

Narrare sulla soglia: *Der Tunnel* di Friedrich Dürrenmatt

Maurizio Basili ¹

Sommario: 1. Il racconto; 2. Interpretazione teologica; 3. Interpretazione sociologica; 4. Interpretazione storico-culturale; 5. Interpretazione poetica.

Abstract: This essay is an introduction to *Der Tunnel* by the Swiss author Friedrich Dürrenmatt, first published in 1952 and revised in 1978. Several interpretations are offered: a theological one – the most recurrent in critical studies – reads the sad fate of the protagonist (i.e. of all humanity) as the will of a punitive God; a sociological one, influenced by the intuitions of hermeneutics, is intertwined with a historical and cultural reading, which sees the story as a reflection of the difficulties of the Cold War and of Dürrenmatt's tormented relationship with his homeland. Most of all, *Der Tunnel* is the story of a writer's struggle between the respect for literary tradition and his own creative force, which will later lead him to rewrite his own rules of art.

Keywords: *Swiss Literature, Dürrenmatt, Threshold, Tunnel, Creativity.*

1. Il racconto

Uno studente di ventiquattro anni prende il treno da un'ignota città svizzera – una delle tante città elvetiche a cui Dürrenmatt non dà un nome o a cui attribuisce un toponimo di fantasia dal richiamo simbolico (caso emblematico è Güllen, equivalente in *Schwyzerdütsch* di 'letamaio', ambientazione di *Der Besuch der alten Dame*), ma che parte della critica identifica con Berna², la capitale del cantone natale dello scrittore –, per recarsi a Zurigo, dove dovrà frequentare una lezione all'università, «das zu schwänzen er schon entschlossen war»³. Il treno è pieno, ma il protagonista riesce a trovare un posto in fondo all'ultimo vagone e può mettersi a studiare. Dopo circa venti minuti, il convoglio entra in un tunnel di cui l'universitario, che fa quel percorso abitualmente, forse anche più volte a settimana, non ha memoria. Non si intravede la fine del tunnel. Il giovane pensa di aver preso il treno sbagliato, ma il controllore gli conferma che la destinazione finale è proprio la sua, Zurigo. Gli altri passeggeri non sembrano preoccupati e proseguono le loro attività: una ragazza dai capelli rossi continua a leggere, un grasso passeggero gioca a scacchi da solo.

Non si intravede la fine del tunnel neanche dopo venti minuti; lo studente si reca dal capotreno,

1 Professore incaricato di Lingua e letteratura tedesca presso l'Università degli Studi "Guglielmo Marconi" (Roma)

2 Cfr. J. KNOPE, *Interpretation. Friedrich Dürrenmatt: Der Tunnel*, Reclam, Stuttgart 2007, p. 2.

3 F. Dürrenmatt, *Il Tunnel*, ed. con testo a fronte, Demetra, Bussolengo 1996 (già pubblicato da Marcos y Marcos, 1984), p. 12 («che già aveva deciso di bigiare» trad. it. di Marco Zapparoli, p. 13).

un paio di vagoni più avanti rispetto a quello dove ha trovato posto. L'addetto delle ferrovie inizialmente prova a placare le ansie del giovane viaggiatore, poi lo accompagna verso la cabina di guida, che scoprono abbandonata. Il macchinista, insieme a un addetto ai bagagli, intuendo quello che sarebbe accaduto, è saltato giù dal treno appena imboccato il tunnel.

Il viaggio procede in discesa, aumenta la velocità del locomotore, il mezzo è destinato a schiantarsi. Il giovane fissa il buio innanzi a sé, attaccato al vetro che lo separa dall'abisso. Il capotreno cerca una soluzione, chiede consiglio al giovane su cosa fare. Questi, si legge, non distoglie lo sguardo 'dallo spettacolo' e risponde con un lapidario: «Nichts». Niente.

Prima di addentrarci in possibili interpretazioni, è importante evidenziare come questo racconto abbia una forte valenza antinomica sin dalle prime righe: lo studente tenta di proteggersi dall'ignoto e dal terribile – si dice che è grasso per difendersi da quanto di orribile vede nascondersi 'dietro le quinte' della vita e ha batuffoli di ovatta nelle orecchie – ma allo stesso tempo è anche l'unico a rendersi conto davvero dello strappo con la realtà. Inoltre, lo studente intraprende il viaggio verso l'università di Zurigo per frequentare un seminario che sa già che non seguirà. Si mostra, così, pronto a dare un ordine diverso alla realtà e sembra aperto all'affermazione di quest'ordine diverso e capovolto: la vicenda, quello che sta per accadere e verrà narrato, procede su un binario differente rispetto alla vita dello studente e il cambiamento è sancito attraverso l'irruzione del terribile e di una dimensione metafisica.

Si può ipotizzare che il protagonista, seppur giovane, abbia vissuto tutta la sua vita, fino a quel momento, seguendo una routine, regole auto-imposte o figlie di convenzioni sociali, e che abbia percepito tale uniformità e monotonia come una condizione negativa che avrebbe portato a un'esistenza vuota e perfino insensata. Per questo non sembra temere il nuovo, quello che sta giungendo; pur avvertendone il carattere catastrofico, prova comunque un certo piacere. Si apre a una dimensione nuova, sancita da quella inattesa deviazione del treno e il viaggio – quel viaggio – finisce per rappresentare il senso autentico di tutta la sua vita: la meta ultima della vita rompe l'uniformità e la monotonia, il ragazzo forse non aspetta altro, vive soltanto in funzione di quel momento. Per questo non teme la morte: anche la morte sarebbe pur sempre un cambiamento, un altro ordine seppur solo metafisico; l'impatto, che appare inevitabile già da metà narrazione – ma, forse arditamente, si potrebbe affermare che è intuibile già nelle prime righe –, non è temuto dal ragazzo che, anzi, si sente protetto e al riparo: compare il termine *geborgen*, al sicuro⁴. Inoltre si intuisce che lo studente è rannicchiato nel locomotore, nello spazio sottostante i comandi del treno: sarebbe dunque in una posizione fetale, nell'attesa di una fine pur sempre riparatrice e consolatoria; nascita e morte si congiungono, la vita – impazzita come un treno in corsa senza controllo – apparentemente può anche non avere una meta, ma ad ogni modo riporterà ciascun individuo alla condizione iniziale. *Sein zum Tode* – essere per la morte – teorizzava Heidegger: appare questo anche il concetto di Dürrenmatt alla base del racconto, con la morte che dà senso all'esistenza. La morte è il senso autentico della vita, è la meta verso la quale è protesa la vita e lo studente fino a quel momento l'ha solo intuito; nel frattempo è stato in grado di cogliere la dimensione del terribile e forse l'ha addirittura schernita innalzando delle barriere fisiche (il grasso e i batuffoli di cotone a cui si è accennato sopra).

4 Cfr. *ivi*, pp. 52-53.

2. Interpretazione teologica⁵

Il primo tentativo di spiegare il tunnel di Dürrenmatt, forse il più ovvio e immediato considerando gli interessi dell'autore e in particolare i suoi studi su Barth⁶, cerca di offrire un'interpretazione del racconto in chiave teologica: a scanso di equivoci, affermiamo subito che questa chiave interpretativa – che sembra, come detto, quasi ovvia, in un autore però dove di ovvio non c'è mai nulla – appare limitata, se non addirittura 'forzata': vero è che il racconto si ricollega facilmente al motivo letterario topico della catabasi, simulando la discesa di una persona viva nell'Ade, ma altrettanto da tenere in considerazione vi è il fatto che tutto quanto è presente nella prima stesura del racconto, realizzata nel 1952, ed è facilmente riconducibile a una lettura teologica, poi viene eliminato nell'ultima versione del 1978. La prima edizione si conclude con questo scambio: «Was sollen wir tun?». «Nichts [...] Nichts. Gott ließ uns fallen und so stürzen wir denn auf ihn zu»⁷. Questa battuta finale, poi espunta nella versione successiva, fa pensare a una *salvezza ex-negativo*: l'ordine metafisico coincide con la grazia divina, l'incontro con la morte e l'irruzione in una dimensione altra può essere visto come il momento autentico di svolta nella vita del protagonista.

A venir eliminata nella versione degli anni Settanta è inoltre un'allusione biblica, un riferimento al Pentateuco 16, 1-35⁸: «Noch hatte sich nichts verändert, wie es uns schien, doch schon hatte uns der Schacht nach der Tiefe zu aufgenommen, und so rasen wir denn wie die Rotte Korah in unseren Abgrund»⁹. Qui ci si riferisce alla ribellione a Mosè e ad Aronne condotta da Core e da altri due capi d'Israele, i quali accusano i due fratelli di voler assumere, nell'assemblea del popolo, una posizione di preminenza rispetto agli altri capi tribù. I tre ribelli sono affiancati da 250 uomini della tribù di Levi; la punizione divina: questi uomini vengono inghiottiti dalla terra e arsi dal fuoco insieme alle loro famiglie e ai loro beni. A rigor di logica narrativa, dovrebbe essere il capotreno a parlare e a far riferimento all'episodio di Core¹⁰; sarebbe lui, più che il giovane studente, in effetti, ad aver vissuto fino ad allora senza speranza. Quindi il capotreno scomoderebbe l'allusione biblica, interpretando la discesa come punizione divina. Sembra inverosimile, d'altro canto, che a parlare sia lo studente poiché, contrariamente al capotreno, sta vivendo questo precipitare verso la fine di tutte le cose come la meta ultima della sua vita; dunque non fa nulla e aspetta raggomitolato provando una sensazione quasi di piacere, aspettando 'das Ende aller Dinge', – 'la fine di tutte le cose' – per dirla kantianamente. Lo studente sembra aver già dato un senso alla fine del mondo e la sua tranquillità durante la precipitazione fa ipotizzare che per lui dopo la fine del mondo si

5 Per un approfondimento si veda J. Wirsching, *Friedrich Dürrenmatt: >Der Tunnel<. Eine theologische Analyse*, «Der Deutschunterricht», 25, 1973, pp. 103-117; E. Weber, *Friedrich Dürrenmatt und die Frage nach Gott. Zur theologischen Relevanz der frühen Prosa eines merkwürdigen Protestanten*, Theologischer Verlag, Zürich 1980.

6 Sul rapporto tra il drammaturgo svizzero e il pastore riformato si veda P. Rusterholz, *Christliches Paradox als Skandalon und Korrektiv der Nachkriegskultur nach 1945: Friedrich Dürrenmatt und Karl Barth* in Id., *Chaos und Renaissance im Durcheinandertal Dürrenmatts*, a cura di H. Herwig e R.-M. Aust, Ergon, Baden-Baden 2017, pp. 15-34.

7 Questo finale della prima versione del racconto è pubblicato in F. Dürrenmatt, *Der Hund. Der Tunnel. Die Panne. Erzählungen*, Diogenes, Zürich 1980, pp. 76-77 («Che cosa dovremmo fare?». «Niente. [...] Dio ci ha fatto cadere e così precipitiamo verso di lui»). Salvo dove diversamente indicato la traduzione è da intendersi mia).

8 Ne accenna J. Knopf, *Interpretation*, o. c., p. 6.

9 F. Dürrenmatt, *Erzählungen*, o. c., p. 77 («Non era ancora cambiato nulla: così ci sembrava. Ma il tunnel ci stava già risucchiando in profondità e così stiamo sfrecciando nel nostro abisso come la banda di Core»).

10 Cfr. J. Knopf, *Interpretation*, o. c., p. 6.

passerebbe «aus der Zeit in die Ewigkeit»¹¹, d'improvviso, in un dato momento – l'ultimo attimo propriamente inteso – si entrerebbe in una dimensione temporale altra, ignota e inconoscibile al nostro intelletto e non identificabile semplicemente con i termini 'infinito' o 'eternità': questi concetti, difatti, equivarrebbero a un perdurare della situazione temporale già nota e, in questo modo, l'uomo non uscirebbe mai dal 'suo' tempo, si limiterebbe semplicemente a passare da una dimensione all'altra di una stessa infinita linea temporale.

Il capotreno, invece, rappresenta il pensiero più diffuso sulla fine del mondo, identico in tutte le epoche e in ogni luogo: un giorno finirà tutto e quel giorno è atteso con terrore. L'addetto delle ferrovie sposa il senso comune – quello spiegato da sempre dalle immagini terrificanti che preannuncerebbero, secondo l'Apocalisse, l'avvento del Giudizio Universale, ma anche dai cataclismi, dai terremoti, dagli uragani, nonché dalla «Ungerechtigkeit, Unterdrückung der Armen durch übermüthige Schwelgerei der Reichen und dem allgemeinen Verlust von Treu und Glauben»¹² –, sposa l'idea che il genere umano sia per sua stessa natura corrotto e, quindi, non meriterebbe altro se non una fine violenta e orrenda, punizione di una forza creatrice infinitamente saggia e giusta.

La differenza tra i due protagonisti è resa anche iconicamente da Dürrenmatt: il capotreno viene descritto grondante di sangue, segno dell'accoglimento rassegnato della punizione divina; lo studente è protetto e al riparo, sembra aver trovato il senso della propria vita. Entrambi però, secondo la chiave di lettura teologica, stanno precipitando per volere di Dio; viene utilizzato il pronome *uns*, che include il capotreno, lo studente, ma anche l'umanità tutta. La divinità di Dürrenmatt forse ha lasciato cadere gli uomini e nel *Tunnel* lo scrittore ha voluto rappresentare un abbandono divino dai motivi non esplicitati ma intuibili: dall'indifferenza che regna incontrastata nella società moderna, agli individui che non vivono ma si lasciano vivere dalla vita in un regime di perenne monotonia, l'eterno ritorno dell'uguale di nietzschiana memoria, alla negazione del mostruoso, elemento invece essenziale, come insegna Foucault¹³, che appartiene all'ordine e indica un limite. Troviamo una divinità, quindi, che distoglie lo sguardo dall'umanità e non è più disponibile a concedere la sua grazia, l'uomo non se n'è dimostrato all'altezza. Forse addirittura Dio stesso precipita insieme agli esseri umani, forse Dio è quella figura, appena accennata da Dürrenmatt, di un viaggiatore eccentrico che attraversa i corridoi del treno, un uomo alto con un impermeabile chiaro e un foulard annodato al collo, perché del resto, come fa dire Brecht a Galileo Galilei, «[Gott ist] in uns oder nirgends»¹⁴ e Dürrenmatt potrebbe aver rafforzato il pensiero con un «[Gott ist] mit uns oder nirgends», «Dio è con noi oppure da nessuna parte». Si va con Dio o verso Dio, in un movimento comunque verso il basso, come conferma la tanto discussa ultima frase, poi espunta, «Gott ließ uns fallen und so stürzen wir denn auf ihn zu»: viene utilizzato il verbo *stürzen*, che indica il movimento del precipitare, accompagnato da altre espressioni rimaste anche nell'ultima

11 I. Kant, *Das Ende aller Dinge*, in Id., *Immanuel Kant's Schriften zur Philosophie der Religion*, Modes und Baumann, Leipzig 1839, pp. 391-408, qui a p. 393 («dal tempo all'eternità», trad. it. di G. Durante-A. Poma-G. Riconda, *Scritti di filosofia della religione*, Mursia, Milano 1989, p. 219).

12 *Ivi*, p. 398 («ingiustizia, l'oppressione dei poveri a causa della smodata tracotanza dei ricchi e la generale perdita di lealtà e fiducia», trad. it. di G. Durante-A. Poma-G. Riconda, *Scritti di filosofia della religione*, o. c., pp. 331-332).

13 Per un approfondimento si veda L. Nuzzo, *Il mostro di Foucault. Limite, legge, eccedenza*, Meltemi, Milano 2018.

14 B. Brecht, *Das Leben des Galilei*, ed. con testo a fronte, Einaudi, Torino 1994, p. 58 («[Dio è] in noi, o in nessun luogo», trad. it. di E. Castellani, p. 59).

versione come ‘nach hinten’¹⁵, ‘hinabsenken’ (inclinare)¹⁶, di nuovo ‘stürzen’¹⁷, ‘hereinbrechen’¹⁸ – brillante, però intraducibile, gioco di parole finale di Dürrenmatt, con questo verbo che, oltre al movimento del precipitare, indica l’esser colpiti da una disgrazia –, tutte espressioni che sono l’esatto opposto di *aufsteigen*, che sarebbe più consona ad indicare un avvicinamento alla divinità. Con il verbo *stürzen*, così come con le altre espressioni che danno l’idea di un movimento verso il basso, Dio ha sede al centro della terra, nel luogo tradizionalmente attribuito agli inferi o, nella migliore delle interpretazioni, un luogo profano. Dürrenmatt in questo modo prende le distanze dalla tradizionale visione cristiana, in pieno spirito protestante elvetico, e a tal proposito torna utile quanto ha affermato in *Literatur und Kunst*:

Der Einwand wird aufgeworfen, es sei unerlaubt, das zu schildern, was man nicht selbst erlebt habe, als ob Leiden eine Art Monopol zum Dichten schüfe, aber war Dante in der Hölle? Darum müssen Sie sich jetzt auch einen Schriftsteller wie mich gefallen lassen, der nicht von dem redet, was er mit den Augen, sondern von dem, was er mit dem Geiste gesehen hat, der nicht von dem redet, was einem gefällt, sondern von dem, was einem bedroht. Ich bin Protestant und protestiere. Ich zweifle nicht, aber ich stelle die Verzweiflung dar. Ich bin verschont geblieben, aber ich beschreibe den Untergang; denn ich schreibe nicht, damit Sie auf mich schließen, sondern damit Sie auf die Welt schließen. Ich bin da, um zu warnen¹⁹.

«Io non dubito, ma rappresento la disperazione», scrive Dürrenmatt; e difatti anche questo precipitare verso Dio, così tanto illogico e innaturale, è associato all’orrore della vita, al lato mostruoso, seppur le conseguenze di questa condizione terribile siano percepite da due punti di vista diversi: per lo studente il ‘terribile’ è un momento positivo, è qualcosa – come già detto – che ha sempre intuito e temuto, al punto da mettere in piedi barriere come il grasso per non essere troppo vicino a quanto di orribile vedeva nascondersi dietro le quinte dell’umanità e l’ovatta per chiudere ogni buco della propria carne ed evitare di far penetrare le mostruosità del mondo esterno, barriere pur tuttavia goffe, paradossali – ma Dürrenmatt è il maestro del paradosso – e sterili. Lo scrittore svizzero costruisce il personaggio dello studente sull’equilibrio psichico tra *Eros* e *Thanatos*, crea una figura che prova piacere perché agogna la propria morte come ritorno ad uno stato iniziale di non vita, una figura che è espressione di un’indole naturale alla sofferenza e, di conseguenza, il dolore gli porta comunque piacere. Sostiene Freud in *Jenseits des Lustprinzips (Al di là del principio di piacere, 1920)* che l’istinto di morte non è mai osservabile in modo diretto, ma lo si rinviene in alcuni meccanismi quali la coazione a ripetere²⁰: in questo meccanismo della

15 F. Dürrenmatt, *Tunnel*, o. c., p. 54 («verso la coda [del treno]», trad. it. p. 53).

16 *Ivi*, p. 56.

17 *Ibidem* («Der Zugführer stürzte auf das Schaltbrett», «il capotreno cadde sul quadrante», trad. it. p. 55).

18 *Ivi*, p. 58.

19 F. Dürrenmatt, *Literatur und Kunst. Essays, Gedichte und Reden*, Diogenes, Zürich 1980, p. 32 («Si solleva l’obiezione che è vietato descrivere ciò che non si è vissuto, come se la sofferenza avesse creato una sorta di monopolio sulla poesia. Ma Dante era all’Inferno? Ecco allora che adesso dovete sopportare uno scrittore come me che non parla di ciò che ha visto con i suoi occhi, ma di ciò che ha visto con la sua mente, che non parla di ciò che piace a qualcuno, ma di ciò che minaccia qualcuno. Sono protestante e protesto. Io non dubito, ma rappresento la disperazione. Sono stato risparmiato, ma sto descrivendo la caduta; perché non sto scrivendo affinché giudichiate me, bensì affinché giudichiate il mondo. Sono qui per far da monito»).

20 Cfr. S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, in Id., *Opere di Sigmund Freud*, vol. 9: *l’Io e l’Es e altri scritti*.

reiterazione si troverebbe spiegato il motivo per cui lo studente si stesse recando all'università malgrado fosse già consapevole di bigiare la lezione. Lo fa soltanto per quest'abitudine a ripetere un'azione dalle conseguenze spiacevoli e negative; forse lo studente non ama il suo percorso di studi, forse l'ha intrapreso soltanto per far piacere ai suoi genitori e l'idea del ritorno a casa è infaustamente sospeso tra il senso di colpa per il figlio che non è diventato e mai diventerà e quello per la mancanza di coraggio che non lo porterà ad essere l'uomo che vorrebbe diventare: la coazione a ripetere, del resto, non è altro che desiderio di giungere alla distruzione, a quella condizione di non vita da cui abbiamo origine.

L'altro punto di vista sull'aspetto 'orribile' della vita è quello del capotreno che, molto più semplice e lineare, al contrario dello studente, ha paura del 'terribile', cerca di sfuggirgli ma invano: si arrampica per cercare una via di fuga ma viene scaraventato sulle leve di comando.

L'esperienza del terribile e del mostruoso sembra, dunque, una premessa necessaria per l'uomo per poter essere accolto da Dio; gli uomini devono accettare un altro ordine per trovare la salvezza. È sicuramente un'idea che mantiene una certa ambiguità e oscilla tra due estremi, il positivo e il negativo: abbiamo una salvezza ex-negativo; la salvezza – grado positivo – passa attraverso l'accettazione della sofferenza e del dolore, grado negativo, come per il protagonista della *Cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda. Del dolore, che lo percuote e lo assedia da ogni parte, lo studente del *Tunnel*, quanto il protagonista di Gadda – che poi non cela altri che Gadda stesso così come, in una certa misura, dietro al racconto elvetico si cela Dürrenmatt –, ha dannatamente bisogno. Senza dolore, perderebbe tutto se stesso, perderebbe la sua forza. Bisogna soffrire, soffrire intensamente, perché al di là del dolore si nasconde qualcosa di più profondo e oscuro. L'attesa di raggiungere questo nuovo ordine è accompagnata da una debolezza, un'inefficienza, una passività, un torpore, un'indolenza, una muta e cupa disperazione, una noia intuibile sia fisicamente che spiritualmente. Con fine acume, come Gadda racconta di anni, di giorni, di momenti di non-vita, lo svizzero narra di minuti, di giorni che si susseguono con impegni da marinare, di ogni sabato e domenica tutti uguali ormai da un anno, di tutto ciò che si ripete, di quello che è il «male oscuro di cui le storie e le leggi e le universi discipline delle gran cattedre persistono a dover ignorare la causa», il «male invisibile» che portiamo dentro di noi «per tutto il fulgurato scoscendere di una vita, più grave ogni giorno, immedicato»²¹. Il 'precipitare' di Dürrenmatt è come lo 'scoscendere' gaddiano.

Il tentativo di interpretazione teologica, però, non è esaustivo della complessità del racconto: appare difatti molto riduttivo ritenere che questa sia l'unica lettura possibile, come invece può emergere da gran parte della critica²². Forse non è arrischiato pensare perfino che Dürrenmatt riveda il suo testo non solo perché nell'arco di un ventennio sono cambiati i suoi pensieri sulla vita terrena e su quella ultraterrena, i suoi punti di riferimento – cerca una nuova via artistica, come vedremo nel nostro ultimo tentativo di interpretazione, una volta compreso che la letteratura così com'è, e come è sempre stata, non riesce a rappresentare la realtà dei fatti, è soltanto un mero esercizio stilistico –, ma anche perché è stato male, o non completamente, compreso, è stato interpretato seguendo esclusivamente la chiave di lettura più evidente. Con la sua 'riscrittura' del 1978 invita allora critici e lettori a guardare oltre, a sondare anche altre possibili interpretazioni, e lo

1917-1923, Bollati Boringhieri, Torino 1986, pp. 248s.

21 C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Garzanti, Milano 2000, p. 132.

22 Si veda E. Weber, *Friedrich Dürrenmatt und die Frage nach Gott*, o. c.; K. Whang Chin, *Der Tunnel von Friedrich Dürrenmatt. Versuch einer Interpretation*, «Zeitschrift für Germanistik», 8, 1969, pp. 82-105; J. Wirsching, *Der Tunnel. Eine theologische Analyse*, o. c.

fa eliminando l'ovvio, escludendo ciò che potrebbe far propendere maggiormente per una chiave di lettura univoca. Del resto Dürrenmatt non è nuovo alla 'autoriscrittura', offrendo lo stesso *Stoff* con mezzi diversi – è il caso, ad esempio, di *Die Panne*, che viene proposto come racconto nel 1956, *Hörspiel* nello stesso anno, *Fernsehspiel* nel 1957 e commedia nel 1979 – o riproponendo, come nel caso del *Tunnel* per l'appunto, la stessa opera rivisitata.

3. Interpretazione sociologica

La chiave di lettura teologica è messa in discussione nel 1993 da Gerhard Peter Knapp, esponente della scuola ermeneutica di stampo sociologico: «Die Interpretation der Erzählung stützte sich zumeist auf den letzten Satz: "Gott ließ uns fallen und so stürzen wie denn auf ihn zu". Theologische Deutungen – denen mit Ausnahme dieses Satzes jeder kontextuelle Anhaltspunkt fehlt – wollen hierin einen Nachweis der Gnade sehen»²³. La frase conclusiva, di conseguenza, risulterebbe irrelata al testo e al *contesto*.

Come sarebbe, dunque, da interpretare questo racconto? «Der glänzend geschriebene Text kann so als gesellschaftskritische Parabel gedeutet werden»²⁴. Una parabola ispirata ai toni della critica sociale, pertanto, una critica diretta alla società contemporanea alle prese con il boom economico – che stava, tuttavia, ancora muovendo i primi passi, imponendo a Dürrenmatt il ruolo di moderno Tiresia –, una società dedita esclusivamente al godimento immediato e concentrata sulla programmabilità del quotidiano (come dimostra l'insistenza sugli orari del treno – «Abfahrt siebzehnuhrfünfzig, Ankunft neunzehnuhrsiebenundzwanzig»²⁵ – e sul tragitto: «Der Zug hatte sich zwischen den Alpen und dem Jura fortzubewegen, an reichen Dörfern und kleineren Städten vorbei, später an einem Fluß entlang, und tauchte denn auch nach noch nicht ganz zwanzig Minuten Fahrt, gerade nach Burgdorf, in einen kleinen Tunnel»²⁶). Ma è possibile massimizzare il piacere del singolo in un contesto del genere, in una società sempre più tecnologica? Sembra farsi questa domanda Dürrenmatt con il suo *Tunnel* – oltre che con opere precedenti a questo racconto come *Der Theaterdirektor* (*Il direttore del teatro*, 1945), e successive come la *Umarbeitung* del *King John* di Shakespeare (1968) – e se lo era già chiesto nel 1955 Herbert Marcuse in *Eros and Civilization* – e prima ancora di lui Horkheimer – dando un contributo importante alla Scuola di Francoforte, attenta sin dalla sua creazione alla problematica dei bisogni istintuali nella società capitalistica, la cui soddisfazione sarebbe impedita dal dominio del processo produttivo: la struttura sociale contemporanea – nel nostro racconto identificabile con la famiglia del giovane protagonista e con la ditta di trasporti – impedisce all'uomo – in questo caso l'universitario, ma anche il capotreno – di condurre la propria vita seguendo il principio del piacere: il lavoro può essere svolto dalle macchine – il treno procede da solo infatti, apparentemente ingovernato, il

23 G. Knapp, *Friedrich Dürrenmatt*, Metzler, Stuttgart 1980, p. 36 («L'interpretazione del racconto si basava per lo più sull'ultima frase: 'Dio ci ha fatto cadere e così precipitiamo verso di lui'. Le interpretazioni teologiche – che, ad eccezione di questa frase, non hanno alcun nesso contestuale – vogliono vedere nel racconto una prova della misericordia divina»).

24 *Ivi*, p. 37 («Il testo, brillantemente elaborato, può quindi essere interpretato come una parabola critica nei confronti della società»).

25 F. Dürrenmatt, *Tunnel*, o. c., p. 12 («partenza alle 17.50 arrivo alle 19.27», trad. it. p. 13).

26 *Ivi*, pp. 12 e 14 («Il treno si sarebbe mosso fra le Alpi e il Giura, fra ricchi villaggi e città piccole e meno piccole, successivamente lungo un fiume, e dopo nemmeno venti minuti di viaggio, appena dopo Burgdorf avrebbe fatto ingresso in un breve tunnel», trad. it. pp. 13 e 15).

macchinista è saltato giù, entità completamente inutile, sprovvista di qualsiasi funzione una volta che è stata privata dalla macchina della possibilità di guidare il mezzo –, l'uomo ha di nuovo a disposizione il tempo e l'energia che prima dovevano essere investiti nel lavoro. Quanto narrato da Dürrenmatt rende meno utopica la possibilità paventata da Marcuse del ritorno della vita basata sul principio del piacere, anche se in questo stato di cose va sempre considerato che l'esistenza umana si svolge in un mondo non così ricco da garantire a tutti un sostentamento senza dover lavorare. Ecco quindi che l'attività lavorativa è inevitabile; la tecnologia può portare a un livello di efficienza e automazione tale da limitare il lavoro umano ma non da eliminarlo completamente. È impensabile una vita sociale senza lavoro ed è quasi impossibile accordare l'attività lavorativa al principio di piacere: «per tutta la durata del lavoro, che praticamente occupa tutta l'esistenza dell'individuo maturo, il piacere è 'sospeso' e predomina la pena. E poiché gli istinti fondamentali lottano per il predominio del piacere e per l'abolizione del dolore e della pena, il principio del piacere è incompatibile con la realtà e gli istinti devono sottomettersi ad un regime repressivo»²⁷. È questa incompatibilità ad essere messa in scena nel *Tunnel* di Dürrenmatt. Comunemente con il successo nel lavoro si misura la soddisfazione degli uomini nella società dominata da quello che Marcuse chiama principio di prestazione («la società si stratifica secondo le prestazioni economiche – in regime di concorrenza – dei suoi membri»²⁸). È evidente che il lavoro – quello del capotreno e del macchinista ma anche, in prospettiva, quello del giovane protagonista –, stando così le cose, non è rivolto alla soddisfazione dei propri bisogni ma è semplicemente un lavoro alienato; l'individuo non lavora per sé ma per il sistema e tutte le sue pulsioni vengono deviate per offrire prestazioni socialmente utili: «l'autorità della società è assorbita dalla coscienza e dall'inconscio dell'individuo e opera sotto forma dei suoi desideri, della sua moralità e delle sue soddisfazioni. [...] L'individuo vive liberamente la propria repressione come vita propria»²⁹. L'uomo deve accontentarsi di desiderare quello che si ritiene comunemente si debba desiderare, che altro non è che un certo grado di benessere che la società può offrire.

Questa società moderna – quella che Marcuse chiama opulenta – presenta una differenza sostanziale nelle modalità di introiezione forzata della repressione individuale: in precedenza, la rinuncia alle pulsioni veniva determinata dalla figura paterna – e a questo modello, in verità, fa ancora pensare l'incipit del *Tunnel* con lo studente che probabilmente sta seguendo un percorso di studi scelto da altri, forse proprio dal padre, che a lui non piace al punto di avere già l'intenzione di saltare la lezione che avrebbe dovuto seguire, di sottrarsi, quindi, al dovere –, nella società moderna invece «l'organizzazione repressiva degli istinti sembra essere divenuta collettiva» e gli uomini hanno desideri preordinati dal sistema di dominio. La figura del padre, a cui sembra ancora sottostare il giovane protagonista, è stata sostituita nel suo ruolo repressivo dalle istituzioni e «gli impulsi aggressivi si perdono nel vuoto»³⁰. Nel vuoto di un tunnel nel caso di Dürrenmatt, un tunnel senza fine perché, come già nello *Zarathustra* di Nietzsche, «tutto passa, tutto ritorna; eterna gira la ruota dell'Essere. Tutto si spezza, tutto si risalda; in eterno la casa dell'essere si ricostruisce qual era. Tutto si separa, tutto si ricongiunge; in eterno l'anello dell'essere riposa in se stesso. [...] Il centro è dappertutto. Curvo è il sentiero dell'eternità»³¹. La vita dell'uomo assume il carattere dell'eternità, è «rinascita reale» di tutto quello che è stato prima della morte.

27 H. Marcuse, *Eros e civiltà*, Einaudi, Torino 2001, p. 80.

28 *Ivi*, p. 87.

29 *Ivi*, p. 89.

30 *Ivi*, p. 132.

31 *Ivi*, p. 152.

Dalla vita – questo sembra aver capito, rinunciando alla sua lezione, ai suoi obblighi, lo studente, rappresentante dell'ultima generazione e del mondo che verrà – dobbiamo cercare di ottenere il massimo del piacere, dobbiamo vivere in conformità con il principio di piacere senza generare rimpianti e non vivere dunque nell'attesa di un mondo migliore, di un aldilà.

L'immaginazione è la chiave per la riconciliazione dell'individuo con il tutto, un'immaginazione che può diventare realtà e viene espressa attraverso l'arte, che può anche essere quella teatrale tanto cara a Dürrenmatt; sul finale del Tunnel si legge: «ohne sein Gesicht vom Schauspiel abzuwenden»³². L'arte «oppone alla repressione istituzionalizzata l'immagine dell'uomo come soggetto libero»³³.

L'obiettivo della società, di conseguenza, dovrebbe essere per Marcuse e Dürrenmatt quello di produrre un ordine che massimizzi la possibilità di godere della propria vita e non un ordine che reprima. Una società fondata sul principio di piacere si potrebbe realizzare solo con la consapevolezza della maggior parte delle persone di vivere in maniera del tutto limitata – consapevolezza che sembra appartenere allo studente –, cosa di complicata, se non impossibile, realizzazione poiché, se la forza del sistema è così grande da riuscire a limitare la libertà, le persone sono inconsapevoli di trovarsi in una condizione del genere; in caso contrario, infatti, avrebbero già agito per ribaltarla, ritenendola intollerabile. In questo clima di inconsapevolezza generale, il nuovo modello sociale di stampo marcusiano, agognato da Dürrenmatt, appare impossibile da realizzare, relegato nella sfera dell'utopia e destinato a rimanere semplice aspirazione sospesa in un tunnel di cui non si vede l'uscita. Ma anche da un'utopia possono arrivare validi spunti per la realtà.

4. Interpretazione storico-culturale

Dürrenmatt in quest'opera sembra ritrarre anche il fragile equilibrio della Guerra Fredda, la paura che la situazione politica possa precipitare, il clima conseguente, con paure, nevrosi e timori per un presente sempre in bilico che non lascia prospettare un futuro sereno. L'autore svizzero ha rappresentato proprio questo senso comune di inquietudine del periodo della tensione tra USA e URSS, a cui aveva già accennato in *Romulus der Große* (1949) e porterà a piena maturazione in *Die Physiker* (1962), lasciando incompiuto nel frattempo il tentativo di approfondirlo ulteriormente in *Eunuch und Kaiser* (1963)³⁴, commedia storica di cui è giunto fino a noi soltanto il I atto, l'unico realizzato, oltre a un'introduzione del 1980 scritta per la pubblicazione del frammento e in cui l'autore spiega l'idea di partenza legata a quest'opera, e due disegni a penna del 1964 in cui Dürrenmatt, reduce da un viaggio nella valle dell'Ararat, abbozza l'ambientazione della commedia.

Nel *Tunnel*, lo svizzero, mosso dagli eventi storici, sembra perdersi proprio alla ricerca di una nuova etica e di nuove responsabilità, secondo forse tra gli intellettuali europei soltanto a Pier Paolo Pasolini³⁵ e vicino alla posizione – che è, in verità, una non-posizione – che l'intellettuale italiano

32 F. Dürrenmatt, *Tunnel*, cit., p. 58 («senza distogliere lo sguardo dallo spettacolo», trad. it. p. 57).

33 H. Marcuse, *Eros e civiltà*, cit., p. 171.

34 In merito si veda F. Carlà, «Eunuch und Kaiser»: Dürrenmatt, Giustiniano, Teodora, Bisanzio e lo Stato 'totale', «Anabases. Traditions et réceptions de l'antiquité», 13, 2011, pp. 27-52.

35 Su Pasolini e la Guerra Fredda si veda F. Chianese, *Pasolini tra URSS e USA. L'intellettuale italiano negli anni della Guerra Fredda*, in S. Albertazzi-F. Bertoni-E. Piga-L. Raimondi-G. Tinelli (a cura di), *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, «Between», vol. V.10, nov. 2015, in <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/1699/1757> (Ultima visita: 23 settembre 2019).

esprime in un saggio³⁶, edito su *Officina* nel 1956, ovvero «un sicuro scetticismo nei confronti del ‘posizionismo’, ossia della necessità di vincolare un intervento critico a una posizione intellettuale e politica precisa»³⁷, e nei versi di *Le ceneri di Gramsci* (1957): «lo scandalo del contraddirmi / dell’essere / con te e contro di te»³⁸. E se Pasolini, nel suo non prendere posizione, si definisce ‘anti-Hegel’, sugli stessi pensieri sembra anche Dürrenmatt: il *Tunnel* è spiazzante perché tesi e antitesi convivono senza giungere a una sintesi. Non prendere una posizione vuol dire, in un certo qual modo, abbandonarsi agli eventi, esattamente come, abbandonati agli eventi, sono i protagonisti del racconto svizzero. Non prendere una posizione vuol dire lasciare spazio alla riflessione: ecco che, dunque, questo racconto – frutto delle temperie della storia e della politica – può essere inteso come uno stimolo alla riflessione sul ruolo delle ideologie e sulla genesi dello Stato totale, anche perché per Dürrenmatt – come emerge dall’introduzione all’unico atto realizzato di *Eunuch und Kaiser*³⁹ – la storia non è, alla maniera di Schiller, un qualcosa di dato su cui lo scrittore può proiettare le sue trame, ma è materiale letterario, che può essere rielaborato e adattato al contesto. La narrativa dürrenmattiana si mostra in questo modo ancora una volta affine al teatro e – proprio come quest’ultimo – si fa «a live discussion of contemporary issues»⁴⁰.

Lo svizzero, nella sua riflessione sullo stato che si può dedurre in questo racconto, sembra rifiutare qualsiasi concezione trascendente, di stampo hegeliano, e cerca di definirne significato e ruolo nella prospettiva di una tensione tra Stato stesso e individuo, mostrandosi vicino, se non addirittura ispirato, alle *Lezioni di Sociologia* (1898-1900) di Durkheim, opera nella quale il tema dello Stato occupa un posto centrale. Il sociologo francese, infatti, chiama Stato «gli agenti della autorità sovrana e società politica il gruppo complesso di cui lo Stato è l’organo eminente»⁴¹. Lo Stato viene visto come l’organo del pensiero sociale, viene concepito come cervello e, dunque, organo eminentemente pensante, è il solo «ad avere la prerogativa di pensare e agire al posto della società. Le rappresentazioni, così come le risoluzioni che sono elaborate in questo ambiente speciale, sono naturalmente e necessariamente collettive»⁴². E ancora più avanti Durkheim afferma: «quando lo Stato pensa e decide, non bisogna dire che è la società a pensare e decidere attraverso di esso, ma che esso pensa e decide per essa. Lo Stato non è un semplice strumento di canalizzazioni e concentrazioni. In un certo senso è il centro organizzatore dei sottogruppi stessi»⁴³. Lo studioso giunge allora alla definizione più nota di Stato, vale a dire «gruppo di funzionari sui generis, al cui interno si elaborano delle rappresentazioni e delle volizioni che vincolano la collettività»⁴⁴. Emerge così che lo Stato lavora attraverso rappresentazioni che non possono esaurire la vastità della coscienza collettiva. E qui entra in gioco l’individuo; Durkheim si distacca totalmente dagli altri

36 Cfr. P. P. Pasolini, *La posizione*, «Officina», 6, 1956, p. 249; poi anche in G. C. Ferretti, «Officina». Cultura, letteratura e politica negli anni Cinquanta, Einaudi, Torino 1975, p. 246 e in P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, a cura di W. Siti-S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, tomo I, p. 628.

37 *Ibidem*.

38 P. P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, in Id., *Poesie*, Garzanti, Milano 1975, p. 73.

39 Cfr. F. Dürrenmatt, *Einleitung zu einem Fragment*, in Id., *Romulus der Große. Neufassung 1980*, Diogenes, Zürich 1998, pp. 143-151, qui a p. 148.

40 K. S. Whitton, *The theatre of Friedrich Dürrenmatt: a study in the possibility of freedom*, Wolff, London 1979, p. 54.

41 É. Durkheim, *Lezioni di sociologia. Per una società politica giusta*, Orthotes, Napoli-Salerno 2016, p. 130.

42 *Ivi*, p. 131.

43 *Ivi*, p. 132.

44 *Ivi*, p. 133.

studiosi che vedono un conflitto storico e insanabile tra Stato e individuo: il sociologo francese, anzi, ritiene che lo stato abbia pure una funzione di tutela morale dell'individuo. Allo Stato viene riconosciuto il compito di valorizzare e tutelare la libertà individuale: «lo Stato impedisce loro [ai gruppi secondari] di esercitare sull'individuo l'influenza oppressiva che altrimenti eserciterebbe»⁴⁵. È proprio il compito principale dello Stato a venir espresso nel *Tunnel*: al giovane protagonista viene garantita, difatti, la libertà di agire. Dürrenmatt, sulle orme di Durkheim, mostra che non esiste conflitto tra Stato e individuo, anzi i diritti individuali hanno origine dallo Stato, si mantengono grazie allo Stato che ha il compito fondamentale di tutelare l'individuo: addirittura, afferma Durkheim, «più lo Stato è forte, più l'individuo è rispettato»⁴⁶, ed «è grazie allo Stato e solo grazie ad esso che [gli individui] esistono moralmente»⁴⁷.

L'autore delle *Lezioni di sociologia* individua però un secondo compito svolto dallo Stato: si tratta di una funzione 'esterna' che mira alla difesa della collettività da aggressioni di altri Stati, una funzione che sottende un patto tra individuo e Stato basato sul sentimento patriottico. È una sorta di religione secolare, come la chiama Massimo Pendenza⁴⁸, di cui gli individui sono i fedeli, ma che lo Stato deve continuamente alimentare, anche mediante la difesa della collettività. È a questo punto che, per quanto concerne la Svizzera, il meccanismo s'inceppa, nel tunnel si resta sospesi, non s'intravede una via d'uscita: cosa ne è della difesa del popolo in uno Stato che fonda la sua identità sulla neutralità, la quale conferisce la certezza di non subire attacchi dall'esterno e permette di non entrare in conflitto con gli altri stati, ma assopisce anche il sentimento patriottico? La neutralità, dunque, è un male?

Dürrenmatt è un intellettuale profondamente radicato nel suo tempo e, soprattutto, nel suo spazio elvetico; parlare, semplicemente, come si è fatto, di una lettura in chiave di critica sociale appare, anche in questo caso, limitativo, non è sufficiente a inquadrare altresì la critica alla Patria che ha sempre caratterizzato il drammaturgo svizzero e che si è mostrata vicina alla posizione che Karl Schmid ha espresso nel giugno del 1948 in occasione di una celebrazione al Politecnico federale di Zurigo per il centesimo anniversario dello Stato federale:

Dass wir der Welt und Europa und den Völkern um uns herum damit mehr nützten, als wenn wir den Krieg gesucht hätten, davon ist die Mehrzahl von uns überzeugt. Ob diese geschichtliche Rechtfertigung auch eine Rechtfertigung unserer Gewissen ist, ob die politisch richtige Haltung auch die sittlich höchste ist – diese Frage bleibt sicher offen. Dass wir mit dieser klugen und äusserlich vielleicht einzig richtigen Haltung auch materiell am besten gefahren sind – das muss uns anständigerweise immer wieder misstrauisch machen⁴⁹.

45 *Ivi*, p. 144.

46 *Ivi*, p. 139.

47 *Ivi*, p. 145.

48 Si veda M. Pendenza, *Sul patriottismo cosmopolita di Émile Durkheim*, in M. Pendenza-D. Inglis (a cura di), *Durkheim cosmopolita*, Morlacchi, Perugia 2015 e M. Pendenza (a cura di), *Sociologia classica contemporanea*, UTET Università, Novara 2016.

49 K. Schmid, *Aufsätze und Reden*, vol. 2, Artemis, Zürich-Stuttgart 1957, p. 38 («La maggior parte di noi è convinta che ci siamo resi più utili al mondo, e all'Europa, e ai popoli che ci circondano, che se avessimo cercato la guerra. Se questa giustificazione storica sia anche una giustificazione per le nostre coscienze e se questa posizione politicamente ineccepibile sia anche la posizione moralmente più elevata – la questione resta sicuramente aperta. Con questa posizione intelligente, e apparentemente forse l'unica corretta, anche sul piano materiale le cose per noi sono andate per il meglio – ecco perché, per decenza, dobbiamo restare sempre vigili»).

‘Vigilanti’ come ‘vigilanti’ di una prigionia, come avrà modo di spiegare in maniera esaustiva Dürrenmatt soltanto nel novembre del 1990, a pochi mesi dalla sua morte, quando in occasione della visita in territorio elvetico, per il conferimento del premio Gottlieb Duttweiler, di Václav Havel, paragona la Svizzera a una prigionia, ben diversa da quella in cui l’ultimo presidente della Cecoslovacchia è stato rinchiuso per diversi anni, un carcere nel quale gli stessi elvetici si sono volontariamente rifugiati perché soltanto lì si sentono al riparo dalle aggressioni⁵⁰. Dürrenmatt sostiene: «Die Schweizer fühlen sich frei, freier als alle andern Menschen, frei als Gefangene im Gefängnis ihrer Neutralität»⁵¹. È la neutralità quindi il problema; proprio quella equanimità tutta svizzera, sinonimo di libertà, in virtù della quale intellettuali come Mann, Musil e Silone – solo per citare alcuni esempi – hanno potuto portare avanti le loro battaglie ideologiche. La neutralità è motivo di discussione, di sofferenza, ha una connotazione ambivalente: rende liberi perché sicuri di non essere aggrediti e coinvolti nei conflitti del resto del mondo ma, allo stesso tempo, rende prigionieri perché limita la libertà di agire, la possibilità di scendere in campo attivamente⁵². Quello svizzero è un processo storico incompiuto, un tunnel imboccato di cui non si riesce a vedere la fine.

5. Interpretazione poetica

Le chiavi di lettura fin qui fornite sono state abbozzate da vari critici sin dall’uscita dell’opera e, provando ad approfondirle, come abbiamo visto, sembrano tutte, allo stesso modo, assolutamente fondate e convincenti; più di ogni altra cosa, però, ad una attenta lettura, *Der Tunnel* sembra la storia di un intellettuale che si trova in una fase artistica decisiva, un autore stanco di studiare e seguire le regole dell’arte – stanco quindi di imbavagliare il suo estro, di convogliarlo verso direzioni decise dalla critica e dalla tradizione – e desideroso invece di fregarsene delle regole dell’arte e suonare il piffero per conto suo, per dirla parafrasando le parole di un altro svizzero, Robert Walser⁵³, di seguire solo ed esclusivamente il richiamo della sua forza creativa: come drammaturgo, con il passare degli anni – dall’esordio con *Es steht geschrieben* (1947) fino ad *Achterloo* (1982) –, trova sempre più il coraggio di sperimentare «le forme drammatiche più varie, sempre alla ricerca dell’espressione estetica adeguata alla realtà sfuggente del mondo contemporaneo»⁵⁴ e, come narratore, nei romanzi gialli, se con il primo, *Der Richter und sein Henker* (1950), segue più o meno le regole del genere, sette anni dopo, dunque in un breve lasso di tempo, arriva a ribaltare completamente lo schema canonico del poliziesco in *Das Versprechen*. È proprio in questa fase, dunque, negli anni in cui realizza il racconto oggetto della nostra analisi, che Dürrenmatt si trova come nel tunnel che descrive, sul *limen* che, stando a quanto afferma Andrea Gentile,

può essere identificato con una ‘soglia’ o come un lungo corridoio o un *tunnel* che rappresenta il necessario passaggio della nostra soggettività verso un nuovo orizzonte: il ‘limine’ è una

50 Cfr. F. Dürrenmatt, *Kants Hoffnung. Zwei politische Reden*, Zürich, Diogenes 1991, p. 15.

51 *Ibidem* («Essi si sentono liberi, più liberi di tutti gli uomini, liberi – da prigionieri – nella prigionia della loro neutralità»).

52 Sull’argomento si veda M. Basili, *La letteratura svizzera dal 1945 ai giorni nostri*, Portaparole, Roma 2014, pp. 83-101.

53 Cfr. C. Seelig, *Passeggiate con Robert Walser*, Adelphi, Milano 1981, p. 17.

54 A. Reininger, *Storia della letteratura tedesca. Fra l’Illuminismo e il Postmoderno. 1700-2000*, Rosenberg&Sellier, Torino 2005, p. 609.

fase o uno stato soggettivo di passaggio, di transizione, di trasformazione che si configura e si caratterizza nella sua dinamicità. [...] La soglia è qualcosa che si pone ‘tra’ due ‘realità’⁵⁵.

Dürrenmatt sa quello che lascia – ben conosce gli ingredienti per attirare i favori di pubblico e critica – ma non sa dove lo porterà la sua creatività, questa volontà di seguire il suo istinto creativo. Si trova sulla soglia e la soglia è «il luogo della paura e del naufragio, ma anche della sorpresa, della vita autentica, è il luogo dove la nostra soggettività è chiamata a fare delle scelte per dare un senso alla nostra vita e alla nostra esistenza»⁵⁶. Ma quali sono le circostanze che hanno portato al desiderio di rivoluzionare le regole dell’arte? Va da sé che una nuova poetica nasce dalla consapevolezza dei limiti mostrati dalla tradizione narrativa, in questo caso limiti nel cogliere l’esperienza umana e raccontarla. Quello che avverte Dürrenmatt sembra essere che l’arte non è capace di esprimere la dimensione percettiva e, di conseguenza, di descrivere il lato concreto della vita. Nel *Tunnel* troviamo all’inizio, quindi, il giovane protagonista intento a chiudere ogni buco della sua pelle perché, così facendo, avrebbe impedito alle mostruosità della vita di penetrare in lui. Allo stesso modo fa l’arte, secondo lo svizzero: si chiude al mondo esterno, non lo fa penetrare; ma agendo così, ci nega la possibilità di percepire la realtà, bella o mostruosa che sia. E allora per prima cosa lo scrittore elvetico mira a scarnificare il linguaggio classico: valorizza l’aspetto sonoro e ritmico delle parole, indebolendo il ruolo precipuo delle concettualizzazioni linguistiche, così formali e distanti dal reale; ce ne offre un esempio proprio l’incipit del *Tunnel* che, col suo alternarsi di fricative sonore e sorde, è quasi cantilenante: «das Schreckliche hinter den Kulissen, welches er sah (das war seine Fähigkeit, vielleicht seine einzige)»⁵⁷. In secondo luogo, come già accennato, Dürrenmatt contravviene alle regole dell’arte, ai dogmi della tradizione e della critica: crea una commistione di generi – *Der Besuch der alten Dame*, ad esempio, viene definita una tragicommedia, combinazione di tragedia e commedia – o quando queste opere vengono fatte rientrare in un genere preciso – si pensi ai romanzi polizieschi citati in precedenza – scombina le regole del gioco, dimostra che fissare delle norme può portare lo scrittore solo a un mero esercizio stilistico: la vita è altra cosa, nella vita bisogna fare i conti con il caso, lo scrittore non può esimersi e, pertanto, deve prevedere «die schlimmstmögliche Wendung»⁵⁸. Ovviamente Dürrenmatt arriva per gradi all’intendimento e realizzazione di questa dimensione. *Der Tunnel*, come detto, rappresenta proprio il momento in cui lascia il certo – le opere realizzate nei primi anni della sua carriera – e si muove seguendo in maggior misura l’istinto creativo o, se si preferisce, l’intuizione, ovvero la

capacità di cogliere ciò che è vivo, autentico e mobile. [...] L’intuizione è anche la possibilità di comunicare con l’altro. [...] L’intuizione è la capacità di avvicinarsi a quanto non trova espressione nel mondo dell’intelletto pragmatico: l’intuizione ci fa accedere ad una conoscenza immediata, cioè non mediata, dello spirito, ad una conoscenza profonda e autentica della durata, ad una conoscenza che è qualitativamente diversa rispetto all’orizzonte cognitivo schematico, analitico e sintetico⁵⁹.

55 A. Gentile, *Sulla soglia. Tra la linea-limite e la linea d’ombra*, IF Press, Roma 2012, p. 5 (corsivo nostro).

56 *Ivi*, p. 6.

57 F. Dürrenmatt, *Tunnel*, cit., p. 12.

58 F. Dürrenmatt, *21 Punkte zu den Physikern*, in Id., *Komödien II und frühe Stücke*, Arche, Zürich 1970, p. 353, punti 3 e 4 (“la peggiore svolta possibile”, trad. it. di A. Rendi, *21 punti su «I fisici»*, in F. Dürrenmatt, *I fisici*, Einaudi, Torino 1972, p. 83)

59 A. Gentile, *Sulla soglia*, o. c., pp. 83-85.

Al momento in cui realizza questo racconto, lo scrittore svizzero sa soltanto che per descrivere l'uomo moderno deve rinunciare agli schemi artistici canonici, ma non sa ancora dove lo porterà questa sua rivoluzione appena cominciata. È all'interno di un tunnel, per l'appunto, del quale non si intravede l'uscita.

La nuova poetica di Dürrenmatt è una poetica basata sul fallimento, anche se a qualcuno questo termine potrebbe sembrare eccessivo. Ma se partiamo dalla semplice definizione presente sul dizionario della parola 'fallimento' – sullo Zingarelli si legge «non raggiungere il fine previsto» – comprendiamo che è proprio questo ciò che viene descritto nel tunnel e ciò che viene sempre più visto nelle opere dello svizzero a partire dalla fine degli anni Cinquanta, ed è proprio questa la condizione che sottende alle vite delle figure dürrenmattiane. Su questa tensione creativa – data dal tentare di fare qualcosa, non riuscire a farlo e provare di nuovo, caratteristica di Dürrenmatt autore storico e dei suoi personaggi – si basano le sue opere.

Colpisce come tale poetica dello svizzero, fondata sul fallimento, proceda di pari passo con i suoi personaggi e con le loro vite: malgrado una condizione di inconsistenza fisica o mentale, che condurrà i protagonisti inevitabilmente alla fine delle loro esistenze, sulla soglia tra la vita e la morte – con un passo in più, in verità, verso la morte –, continuano ad andare avanti, a cercare la vita: si pensi ad Alfredo Ill di *Der Besuch der alten Dame* che si comprende da subito cadrà vittima della miliardaria Claire Zachanassian e, più in generale del dio denaro, oppure al fisico nucleare Möbius, protagonista di *Die Physiker* (1961), che per il bene dell'umanità si fa internare in una clinica psichiatrica fingendosi pazzo, o ancora al commissario Matthäi di *Das Versprechen* (1958) che, nel tentativo di risolvere l'ultimo caso della sua carriera, impazzisce. I personaggi dello scrittore svizzero sono così vicini a quello che avviene nel quotidiano: si va avanti sempre, nonostante la consapevolezza della fine e l'incombente del caso. Le opere dello svizzero possono sembrare, ad una prima lettura, impregnate di pessimismo, con i protagonisti che arrancano nella loro esistenza, ma gli stessi dimostrano sempre un tenace attaccamento alla vita che è esattamente quello che, secondo Dürrenmatt, ciascuno a proprio modo, è chiamato a fare ogni giorno. Nei personaggi dello svizzero si possono ritrovare le debolezze, le manie, le piccole e grandi gioie delle persone comuni. Si può trovare la vita.