso, alcuni scrittori del Novecento si candidano molto presto a sfruttare le trame del giallo e uno dei personaggi letterari più popolari dell'Ottocento, il detective appunto, per sollevare importanti tematiche di carattere morale, epistemologico e politico. Importante bersaglio di questi scrittori, oltre ad una società ormai ampiamente corrotta, resta soprattutto la cieca fiducia nella razionalità: ed è

proprio per questo motivo che il Caso interviene puntualmente all'interno dei loro romanzi, sgretolando di fatto la presunzione che l'uomo possa in qualche modo vincere il Caos col mero uso del raziocinio.

L'elemento che accomuna i tre autori che prenderemo in analisi, seppur in misura e secondo modalità differenti, e che consente di poter parlare di una declinazione, diciamo così, svizzera dell'opera sciasciana, è il Caso, categoria cruciale nella storia della letteratura novecentesca, come abbiamo visto nei paragrafi precedenti e che più volte interviene nelle vicende narrate dai tre autori, a modificarle se non a sconvolgerle.

Ma il Caso, ha sempre come suo contraltare, il momento della Responsabilità di chi al Caso si oppone, ecco perché in questo percorso di ricerca, è stata importante una riflessione su entrambi i concetti: Caso e Responsabilità. È il Caso che pone l'individuo dinanzi alle scelte tra il bene e il male, tra ciò che è giusto e ciò che è sbagliato, quando è vero che sempre un'etica della responsabilità si riferisce alle presumibili conseguenze delle scelte e dei comportamenti che si mettono in atto, tanto più quando le nostre azioni vengono travolte dal Caso.

Ecco: fino a che punto l'assunzione della Responsabilità di un personaggio può incidere sulle vicende di un giallo, in specie quello eminentemente novecentesco come nel caso del giallo problematico? Una ricerca di questo tipo non si può non fondare sulla figura del detective, con la complicazione, però, che nel giallo problematico non risulta più chiara e decisiva la demarcazione tra detective e criminale, tra bene e male: (un esempio formidabile ci viene offerto da Leonardo Sciascia nel romanzo *Il contesto*, in cui addirittura assistiamo ad una

totale identificazione dell'investigatore Rogas con Cres, l'assassino seriale cui da tempo dava la caccia. Pensiamo ancora al Bärlach dürrenmattiano: molte letture critiche parlano di interesse privato ed egoistico o addirittura di una forma di arbitrio che in qualche modo cancellerebbe la differenza tra il bene e il male; o ancora Tschanz, allo stesso tempo assassino, investigatore e infine vittima.

Ma passiamo adesso all'analisi delle opere, resa possibile in seguito a un approfondimento bibliografico dedicato ai tre autori oggetto della ricerca, sia di tipo primario (per una ricognizione che riguardi la loro intera opera giallistica) che di tipo secondario (la più significativa letteratura critica in italiano e tedesco) per poi passare ad un'analisi più approfondita di opere campione cronologicamente distribuite.

3 CAPITOLO

***CASO E RESPONSABILITÀ IN
GLAUSER, DÜRRENMATT E SCISCIA***

3.1. Le ragioni della vita: Glauser, Dürrenmatt e Sciascia.

La biografia dell'autore, com'è ormai risaputissimo¹, non sempre

1 All'inizio del Novecento Marcel Proust aveva drasticamente criticato il metodo di lettura psicologica di Saint-Beuve distinguendo l'io che vive dall'io che scrive, con *La morte dell'autore* di Roland Barthes e anni di teoria della letteratura, si arriva ad un triangolo ermeneutico in cui l'autore non contava più niente, si era scomposto in una serie di funzioni del testo che passava invece in primissimo piano. Oggi, si è arrivati addirittura all'opposto, laddove il lettore mette in primo piano l'autore e non il libro, partecipa ai Festival e ai premi letterari per incontrare il *personaggio noto*, compra e legge il libro perché l'ha scritto *quell'autore*. Anche Carla Benedetti ne *L'ombra lunga dell'autore* affronta una profonda riflessione sul tema ma, come suggerisce Massimo Onofri in *La ragione in contumacia*, l'autore «s'è rivelato come un'entità non riconducibile, interamente,

aiuta a capire il significato delle opere, ma talvolta contribuisce a darne un senso: se le cose stanno così, un importante contributo, per addentrarci nelle opere e nei suoi personaggi chiave, ce la dà la vita di Glauser, laddove l'ascendenza biografica è così forte da aiutarci a capire meglio opere e autore, un autore, per altro, dalla personalità poliedrica. Ecco: nel caso di Friedrich Glauser, vita e opere, sono inscindibili: basti pensare ad opere postume quali *Gourrama* (1940), *Dada*, *Ascona und andere Erinnerungen* (1976), *Morphium* (1970) o *Hinter Mauern* (1991).

Friedrich Glauser², come molti altri scrittori di origine svizzera, non ha goduto di grande fama critica; la sua è una scrittura limpida, concreta, equilibratamente realistica, caratterizzata da un umorismo e uno stoicismo disincantato che non non si risolve mai nell'apocalittico, di una laicità pervasa da un sottile senso di mistero³. A metà degli anni Ottanta la casa editrice Sellerio avvia una vera e propria «operazione Glauser»⁴, pubblicando numerosi romanzi in cui lo scrittore dimostra attenzione particolare per tematiche che ancora oggi sono di sconcertante attualità, quali il rapporto tra capitalismo e comunismo, la cinica lotta per il Potere, pratiche di occultismo e crisi finanziaria. Atmosfera, azione, linguaggio, personaggi, ritmi: tutto, in Glauser, funziona perfettamente.

I primi due romanzi tradotti e pubblicati dalla casa editrice palermitana nel 1985 sono *Il grafico della febbre* e *Il tè delle tre vecchie signore*: a firmare il risvolto di copertina del primo libro è proprio Leonardo Sciascia, che collaborò con l'editore per ben

né alla vita, né alla scrittura, ma quale risultato, invece, della loro misteriosa contaminazione

2 Bibliografia biografica minima

3 Cfr. Chiusano, D. A., in *La Repubblica*, 26 giugno 1988.

4 *Ibidem*.

vent'anni⁵, in cui si legge:

Glauser è uno scrittore davvero di lunga durata, e specialmente nei romanzi polizieschi. Può ricordare per un certo verso, Simenon, il Simenon di Maigret (che gli è vicino nel tempo); ma più, crediamo, Friedrich Dürrenmatt, che è venuto dopo e che noi abbiamo conosciuto prima.

È chiaro che per l'esordiente svizzero in Italia, un commento di questo tipo da parte di Sciascia è davvero un bel biglietto di presentazione, soprattutto in un periodo in cui si assisteva ad un interesse nuovo nei confronti del genere giallo. Lo stesso commento, è riportato anche nella ripubblicazione di *Il tè delle tre vecchie signore* (2009) nella collana *La rosa dei venti*, pensata in occasione dei quarant'anni dalla fondazione della casa editrice, una collana, mi preme sottolinearlo, per cui sono stati scelti i titoli che hanno fatto la storia e la fortuna della Sellerio.

Non è un caso che proprio questo sia una detective story che a più riprese si fa beffa del giallo tradizionale (pur assumendone i meccanismi), che per Glauser era una vera ossessione, impegnato com'era a metterne in ridicolo l'eccesso di razionalità, facendone risaltare invece le motivazioni sociali che stavano alla base del delitto. Non si dovrà dimenticare, infatti, che fondamentale resta sempre in lui lo spessore esistenziale della scrittura, così come l'attenzione alle fasce subalterne della popolazione svizzera, le vere vittime di una società opulenta ma ampiamente corrotta.

5 A documentare l'attività di rivoltista di Sciascia, Sellerio mandò in libreria nel 2003 un volume che raccoglieva tutte le sue note editoriali, *Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero la felicità di far libri*, (Nigro, S, S., a cura di) che però fu ritirato dal commercio quasi subito per volontà della famiglia, in ossequio alle sue indicazioni testamentarie.

Secondo Peter von Matt, Glauser fu non solo testimone di una denuncia sociale, ma è anche colui che contribuì in maniera decisiva a fondare il giallo di qualità. Il critico, inoltre, sostiene che il sergente Studer, creatura glauseriana per eccellenza, sia perennemente alle prese con la ricerca della verità, non relativa semplicemente ad un crimine particolare, ma pericolosa, nascosta silenziosa e vietata, e propria di una società intera, quella della «borghese e seria Svizzera»⁶, ma anche di tutte le sue solide istituzioni. Sarà proprio questa ricerca della verità a condurre Studer «al cospetto della miseria economica e della crisi degli anni '30, lo sfondo che determina tutto»⁷, portando così a giorno la struttura del potere svizzero definibile come «una fitta trama chiusa dal basso in alto»⁸. Nessun altro autore elvetico ha diagnosticato tale condizione con la precisione e l'umanità di Glauser, probabilmente neanche Dürrenmatt, che per dar vita al suo commissario Bärlach, si è ispirato, com'è ormai noto⁹, proprio a lui. E Studer è anche l'alter-ego del suo creatore, che di fatto per certi versi presenta le sembianze di un doppio, per quanto bisognerà aggiungere che Glauser affida a Studer quella calma e quella pace che a lui, invece, non sono mai appartenute.

La sua, di vita, è sempre stata dannata: inquieta, sregolata e persino allucinata.

Nato nel 1896 a Vienna da madre austriaca e padre svizzero.

Nonno paterno cercatore d'oro in California (scherzi a parte),

6 Von Matt, P., *La Svizzera degli scrittori*, Mantovani, M., (a cura di), Locarno, Dadò, 2008, p.47.

7 *Ibidem*.

8 *Ibidem*.

9 Si comincia a parlare di questo rapporto tra Bärlach e Studer anche nei saggi di Gerard Knapp. L'unico critico che ha fortemente contestato questa tesi, con argomenti alquanto discutibili e fondati sull'appartenenza toponomastica dei due detectives. È Armin Arnold in *On the sources of Friedrich Dürrenmatt's detective novels*, raccolto in *Play Dürrenmatt* da Moshe Lazar nel 1983. Ad onore del vero occorrerà aggiungere anche che Dürrenmatt ha negato di essersi ispirato, per Bärlach, a Studer. (cfr.)

nonno materno consigliere di corte (bel miscuglio, no?). Scuola elementare, tre classi del ginnasio a Vienna. Poi tre anni di riformatorio a Glarisegg. Poi tre anni al College de Genève. Sbattuto fuori poco prima della maturità, perché avevo scritto un articolo letterario su un articolo di poesie di un insegnante. Maturità a Zurigo. Un semestre di chimica. Poi il dadaismo. Mio padre mi voleva far internare e pormi sotto tutela. Fuga a Ginevra. Il resto lo potete leggere in *Morfina*. Internato per un anno a Müsingen (1919). Fuga. Un anno ad Ascona. Arrestato per la morfina. Rispedito indietro. Tre mesi a Burghölzli (controperizia, perché a Ginevra avevano detto che ero schizofrenico). Dal 1921 al 1923 Legione Straniera...¹⁰

Così Friedrich Glauser presenta se stesso: ma non annota tutto, senza dire che sono ancora molte le cose che gli capiteranno. Orfano di madre a soli quattro anni, cinque tentati suicidi, arresti, ricoveri, interdizione. Morirà a soli quarantadue anni, a Nervi, il giorno prima delle nozze con l'infermiera Berthe Bendel. Quarantadue anni di dolore, peregrinazioni tra città, riformatori, manicomi, fallimenti continui, speranze deluse e la dipendenza dalla morfina. La scrittura è la sua unica salvezza: poesie, romanzi, saggi e racconti -raramente accolti per altro dagli editori- erano come un modo per fare ordine in quella grande catastrofe che era la sua vita. Se i lettori si fossero accorti di lui, quando ancora era in vita, probabilmente il suo destino sarebbe stato diverso. Ma la Svizzera, per antonomasia paese tendente all'ordine e al ripristino continuo dell'ordine, ha fatto sì che uno scrittore eternamente beffato dall'esistenza come lui, restasse scomodo, un outsider. In seguito alla sua morte, le cose cambiarono

¹⁰ <http://www.sitocomunista.it/rossoegiallo/personaggi/studer.html>

notevolmente: i suoi gialli, infatti, hanno ispirato film di successo grazie proprio alla loro vera “star”, il sergente Studer, interpretato da Heinrich Gretler, senza che quasi nessuno sapesse chi fosse stato il suo creatore. Un successo, però, destinato a crescere e, finalmente, a coinvolgere anche lo scrittore, tanto che nel 1988 viene istituito il *Premio Glauser*, ancora oggi il più importante premio nazionale svizzero per la letteratura poliziesca.

Ma veniamo ai racconti prettamente autobiografici, in particolare quelli che traducono in scrittura esperienze decisive della sua vita. Come *In quegli anni a Vienna*: consegnato all'editore Alphred Graber solo il 23 novembre del 1938, a pochi giorni dalla morte. Qui Glauser parla dei suoi primi anni di vita, quelli trascorsi a Vienna e che vanno dal 1896 al 1902; parla della morte di sua madre -fatto che segnerà la sua intera esistenza così come la sua prosa-, della perdita della casa per dare inizio a quel senso di sradicamento che non lo abbandonerà più¹¹. Nel secondo racconto *Un ladro*, Glauser narra la sua esperienza nella prigione di Bellinzona, dopo essere stato arrestato perché cerca di vendere una bicicletta rubata. Lì, in seguito a una forte crisi di astinenza causata dalla morfina, tenta il suicidio per la seconda volta. Alla reclusione nella prigione di Bellinzona, ne seguiranno altre a Lucerna e a Berna, fino al trasferimento all'Inselhospital, sempre a Berna. Nello stesso racconto, Glauser scriverà anche del tentativo di assumere la droga con una ricetta falsificata e il conseguente ricovero in manicomio, da cui riuscirà a fuggire con la complicità di un'amica. Inutile aggiungere che resta davvero sorprendente il fatto che tutti questi avvenimenti accaddero nell'arco di un solo mese¹². Il terzo e ultimo racconto, *Nel buio*, parte dal ritorno in Europa dalla Legione

11 De Grandi, G., postfazione a Glauser, F., op.cit. p.236.

12 Ivi, p.237.

Straniera, a Parigi nello specifico, dove lavora per cinque mesi in un albergo come lavapiatti, finché non viene licenziato, in quanto sorpreso a rubare del denaro. Seguirà il trasferimento in Belgio e l'esperienza nelle miniere di carbone a Charleroi. Glauser teneva molto a questo racconto, tant'è che ne inviò una copia a Herman Hesse, il quale lo definì «un buon osservatore e narratore»¹³. Ecco: la scrittura è per Glauser l'unica forma di salvezza rispetto a una vita beffarda: la stessa che, con estrema sincerità, ci trasmette in quasi tutte le sue opere. Non si cita qui, per documentare ulteriori aspetti di questa travagliata esistenza trascorsa in larga parte nei manicomi, il romanzo *Matto regiert*¹⁴ (1936), opera per tanti riguardi esemplare e che sarà analizzata in maniera più dettagliata nel capitolo seguente.

Friedrich Dürrenmatt¹⁵ è sicuramente, insieme a Max Frisch, uno degli autori svizzeri più significativi del Novecento: romanziere, drammaturgo, pittore, provocatore, uno scrittore che ha fatto del tema della Responsabilità un concetto centrale nella sua letteratura, criticando il Potere in tutte le sue articolazioni. Anche in questo caso, la vita dell'autore interferisce in qualche modo con le opere, specie se si considera l'interesse di Dürrenmatt verso la società svizzera del suo tempo e le riflessioni sulla politica: memorabile a tal proposito è *La caduta*, un racconto che vede i quindici uomini più potenti del mondo seduti attorno a un tavolo per decidere le sorti del loro impero, secondo un gioco, quello intavolato da Dürrenmatt tanto sofisticato quanto crudele, a mettere a nudo tutte le ipocrisie e i misfatti del

13 Cfr, per queste notizie biografiche, Pulver, E., *Friedrich Glauser*, W. Vogel, Wintertur, 1990, ma anche, Göhre, F., *Mo, Der Lebensroman des Friedrich Glauser*, Unionsverlag, Zürich, 2009.

14 Il regno di Matto.

15 Cfr, Keel, D., *Über Friedrich Dürrenmatt*, Diogenes, Zürich, 1980; Brock-Sulzer, E., *Friedrich Dürrenmatt, Lebensbild und Werkanalyse mit Photos und Faksimiles Ergänzte Neuauflage*, Arche, Zürich, 1960; Knopf, J., *Friedrich Dürrenmatt*, C.H. Beck'ssche. München, 1988.

Potere, dove le pedine di questo gioco al massacro, giocano ognuna per sé e contro l'altra: un racconto, questo, scaturito dalle disquisizioni di Kessner sui sistemi concettuali, «profetica predizione di certi odierni sistemi di potere di natura politica»¹⁶.

La ferocia e quel gusto del grottesco che caratterizzano i suoi scritti, sono molto indicativi per delineare il pensiero dürrenmattiano. Ma procediamo con ordine. Friedrich Dürrenmatt, figlio di un pastore protestante, nasce il 5 gennaio del 1921 a Konolfingen, nell'Emmental, trascorre la sua giovinezza a Berna, dove studia lettere e filosofia iniziando la sua attività di scrittore, quando, nel 1947, esordisce in teatro con *Es steht geschrieben*¹⁷, provocando uno scandalo che, però, gli procurò fama e successo anche oltre i confini svizzeri. Nello stesso anno si sposa con l'attrice Lotti Geissler da cui avrà tre figli. Nel 1952 acquista la casa di Neuchâtel, un luogo tranquillo da cui attingere linfa vitale per la sua produzione artistica, destinata a diventare il centro studi Dürrenmatt. Il grande successo arriva però con *La visita della vecchia signora* -dramma tradotto in tutto il mondo- e con la pubblicazione dei gialli, pubblicati a puntate nella rivista «Beobachter» e scritti inizialmente per ragioni puramente economiche. Già nel 1969 non sono pochi gli incidenti e i dolori: un infarto, il fallimento di uno dei suoi progetti più ambiti ovvero la fondazione di un suo teatro sul modello brechtiano, il Berliner Ensemble. Dopo essersi dedicato anima e corpo alla direzione del Basler Theater, decise di prenderne le distanze dopo appena un anno per poi cessare ogni attività drammaturgica, quella che viene generalmente definito come la più espressiva e significativa. Non è un

16 Dürrenmatt, F., *Eclissi di luna*, Garzanti, Milano, 1984, p. 235. Titolo originale, *Stoffe I-III*, Diogenes, Zürich, 1981.

17 È scritto.

caso, che proprio nel 1969 si sia dedicato più intensamente a *Stoffe* -e cioè, alla lettera, materiali-, la sua biografia intellettuale, come se fosse arrivato il momento di fare un resoconto, sulla sua vita e sulla sua carriera. Nel 1984, un anno dopo la morte di Lotti, sposa Charlotte Kerr, attrice e regista che lo accompagnerà fino alla fine. Intenditore di vini, grande intrattenitore, appassionato di scienze naturali, soprattutto di astronomia -famoso l'osservatorio di Neuchâtel in cui passava intere notti a contemplare le stelle- morirà nel 1990, un anno prima del suo settantesimo compleanno, per insufficienza cardiaca.

Ora: lo stesso Dürrenmatt ha dichiarato che la storia della sua scrittura e della sua vita coincide con la storia dei suoi materiali, sintetizzando così la domanda che lo accompagnò per tutta l'esistenza: quali sono i rapporti tra l'autore, la sua vita e i soggetti letterari, le vicende che li coinvolgono, i materiali letterari? Come funziona l'immaginazione che intercorre tra questi elementi?¹⁸ Lo scrittore bernese parla della sua infanzia e della sua giovinezza in *Labyrinth. Stoffe I-III* (1981)¹⁹ e *Turmbau. Stoffe IV-IX*, là dove collega elementi autobiografici a vecchi materiali letterari non ancora utilizzati. Qui racconta i suoi primi anni di vita, trascorsi nell'Emmental a Konolfingen, spiegando che alcune costanti della sua poetica -temi ricorrenti come, per esempio, quello del labirinto- affondano le loro radici fin da allora. Suo padre infatti, amava raccontare ai figli i miti greci, con una particolare predilezione per la storia di Teseo e di Minosse.

I testi pubblicati nei due volumi di questa, diciamo così, biografia intellettuale, constano di oltre ventimila pagine manoscritte, e cioè

18 Cfr. Dürrenmatt, F., *Eclissi di luna*, Garzanti, Milano, 1984, p. 235. Titolo originale, *Stoffe I-III*, Diogenes, Zürich, 1981.

19 *Eclissi di luna*.

scritti autobiografici che si alternano a tre racconti, fondamentali per il narratore, quali *La guerra invernale nel Tibet*, *Eclissi di luna* e *Il ribelle*, come a ricostruire le esperienze, i pensieri, i fatti che stavano alla loro origine, se vero che *La guerra invernale* era stata per lui una «metafora della situazione mondiale»²⁰, in un lavoro come *Il ribelle*, invece, si trattava di lui stesso. In questo racconto cercò, infatti, di rappresentare la sua «confusa situazione personale»²¹. Altri materiali autobiografici si trovano anche nella postfazione di *Der Mitmacher*²² (1976) e nei saggi usciti tra gli anni Sessanta e Ottanta. In un'intervista rilasciata a Enrico Filippini e uscita su «Repubblica» il 6 marzo del 1985 -Dürrenmatt si trovava a Roma perché sua moglie Charlotte aveva un incontro con Fellini-, lo scrittore afferma che *Stoffe* non consiste in un'autobiografia, come spesso ed erroneamente viene definita, ma la storia dell'origine di tutto il suo mondo narrativo, delle sue trame, dei suoi soggetti e della sua poetica: quella che si impegna in continui ragionamenti su come la fantasia, (quella dell'io che scrive), lavori sui ricordi (quelli dell'io che vive). Ecco: sono i ricordi a trasformarsi in trama mentre l'immaginazione li connette l'uno all'altro, dando vita a racconti, drammi, romanzi, saggi, personaggi, disegni, pittura. Anche la malattia diventa fonte di abilità e ispirazione per Dürrenmatt tanto è vero che, sempre in *Stoffe*, si trovano numerose malattie che equivalgono a «momenti di totale smarrimento, di confusione, di perdita di sé»²³: come sappiamo, Dürrenmatt era malato da tanti anni di diabete, in modo irreversibile.

Ancora in *Stoffe*, lo scrittore parla della sua Svizzera -una terra

20 Ivi, p. 223.

21 Ibidem.

22 Il complice.

23 Filippini, E., *Dürrenmatt e il minotauro*, in Repubblica, 06.03.1985, Archivio.

limitata non solo geograficamente-, della sua dimensione naturale e delle sue vicissitudini storiche, non senza divagazioni politiche, come il paragone tra Hitler e Stalin e tanto altro ancora. Dunque: che cos'è *Stoffe* per Friedrich Dürrenmatt? Lo dice lui stesso: non tanto la storia della sua vita, quella di cui ci parla, quanto dei suoi materiali nel senso in cui i materiali sono una sorta di specchio in cui si riflettono i pensieri e dunque, la sua stessa esistenza: «Io la seguo, e ciò che vado stanando è la mia stessa vita»²⁴. E ancora: «E' la vita che man mano se ne va, mentre si sta facendo. Alla fine è come un mare, su cui galleggiano storie, soggetti, trame, materiali»²⁵, mentre afferma di non aver mai scritto niente che non fosse «in qualche modo in rapporto con ciò che» ha vissuto, «anche con esperienze, sentimenti e pensieri in parte rimossi, in parte da tempo dimenticati»²⁶.

Con Friedrich Dürrenmatt ci ritroviamo dinnanzi lo stesso sfondo glauzeriano: la Svizzera. Da sempre nella Confederazione elvetica regna una certa tendenza all'armonia, al ri-ordine, per rimuovere tutti i possibili conflitti del sistema politico e sociale: tale tendenza ha chiaramente impedito o comunque ostacolato ogni tipo di riflessione critica sull'atteggiamento della classe dirigente nei confronti della Germania nazista. Tra il 1933 e il 1945 la Svizzera indebolisce i legami con la Germania e rivendica autonomia anche in ambito letterario. Ciò che, però, maggiormente mina i rapporti tra le due nazioni è soprattutto il progetto espansionistico del Terzo Reich: nasce così, in tale contesto, una forma letteraria dalla vocazione spiccatamente patriottica. A guerra finita -che la Svizzera ha superata indenne, mantenendo intatto il sogno dell'idillio alpino- il paese si

24 Dürrenmatt, F., op.cit. 1984, p. 9.

25Filippini, E., *Dürrenmatt e il minotauro*, in Repubblica, 06.03.1985, Archivio. Eclissi di luna, p. 9-10.

26 Ibidem.

apre per la prima volta alla razionalità del capitalismo, che troverà la sua roccaforte nelle banche. Queste le premesse per arrivare a dire che, se la produzione letteraria cresce in tale contesto, a crescere sarà anche l'elemento critico che la contraddistingue, ovvero, ciò che fino ad allora era stato praticamente assente. Questa disposizione critica si registra in modo particolare nell'evoluzione di Friedrich Dürrenmatt che, insieme a Max Frisch, viene considerato la punta di diamante in ambito letterario svizzero²⁷. Sarà lui a dominare le scene tedesche per tutti gli anni Cinquanta, protagonista del rinnovamento del teatro in lingua, affrontando le problematiche della società svizzera contemporanea in chiave grottesca, smascherandone così, fragilità e meschinità dissimulate da una forte facciata perbenista. Le opere di Dürrenmatt aderiscono appieno allo spirito del loro tempo, mentre sono principalmente due gli elementi relativi al panorama storico, politico e sociale degli anni Cinquanta che, in modo assai inquietante, vi si riflettono: lo shock causato dal totalitarismo e dalla guerra da loro provocata, di fatto non ancora metabolizzata dalla società svizzera; una scienza percepita in quegli anni come espressione del terrore, nel senso di una tecnologia ormai asservita al Potere in direzione di un potenziamento delle armi di distruzione di massa.

Tra giallo e parodia, Dürrenmatt usa la leggerezza e l'ironia per esaltare i contrasti e le inquietudini di un'era in cui scienza e politica sfuggono al controllo della ragione. Troviamo traccia di ciò soprattutto ne *Il sospetto*, romanzo in cui domina la costante del nichilismo, che ben si addice alla Svizzera degli anni Cinquanta, dominata, secondo Eugenio Spedicato²⁸, da un affarismo e un'immoralità senza scrupoli.

27 Cfr. Reininger, A., *Storia della letteratura tedesca. Fra l'illuminismo e il postmoderno 1700-2000*, Rosenberg & Sellier, Torino, 2005 Žmegač, V., *Breve storia della letteratura tedesca*, Einaudi, Torino, 2000. Freschi, M., *La letteratura tedesca*, Il mulino, Bologna, 2008.

28 Cfr. Spedicato E., *Facezie truculente*, Donzelli, Roma, 1999.

Tutta la produzione dürrenmattiana è sempre stata caratterizzata da una pungente satira e da uno notevole spirito critico nei confronti della società. Frequente è la polemica contro quella miscela di provincialismo (da *idillio alpino*) e di razionalismo, anche tecnologico, che potrebbe portare all'apocalisse nucleare come nei *Phisiker* del 1962, dove si rappresenta l'alienazione dell'uomo contemporaneo, reso ormai incapace di trovare la propria identità di fronte alla complessità del mondo, non senza affrontare la spinosissima questione della responsabilità morale degli scienziati. Altrettanto forte è l'ironia esercitata nei confronti dell'ubriacatura capitalistica da boom economico, che troviamo in *Der Besuch der alten Dame*, pubblicato nel 1956, quando è vero che il suo primo sottotitolo doveva essere *Commedia dell'alta congiuntura*. Ecco: la vecchia Claire Zachanassian riesce a comprare la coscienza degli abitanti di un intero paese, Güllen, convincendo tutti ad uccidere per un miliardo il suo compagno di un tempo, l'uomo che l'aveva abbandonata, inducendola alla prostituzione, proprio mentre aspettava un bambino da lui. È in questo piccolo villaggio che si celebra la l'ascesa sociale smaniosa innescata dal capitalismo post-bellico, confermando l'ecllettismo di un autore poliedrico e difficilmente imbrigliabile in un solo genere letterario.

Leonardo Sciascia²⁹ nasce a Racalmuto l'8 gennaio del 1921, figlio di una casalinga e di un impiegato della miniera di zolfo. Già suo nonno Leonardo era stato un *caruso* della solfatara, occupazione tra le più abituali del paese³⁰: non per niente la miniera e lo zolfo resteranno

29 Cfr. Collura, M., *Il maestro di Regalpetra. Vita di Leonardo Sciascia*, TEA, Milano, 2007, ma anche Ambroise, C., *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia*, Mursia, Milano, 1990; Onofri, M., *Storia di Sciascia*, Laterza, Roma, 2004 e Traina, G., *Leonardo Sciascia*, Bruno Mondadori, Milano 1999.

30 Ambroise, C., *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia*, Mursia, Milano, 1983, p. 13.

elementi importanti nelle sue opere. Lettore vorace fin da piccolo, andava a caccia di libri nelle biblioteche dei parenti dove comincia a amare e leggere e amare Voltaire, Curier, Hugo e Manzoni, anche se il punto di svolta arriva nel 1935 quando, trasferitosi insieme alla famiglia a Caltanissetta, inizia a frequentare l'Istituto magistrale in cui insegnava Vitaliano Brancati, del quale non fu mai alunno, ma che assunse subito a modello³¹. Comprava tutte le settimane l'«Omnibus» di Longanesi, rinunciando a una serata al cinema pur di leggerne i pezzi e le lettere al direttore: «così si deve scrivere, così voglio scrivere»³². Onofri non ha dubbi: Sciascia assume Brancati come modello di vita e anche di stile, fino a «un'identificazione sottile»³³.

Nel 1944, si sposa con una ragazza di Caltanissetta che insegnava alla scuola elementare di Racalmuto e da cui avrà due figlie. Pochi anni dopo diviene anch'egli maestro alle scuole elementari, tuttavia non amerà mai quel mestiere, non tanto per la professione in sé, quanto per le condizioni in cui questa viene praticata: non vi può essere un rapporto normale tra alunno e insegnante nella Sicilia di quegli anni e Sciascia si sente lontanissimo da quei bambini così come le cose che insegna loro. Sa che frequentano la scuola solo perché obbligati ma che le priorità, nelle loro famiglie, sono ben altre. Sente quello Stato come oppressivo, sicché farne parte diviene motivo di sconforto e frustrazione. Ambroise lo definisce «homo duplex»³⁴: se da una parte vi è il maestro che preferisce le professioni impiegate, dall'altra vi è lo scrittore in netto contrasto con il sistema socio-politico³⁵. Frutto di quello sconforto e di quella frustrazione sono le

31 Onofri, M., *Storia di Sciascia*, Laterza, Roma, 2004, p. 10.

32 Sciascia, L., *Ricordo di Brancati*, in «Letteratura», II (1954), 10, p. 69.

33 Onofri, M., op.cit., 2004, p.11, ma vedi anche, dello stesso autore, il saggio, *L'intellettuale disorganico: Sciascia, Brancati, Borgese*, incluso in *Nel nome dei padri*, La Vita Felice, Milano, 1998, pp. 59-88.

34 Ambroise, C., op.cit, p. 56.

35 Ibidem.

Cronache scolastiche, nucleo de *Le Parrocchie di Regalpetra*, il libro che lo consacrò come scrittore anche se, già nel '52, aveva pubblicato una raccolta di poesie ispirata a Fedro e alle sue favole. È l'editore Vito Laterza a chiedere a Sciascia di scrivere un libro sulla vita del suo paese natale: il libro esce nel 1956 nella collana «Libri del tempo». È un libro, questo, in cui niente è inventato, fatta eccezione per il nome del paese Regalpetra, un omaggio a Nino Savarese e ai suoi *Fatti di pietra*. Già dalle *Parrocchie*, dunque, la scrittura sembra essere l'unico mezzo per una presa di coscienza che altrimenti non sarebbe possibile.

Il passaggio dalla cronaca di fatti reali alla fiction, e dunque alla narrativa vera e propria, avviene con *Gli zii di Sicilia*, raccolta di racconti che esce nel 1958 per Einaudi, includente *La zia d'America*, *La morte di Stalin* e *Il quarantotto*, cui nel 1961 si aggiunge *L'antimonio*, un racconto sulla guerra di Spagna da cui lo scrittore siciliano ebbe una sorta di vera e propria rivelazione sul mondo e ciò che lo governa. Come nota Onofri in *Storia di Sciascia*, *L'antimonio* si palesa come una ricapitolazione della vicenda dello scrittore siciliano, sia letteraria che umana, quando è vero che principale personaggio del racconto è un giovane solfataro che combatte in Spagna in una storia «d'emancipazione che tocca tutti i valori dell'esistenza, culminante in alcune notazioni di estremo interesse sul rapporto letteratura-vita»³⁶. La notorietà, però, arriva con *Il giorno della civetta* (1961), romanzo che apre la serie di gialli metafisici, incompiuti strutturalmente e di ambientazione contemporanea, in cui un genere molto popolare viene sfruttato per parlarci della mafia, addirittura due anni prima dell'istituzione della commissione parlamentare antimafia. Già in un

36 Onofri, M., op.cit., 2004, p. 69.

saggio del '57 Sciascia aveva definito la mafia come

associazione per delinquere, con fini di illecito arricchimento per i propri associati, e che si pone come elemento di mediazione tra la proprietà e il lavoro; mediazione, si capisce, parassitaria e imposta con mezzi di violenza³⁷.

Se qui la sconfitta dell'investigatore sembra, nel finale, poter essere in qualche modo riscattabile -una possibilità di riscatto racchiusa in quel «mi ci ci romperò la testa» del capitano Bellodi-, in *A ciascuno il suo* (1966) -ancora un giallo che riprende il tema della mafia, seppure in modo indiretto e più allusivo- ad essere messa in discussione è, non una verità, ma la sua possibilità stessa. Dal giallo siamo passati alla parodia del giallo: siamo, per dirla con Calvino, all'interno di un giallo che dimostra l'impossibilità del romanzo giallo stesso³⁸.

Nel 1963 è la volta di *Il consiglio d'Egitto*, in cui Sciascia, si confronta con quel romanzo storico che, nel 1958, Tomasi di Lampedusa, col *Gattopardo*, aveva riportato in auge: ad essere oggetto di acanita inquisizione è il problema dell'impostura e delle menzogne storiche, opera in cui si cominciano già ad avvertire i primi disincanti sulle magnifiche sorti e progressive³⁹. Ma è a partire da *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel* (1971), che lo scrittore si avvale degli strumenti del poliziesco per far luce -ed è la prima volta- su un fatto realmente accaduto, quasi che la realtà nascesse dall'irrealtà della letteratura. Si tratta, criticamente, di un'opera fondamentale per Sciascia a segnare sia la sua vita che, conseguentemente, la sua

37 III, 1174.

38 Lettere Calvino

39 Cfr. Onofri, M. op. cit. 2004.

produzione letteraria: laddove le perplessità cominciano a riguardare la realtà stessa, sicché l'unica forma possibile per accedere alla verità diventa quella dell'arte⁴⁰: se è vero quel che sostiene Onofri nel suo *Storia di Sciascia*, «nella scrittura avviene una sorta di transustanziazione». Ecco: «filtrati dalla scrittura i fatti sembrano» acquistare oscurità, «ma si tratta di un'oscurità ben diversa, che attiene ad un nuovo ordine, ad una nuova consapevolezza [...] a partire dagli *Atti*, la realtà enigmatica e inquietante pare ritrovare una gerarchia di verità nel dominio della letteratura»⁴¹, nel senso che, ora, è la letteratura a restituire alla realtà i significati ormai perduti.

Queste le premesse che ci permettono di entrare in un giallo così complesso come *Il contesto* (1970), laddove non è solo un certo potere ad essere criminale, ma il Potere in quanto tale. Sciascia sceglie apertamente la via della parodia⁴². Ed è qui, in questo giallo, che tutte le contraddizioni e le ambiguità della vita pubblica -di un paese immaginario che ricorda troppo l'Italia- si compattano: fino a preconizzare il grande compromesso storico tra DC e PCI. Sciascia ricevette accuse su tutti i fronti, in particolare da parte della sinistra socialcomunista. Fu un «linciaggio»⁴³ sì, anche se non si era ancora arrivati a quell'isolamento provocato dalla pubblicazione de *L'affaire Moro* (1978), dedicato al rapimento del grande leader democristiano, in cui si sosteneva l'autenticità delle lettere di Moro scritte durante la prigionia -quell'autenticità negata da tutti-, mentre si denunciava il sacrificio dell'uomo sull'altare della Ragion di Stato. Le polemiche non sono mancate neanche negli anni Ottanta: quelle, per esempio, su Della Chiesa, Tortora o, ancora, sulla nomina di Borsellino a

40 Ivi, pp. 145-146.

41 Ivi, p. 147.

42 Nota finale del Contest

43 Ivi, p. VII.

procuratore della repubblica di Marsala⁴⁴.

Ma facciamo un passo indietro: è il 1974 quando esce *Todo modo*. Come in *Giustizia* di Dürrenmatt, siamo ben oltre il requiem del romanzo giallo: l'assassino qui coincide con la figura del detective che inoltre confessa il suo crimine senza essere creduto a causa dell'assenza di un movente. Questo per dire che in *Todo modo*, come sostiene Ulrich-Buschhaus, è l'illuminismo ad uscirne sconfitto, sia sul piano dell'investigazione che su quello morale, il romanzo viene «spinto sino alla deflagrazione nichilistica come per un processo esorcistico e liberatorio»⁴⁵, anticipando altri tre romanzi che rappresentano, diciamo così, il suo contrario: *Candido, ovvero un sogno fatto in Sicilia*, *L'affaire Moro* e *La scomparsa di Majorana*. Ma su questo avremo modo di ritornare in seguito. Nel 1975 lo scrittore si candida alle elezioni comunali di Palermo ottenendo un numero di preferenze secondo solo a quello di Occhetto, che allora era capolista e segretario del PCI nella regione. Nell'estate dello stesso anno esce a puntate su «La Stampa» *La scomparsa di Majorana*, ispirato, al pari dei *fisici* di Dürrenmatt -anche se lo scrittore dichiarerà di aver letto quel libro solo dopo aver scritto il suo⁴⁶-, a una questione cruciale: la responsabilità morale degli scienziati. Ancora una volta vi furono reazioni violente: la recezione del romanzo fu come al solito iperpoliticizzata, letto per di più come un attacco alla comunità scientifica: tra i fisici fu Amaldi quello che accolse il romanzo con maggiore risentimento, ne nacque così una memorabile polemica⁴⁷. Nonostante ciò, Sciascia continuò a considerare *La scomparsa di*

44 Cfr., di Sciascia, *A futura memoria (se la memoria ha un futuro)*, ora in *Opere*, libro uscito per Bompiani nel 1989, ove sono raccolti tutti gli articoli dell'ultimo decennio dedicati a queste infiammate polemiche.

45 Onofri, M., op.cit., 2004, p.184.

46 Su questo punto cfr. Traina, G. *Leonardo Sciascia*, Bruno Mondadori, Milano, 1999, p. 102.

47 Cfr, Onofri, M., op. cit. 2004.

Majorana come il suo preferito, la dimostrazione di come la letteratura sia un potente mezzo per ricostruire i fatti della realtà, in quanto «la più alta forma di verità»⁴⁸.

È nel 1977 che appare il romanzo probabilmente più autobiografico, *Candido*, che fino a *Il cavaliere e la morte* resterà l'ultimo romanzo di pura immaginazione. È un anno, il 1977, di importanti svolte, soprattutto in ambito politico: si dimette da consigliere regionale, gli scontri con il partito si inaspriscono, mentre la polemica nell'ambito del processo contro le Brigate rosse si fa subito violentissima. Solo un anno dopo, il 16 marzo 1978, Aldo Moro viene rapito. Ecco: in Italia si stanno concretizzando tutte quelle paure e inquietudini che avevano animato, come abbiamo visto, i suoi libri, senza dire che quel rapimento avrebbe inciso profondamente nella sua vita e nella sua scrittura. È in un ulteriore giallo metafisico, il già citato *Cavaliere e la morte* (1988), che si fa più forte l'allusione alla malattia e alla morte, a partire dal riferimento a quell'incisione düreriana scelta per la copertina⁴⁹, un chiaro omaggio a Dürrenmatt e al cavaliere dürrenmattiano, il commissario Bärlach, gravemente malato di cancro come, non a caso, anche il protagonista del *Cavaliere e la morte*, il Vice. Un giallo dunque, che pare «un autoritratto sepolcrale»⁵⁰, per stare alla felice formula di un giovane critico militante, Matteo Marchesini. Eppure, non sarà il cancro ad uccidere il Vice, ma, ancora una volta, quell'ostinata ricerca della verità. Emblematica, una specie di epitaffio naturale e non voluto, la data di pubblicazione del suo ultimo giallo, *Una storia semplice*, 19 novembre 1989, che è appunto

48 Sciascia, L., *Nero su nero*, in *Opere*, Ambroise, C., (a cura di) Bompiani, Milano, 2004, II, 834.

49 Su questi aspetti cfr. Traina, G. *In un destino di verità*, La Vita Felice. Ma per una disamina del gran tema della morte, cfr. anche Pellegrini, E., *Il grande sonno, Immagini della morte in Verga, De Roberto, Pirandello, Tomasi di Lampedusa, Sciascia, Bufalino*, Firenze, Florence Art, 2013.

50 Marchesini, M., *Fortuna di Sciascia* in *Liberal*, 19 Novembre 2009.

quella della sua morte.

3.2. Il Caso nella risoluzione del caso.

La produzione di gialli con ambizioni letterarie esplicite e l'interesse dei lettori svizzeri si accendono soprattutto dopo la riedizione dei gialli glauseriani negli anni Ottanta: basterebbe pensare che alcuni personaggi chiave del genere in Svizzera, non sarebbero nemmeno immaginabili senza il loro predecessore, il sergente Studer. L'atteggiamento di Glauser nei confronti del romanzo poliziesco viene esplicitato, oltre che nelle stesse opere, nella lettera di risposta, datata 25 marzo, a *I dieci comandamenti per il romanzo poliziesco* di Stefan Brockhoff, pubblicati nel febbraio del 1937 sulla rivista «Zuricher Illustrierte», che però non fu mai stampata dalla redazione, in cui si sente forte la tensione verso un giallo di qualità. In effetti, nelle sue opere, Glauser si prende gioco a più riprese del giallo classico, assumendone strategie e meccanismi, per poi reinterpretarli in chiave ironica, laddove il vero nemico diventa il giallo classico, considerato troppo razionale e ottimista, quando l'obiettivo di Glauser era quello di «rappresentare la lotta dell'uomo contro il suo destino»⁵¹. L'atmosfera dei gialli glauseriani è sempre cupa, grigia e pesante, quella dei piccoli e nebbiosi villaggi svizzeri, funzionale a rapporti umani complicati, con un'attenzione costante alle motivazioni sociali che stanno alla base dei delitti. Cruciale, nelle indagini del sergente Studer, è la continua

51 Appendice.

interferenza del Caso, che contribuisce sempre in maniera decisiva alla risoluzione del caso.

In questo capitolo ci avvieremo a considerare quattro gialli di Friedrich Glauser, scritti tra il 1934 e il 1941, che possono essere ritenuti come un unico blocco, *Wachtmeister Studer*⁵² (1936), *Die Fieberkurve*⁵³ (1938), *Der Chinese*⁵⁴ (1939) e *Krock & Co.* (1941). Non a caso, Sellerio decide nel 2008 di pubblicarne tre, tutti insieme, nel volume dal titolo *Il Sergente Studer indaga*. I romanzi, che accampano il sergente Jakob Studer come protagonista, sono tutti ambientati in Svizzera, geografia fondamentale per la determinazione delle vicende: secondo quel principio che è stato definito la *tensione elvetica di base*⁵⁵, tra il senso di intima appartenenza a una comunità «piccola, molto particolare e altamente differenziata al suo interno» e la «necessità di porsi in qualche modo in relazione con ciò che non si è» e che appare sempre «incommensurabilmente più grande di sé»⁵⁶. Di fatto, la Svizzera tedesca si palesa fin dall'Ottocento come un contesto letterario, a trasmettere quella memoria storico-culturale che costituisce uno degli sfondi discorsivi con cui i testi stessi dialogano.

Bisognerà aggiungere che Glauser vive in Svizzera, ma nasce e muore altrove: cosa che lo caratterizza nel senso di un'identità duplice, svizzera e non-svizzera, laddove, nel secondo caso, si tratta della totalità delle sventure e degli eccessi che hanno costituito la sua vita, una sorta di patria immaginaria, ma realissima, che coincide col sentimento del Caos. In ciò, del tutto in linea coi due presupposti essenziali individuati dallo scrittore Paul Nizon: la ristrettezza del

52 Il sergente Studer.

53 Il grafico della febbre.

54 Il cinese.

55 Così la definisce il politologo Georg Kohler.

56 Kohler op. cit. pp. 21-24.

luogo e ciò che inevitabilmente questa provoca negli abitanti, ovvero un desiderio irrefrenabile di fuggire dalla realtà, poiché percepita come fortemente limitativa.⁵⁷ Anche Glauser fugge dalla sua patria, epperò vi fa ritorno tesaurizzando l'esperienza dell'inaspettato ritrovamento d'un paese e d'una nazionalità perduta. Ecco perché non può non sentire il disagio di essere svizzero, di vivere in un paese in cui coesistono differenti lingue e culture, e nello stesso tempo anelare a un'identità d'evasione, non geografica, per ricomporre in unità ciò ha patito come scissione. Come in contrasto a quel rapporto controverso con la verità -una verità occulta, nascosta, ostacolata- tipicamente elvetico.

Sarà anche per questo, come in ossequio a questo parossistico senso del particolare, che i luoghi del delitto coincidano sempre con piccoli paesi, modesti villaggi, periferie turpemente devastate, benché Studer sia un sergente della polizia cantonale di Berna. Piccoli paesi come: Gerzenstein nel *Sergente Studer*, Schwarzenstein in *Krock & Co.*, e Prüfundsberg nel *Cinese*, restando unica eccezione topografica quella del *Grafico della febbre*, in cui il sergente si muove tra Berna, Basilea, Parigi e addirittura il Marocco. La struttura di base risulta essere identica, laddove il paesino rappresenta una vera e propria autosufficiente struttura sociale, composta sostanzialmente da sottocategorie, vere e proprie entità di resistenza al normale svolgimento delle indagini. Ecco perché, per scoprire i colpevoli, Studer deve capire prima di tutto la logica interna degli ambienti in cui indaga: logiche di spazi stretti, omertosi:

Meglio dieci casi di omicidio in città che uno in campagna. In

⁵⁷ Nizon, P., Diskurs in der Enge. Aufsätze auf Schweizer Kunst, 1970, in Storia della civiltà letteraria tedesca, Freschi (a cura di) 1998, vol. II, p. 618.

campagna, in un paese, le persone sono attaccate fra loro come sanguisughe, ognuna ha qualcosa da nascondere... non vieni a sapere nulla, proprio nulla. Mentre in città... mio Dio, sì, è più pericoloso, ma i soggetti li riconosci subito, chiacchierano, si lasciano scappare i segreti... ma in campagna!... Dio ci scampi dai casi di omicidio in campagna...⁵⁸

la legge suprema di questi piccoli villaggi è il silenzio, pertanto il compito più importante del detective sarà quello di capire cosa direbbero le persone nel caso in cui volessero parlare, poiché, quando realmente parlano, perlopiù mentono⁵⁹. Non è raro leggere sulle indagini di Studer, considerazioni di tal sorta, che troviamo in un articolo comparso su «Die Zeit» il 20 luglio del 1973:

Quattro dei sei romanzi polizieschi si svolgono in tale realtà: la campagna. Il sergente Studer della polizia cantonale di Berna si trova a Gerzenstein, Prüfendisberg. Schwarzenstein – toponimi così eloquenti come in Gottfried Keller – Una campagna squallida e miserabile come la dürrenmattiana Güllen in cui non vi è niente di pastorale ma solo l'aria viziata di uomini angosciati da mille penurie⁶⁰.

Ma veniamo all'analisi dei testi. L'arco cronologico scelto è quello coevo all'autore: siamo quindi negli anni Trenta, anni di crisi economica e crack finanziario delle banche. Nel primo romanzo, *Il sergente Studer*, ci troviamo, come detto, a Gerzenstein, un paesetto svizzero le cui strade sono grottescamente piene di insegne e botteghe da cui si diffondono le note degli jodler di Gritli Wenger⁶¹. Un vecchio alcolizzato, Wendelin Witschi, commerciante e venditore ambulante,

58 Glauser, F., *Il sergente Studer indaga*, Sellerio, Palermo, 2008, p.29.

59 Wirth, 2002, p.123.

60 Trad. mia.

61 Cantante di jodler, molto popolare in Svizzera negli anni Trenta.

viene ritrovato nel bosco con un proiettile conficcato in testa e le tasche vuote: sembrerebbe un omicidio per rapina. Il principale indiziato è Erwin Schlumpf, un pregiudicato che ha una relazione con Sonja, figlia della vittima, il quale, poche ore dopo il suo arresto, tenta il suicidio. La soluzione del caso sarebbe inequivocabile, non fosse che il sergente Studer, mosso da uno strano senso di responsabilità nei confronti del ragazzo, si ostina a volerne dimostrare l'innocenza, anche dopo la sua confessione, fino a intrattenere con lui un rapporto paterno-pedagogico.

Ecco: le conclusioni tratte dalla polizia locale non convincono il sergente al quale, per pura casualità, è stato affidato il caso. Studer svolge le sue indagini, avvalendosi dei rudimentali strumenti messi a disposizione dalla scienza, ma soprattutto del suo infallibile istinto: senza trascurare, perché fondamentali, i puri atti del Caso, che intervengono nel corso delle indagini a fornire quegli indizi necessari per la finale scoperta del vero assassino, il sindaco Aeschbacher, fratello della moglie della vittima il quale forse non aspettava altro che essere smascherato, magari per espiare la sua colpa. In effetti, l'assassino espierà suicidandosi, mentre Studer, pur avendo ottenuto una confessione in piena regola, decide inaspettatamente di chiudere il caso con un'ipotesi di suicidio con tentativo di truffa ai danni di un'assicurazione.

Che cosa è realmente accaduto? I Witschi, una famiglia di commercianti, vivono solo apparentemente in una condizione di felicità. In seguito a un'eredità possiedono un negozio e una casa, ma dopo la prima guerra mondiale hanno perduto tutto: i titoli posseduti hanno perso il loro valore, mentre i guadagni accumulati sono stati azzerati. Da questo momento inizia la discesa sociale: Wendelin

Witschi diviene venditore ambulante; le donne di casa iniziano a lavorare; la moglie Anastasia, imparentata con il sindaco, riesce ad ottenere un chiosco, mentre la figlia Sonja viene assunta come commessa da LOEB⁶²; il figlio Armin, invece, è costretto ad abbandonare gli studi. È così che si indebitano fino a dover impegnare l'assicurazione sulla vita: ma, nel momento in cui il creditore richiede i soldi, arriva la rovina. La degradazione sociale comporta parallelamente una profonda alterazione dei rapporti tra i membri della famiglia stessa, mentre le assidue e logoranti liti della coppia, distruggono definitivamente ogni legame: man mano che Armin nutre un sempre maggiore risentimento nei confronti del padre, il tutto culmina in una disgrazia fatale. È Ellemberger, proprietario di una scuola di giardinaggio in cui lavorano ex detenuti, tra cui lo stesso Schlumpf, a fare credito ai Witschi in cambio dell'assicurazione. Quando però arriva la richiesta di restituzione dei soldi, viene messo in piedi un piano scellerato: il capofamiglia dovrà inscenare un incidente, in modo da procurarsi un'invalidità totale, per poter così riscuotere l'assicurazione: un piano che ha come suo ideatore lo stesso creditore, Ellenberger. L'unica ignara di tutto è Sonja. Anche il sindaco Aeschenbach, che in passato era stato minacciato da Witschi, viene a conoscenza del piano: potrà così sfruttarlo a suo favore, eliminandolo definitivamente lo scomodo cognato.

S'è già detto della casualità che presiede all'affidamento dell'indagine a Studer. In che senso il Caso sarà decisivo nella scoperta del vero colpevole? Studer -siamo proprio all'inizio del romanzo- arriva appena in tempo per salvare Schlumpf, che stava tentando il suicidio impiccandosi. Un'eventualità che, sin da subito, enfatizza il

62 Grande magazzino svizzero.

ruolo del Caso:

Era un caso che fosse arrivato al momento giusto! Circa un'ora prima Schlumpf era stato portato in carcere secondo gli ordini. [...] Perché aveva sentito la necessità di andare a vedere Schlumpf Erwin un'altra volta? Un caso? Forse... ma cos'è il caso?...era innegabile che si era preso a cuore il destino di Schlumpf Erwin [...] Sebbene il caso fosse chiarissimo. [...] Certo, di solito si manda un caporale per simili arresti. Invece era toccato al sergente investigativo... Un caso anche quello? ... Il destino?...⁶³

Ma non basta. Anche la figlia della vittima, Sonja, Studer la conosce in treno per caso e, altrettanto casualmente conosce Armin in una locanda; sempre per caso ritrova l'arma del delitto, trovandosi a sbattere dolorosamente «in una brusca voltata»⁶⁴ contro la credenza in cui quell'arma era custodita.

Difficile non pensare, anche sulla scorta della lettera di risposta ai *Dieci comandamenti per il romanzo giallo*, inviata da Glauser alla «Zuricher Illustrierte», al fatto che lo scrittore stia conducendo un'operazione esplicitamente parodica rispetto al giallo ad enigma. Basterà pensare che, nella stanza di Schlumpf, il caporale Murmann trova diversi libretti, uno dei quali s'intitola *Colpevole senza colpa*, come a rievocare *Il processo* di Kafka, un romanzo in cui, in una sorta di rovesciamento palinodico del poliziesco, troviamo un colpevole alla ricerca d'una colpa che non conoscerà mai. O anche a quel passaggio del romanzo in cui Studer, malato di pleurite, viene rimproverato dal

⁶³ Glauser, F., op.cit., pp. 14-15.

⁶⁴ Ivi, p. 62.

medico con queste assai significative parole, le quali, non appena pronunciate, mettono tra parentesi e problematizzano un'intera tradizione: «non si gioca al perspicace investigatore inglese dai metodi deduttivi alla Sherlock Holmes»⁶⁵.

Ne *Il grafico della febbre*, Glauser decide insolitamente di spostarsi dalla Svizzera. Siamo a Parigi: Studer, in compagnia di alcuni colleghi, ha appena appreso dalla moglie la notizia di essere diventato nonno, quando, nel mezzo di un festeggiamento (con ostriche, un Vouvray del 1926 e gli immancabili Brissago), si presenta un frate dal fare piuttosto ambiguo, preannunciandogli un duplice omicidio, che immancabilmente si verificherà di lì a poco. Le vittime sono due anziane sorelle, le quali oltre all'infanzia, hanno condiviso anche un marito: Viktor Koller. Accanto ai cadaveri un grafico della febbre e un gioco di carte indecifrabile: quel grafico che resterà al centro della narrazione, rivelandosi un messaggio cifrato, tale da consentire il guadagno di una consistente somma di denaro, appositamente nascosta dallo stesso Koller e destinato alla figlia Marie. Per capire meglio l'intricata vicenda, conviene fare un salto nel passato, fino al periodo universitario di Koller: quando la sua amante, Ulrike Neumann si suicida, sprofondandolo nel senso di colpa, essendo stato proprio lui, studente di chimica, a procurarle il potente veleno. Nessuno avrebbe potuto ricollegare a lui quella morte, in quanto i due si incontravano segretamente in un albergo di Berna: tuttavia, per precauzione, Koller decide di crearsi una nuova identità, scegliendo il nome di Victor Clemen. Prima sposa Sophia, da cui divorzia, poi la cognata Josepha, dalla quale ha una figlia, appunto Marie.

65 Ivi, p. 164.

Ma attenzione: perché non è finita qui. Trovandosi in Marocco durante la prima guerra mondiale come geologo nella Legione Straniera, in seguito a un tradimento da lui perpetrato ai danni di due fratelli svizzeri, per la vergogna decide di cambiare nuovamente identità, (siamo a una sorta di Mattia Pascal elvetico, insomma), scegliendo questa volta il nome di Giovanni Collani, mentre in Svizzera è ufficialmente considerato morto. Per assicurare il benessere materiale alla famiglia, però, fa in modo che moglie e figlia ricevano un testamento quindici anni dopo la sua presunta morte, grazie a cui sarebbero entrate in possesso di un prezioso terreno acquistato in precedenza. È a questo punto che entra in scena padre Matthias, inserendosi nella famiglia in qualità di fratello del defunto Victor, con lo scopo occulto di mettere le mani sul patrimonio. Ecco: Koller, alias Clemen, alias Collani è ora costretto a confrontarsi con il suo passato, sicché uccide Josepha, quindi Sophia e infine il “finto prete”. Non sarà inutile osservare che, ancora una volta, Studer si trova sul luogo del delitto del tutto casualmente, avviando così, altrettanto casualmente, le indagini. Questa volta, però, per poter venire a capo dell'enigma, Studer sarà costretto ad abbandonare la sua Berna e ad arruolarsi a sua volta nella Legione straniera sotto mentite spoglie, rischiando addirittura di essere fucilato per spionaggio. Il soggiorno a Parigi, l'incontro imprevisto col misterioso padre Matthias, la premonizione relativa all'omicidio delle due donne, Sophia e Josepha appunto, ritrovata, la prima, a Basilea, mentre la seconda a Berna. Tutti elementi, come si diceva, ascrivibili alle misteriose irruzioni del Caso. Come la morte di Josepha, che Studer crede inizialmente il risultato di una premeditazione omicida raffinatissima, mentre invece si rivelerà frutto di un errore. Chi parla è Victor Koller:

-Sai, Marie, volevo festeggiare Capodanno con tua madre. [...] Poi ci siamo fatti un caffè, e lei ha voluto prendere il suo sonnifero. [...] Poi avrei dovuto girare il rubinetto del gas. Ma per farlo avrei dovuto salire su una sedia. Allora ha detto che potevo legare una corda al rubinetto e passare la corda per il buco della serratura. Avrei dovuto solo tirare, disse, e la corda avrebbe chiuso il rubinetto. [...] Ho dimenticato di chiuderne uno? Fuori dalla porta ho tirato la cordicella. E tu sei morta, Josepha! Non lo sapevo... [...]

Studer annuiva, annuiva... aveva creduto di aver scoperto un omicidio commesso in un modo incredibilmente raffinato... Ed era stato tutto un caso⁶⁶.

Sempre per caso (era già avvenuto con Sonja Witschi) conosce la figlia della vittima in treno, così come per caso si troverà sul luogo del delitto di Josepha: sarà proprio Marie ad afferrarlo per la manica e trascinarlo a casa dopo aver sentito l'odore di gas. Così come, ancora una volta, importanti prove gli si presenteranno casualmente: «Fu un caso, un puro caso che il commissario di Friburgo avesse pensato a me e mi avesse chiamato. E fu un caso che io avessi tempo...»⁶⁷.

Ma veniamo a *Il cinese* (1939), altro giallo che vede Studer come personaggio principale: la vicenda si svolge attorno alla famiglia Äbi, una famiglia dalla vita misera, con un padre alcolista che sfoga le sue frustrazioni maltrattando la moglie, col risultato che, a causa delle continue scene di violenza domestica, i due figli Ernst e Anna abbandoneranno casa. A un certo punto, compare un fratello della moglie, James Farny, una specie zio d'America che aiuta economicamente la famiglia, iscrive il nipote in una scuola di

66 Ivi, pp. 451-452.

67 Ivi, p. 330.

giardinaggio, fa da intermediario affinché Ludwig, figlio illegittimo della sorella, ottenga un posto come garzone, mentre appoggia gli sforzi di Anna che cerca di separarsi dal marito, Hungerlott, direttore di un ospizio per poveri. Si aggiunga che Farny dispone d'un testamento secondo cui le sue ricchezze sarebbero state distribuite tra la sorella e i nipoti, escludendo esplicitamente il cognato e il marito della nipote, mentre Hungerlott viene inserito successivamente tra gli eredi, prima che il Cinese (così Studer chiama Farny, per via dei suoi occhi a mandorla) potesse aggiungere una clausola che lo escludesse di nuovo. Hungerlott, infatti, con la complicità di Äbi, uccide prima la moglie Anna poi, appunto, Farny e il cognato Ernst, che era stato coinvolto nell'omicidio del Cinese. Tutto questo con l'unico scopo di ereditare le sue ricchezze .

Il Caso, si diceva e si ripete: per puro caso, infatti, Studer conosce Farny quattro mesi esatti prima della sua morte. È la notte del 18 luglio, quando Studer entra nella locanda Al Sole di Prüfendisberg, perché rimasto a secco di benzina. Qui, quattro uomini giocano a jaß, che mostrano chiaramente di non gradire la sua presenza. Si dirige così verso una stanzetta illuminata, al cui interno un uomo è «intento a scrivere in un quaderno di tela incerata»⁶⁸. Basta uno starnuto di Studer, perché l'uomo balzi dalla sedia facendola cadere, si lanci verso la finestra e metta mano alla Colt che ha in tasca. Si tratta appunto di Farny, il quale gli confida di temere per la sua stessa vita: «Forse oggi, forse domani, forse tra un mese, o forse ci vorrà più tempo»⁶⁹. E sarà sempre per puro caso che il cadavere del Cinese verrà rinvenuto in cimitero dall'oste Brönnimann: «-Avete trovato voi il morto, vero? -

68 Glauser, F., *Il cinese*, Sellerio, Palermo, 2000, p.183.

69 Ivi, p. 18.

continuò. - Io? ... Sì...Per caso.»⁷⁰. Sempre per caso Studer troverà tre indizi fondamentali che lo riconducono all'avvelenamento di Anna Äbi: «-Ieri l'altro ho scoperto per caso... - (sottolineò le parole «per caso») - ... tre fazzoletti da donna [...] l'espettorato sui fazzoletti conteneva arsenico...»⁷¹. Ancora per caso, il direttore Hungerlott non riuscirà ad entrare in possesso dei due testamenti. Ci pare evidente, a questo punto, l'intenzione parodica di Glauser: quando è vero che il Caso interviene sempre nelle vicende narrate per sconvolgerne la trama, persino con una certa ostinazione. Il ribadire la casualità degli incontri, del rinvenimento di prove, così come l'utilizzo altrettanto insistente del termine *Zufall* nei passi da noi citati, ci fa capire quanto lo scrittore mirasse con consapevolezza a ribaltare completamente la struttura d'un genere i cui meccanismi risultavano fin troppo razionali con la conseguenza di trascurare un elemento per Glauser sostanziale: il destino imprevedibile degli uomini. L'ingovernabilità del Caso.

Krock & Co. esce nel 1941: un giallo che, come si diceva, affronta questioni spinose quali crisi finanziarie, truffe e strozzinaggio. È appena finita la prima guerra mondiale quando il cameriere Rechstein scappa dalla Svizzera per recarsi in Germania, a Manheim, in cerca di fortuna, mosso dalla convinzione che un paese messo in ginocchio dalla guerra e dall'inflazione avrebbe presto reagito, ribaltando la situazione economica di partenza e apportando una serie di cambiamenti. Nell'albergo dove lavora come maître, Rechstiner è in contatto con diversi banchieri di nazionalità straniera tra i quali, nello specifico, si lega con Gardiny, francese. Il cameriere è sveglio, ambizioso, mosso dalla volontà di fare il grande salto sociale e riesce così a far incontrare il suo amico banchiere col sindaco della città. È in

70 Ivi, p. 34.

71 Ivi, p. 175.

questa occasione che i tre progettano una grande truffa. Tuttavia il banchiere, mosso dalla diffidenza nei confronti d'un subalterno come il cameriere, mette in scena una falsa storia di falsificazioni di assegni, in modo da incastrare Rechstein che viene condannato a dieci anni di prigione. Il francese, però, dopo averlo fatto condannare ingiustamente, corrompendo una guardia, riesce a farlo scappare in Svizzera: sarà il suo modo di tenerlo in pugno. Gli mette così a disposizione una grossa cifra per l'acquisto d'un albergo e documenti che comprovino la sua nuova identità, Rechstein che favoriscano la sua nuova esistenza.

Siamo così a San Gallo dove il cameriere conosce Anni, la sposa e, insieme a lei, acquista l'albergo *Al Cervo* a Schwarzenstein. Quando nell'Appenzal inizia la crisi del ricamo e la disoccupazione sconvolge gli abitanti del posto, Gardiny torna a farsi vivo con Rechstein per un'altra truffa, approfittando della stima che ora il novello albergatore riscuote dai suoi concittadini: dovrà attenersi alle disposizioni di Joachim Krock, titolare della losca agenzia Krock & Co., in modo che essi, in cambio di prestiti elargiti dalla ditta, firmino titoli da garantire alla stessa interessi altissimi. Gravemente ammalato, Rechstein diventa inaffidabile, sicché vengono mandate in albergo, per mantenere i contatti tra creditori e debitori, prima Ottilia Buffato, poi Martha Loppacher. Nel frattempo Anni, preoccupata per l'andamento dell'attività alberghiera, chiede un prestito proprio alla Krock & Co. tramite la persona di Jean Stieger, che cerca di approfittarsi ulteriormente della situazione di difficoltà dei coniugi. È a questo punto che Rechstein, stanco di sottostare alle condizioni del francese, attira Stieger in una specie di agguato e lo uccide col raggio della ruota di una bicicletta. Va precisato che Rechstein è un insospettabile:

oltre a soffrire di tisi, simula da anni una paralisi, confermata, per altro, dal suo stesso medico curante.

Come ci si potrebbe aspettare, dell'omicidio di Stieger viene accusato un venditore ambulante di biciclette: una soluzione fin troppo facile, se non addirittura scontata. Tutti gli indizi, infatti, portano a lui: il raggio della bicicletta; un pelo del suo cane trovato sul raggio e, ad avvalorare la tesi del movente passionale, il fatto che l'uomo nutrisse un'attrazione per la Loppacher, la quale, alla morte di Stieger, aveva reagito con una scenata melodrammatica: «si era comportata proprio da esaltata, si torceva le mani, singhiozzava e urlava»⁷². Accade però che, poche ore dopo, si assiste in albergo alla morte di un'altra persona: Joachim Krock della Krock & Co., il quale decede durante una cena davanti allo stesso sergente Studer. Se per le autorità è sicuramente suicidio, per Studer si tratterà invece di avvelenamento, a causa di un bicchiere di vermouth bevuto per caso, visto che era destinato proprio al sergente. Sarà Rechstein, in punto di morte, a confessare tutto. E Glauser non manca di ironizzare: «L'atmosfera in quella stanza era assai strana. Non pareva affatto che si stesse chiarendo un doppio omicidio – sembrava piuttosto che ci si fosse ritrovati per raccontarsi delle storielle»⁷³. Tra i presenti vi è anche il ricco banchiere francese, il vero colpevole e artefice delle numerose truffe perpetrate ai danni degli abitanti dell'Appenzell. Ecco: l'assassino ormai prostrato dalla vita e dalla malattia, altri non è se non una vittima a sua volta.

Ma perché il sergente Studer si trova nell'Appenzell, un cantone, diciamo così, straniero, proprio nel momento in cui si verifica il duplice omicidio? Un caso, appunto. Sappiamo infatti che la figlia del

72 Ivi, p. 192.

73 Ivi, p. 267.

sergente era convolata a nozze lo stesso giorno a Arbon, vicino Schwarzenstein, proseguendo i festeggiamenti con tutta la famiglia proprio nell'albergo di Reichstein. Aggiungeremo che Studer si trova lì perché Anni era stata una «sua fiamma dei tempi di scuola»⁷⁴. Il fatto che la famiglia si ritrovi a festeggiare le nozze nel teatro in cui vengono messi in scena ben due omicidi, poco importa a Studer: quel che gli importa è, invece, riuscire a risolvere un caso in cui, ancora una volta, i veri colpevoli sono importanti e facoltosi uomini d'affari, mentre i colpevoli apparenti altri non sono se non delle vittime o dei reietti, come Graf Ernst, il venditore di biciclette abituato a dormire con un maiale, o come Rechstein, vittima di un mondo cui disperatamente aveva cercato di appartenere, ma che lo aveva rifiutato e poi travolto fino alla fine dei suoi giorni.

Nel periodo che va dal 1952 al 1958 Friedrich Dürrenmatt scrive quattro romanzi gialli: *Der Richter und sein Henker*⁷⁵, 1952; *Der Verdacht*⁷⁶, 1953; *Die Panne*⁷⁷, 1956; e *Das Versprechen*⁷⁸, 1958.

I romanzi, scritti inizialmente per ragioni prettamente economiche, riscossero fin da subito un vasto successo, nonostante non si abbia certo a che fare con rappresentanti ortodossi della tradizione giallistica. Lo scrittore, infatti, nel mentre che assume gli elementi tipici del genere, ne prende subito accuratamente le distanze. Dürrenmatt si ispira a modelli ormai collaudati, come i polizieschi di Agatha Christie e Chesterton, ribaltandone però gli schemi, per seguire una linea completamente originale e inevitabilmente

74 Ivi, p. 181.

75 Il giudice e il suo boia.

76 Il sospetto.

77 La panne.

78 La promessa.

innovativa⁷⁹. Per comprendere meglio tale linea, è necessario riferirsi al giallo problematico di cui lo scrittore, non a caso, è il precursore: mentre nel giallo classico la frattura dell'ordine sociale causata dal delitto verrà immancabilmente ripristinata in base al principio ottimistico secondo cui la ragione, incarnata dal detective, riconduce sempre e comunque allo scioglimento dell'enigma, Dürrenmatt introduce ingredienti e modalità, che hanno come principale scopo l'esatta dimostrazione del contrario. Già nel primo libro, *Il giudice e il suo boia*, vengono poste le basi di quella visione del mondo già così tipica della sua poetica matura. Non per niente, in questo primo importante romanzo lo scrittore introduce il fondamentale concetto di *Zufall*, e cioè il Caso.

La sua tesi è precisa e, insieme, rigorosa: ciò che governa tutto, a partire dal destino di ognuno di noi, è il Caso; ragione e razionalità non sono in grado di dominare, se non parzialmente, il caos del mondo. Su queste premesse, non sarà più possibile stabilire con chiarezza chi è il giudice e chi è il giudicato. Per esplicitare questa tesi, Dürrenmatt fa appunto ricorso al giallo, modificando profondamente ciò che esso era in origine. Già in questo primo romanzo, il commissario Bärlach afferma al di là di ogni dubbio che commettere un delitto è sciocco. Il delitto perfetto, infatti, non esiste: è impossibile agire con gli esseri umani così come si farebbe con le pedine di una scacchiera, dal momento che in ogni situazione si insinua il Caso. Ne *La promessa*, questa tesi viene ripresa, svolta e ragionata: è proprio in questi termini che un vecchio poliziotto tenta di spiegare a uno scrittore l'impossibilità del romanzo poliziesco, in virtù

79 Reininger, *Storia della letteratura tedesca fra l'Illuminismo e il Postmoderno 1700-2000*, Rosenberg & Sellier, Torino, 2005, p.607.

della sua stessa logica interna⁸⁰. Se le cose stanno così, il romanzo poliziesco classico, con le sue strutture e i suoi rigidi schemi, non potrebbe mai candidarsi a fungere da specchio della realtà e, dunque, a indagatore di essa. Centrale, in questi romanzi, sarà anche il concetto di giustizia: una giustizia incapace, nei suoi meccanismi e nelle sue leggi, di cogliere il senso più autentico della verità. Un esempio memorabile di ciò è *La panne*, uno tra i romanzi brevi più significativi del Novecento: una storia fra suspense e divertimento, con un finale decisamente inaspettato in cui il protagonista, Alfredo Traps, in seguito ad un banale incidente, è costretto a fermarsi e a chiedere ospitalità in casa d'un vecchio giudice, dove alcuni ex rappresentanti della legge si divertono, come per gioco, a ricostruire processi. Il povero Traps, costretto suo malgrado a indossare i panni dell'imputato, si ritrova al centro d'un clamoroso rovesciamento, che mette in discussione le fondamenta stesse della giustizia. Il romanzo ha come sottotitolo *Una storia ancora possibile*, perché «il volto di un uomo qualunque può far intravedere il volto di tutta l'umanità, una semplice sfortuna può assumere involontariamente dimensioni universali, si scorgono dei giudici, una giustizia, forse anche la grazia, colta per caso, riflessa nel mondo di un ubriaco»⁸¹.

È chiaro che qui il Caso è cruciale: Traps non si sarebbe mai ritrovato a rivestire i panni dell'imputato nel processo imbastito da quei vecchi ingordi ex rappresentanti della legge se, per Caso, la sua Studebaker non fosse andata in panne.

Il giudice e il suo boia è il primo dei gialli pubblicati da Dürrenmatt ma, risulta un congegno perfetto che coinvolge il lettore fino alla fine senza mai svelare, neanche per piccoli accenni, l'identità

80 Pertonio, G., op.cit., 2000, pp. 114-115.

81 Dürrenmatt, F., *La panne*, Einaudi, Torino, 2005, p. 141.

del colpevole. È anche il primo romanzo che vede come protagonista Bärlach, un commissario malato e anziano incaricato di indagare sull'assassinio del tenente della polizia di Berna, Schmied, in collaborazione con il suo assistente, il giovane e ambizioso Tschanz. Il cadavere viene rinvenuto all'interno di una Mercedes azzurra parcheggiata ai bordi della strada e Tschanz rivolge subito i suoi sospetti verso Gastmann, un avventuriero altolocato che si avvale di amicizie ai gradini superiori della società svizzera e legato a Bärlach da tempo, da una scommessa assurda portata avanti fino alle sue estreme conseguenze e qui riassunta dallo stesso Gastmann:

la tua tesi era questa: che l'imperfezione umana, il fatto che le azioni degli altri non sono mai del tutto prevedibili e che del resto non possiamo mai, nei nostri calcoli, tener conto del caso, il quale tuttavia ha la sua parte in tutto, fosse il motivo per cui la maggior parte dei delitti vengono immancabilmente in luce. Dicevi che era una sciocchezza commettere un delitto, perché ti sembrava impossibile usare la gente come le pedine degli scacchi. Io invece più per contraddirti che per convinzione, sostenevo la tesi che proprio la confusione dei rapporti umani rendeva possibili delitti che *non* potevano essere scoperti, e che proprio per questo motivo la maggior parte dei delitti restavano non soltanto impuniti ma anche insospettati. [...] Io ho mantenuto la scommessa, sono riuscito a commettere un delitto in tua presenza senza che tu fossi in grado di provarlo⁸².

Da quel giorno il commissario Bärlach dedica la sua intera esistenza alla cattura del suo nemico e condurrà il gioco crudele del

82 Dürrenmatt, F., *Il giudice e il suo boia*, Feltrinelli, Milano, 2008, pp.62-63.

gatto col topo fino al perseguimento del suo unico obiettivo: punire Gastmann per i delitti commessi in passato.

Il commissario Bärlach, seppur vecchio e malato, riesce a tessere una tela tanto astuta quanto raffinata, che costringerà il carnefice eletto, ad eseguire una sentenza ormai decretata, e sarà infatti Tschanz, collega invidioso di Schmied, a suicidarsi non appena si rende conto di essere stato manovrato come una marionetta dal suo burattinaio, di avere cioè eseguito una sentenza di morte in qualità di boia prescelto da uno spietato giudice.

È evidente che Dürrenmatt sfrutta le trame del giallo per rappresentare l'imprevedibilità del comportamento umano e la complessità dei rapporti gli uomini instaurano. In tal senso acquistano valore di emblema le parole di Gastmann: «Tu cercavi di distruggere la mia vita ed io mi sono divertito a viverla tuo malgrado. È vero. *Una sola* notte ci ha congiunti per sempre»⁸³. La tesi è precisa: è il Caso che governa tutto, a partire dal destino di ognuno di noi, ragione e razionalità non sono in grado di dominare, se non parzialmente, il caos della vita. Ecco perché Bärlach afferma che commettere un delitto è sciocco, poiché è impossibile poter agire con gli esseri umani così come si agisce con le pedine di una scacchiera, dal momento che in ogni situazione si insinua il Caso. Laddove Gastmann sostiene che il Caso è e sarà sempre favorevole al criminale, Bärlach ribatte che la soluzione di ogni caso è garantita proprio dal Caso, che sconvolge e ribalta sempre tutti i calcoli astutamente studiati dall'assassino. E sarà un semplice Caso infatti, come l'invidia di un poliziotto nei confronti di una collega, a far sì che Gastmann paghi per quanto commesso in passato.

83 Ivi, p. 64.

Ne *Il sospetto* Bärlach è ancora una volta protagonista, lo ritroviamo ricoverato in ospedale in attesa di un intervento chirurgico d'emergenza, rimandato però di due settimane in seguito ad un attacco cardiaco. La malattia gli lascia poco da vivere, ancora un anno, ma gli concede comunque un'ultima battaglia contro il male, un male radicale.

Nasce tutto per Caso, o meglio, una foto vista per caso in un vecchio numero della rivista "Life".

«"O povero Bärlach, guarda un po', riviste mediche! [...] si leggono come romanzi gialli"- disse -"si allargano un poco i propri orizzonti, quando si è malati, si dà un'occhiata a cose di cui non ci si era mai occupati"»⁸⁴.

Nella foto però si intravede il viso, coperto da una mascherina, del dottor Nehle, intento ad operare un ebreo senza anestesia, soltanto per soddisfare il suo sadismo.

Il commissario mostra la foto al suo medico curante e amico, il dottor Samuel Hungertobel, percependone subito il disagio e l'imbarazzo. Basta questa reazione, *casuale*, per far nascere in Bärlach un terribile sospetto dato che, come egli stesso afferma, «non c'è niente che possa far male a una persona quanto un sospetto»⁸⁵.

Hungertobel, in seguito alle insistenti domande di Bärlach, spiega l'insolita reazione: il medico della foto, ovvero il dottor Nehle, ha una strana somiglianza con un altro medico, il dottor Emmenberger, suo vecchio conoscente e chirurgo presso una prestigiosa clinica di Zurigo ma, per fugare ogni sospetto, precisa subito -non richiesto- che

⁸⁴ Dürrenmatt F., *Il sospetto*, Feltrinelli, Milano, 2009, p. 15.

⁸⁵ Ivi, p. 9.

all'epoca dello scatto, il citato Emmerberger si trovava in Cile: sicché, al di fuori di ogni ragionevole dubbio, non poteva trattarsi che di un sosia. Eppure, appurato il fatto che Nehle è ufficialmente morto, Bärlach, sospetta di uno scambio di identità e, coglie l'occasione per concludere la sua lunga e brillante carriera, ma anche la sua vita, con un'indagine memorabile. Così, un po' per noia, un po' per il pungente sospetto, inizia le sue indagini, proprio sul letto di ospedale.

Bärlach nota subito che la somiglianza tra i due medici è tale, che sembrerebbe creata ad hoc, Nehle ed Emmenberger infatti, hanno addirittura le stesse cicatrici⁸⁶. Nel corso delle indagini, il vecchio commissario scopre anche che Nehle era un autodidatta, dotato di un talento naturale in medicina, ma decisamente mediocre sul piano culturale, tanto da non essere riuscito a concludere il suo naturale percorso di studi, ancora prima della maturità. Tutto ciò fa pensare che lo scambio di identità tra i due medici abbia avuto le sue origini proprio in tale contesto: Nehle conclude la sua carriera scolastica e universitaria facendosi sostituire da Emmenberger e, per ricambiare il favore, si reca in Cile dal 1933 fino alla fine della seconda guerra mondiale. Questa volta sarà Nehle a sostituirsi ad Emmenberger, fornendogli così un alibi inoppugnabile. Emmenberger, nel frattempo, avrebbe sfogato il suo sadismo nei lager nazisti, entrando a far parte delle SS e, una volta finita la guerra, ma soprattutto una volta liberatosi del suo *alter ego*, avrebbe ripreso la sua identità divenendo un prestigioso chirurgo in una clinica lussuosa di Zurigo, Sonnenstein.

Bärlach si prepara a tessere un'altra sottile e astuta rete. E' pronto per riprendere il gioco del gatto col topo e, avvalendosi dell'aiuto di alcuni conoscenti, tra cui lo stesso Hungertobel, decide di infiltrarsi

86 Ivi, p. 46: «un puro caso, oppure le cicatrici sono state prodotte di proposito», così Bärlach.

direttamente nella tana del lupo. Bärlach si fa ricoverare a Sonnenstein sotto falso nome:

tesseva impassibile la sua tela come un ragno gigantesco, annodando pazientemente un capo all'altro, verso sera, poco dopo che Hungertobel gli aveva comunicato che il giorno dopo di San Silvestro poteva entrare a Sonnenstein⁸⁷.

L'identità di Bärlach, però, viene scoperta quasi subito dopo il ricovero nella clinica, in cui, narcotizzato, viene rinchiuso in una camera del Reparto 3 là dove, come precisa la sadica e brutale infermiera, «si muore soltanto. Esclusivamente». Di una cosa, infatti, è assolutamente convinta: «Non ho mai visto nessuno lasciare il Reparto 3. E lei è nel reparto 3»⁸⁸. Stiamo ben attenti a quello che poi la stessa infermiera aggiungerà: che la famosissima incisione di Dürer richiesta dal commissario, *Il cavaliere, la Morte e il diavolo*, ben si addice ad una camera mortuaria. In effetti -ecco il punto-, questa incisione può prestarsi assai bene a fungere da emblema stesso, se non da correlativo oggettivo, di alcune dinamiche cruciali del romanzo: tanto, cioè, del furioso corpo a corpo inquisitorio tra Bärlach, gravemente malato di cancro, ed Emmenberger, il criminale nazista, quanto della filosofia che quello scontro implica. Ecco: il cavaliere düreriano, temerario seppur inerme, che viene «tenuto d'occhio dal diavolo e accompagnato dalla morte, s'incarna in un commissario di polizia svizzero che agisce per conto suo»⁸⁹. Come non pensare al glauseriano sergente Studer, funzionario della polizia cantonale di

87 Ivi, p. 52.

88 Ibidem.

89 Spedicato, E., *Facezie truculente*, Donzelli, Roma, 1999, p. 15.

Berna. Quasi che Dürrenmatt stia quasi ricalcando, non sappiamo quanto consapevolmente⁹⁰, una pagina del *Grafico della febbre* in cui Glauser, come vedremo, si serve probabilmente della medesima citazione düreriana.

Da questo momento il resto del romanzo assume toni terribilmente onirici. Il dottor Emmenberger infatti, preso da un eccesso di megalomania, confessa al vecchio e ormai quasi moribondo commissario, non solo il suo macabro passato, ma anche le sue intenzioni: ucciderlo, operandolo senza narcotico, alle 7 in punto. Bärlach, solo e inerme, non può fare altro se non contemplare le lancette dell'orologio che scandiscono il tempo insieme alla riproduzione de *Il Cavaliere, la Morte e il Diavolo*. Il commissario verrà comunque salvato in extremis da Gulliver, un gigante ebreo sfigurato, e cioè colui che scattò la foto a Stutthof del presunto Nehle. Gulliver è un personaggio grottesco, così come il nano, un altro ebreo sopravvissuto e trasformato in uno spietato killer da Emmenberger; Kläri Glauber, invece, è la sadica infermiera che ostinatamente difende l'operato di Emmenberger, il vero rappresentante del male radicale, una figura maligna quasi mitica, che attrae Bärlach esattamente quanto Gastmann, forse perché capace di rispondere alla sua disperata domanda sull'essenza dell'uomo. Non per niente Eugenio Spedicato ha voluto vedere nell'indifferentismo di Gastmann e nel sadismo di Emmenberger due decisive metafore del XX secolo. Così Emmemberger:⁹¹

“Si cerca di vivere così, in parte dandosi da fare, e in parte lasciandosi trascinare dalla corrente. Tutto quello che si combina, le buone azioni come

90 Cfr. Armin, A., *On the sources of Friedrich Dürrenmatt's detective novels*, In Lazar, M., *Play Dürrenmatt*. Cit.

91 Spedicato, E., *Facezie truculente*, cit., p. 21.

i delitti, succede così per conto suo, il bene e il male cadono in tasca alla gente per caso, come a una lotteria; è per caso che uno diventa un giusto e per caso che uno diventa un malvagio. Ma alla parola «nichilista» si ricorre volentieri, la si getta in faccia a tutti quelli in cui si avverte qualcosa di diverso e di pericoloso, e si assumono atteggiamenti solenni, e del resto tutti sono molto convinti di quello che dicono. La conosco questa gente [...] che non crede né all'esistenza né alla non esistenza di Dio, né all'inferno né al paradiso, e che crede soltanto nel diritto di fare i propri affari, una fede che del resto, per vigliaccheria non sanno formulare. E continuano a vivere, come vermi nel formaggio, incapaci di qualsiasi decisione, con una nebulosa concezione del buono e del giusto e del vero, come se nel formaggio potesse esistere qualcosa del genere⁹².”

In questo romanzo Dürrenmatt lavora con particolare ostinazione sulla costante del nichilismo. Una costante che ben si addice alla Svizzera degli anni Cinquanta, «dominata da un affarismo e da un amoralismo senza scrupoli, ben vivo e vitale sotto la spessa crosta della buona società, cristiana e caritatevole»⁹³.

Epperò, il personaggio più inquietante, probabilmente ancor più del dottor Emmenberger, è quello della dottoressa Edith Marlock, ex comunista, imprigionata nel campo di concentramento di Stutthoff, la quale riesce a salvarsi solo perché amante di Emmenberger, di cui diventa complice, finendo per dividerne non solo le pratiche brutali, ma anche l'ideologia. Proprio attraverso questa donna dalla voce «gelida e spenta»⁹⁴ l'autore arriva a esprimere il suo pensiero sull'essenza umana :

92 Dürrenmatt, F., *Werkausgabe in 30 Bänden*, Diogenes, Zürich, 1980, pp. 177-178.

93 Spedicato E., *Facezie truculente*, cit., p. 23.

94 Dürrenmatt, F., *Il sospetto*, cit., p. 83.

“So ormai com’è fatto l’uomo; è fatto in modo che di lui si può fare qualsiasi cosa, tutto quello che può saltare in mente a un tranello qualunque o a un Emmenberger qualunque che ha voglia , così, di divertirsi o di dimostrare qualche teoria, so che dalla bocca dell’uomo si può strappare qualsiasi confessione perché la volontà dell’uomo è limitata, e i mezzi della tortura infiniti. Lasciate ogni speranza voi che entrate! Infatti lasciai ogni speranza. È insensato difendersi, combattere per un mondo migliore. È l’uomo stesso che desidera l’inferno, lo coltiva nei suoi pensieri e lo crea con le proprie azioni. Sempre la stessa cosa, a Stutthof come qui a Sonnenstein, la stessa musica feroce, che sale chiusa in cupi accordi dagli abissi dell’anima dell’uomo. Il campo di Stutthof era l’inferno degli ebrei, dei comunisti e dei cristiani; questo ospedale, nel bel mezzo di Zurigo, è l’inferno dei ricchi”⁹⁵

Già ne *Il giudice e il suo boia* avevamo visto quanto fosse complesso il concetto di giustizia in relazione al Potere e a chi lo detiene, ma anche e soprattutto in relazione al commissario Bärlach. Ne *Il sospetto* il concetto di giustizia viene espresso invece dalla dottoressa Marlock :

“La legge non è legge, la legge è il potere; questo motto sta scritto all’entrata delle valli entro le quali ci perdiamo. Nulla in questo mondo è identico a se stesso; tutto è menzogna. Quando diciamo legge, pensiamo al potere; se diciamo potere pensiamo alla ricchezza, e se ci viene alle labbra le parola ricchezza ci sembra di godere di tutti i vizi di questo mondo. La legge è il vizio, la legge è la ricchezza, la legge sono i cannoni, i trust, i partiti; qualsiasi cosa diciamo, non diciamo mai nulla di illogico, quando pronunciamo questa proposizione, la legge è la legge, che è l’unica menzogna [...] tutto quello che Emmenberger ha fatto a Stutthof, in quella

95 Ivi, pp. 85-86.

grigia impenetrabile città di baracche nella pianura di Danzica, lo fa anche qui, nel bel mezzo della Svizzera, a Zurigo, al riparo dalla polizia e dalle leggi del paese, anzi, in nome della scienza e dell'umanità".⁹⁶

Inutile aggiungere che un concetto di Legge del tutto riconducibile all'arbitrio e al capriccio del Potere, delle sue abiezioni, rappresenta uno degli esiti più coerenti e inquietanti del nichilismo contemporaneo, attraverso cui l'uomo novecentesco ha provato ad andare al di là del bene e del male. I risultati? Dürrenmatt sembra rispondere con estrema chiarezza: uomini grandiosamente efferati e senza pietà come Gastmann, Edith Marlock e, soprattutto, il dottor Emmenberger.

Abbiamo fin qui considerato due scrittori di romanzi gialli di origini svizzere: Friedrich Glauser e il più noto Friedrich Dürrenmatt. È il momento di passare in Italia per rivolgerci a Leonardo Sciascia, altro inquieto e originale innovatore del genere poliziesco. Nel 1961, quasi parallelamente alla nascita della prima commissione parlamentare antimafia, lo scrittore siciliano pubblica il suo primo giallo per istituire un processo alla società in cui era nato e in cui si era trovato a vivere. E poiché tale *milieu*, ovvero la società italiana in generale, siciliana in particolare, è criminale, la scrittura scelta da Sciascia, secondo Massimo Onofri, non poteva che essere poliziesca.⁹⁷

Si tratta di questioni già discusse e assodate nella storia della critica sciasciana⁹⁸: anche Sciascia, come precedentemente Dürrenmatt, scrive un giallo che problematizza il giallo, laddove il

⁹⁶ Ivi, pp. 87-89.

⁹⁷ Onofri, M., *Storia di Sciascia*, cit., p. 98.

⁹⁸ Cfr, Onofri, M., *Storia di Sciascia*, cit., ma anche Traina, G., *Il poliziesco e la coscienza*, Id. *In una destino di verità, ipotesi su Sciascia.*, La vita felice, Milano, pp. 87-123.

detective non è più un superuomo, quanto piuttosto un eroe condannato a un ineluttabile antieroisimo. Tratto fortemente innovativo di questo primo giallo è il fatto che si arrivi alla determinazione della verità, senza tuttavia un suo riconoscimento pubblico, con la giusta e definitiva condanna del colpevole. Sciascia, in effetti, è già dal suo esordio poliziesco un giallista che mette fortemente a rischio, se non addirittura vanifica la verità. Qualche anno dopo esce *A ciascuno il suo* (1966), in cui la verità diventa appannaggio di una società omertosa che la riconosce fin da subito ma per sacrificarla alle certezze criminali. Epperò, Sciascia non si ferma qui: se Dürrenmatt sottotitola *La promessa* con *Un Requiem per il romanzo giallo*, vero e proprio requiem è anche *Il contesto* (1971), romanzo in cui regna una forma di pessimismo cosmico e in cui non è più “un certo potere” ad essere criminale, ma il potere in quanto tale⁹⁹. In tal senso pare particolarmente persuasiva la posizione di Ulrich Schulz-Buschhaus, che definisce i gialli di Sciascia «romanzi *beunruhigende*, che provocano la *Beunruhigung* del lettore: romanzi *inquietanti* che provocano nel lettore *inquietudine*»¹⁰⁰, vera novità, questa, rispetto al giallo classico, la cui conclusione, seppur talvolta amara, risulta per il lettore sempre rassicurante.

A contribuire agli esiti assai poco tranquillizzanti dei romanzi sciasciani è anche la figura del detective, su cui ora ci concentreremo, che presenta numerose affinità sia con l'investigatore glauseriano che con quelli dürrenmattiani. Anche in Sciascia, il detective, qualsiasi divisa esso assuma -che sia carabiniere o professore poco importa, dovrà scontrarsi con un grande nemico: il Caso.

Il giorno della civetta, pubblicato nel 1961, è ispirato a un fatto

99 Cfr., Onofri, M., *Storia di Sciascia*, cit.

100 Petronio, G., *Sulle tracce del giallo*, cit., p. 11.

realmente accaduto, l'assassinio del sindacalista comunista Miraglia¹⁰¹. È proprio con questo romanzo, di straordinario successo, che Sciascia inaugura la sua serie di gialli di ambientazione contemporanea. Si tratta perlopiù di romanzi siciliani, per cui i delitti solitamente maturano in ambito mafioso. Questa è una novità importantissima, non soltanto per il romanzo giallo, ma anche e soprattutto per i rapporti tra la letteratura e la società stessa. *Il giorno della civetta*, infatti, anticipa sorprendentemente l'istituzione della commissione parlamentare antimafia di ben due anni¹⁰². In un momento storico in cui il Governo, nonostante l'evidenza dei fatti, negava esplicitamente l'esistenza di quella società criminale, Sciascia solleva un problema scottante: quello dell'organizzazione mafiosa e del suo ruolo all'interno dello Stato italiano. Per affrontare questa importante tematica, Sciascia sceglie, appunto, un genere popolarissimo: il giallo.

Secondo Sciascia è il delitto contro la società, compiuto con l'obiettivo di sovvertire ordine ed equilibrio, a creare nel lettore un sentimento ambivalente: da un lato, infatti, c'è una *superstitio totemica*, per cui prendiamo le distanze da chi ha osato delinquere, chiedendo che questo individuo venga separato da noi attraverso mura e sbarre, diventando tabù in quanto impuro; dall'altro lato, tuttavia, c'è un senso di ammirazione per chi ha osato infrangere il divieto, aspetto che fa del delinquente un tabù, ma nel senso del sacro¹⁰³. Ciò che è importante focalizzare, dunque, è il fatto che il giallo e le sue dinamiche nelle mani di Sciascia si rivelino particolarmente adatte a uno scopo che non è quello precipuo della detection, bensì quello di

101 Onofri, M., *Storia di Sciascia*, cit., p. 97.

102 Ivi, p. 97.

103 Ivi, p. 98.

smantellare alcune mitologie riguardanti la Sicilia, *in primis* la mafia. L'abilità dello scrittore si rivela infatti nel far emergere fin dal principio del romanzo quell'humus culturale in cui la mafia attecchisce e cresce, e quel particolare «sentimento pre-mafioso e proto-mafioso»¹⁰⁴ di tanti siciliani che, pur non essendo mafiosi, inevitabilmente favoriscono la mafia.

La situazione presentata a noi lettori è la seguente: un tale Colasberna viene ucciso una mattina in un piccolo paese siciliano mentre sta per prendere l'autobus per Palermo. Stesso giorno e stessa ora: scompare Nicolosi, residente vicino al luogo dell'omicidio e probabile testimone. Le indagini vanno immediatamente in una direzione precisa: "*Chercher la femme!*"; ad avallare la comune credenza secondo cui in Sicilia l'adulterio venga bagnato con il sangue. In realtà la tesi del delitto passionale si rivelerà un depistaggio. Sciascia dimostra così che sono gli stessi mafiosi a utilizzare gli stereotipi siciliani per dirottare altrove l'attenzione degli inquirenti:

In quel momento il capitano non metteva in conto la possibilità che nella scomparsa di Nicolosi potesse in qualche modo entrare la moglie: quei motivi passionali, cioè, che per la mafia e la polizia sono, in eguale misura, una grande risorsa. Da quando nell'improvviso silenzio del golfo dell'orchestra il grido "hanno ammazzato cumpari Turiddu" aveva per la prima volta abbrivido il filo della schiena agli appassionati del teatro d'opera, nelle statistiche criminali relative alla Sicilia e nelle combinazioni del giuoco del lotto, tra corna e morti ammazzati si è istituito un più frequente rapporto.¹⁰⁵

104 Ivi, p. 101.

105 Sciascia, L., *Il giorno della civetta*, Adelphi, Milano, 2007, pp. 37-38.

Sarà il capitano Bellodi ad indagare sul caso: che dirige fin da subito le sue indagini verso un contesto mafioso e in particolare nell'ambito della speculazione edilizia. I risultati delle indagini, tuttavia, saranno vanificati, con la scarcerazione dei colpevoli individuati da Bellodi, dalla mafia stessa grazie ai potentissimi appoggi dei quali essa si avvale.

Ciò che colpisce è il contesto in cui avviene l'omicidio Colasberna: siamo alla fermata di un autobus e i potenziali testimoni potrebbero essere tanti, non fosse che fin da subito su di essi cala una fitta coltre d'omertà. L'unico a stonare in questo coro di omertosi è il bigliettaio siracusano, proveniente da quella provincia detta "babba", tradizionalmente non mafiosa, dunque non abituata ai morti ammazzati:

Il bigliettaio guardò tutte quelle facce che sembravano facce di ciechi, senza sguardo; "l'hanno ammazzato" si levò il berretto e freneticamente cominciò a passarsi la mano tra i capelli; bestemmiò ancora¹⁰⁶.

È questo il contesto che si rivela al capitano Bellodi, "continentale" di Parma, ex partigiano che crede nella democrazia, il cui senso della legge è preciso e determinato. Bellodi è un uomo colto: caratteristica, questa, che accomuna gli investigatori sciasciani, quasi come se l'autore, in qualche modo, abbia prestato alle sue creature qualcosa di se stesso. Grande antagonista di Bellodi è don Mariano Arena, mafioso intoccabile del paese, che gode di amicizie ai massimi livelli istituzionali, la cui concezione del mondo viene da lui stesso espressa durante una conversazione che precede il suo incontro con

106 Ivi, p. 10.

Bellodi:

Non credere che uno è cornuto perché le corna gliele mettono in testa le donne, o si fa prete perché ad un certo punto gli viene la vocazione: ci si nasce. Ed uno non si fa sbirro perché ad un certo punto ha bisogno di buscare qualcosa, o perché legge un bando d'arruolamento: si fa sbirro perché sbirro era nato. [...] il popolo... Il popolo cornuto era e cornuto resta: la differenza è che il fascismo appendeva una bandiera sola alle corna del popolo e la democrazia lascia che ognuno se l'appenda da sé. Del colore che gli piace, alle proprie corna...¹⁰⁷.

Eppure, il giudizio di Bellodi nei confronti di don Mariano è ambiguo, tanto che ad un certo punto, nel corso di un interrogatorio, giunge quasi ad una sorta di imbarazzante ammirazione, in particolar modo nel momento in cui don Mariano, esponendo la sua concezione dell'umanità, inserisce il capitano nella categoria degli "uomini":

ho una certa pratica del mondo; e quella che diciamo l'umanità, e ci riempiamo la bocca a dire umanità, bella parola piena di vento, la divido in cinque categorie: gli uomini, i mezz'uomini, gli ominicchi, i (con rispetto parlando) pigliainculo e i quaquaraquà...

Pochissimi gli uomini; i mezz'uomini pochi; ché mi contenterei l'umanità si fermasse ai mezz'uomini... E invece no, scende ancora più giù, agli ominicchi: che sono come i bambini che si credono grandi, scimmie che fanno le stesse mosse dei grandi... E ancora più giù: i pigliainculo, che vanno diventando un esercito... E infine i quaquaraquà: che dovrebbero vivere come le anatre nelle pozzanghere, ché la loro vita non ha più senso e più espressione di quella delle anatre... Lei, anche se mi inchiederà su queste carte come un Cristo, lei è un uomo...¹⁰⁸.

107 Ivi, pp. 51-53.

108 Ivi, p. 109. Per il rapporto tra Don Mariano Arena e il capitano Bellodi, e per una più generale storicizzazione dei rapporti tra letteratura e mafia in Sicilia, cfr. Onofri, M., *Tutti a cena da don mariano. Letteratura e mafia nella Sicilia della nuova Italia*, Bompiani, Milano, 1996.

Nulla accomuna i due riguardo alle idee di Stato, diritto, etica ed umanità. Tuttavia, ha ipotizzato Massimo Onofri, se mai ci dovesse essere un avvicinamento, questo non si riscontrerebbe sul piano etico-politico, quanto piuttosto sul piano di una certa religione del vivere¹⁰⁹: e l'importanza del colloquio tra don Mariano e Bellodi sta appunto nell'esprimere un nuovo ordine di idee «che tocca e muta la spietata sintassi del potere»¹¹⁰.

Ad ogni modo, l'indagine del capitano Bellodi, dopo l'arresto del Marchica, del Pizzuco e di don Mariano, finirà sotto il mirino di un'interrogazione parlamentare, consentendo al governo di respingere decisamente l'ipotesi che alcuni suoi membri potessero aver avuto a che fare con la mafia. A Parma, in congedo, Bellodi scoprirà attraverso i giornali che i risultati della sua indagine sono stati vanificati nel segno di un'ipotesi di delitto passionale: Pizzuco e Arena verranno completamente scagionati, mentre il maresciallo, suo fedele collaboratore, sarà trasferito in altra sede.

La figura di nostro maggiore interesse è proprio quella di Bellodi. Come abbiamo visto, il capitano non ha niente a che fare con i suoi celebri progenitori, Dupin o Sherlock Holmes: *Il giorno della civetta* afferma semmai la funzione antieroica dell'investigatore, il quale non è più il superuomo che assicura i criminali alla giustizia e immancabilmente ristabilisce l'ordine infranto. Se nei romanzi di Agatha Christie e Conan Doyle l'idea che un criminale potesse in qualche modo cavarsela evitando il carcere, per l'intervento del Potere, non era nemmeno immaginabile, nell'Italia degli anni Sessanta le forze dell'ordine consegnano i criminali, «come si suol dire, alla

109 Onofri, *Storia di Sciascia*, cit., 2004, p. 109.

110 Ivi, p. 109.

giustizia»¹¹¹, ma per qualche strana ragione, in un modo o nell'altro, spesso le carceri finiscono per spalancarsi. Insomma, in Italia, negli anni Sessanta, Potere e Giustizia sferragliano su due binari completamente diversi. L'interessante innovazione di Sciascia sta proprio nel fatto che, come sottolineava Onofri nel 1994, la determinazione della verità non coincide con il suo riconoscimento pubblico e la conseguente condanna penale dei colpevoli¹¹². Significativa la battuta finale di Bellodi. Nel suo «Mi ci romperò la testa»¹¹³ è racchiusa quella qualità degli «eroi di tenace concetto»¹¹⁴ che popolano i romanzi sciasciani, e cioè quell'ostinazione militante nei riguardi della giustizia, ma, in questo caso, la volontà di tornare in Sicilia per riconfrontarsi ancora con la possibilità, non importa se sempre più fioca, di una verità ancora possibile.

Come abbiamo visto precedentemente, il concetto di *Zufall* è stato esplicitamente introdotto da Friedrich Dürrenmatt, benché -ormai dovrebbe essere chiaro-, ancor prima di lui, Friedrich Glauser aveva puntato la sua attenzione sul ruolo del Caso nella detection con una certa insistenza, sino a farne il protagonista indiscusso dei suoi gialli. Anche Sciascia non manca di conferire a questo capriccioso attore una rilevanza non di poco conto: non è forse per Caso, ne *Il giorno della civetta*, che il Nicolosi uscendo di casa riconosce l'assassino, firmando, di fatto la sua condanna a morte? È dunque sempre per Caso che la vedova Nicolosi fa in seguito il nome dell'uomo visto, appunto, quella mattina da suo marito: *Zicchinetta* (che è il

111 Sciascia, *Il cavaliere e la morte*, Adelphi, Milano, 1988, p. 38.

112 Onofri, *Storia di Sciascia*, cit., p. 114.

113 Sciascia, L., *Il giorno della civetta*, cit., p. 129.

114 La prima occorrenza della definizione di «uomo di tenace concetto», vera e propria bandiera sotto la cui insegna è possibile schierare quasi tutti gli eroi sciasciani, si trova in *Morte dell'inquisitore* (1964), a caratterizzare la figura dell'irriducibile eretico di Racalmuto, Diego La Matina che, addirittura in catene, riuscì a uccidere l'inquisitore, Monsignor De Cisneros. Simbolo del Potere nelle sue più efferate articolazioni.

soprannome del Marchica), offrendo così al capitano Bellodi la possibilità di risolvere il mistero. Il Caso: unica divinità che non postula il male ma che, tuttavia, lascia che il male avvenga, restando ad esso indifferente¹¹⁵. Un protagonismo, questo del Caso, che si confermerà, come vedremo articolatamente, anche in *A ciascuno il suo* (1966), oggetto di articolata disamina. Solo *Il contesto* (1971), in cui tutto appare logicamente concatenato, sembrerebbe sulle prime smentire questa legge. Ma è soltanto un'apparenza: si tratta piuttosto di un Caso che acquista una funzione nuova. Pensiamo un attimo all'incontro del tutto casuale che Rogas fa uscendo dall'ascensore quando gli si palesa improvvisamente davanti Cres, l'assassino seriale a cui sta dando la caccia. Cres, infatti, spacciatosi per un commerciante portoghese, era riuscito a impossessarsi di un appartamento nel lussuoso palazzo in cui risiede il Presidente della Corte Suprema. Ecco: l'assassino dei giudici si trova lì per uccidere Riches, in ciò rispondendo a quel precetto indicato nel *Giudice e il suo boia* dal commissario Bärlach, che fa sì che i colpevoli siano, non solo scoperti ma anche puniti, consentendo alla fine che la giustizia vinca sempre. Ma Sciascia -ed ecco l'ulteriore novità- contravviene persino a questo principio di casualità: Rogas potrebbe fermare e arrestare Cres, ma non lo fa, rifiutando così l'opportunità che il Caso gli offre. Cosa che consente al commissario sciasciano di capovolgere tutte le regole (e tutte le contro-regole proposte dal sovversivo Dürrenmatt), in nome della sua rigorosa coerenza etica: un'etica che, clamorosamente, e nel segno d'una giustizia superiore, lo pone in contrasto con le stesse leggi di quello Stato che pure Rogas dovrebbe proteggere.

115 Köhler, *Il romanzo e il caso*, cit., p. 92.

3.3. L'importanza di essere Responsabile.

Nel *Il sergente Studer* di Glauser, sono tre i personaggi da tenere in considerazione: il detective, l'indiziato e l'assassino. Abbiamo già detto nel paragrafo precedente che il caso Witschi si presenta al sergente Studer del tutto casualmente -cosa che lo stesso sergente sottolinea più volte-, così come, altrettanto casualmente gli si presentano gli indizi che lo condurranno alla soluzione dell'enigma. Ciò che colpisce però, è anche l'ostinazione di Studer nel voler provare l'innocenza di un ragazzo pregiudicato, che è per di più il maggior indiziato, anche a seguito della sua spontanea confessione.

Ecco: Studer sente nei confronti di Schlupmf uno strano senso del dovere che più facilmente potremmo considerare come una forma di Responsabilità, quasi paterna, nei suoi confronti. Quando come lettori incontriamo Erwin Schlumpf non possiamo non pensare allo stesso Glauser e alla sua tragica esistenza:

Schlumpf! Sicuramente non una figura esemplare! Una figura nota alla polizia cantonale. Un disonesto. Le autorità si erano dovute quasi sempre occupare di lui. Il suo fascicolo alla Direzione dell'Assistenza Sociale pesava di certo almeno un chilo e mezzo. Curriculum?

A servizio di un agricoltore. Furti. Forse per fame? Chi può stabilirlo a distanza di tempo? Poi era andata come va sempre in molti casi. Riformatorio di Tessenberg. Evasione. Furto. Altro arresto. Botte. Finalmente rilasciato. Furto con scasso. Thorberg, tre anni. Rilasciato. Poi un po' di calma, due anni interi. Schlumpf aveva lavorato nel vivaio di Ellenberger a Gerzenstein¹¹⁶.

¹¹⁶Glauser, F., *Il sergente Studer*, cit., pp. 15-16.

Basterebbe aggiungere a queste note la dipendenza da morfina e qualche ricovero coatto in cliniche psichiatriche per leggervi una sorta di autoritratto, sicché diventa anche più comprensibile l'ostinazione di Studer nel volerne dimostrare disperatamente l'innocenza, quasi una forma di autorisarcimento: Schlumpf è solo una vittima, così come l'autore che lo ha generato. Uno stesso senso di Responsabilità lega il detective alla figlia della vittima, Sonja, fino a stringere con i due ragazzi una sorta di rapporto paterno-pedagogico. Ma su Schlumpf ci sarebbe qualcos'altro da aggiungere, visto che lo stesso decide, per amore di Sonja, di prendersi la Responsabilità per un omicidio che invece non ha commesso, affinché la truffa pianificata e poi messa in atto dalla famiglia Witschi vada a buon fine: una Responsabilità fino in fondo, tanto da tentare il suicidio impiccandosi nella sua cella. Ecco: nei gialli glauseriani, i principali sospettati sono sempre dei pregiudicati, dei reietti che vivono ai margini della società, degli umili lavoratori che tentano disperatamente di ricostruirsi un'esistenza in seguito a una o più disgrazie, vittime innocenti della società, mentre i veri colpevoli sono quasi sempre gli autorevoli uomini d'affari, i direttori, i medici, i politici, i collaboratori di importanti società che possono trarre profitto dalla morte della vittima, o addirittura un sindaco come Aeschbacher, fratello della moglie di Witschi che, venuto a conoscenza del delirante piano della famiglia, decide di sbarazzarsi definitivamente dello scomodo cognato. Senso di Responsabilità (e di colpa) verso l'atto compiuto che, ancora nel caso del sindaco, lo induce inconsciamente a fare quei passi falsi che avrebbero ricondotto a lui il sergente Studer.

L'interesse per la psicologia del profondo tornerà in diversi romanzi dello scrittore: nel *Grafico della febbre* per esempio, è lo

stesso Studer a dire che «ogni azione si può motivare, e se il motivo non si trova nella coscienza, bisogna cercarlo nell'inconscio»¹¹⁷. Ma su questo tema il discorso si farà assai più interessante in *Matto regiert*¹¹⁸ (1936) che analizzeremo nel capitolo seguente.

Ma torniamo al senso di Responsabilità del sergente nei confronti delle figlie delle vittime o dei presunti colpevoli, per aggiungere un felice riscontro nel *Grafico della febbre*. In questo caso a parlare di Studer e di certi aspetti del suo carattere è uno dei testimoni più attendibili, cioè sua moglie:

Sembrava che quella Marie Cleman desse molto da fare a suo marito!. Jakob! Anche l'anno prima c'era stato un caso simile, con una ragazza, la fidanzata di un detenuto rilasciato. E naturalmente Jakob si era buscato una pleurite, perché era andato in moto con la ragazza sotto una pioggia torrenziale. [...] Perché Jakob aveva rischiato la sua vita, la sua salute? Per provare l'innocenza del detenuto rilasciato. Jakob era fatto così, non c'era niente da fare. [...] A volte la signora Hedwig Studer aveva l'impressione che nel corpo massiccio di suo marito vivesse l'animo di un cavaliere medievale che combatteva contro i draghi, la morte e il diavolo per difendere l'innocenza. Senza chiedere alcuna ricompensa¹¹⁹.

Le parole della moglie di Studer sono davvero illuminanti quanto all'indicazione che contengono: «il cavaliere», «la morte e il diavolo». Siamo già all'incisione düreriana, quella che poi ritroveremo ne *Il sospetto* di Friedrich Dürrenmatt e ne *Il cavaliere e la morte* di Leonardo Sciascia, come a sottolineare una sorta di Zeitgeist, nella cui temperie il detective non può più essere l'infallibile superuomo

117Ivi, p. 353.

118Il regno di matto.

119 Glauser, F., *Il grafico della febbre*, cit., p. 368.

borghese dei gialli classici e ad enigma, ma solo una figura donchisciottesca in lotta contro i nuovi mulini a vento.

L'assunzione di Responsabilità da parte del sergente di Berna, si ritrova immancabilmente anche in *Il cinese*, così come questa strana forma di empatia che contraddistingue i suoi rapporti con le vere vittime delle vicende narrate, quelle sociali, coloro che vivono ai margini della società, e che in questo caso rispondono al nome di Ludwig Farny, figlio illegittimo della sorella del Cinese, un garzone che non riuscirà ad arrivare del tutto in tempo a Prüfendisberg per salvare lo zio in grave pericolo, ma abbastanza per essere sospettato del delitto. Studer, però, si rende subito conto della sua estraneità: gli basta parlare con lui pochi minuti per coglierne la purezza e provarsi a proteggerlo, dimostrandone infine l'innocenza. Sono molti gli elementi che ritornano anche in questo giallo: la scuola di giardinaggio (che è elemento fortemente autobiografico); un omicidio commesso in un impianto di riscaldamento (lo ritroveremo in *Matto regiert*); il dottor Malapelle, medico legale milanese, le cui analisi sono sempre infallibili; l'immane ironia sui polizieschi, anche qui assumendo quale bersaglio un genere popolarissimo, come per avvertire il lettore che, seppure ne sta riutilizzando gli elementi chiave e i meccanismi, nello stesso tempo ne sta prendendo accuratamente le distanze.

Ma passiamo a *Krock & Co.*, un romanzo che, addirittura, si apre nel segno della Responsabilità: «Adesso eccolo lì, forse avrebbe dovuto assumersene la responsabilità»¹²⁰. Ancora una volta si tratta di un'assunzione di Responsabilità nei confronti di coloro che vengono accusati ingiustamente in quanto appartenenti ai più bassi gradini della scala sociale, come per esempio Graf Ernst, venditore di biciclette,

120 Glauser, F., *Krock&Co.*, cit., p. 180.

paragonato a San Francesco per il suo rapporto con gli animali e per l'amore che riversava su di loro¹²¹. Ma le analogie con gli altri romanzi non finiscono qui: anche in questo caso Studer riceve le intimidazioni del caso, sicché Joachim Krock lo ammonisce rivolgendogli così: «Non crede di essersi assunto una responsabilità troppo grande? Lei si trova in un cantone straniero. Le autorità locali non approveranno la sua intraprendenza»¹²². Epperò, il sergente non teme di subire le conseguenze delle sue azioni, fino al punto di mettere sul banco degli imputati il ricco banchiere francese.

È necessario, qui, aprire una parentesi. S'è fatto sinora più volte riferimento agli elementi che ricorrono in tutta l'opera di Glauser. Ce n'è uno, però, che non abbiamo ancora menzionato e che, per il momento, ci limitiamo a sottolineare: «la storia della banca». Ci basterà ricordare che Studer, quando rievoca il suo passato di commissario della polizia municipale di Berna, accenna quasi sempre a quella brutta storia legata appunto ad una banca che aveva provocato il drastico e definitivo arresto della sua carriera. Quello che qui occorre chiarire, però, è che anche il fatto la brutta vicenda bancaria del sergente è strettamente e profondamente legata a una rigorosa etica della Responsabilità, quella che lo contraddistingue non solo come detective, ma anche come uomo. Sarà lo stesso scrittore, sempre in *Krock & Co* -quando il genero Albert, che lo stima molto, chiede conto a Studer del motivo per cui «sia rimasto sergente per tutta la vita»¹²³, a dirci che

Non sa ancora, questo giovane inesperto, che nella vita ci si trova

121 Studer gli si affeziona subito: «Studer sorrise compiaciuto, ma provò anche una leggera stretta al cuore... Perché, lo sa il cielo per quale motivo, aveva portato una schietta simpatia per "il bel tipo"». Ivi, p. 193.

122 Ivi, p. 200.

123 Ivi, p. 259.

spesso a un bivio: la via agevole conduce agli onori, ma il pedaggio che bisogna pagare per poterla percorrere si chiama stima di se stessi e coscienza pulita. Studer non ha voluto pagarlo, questo pedaggio – i suoi colleghi a Berna dicono che è testardo...¹²⁴

C'è una formulazione più precisa di questa per definire l'irreprendibile senso di Responsabilità del segente Studer?

Ne *Il giudice e il suo boia* di Dürrenmatt, tutti i personaggi sono sopraffatti dalla duplicità del loro ruolo. Bärlach è sì il buono, e cioè un detective scrupoloso e coscienzioso, ma è anche il mandante di un omicidio; è giudice e allo stesso tempo assassino, o meglio, si fa giustizia da sé diventando giudice e procacciando il suo boia. Sarebbe errato però, affermare che agisca soltanto per vincere una scommessa, «perché la posta in palio non è privata ma universale: è dimostrare la superiorità della giustizia sul crimine»¹²⁵. L'etica di Bärlach non rappresenta «una violazione del diritto etico naturale, ma un'integrazione necessaria del diritto positivo»¹²⁶, sebbene alcune letture critiche addebitino al diritto di eccezione del commissario un interesse privato, egoistico o addirittura una forma di arbitrio che in qualche modo cancellerebbe la differenza tra il bene e il male¹²⁷. Poi c'è Gastmann, che potrebbe sembrare un personaggio minore, e che invece rappresenta qui l'emblema del male, commesso, quel male, non per perseguire obiettivi o per un tornaconto personale, ma senza alcun fine. A decidere tutto -comprese le regole del gioco-è il Caso: così come per Caso Gastmann si trova a indossare i panni del cattivo. E

124 Ibidem.

125 Spedicato E., *Facezie truculente*, cit., p.12.

126 Ivi., p.13.

127 Ibidem.

che dire di Tschanz? Uno che è, allo stesso tempo, assassino, investigatore, boia e infine vittima. Uno che sembra creato apposta per confermare le teorie di Bärlach e che si offrirà inconsapevolmente come strumento mortale nelle mani di un giudice spietato e determinato a fare giustizia a tutti i costi. Quale risposta potremmo ottenere da personaggi così al disperato e metafisico interrogativo di Bärlach ammalato e gravemente sofferente? Questo: «"che cos'è l'uomo?" gemette piano "che cos'è l'uomo?"»¹²⁸. Nel giallo problematico, figlio della dispetrazione e del nichilismo novecenteschi, la demarcazione tra detective e criminale, tra bene e male, non è più né chiara, né decisiva come nel giallo classico.

Notevolmente complesso e strettamente legato al concetto di Responsabilità è anche il concetto di Giustizia: ciò che Bärlach ritiene giusto, non necessariamente coincidente con la giustizia postulata dalle leggi dello Stato. Ecco: *Il giudice e il suo boia* è di certo una delle opere che meglio esprimono l'impossibilità per la giustizia, quella istituzionale almeno, di arrivare alla verità. A questo punto un quesito si impone: è giusto incolpare qualcuno per un crimine che non ha commesso anche se quel qualcuno è comunque autore di crimini efferati commessi in passato, mai smascherati e conseguentemente impuniti? La risposta ce la dà lo stesso Bärlach quando, rivolgendosi a Gastmann, dice: «Non sono mai riuscito a provare che sei stato tu a commettere il primo crimine, allora ti dichiaro colpevole di quest'altro»¹²⁹. Un quesito a cui segue subito un altro: quand'è che un uomo arriva alla determinazione tale da arrivare fino al punto di eseguire, influenzando, manovrando gli altri, vere e proprie sentenze di morte? Chi è il carnefice? Chi la vittima? Sarà sempre e solo

¹²⁸Dürrenmatt, F., *Il giudice e il suo boia*, cit., p.64.

¹²⁹Ivi, p. 92.

Bärlach a fornirci una risposta possibile:

io sono l'unico che ti conosca e quindi sono anche l'unico che ti possa giudicare. Ti ho già giudicato, Gastmann, ti ho condannato a morte. Tu non vivrai oltre questa sera. Il boia che ho scelto per te, verrà oggi a cercarti. E ti ucciderà perché, in nome di Dio, bisogna pure che qualcuno lo faccia.¹³⁰

Noi lettori, però, tendiamo comunque e sempre a preferire al delitto perfetto di Gastmann la giustizia perfetta di Bärlach, e perfetta proprio per il fatto che si produce al di fuori di ogni spazio e logica giuridici. È Bärlach a farsi carico della Responsabilità di fare giustizia a qualsiasi costo, arrivando a vivere solo per giustiziare uno spietato assassino, in un modo tale che chi legge non potrà non accettare la feroce trappola che il commissario tende al criminale, in virtù del buon fine cui è rivolta. Anche in giallo come *Il sospetto* Bärlach rischia tutto pur di riparare a un'ingiustizia grave protratasi per anni e smascherare la vera identità dell'ex chirurgo nazista che sottoponeva i prigionieri ebrei a interventi chirurgici senza narcotico. E per farlo arriva addirittura a farsi ricoverare nella clinica dell'assassino il quale, non solo confesserà tutto, ma si vanterà dei suoi crimini, convinto che il vecchio e malato commissario farà la stessa fine delle altre vittime. Ma come già affermato in precedenza, il momento più atroce del romanzo coincide coi racconti della dottoressa Marlock.

Dove passa dunque, la frontiera che separa la Responsabilità individuale da quella collettiva? La colpa è sempre individuale e, anche quando condivisa, ha sempre e comunque la sua radice nell'individuo, come del resto la Responsabilità, quando è vero che nel

¹³⁰Ivi, p. 93.

Sospetto Dürrenmatt attua un preciso processo di “singolarizzazione” del male, laddove Bärlach, per poter inchiodare l'ex nazista alle sue Responsabilità, fa in modo che i suoi crimini gli vengano imputati come se il sistema hitleriano, che aveva visto efferato protagonista, fosse ancora in opera. Non c'è altro che il singolo, insomma, a assumersi le Responsabilità per le colpe del nazismo. È in *La promessa*, però, che l'inquisizione relativa al concetto di Responsabilità, in vista dell'individuazione del colpevole, si fa più serrata, fino a sconvolgere consapevolmente e definitivamente il genere, come già si evince a partire dal sottotitolo: *Un requiem per il romanzo giallo*. Ma su questo si tornerà.

Senza dire del racconto *La panne*, in cui, con indubbie risonanze kafkiane, il protagonista, il povero Alfredo Traps, viene giudicato per un crimine di cui neanche è consapevole, privo com'è di sensi di colpa, relativamente al fatto d'aver provocato l'infarto di un uomo, diventando l'amante della moglie e poi informandolo anonimamente dell'adulterio.¹³¹ Insomma: Traps, trovatosi per Caso al centro di un finto processo architettato, come sappiamo già, per gioco, si ritroverà dinnanzi alla propria colpevolezza, non solo accettando la condanna a morte della fantomatica Corte, decretata per un gioco senile, ma assumendosi tutta la Responsabilità delle sue azioni, fino ad arrivare a impiccarsi¹³². Siamo, come si vede bene, dentro una situazione lavorata concettualmente (meglio: filosoficamente) sino al parossismo, con un drastico passaggio dalla fisica dei fatti alla metafisica della vita. Con un'importante postilla: se per Dürrenmatt, la colpa, quella originaria, è insita in ognuno di noi, la letteratura può

¹³¹Panella, G., *Lo scrittore nel tempo*, Solfanli, Chieti, 2005, p. 8-9.

¹³²Nel radiogramma che seguirà al racconto, le sorti del protagonista sono ben diverse: Dürrenmatt decide di farlo addormentare per poi fargli riprendere la vita di sempre dopo il suo risveglio.

servire anche a questo, cioè a darne perpetua dimostrazione.

Restano da affrontare, a questo punto, le opere teatrali di Dürrenmatt, in particolare le due fondamentali *Der Besuch der alten Dame*¹³³ (1956) e *Die Physiker*¹³⁴ (1961). *Der Besuch der alten Dame*, e cioè *La visita*, è un dramma follemente violento, in cui Dürrenmatt introduce il lettore a una serie di eventi surrealmente avvenuti nel suo tempo in una sorta di non-luogo, che sembra, però, di natura primordiale, persino remoto, se è vero che là vige la legge barbara della massa fondata sul sacrificio del capro espiatorio, sul rituale del sangue attorno alla *vacca grassa*¹³⁵.

Claire Zachanassian, nata nel piccolo paesino di Gullen, nell'Engandina¹³⁶, è costretta a scappare poiché, rimasta incinta, viene abbandonata da Alfred Ill, compagno e padre del bambino, che le aveva preferito una merciaia e non voleva essere coinvolto, per un mero imperativo morale, in uno scandalo. Claire fuggitiva perde la bambina ed è costretta a prostituirsi, circostanza che la renderà una donna ricchissima: quando, per la morte del marito, il magnate Zachanassian, sfruttandone l'eredità, diventerà proprietaria dell'Armenian Oil, delle Eastern Railways, della North Broadcasting Company e di un quartiere del piacere a Hong Kong, ottenendo col denaro tutto quello che non avrebbe mai avuto, se avesse continuato la sua antica vita. La donna, però, non si è mai dimenticata del torto subito in gioventù e torna a Gullen con un unico scopo: vendicarsi. Stipula così un patto con gli abitanti del villaggio che prevede

133 La visita della vecchia signora.

134 I fisici.

135 In questo dramma, quanto a verità antropologiche, Dürrenmatt sembra quasi arrivare ad anticipare e note tesi di René Girard in *Il capro espiatorio* (1982), Adelphi, Milano, 1999.

136 La toponomastica pare indicarci un villaggio svizzero, ma è lo stesso Dürrenmatt a rivelarci che Gullen non si trova in alcun luogo, come si legge in Spedicato, E., *L'«innocenza infame». Esegese di un concetto tra Berna, Gullen e il nostro mondo*, in Id. (a cura di), *Friedrich Dürrenmatt e l'esperienza della paradossalità*, ETS, Pisa, 2004, p. 84.

l'uccisione di Ill in cambio della somma di un miliardo, cifra che avrebbe risollevato le sorti di un paese in grave crisi economica.

Ill cerca disperatamente di sfuggire alla sua sorte ma non ha scampo: se in passato lui aveva corrotto due falsi testimoni per dimostrare che la figlia di Claire non era sua, adesso è lei a corrompere un intero paese. Ormai vecchia torna nel luogo che aveva per sempre segnato la sua vita «per metà personaggio da tragedia greca [...], per metà personaggio da era tecnologica, assemblato con protesi mediche e arcani del *know-how* finanziario»¹³⁷. La resistenza alla proposta da parte degli abitanti del villaggio dura pochissimo, mentre si notano i primi segni del dilagare della corruzione: tutti fanno acquisti a debito promettendo di pagare in seguito. A cominciare dalle scarpe nuove, tutte inesorabilmente gialle, simbolo del sacrificio che si sta per consumare. Persino il parroco, per evitare di cadere in tentazione come il resto della comunità, inviterà Ill alla fuga. Ill dapprima tenta inutilmente di scappare, poi cede e smette di lottare, ormai convintosi di essere l'unico responsabile per quanto stava accadendo, meritevole dunque della morte. Si tratta del consueto processo dürrenmattiano secondo cui, in modi parossistici, la vittima si convince della sua ormai metafisica colpevolezza, sino ad arrivare ad immolarsi. Ill prova a opporsi all'invito collettivo di suicidarsi, provando sino alla fine a generare nei suoi compaesani un eguale processo di assunzione di Responsabilità. Ill sa di avere della colpa, ma vorrebbe che anche i suoi concittadini siano consapevoli che il patto stipulato con Claire è scellerato. Dovrà, però, infine arrendersi e sacrificarsi, laddove sarà proprio il senso di colpa a fargli credere di dover risarcire Claire e Güllen con la morte, accolta addirittura in

¹³⁷Spedicato, E., *L'«innocenza infame». Egesi di un concetto tra Berna, Güllen e il nostro mondo*. In *Friedrich Dürrenmatt e l'esperienza della paradossalità*, Spedicato, E., (a cura di), ETS, Pisa, 2004, p.87.

ginocchio davanti ai suoi assassini.

Ancora una volta il processo di autocolpevolizzazione delle vittime che furono carnefici passa attraverso l'assunzione di una Responsabilità divenuta feticcio fine a se stesso. Resta da aggiungere una considerazione che ha a che fare con l'anticapitalismo istintivo dello scrittore: nel piccolo villaggio dell'Engandina si riproducono quei processi che sono tipici di tutta la Svizzera *felix*, che poggiano sulla smania di ascesa sociale ed economica innescata dal capitalismo post-bellico. Nelle scelte e nei comportamenti messi in atto a Gullen, il denaro si consacra e autocelebra come il motore principale, «l'unica condizione che li rende capaci di apprezzare quelle idealità che in tempi di miseria non erano sembrate così allettanti ai loro occhi»¹³⁸. Perentorio nel dramma, è anche il richiamo alle infamie messe in atto durante il nazismo: Dürrenmatt è sempre stato molto critico rispetto alle pretese di neutralità della Svizzera che però, nei fatti, appoggiava Hitler. *La Visita*, suggerisce Spedicato, è una trascrizione di quanto accaduto durante la guerra «ovvero dell'implicita e scellerata transazione tra Hitler e gli svizzeri (“io vi lascio sopravvivere e voi mi date i tunnel”))»¹³⁹, dentro un processo di sostanziale ipocrisia sociale: come gli abitanti di Gullen dissimulano il loro vigliacco opportunismo sotto una qualche forma di eroico risarcimento nei confronti di Claire, allo stesso modo la Svizzera finse di considerare la propria neutralità come un atto di resistenza. *Dramma svizzero*, allora: ma anche una grande metafora sulla debolezza del genere umano sottomesso alla potenza corruttrice del dio denaro¹⁴⁰.

Lo stesso tema ritorna approfondito ne *I fisici*: siamo all'interno di

138Panella, G., *Lo scrittore nel tempo, Friedrich Dürrenmatt e la poetica della responsabilità umana*, cit., p. 66-67.

139Spedicato E., *L'«innocenza infame». Esegese di un concetto tra Berna, Gullen e il nostro mondo*. In *Friedrich Dürrenmatt e l'esperienza della paradossalità*, Spedicato, E., (a cura di), ETS, Pisa, 2004, p.80.

140Ivi, pp.81-82.

una clinica psichiatrica svizzera -ambientazione tipicamente glauseriana, bisognerà aggiungere- gestita da una psichiatra, la dottoressa Mathilde von Zahnd, quando Irene Straub, giovane infermiera, viene uccisa da un paziente, com'era già accaduto a una collega tre mesi prima. Questa volta a occuparsi del caso è il commissario Richard Voss, nonostante la capo reparto sostenga che si tratti di semplici incidenti dovuti allo stato psichico dei pazienti che, in quell'ala della clinica sono soltanto tre: uno crede di essere Newton, l'altro Einstein mentre il terzo, che mantiene il suo nome Möbius, è tutte le sere in attesa della visita del Re Salomone perché gli riveli le leggi fisiche su cui si fonda l'universo. Ma nella clinica, niente è come sembra: l'infermiera Monika Stettler, innamorata di Möbius, non crede alla sua pazzia e vorrebbe aiutarlo a fuggire per poi vivere con lui in un paesino di campagna. Col risultato che, dopo aver mostrato di acconsentire, la strangola facendole fare la fine delle altre due colleghe.

Dopo questo delitto la situazione precipita. la direttrice è costretta a mettere i tre “fisici” sotto sorveglianza con l'aiuto di tre infermieri dal fare sospetto. Fino al disvelamento della loro identità: Newton è in realtà Alec Kasper Kilton, un fisico legato ai servizi segreti americani, inseritosi nella clinica per carpire informazioni relative alla ricerca scientifica di Möbius; Einstein, invece, è Joseph Eisler, fisico anche lui, legato al blocco comunista con lo stesso obiettivo spionistico di Kilton, alias Newton. Möbius, dal canto suo, non ha mai mentito sulla sua vera identità, ma ha continuamente finto allucinazioni proprio per rimanere in clinica, luogo ritenuto sicuro e protetto. I tre fisici, come si capisce bene, rappresentano tre diverse posizioni dentro un ideale dibattito sui rapporti tra Potere e Scienza. Ecco: se Newton crede nella

libertà della scienza (sarebbe persino disposto a metterla al servizio di qualsiasi fazione politica, purché quella fazione garantisca tale libertà), Einstein ragiona in termini esclusivamente politici, di politica di potenza. Möbius, a sua volta, sostiene una posizione di assoluta indipendenza, convinto com'è, in nome del primato della Responsabilità, che qualsiasi forma di sfruttamento arrecherebbe all'umanità più svantaggi che altro. Significative le parole di Möbius:

Ci sono dei rischi che non bisogna correre, mai. E uno di questi è la distruzione dell'umanità. Sappiamo benissimo quel che fa il mondo con le armi che gli son già date al giorno d'oggi, e che cosa combinerebbe con le armi che le mie scoperte rendono possibili possiamo immaginarcelo. Di questo pericolo sono sempre stato cosciente, e ho agito in conseguenza. Ero povero, con moglie e tre bambini. All'Università mi si prospettava la gloria, nell'industria, la ricchezza. L'una via come l'altra erano pericolose. Avrei dovuto pubblicare le mie ricerche, il che avrebbe portato al rovesciamento della fisica attuale, al crollo della compagine economica. Il mio senso di responsabilità mi costrinse perciò a seguire un'altra via. Ho voltato le spalle alla carriera accademica, ho rinunciato all'industria e ho abbandonato la mia famiglia al suo destino. Ho scelto la maschera della pazzia. Mi è bastato sostenere che mi appariva re Salomone, e subito mi han rinchiuso in manicomio.¹⁴¹

In queste parole non è difficile avvertire gli echi di un annoso dibattito sul difficile nesso tra etica e scienza promosso dal fondamentale libro di Adorno e Horkheimer intitolato *Dialettica dell'illuminismo* (1944) che arriveranno sino a *La scomparsa di Majorana* (1975). Se la razionalità non è più civilmente possibile, la

¹⁴¹Ivi, p. 69.

ragione, per continuare a essere libera e indipendente, deve per forza di cose dissimularsi sotto la pazzia, sicché il manicomio sembra diventare l'unico luogo in cui si può essere liberi di pensare. Epperò, la storia ci mette davanti allo specchio di un'altra convinzione, e cioè che anche i pazzi reclusi sono assoggettati al potere di chi li controlla: la dottoressa von Zahnd infatti, tiene sotto osservazione Möbius giorno dopo giorno, consapevole dei suoi progressi nella ricerca scientifica, tant'è che ha sempre provveduto a copiare i manoscritti che il fisico avrebbe voluto bruciare. Si capisce bene, a questo punto, che, quando la scienza passa sotto il controllo del Potere, che qui assume le fattezze dell'insulsa e gobba dottoressa, la Responsabilità degli scienziati soccombe all'Irresponsabilità di un Leviatano che risponde soltanto al suo osceno proposito di autocelebrazione.

Ma veniamo a Leonardo Sciascia e ai suoi gialli: il detective che, nella sua intera opera, meglio di tutti incarna l'etica della Responsabilità, questi è senza dubbio il capitano Bellodi de *Il giorno della civetta*, e che si congeda dal lettore con un briciolo di ottimismo: si ricorderà quel suo finale «Mi ci romperò la testa»¹⁴². Sarà forse per il fatto che è di Parma e quindi completamente estraneo alle dinamiche di stampo mafioso che governano l'isola:

Ma il capitano Bellodi, emiliano di Parma, per tradizione familiare repubblicano, e per convinzione, faceva quello che in antico si diceva il mestiere delle armi, e in corpo di polizia, con la fede di un uomo che ha partecipato a una rivoluzione e della rivoluzione ha visto sorgere la legge: e questa legge che assicurava libertà e giustizia, la legge della Repubblica, serviva e faceva rispettare. E se ancora portava la divisa,

¹⁴²Sciascia, L., op.cit., 2007, p. 129.

per fortuite circostanze indossata, se non aveva lasciato il servizio per affrontare la professione di avvocato cui era destinato, era perché il mestiere di servire la legge della Repubblica, e di farla rispettare, diventava ogni giorno più difficile. [...] carabiniere e per giunta ufficiale, che l'autorità di cui era investito considerava come il chirurgo considera il bisturi: uno strumento da usare con precauzione, con precisione, con sicurezza; che riteneva la legge scaturita dall'idea di giustizia e alla giustizia congiunto ogni atto che della legge muovesse¹⁴³.

Il capitano Bellodi è per eccellenza quell'eroe di tenace concetto che poi Sciascia immortalerà, come già visto, in *Morte dell'inquisitore*, inaugurando una schiera di detective di medesimo temperamento che arriverà sino al Vice de *Il cavaliere e la morte*, scritto nell'estate del 1988, con cui Leonardo Sciascia, ormai gravemente malato, ritorna al romanzo giallo. La vicenda si svolge nel 1989, in un immediato futuro insomma, quasi ad esorcizzare una fine, la propria, ormai vicina. Il tutto inizia con uno scambio apparentemente ludico di biglietti tra due potenti: Cesare Aurispa, Presidente delle Industrie Riunite e l'avvocato Sandoz. Ma il biglietto consegnato a Sandoz contiene un'inequivocabile scritta che è un presagio: «Ti ucciderò». Sandoz, infatti, morirà la sera stessa. Siamo davanti a un delitto compiuto, questa volta, nel mondo dell'alta finanza: e, fin da subito, ci risulta evidente il ruolo di Aurispa, il solito intoccabile. Rivendicato da una fantomatica organizzazione terroristica, il delitto sembrerebbe destinato, come da tradizione, a restare impunito, se non fosse, appunto, per l'intervento del Vice, il quale, non condividendo la tesi sollecitata dalla stampa e condivisa

143 Ivi, p. 31.

dall'opinione pubblica, si convince della colpevolezza di Aurispa, soprattutto dopo l'incontro con Rieti, un ebreo assoldato dai servizi segreti, il cui padre era stato in passato salvato proprio da quello del Vice¹⁴⁴.

Il cavaliere e la morte, dunque, presenta tutti quegli elementi che hanno caratterizzato i precedenti gialli sciasciani: a cominciare dall'omicidio di un personaggio pubblica fino a quello del detective, che segnano, quasi come un rituale (pensiamo a Laurana e Rogas), l'inizio e la fine del romanzo. Inoltre, in questo come negli altri gialli, i colpevoli restano impuniti. Il dato interessante sembra questo: che confronto tra l'investigatore e il suo superiore ha come la funzione di decostruire ironicamente le regole del giallo in quanto genere. Come ne *Il contesto*, anche in questo romanzo poliziesco il delitto è strettamente correlato ad una strategia della tensione esercitata da un Potere che in questo caso non è politico, bensì industriale, affaristico, pur continuando a restare intrinsecamente mafioso. Forte dell'insicurezza che ha prodotto, minando il tessuto sociale, tale tipo di Potere sfrutta utili idioti come «i figli dell'ottantanove», l'associazione terroristica di cui si diceva. Non per niente, il Vice, inquietantemente e ripetutamente, si chiede:

i figli dell'ottantanove sono stati creati per uccidere Sandoz o
Sandoz è stato ucciso per creare i figli dell'ottantanove?¹⁴⁵.

Ma non è tutto: *Il cavaliere e la morte* è stato definito nel sottotitolo una *sotie*, uno scherzo cioè, termine che all'interno del romanzo ricorre per ben venti volte, a evidenziare il fatto che ancora

144 Cfr. Onofri, *Storia di Sciascia*, cit., p. 270.

145 Sciascia, L., *Il cavaliere e la morte*, cit., 1988, p. 38.

una volta, dopo *A ciascuno il suo* e *Il contesto*, ci ritroviamo a leggere una parodia del giallo, un'ulteriore variante di «un giallo che non è un giallo»¹⁴⁶, come spiega lo stesso Sciascia:

la sua è una linea romanzesca, da romanzo poliziesco diciamo classico, di quelli che i lettori, ormai smalizati, arrivano a indovinare come va a finire dopo aver letto le prime venti pagine... niente romanzo, dunque. Muoviamoci con calma, con ponderazione, senza colpi di testa, senza capricci e, soprattutto, senza pregiudizi, senza tesi preconcepite...¹⁴⁷

E sono proprio queste «tesi preconcepite» ad essere bersagliate per tutto il romanzo, laddove Sciascia scherza con gli strumenti del genere poliziesco per affrontare tutt'altra materia: *Il cavaliere e la morte* è, infatti, un trattato sulla malattia e sulla morte¹⁴⁸.

Del resto Sciascia già in *Nero su nero* (1979) aveva individuato nello «scherzo» l'unica ancora di salvezza, per cui solo all'interno di una dimensione ludica potrebbe essere possibile maturare una riflessione sulla modernità, dal momento che la vita è ormai diventata «una specie di vacua euforia monetaria», in cui i bambini vivono di:

una scuola senza gioia e senza fantasia, la televisione, il computer, l'automobile da casa a scuola e da scuola a casa, il cibo ricco ma dall'indifferenziato sapore di carta assorbente¹⁴⁹.

È in questo contesto di moderna illusorietà che il Potere fa sì che i terroristi e i dirigenti ai vertici delle grandi società industriali diventino due elementi di uno stesso processo, le due facce di una

146 Calvino, I., *Lettere 1940-1985*, Mondadori, Milano, 2001, p. 869.

147 Sciascia, L., *Il cavaliere e la morte*, cit., p. 34.

148 Cfr. Onofri M., 2004, p. 271, ma vedi anche Traina G., e Pellegrini E.

149 Sciascia, *Il cavaliere e la morte*, cit., p. 85.

stessa medaglia¹⁵⁰.

Siamo ormai dinanzi a una modernità divenuta macchina di massificazione e omologazione, al cospetto di una realtà in cui non esistono né valori né morale. In tale contesto emerge il personaggio del Vice, ostinatamente perseverante e come ossessionato dal desiderio di giustizia, insomma da un altissimo senso di Responsabilità. Anche stavolta, ritraendo questo nuovo eroe di tenace concetto, Sciascia ripropone alcune caratteristiche della tradizione del giallo, aggiungendovi alcuni elementi autobiografici: il Vice è malato gravemente, così come il suo autore e come il celebre commissario Bärlach, protagonista de *Il giudice e il suo boia* e *Il sospetto*. Ma come il Marlowe di Chandler, il Vice ha un atteggiamento disincantato, quasi cinico rispetto a ciò che lo circonda, dietro cui, però, nasconde un romanticismo quasi disperato¹⁵¹. È un po' come se il Vice, costruito sull'immagine di un doppio, rispecchiasse il malessere sia fisico che esistenziale di Sciascia. La sofferenza causatagli dalla malattia potrebbe però essere l'unica via percorribile per risolvere l'angoscioso problema della natura umana e rispondere finalmente così alla domanda di Bärlach: «Che cos'è l'uomo?»¹⁵². Il dolore che tormenta il Vice, allo stesso tempo, offre «colori, immagini e soprattutto pensieri»¹⁵³ e permette di arrivare ad «ogni punto della mente e dell'universo»¹⁵⁴.

Il problema sta anche nel come porsi rispetto alla fine della vita: solo così si comprende la scelta di Sciascia di fissare e farci fissare, fin dal titolo e dalla copertina dell'edizione Adelphi, la celebre incisione

150 Ambroise, *Polemos* in *Opere*, Bompiani, Milano, 2003, II, IX.

151 Santoro, V., in *La stanchezza del diavolo*, in Atti dell'XI congresso ADI, pubblicazione on line.

152 Dürrenmatt, *Il sospetto*, cit., p. 66.

153 Sciascia, L., *Il cavaliere e la morte*, cit., p. 26.

154 Ivi, p. 26-27.

di Albrecht Dürer, *Il cavaliere, la morte e il diavolo*. Sono tanti gli elementi che legano Sciascia e il suo romanzo a Dürrenmatt, come la riflessione sul male, un male radicale, e anche quella sul Potere, sulla giustizia, nonché l'utilizzo di tutte le possibilità narrative offerte dal giallo, così come lo scrittore austriaco l'aveva lavorato. Ne *Il sospetto* l'incisione di Dürer emblemizza lo scontro inquisitorio e filosofico tra il commissario Bärlach e lo spietato Emmenberger; il cavaliere è Bärlach che, gravemente malato di cancro, aspetta la morte e incontra il diavolo. Volutamente Sciascia elimina lo «stanco» diavolo dal titolo del suo romanzo, quasi a porre l'accento sulla diabolicità dell'uomo e come a sottolineare che il diavolo rappresenta la tentazione, figura che al giorno d'oggi, in una società ormai interamente corrotta, è del tutto superflua¹⁵⁵:

Stanca la morte [...], nonostante i minacciosi orpelli delle serpi e della clessidra, era espressiva più di mendicizia che di trionfo. “La morte si sconta vivendo”. Mendicante la si mendica. In quanto al diavolo stanco anche lui, era troppo orribilmente diavolo per esser credibile. Gagliardo alibi, nella vita degli uomini, tanto che si stava in quel momento tentando di fargli riprendere il vigore perduto: teologiche terapie d'urto, rianimazioni filosofiche, pratiche parapsicologiche e metapsichiche. Ma il diavolo era talmente stanco da lasciar tutto agli uomini, che sapevano fare meglio di lui¹⁵⁶.

Il diavolo sarebbe dunque uscito di scena poiché «gli uomini sanno assolvere i suoi antichi compiti molto meglio di quanto questa

155 De Michele, F., in *Ironia del complotto e complotto dell'ironia in Friedrich Dürrenmatt e Leonardo Sciascia*, in Micoli, S., (a cura di) *Cospirazioni, trame. Quaderni di Synapsis*, Le Monnier, Firenze, 2003, p. 305. ma anche Traina G., *Postille sul cavaliere e la morte*, Id. *In un destino di verità. Ipotesi su Sciascia*, cit., pp. 137-147.

156 Sciascia, L., op.cit., 1988, p. 70.

stremata e gagliofiga figura dureriana saprebbe fare»¹⁵⁷.

Ma se *Il cavaliere, la morte e il diavolo* è nel *Sospetto* elemento di un'unica tappa -seppur centralissima- del romanzo, nel giallo di Sciascia l'incisione è presente dall'inizio alla fine, mentre il Vice riflette anche sulla figura del cavaliere:

E il Cavaliere: dove andava così corazzato, così fermo, tirandosi dietro lo stanco Diavolo e negando obolo alla morte? Sarebbe mai arrivato alla chiusa cittadella in alto, la cittadella della suprema verità, della suprema menzogna? Christ? Savonarole? Il collezionista o il mercante che si era interrogato su quei nomi pensava forse che l'uno o l'altro Dürer avesse voluto simboleggiare nel cavaliere?¹⁵⁸.

Consolo e Moravia sono della convinzione che il Vice sia il Cavaliere, secondo l'idea che Sciascia abbia in un certo qual modo stilato nel romanzo la sua *ars moriendi*¹⁵⁹. Non è per niente casuale che queste riflessioni siano seguite da un dialogo in cui il Capo esorta il Vice a prendersi un periodo di congedo, una vacanza che simbolicamente sta a rappresentare l'abbandono «definitivo dell'ottusa condizione di sanità»¹⁶⁰.

L'unica verità possibile sta solo nella morte, che per altro non arriva con la malattia ma per un proiettile assassino, non si sa da chi sparato:

cadde pensando: si cade per precauzione o per convenzione. Credeva di potersi rialzare, ma non ce la fece. Si sollevò su un gomito. La vita se ne andava fluida, leggera; il dolore scomparso. Al diavolo la morfina pensò. E

157 Onofri, M., op.cit., 2004, p. 273.

158 Sciascia, L., *Il cavaliere e la morte*, cit., p. 12.

159 Cfr. Onofri, M., *Storia di Sciascia*, cit., p. 274.

160 Ibidem.

tutto era chiaro, ora¹⁶¹.

Ecco perché, alla domanda «Cristo o Savonarola?», si può rispondere solo in questo modo:

Cristo? Savonarola? Ma no, ma no. Dentro la sua corazza forse altro Dürer non aveva messo che la vera morte, il vero diavolo: ed era la vita che si credeva in sé sicura: per quell'armatura, per quelle armi¹⁶².

Come già abbiamo osservato nel primo paragrafo di questo capitolo, Sciascia da un certo momento in poi sembra arrivare alla conclusione che la letteratura non si limiti semplicemente ad essere specchio della realtà, ma si ponga rispetto ad essa in una posizione di concorrenza, fino ad arrivare a dichiarare la verità dei fatti solo all'interno della letteratura stessa, in opere come *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*, *La scomparsa di Majorana* e *L'affaire Moro*. Sciascia, diciamo così, imbastisce tre gialli in cui a fare le veci del detective è lo scrittore stesso, la scrittura o, ancora, la filologia come nel caso dell'*Affaire*, quasi a dimostrare che, se le versioni ufficiali -quelle decretate dal Potere- non bastano, non convincono più, sarà la Letteratura a fare definitivamente luce. È stato Massimo Onofri nel suo *Storia di Sciascia* a mostrare come, tra il 1970 e il 1978, cioè tra gli *Atti* e *L'Affaire*, Sciascia abbia operato questo processo di ontologizzazione della Letteratura in modo ostinato e consapevole, approdando a una specie di platonismo secondo cui non sono i libri a rispecchiare i fatti del mondo ma, troppo spesso, a

161 Sciascia, L., *Il cavaliere e la morte*, cit., p. 90.

162 Ivi, p. 70.

generarli, anticipandoli, appunto, nella luce della verità¹⁶³:

Lasciata, insomma alla letteratura la verità, la verità – quando dura e tragica apparve nello spazio quotidiano e non fu più possibile ignorarla o travisarla – sembrò generata dalla letteratura¹⁶⁴

Torniamo, piuttosto, al concetto di Responsabilità dello scrittore: per osservare che, entro questa nuova prospettiva, sempre più metafisica, Sciascia sembra rifondare il concetto stesso di inchiesta, in un modo che travalica la dimensione giallistica, laddove non si tratterà più di Responsabilità attribuibili a un detective particolare, a un commissario, a un sergente o a un poliziotto, ma alla Scrittura stessa, l'unico luogo in cui si pone, non solo il problema della Verità, così come inteso da Onofri, ma anche quello delle rifrazioni etiche che un tal concetto porta inevitabilmente con sé. Sino al punto che, ad un nuovo e più complesso livello, si potrebbe parlare persino di impegno: ma di impegno morale rispetto alle ragioni interne della stessa Letteratura. È proprio qui, dentro questo nuovo discorso metafisico, che Sciascia incontra Borges e Roland Barthes, col suo concetto di *Écriture*¹⁶⁵. È ancora qui che Sciascia gioca le sue nuove carte di giallista rispetto a Glauser e Dürrenmatt: non siamo solo davanti a un detective che si confronta col problema del crimine e che vince o perde secondo quanto il Caso capricciosamente vuole; o a un investigatore che ingaggia con se stesso una partita che ha a che fare con la Responsabilità; siamo piuttosto in presenza di una Letteratura che, con tutta se stessa e in quanto tale, in una dimensione

163 Cfr. Onofri, M., *Storia di Sciascia*, cit., pp. 138-187.

164Ivi, p. 179.

165 Barthes, R., *Il grado zero dell scrittura*, (1953) Lerici, Milano, 1960.

assolutamente sovraindividuale, si prende in carico quel problema e quella partita.

3.4. Il detective Irresponsabile.

Nel 1985 esce *Justiz*¹⁶⁶, un libro iniziato nel 1957 per essere poi concluso trent'anni dopo, secondo modalità completamente differenti rispetto al progetto iniziale. La storia che ne viene fuori è delirante, beffarda, radicalmente nichilista: il Dürrenmatt che la scrive è lo stesso dei gialli degli anni Cinquanta, ma la conclusione si carica di tutto ciò che è avvenuto tra l'inizio del lavoro e la sua conclusione, ampliando il tutto sino a «dimensioni cosmiche»¹⁶⁷. Siamo a Zurigo quando il consigliere cantonale Kohler entra in pieno giorno al ristorante Du Théâtre dove uccide a colpi di pistola Winter, germanista e professore universitario, sotto gli occhi increduli degli avventori, per uscirne indisturbato e farsi arrestare la sera stessa a teatro. Tutto sembrerebbe molto semplice, compresa la soluzione del caso, non fosse per la scomparsa dell'arma del delitto. Kohler viene processato e condannato a vent'anni di prigione, dove mantiene una condotta a dir poco impeccabile, anche se, dopo qualche tempo convoca a sorpresa un giovane avvocato spiantato, Spät, incaricandolo

¹⁶⁶Giustizia.

¹⁶⁷Chiusano, I.A., *Un mondo di mostri*, in *Herkules und Atlas*, Diogenes, Zurich, 1990, p. 121.

di riproporre il suo caso, partendo, però, da un'ipotesi di innocenza in vista dell'individuazione di un altro colpevole, chiunque esso sia. L'impresa sembrerebbe impossibile, ma Spät riesce a dimostrare l'innocenza di Kohler che verrà quindi assolto e rilasciato. Qual è in verità la posizione di Kohler? Scopriremo che, alla stregua di Emmenberger, ha ucciso per porsi in una posizione di folle superiorità, sollevandosi al livello della mano divina: se ha ucciso, lo ha fatto per una forma sublime di volontà di potenza¹⁶⁸. Abile giocatore di biliardo, come assassino è uno che compie atti gratuiti e «uccide perché attratto dalla possibilità di giocare anche con gli esseri umani»¹⁶⁹.

Se inizialmente *Giustizia* voleva essere una satira sulla Zurigo perbenista, borghese, ricca e ipocrita, finisce poi col diventare un apologo sull'umanità da cui emergono la fragilità delle leggi e della giustizia, un'umanità a cui vengono applicate le regole del gioco del biliardo, tanto caro a Kohler.

Killer, prostitute ricchissime, profeti biblici, questi i personaggi che animano i memoriali dell'avvocato Spät. Destabilizzante il personaggio della nana malefica¹⁷⁰, Monika Steiermann, un essere storpio e deforme che cerca di vivere tramite giovani e belle donne quello che avrebbe voluto vivere lei, e per farlo, ricorre ai mezzi più aberranti: paga Daphne Müller affinché intrattenga relazioni con uomini che avrebbe voluto avere, fa stuprare la giovane Helène Winter e vi assiste per godere tramite il suo corpo di ciò che non potrà mai provare a causa del suo aspetto¹⁷¹. Ecco: la mostruosità interiore di

168Brambilla, M., *L'omicidio nichilista nell'opera di Friedrich Dürrenmatt*, in *Friedrich Dürrenmatt e l'esperienza della paradossità*, Spedicato, E., (a cura di) ETS, Pisa, 2004, p. 47.

169Ibidem.

170La figura del nano ricorre spesso nelle opere di Dürrenmatt, basti pensare a *Il sospetto* o *L'incarico*. Spesso, si tratta di personaggi la cui bruttezza esteriore coincide con quella interiore.

171Brambilla, M., *La deformazione grottesca dei corpi nell'opera di Friedrich Dürrenmatt*, Milano, Studia theodisca X, 2003, 105-118. p. 113.

Monika è non solo lo specchio di quella interiore ma è anche l'emblema di quel limite tutto umano che tende verso ciò che non si può avere¹⁷².

*Der Pensionierte*¹⁷³, esce invece postumo e incompiuto nel 1995 per Diogenes, anche se il progetto era stato concepito nel 1969 e abbandonato dopo dieci anni di gestazione innumerevoli rielaborazioni. Protagonista il commissario Höchstettler che ormai, si avvicina alla pensione anticipata dopo una lunga ma modesta carriera nella polizia cantonale di Berna, indiscusse le sue capacità professionali ma il suo carattere ribelle e intollerante nei confronti di qualsiasi tipo di scorrettezze ne sono la causa. Anche i suoi sette matrimoni sono stati soltanto una forma di adesione e adempimento alla legge, tutti conclusi con il divorzio.

Caratterialmente e psicologicamente simile al commissario Bärlach e al sergente Studer di Glauser: si tratta di un uomo solitario e malinconico, scettico nei confronti della vita e completamente fedele alla giustizia. Proprio durante gli ultimi giorni di servizio, fa qualcosa di altamente inconsueto per un commissario dürrenmattiano: sebbene egli abbia dedicato tutta la sua vita all'adempimento del dovere ha comunque maturato un'etica autonoma e contraria alla legge: decide di sottrarre un caso ogni dieci alla giustizia non arrestandoli ma riconsegnandoli al loro destino. Sembrerebbe dunque che colui che convenzionalmente dovrebbe stare dalla parte della giustizia, abbia cambiato fazione collaborando con la criminalità. In realtà, un po' come farà il Rogas Sciasciano, Höchstettler capisce che la giustizia, quella istituzionale almeno, non coincide affatto con il rispetto delle leggi, pertanto, le uniche leggi che regoleranno le sue azioni,

172Ibidem.

173Il pensionato.

provengono dalla pietà, dalla solidarietà.

Ecco: se i protagonisti dei gialli dürrenmattiani che lo hanno preceduto hanno sì, anche loro, qualche conto in sospeso con la giustizia, portano avanti fino alle più estreme conseguenze la loro lotta contro la criminalità, poiché legata a un fatto personale; la caccia a Gastmann che sa di un gioco del gatto col topo nel caso di Bärlach, mentre la promessa fatta ai genitori della bambina assassinata, fallita per il crudele intervento del caso fa ammattire Matthäi.

Höchstetler, pochi giorni dopo il pensionamento, decide addirittura di fare visita a alcuni criminali i cui delitti sono rimasti incompiuti con lo scopo di appurare che la sua personale giustizia sia andata a buon fine, ma non è tutto, arriverà addirittura a partecipare ad una rapina organizzata da due criminali a cui da tempo dava la caccia. Se già ne *La promessa* eravamo al requiem del romanzo giallo, con *Il pensionato* siamo nell'oltretomba del poliziesco. La figura del commissario viene ridimensionata drasticamente e si passa da quella del giustiziere senza macchia, dall'etica con riserva, a semplice pedina del Caso.

È un'opera questa, carica delle riflessioni personali dell'autore anche sulla letteratura e la sua produzione letteraria, all'inizio vi è il ritratto del drammaturgo a cui viene troncata la vena creativa, vittima di un declino ormai inevitabile e, che per questo, torna al poliziesco.

Ma veniamo ora a Leonardo Scascia: *Il contesto*, pubblicato nel 1971, è un romanzo che deve essere letto e inserito in un «quadro estetico ed epistemologico»¹⁷⁴ ben preciso.

In quello stesso anno infatti, e precisamente con la pubblicazione di *Atti relativi alla morte di Raymond Russel*, inizia ad emergere

174 Onofri, M., *Storia di Scascia*, cit., p. 148.

quell'atteggiamento di perplessità dell'autore nei confronti del potere e delle versioni ufficiali con le quali esso pretende di definire la realtà stessa¹⁷⁵. Sciascia arriva ad una concezione della letteratura che non solo non rispecchia la realtà ma è addirittura in concorrenza con essa¹⁷⁶. Come ha messo in luce Massimo Onofri: «Nella scrittura avviene una sorta di transustanziazione. [...] Filtrati dalla scrittura, i fatti sembrano diventare “più complessi ed oscuri, più ambigui ed equivoci”, ma si tratta di un'oscurità ben diversa che attiene ad un nuovo ordine, ad una nuova consapevolezza»¹⁷⁷.

Il contesto è significativamente sottotitolato *Una parodia*, e partendo da un fatto di cronaca realmente accaduto, Sciascia costruisce le vicende di un uomo, vittima della giustizia, che per vendetta «va ammazzando giudici»¹⁷⁸, e di un investigatore «che ad un certo punto diventa il suo alter ego»¹⁷⁹.

La sostanza del romanzo voleva essere per Sciascia «un apologo sul potere del mondo, sul potere che sempre più degrada nella impenetrabile forma di una concatenazione che approssimativamente possiamo dire mafiosa»¹⁸⁰.

Se l'inizio della storia è stato per lo scrittore siciliano pura fonte di divertimento, alla fine però «non mi divertivo più»¹⁸¹ scrive egli stesso nelle note al romanzo. Ciò non deve sorprendere, se si pensa che Sciascia in questo romanzo elabora elementi del presente per proiettarli nel peggiore dei mondi futuri, in cui il Potere è giunto a forme di autocelebrazione deliranti. Presupposto fondamentale de *Il*

175 Ivi, p. 146.

176 Ivi, p. 147.

177 Ivi, p. 147.

178 Sciascia, L., *Il contesto*, Adelphi, Milano, 2010, p. 132.

179 *Ibidem*.

180 Sciascia, L., *A ciascuno il suo*, Adelphi, Milano, 2010, p. 132.

181 Ivi, p. 133.

contesto è che non è un certo potere ad essere criminale, ma il Potere in quanto tale.

La prima novità del romanzo risiede nell'ambientazione: non siamo più in Sicilia ma in una generica Repubblica delle Banane. Lo deduciamo dall'onomastica, fantasiosamente sudamericana, e dal fatto che è presente un'ambasciata italiana. È un paese che comunque ha molto della Sicilia e dell'Italia in generale. Mi piace pensare che Sciascia abbia in qualche modo “preso” e “spostato” la Sicilia dall'altra parte del mondo: trasformandola, sì, ma lasciandola pressoché uguale.

Rogas incarna l'investigatore, un'ennesima variante degli eroi di tenace concetto tanto cari a Sciascia. Rogas, infatti, «aveva dei principi, in un paese in cui quasi nessuno ne aveva»¹⁸².

Alcuni critici si sono pronunciati sul nome del personaggio: secondo la Jackson, Rogas è in realtà l'anagramma di Argos, il mitologico guardiano dai cento occhi; Ambroise suggerisce invece che il nome Rogas si riferisce al verbo latino *rogare* che significa interrogare¹⁸³. Queste due brillanti intuizioni di fatto si rispecchiano in due caratteristiche essenziali di Rogas, qui riassunte da Onofri: «la funzione di sentinella»¹⁸⁴ e «l'attitudine all'interrogazione»¹⁸⁵.

Anche Rogas, come Bellodi, Laurana, Bärlach, Matthäi e Studer, è un lettore colto e raffinato, aspetto questo non ben visto dai suoi colleghi e superiori:

“A lei è più facile che a noi, presumo. Lei è quasi un letterato”.

Con tono che voleva essere cattivante ma lasciava trasparire scherzo e

182 Ivi, p. 14.

183 Onofri, M., *Storia di Sciascia*, cit., p. 149-150.

184 Ivi, p. 150.

185 Ibidem.

disprezzo: ch  Rogas aveva quella malafama, tra superiori e colleghi, e per i libri che teneva sul tavolo d'ufficio e per la chiarezza, l'ordine e l'essenzialit  delle sue relazioni scritte. Che erano talmente diverse di quelle che da almeno un secolo circolavano negli uffici di polizia da far risuonare spesso il grido "ma come scrive, costui?" oppure "ma che dice , questo qui?" si sapeva poi, che, frequentava qualche giornalista, qualche scrittore. E frequentava gallerie d'arte e teatri¹⁸⁶.

Egli, quasi per rispettare una regola ormai assodata, sar  ostacolato dall'alto. Rogas, infatti, fin da subito dirige le sue indagini in una traiettoria ben precisa: «la tesi del pazzo furioso»¹⁸⁷, una vittima della giustizia che per vendetta uccide sistematicamente i giudici.

In particolare, Rogas si convince che il colpevole sia un certo Cres, condannato per tentato uxoricidio sulla base di tutta una serie di prove architettate dalla stessa moglie. Tuttavia, i suoi superiori lo spingono in tutt'altra direzione, tentando di persuaderlo «ad indagare negli ambiti della sinistra extraparlamentare, con lo scopo di alimentare [...] una sorta di strategia della tensione»¹⁸⁸.

Ne *Il contesto*, dunque, Sciascia non solo riesce a presagire una serie di omicidi che riguardano i magistrati, ma evoca la possibilit  di un compromesso storico con largo anticipo rispetto al tentativo compiuto da Berlinguer e Moro.

Man mano che le indagini proseguono, Rogas arriva a capire che l'organizzazione criminale ha ormai permeato in ogni meandro lo Stato di cui lui era rappresentante, in particolare in seguito ad un colloquio col ministro dal quale emerge che il partito di maggioranza auspica ad una coalizione con il Partito Rivoluzionario Internazionale.

186 Sciascia, L., *Il contesto*, cit., p. 59.

187 Ivi, p. 18.

188 Onofri, M., *Storia di Sciascia*, cit., p. 151.

La situazione politica si può dunque «condensare in una battuta»¹⁸⁹:

“il mio partito, che malgoverna da trent’anni, ha avuto ora la rivelazione che si malgovernerebbe meglio insieme al Partito Rivoluzionario Internazionale; e specialmente se su quella poltrona” indicò la sua dietro la scrivania “venisse ad accompagnarsi il signor Amar. [...] Il signor Amar non è un imbecille: sa benissimo che io su quella poltrona ci sto meglio di lui; e ci sto meglio nel senso che tutti stanno meglio mentre ci sto io, il signor Amar compreso”¹⁹⁰.

Il sogno del ministro è che Amar possa ottenere il posto di ministro dell’Interno, per «completare quella politica della repressione contro studenti e operai intrapresa dal Governo»¹⁹¹.

Ma è proprio in questo momento cruciale del romanzo che Rogas precipita in una «crisi morale»¹⁹² dalla quale è ormai impossibile tornare indietro:

Dentro il problema di una serie di crimini che per ufficio, per professione, si sentiva tenuto a risolvere, ad assicurarne l’autore alla legge se non alla giustizia, un altro ne era insorto, sommamente criminale nella specie, come crimine contemplato nei principi fondamentali dello Stato, ma da risolvere al di fuori del suo ufficio, contro il suo ufficio. In pratica si trattava di difendere lo Stato contro coloro che lo rappresentavano, che lo detenevano. Lo Stato detenuto. E bisognava liberarlo. Ma era in detenzione anche lui: non poteva che tentare di aprire una crepa nel muro¹⁹³.

189 Sciascia, L., *Il contesto*, cit., p. 81.

190 Ivi, pp. 81-82.

191 Onofri, M., *Storia di Sciascia*, cit., p. 154.

192 Ivi, p. 155.

193 Sciascia, L., *Il contesto*, cit., p. 90.

Rogas si chiede se sia giusto consegnare un criminale ad uno Stato che è a sua volta criminale. Decide dunque, in onore di una verità superiore, di combattere lo Stato. Il risultato sarà una totale identificazione di Rogas con Cres, vittima innocente di quello stato criminale. Rogas fa qualcosa di assolutamente inconcepibile per un investigatore, e lo fa all'interno di un romanzo giallo, sovvertendone tutte le regole: quando si trova faccia a faccia con l'assassino, lo riconosce ma non lo ferma, non lo arresta, lascia che si diriga indisturbato dalla sua prossima vittima: Riches, massimo rappresentante della magistratura:

Il lampo di tentazione a riprendere l'ascensore, a tornare dal presidente, fu appunto un lampo che subito si spense nel ricordo, piuttosto cinico data la circostanza, di Innocenzo quando punta il revolver contro il professore schopenhaueriano (G.K. Chesterson, *Manalive*): "Non lo farei per il primo venuto, ma voi ed io siamo diventati così amici!". Diretta al presidente, naturalmente: cui forse in quel momento il revolver di Cres stava per saldare il conto¹⁹⁴.

Lo Stato che emerge da *Il contesto* non è più definibile, è una grande macchina inquisitoriale dove la carne viva dei cittadini viene offerta al crudele nutrimento di un Potere che si alimenta continuamente.

In questa parodia del giallo, estremamente ambigua è la conclusione. Rogas e Amar, il segretario del Partito Rivoluzionario Internazionale, vengono ritrovati morti all'interno della Galleria Nazionale. Il primo sotto «il quadro della Madonna della Catena di ignoto fiorentino del Quattrocento»¹⁹⁵, quadro il cui titolo secondo la

194 Ivi, pp. 103-104.

195 Ivi, pp. 114-115.

Jackson alluderebbe ad una chiesa vicino al palazzo dello Steri, a Palermo, un tempo sede dell'Inquisizione. Ciò starebbe a significare, secondo Onofri, che se «la *Madonna della Catena* è la madonna dei condannati a morte, non casualmente muore ai suoi piedi Rogas»¹⁹⁶. Amar invece viene rinvenuto sotto un quadro di Velázquez, inesistente nella realtà, e dedicato ad un rivoluzionario messicano, Lazaro Cardenas, quasi a volerci dire che insieme ad Amar sono morte anche le speranze della rivoluzione.

Il finale è ambiguo, poiché del duplice delitto ci vengono date molteplici versioni, tre per l'esattezza:

1) La versione che ci viene data dallo speaker televisivo, secondo cui Rogas e Amar sono stati uccisi da un giovane contestatore dell'estrema sinistra. È la versione meno probabile ma sicuramente anche la più coerente al quel «progetto di strategia della tensione» messo in atto dal Governo.

2) Rogas uccide Amar, e per tale ragione sarebbe a sua volta stato ucciso da un agente del CIS. L'elemento debole è qui il movente: Rogas infatti non aveva nessun motivo per uccidere Amar. Inoltre, quando Cusan, lo scrittore amico di Rogas, chiede al vice segretario perché Rogas sia stato ucciso e non processato, egli evoca «ragion di Stato»¹⁹⁷:

“La ragion di Stato, signor Cusan: c'è ancora, come ai tempi di Richelieu. E in questo caso è coincisa, diciamo, con la ragion di Partito...[...] Siamo realisti signor Cusan. Non potevamo correr il rischio che scoppiasse una rivoluzione”. E aggiunse “Non in questo

196 Onofri, M., *Storia di Sciascia*, cit., p. 161.

197 Sciascia, *Storia di Sciascia*, cit., p. 127.

momento»¹⁹⁸.

3) La terza versione è quella che Cusan oppone a quella del vice segretario, che si basa sulle confidenze raccolte da Rogas stesso prima che morisse. Una versione dei fatti che noi lettori non conosceremo mai: si tratta di ciò che Rogas aveva intenzione di dire ad Amar durante il loro incontro, trascritta e contenuta in una busta che Rogas consegna a Cusan, e che viene da lui infilata in mezzo ad un libro. Non si tratta di un libro qualsiasi, ma del Don Chisciotte di Cervantes. Questa soluzione che c'è ma non c'è, viene dunque affidata al disconoscimento parodico della realtà per eccellenza: il Don Chisciotte appunto.

Certo, se di Irresponsabilità dobbiamo parlare, non sarà certo in riferimento a Rogas che sì, è vero, si rifiuta di consegnare Cres alla giustizia ma lo fa appunto per il suo alto senso di Giustizia che qui, non coincide più con quella istituzionale, ma con un codice deontologico personale smesso in moto dal codice di Cres, e che individua nello Stato e nel Potere il vero criminale. L'Irresponsabilità qui, così come nei gialli di Glauser e Dürrenmatt, è tutta dello Stato, di un governo che, accortosi di aver *malgovernato* per trent'anni, pensa di poter *malgovernare* ancor meglio con l'appoggio del partito di opposizione e alimentando una strategia della tensione per mezzo di fittizi gruppi terroristici o, come suggerisce Antonio Di Grado in un brillante articolo uscito su Cosmopolis per i vent'anni dalla morte di Sciascia, Il contesto è un romanzo che «apre agli occhi del lettore (e dell'investigatore) gli inquietanti scenari di un regime-piovra artefice d'intrighi e di crimini, ma quel che è peggio di una omertosa

198 Ivi, pp. 127-128.

corresponsabilità dell'opposizione. E di una più profonda, irredimibile corresponsabilità del singolo»¹⁹⁹.

Altro celebre giallo in cui si rompono definitivamente gli schemi prestabiliti per il genere poliziesco e in cui la figura del detective non ha niente a che vedere con i Sherlock Holmes o i Poirot che hanno fatto la storia del genere, è *Todo modo* (1974), Sciascia viene ispirato da un episodio che lo riguardava: in occasione del Premio Vitaliano Brancati, si trovò in un albergo gestito da salesiani presso Zafferana Etnea e lì, vede gli ex-allievi dei preti dedicarsi agli esercizi spirituali.

La storia si svolge nell'eremo di Zafer, convertito in albergo in cui si trovano una volta all'anno i rappresentanti della classe dirigente, «Ministri, deputati, presidenti e direttori di banche, industriali... E tre direttori di giornali»²⁰⁰ per dedicarsi agli esercizi spirituali sotto la guida di don Gaetano, un prete che spicca per acume e cultura e che ha una grande passione per l'arte.

Il narratore è un pittore, laico, abbastanza affermato, che si trova in quel posto del tutto casualmente e decide di fermarsi perché incuriosito dallo spettacolo a cui avrebbe potuto assistere in quel posto, si troverà invece, ad assistere a ben tre omicidi, e l'ultima vittima è proprio il prete, don Gaetano. Tra tutti i gialli Sciasciani fin qui esaminati, questo è sicuramente il più anomalo, il più discordante rispetto ai canoni prestabiliti dal giallo, che qui, vengono completamente demoliti.

Se il lettore di gialli classici è tradizionalmente abituato ad iniziare la sua lettura con un delitto, qui il primo delitto avviene solo a metà romanzo; la figura del detective non coinvolge un poliziotto o un

199Di Grado, A., *Leonardo Sciascia: il dubbio e la ricerca della verità*, in *Cosmopolis*, rivista semestrale di cultura, V. 1/2010.

200Sciascia, L., *Todo modo*, in *Opere*, Ambroise, C., (a cura di), Bompiani, Milano, 2003.

Sonia Corrias – *Caso e Responsabilità tra Sicilia e Svizzera: Sciascia, Dürrenmatt, Glauser* - Tesi di Dottorato in Teoria e Storia delle Culture e delle Letterature Comparete, Università degli Studi di Sassari.

commissario ma il pittore che, arriva presumibilmente alla soluzione del caso, proprio commettendo un delitto a sua volta; vi è una forte intenzione parodica resa saliente anche dal fatto che il pittore scrive dei gialli e li fa pubblicare con uno pseudonimo; il procuratore Scalambri, ex compagno di scuola del pittore si pone in competizione con colui che svolge qui, le veci del detective privato; i continui contrasti tra Scalambri e il commissario fanno venire meno alla figura della spalla del detective, un aiutante alla Watson, diciamo così, necessario per porre al detective tutte le domande che vorrebbero fare i lettori, una figura mediatrice dunque, tra il lettore e il detective che svelto, intuisce, capisce, risolve; e ancora, per il lettore, anche dopo una più accurata e attenta lettura è difficilissimo se non impossibile stabilire l'identità del colpevole. Infatti, si può ipotizzare che il mandante dell'omicidio del primo delitto, sia lui, ma non l'esecutore materiale, considerata la dinamica dell'assassinio, eppure l'arma del delitto ritrovata accanto al corpo di don Gaetano riconduce inequivocabilmente a lui, per quanto riguarda l'omicidio dell'avvocato Veltrano, il prete non ha un alibi. Sembrerebbe dunque che le Responsabilità per i crimini compiuti nell'eremo ricadano proprio su don Gaetano ma, risalire alla verità è cosa spinosa, complicatissima.

A complicare il tutto, l'omicidio del presunto responsabile: chi ha ucciso don Gaetano? Onofri, nel suo *Storia di Sciascia*, non ha dubbi: il responsabile dell'omicidio del prete è il pittore e, a tale conclusione, arriva dopo una lettura «vigile e tutt'altro che rilassante»²⁰¹ che ha portato all'individuazione di tutta una serie di indizi cifrati, per non parlare poi, della confessione, seppur ambigua che lo stesso pittore fa al procuratore Scalambri:

201 Onofri, M., *Storia di Sciascia*, cit., p.171.

E tu – a me – tu dici di essere andato... dov'è che te ne sei andato?

- A uccidere don Gaetano – dissi.

- Lo vedi dove si arriva, quando si lascia la strada del buon senso? - disse trionfalmente Scalambri. - Si arriva che tu, io, il commissario diventiamo sospettabili quanto costoro, e anche più: e senza che ci si possa attribuire una ragione, un movente... Io lo dico sempre, caro commissario, sempre: il movente, bisogna trovare il movente...²⁰²

qui, come già abbiamo visto in *Giustizia* di Dürrenmatt, siamo ben oltre il requiem del romanzo giallo, abbiamo infatti un colpevole che confessa ma non viene creduto perché manca il movente e il colpevole, almeno per quanto riguarda l'ultimo di quella triade di omicidi, è l'investigatore. Anzi, l'investigatore risolve il caso proprio uccidendo don Gaetano.

L'assassino e la vittima, o meglio, un assassino e l'altro che diviene poi vittima, sono le due facce dello stesso Giano bifronte, a darne testimonianza, vi sono più elementi, come quell'inquietudine tutta religiosa che si manifesta al pittore che sappiamo però laico²⁰³, o ancora la «spregiudicatezza intellettuale»²⁰⁴ del prete.

Ulrich Schulz-Buschhaus ne era sicuro: in *Todo modo* ad uscirne sconfitto è l'illuminismo, su ben due piani, quello dell'indagine poliziesca e quello morale, ed ecco perché al pittore, forse, non resta che uccidere don Gaetano secondo modalità irrazionali così come la sua adesione all'illuminismo.

Con *Todo modo*, Sciascia spinge il romanzo fino «alla deflagrazione nichilistica come per un processo esorcistico e

²⁰²*Opere*, II, p.202.

²⁰³Onofri, M., *Storia di Sciascia*, cit., p. 178.

²⁰⁴Ivi, p. 179.

liberatorio»²⁰⁵.

Ultimo giallo sciasciano, pubblicato per volontà dell'autore, quasi come ultima eredità, il giorno della sua morte (19 novembre 1989) è *Una storia semplice*, romanzo che, a dispetto del titolo condensa in sole ventisei pagine una storia complicatissima, e ancora una volta però, una storia di mafia, criminalità e corruzione in Sicilia.

Il tutto inizia con una telefonata da parte di tale Giorgio Roccella alla polizia, l'uomo chiede di parlare con il questore ma la chiamata viene passata al commissario che, cappotto in mano, è pronto per uscire e dissuade il brigadiere dall'andare in casa del Roccella in quanto essendo l'uomo in questione un diplomatico assente da anni nel paese, non poteva che trattarsi di uno scherzo

Ma no, sono sicuro che si tratta di uno scherzo... Domani, magari, se hai tempo e voglia, vai a dare un'occhiata... Per quanto mi riguarda, qualunque cosa accada, domani non mi cercate: vado a festeggiare il San Giuseppe da un mio amico, in campagna.²⁰⁶

Il giorno dopo il brigadiere si reca in casa del diplomatico, è un vecchio casolare in contrada Cotugno, con evidenti segni di rovina che pare abbandonato e disabitato. Per entrare rompe un vetro e in uno studio, con la testa appoggiata alla scrivania, trova il cadavere del Roccella, accanto a lui, sul pavimento, una vecchia pistola tedesca. Sulla scrivania viene inoltre ritrovato un «foglio su cui si leggeva: "Ho trovato."»²⁰⁷.

Quella che inizialmente appare come una storia semplice con una soluzione altrettanto semplice, ovvero un caso di suicidio, si rivelerà

205Ivi. p. 184.

206Sciascia, L., *Una storia semplice*, in Ambroise, C., (a cura di) *Opere*, cit. III, pp. 734-735.

207Ivi, p. 736.

poco dopo una storia intricatissima, ampliandosi e contorcendosi, sempre di più. La pistola viene rinvenuta sul pavimento ma la mano della vittima non è penzoloni ma appoggiata sulla scrivania a fermare il foglio su cui aveva scritto. La penna stilografica è chiusa e in cucina vi sono cinque bicchieri con fondi di vino. A scartare definitivamente l'ipotesi di suicidio è la testimonianza del professor Carlo Franzò, vecchio amico della vittima: gli aveva telefonato il giorno prima dicendogli di essere tornato perché si era ricordato di alcune lettere scritte da Garibaldi a suo bisnonno e da Pirandello a suo nonno e gli era venuta l'idea di lavorarci su. E sempre dalla telefonata fatta al professore sappiamo che Roccella era rientrato in taxi dopo aver cenato al ristorante del paese e al suo rientro aveva ritrovato un telefono che prima non c'era e un vecchio quadro che era stato rubato tempo prima.

Nello stesso giorno, accade un altro sconvolgente fatto: un treno locale, diretto alla stazione di Monterosso, è fermo al semaforo per più di mezz'ora. Il capotreno, pensando che il capostazione si fosse addormentato, chiede al conducente di una Volvo che si era fermato per avere informazioni, di andare in stazione per svegliarlo. L'uomo non tornerà indietro e tutti i passeggeri sono costretti a proseguire a piedi apprendendo al loro arrivo che il capostazione e il manovale erano stati uccisi, ma si presenta dai carabinieri per una testimonianza spontanea:

“Sono salito alla stazione, per come il capotreno mi aveva pregato.

Ho bussato ai vetri dell'ufficio del capostazione, mi ha aperto...”

“Chi?”

“il capostazione, credo.”

“Lei dunque non lo conosceva.”

“No. Gli ho detto quel che il capotreno mi aveva detto di dirgli. Ho appena guardato dentro l'ufficio: c'erano altri due uomini, e stavano arrotolando un tappeto... Me ne sono andato.”²⁰⁸

Il brigadiere inizia a seguire la giusta pista per la risoluzione del caso grazie a un fatto puramente casuale: durante una perquisizione nella villa, non trova l'interruttore della soffitta e il commissario, distrattamente e altrettanto prontamente, gli suggerisce che si trova dietro una statua. «Incredibile errore»²⁰⁹, dirà il professore in un colloquio con il brigadiere, come se il commissario, sdoppiatosi pirandellianamente fosse diventato «il poliziotto che dava la caccia a se stesso»²¹⁰ È a questo punto infatti che il brigadiere inizia a sospettare del commissario, vero autore del delitto che conduceva proprio all'interno di quella casa, loschi traffici di droga e opere d'arte. Il giorno dopo, il sospettato spara al brigadiere che risponde prontamente al fuoco uccidendolo, eppure, per le autorità locali, non si può parlare di legittima difesa ma di un incidente e, all'indomani dell'accaduto, sui giornali si leggerà: «*Brigadiere uccide incidentalmente, mentre pulisce la pistola, il commissario capo della polizia giudiziaria*»²¹¹.

Ma a concludere la vicenda in maniera ancor più drammatica, angosciante e diciamo così, maliziosa, abbiamo, proprio nelle ultime righe, il proprietario della Volvo che rilasciato dai carabinieri incontra sulla soglia padre Cricco, il prete incaricato dal Roccella di controllare lo stato delle sue proprietà, pronto per benedire la salma del commissario, e riconosce in lui l'uomo che aveva scambiato per il

208Ivi, pp. 747-748.

209Ivi, p. 756.

210Ibidem.

211Ivi, p. 760.

capostazione, lasciando intendere dunque che anche lui era immischiato in una qualche associazione mafiosa e che, molto probabilmente aveva spietatamente ucciso il capostazione immischiato nei loschi affari della banda del commissario.

Anche qui dunque, per un puro atto del Caso, l'uomo incontra e riconosce un criminale ma rifiuta il Caso perché teme di cacciarsi in un guaio ancora più grosso. L'episodio rimanda all'incontro di Rogas con Cres nel *Contesto*, quando l'investigatore, rifiutando il Caso che gli si presenta, lo rifiuta, non assicurando l'assassino seriale alla giustizia di uno Stato criminale. Ma lo fa nel nome di una rigorosa coerenza e di un alto senso della Responsabilità nei confronti di se stesso e della giustizia. Qui invece, è l'Irresponsabilità a regnare, su tutti i fronti. Abbiamo un commissario criminale che non esita ad uccidere chiunque gli sia di intralcio, utilizzando la posizione che ricopre per coprire i suoi misfatti; un magistrato, un questore e un colonnello che decidono che quanto accaduto al brigadiere è «troppo poco», o forse troppo scomodo, per parlare di legittima difesa, (e come tralasciare quel «Che cretino!»²¹² del magistrato «ad elogio funebre del commissario»²¹³, discendente del più famoso epiteto dedicato al professor Laurana il giorno del suo funerale); un potenziale testimone che decide di farsi i fatti suoi per non incorrere in un guaio ancora più grosso; e un brigadiere che sì, tenta di perseguire la verità, ma non fino in fondo, accettando un'altra *storia semplice*, quella dell'incidente.

Insomma, siamo all'ennesimo caso di insabbiamento da parte delle autorità ufficiali e di omertà da parte dei cittadini: le istituzioni, che dovrebbero garantire giustizia e ordine, sono ancora una volta la prima

212Ivi, p. 760.

213Ibidem.

causa di disordine, all'interno di un sistema criminoso e fortemente Irresponsabile che, perpetuamente, occulta la verità e, l'unico a perseguirla, il brigadiere, si fa emblema dell'epigrafe tratta da *Giustizia* di Dürrenmatt: «Ancora una volta voglio scandagliare scrupolosamente le possibilità che forse ancora restano alla giustizia»²¹⁴. Possibilità, abbiamo visto, che paiono poco probabili. *Una storia semplice*, è un romanzo che emblematicamente, si apre e si chiude nel segno dell'Irresponsabilità.

²¹⁴Ivi, p. 732.

CAPITOLO 4

***IL REGNO DI MATTO, LA
PROMESSA, A CIACUNO IL SUO.***

4.1. Una disquisizione psicanalitica su Responsabilità, Colpa, Giustizia: *Il regno di Matto* di Friedrich Glauser.

Nella lettera di risposta a *I dieci comandamenti per il romanzo poliziesco* di Stefan Brockhoff, pubblicati nel febbraio del 1937 sulla rivista *Zuricher Illustrierte*, Glauser scrive che il romanzo poliziesco che volontariamente rinuncia alla rappresentazione degli uomini e della loro lotta con il destino, è un romanzo che non ha fortuna.

L'omicidio utilizzato in tutte le sue varianti per far scattare la macchina della deduzione logica, poteva essere, forse, affascinante all'inizio, quando il genere, con i suoi rigidi schemi, era cosa nuova, «oggi» dice Glauser, «è logoro – per non dire di cattivo gusto». Contesta vivacemente la pretesa dei giallisti di tracciare uno spartiacque netto tra uomo malvagio e uomo buono, tra colpa e innocenza poiché secondo lui, vi è solo una piccolissima differenza tra l'uomo malvagio e quello semplicemente abile. Sostiene che l'intreccio di un poliziesco si racconta in una pagina e mezza mentre tutto il resto, è «un riempitivo». E allora, come sfruttare questo riempitivo? È possibile creare una tensione che addirittura crea indifferenza nei lettori nei confronti dell'assassino, quando per la maggior parte di essi, l'unico obiettivo è appunto scoprirne l'identità? Sarebbe proficuo per Glauser, cercare di far guadagnare dignità al genere umanizzandolo, creando un tipo di detective, come già aveva fatto Georges Simenon con il suo commissario Maigret, dotato di passionalità, non necessariamente abile, geniale, infallibile. Bisogna puntare, dice Glauser, su un poliziesco in cui il delitto e la scoperta dell'assassino non sono il tema principale, ma solo una parte. Ecco: fondamentali per Glauser, sono «le persone e soprattutto l'atmosfera in cui si muovono». Di questo, Glauser ringrazia appunto Simenon che considera il suo maestro.

Se già nelle opere precedentemente analizzate, si era capito che l'atmosfera fosse una parte costitutiva/elemento fondamentale per i gialli glauseriani, in *Matto regiert*¹ (1936), diviene cruciale.

Il regno di Matto è sicuramente il romanzo più strepitoso ma anche scandaloso dell'autore svizzero, la sua pubblicazione causò non

1 Il regno di Matto.

poca preoccupazione in Svizzera, per l'ambientazione, i temi trattati e il coinvolgimento di un alto funzionario. La scelta di una clinica psichiatrica come luogo del delitto, ha fatto sì che *Matto* divenisse un vero e proprio romanzo chiave, specie se si considerano le numerose relazioni con la clinica di Müsingen in cui l'autore era stato internato. Non staremo a chiederci se vi sia o meno un collegamento reale, è lo stesso Glauser a spiegarcelo in una lettera inviata a Martha Ringier:

Per gli altri deve essere un romanzo chiave ove si riconoscono persone reali perfino nei dettagli. Ma io sono sempre dell'opinione che lo scrittore abbia il diritto di attingere da dove vuole e, al romanzo chiave non appartiene solo la mia opinione relativa al prendere caratteristiche appartenenti a persone reali, ma anche il fatto che la storia raccontata rispecchi la realtà².

Ecco: l'autore nella costruzione di un romanzo e dei suoi personaggi, può attingere sempre dalla realtà. E la realtà di Glauser è fatta anche di cliniche psichiatriche, lunghi periodi di internamento e di analisi. Nello specifico, si è pensato a un collegamento con la clinica di Müsingen in cui lo scrittore era stato internato per un anno (dal 1927 al 1928), per poi farvi ritorno nell'estate del 1931 come paziente esterno in analisi del dottor Max Müller³. La figura del dottor Müller, fondamentale per Glauser, probabilmente torna in questo romanzo nei panni del dottor Laduner; siamo a un romanzo in cui, alla luce delle recenti scoperte in campo psicanalitico apportate da Sigmund Freud, uno scrittore fa della sua personale esperienza

2 Glauser, F., *Klettern an Martha Ringier*. Vol. 2 Lettera 501, trad. mia, p. 498.

3 Cfr, Thüring, H., *Die Erfahrung der Psychiatrie. Friedrich Glausers Matto regiert*, im «*Es gibt kein größeres Verbrechen als die Unschuld*» Gasser, P., Pellin, E., Weber, U., (Hg von), Wallstein, Chronos, Vom Schweizerischen Literaturarchiv, pp. 13-38.

psicanalitica, un'opera letteraria.

Ma se per Glauser i gialli erano degli strumenti per diffondere idee ragionevoli, quali siano nel Regno di Matto tali idee, dove a regnare sono l'inconscio e la non ragionevolezza, è difficile a dirsi. Ma entriamo nel vivo del romanzo: a indagare è ancora una volta il sergente Studer che, viene svegliato alle cinque del mattino da una telefonata del capitano della polizia cantonale per affidargli un nuovo caso. Dalla clinica psichiatrica di Randlingen è scappato un paziente, tale Pierre Pieterlen e nella stessa notte, è scomparso anche il direttore della clinica, l'anziano dottor Ulrich Borstli, salvo poi, essere ritrovato morto dal sergente il giorno dopo nell'impianto di riscaldamento. Dopo la telefonata, il dottor Laduner passa a prelevare Studer: è stato lui a chiedere la copertura delle autorità e, nello specifico, del sergente Studer. I due infatti, si erano conosciuti a Vienna, quando Laduner, ancora molto giovane, lavorava con August Aichorn nella clinica di Oberhollaubrunn. Aichorn conduceva terapie sperimentali per riabilitare giovani disadattati e il suo nome, fa subito scattare la memoria involontaria del sergente che, almeno inizialmente, non sembrava ricordare Laduner. Studer infatti, ricollega la trasferta a Vienna a un periodo sereno in cui non era ancora successa «la storia della banca che lo aveva rovinato»⁴, aveva ancora un buon posto come commissario della polizia municipale e, il colonnello Caplaun non aveva ancora fatto richiesta per il suo licenziamento. Richiesta, che fu immancabilmente accolta.

Non appena sente pronunciare il nome di Aichorn, vede una stanza ridotta a un campo di battaglia, un giovane che si avventa contro un altro con un coltello, il dottor Laduner, impassibile in un angolo e che

4 Ivi, p. 12.

fa cenno a Studer di non intervenire:

L'idea era questa: i giovani vagabondi conoscono sempre e solo lo stesso ciclo: colpa, punizione, colpa, punizione. La punizione accende la protesta. E la protesta si sfoga sollecitando nuove «infamie». Ma cosa succede se si elimina la punizione? La protesta non dovrebbe esaurirsi?⁵

È chiaro fin da ora, che Laduner è figlio di tutte quelle fratture epistemologiche che, soprattutto in campo psicanalitico, avvenute in seguito alle scoperte apportate da Sigmund Freud, rompono definitivamente con l'Ottocento per spalancare le porte al *secolo plurale*, come lo ha definito Massimo Onofri: il Novecento.

Dopo il suo arrivo a Randlingen, Studer viene ospitato per il periodo necessario ad effettuare le indagini dal dottor Laduner nel suo appartamento, dove vive con la moglie e il figlio di sette anni e, durante il pranzo, apprende che il giorno prima vi era stata la festa della mietitura in cui erano presenti sia Pieterlen che il direttore. Segue un breve sopralluogo nello studio del direttore e lo scenario, non lascia presagire nulla di buono: un vetro rotto, sangue sul pavimento, una sedia ribaltata e la macchina da scrivere con tutti i tasti sollevati. La visita all'interno della clinica prosegue, e il sergente ha così modo di interrogare alcuni dipendenti della clinica, come l'infermiere Jutzler, il capo infermiere Weyrauch, la cuoca dell'istituto e, proprio durante questi colloqui, ricostruisce un collegamento tra il dottor Borstli e il paziente Pieterlen: i due infatti, sono entrambi legati da una relazione con l'infermiera Irma Wasem, ma Studer preferisce mantenere per sé le sue teorie iniziali. È l'infermiere Jutzler ad essere

⁵ Ivi, p. 14.

incaricato di guidare Studer in una visita all'interno della clinica che, come spiega Laduner, è suddivisa in diversi reparti:

O è il reparto osservazione. La finiscono tutti i nuovi arrivati, ma alcuni casi ce li lasciamo anche per anni. Dipende. T è il reparto dei tranquilli. M è il reparto di quelli fisicamente malati, poi ci sono i due reparti di agitati: A1 e A2. Nell'A2 ci sono le celle. È facile da ricordare... con le iniziali... Comunque, l'infermiere Jutzler le piacerà, uno dei miei uomini migliori... con gli infermieri che circolano oggi... questa gentaglia non si riesce neppure a organizzarla in maniera decente!⁶

Ma è lo stesso dottor Laduner a spiegare che la visita che andrà ad effettuare, avverrà nel regno di Matto, una metafora tratta dalle poesie di Schül, un paziente dal volto turpemente devastato da un ordigno esplosivo in mano, e Matto è l'inconscio, il luogo del non-noto e dell'imponderabile, un microcosmo all'interno della clinica in cui vige una legislatura che non ha niente a che fare con quella del mondo esterno. Di fatto, la struttura interna della clinica, oltre che in reparti è divisa in tre differenti microstrutture e in ognuna di esse vi è un rappresentante e i suoi seguaci, due di questi sono occupati nel contenuto da due diversi sistemi ideologici in cui principalmente vengono messe a confronto due scuole psichiatriche, una nuova incarnata dal dottor Laduner e una vecchia incarnata dal dottor Borstli. Quest'ultima, valuta l'ordine riconosciuto come un sistema borghese e patriarcale tradito vs la nuova che valuta l'ordine in base ad assunti di tipo psicanalitico⁷. Il terzo ambiente invece, è di tipo metafisico e trova la sua dimensione nell'inconscio, e dal momento in cui

⁶ Glauser, F., *Il regno di Matto*, Sellerio, Palermo, 2000, p. 25-26.

⁷ Cfr, Jocker, A., *Die Kriminalromane Friedrich Glausers*, Berm, Schweizerische Landesbibliothek, 2004.

l'inconscio non può essere rappresentato nel testo come qualcosa di concreto e reale, si ricorre alla figura metaforica di Matto, lo spirito della clinica che popola le poesie del paziente Schül

dedicato allo stimatissimo, gentilissimo e saggissimo ispettore Jakob Studer, da grande ferito di guerra per ordine di Matto, il grande spirito, il cui regno si estende su tutta la terra. [...] Quando la nebbia fila la pioggia in fili sottili... [...] Matto! È potente. Assume tutte le forme, ora è basso e grasso, ora magro e alto, e il mondo è un teatro di burattini... Le sue unghie sono lunghe come quelle di un dotto cinese, vitree e verdi...⁸

Ma se la clinica di Randlingen rappresenta un sistema sociale, le cui strutture sono condizionate dal vecchio sistema psicanalitico perorato dal dottor Borstli, nel tempo, questo tipo di assolutismo, viene giudicato negativamente sia dai pazienti che dal personale stesso della clinica anche se, pure il vecchio direttore trova i suoi seguaci, uno fra tutti è l'infermiere Knuchel, nella cui concezione religiosa, l'anima diviene folle a causa del peccato e la pazzia, viene interpretata come una colpa morale, sanabile solo attraverso un atto di clemenza divina. Nonostante il dottor Borstli sia per eccellenza il rappresentante di quel sistema, patriarcale e bigotto, non adempie adeguatamente al suo ruolo di psichiatra ma, si applica generosamente nella sua vita privata, soprattutto nella sfera erotica, intrattenendo relazioni con le giovani infermiere della clinica e leggendo *Casanova*. Contraddizione questa, per il rappresentante di tale sistema, non di poco conto.

La terza figura chiave di questo sistema, è il colonnello Caplaun, colui che fece licenziare il sergente Studer e, il cui figlio, Herbert, è

⁸ Ivi, p. 89-90.

paziente esterno in analisi dal dottor Laduner. Caplaun, è un padre despótico e tiranno -figura ben nota a Glauser- la cui posizione gerarchica e di potere viene riproposta nel contesto familiare e, il povero figlio, non può che soffrire di nevrosi d'angoscia e alcolismo.

Il giovane nevrotico, proietta un forte desiderio di parricidio proprio nella figura del dottor Borstli che, più volte, aveva chiesto l'internamento del ragazzo contestando apertamente in una lettera al padre, la terapia psicanalitica seguita da Laduner.

Dopo la scomparsa di Borstli, a ricoprire il ruolo di vicedirettore è il dottor Laduner, colui che invece, incarna un concetto di psichiatria moderno e viene correlato ad una posizione ideologica totalmente nuova e dunque incompatibile con quella del vecchio direttore. La prima manifestazione di quella che era una crisi inizialmente solo latente tra queste due figure, avviene con i primi sintomi della malattia del direttore, una demenza senile; malattia, in cui il potere dell'inconscio si manifesta gradualmente. I sintomi si manifestano, però, sempre più chiaramente fino alla diagnosi della patologia.

È il conflitto tra queste due figure gerarchiche a spaccare l'intera clinica in due fazioni opposte, basti pensare alle due bande musicali della clinica: una definita *laica*, l'altra *dei bigotti*. La crisi culmina però dopo la scomparsa del direttore e la fuga di Pieterlen, ed è il sergente Studer con il suo ingresso in questo intricato scenario, ad assumersi la Responsabilità di fare luce sui fatti accaduti all'interno della clinica. Ecco: chi ha ucciso Borstli? Ma soprattutto, vi è un nesso tra l'omicidio e la scomparsa di Pieterlen?

A Pierre Pieterlen, o meglio, il «caso clinico Pieterlen»⁹, come lo definisce il dottor Laduner, è dedicato un intero capitolo, un lungo

⁹ Ivi, p. 95.

discorso dello psichiatra al sergente, sulla psichiatria e psicologia e sulla loro Responsabilità, così come la giustizia, nel contesto sociale e politico. Da un quadro della patologia del paziente e della terapia applicata, fa una lunga riflessione sulla grande Responsabilità dello psichiatra nei confronti dei suoi pazienti e dei contesti in cui questi vengono inseriti. Quello che vuole dimostrare è chiaro: vuole esprimere il suo pensiero sulle istituzioni ma vuole anche far capire il potere della psichiatria nel rapporto tra corpo e anima che sta alla base della domanda sulla vita e sulla morte. Secondo Laduner, il desiderio di uccidere è radicato profondamente in un fondamento fisico e metafisico e il delitto, almeno nel caso di Pieterlen, non è una trasgressione contro l'ordinamento divino o la legge suprema, quanto il sintomo di una patologia, di un abbassamento dei freni inibitori che contrastano quel desiderio fondamentale di uccidere.

Pieterlen, a soli ventisei anni, viene condannato a dieci anni di prigione per l'omicidio della figlioletta appena nata e a tal proposito, Laduner mette in discussione le diagnosi degli psichiatri e la Responsabilità che essi hanno nel giudicare un individuo incapace di intendere e di volere, critica i giudici che hanno la pretesa di voler conoscere «il possesso o la mancanza di capacità di giudizio in percentuale»¹⁰, e riporta a Studer alcune delle domande postegli dal pm. Le ricorda a memoria:

1. Al momento della perpetrazione dell'atto l'attività mentale dell'accusato era disturbata a tal punto che egli non possedeva la capacità di autodeterminazione o di giudizio necessarie a riconoscere la punibilità dell'atto?
2. In caso di risposta negativa, al momento della

¹⁰ Ivi, p. 97.

perpetrazione dell'atto l'incapacità di intendere e di volere dell'accusato era ridotta, e in che misura?¹¹

È chiara la feroce critica nei confronti del sistema giudiziario e in particolare del pm, garante di quel sistema e che, durante il processo sancisce una differenza netta tra bene e male, tra innocenza e colpa, differenza però, che posta in questi termini, non esiste. Il pm infatti, traccia uno spartiacque che non è più separabile – l'altro – in questo caso Pierre Pieterlen, è lasciato al male e alla colpa senza possibilità alcuna di riscatto, commettendo però, con molta probabilità un'ingiustizia. Ecco: il potere, in questo caso la giustizia e chi la rappresenta, viene rappresentato come una categoria sociale univoca, così come lo è la colpa in tribunale, poiché se per il pm vi è la legge, la colpa consiste in maniera univoca nella violazione di quella legge.

La colpa: termine ambiguo del lessico morale ma anche giuridico e religioso, dal significato talvolta molteplice ma con riferimento costante a un debito da sanare, da espiare. Si tratta di una sofferenza morale che esige una pena, sia a livello individuale che sociale. Pier Paolo Portinaro in un saggio dal titolo *Colpa* raccolto in *I concetti del male* (2002), sostiene che il senso di colpa va solitamente oltre la Responsabilità penale poiché se il male causa sofferenza, allora la Responsabilità può coinvolgere l'individuo anche indirettamente, non solo per quanto riguarda le azioni commesse ma anche per le omissioni¹²e, problema di non poco conto è riuscire a stabilire una relazione tra la volontarietà o non volontarietà delle azioni che vengono messe in atto da cui scaturisce il rapporto tra Colpa e Responsabilità. Secondo Dürrenmatt invece, Colpa e Responsabilità

11 Ivi, p. 96.

12 Portinaro, P.P., *I concetti del male*, Einaudi, Torino, 2002, p. 53.

sono insiti nella tragedia e:

«Nel pasticciaccio del nostro secolo, orgia finale della razza bianca, non si trovano più né colpevoli né responsabili. Non è colpa di nessuno, nessuno l'ha voluto, nessuno che c'entri. [...] La nostra colpa è troppo collettiva, siamo immersi troppo collettivamente nei peccati dei nostri padri, e dei padri dei padri. Noi non siamo che i discendenti. Ma questa è la nostra disgrazia, non è una colpa: la colpa esiste solo ancora come prestazione personale, come atto religioso. A noi si addice soltanto la commedia.»¹³

Laduner accusa il pm di abreazione e ne fa un quadro psicologico:

Abbiamo pubblici ministeri valenti, in Svizzera, ne abbiamo altri per i quali, se dovessi mai farne la perizia, parlerei con assoluta obiettività di debolezza mentale. [...] Grasso, i capelli ricci su un cranio appuntito, unti – sento ancora l'odore di brillantina – collezionista di incisioni su rame, e più attivo sul piano erotico che professionale. Per ogni accusato, ladro, taccheggiatrice, borsaiolo o truffatrice, per prima cosa s'informava sempre sulle sue esperienze amorose. Labbra carnose, sempre umide.

– Se lei si fosse meravigliato della sua curiosità per i segreti delle lenzuola, le avrebbe risposto che ubbidiva a un interesse psicologico. Dei risultati della scuola moderna troppe cose sono trapelate nel mondo dei profani. Oggi anche gli uomini di legge frequentano lezioni di psichiatria, con quale risultato è facile immaginare; un pubblico ministero così, per esempio¹⁴.

¹³ Dürrenmatt, F., *La scintille del pensiero*, Keel, D., (a cura di), Casagrande, Bellinzona, 2003, p.24.

¹⁴ Ivi, p. 98.

Il dottor Laduner in sede di processo si mostra contrario alla pena detentiva per Pieterlen che, secondo lui, gli avrebbe nuociuto; la psicoanalisi infatti ha individuato uno stretto legame tra senso di colpa e pulsione di morte: il bisogno di espiare che scaturisce dal senso di colpa porta inesorabilmente all'autodistruzione o comunque a condotte aggressive¹⁵. E infatti, dopo soli tre anni, Pieterlen viene trasferito dal carcere a un istituto psichiatrico, e Laduner ne divenne il tutore. In carcere, il caso clinico Pieterlen, costruì bare per un anno e, per altri due, cucì asole e bottoni nei cappotti militari. È l'inizio del declino: all'interno del carcere stesso furono percepiti dopo poco tempo «notevoli cambiamenti del comportamento»¹⁶; pertanto, l'unico vero colpevole e responsabile dello «stato deplorabile in cui fu mandato Pieterlen»¹⁷ fu il pm.

Lo psichiatra illustra tutta una serie di attenuanti circostanziali a favore di Pieterlen: quando conobbe la moglie, faceva il controllore della ferrovia ma poi perse il posto, trovò lavoro in una fabbrica in «una città industriale della Svizzera orientale»¹⁸ e si sposò quattro settimane prima della nascita della bambina, era un proletario dunque, economicamente e socialmente disagiato ma filosoficamente colto, «i suoi colleghi leggevano tutt'al più il giornale, nemmeno romanzi gialli, giocavano a Jaß; Pieterlen invece leggeva Schopenhauer e Nietzsche e rifletteva sul mondo e sugli uomini»¹⁹. Non voleva figli perché non guadagnava abbastanza per poterli mantenere ma, nella perizia, Laduner scrive che la volontà di non avere figli risiede in

15 Portinaro, P.P., op. cit., p. 55.

16 Glauser, F., *Il regno di Matto*, cit., p. 100.

17 Ivi, p. 115.

18 Ivi, p. 102.

19 Ivi, p. 103.

un'anormalità di base:

«la sua azione risponde alle sollecitazioni di un carattere anomalo. Già da mesi soffriva di una violenta eccitazione dello spirito, che alla fine in quel determinato istante diede l'ultimo incitamento al delitto»²⁰

Gli diagnostica una schizofrenia, ecco perché non poteva essere considerato un criminale ma un malato mentale, e la schizofrenia è per Laduner «una questione geologica»²¹, associa la mente a una montagna che si spacca dopo un terremoto, lasciando trapelare l'interno all'esterno.

Fondamentale qui, è anche il concetto di inconscio e le inibizioni che lo separano dal conformismo, dalla pressione sociale e i pregiudizi condivisi. Laduner, ce lo spiega così:

Inconscio è tutto ciò che non lasciamo arrivare in superficie, ciò che accantoniamo il più rapidamente possibile, appena tenta di mostrare la punta di un orecchio... Mi indichi un solo uomo che in vita sua, sia da bambino che da adulto, non abbia mai commesso un omicidio almeno col pensiero, che non abbia mai ucciso in sogno... Non lo troverà...²²

Per l'infanticidio commesso da Pieterlen inizialmente era stata arrestata anche la moglie ma poi era stata rilasciata «perché il marito si era assunto ogni responsabilità»²³ anche se Laduner capì che in realtà la moglie era stata sempre d'accordo. In tribunale aveva negato

20 Ivi, p. 104.

21 Ibidem.

22 Ivi, p. 105.

23 Ivi, p. 108.

tutto, a lui lo fece capire in maniera non troppo velata eppure, non lo scrisse mai nella perizia. Allora cosa è giusto? E cosa è sbagliato? Può un medico farsi anche giudice?

L'azione di Pieterlen è difficilmente comprensibile e ripugnante, ma pur sempre condizionata dai fatti, dal suo carattere, dalla concezione del mondo desunta dalle sue letture, l'incapacità di adattarsi alle regole sociali e di trovare una soluzione alternativa e, Laduner, non si spiega perché un atto, seppur raccapricciante, compiuto in pochi minuti, richieda un'espiazione di dieci anni di reclusione – il piano della colpa e quello della punizione sembrano non corrispondere più. Dunque, perché Pieterlen aveva ucciso sua figlia? Paura della Responsabilità? No. L'assassino qui, è a sua volta vittima, del suo ambiente, del suo carattere, della sua patologia ma anche di un sistema giudiziario autoritario e fortemente Irresponsabile.

Secondo il dottor Laduner, siamo tutti degli assassini inconsapevoli, lo siamo quantomeno nei pensieri o nei sogni ma, non commettiamo il delitto perché interviene l'inibizione e si chiede: «Il delitto agisce a tal punto sull'omicida che tutta la sua concezione del mondo crolla con esso?»²⁴. Nel caso delle guerre o delle rivoluzioni è diverso perché cambiano le norme e, sempre secondo Laduner, in quei casi, la Responsabilità è tutta dei superiori, mentre lui si riferisce ad un altro tipo di delitti, quelli irripetibili, passionali. Quei delitti che provocano:

A prescindere dal rimorso, un sentimento molto più raro di quanto comunemente si creda... si colloca su un piano diverso, quello religioso, secondo me al giorno d'oggi le persone

24 Ivi, p. 113.

religiose sono rare come chi ha senso di responsabilità.²⁵

Lo psichiatra cercò di far capire al pm che Pieterlen aveva ucciso sua figlia perché la sua malattia aveva eliminato l'inibizione ma per il pm, Pieterlen è solo colpevole.

Una volta internato *il caso clinico* a Randlingen, Laduner prova la cura del sonno per interrompere il flusso di immagini e voci che stavano devastando il suo paziente, lo imbottì di sonniferi che lo fecero sprofondare nel sonno più profondo per dieci giorni. Durante la veglia, Pieterlen si limitava a distruggere, mobili, finestre, ma per il medico anche quella distruzione aveva la sua utilità, perché, com'è noto, la pars contruens senza la dentruens, non si da. Eppure, «il caso clinico Pieterlen» all'interno della clinica si innamora; lei è Irma Wasem, un'infermiera che, secondo indiscrezioni, aveva una relazione con il direttore. Parrebbe spontaneo dunque, pensare a un collegamento tra l'omicidio di Borstli e la scomparsa di Pieterlen, e trovare la soluzione nel più comune dei luoghi comuni: il delitto passionale.

Ma lo scenario si fa sempre più intricato per il sergente Studer che, il giorno dopo il lungo colloquio con Laduner apprende che una cifra considerevole di denaro era sparita dalla cassaforte. Il principale sospettato del furto è l'infermiere Gilgen, già precedentemente accusato di aver messo a punto altri piccoli ma numerosi furti all'interno della clinica e la cui condizione economica non era certo delle migliori ma non appena Studer tenta di interrogarlo questi si suicida buttandosi dalla finestra.

Si scoprirà solo negli ultimi capitoli, che la Wasem aveva sempre

²⁵ Ivi, p. 114.

ricambiato Pieterlen e che questi si era rifugiato in casa dell'infermiere Gilgen, ma entrava e usciva continuamente dalla clinica. È proprio nel momento in cui il sergente decide di perquisire la casa di Gilgen che sorprende Pieterlen e la Wasem a passeggiare mentre pianificano di scappare insieme a Basilea. I due non sanno di essere visti e Studer li lascia andare ma quando irrompe in casa dell'infermiere e sorprende Herbert Caplaun minacciare l'infermiere Jutzler e il portiere Dreyer che lo incita a compiere il fatale gesto. Per il sergente sono sufficienti poche mosse per disarmare il giovane Caplaun e, poche ore dopo ottiene una confessione: Herbert ammette di aver ucciso il dottor Borstli nell'impianto di riscaldamento perché faceva pressioni sul colonnello affinché venisse internato ma anche per senso di riconoscenza nei confronti di Laduner, il direttore infatti, stava mettendo in piedi una serie di testimonianze contro il più giovane collega riguardo le sue terapie sperimentali e, in particolare, contro la famigerata cura del sonno, adottata anche con Pieterlen, che aveva causato la morte di diversi pazienti. Mentre conduce i tre all'esterno della casa però, Dreyer uccide il giovane Caplaun gettandolo nel fiume che stavano costeggiando lungo il cammino.

Ecco: il colpo di teatro adottato da Glauser, emblematico per l'introduzione a quella peculiare tipologia di giallo entro il quale ci siamo addentrati, sta nel farci credere che l'abile sergente sia riuscito a risolvere il caso, come del resto, lo stesso Studer è convinto ma, quando va in casa dello psichiatra per dirgli di aver ottenuto una confessione in piena regola dal paziente Herbert Caplaun, Laduner gli svela che il vero assassino di Borstli è Dreyer, che lo aveva sempre saputo e che fin dal principio aveva cercato di fornirgli elementi utili per la risoluzione del caso, elementi però, che Studer, non era riuscito

a cogliere. Il dottor Laduner aveva visto uscire dall'impianto di riscaldamento il portiere Dreyer, vero colpevole dell'omicidio, sebbene il direttore si trovasse lì perché doveva incontrare Herbert Caplaun. Lo stesso Herbert in sede di analisi aveva confessato l'omicidio e Launer glielo aveva lasciato credere:

Un uomo viene da me, con la mente distrutta, deforme, che io devo raddrizzare, guarire, quest'uomo pensa di essere un assassino, me lo confessa, perché sa che io non posso tradirlo, io sono il suo confessore... Io posso tranquillizzarlo con una parola, posso dimostrargli che non è un assassino... Perché non lo faccio? ... Perché l'idea di essere un assassino può accelerare il processo di guarigione, perché così io posseggo una leva: la mente è ancorata come una porta a dei cardini storti – e io posso raddrizzare quei cardini... E io credevo che lei lo avesse capito... Credevo che si ricordasse di Aichorn... La scena del coltello... Dreyer non mi sarebbe scappato, poteva aspettare che fosse lei a trovarlo... [...] Purtroppo lei non ha capito niente, Studer. Per questo ero così arrabbiato...²⁶

E il dottor Laduner per confermare i suoi sospetti, si avvale degli strumenti investigativi e criminologici di cui si sarebbe dovuto avvalere il sergente. Il dottore, nota infatti che una spinta dall'alto da parte del paziente Caplaun non sarebbe stata possibile per via della posizione stessa del cadavere. L'astuto medico capisce infatti che il vecchio direttore era stato acchiappato dal basso e tirato giù: gli occhiali erano stati ritrovati accanto a lui, mentre se fosse stato spinto dall'alto non sarebbero mai caduti; aveva delle escoriazioni sul naso perché cadendo aveva battuto il viso al pianerottolo. Insomma, il

26 Ivi, p. 263.

direttore era caduto all'indietro rompendosi l'osso del collo e l'unico responsabile poteva essere solo Dreyer. Inoltre, Caplaun non aveva mai parlato di una spinta, ma aveva sempre detto che il direttore era precipitato all'indietro durante la loro discussione.

Ecco: il dottor Laduner puntava sul sergente per la risoluzione del caso, solo lui, gli avrebbe permesso di concentrarsi sulla terapia di Caplaun mentre l'assassino girava a piede libero per la clinica ma, questa volta, Studer, parafrasando Laduner, non aveva capito niente. Questa volta, a risolvere il caso non è un brillante e infallibile detective, ma il medico della clinica psichiatrica, con la conseguenza però, che ben quattro persone avevano perso la vita: il direttore, il povero Gilgen, Herbert Caplaun e infine Dreyer che, durante un tentativo di fuga, viene investito da un camion.

Forse questa volta, il Caso non ha aiutato Studer come di consueto, i pochi indizi presentatigli dal Caso non lo aiutano a venire a capo dell'intricato rompicapo, e sarà lo stesso Studer in un momento di sconforto a sperare che il Caso intervenisse in suo aiuto. Ecco: il sergente Studer «aveva sempre l'impressione che questa volta i soliti metodi criminologici non servissero a niente, che bisognasse star fermi e aspettare il caso»²⁷.

27 Ivi, p. 178.

4.2. Una metafisica del Caso: *La promessa*; un requiem per il romanzo giallo di Friedrich Dürrenmatt.

Nel 1957, il produttore cinematografico Lazar Wechseler, commissiona a Dürrenmatt un soggetto cinematografico dal titolo *Il mostro di Mägendorf* basato su delitti sessuali a danno di minori. L'intento era chiaramente pedagogico, si voleva infatti sensibilizzare l'opinione pubblica verso una tipologia di delitti sempre più frequenti. Lo scrittore consegna una prima stesura del romanzo elaborata sotto forma di sceneggiatura in collaborazione con il regista del film Ladislao Vajda. Dürrenmatt successivamente ritorna sul romanzo, e abbandonata ogni intenzione pedagogica, lo indirizza verso una strada diversa.

Da un caso particolare sono arrivato al caso del detective in genere, alla critica di uno dei più tipici personaggi ottocenteschi; e perciò, necessariamente, sono andato oltre l'obiettivo che noi nel film dovevamo proporci.²⁸

In *La promessa* infatti, ancor più rispetto a *Il giudice e il suo boia* e *Il sospetto*, tutto ruota intorno alla figura del detective, il commissario Matthäi: un uomo dalla brillante carriera e prossimo alla promozione, che per far luce sull'omicidio della piccola Gritli Moser, una bimba di sette anni barbaramente uccisa e il cui caso viene troppo frettolosamente chiuso dalla polizia in seguito alla confessione di un ambulante²⁹, a dir poco estorta, rivoluziona completamente la sua vita,

28 Dürrenmatt, F., , *La promessa*, Einaudi, Torino, 2005, pp. 87-89.

29 L'ambulante rientra nella stessa tipologia dei principali indiziati, seppur sempre innocenti, riscontrato nei gialli di Glauser.

rinunciando addirittura a partire per la Giordania e conseguentemente alle proprie ambizioni di carriera. Così parla di lui H., un ex commissario di polizia, suo superiore, durante il colloquio con uno scrittore di romanzi gialli:

ma Matthäi era un genio, e in misura maggiore di uno dei vostri detective [...] Matthäi era uno dei miei commissari, o meglio, uno dei miei tenenti, dato che alla polizia cantonale abbiamo adottato i gradi militari. Era dottore in legge, come me. Era di Basilea e si era laureato quindi in quella città, e da una certa cerchia con cui era in rapporti diciamo “professionali”, ma poi, alla fine, anche da tutti noi era chiamato “Matthäi mattattutti”. Era un solitario, vestito sempre con ricercatezza, impersonale, formale, senza relazioni, non fumava e non beveva, ma padroneggiava il suo mestiere da uomo duro e spietato, accumulando tanto odio quanto successo. Io ero certamente l'unico che gli volesse bene, perché mi piacciono soprattutto gli uomini chiari, anche se la sua mancanza di humor mi dava spesso ai nervi. Aveva un'intelligenza eccezionale, ma diventava insensibile per via della struttura troppo solida e compatta del nostro paese. Aveva un cervello d'organizzatore, e maneggiava l'apparato di polizia come fosse un giocattolo. Non aveva moglie, non parlava mai della sua vita privata e certo non ne aveva neppure. Non aveva nient'altro in mente che la sua professione, che esercitava come un criminalista di gran classe, ma senza passione. Per quanto procedesse ostinato e instancabile, la sua attività sembrava annoiarlo, fin quando appunto fu coinvolto in un caso che improvvisamente lo appassionò.³⁰

La storia di Matthäi è narrata dallo stesso ex commissario di

30 Dürrenmatt, F., *La promessa*, cit., pp. 10-11.

polizia che, dopo aver assistito ad una conferenza «sull'arte di scrivere romanzi polizieschi»³¹, non può che contestare il romanziere soprattutto in virtù di quella presunzione tutta tipica dei giallisti, che consiste nel voler elaborare trame governate dal razionalismo logico. Se i casi di Bärlach possono definirsi come una forma parodica del romanzo giallo, il caso del commissario Matthäi si configura come il capolinea del giallo classico. La figura del detective tradizionale con Bärlach viene profondamente minata ma, nella *Promessa* assistiamo alla sua completa dissoluzione e, come dice il sottotitolo del romanzo, siamo di fronte a *Un requiem per il romanzo giallo* nonché alla cronaca della morte annunciata di quella vecchia e assodata figura del detective, emblema della razionalità.

Il caso diventa qui una pura questione personale. Matthäi è destinato a perdere fin dal principio perché la sua lotta non è rivolta a un criminale qualsiasi, egli combatte contro una forza superiore, il Caso. Ritorna ancora una volta disperatamente, l'immagine che accomuna i commissari dürrenmattiani: il Don Chisciotte che combatte contro i mulini a vento. Se nei romanzi precedenti il Caso gioca a favore del detective seppur secondo modalità ampiamente ambigue, in questo giallo, che denuncia l'impossibilità del romanzo giallo, il Caso sconvolge e ribalta tutti i calcoli del commissario, impedendogli di risolvere il caso, ma soprattutto facendolo sprofondare nel decadimento più totale. Aspettando il suo Godot, Matthäi impazzisce.

Eppure, gli elementi fondamentali del genere ci sono tutti. C'è il delitto: una bambina di sette anni viene barbaramente uccisa e mutilata; c'è il detective: il freddo, lucido e razionale Matthäi,

³¹ Ivi, p. 3.

determinato a scoprire l'assassino, perché così ha promesso alla madre della bambina:

“Chi è l'assassino?” chiese con una voce così calma e staccata che Matthäi ne ebbe un brivido.

“Lo scoprirò, signora Moser”

La donna allora lo fissò. Minacciosa, supplichevole.

“Lo promette?”

“Lo prometto, signora Moser” disse il commissario, improvvisamente dominato solo dal desiderio di lasciare quel luogo.

“Sull'anima sua?”

Il commissario rimase sorpreso. “Sull'anima mia” disse infine.

Che altro poteva fare?

“Adesso vada” ordinò la donna. “Ha giurato sulla sua anima”³².

Matthäi è sicuramente un detective al di sopra della media, le cui capacità sono spesso messe in risalto dal confronto con i suoi colleghi, ottusi, mediocri e legati meccanicamente a procedure consolidate e i cui fallimenti sono dati proprio dalla razionalità che li governano. Lui, come Bärlach e come Studer, rischia in nome della giustizia, tenta in tutti i modi, fino alla follia, di adempiere alla sua promessa potendosi però basare esclusivamente sul suo istinto, su congetture, ipotesi e sulla consapevolezza della propria onestà professionale³³. Il processo investigativo è quello abduittivo, come nel caso del disegno della piccola Gritli:

32 Ivi, p. 5.

33 Spedicato, E., *Facezie truculente*, cit., p. 57.

era un disegno infantile. In basso, a destra, stava scritto con grafia incerta e impacciata «Gritli Moser», e c'era un uomo disegnato con le matite colorate. Era alto, più alto degli abeti che lo circondavano come una strana erba, disegnato come fanno i bambini, punto, punto, virgola, linetta, un cerchio, il viso è fatto. Aveva un cappello nero e abiti neri, e dalla mano destra, un cerchio con cinque aste, cadevano alcuni dischetti con tanti peluzzi, come stelle, su una bambina piccolissima, ancor più piccola degli abeti. Sul margine in alto, già nel cielo propriamente, c'era un'automobile nera, con accanto uno strano animale dalle strane corna³⁴.

Sia la polizia che il dottor Locher, escludono fin da subito che esso possa avere anche solo una minima attinenza con la realtà, per loro è solo il frutto della fantasia di una bambina di sette anni, ma ciò che la polizia scredita come puro prodotto di una mente infantile ha per Matthäi valore di verità. Abbiamo poi tutta una serie di colpi di scena, imprevisti, atmosfere ad effetto, come la cattura dell'ambulante von Gunten, la confessione, il suo suicidio, la chiusura del caso, infine lo scioglimento dell'enigma con la rivelazione dell'identità del colpevole, ma sono elementi questi, che vengono sfruttati, rielaborati, trasformati. Dürrenmatt smonta il lineare susseguirsi degli eventi per svolgere e argomentare la tesi già ampiamente introdotta nei gialli precedenti: è il Caso che governa i destini umani, è dunque inutile ostinarsi nel voler prevalere su qualcosa che è al di sopra di ognuno di noi.

Di fatto, nonostante Matthäi tessa una sottilissima rete, tanto da utilizzare una bambina come esca, esponendola agli imprevisti del Caso, la preda non arriverà perché è già morta, ed è morta

34 Dürrenmatt, F., *La promessa*, cit., pp. 73-74.

casualmente in un incidente stradale, ma il commissario questo non può saperlo, e dunque, nell'attesa, perde totalmente il senno: «il vecchio serrò i pugni, li agitò, e spingendo fuori le parole a sussulti mormorò: - Aspetto, io aspetto, verrà, verrà -»³⁵.

I fatti in seguito gli daranno ragione, l'assassino sarebbe veramente rimasto intrappolato nella tela da lui astutamente intrecciata, se il Caso, non fosse intervenuto a spazzare via la presunzione che l'uomo possa sempre vincere il caos usando il raziocinio. Come afferma Eugenio Spedicato:

è la cieca fiducia nella razionalità il vero bersaglio, la presunzione tutta umana che non vuol vedere che il caso sia l'altra faccia della razionalità, come incrementando la razionalità, si incrementi anche il disordine, secondo un diabolico circolo vizioso. Ma nella circostanza di questo romanzo, il disordine si realizza paradossalmente in modo ordinato, consentendo al caso di realizzare un delitto perfetto, un delitto, cioè, destinato a non venire mai a galla, se non, ancora una volta, per caso³⁶.

E proprio per puro Caso si arriverà all'identità del colpevole. A distanza di anni, il superiore di Matthäi verrà chiamato a sentire la testimonianza di una vecchia sul letto di morte. Poco prima di ricevere l'estrema unzione, la donna racconta con dovizia di particolari l'antico legame con la sorella e il marito. Il poliziotto, impaziente, pensa che il finale di quel racconto sia un sostanzioso lascito per la polizia, quando improvvisamente la donna rivela che suo marito, morto anni prima in un incidente stradale, aveva commesso efferati delitti contro tre

³⁵ Ivi, p. 7.

³⁶ Spedicato, E., *Facezie truculente*, cit., p. 55.

bambine: Sonia, Evelin e Gritli Moser. La donna era a conoscenza delle turbe psichiche dell'uomo e dei delitti commessi, eppure lo perdonava e lo copriva sempre, dopo averlo però punito come si fa con un bambino che ha rubato la marmellata.

Quando il poliziotto si reca da Matthäi per raccontargli la testimonianza della donna è ormai troppo tardi.

«Matthäi nonostante il freddo stava seduto sulla panca con la sua solita tuta indosso, fumava un mozzicone, puzzava di assenzio. Mi sedetti accanto a lui, gli raccontai tutto in poche parole. Ma non c'era più niente da fare»³⁷.

Il commissario, paradossalmente, paga con quella che ormai è divenuta la sua tragica esistenza, la pena che, invece, secondo la giustizia giudiziaria avrebbe dovuto pagare l'assassino.

I casi presentati da Dürrenmatt nei suoi gialli, altro non sono se non pure disquisizioni metafisiche sul Caso. Alla base del concetto di Zufall dürrenmattiano, c'è una forma di ateismo che è in definitiva una lotta contro le fedi, ritenute finzioni accecanti per gli uomini³⁸. Siamo nell'epoca del nichilismo: Dio è morto, pertanto il Caso è l'unico modo per definire l'indeterminatezza che continuamente incombe su di noi e, secondo il principio di Heisenberg, tale indeterminatezza è già scritta³⁹. È per questo che il progetto di Matthäi procede verso l'inesorabile fallimento: non c'è niente da fare contro il Caso che governa i destini umani e «la scelta del destino che ci è riservato a causa di vera e profonda pace»⁴⁰.

37 Dürrenmatt, F., *La promessa*, cit., p. 132.

38 Spedicato, E., *Facezie truculente*, cit., p. 19.

39 Ibidem.

40 Ivi, p. 20.

Il giallo diventa metafisico e si assiste al ribaltamento delle peculiarità tradizionali del genere per dimostrare, svolgere e ragionare su un'importante e innovativa tesi: la ragione e la razionalità non sono in grado di dominare, se non parzialmente, il caos. La logica della detection è falsa come quella criminale e come ogni altra logica «in un mondo che è tutto Zufall: caso, pasticcio, groviglio, guazzabuglio, imbroglio, o i tanti altri sinonimi con i quali Gadda battezza questo finimondo che è il mondo»⁴¹. Secondo una metafisica del Caso, tutto il mondo e la nostra esistenza, sarebbero governati dal Caso. Ma ciò che a noi interessa individuare in questo ambito di ricerca, è come il Caso agisce nella detection, fino ad arrivare al suo contraltare, ovvero l'assunzione di Responsabilità di chi al caso si oppone, ripercorrendo il suo ruolo, sempre fondamentale nei casi del commissario Bärlach e del commissario Matthäi.

In *Il giudice e il suo boia* il Caso ha un ruolo estremamente significativo, l'intera trama ruota tutta attorno ad esso. Secondo Gastmann è un elemento che gioca sempre a favore del criminale, anzi, è proprio in virtù del Caso che è possibile non solo commettere delitti perfetti, ma anche impuniti. Bärlach, dal canto suo, sostiene invece che tutti i delitti vengono prima o poi svelati e puniti perché il Caso sconvolge e capovolge tutte le macchinazioni umane. Dal finale del romanzo, sembrerebbe che sia proprio il commissario ad avere ragione: sarà l'invidia di Tschanz, infatti, a servire al giudice Bärlach il boia, che uccidendo Gastmann, lo punisce per quanto commesso in passato.

Nel *Sospetto*, sarà soprattutto il dottor Emmenberger a pronunciarsi sulla metafisica del Caso in uno dei suoi inquietanti

⁴¹ Petronio, G., *Sulle tracce del giallo*, cit., p. 115.

monologhi:

credo di essere una parte di questa materia, atomo, forza, massa, molecola, come lei, e che la mia esistenza mi dia il diritto di fare ciò che voglio. Sono una parte, e quindi soltanto un attimo, un caso, così come la vita, in questo mondo inaudito, non è che una delle sue incommensurabili possibilità, caso come me, -basterebbe che la terra si avvicinasse un po' di più al sole e non ci sarebbe più vita,- e il senso della mia esistenza sta soltanto in questo, nell'essere *soltanto* un istante. Oh, ricordo la notte spaventosa in cui compresi questo! Nulla è più sacro della materia: l'uomo, la bestia, la pianta, la luna, la via lattea, tutto ciò che vedo, sono agglomerati casuali, inessenziali, come la schiuma o l'onda sull'acqua: è indifferente che tutte queste cose esistano o non esistano, sono intercambiabili. Se non esistono, esiste qualcosa d'altro, se su questo pianeta si spegne la vita, la vita ritorna su qualche altro pianeta, in qualche punto dell'universo, così, semplicemente, come sempre succede sotto il gran destino che ci regge, per caso, in base alla legge dei gran numeri⁴².

In *La promessa*, la vicenda narrata da H., sembrerebbe dare ragione a Gastmann. In questo romanzo, infatti, come afferma Spedicato, il disordine si realizzerà paradossalmente in modo ordinato, permettendo al Caso di realizzare un delitto perfetto, ovvero, destinato a non essere mai scoperto e punito, se non ancora una volta, per Caso⁴³. Il commissario Matthäi, affidandosi totalmente al suo intelletto e alla sua capacità di prevedere i comportamenti umani, dimostra di essere un perfetto discepolo di Sherlock Holmes, ma la trappola da lui

42 Dürrenmatt, F., *La promessa*, cit., pp. 112-113.

43 Spedicato, E., *Facezie truculente*, cit., p. 55.

astutamente preparata, avrebbe funzionato soltanto in un universo positivista, quello del giallo classico, un universo, in cui la fiducia nella logica è tutto; Matthäi, contrariamente al fortunato e famoso predecessore, arriva in un'altra epoca, quella del principio di indeterminazione di Heisenberg.

Dürrenmatt sostiene che tra logica e verità, non esiste quell'identità spacciata nei gialli classici, quanto piuttosto una frattura:

Questa finzione mi manda in bestia. Con la logica ci si accosta soltanto parzialmente alla verità. Comunque, lo ammetto che proprio noi della polizia siamo tenuti a procedere appunto logicamente, scientificamente; d'accordo: ma i fattori di disturbo che si intrufolano nel gioco sono così frequenti che troppo spesso sono unicamente la fortuna professionale e il caso a decidere a nostro favore. O in nostro sfavore. Ma nei vostri romanzi il caso non ha alcuna parte, e se qualcosa ha l'aspetto del caso, ecco che subito dopo diventa destino e concatenazione; da sempre voi scrittori la verità la date in pasto alle regole drammatiche. Mandate al diavolo una buona volta queste regole. Un fatto non può «tornare» come torna un conto, perché noi non conosciamo mai tutti i fattori necessari, ma soltanto pochi elementi per lo più secondari. E ciò che è casuale, incalcolabile, incommensurabile ha una parte troppo grande. Le nostre leggi si fondano soltanto sulla probabilità, sulla statistica non sulla casualità, si realizzano soltanto in generale, non in particolare. Il caso singolo resta fuori del conto. I nostri metodi criminalistici sono insufficienti, e quanto più li perfezioniamo, tanto più insoddisfacenti diventano alla radice. Ma voi scrittori di questo non vi preoccupate, non cercate di penetrare in una realtà che torna ogni volta a sfuggirci di mano, ma costruite un universo da dominare. Questo universo può essere perfetto, possibile, ma è

una menzogna⁴⁴.

Nel momento stesso in cui il commissario fa la promessa alla madre della bimba, sancisce un patto con la stessa e si assume totalmente la Responsabilità sul caso. La razionalità, fredda, lucida, meccanica e l'altissimo senso etico di Matthäi sono gli elementi fondamentali del suo metodo investigativo. Matthäi si oppone al Caso con la convinzione che niente e nessuno possa opporsi al suo piano geniale, calcolato in in ogni suo dettaglio e affinato in lunghe settimane d'attesa. Egli è convinto di poter restituire alla donna un colpevole perché così ha promesso, perché i suoi calcoli sono il frutto di un lavoro fine e astuto, perché se ne è assunto la Responsabilità, per cui non accetta il fallimento e impazzisce. Il Matto glauseriano si è impossessato anche del geniale Matthäi, come conseguenza di un'opposizione al Caso e di una forte etica della Responsabilità.

Ecco: il fallimento di Matthäi è proporzionalmente grave alla razionalità che lo governa, perché nell'universo dürrenmattiano, razionalità e caos sono inevitabilmente aggrovigliati l'una all'altro.

4.3. Il professore incauto: *A ciascuno il suo* di Leonardo Sciascia.

Nel 1965 Italo Calvino scrive una lettera a Sciascia, in cui, a

44 Dürrenmatt, F., *La promessa*, cit., pp. 9-10.

proposito di *A ciascuno il suo*, afferma:

Ho letto il tuo giallo che non è un giallo, con la passione con cui si leggono i gialli, e in più il divertimento di vedere come il giallo viene smontato, anzi come viene dimostrata l'impossibilità del romanzo giallo nell'ambiente siciliano.⁴⁵

Il romanzo viene pubblicato nel 1966, riprendendo il tema della mafia precedentemente trattato nel *Giorno della civetta*, ma con alcune differenze. Si tratta infatti di una mafia in qualche modo ulteriormente accresciuta, maturata, estesa e completamente politica, scaturita secondo Claude Ambroise dal seguente presupposto: «la mafia non è più tanto un'associazione a delinquere, quanto un modo deviante di concepire l'esistenza»⁴⁶. Ad emergere è l'immagine di una Sicilia imprigionata in uno schema di ordinaria struttura malavitoso, considerata normale in una rarefatta atmosfera di consapevole impossibilità di cambiare le cose.

Il romanzo inizia con una lettera anonima indirizzata al farmacista Manno, uomo talmente limpido che è impossibile capire perché proprio a lui sia stata recapitata tale lettera. L'unica ipotesi plausibile, sia per il farmacista stesso, sia per il postino che intorpidito recapita la lettera e per i suoi conoscenti, è che si tratti di uno scherzo. Di cattivo gusto, certo, ma pur sempre uno scherzo. Fin dal principio del romanzo, dunque, veniamo immersi in quell'atmosfera inquietantemente misteriosa così tipica dell'ambiente siciliano. Eppoi, il farmacista Manno, verrà ucciso durante una battuta di caccia insieme al suo compagno, il dottor Roscio.

45 Calvino, I., *Lettere 1940-1985*, Mondadori, Milano, 2002, p. 869.

46 Ambroise, C., *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia*, cit., p.119.

Il professor Laurana, poco convinto delle versioni ufficiali, decide di indagare, arrivando alla conclusione che l'unico e vero obiettivo dell'omicidio è il dottor Roscio e non il farmacista Manno che, dopo aver ricevuto la lettera anonima, era servito soltanto come elemento utile per depistare le indagini. Laurana scopre infatti che la morte di Roscio aveva una stretta connessione con la mafia e i malaffari dell'avvocato Rosello, nipote di un arciprete, cugino e amante della signora Roscio. È chiaro dunque che qui il detective non avrà a che fare con una società criminale generalizzata e controllata da un boss ma bensì con un clan familiare avente a capo un arciprete: la famiglia rappresentata è ipocritamente cattolica, nonostante al suo interno si consumi un incesto tra cugini, la signora Roscio e l'avvocato Rosello. Sciascia affronta così l'importante tematica del familismo, tra le più discusse nella famiglia siciliana, a partire da *Mastro don Gesualdo* (1889) di Giovanni Verga, primo romanzo antifamilista e, come sottolinea Massimo Onofri, nella grande letteratura siciliana la famiglia viene rappresentata come una cellula cancerosa che manda in metastasi l'intero corpo sociale.

Indiscussa novità del romanzo è Laurana, detective dilettante, professore di italiano e critico letterario: un intellettuale dunque, il cui nome rimanda inoltre a uno scultore siciliano attivo nel XV secolo, probabilmente scelto perché, come suggerisce Giuseppe Traina, il «candore delle sculture marmoree dell'artista, vuole alludere al candore del suo personaggio»⁴⁷ Ecco come lo descrive Sciascia:

Paolo Laurana, professore d'italiano e latino nel liceo classico del capoluogo, era considerato dagli studenti un tipo curioso ma bravo e dai padri degli studiosi un tipo bravo ma

⁴⁷ Traina, G., *Leonardo Sciascia*, cit., p.43.

curioso. [...] era gentile fino alla timidezza, fino alla balbuzie. [...] Un uomo onesto meticoloso, triste; non molto intelligente, e anzi con momenti di positiva ottusità; con scompensi e risentimenti che si conosceva e condannava; non privo di quella coscienza di sé, segreta presunzione e vanità, che gli veniva dall'ambiente della scuola in cui, per preparazione ed umanità, si sentiva ed era tanto diverso dai colleghi, e dall'isolamento in cui, come uomo per così dire, di cultura, veniva a trovarsi. In politica era da tutti considerato un comunista: ma non lo era. Per la sua vita privata era considerato una vittima dell'affetto esclusivo e geloso della madre: ed era vero. A quasi quarant'anni ancora dentro di sé andava svolgendo vicende di desiderio e d'amore con alunne e colleghe che non se ne accorgevano o se ne accorgevano appena: e bastava che una ragazza o una collega mostrasse di rispondere al suo vagheggiamento perché subito si gelasse.⁴⁸

Lavora su Manzoni, Campana, Quasimodo, Dostoevskij, Gozzano, Montale e Borgese⁴⁹. Intenditore d'arte, trascorre la sua esistenza tra l'insegnamento, lo studio, le serate al circolo in compagnia di suoi amici e, nell'ultimo periodo, indagando sull'omicidio Manno-Roscio. Se il lato intellettuale del professore lo avvicina alla personalità di Sciascia, il rapporto con lo Stato e la concezione di giustizia, in cui Laurana presenta notevoli ambiguità, tendono ad allontanarlo. Laurana, infatti, è spinto verso le indagini più per un senso di curiosità che per un'innata e forte idea di giustizia⁵⁰, tanto che egli si preoccupa che l'avvocato Rosello, su cui Laurana ha fondati sospetti di ritenerlo colpevole dell'omicidio, possa pensare che lui abbia riferito quanto sa al commissario o al maresciallo. Tale idea, infatti, non sfiora

48 Sciascia, L., *A ciascuno il suo*, Adelphi, Milano, 2010, pp. 45-46.

49 Onofri, M., *Storia di Sciascia*, cit., p.122.

50 Ivi, p. 123.

minimamente la mente di Laurana:

era una sorta di oscuro amor proprio che gli faceva decisamente respingere l'idea che per suo mezzo toccasse giusta punizione ai colpevoli. La sua era stata una curiosità umana, intellettuale, che non poteva né doveva confondersi con quella di coloro che la società, lo stato, salariavano per raggiungere e consegnare alla vendetta della legge le persone che la trasgrediscono o infrangono. E giuocavano in questo suo oscuro amor proprio i secoli d'infamia che un popolo oppresso, un popolo sempre vinto, aveva fatto pesare sulla legge e su coloro che ne erano strumenti; l'affermazione non ancora spenta che il miglior diritto e la più giusta giustizia, se proprio uno ci tiene, se non è disposto a confidarne l'esecuzione al destino o a Dio, soltanto possono uscire dalle canne di fucile. Al tempo stesso però sentiva il disagio di una complicità involontaria, di una specie di solidarietà, anche se impropria e remota, con Rosello e il suo sicario: un sentimento che, al di là dell'indignazione morale, della ripugnanza, tendeva ad accordar loro impunità, ed anzi a restituirli a quella sicurezza che, a causa della sua curiosità, indubbiamente negli ultimi tempi avevano perduta⁵¹.

Ed è proprio quella sfiducia nello Stato e nella giustizia, quel «disagio di una complicità involontaria», quel sentimento di «solidarietà» con Rosello e il suo sicario, a farci capire quanto Laurana sia preda di quel sentimento «proto-mafioso» di chi pur non essendo mafioso involontariamente e inevitabilmente favorisce chi mafioso lo è davvero. Ecco: Laurana è Irresponsabile perché incauto. Indaga solo perché mosso da una forte e innata curiosità ma non si assume la Responsabilità dinnanzi alla legge anzi, è indignato e

51 Sciascia, L., *A ciascuno il suo*, cit., pp. 115-116.

terrorizzato dal fatto che l'avvocato Rosello possa aver pensato che egli potrebbe rivolgersi agli inquirenti e rivelare quanto scoperto nel corso delle sue personalissime indagini - da qui, la *sicilitudine*, termine attraverso il quale Crescenzo Cane nel 1959 individuava «il negativo sociale in Sicilia contro cui lottare» di cui ci ha parlato Sciascia e da intendere non come «modo d'essere naturale»⁵² ma il risultato di «particolari vicissitudini storiche e della particolarità degli istituti»⁵³. Ne parla nel celebre saggio *Sicilia e sicilitudine* raccolto nella *Corda pazza* (1970), dove ne elenca tutti i tratti, come l'insicurezza «componente primaria della storia siciliana»⁵⁴ che condiziona il comportamento, «paura, apprensione, diffidenza, chiuse passioni, incapacità di stabilire rapporti al di fuori degli affetti, violenza, pessimismo, fatalismo»⁵⁵. Nello stesso saggio Sciascia ricorda le parole del Di Castro che vedeva i siciliani come «più astuti che prudenti, più acuti che sinceri»⁵⁶, e ancora «timidi quando trattano i loro affari [...] Ma sono d'incredibile temerità quando maneggiano la cosa pubblica»⁵⁷. Laurana, pur essendo un fine intellettuale che studia Borgese non ha niente di quell'integrità morale e quella rigorosa coerenza che contraddistingue lo scrittore che lo ha creato, pur avendogli dato in prestito diversi altri aspetti. È come se il negativo dentro Sciascia prendesse forma nel timido professore: Laurana. L'irresponsabilità, almeno in *A ciascuno il suo* diventa quasi una colpa storica della Sicilia e dei siciliana e, il nostro Sciascia, nella costruzione di questo giallo e di questo personaggio è poco metafisico,

52 Onofri, M., *La modernità infelice. Saggi sulla letteratura siciliana del Novecento*, Avagliano, 2003, Roma, p. 147.

53 Sciascia, L., *La corda pazza*, in Id., *Opere 1956-1971*, Ambroise, C., (a cura di), Bompiani, Milano, 2004, pp. 965-966.

54 Ivi, p. 963.

55 Ibidem.

56 Ivi, p. 961.

57 Ivi, pp. 961-962.

cosa che, come già abbiamo visto cambierà completamente dal *Contesto* in poi.

Ma veniamo ora alla caratteristica a nostro avviso maggiormente rappresentativa del professor Laurana: la «dabbenaggine»⁵⁸ ovvero un'ingenua stupidità. Ne troviamo traccia nella frase emblematica che racchiude non solo l'essenza di Laurana ma il pensiero collettivamente condiviso nei suoi confronti, proferita da alcuni notabili del paese: «era un cretino»⁵⁹. E cos'altro si potrebbe dire di uno che confessa i suoi sospetti proprio al colpevole? Laurana è «sicilianissimo nel vivere e nel sentire»⁶⁰, si muove e indaga in un contesto che è tutto suo quasi come fosse un extraterrestre: il professore, infatti, è destinato ad essere vittima di un sistema che non può perdonargli la difformità a uno schema precostituito e immutabile nel tempo. Pertanto, sebbene lui non abbia intenzione di scardinarlo, perderà la vita per cercare di scoprire una verità che è di dominio dell'intero paese. È proprio attraverso il commento dei notabili, in chiusura romanzo, che capiamo che tutti sono a conoscenza del contesto mafioso criminale in cui matura l'omicidio Manno-Roscio prima e Laurana dopo: perché si sapeva già, inoltre, che «il professore ormai giaceva sotto grave mora di rosticci, in una zolfara abbandonata, a metà strada, in linea d'aria, tra il suo paese e il capoluogo.»⁶¹

Ecco: mentre nel *Giorno della civetta* la verità esiste ed è alla portata dell'investigatore, ma non può farsi pubblica, qui è in gioco la stessa coincidenza tra investigazione e verità, e Laurana muore per averne scoperto solo una parte⁶². Siamo quindi in un contesto che si è

58 Ivi, p. 49.

59 Ivi, p. 151.

60 Onofri, M., *Storia di Sciascia*, cit., p. 121.

61 Sciascia, L., *A ciascuno il suo*, cit., p. 143.

62 Onofri, M., *Storia di Sciascia*, cit., p. 126.

evoluto al punto da mettere in discussione la possibilità stessa della giustizia. In questo «giallo che non è un giallo» come aveva scritto Calvino, viene dunque dimostrata «l'impossibilità del romanzo giallo nell'ambiente siciliano». Di conseguenza, se nel *Giorno della civetta* la verità era ancora possibile, anche se non socialmente riconosciuta, in *A ciascuno il suo* la verità si problematizza, diventa appannaggio di una società criminale. E chi si pone il problema della verità, è una specie di Don Chisciotte, destinato a combattere contro i mulini a vento. La verità sembra qualcosa di antico e cialtronesco, esattamente come i vecchi romanzi cavallereschi di cui Don Chisciotte è la parodia. Sciascia ci conduce così, in pochi anni, dalla verità ancora possibile, all'impossibilità della verità.

Questo romanzo, infatti, come sembra suggerirci l'autore fin dal principio tramite l'epigrafe («Ma non crediate che io stia per svelare un mistero o per scrivere un romanzo»⁶³), altro non è se non la parodia di un romanzo giallo. E sono diversi gli elementi in cui si può notare una certa ironia da parte dell'autore nei confronti del genere. Sicuramente Sciascia conosceva molto bene le venti regole di Van Dine, alla quale dovrebbe attenersi ogni autore di romanzi polizieschi che si rispetti. In una di queste regole Van Dine sconsiglia di arrivare all'identità del colpevole basandosi sui mozziconi di sigarette ritrovati sul luogo del delitto. Eppure, in *A ciascuno il suo*, sia i carabinieri che Laurana prendono in forte considerazione i sigari Branca ritrovati nel luogo in cui è avvenuto l'omicidio Manno-Roscio:

Pur mancando ogni indizio, fatta eccezione per un mozzicone di sigaro trovato sul luogo del delitto (e presunsero gli inquirenti che nella lunga attesa, in agguato uno degli

63 Poe, E.A., *I delitti di rue Morgue*, (1841), Feltrinelli, Milano, 2006,

assassini lo avesse fumato), non c'era uno nel paese che non avesse già, per conto suo, segretamente, risolto o quasi il mistero⁶⁴.

Anche Laurana ha «la sua chiave»⁶⁵ per risolvere il mistero:

ed era quell'UNICUIQUE che, insieme ad altre parole che aveva dimenticato, fortuitamente era affiorato dal rovescio della lettera per l'obliqua luce che vi cadeva⁶⁶.

Laurana capisce che le parole della lettera anonima fatta recapitare al farmacista Manno sono state ritagliate dall'*Osservatore romano*, una rivista che nel paese era impossibile trovare in edicola ma a cui due persone erano abbonate: una di queste è proprio l'arciprete. È così che Laurana inizia le sue indagini, spinto, come abbiamo visto, più ad appagare la sua curiosità che da un profondo senso di giustizia: eppure, per la sua curiosità, pagherà con la propria vita. È lo stesso Sciascia che qui, più che in ogni altro suo poliziesco, esplicitamente abbraccia le posizioni dürrenmattiane e decide di aprire il VII capitolo del romanzo, così:

Che un delitto di offra agli inquirenti come un quadro in cui elementi materiali e [...] stilistici consentano [...] una sicura attribuzione, è corollario di tutti quei romanzi polizieschi cui buona parte dell'umanità si abbevera. Nella realtà le cose sanno però diversamente. [...]

Gli elementi che portano a risolvere i delitti che si presentano con carattere di mistero o di gratuità sono la

64 Sciascia, L., *A ciascuno il suo*, cit., p. 30.

65 Ibidem.

66 Unicuique suum.

confidenza diciamo professionale, la delazione anonima, il caso⁶⁷.

Ecco: se vi è, un elemento fondamentale, nelle indagini del professor Laurana, questo è proprio il Caso. È per puro Caso che Laurana si reca in un ristorante incontrando un suo vecchio compagno di scuola, un deputato comunista dal quale apprende qualcosa di assolutamente inaspettato, ma decisivo per le sue indagini:

È venuto a trovarmi a Roma, alla Camera. [...] io, poi, ho avuto il pensiero che la sua morte fosse da collegarsi a quella sua venuta a Roma, da me: ma ho visto che le indagini hanno accertato che è morto, invece solo perché si era trovato in compagnia di un tale che aveva sedotto una ragazza, non so... e sai perché era venuto da me? Per domandarmi se ero disposto a denunciare alla Camera, sui nostri giornali, nei comizi, un notabile del vostro paese, uno che aveva in mano tutta la provincia, che faceva e disfaceva, che rubava, corrompeva, intrallazzava... [...] mi ha risposto che era una cosa talmente delicata, talmente personale...⁶⁸

Ma il Caso offrirà a Laurana un altro importante incontro «ma stavolta gravido della fatale mortalità»⁶⁹: mentre saliva le scale del palazzo di giustizia incontra l'avvocato Rosello in compagnia dell'onorevole Abello «dai suoi devoti e dal suo partito considerato un campione di moralità e dottrina»⁷⁰ e una terza persona che «si era tirata in disparte». Sempre casualmente, Laurana vede che lo sconosciuto si mette in tasca un pacchetto di sigari di cui registra i colori: rosso e

67 Sciascia, L., *A ciascuno il suo*, cit., pp. 59-60.

68 Ivi, pp. 60-61.

69 Ivi, p. 89.

70 Ivi, pp. 89-90.

giallo. Impulsivamente Laurana entra in un tabacchino chiedendo un pacchetto di sigari Branca e con grande sorpresa gli viene consegnato un pacchetto rosso e giallo:

Le mani gli tremavano nell'aprire il pacchetto; e mentre tirava fuori un sigaro e l'accendeva, inconsciamente rimandando il piacere di meditare sull'abbagliante elemento che era venuto ad aggiungersi a quelli che già conosceva⁷¹.

Apprenderà l'identità del fumatore di Branca in seguito, da Benito di Montalmo, fratello pazzo di un amico: «si chiama Raganà ed è un delinquente»⁷² e più precisamente «uno di quei delinquenti incensurati, rispettati, intoccabili»⁷³. Sono dunque tre i fatti casuali che non solo spingono le indagini di Laurana nella direzione giusta ma lo riconducono anche all'identificazione del sicario: la scritta UNICUIQUE sul retro della lettera minatoria, l'incontro con il deputato comunista in ristorante e i sigari Branca di Raganà.

Il Caso diventa qui protagonista indiscusso e la fonte da cui Sciascia attinge è proprio Friedrich Dürrenmatt, colui che per l'appunto ha esplicitamente introdotto il concetto di Zufall, ampiamente presente, se non predominante nei romanzi visti in precedenza: *Il giudice e il suo boia*, *Il sospetto* e *La promessa* dal sottotitolo assai significativo *Un requiem per il romanzo giallo*, in cui, come già abbiamo detto, si spiega l'assurdità dei romanzi gialli, costruiti secondo uno schema rigido che non ha niente a che fare con la realtà⁷⁴

71 Ivi, p. 92.

72 Ivi, p. 102.

73 Ibidem.

74 Onofri, M., *Storia di Sciascia*, cit., p. 132.

CONCLUSIONI

Abbiamo visto come, seppur con scopi differenti, i tre autori da noi presi in analisi Glauser, Dürrenmatt e Sciascia si accingano molto presto a sfruttare le trame di un genere popolarissimo, il giallo appunto, per destrutturarlo e problematizzarlo. Obiettivo dichiaratamente esplicitato nella *Lettera di risposta ai dieci comandamenti per il romanzo poliziesco*¹ di Friedrich Glauser, è quello di umanizzare il genere riuscendo a mettere in secondo piano l'omicidio e la risoluzione dell'enigma per porre in un primo piano, invece, l'atmosfera e la lotta del personaggio chiave (che non è più un superuomo infallibile) contro il destino e tutti quegli avvenimenti casuali, non governabili dal raziocinio, che sconvolgono i calcoli dell'assassino così come quelli del detective.

1 Appendice.

Il primo a nutrirsi dell'eredità glauseriana è Dürrenmatt, il quale dà vita a un personaggio che altri non è se non l'alter-ego del sergente Studer: il commissario Bärlach. Sarà Dürrenmatt, sedici anni dopo, con *Il giudice e il suo boia* a fare delle idee di Glauser una vera e propria teoria: ciò che governa tutto a partire dal destino di ognuno di noi è il Caso, ragione e razionalità non sono in grado di dominare, se non parzialmente, il caos e introduce così, il concetto di *Zufall* -il Caso- sempre presente e decisivo nei gialli che vedono come protagonisti il sergente Studer e il commissario Bärlach. Per approdare infine a Sciascia, colui che presentò l'opera di Glauser -fino a quel momento pressochè sconosciuto- ai lettori italiani.

Anche Sciascia, seguendo le tracce di Dürrenmatt -ma verrebbe da dire prima quelle di Glauser e poi quelle di Dürrenmatt- scrive un giallo con scopi non precipui a quelli della detection ma, finalizzato a denunciare l'esistenza della mafia in Sicilia e tutti i suoi sordidi meccanismi, ancor prima della costituzione della commissione parlamentare antimafia. E proprio quella Sicilia, fatta anche di piccoli paesi, modesti villaggi governati dall'omertà, è la stessa riscontrabile nelle periferie in cui hanno luogo i delitti Glauseriani, laddove il paesino rappresenta una struttura sociale autosufficiente al cui interno vi sono delle vere e proprie entità di resistenza al normale svolgimento delle indagini. Sono spazi la cui logica interna è quella di spazi ristretti e fortemente omertosi la cui legge suprema è il silenzio. Così come la Güllen dürrenmattiana della *Visita della vecchia signora*, piccolo villaggio dell'Engandina ove il Dio denaro è l'unico motore nelle scelte e nei comportamenti che vengono messi in atto da coloro che lo abitano.

Ma non solo, anche la percezione dell'isola, la Sicilia, non è poi

così dissimile dalla percezione di una nazione che, sebbene non circondata dal mare, è pur sempre piccola, limitata e che innesca quel principio definito tensione elvetica di base², tra il senso di intima appartenenza a una comunità «piccola, molto particolare e altamente differenziata al suo interno» e la «necessità di porsi in qualche modo in relazione con ciò che non si è» e che appare sempre «incommensurabilmente più grande di sé»³

E ancora, la visione della famiglia come cellula cancerosa che manda in metastasi l'intero corpo sociale -per utilizzare un'efficace formula onofriana- ben presente e viva nella letteratura sciliana da Verga in poi, è la stessa tristemente rappresentata nelle opere di Glauser laddove la famiglia è sede di crisi che spesso, culminano con atti scellerati.

Ma quello che ancor più accomuna i tre scrittori e che consente, come già dichiarato dalle premesse, di poter parlare di una declinazione, diciamo così, svizzera dell'opera sciasciana, è il Caso che, seppur secondo modalità differenti interviene nelle loro opere a sconvolgerne le trame e problematizzarne il personaggio chiave, giacchè l'intervento del Caso ha come suo contraltare l'assunzione della Responsabilità di chi al Caso si oppone.

Se in letteratura, così come in filosofia, Dio è morto, non esistono più regole ne morale, l'intera esistenza dei personaggi è affidata alla casualità assoluta. In tal senso, il Caso, imprevedibile e inafferrabile, determina l'esistenza dei personaggi secondo una modalità del tutto arbitraria ponendosi in una posizione di refrattarietà rispetto a ciò che, in qualche misura, potrebbe determinare «un nesso casuale provvisto

2 Definizione del politologo Georg Kohler.

3 Kohler, G., op. cit., pp. 21-24.

di senso»⁴. Se Dio perde lo statuto dell'eternità e le grandi metafisiche non sono da considerarsi valide, siamo nel terreno della dissoluzione dell'etica ma soprattutto dell'io tradizionale.

Il detective secondo Glauser, Dürrenmatt e Sciascia è il personaggio-particella debenedettiano: se le cose stanno così, si potrà dire con la stessa plausibilità che già dai gialli glauseriani, il detective tradizionale viene meno e che la commemorazione del personaggio uomo sarà possibile oltre che come conseguenza dello sviluppo e dissoluzione delle scienze, anche nel senso della dissoluzione della morale. Il personaggio di cui ci siamo occupati dunque, è un personaggio che niente ha a che fare con i suoi antenati proprio perché carico di tutti quegli echi e quelle scissioni tipicamente novecenteschi. Si tratta di un personaggio frutto della disgregazione morale e della scomposizione coscienziale che non ci permette più di stabilire una distinzione netta tra bene e male, tra ciò che è giusto e ciò che è sbagliato ed è proprio la difficoltà nel tentativo di tracciare tale spartiacque a rendere difficile l'assunzione della Responsabilità -come abbiamo visto in maniera esemplare nel *Giudice e il suo boia*, *La promessa* o ancora *A ciascuno il suo* e *Il contesto*- poiché le decisioni prese nell'opacità di quelle che saranno le conseguenze, implicano sempre un rischio.

Le parole della moglie di Studer sono davvero illuminanti quanto all'indicazione che contengono circa questa nuova tipologia di personaggio: «il cavaliere», «la morte e il diavolo». Siamo già all'incisione düreriana, quella che poi ritroveremo ne *Il sospetto* di Friedrich Dürrenmatt e ne *Il cavaliere e la morte* di Leonardo Sciascia, come a sottolineare una sorta di *Zeitgeist*,

4 Köhler, E., op. cit., p. 8.

nella cui temperie il detective non può più essere l'infalibile superuomo borghese dei gialli classici e ad enigma, ma solo una figura donchisciottesca in lotta contro i nuovi mulini a vento.

Glauser, Dürrenmatt, Sciascia: scrittori della ragione o di crisi della ragione che hanno fatto, tra Svizzera e Sicilia, d'ogni certezza un falò.

Friedrich Glauser

Lettera aperta sui «Dieci comandamenti per il romanzo poliziesco»

La Bernerie (Francia), 25 marzo '37

Egregio e caro collega Brockhoff,

qualche tempo fa lei ha promulgato dal Sinai della *Zurcher Illustrierte* dieci comandamenti per il romanzo poliziesco, e sulle sue richieste avrei volentieri discusso con lei. Alcune affermazioni hanno suscitato obiezione e critica da parte mia - ma avrei voluto farla partecipe delle mie osservazioni a voce. Non mi pare giusto che lei debba sopportare un mio monologo in silenzio senza poter intervenire per correggere, per rettificare nel caso io commetta un errore o fraintenda i suoi pensieri. Ma poiché noi - proprio come i due figli di re - non possiamo incontrarci la nostra disputa, la nostra disputa pacifica e amichevole deve aver luogo sulle colonne della *Zurcher Illustrierte*. Assumerà la forma di una tenzone poetica, in cui il pubblico rivestirà il ruolo di Elisabeth (così si chiamava la dama per la quale Wagner compose l'arrivo dei cantori, vero?). Senza accompagnamento musicale. Ed è bene così.

Sono sempre stato dell'idea che con i dieci comandamenti - la cui trasgressione, sia detto per inciso, continua a fornirci il materiale per i nostri romanzi - il Vecchio Testamento abbia creato un deplorabile precedente. Tutti coloro che avvertono l'oscuro impulso a fissare norme destinate ai propri simili tormentati, da quel momento si sentono in dovere di suddividere la materia in dieci parti, anche se con cinque, quattro o tre comandamenti l'argomento sarebbe chiuso. Così

ci hanno tediato con i dieci comandamenti per la donna di casa e i dieci comandamenti per lo scapolo - anche i possessori di un aspirapolvere e i radioascoltatori hanno avuto l'onore di essere afflitti dal numero dieci.

Dieci comandamenti!... E sia. Vada pure per *Dieci comandamenti per il romanzo poliziesco*. Forse mi permetterà di osservare che un romanzo come prodotto umano, come oggetto inanimato non sa cosa farsene dei comandamenti. I comandamenti valgono per lo scrittore. Ma devo ammettere che il titolo *Dieci comandamenti per lo scrittore di romanzi polizieschi* non sarebbe suonato molto bene... Forse in cambio mi concederà di aggiungere che una parte delle sue richieste è ovvia. Il Detection Club di Londra, che raggruppa alcuni autori del genere letterario di cui ci stiamo occupando - Agatha Christie, Dorothy Sayers, Crofts, Cunningham - prescrive nei propri statuti ai suoi membri ciò che lei, caro collega, ha elaborato: verosimiglianza dell'azione, rinuncia alle bande, capi compresi, gioco leale, elusione di ogni esagerazione inutile, lingua decorosa. Lingua decorosa. Nel nostro caso, tedesco decoroso. Non ho trovato questo postulato tra i suoi comandamenti. Forse a torto; forse le è parso così ovvio che non ne ha fatto cenno.

Il romanzo poliziesco, così come fiorisce, prospera e prolifera oggi nei paesi anglosassoni, è, come lei dice giustamente, una partita; una partita che si gioca secondo certe regole. Il rispetto di queste regole è solitamente cosa ovvia - ma a volte è difficile attenervisi. Ne converrà anche lei.

Tramite l'elemento giocoso insito in sé, il romanzo poliziesco è imparentato con quel suo fratello più salottiero che si chiama semplicemente «romanzo», e rivendica il diritto di essere annoverato

tra le opere d'arte. E queste opere d'arte furono lette finché divennero prodotti d'arte, prodotti artificiali, affari di alcune cricche, di alcuni snob. Finché vi si praticò solo un'analisi minuziosa dell'anima, o l'autore si mise a fare filosofia, psicologia, metafisica dimenticando le esigenze principali del romanzo quali il favoleggiare, il raccontare, la rappresentazione degli uomini, del loro destino, dell'atmosfera in cui si muovevano. Il buon romanzo doveva avere anche tensione. Era un tipo di tensione diversa da quella che domina nel romanzo poliziesco, ma una tensione doveva comunque esserci.

E poiché il romanzo rifiutava la tensione in quanto elemento non artistico, il fratello disprezzato, il romanzo poliziesco, visse quel successo che agli occhi di certuni gl'impresse il marchio di *parvenu*. Ma tutto questo lei lo sa meglio di me, e non è per tenerle una lezione sullo sviluppo del romanzo che le scrivo. Eppure questa premessa era necessaria.

Perché di tutte le caratteristiche che fanno il romanzo, quello poliziesco ha conservato solo la tensione. Un genere particolare di tensione. Un po' favoleggia anche lui, ma senza abbandonare i sentieri sicuri. E volontariamente rinuncia all'elemento più importante: la rappresentazione degli uomini e della loro lotta contro il destino. Gli uomini e il loro destino! Il romanzo poliziesco opera una rinuncia consapevole a questa prerogativa artistica. Nella sua forma attuale è astratto, di un'assoluta logicità formale. E soprattutto questo vorrei rispondere ai suoi «dieci comandamenti»: un romanzo scritto secondo questa ricetta non ha fortuna. L'omicidio, l'omicidio semplice, doppio, triplo, all'inizio, a metà, e fors'anche alla fine avviene solo per fornire a una macchina pensante materiale per deduzioni logiche. Ammetto che possa essere affascinante. Quando il metodo era nuovo - pensi a *I*

delitti della rue Morgue, e al padre di tutti gli Sherlock Holmes, Hercule Poirot, Philo Vance, Ellery Queen, al nonno di tutti gli ispettori, di tutti i commissari di Scotland Yard: allo *chevalier Dupin* di E. A. Poe - quando il metodo era nuovo, era perfino artistico, ma forse solo perché era un poeta a servirsene. Oggi è logoro - per non dire di cattivo gusto.

Ciò che si dice un buon romanzo poliziesco - sia che l'eroe risolutore appartenga all'autorità costituita, sia che indaghi per conto proprio - è sempre strutturato come segue:

All'inizio l'autore creava l'elenco dei personaggi e lo poneva, per risparmiare l'attività cerebrale del lettore, sul retro del frontespizio. Nel primo capitolo avviene l'omicidio. Poi le pagine si succedono vuote e deserte fino all'arrivo della vecchia volpe. Questi è un uomo, «un uomo abile e ingegnoso, certo» - come scrive lei - dotato di uno sguardo psicologico. Di questo sguardo si serve per risolvere gli enigmi. E ogni personaggio dell'elenco ne cela uno in petto - e lo custodisce gelosamente. Ma invano.

Compare la vecchia volpe, lancia al personaggio la sua occhiata psicologica introducendola in una fessura invisibile, tira l'anello della macchinetta automatica ed ecco la confessione con tutti gli indizi necessari. Non deve far altro che tendere la mano. Lo stesso procedimento si ripete per ogni personaggio - e quando la vecchia volpe ha gettato su tutti la sua occhiata psicologica e ha ricevuto il suo biglietto, va a comprarsi l'assassino come con una mazzetta di buoni sconto. La soluzione gli fiorisce come un fiorellino lungo la strada. Il fiorellino della soluzione la vecchia volpe se lo mette sul cappellino, o se lo infila all'occhiello e continua il suo cammino verso altre imprese. Ma l'assassino, «un uomo malvagio, certo (in generale)» - come scrive

lei - l'assassino sconta i suoi crimini sulla sedia elettrica, sulla ghigliottina, sul patibolo - sempre che non preferisca suicidarsi. Bene. D'accordo! Ma perché l'assassino è «un uomo malvagio, certo»? Esistono uomini certamente malvagi in generale e non certamente buoni in particolare? Ma esistono uomini buoni e uomini malvagi? Gli uomini non sono semplicemente uomini - né bestie né santi - uomini mediocri, né eroi, né vecchie volpi, né abili, né ingegnosi, né «malvagi, cert », ma semplicemente uomini, si chiamino essi Glauser, Brockhoff, Hitler, Riedel o Emma Künzli o Guala?

Non abbiamo noi scrittori il dovere - anche quando creiamo tensione, anche quando idealizziamo - sempre e comunque (senza tenere prediche, s'intende), di far notare che esiste solo una differenza piccolissima, appena visibile tra l'«uomo malvagio, certo (in generale)» e tra quello «abile, ingegnoso, dalle riflessioni puntuali»? Vede, gli interrogativi mi tormentano come tafani in luglio. Ma se lei è pronto a eliminare botole, bande, marchingegni misteriosi e complicatissimi che lanciano raggi mortiferi, se è pronto a eliminare le «stregonerie romantiche» e a proibirle, allora dovrà anche eliminare la distinzione tra uomini buoni e malvagi. Perché questa distinzione è un imbroglio romantico come le povere botole e gli accessori di scena che si usavano in un'epoca più semplice della nostra.

L'azione di un romanzo poliziesco si racconta benissimo in una pagina e mezza. Il resto - gli altri centonovantotto fogli dattiloscritti - sono un riempitivo. Ora il problema è che farne di questo riempitivo. La maggior parte dei romanzi polizieschi sono nel migliore dei casi degli aneddoti diluiti - perché nella nostra epoca caotica i generi letterari non si distinguono più in base al contenuto, ma solo e soltanto in base alla lunghezza: tre pagine: *short story*, storia breve. Da quindici a

venti pagine: novella. Cento pagine: romanzo breve. Eh sì, succede anche questo! Non rida. Il romanzo breve è stato inventato da persone che non sapevano l'inglese, e che hanno tradotto *short novel*, che era semplicemente un racconto, con «romanzo breve». Oltre le cento pagine incomincia il romanzo, il romanzo poliziesco, questo ermafrodito, metà cruciverba, metà problema di scacchi... Perché non è qualcosa di più? Perché non mira più in alto? Le persone che vi compaiono non sono altro (di solito, ma esistono delle eccezioni) che macchinette automatiche: dipinte di rosso, blu, verde, giallo. Macchinette automatiche nella cui fessura la vecchia volpe, invece di una volgare monetina da venti centesimi, introduce il suo sguardo psicologico. Non sono uomini. Stanno, queste macchinette automatiche (e lei le conosce bene quanto me: la moglie del milionario o la figlia del milionario, il maggiordomo, che di solito si chiama Butler, il medico - abietto oppure no -, la cameriera, il segretario, eccetera eccetera), stanno in uno spazio vuoto. Perché tutte le ville, tutti i *buildings*, tutti i palazzi da milionario che ci vengono presentati non hanno neppure la realtà tangibile di un marciapiede ferroviario esposto alle correnti d'aria (il luogo ove dovrebbero stare le macchinette automatiche), col suo odore di fumo di carbone, col suo bagagliaio che odora di cuoio e tabacco, con la musica monotona dei suoi apparecchi di segnalazione...

La tensione è un elemento eccellente; attenua la fatica della lettura. Distoglie dalle avversità della vita lo spirito, Lo spirito tormentato dalle preoccupazioni, aiuta a dimenticare. Proprio come un'acquavite, proprio come un vino. Ma come esiste un vero *kirsch* e la sua imitazione, così esiste la vera tensione e la tensione scadente - perdoni la nuova parola. E tensione scadente chiamo quella tensione che

conosce un solo scopo: la soluzione, la fine del libro. E non permette, questo surrogato di tensione, di considerare ogni pagina del libro come momento presente in cui il lettore vive per alcuni minuti o secondi.

Il fatto che questi brevi istanti, questi minuti e secondi possano diventare per lui ore, giorni e mesi, proprio come in sogno, il risveglio di questi sentimenti mi sembra dimostrare l'autenticità di una tensione. Finché la tensione rifiuta il presente, è il futuro che paga il conto. Leggendo un libro i sintomi non sono così eclatanti. Solo un cattivo sapore in bocca, un senso di vuoto in testa dimostrano che la tensione era contraffatta. Mirava a una soluzione, non ha risvegliato le belle visioni di sogno, nulla echeggia, perché nulla è stato fatto vibrare in noi. Questa corsa precipitosa verso il futuro a scapito del presente non è la maledizione del nostro tempo? Abbiamo dimenticato l'esistenza di un presente che vuole essere vissuto. Abbiamo dimenticato che vale la pena di vivere questo presente, senza trangugiarlo come se fossimo un abbuffone che inghiotte minestra, carne e verdura perché pensa solo al dolce che lo aspetta alla fine del pranzo. L'uomo di oggi si comporta come un ciclista, che ansima attraversando un paesaggio meraviglioso solo per guadagnarsi una qualche maglia colorata che non lo renderà più bello - al contrario, che sottolineerà ancor più la sua somiglianza con una scimmietta malata.

Stimolare la riflessione e la meditazione durante la lettura, anche con le nostre modestissime forze e i nostri modestissimi mezzi, dovrebbe essere per noi un dovere. Mi creda, vale la pena di deludere coloro che dopo le prime dieci pagine sfogliano il libro sino alla fine solo per sapere il più presto possibile chi è l'assassino...

Sono d'accordo con lei quando scrive che l'assassino deve avere un ruolo abbastanza importante, in modo da suscitare interesse per sé e le sue azioni. Ma cosa succederebbe se riuscissimo a creare una tensione tale per cui al lettore sarebbe quasi indifferente l'identità dell'assassino? Se con grandi insidie riuscissimo ad attirare il lettore nella nostra trama di sogno, se lui sognasse con noi in piccole stanze che non ha mai visto, se parlasse con persone che d'un tratto gli paiono più reali dei conoscenti più stretti, se le cose della vita quotidiana a cui non ha mai fatto caso perché gli sono diventate troppo consuete gli apparissero d'un tratto in una nuova luce, nella luce del riflettore che abbiamo inventato per lui? Ma che succederebbe se riuscissimo a caricare ogni capitolo della nostra storia con una corrente diversa, non con quella primitiva che lo sospinge in avanti, con una diversa, ho detto! Se riuscissimo a destare in lui simpatie e antipatie per le nostre creature, per le case in cui abitano, per i giochi che fanno, per il destino che li sovrasta e li minaccia o arride loro?

Tutto questo lo realizzava prima il «romanzo» per eccellenza, l'opera d'arte. Non sarebbe per noi un compito proficuo riguadagnare dei lettori per mezzo del suo disprezzato fratello, il romanzo poliziesco? Forse riusciremo a liberarlo dal disprezzo che per lui provano le persone di gusto, le persone dotate di discernimento. E se saremo abili, se riusciremo a tener viva anche l'altra tensione, la «tensione poliziesca», forse riusciremo a raggiungere coloro che leggono solo John Kling o Nick Carter... Abbiamo bisogno di produrre letteratura poliziesca, e non dovremmo vergognarcene. Non hanno descritto il crimine e la sua soluzione anche personaggi più grandi di noi? Schiller non ha tradotto Pitaval e Conrad non ha scritto *L'agente segreto*? E Stevenson il suo *Club dei suicidi*?

Ma come un buon libro di cucina da solo non basta a preparare un risotto a regola d'arte, così «dieci comandamenti» non bastano per scrivere un buon romanzo poliziesco. Lei perdonerà se mi sono permesso di completare le sue richieste con alcune altre. Le mie non sono nuove - e forse non avrei mai potuto formularle se non mi fossi accorto che qualcuno le ha utilizzate. E prima di parlare brevemente di colui che se ne è servito, mi permetterà di riassumerle.

Umanizzare! Fare della macchinetta automatica un essere umano. E soprattutto non idealizzare più la macchina pensante, la vecchia volpe con il fiorellino della soluzione all'occhiello. Concordo con lei su questa richiesta. Non scrive anche lei che dev'essere un uomo? Vorrei continuare. Non occorre che sia abile e ingegnoso. Basta che disponga di capacità d'immedesimazione e di un sano buon senso. Ma soprattutto: dobbiamo averlo vicino, e trovato in tutta la letteratura poliziesca. L'autore si chiama Simenon e ha creato un tipo che, sebbene avesse qualche predecessore, nessuno aveva mai dotato di una simile passionalità: il commissario Maigret. Un agente di pubblica sicurezza nella media, ragionevole, un po' trasognato. Non il caso poliziesco in sé, con la scoperta dell'assassino e la soluzione costituiscono il tema principale, ma le persone e soprattutto l'atmosfera in cui si muovono. Soprattutto l'atmosfera: un piccolo porto e il suo caffè elegante - nel *Cane giallo*; la chiusa di un canale interno - nel *Carrettiere della provvidenza*; una cittadina di provincia nel sud - nel *Matto di Bergerac*; una casa d'affitto di Parigi - nel *Gioco delle ombre cinesi*.

Ma perché allungare l'elenco? L'aspetto insolito di questi romanzi - che sono in realtà novelle lunghe - è questo: in fondo si resta indifferenti alla soluzione, sebbene la trama sia costruita secondo una

ricetta sperimentata. Ma tra le righe nere spira quell'aria di sogno, splende quella luce che richiama in vita anche le cose più piccole e più modeste - una vita a volte spettrale. L'assassino? È un uomo come tutti gli altri, come succede nella vita di ogni giorno. E che venga scoperto non è affatto importante, alla fine non si tira un sospiro di sollievo, non c'è un colpo di scena, in realtà la storia non ha una fine, cessa - è un brano di vita, ma la vita continua, illogica, avvincente, triste e grottesca al contempo.

Vorrei ringraziare Georges Simenon. Quello che so l'ho imparato da lui. È stato il mio maestro - non siamo tutti allievi di qualcuno?... Sto divagando. Forse tutto ciò che ho scritto lei lo sa molto meglio di me. Purtroppo non ho mai avuto l'occasione e il piacere di leggere uno dei suoi romanzi. Ma sono certissimo che tutti i miei rimproveri al genere «romanzo poliziesco», ai suoi «eroi», alle sue «vecchie volpi», non la riguardino. Sono convinto che lei abbia ottenuto un grande successo con il suo romanzo *Tre chioschi sul lago*. Se la mia lettera le avesse fatto l'impressione di un ammaestramento, la prego di credere che ciò non era nelle mie intenzioni. Per me si trattava piuttosto di poter formulare con chiarezza alcuni pensieri. E come farlo senza cercare di esprimerli a parole?

Con i sensi della più viva amicizia, suo devotissimo

Friedrich Glauser

BIBLIOGRAFIA

AMBROISE, C., *Invito alla lettura di Leonardo Sciascia*, Mursia, Milano, 1983.

AUGE, B., *Friedrich Dürrenmatt Roman "Justiz", Entstehungsgeschichte, Problemanalyse, Einordnung ins Gesamtwerk*. Lit Verlag, Münster, 2001.

BÄNZINGER, H., *Frisch und Dürrenmatt*, Franke Verlag, Bern, 1960.

BARILLI, R., *La narrativa europea in età moderna, da Defoe a Tolstoj*, Bompiani, Milano, 2010.

BARTHES, R., *Il grado zero dell'ascrittura*, (1953) Lerici, Milano, 1960.

BECKETT, S., *Aspettando Godot*, Einaudi, Torino, 1970,

BERTOZZI, M., *Il detective melanconico e altri saggi filosofici*, Feltrinelli, Milano, 2008.

BORGESE, G.A., *Escursione in terre nuove, Visioni e notizie*, in Meda, A., (a cura di), Pàtron, Bologna, 2011.

BRECHT, B. "Sulla popolarità del romanzo poliziesco", in Cremante, R., Rambelli, L. (a cura di), *Le trame del delitto*, Pratiche editrice, Parma, 1990.

CALLOIS, R., "Il ritorno all'ordine", in Cremante, R., Rambelli, L. (a cura di), *Le trame del delitto*, Pratiche editrice, Parma, 1990.

CALVINO, I., *Lettere 1940-1985*, Mondadori, Milano, 2002.

CASTELLI, F., *Nel grembo dell'ignoto, la letteratura moderna come ricerca dell'assoluto*, San Paolo Edizioni, Milano, 2001.

CHIUSANO, I.A., "L'ombra di Glauser", *Repubblica*, 26 giugno 1988, pag. 2.

CHIUSANO, I.A., *Altre lune, saggi e altri interventi letterari*, Mondadori, Milano, 1987.

COLLURA, M., *Il maestro di Regalpetra. Vita di Leoardo Sciascia*, TEA, Milano, 2007.

DE ANGELIS, A., "Esiste il giallo italiano?", *Letteratura*, 47, marzo 1980.

DEBENEDETTI, G., *Commemorazione provvisoria del personaggio uomo*, 1965, Id. in *Il personaggio uomo, l'uomo di fronte alle forme del destino nei grandi romanzi del Novecento*, Garzanti, Milano, 1970.

DE CARO, M., *Il libero arbitrio: un'introduzione*, Laterza, Roma-Bari, 2004.

DE MICHELE, F., "Ironia del complotto e complotto dell'ironia in Friedrich Dürrenmatt e Leonardo Sciascia," in Micoli, S. (a cura di), *Cospirazioni, trame. Quaderni di Synapsis*, Le Monnier, Firenze, 2003.

DI GRADO, A., *Leonardo Sciascia*, Pungitopo, Gioiosa Marea, 1986.

DI GRADO, A., *Leonardo Sciascia e la tradizione dei siciliani*, Sciascia, Caltanissetta, 2000.

DI GRADO, A., Tedesco, N., Ambroise, C., *Leonardo Sciascia: il dubbio e la ricerca della verità*, in *Cosmopolis*, rivista semestrale di cultura, V. 1/2010.

DOSTOEVSKIJ, F., *I fratelli Karamazov*, Mondadori, Milano, 1994.

DÜRRENMATT, F., *Werkausgabe in 30 Bänden*, Diogenes, Zürich, 1980.

EISENSTEIN, S., "La negazione della negazione", in Cremante, R., Rambelli, L., (a cura di) *La trama del delitto*, Pratiche editrice, Parma., 1990.

FERRONI, G., ONOFRI, M., LA PORTA, F., BERARDINELLI, A., *Sul banco dei cattivi, A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda*, Donzelli, Roma, 2006,

FRESCHI, M., *La letteratura tedesca*, Il Mulino, Bologna, 2008.

FRANCO, V. *Etiche possibili, il paradosso della morale dopo la morte di Dio*, Donzelli, Roma, 1996.

GADDA, C.E., “*Incantazione e paura (Le trame del “Pasticciaccio”* in Cremante. R., Rambelli. L., (a cura di) *Le trame del delitto*, Pratiche editrice, Parma.,1990.

GASSER, P., PELLIN, E., WEBER, U., “*Es gibt kein größeres Verbrechen als die Unschuld” Zu den Kriminalromanen von Glauser, Dürrenmatt, Highsmith und Schneider*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2009 – Chronos Verlag, Zürich, 2009.

GIRARD, R., *Il capro espiatorio*, Adelphi, Milano, 1999.

GÖHRE, F., *Mo, der Lebensroman des Friedrich Glauser*, Unionsverlag, Zürich, 2009.

HALSTENBERG, A., “*Der Fahnder von Bern; Friedrich Glauser und sein Wachtmeister Studer*”, in *Die Horen*, 38, 1993, pp. 135-145.

HAPKEMEYER, A., *Diavolerie: studio su Dürrenmatt*, A. Guarni, Milano 1991.

HEISEMBERG, W. K., “*Über quantenmechanische Kinematik und Mechanik*”, *Mathematische Annalen* 95.

JONAS, H., *Il principio responsabilità, un'etica per la civiltà tecnologica*, in Portinaro, P. (a cura di), Einaudi, Torino, 2002.

KEEL, D., *Herkules und Atlas, Lobreden und andere Versuche über Friedrich Dürrenmatt zum siebzigsten Geburtstag gesammelt und herausgegeben*, Diogenes Verlag, Zürich, 1990.

KEEL, D., *Über Friedrich Dürrenmatt*, Diogenes Verlag, Zürich, 1990.

KNAPP, G.P., *Friedrich Dürrenmatt*, Verlag J.B. Metzler Stuttgart, Weimar,

1993.

KNOPF, J., *Friedrich Dürrenmatt*, Verlag C.H. Beck, München, 1988.

KÖHLER, E., *Il romanzo e il caso. Da Stendhal a Camus*, Il Mulino, Bologna, 1990.

KRACAUER, S., *Il romanzo poliziesco. Un trattato filosofico*, Editori Riuniti, Roma, 1997.

LAZAR, M., GOTTESMANN, R., *Play Dürrenmatt, interplay 3. Proceeding of Colloquia in comparative literature and the Arts.*, Undena Publications, Malibu, 1993.

LÉVINAS, E., *Tra noi, saggi sul pensare all'altro*, Jaca book, Milano, 1998.

LÉVINAS, E., *Umanesimo dell'altro uomo*, Genova, Il Melangolo, 1985.

LIARD, V., GEORGE, M., *Dürrenmatt und die Weltliteratur – Dürrenmatt in der Weltliteratur*, Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, München, 2011.

MARX, K., *Teorie sul plusvalore*, Editori Riuniti, Roma, 1961.

MEDA, A., *Escursione in terre nuove: visioni e notizie/Giuseppe Antonio Borgese*, Patron, Bologna, 2011.

MÖBERT, O., *Intertextualität und Variation im Werk Friedrich Dürrenmatts, zur Textgenese des Kriminalromans Das Versprechen (1957/58) unter besonderer Berücksichtigung des Spielfilms Es geschah am hellichten Tag (CH/D/1958)*, Petrer Lang, Frankfurt am Main, 2011.

MONTALE, E., *Ossi di seppia*, Mondadori, Milano, 2003.

MOTTA, A., *Bibliografia degli scritti di Leonardo Sciascia*, Sellerio, Palermo, 2009.

NICOLSON, M., *Delitto "cum laude"*, in Cremante. R., Rambelli. L., (a cura di) *Le trame del delitto*, Pratiche editrice, Parma., 1990.

NIGRO, S.S., (a cura di), *Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero la felicità di far libri*, Sellerio, Palermo, 2003.

NIZON, P., "Diskurs in der Enge", in Freschi (a cura di), *Storia della civiltà letteraria tedesca*, Vol. II, UTET, Torino, 1970.

ONOFRI, M., *Nel nome dei padri. Nuovo studi sciasciani, La vita felice*, Milano, 1998.

ONOFRI, M., *Tutti a cena da don mariano. Letteratura e mafia nella Sicilia della nuova Italia*, Bompiani, Milano, 1996.

ONOFRI, M., *Sciascia*, Einaudi, Torino, 2002.

ONOFRI, M., *La modernità infelice*, Avagliano, Cava de' Tirreni, 2003.

ONOFRI, M., *Il sospetto della realtà*, Avagliano, Cava de' Tirreni, 2004.

ONOFRI, M., *Storia di Sciascia*, Laterza, Bari, 2004.

ONOFRI, M., *La ragione in contumacia, La critica militante ai tempi del fondamentalismo*, Donzelli, 2007.

ONOFRI, M., *Il secolo plurale*, Avagliano, Roma, 2010.

ONOFRI, M., *Rileggere Sciascia: Il giorno della Civetta*, Id., *Altri italiani. Saggi sul Novecento*, Gaffi, Roma, 2012.

PANELLA, G., *Lo scrittore nel tempo, Friedrich Dürrenmatt e la poetica della responsabilità umana*, Solfanelli, Chieti, 2005.

PELLEGRINI, E., *Il grande sonno, Immagini della morte in Verga, De Roberto, Pirandello, Tomasi di Lampedusa, Sciascia, Bufalino*, Firenze, Florence Art, 2013.

PETRONIO, G., *Sulle tracce del giallo*, Gamberetti, Roma, 2000.

PIERANGELI, F., *Indagini e sospetti*, L'Epos, Palermo, 2004.

PORTINARO, P.P., *I concetti del male*, Einaudi, Torino, 2002.

PULVER, E., *Friedrich Glauser*, Literarische Vereiniung Winterthur, München, 1990.

PUTNAM, H., *Fatto/valore, fine di una dicotomia*, Fazi, Roma, 2004.

REDIES, R., *Über Wachtmeister Studer, biographischen Skizzen*, Edition Hans Erpf. Bern-München, 1993.

REININGER, A., *Storia della letteratura tedesca fra l'Illuminismo e il postmoderno 1700-2000*, Rosenberg & Sellier, Torino, 2005.

REUTER, Y., *Il romanzo poliziesco*, in Sorrentino, F., (a cura di), Armando, Roma, 1998.

RIEDLINGER, S., *Tradition und Verfremdung, Friedrich Dürrenmatt und der klassische Detektiveroman*, Tactum Verlag, Marburg, 2000.

SANER, G., *Friedrich Glauser, eine Biographie*, Suhrkamp Verlag, Zürich, 1981.

SARTRE, J.P., *La nausée*, Gallimard, Paris, 1938.

SCHULZ-BUSCHHAUS, U., *Il sistema letterario nella civiltà borghese*, Unicopoli, Milano, 2007.

SCIASCIA, L., *Letteratura del giallo*, in *Letteratura*, I, 1953, 3.

SIMONETTA, M., *Non faccio niente senza gioia, Leonardo Sciascia e la cultura francese*. Edizioni La Vita Felice, Assisi, 1996.

SOLDATI, M., *La finestra*, Sellerio, Palermo, 2005.

SÖRING, J., MINGELS, A., (Hrsg) *Dürrenmatt im Zentrum. 7 internationales Neuenburger Kolloquium*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2004.

SPEDICATO, E., *Facezie truculente; Il delitto perfetto nella narrativa di Dürrenmatt*, Donzelli, Roma, 1999.

SPEDICATO, E., (a cura di), *Friedrich Dürrenmatt e l'esperienza della Paradossalità*, Edizioni ETS, Pisa, 2004.

SPYCHER, P., *Friedrich Dürrenmatt, das erzählerische Werk*, Verlag Huber Frauenfeld, Frauenfeld, 1972.

STIRNER, M., *L'Unico e la sua proprietà*, Adelphi, Milano, 1979.

STOCKER, G., FIORENTINO, F. (a cura di), *Letteratura svizzero tedesca contemporanea*, Liguori, Napoli, 2000.

TEDESCO, N., *La cometa di Agrigento. Navarro Pirandello Sciascia. Tre scrittori siciliani e la loro dimensione europea in un intreccio profondo di insularità e cosmopolitismo*, Sellerio, Palermo, 1997.

TODOROV, T., *Petica della prosa*, Teoria, Napoli, 1989

TODOROV, T., 1990, "Tipologia del romanzo poliziesco", in Cremante. R., Rambelli. L., (a cura di) *Le trame del delitto*, Pratiche editrice, Parma., 1990.

TRAINA, G., *La soluzione del cruciverba. Leonardo Sciascia tra esperienza del dolore e resistenza al Potere*, Salvatore Sciascia, Caltanissetta, 1994.

TRAINA, G., *Leonardo Sciascia*, Bruno Mondadori, Milano, 1999.

TRAINA, G., *In un destino di verità. Ipotesi su Sciascia*, La vita felice, Milano, 1999.

VILARDO, S., *A scuola con Leonardo Sciascia. Conversazione con Antonio*

Motta, Sellerio, Palermo, 2012.

WEBER, M., *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Rizzoli, Milano, 1996.

WIRTH, U., "*Verbrechen auf engstem Raum, Die Kriminalromane von Dürrenmatt, Glauser und Mettler als kulturgeschichtliche Kronzeugen KODIKAS/CODE*", *Ars Semeiotica*, 25, n. 1-2, 2002.

ŽMEGAČ, V., *Il paradosso storico letterario del romanzo poliziesco*, in Cremante, R. Rambelli, L. (a cura di) *Le trame del delitto*, Pratiche Editrice, Parma, 1990.

ŽMEGAČ, V., *Breve storia della letteratura tedesca. Dalle origini ai giorni nostri*, Einaudi, Torino, 2000.