

Luca D'Ascia

Delitto a Bolzano o il commissario sul divano

Lucidamente e consapevolmente ambiguo e sfuggente oppure approssimativo e discontinuo benché ricco di spunti suggestivi? Tale dubbio insorge inevitabile al termine della lettura di questa interessante narrazione di Marcello Fois, che vuol essere al tempo stesso un prodotto “di massa” efficace e una scrittura letteraria piena di ammiccamenti. Va osservato anzitutto che al primo livello, quello del romanzo di genere che rispetta regole empiriche di composizione condivise dal pubblico, il testo di Fois “funziona” egregiamente. La “fabula” è imperniata sulla scomparsa di un bambino superdotato e infelice, Michele, chiarita nella conclusione come un rapimento orchestrato dalla madre Gea in collaborazione con un prete che risulta essere il fratello gemello sparito in circostanze analoghe molti anni prima. Movente di tale condotta è l’ansia di prevenire un abuso da parte del padre che la propria esperienza infantile, segnata dal trauma dell’affidamento, le fa ritenere verisimile. Con queste pennellate a tinte (anche troppo) forti Fois concatena una serie di situazioni di sicuro effetto, contando sul fascino torbido che il tema dell’abuso familiare esercita sul pubblico contemporaneo a livello di *mass media*. Il thriller prende il lettore con un susseguirsi di colpi di scena che mantengono il mistero e la conseguente tensione fino all’ultima pagina. Il *suspense* è assicurato da una tecnica raffinata: quella di disseminare indizi allusivi che, introdotti in maniera frammentaria e apparentemente abbandonati, in realtà non vengono mai persi di vista nel percorso diegetico e, puntualmente richiamati al momento giusto, finiscono per contribuire decisamente allo scioglimento dell’intrigo (l’esempio più evidente è la sezione «Prima di tutto», succinto e densissimo antefatto che contiene i germi dell’intera narrazione: il carattere quasi incestuoso dell’attrazione sessuale di Gea per il futuro marito, Nicola, figlio della coppia che lo prende in adozione; la facilità della donna a cadere vittima di una manipolazione; il ruolo di *deus ex machina* assunto da una misteriosa «zia» che, ancor più della madre e del prete, appare l’autentica regista del rapimento posteriore). Anche la conclusione del thriller rispetta in modo rassicurante le convenzioni del genere: uno *happy end* nella tradizione del cinema americano con Gea nascosta che riconosce la buona fede del marito vedendolo piangere durante un interrogatorio. Questo finale “buonista” non armonizza troppo con l’ostentazione di sintomi neurotici nella messa in scena di quasi tutti i personaggi, ma certamente mette a suo agio il pubblico che non può restare con troppo sapore di amaro. L’abbondanza di lacrime e in particolare di lacrime maschili è una vistosa caratteristica di questo romanzo, che non so quanto rifletta un’evoluzione effettiva

del costume italiano ma che sembra tener conto, capitalizzando una facile riconoscibilità come garanzia di comprensione da parte del lettore, della tendenza a “caricare” la recitazione propria delle serie televisive che dominano la cultura dell'intrattenimento.

La denotazione dell'accaduto fittizio, insomma, non fa una grinza: il racconto risulta così avvincente da far perdonare certe pecche compositive come l'assenza di un movente adeguato per il comportamento della “zia”, la truffatrice che nasconde il vero nome di Lidia Bomoll.

Ma in letteratura, come l'autore sa benissimo, la denotazione passa in secondo piano rispetto alla connotazione. Ed eccolo quindi a compensare l'agevole leggibilità di una narrazione intenzionalmente trasparente per evidenza delle strutture generiche accumulando “opacità” su un piano diverso e propriamente estetico: quello della costruzione di un'atmosfera, delle ellissi narrative, del gioco dei piani temporali, dell'altro e fondamentale gioco di specchi delle citazioni e allusioni. Alla fruizione si sovrappone la decifrazione: al di là dei fatti contano i significati, le risonanze psicologiche, e il gioco ermeneutico si fa più sottile, chiamando in causa una concezione meno convenzionale del vissuto. Infatti *Del dirsi addio* è inteso come un thriller psicologico e questo aggettivo consente di “ricamare”, come avrebbe detto la Roxane del *Cyrano* di Rostand, assai più di quanto non sembri autorizzare il sostantivo. Illuminante risulta l'intitolazione del romanzo, davvero interpretante principe del testo cui dà accesso con quella vistosa sostituzione di un concetto astratto, sottolineato dal “de” latineggiante per introdurre il complemento di argomento (“A proposito del dirsi addio”) e dall'impiego dell'infinito sostantivato, per giunta riflessivo, che suona ricercato nella nostra sintassi, al trito referente fattuale (“La scomparsa di Michele” o “Il ragazzino perduto”) che avrebbe fornito il titolo della narrazione se questa fosse apparsa in una collezione di romanzi gialli. L'aura di trattato morale, con i suoi nobili antecedenti umanistici, chiarisce subito che non siamo di fronte a un prodotto in serie bensì a un *unicum* di autore che affronta ambiziosamente un tema centrale della psicologia e della cultura: il confronto con la morte, la sua introiezione nell'io e per così dire il suo “addomesticamento” simbolico.

La psicologizzazione del thriller non è evidentemente opera di Fois: è già data nella struttura anamnesica per cui il delitto è un dato di cui bisogna indagare responsabili e moventi, ma lo è anche il trauma le cui cause e contesti non affiorano alla coscienza se non attraverso un processo di rievocazione sempre difficile e spesso doloroso (questa omologia strutturale contribuisce a spiegare il successo conosciuto dalla psicoanalisi nella letteratura e nel cinema). L'originalità di *Del dirsi addio* consiste semmai nel porre al centro dell'indagine psicologica che accompagna sul piano connotativo la ricerca fattuale su quello denotativo non il trauma della vittima e degli indiziati, bensì quello dell'investigatore. Il protagonista del romanzo è infatti il commissario Sergio Striggio, “uomo senza qualità” in un senso abbastanza vicino a quello dell'archetipo musiliano: la sua forza, tanto fisica quanto soprattutto di

volontà, è infatti paralizzata da una perplessità di fondo che gli impedisce di riconoscersi nell'agire del personaggio che scorge sulla scena con esacerbato distacco analitico e che è e non è lui stesso. Proprio come per Ulrich, anche per Sergio il pericolo è quello di perdersi nel "senso della possibilità" che rischia di sottrarre consistenza alla realtà su cui deve operare. "Risolvere il caso", che è un'affermazione di superiorità insieme intellettuale (ricostruendo i fatti si organizzano i fenomeni in un modo analogo all'ipotesi scientifica) e pragmatica (identificando i colpevoli si riafferma l'ordine sociale), diventa così un miraggio e questo fallimento specifico si trasforma per sineddoche in un fallimento esistenziale di più vasta portata. Senza il senso del dubbio la vita minaccia di precipitare nell'orrore totalitario delle certezze, rappresentato satiricamente nella figura del sostituto procuratore Susini, omofobo e limitato, perfetta incarnazione di quel tipo di conservatorismo ottuso che si suole attribuire a certa magistratura perennemente pomposa e anacronistica, ma anche proiezione paterna sull'orizzonte inquieto di Striggio. Un eccesso di insicurezza, però, potrebbe anche esasperare la neurosi del bambino precoce e insicuro, in tutto simile a Michele, che si conserva in Sergio, la cui omosessualità deve fare i conti con una professione tipicamente "maschile", scarsamente consentanea all'introversione, come il lavoro in un commissariato di polizia, e tende a celarsi dietro un'ostentata virilità. La "sfida" professionale e cognitiva si trasforma così in una "prova" psicologica che il protagonista deve affrontare per ricostruire l'unità del Sé e la linea d'azione denotativa del romanzo si interseca con un percorso connotativo in cui gli indizi e le prove diventano ricordi e memoria.

Questo "metapiano" del romanzo, per quanto promettente, non appare del tutto risolto nella concretezza della scrittura. Per mantenere in movimento la macchina psicologica di Sergio il narratore ha bisogno di servirsi come carburante di una certa quantità di scene tipiche che sono già di per sé fortemente connotate in senso comico o drammatico: il triangolo amoroso fitto di tresca e schermaglie che vede il protagonista diviso fra una donna mascolina, Elisabetta Menetti, e il compagno gay, Leo, personaggio non del tutto convincente in quanto proiezione anche troppo sublimata della disponibilità e comprensione amorose, che l'autore ha forti remore a sviluppare nel senso di quella femminizzazione che sembrerebbe richiesta dalla logica del suo carattere; la malattia e imminente morte del padre, che richiama quella speculare e opposta della madre e che obbliga Sergio a ripensare tutto il proprio rapporto con lui, conflittuale e reticente a cominciare dall'omoerotismo del figlio che, gelosamente protetto da un alone di vergogna, si rivela invece esser stato il classico segreto di Pulcinella. Insomma, perché succeda qualcosa nella psiche di Sergio occorre uno stimolo esterno, una situazione quotidiana e diciamo pure abbastanza scontata e prevedibile che viene "nobilitata", resa "intellettuale" e interessante per una "letteratura di connotazione" dal modo in cui la coscienza del commissario la filtra. Nulla di male in ciò, poiché il divario fra il "dato" e la sua elaborazione psicologica, rivelatrice proprio nella sua mancanza di sincerità, è una delle grandi risorse della narrativa novecentesca, per cui basta pensare alle mordaci parodie del

primo Mann o, a casa nostra, all'inefficienza sveviana. Ma Fois non riesce ad articolare in modo fluido il trapasso fra l'oggettività e la riflessione, fra la narrazione di fatti e lo scatto dei ricordi. Il registro "basso" su cui vengono rappresentati gli eventi, comico di una comicità che tende al grottesco "caricando" la rappresentazione, stona con il tono di rivelazione, fundamentalmente serio, con cui il ricordo si sovrappone al presente percepito riportando alla luce strati rimossi della coscienza di Sergio e facendo del mondo del personaggio, con l'enorme deformazione soggettiva che vi si scarica, il solo mondo possibile per il lettore condannato a (non) decifrare gli oggetti attraverso il prisma del suo sguardo acuto e sfocato. Questa soggettività imperfetta è palese nell'oscillazione dell'istanza narrativa, per cui il narratore onnisciente sembra dare la parola a Sergio *ad libitum* senza che l'ambiguità del ricordo, il cui *status* di realtà è incerto, venga a configurarsi come un autentico monologo interiore. Anche quando la transizione dal presente dell'indagine alla scena ricordata è indicata esclusivamente dallo spazio tipografico si avverte sempre la presenza, magari affievolita, di una "voce" che ci segnala che in quel preciso momento Sergio sta evocando.

Questa assenza di un'autentica focalizzazione interna in un romanzo psicologico come *Del dirsi addio* ha probabilmente a che fare con quello che è insieme un punto di forza e un limite della narrazione: la sua natura profondamente cinematografica. Le difficoltà che insorgono all'atto di differenziare intrinsecamente le scene rammemorative da quelle narrative-descrittive sono quelle stesse che rendono complessa a livello semiotico (non stilistico) la percezione del carattere soggettivo di una sequenza cinematografica: segmenti "soggettivi" e "oggettivi" sono accomunati da una medesima necessità di tradurre il pensato in termini visivi. La scrittura di Fois è piena, non propriamente di oggetti, ma di visioni: quando entra in gioco la soggettività pensieri e ricordi si distendono in vere e proprie scene, composte con cura prospettica ed immerse in un'illuminazione che ne ammorbidisce e fonde i contorni. La rapidità del montaggio è essenziale all'efficacia di ciascuna scena: il piano-sequenza è anticinematografico e nulla è più lontano dal metodo di lavoro letterario di Fois del corrispondente narrativo del piano-sequenza. Energico e incisivo è il "taglio" del segmento narrativo, breve ed intenso e costantemente mantenuto sul filo dell'ellissi, che lascia intravedere la pista nella penombra. Come ogni film d'autore si definisce per una sua luce particolare, inseguita dal regista con una puntigliosità a volte maniacale, così il *Leitmotiv* del bianco e della neve condensa l'atmosfera di ambiguità psicologica e morale del romanzo, minacciando di cancellare i contorni delle cose e dando vita a un ambiente inospitale ma propizio alle rivelazioni. È del tutto coerente con questa impostazione filmica della narrazione il fatto che la catarsi del protagonista assuma la forma della costruzione precisa e convincente di un set per la scena decisiva del «dirsi addio». Sergio organizza nello spazio la sequenza della morte del padre, disponendo il proprio corpo come elemento compositivo in un gioco di piani che si ripropone di inalveare la visione suprema dell'agonizzante in una prospettiva confortante perché definita con assoluta nitidezza,

come in un quadro: il figlio riconciliato tra il letto e la finestra e sullo sfondo il paesaggio alpino che redime con la sua autenticità la mediocrità etica e urbanistica della città ben amministrata (Bolzano) di cui la torbida vicenda di abuso e rapimento costituisce il risvolto oscuro. Lo psicodramma si risolve grazie a una messa in scena, proprio come un'altra messa in scena, l'interrogatorio di Nicola osservato da Gea nascosta, risolve il caso poliziesco convincendo la donna a confessare con un metodo che non tutti i giuristi approverebbero. Tale conclusione della vicenda mostra chiaramente come i significati simbolici, forse un po' troppo idealizzati – la scomparsa del genitore vista non più come catastrofe esistenziale bensì come occasione per eseguire senza traumi il parricidio simbolico e gestire in proprio un'identità paterna che vede il trionfo dell'intellettuale-poliziotto non più scisso e virilmente gay –, siano veicolati attraverso un lavoro di composizione spaziale dell'immagine che si rifà ai grandi modelli del cinema d'autore fra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta. Tra questi modelli andrà certamente annoverato Ingmar Bergman, esplicitamente citato nei dialoghi fra Sergio e Leo, per il tema dell'odio morbosamente gratificante convertito in fattore di dipendenza neurotica, ferocemente rappresentato nella coppia incontrata dal dottor Borg durante il viaggio in macchina verso Lund (*Il posto delle fragole*), per la sovrapposizione fra teatro e vita in cui si consuma la coazione alla menzogna delle “maschere nude” (*Persona*), ma anche per un certo aleggiare su tutta la narrazione di Fois del motivo del “doppio” che si traduce nell'incomprensibile attrazione del protagonista per personaggi che traducono la sua aspirazione alla virilità in rozzezza vitale (Nicola) o che vivono la sua stessa perplessità, la sua stessa tendenza a “guardarsi vivere” per sfuggire all'ossessione di un trauma originario in termini ben più radicalmente autodistruttivi (il prete Don Giuseppe che trova la pace in un ritorno all'indeterminato). Menzionato più di passata, ma tenuto ben presente per il ricorso a scene d'attesa ancorate a una sospensione suggestiva e indeterminata del tempo atmosferico, che si intensifica all'ora del tramonto, è invece Michelangelo Antonioni, specialista di abitanti del disturbo neurotico.

L'esclusiva concentrazione sulla dimensione visiva della “scena” letteraria, rifinita con una tecnica di impronta cinematografica, non lascia spazio per dar risalto alla dimensione stilistica della scrittura. È difatti nell'impasto linguistico che si osserva la maggiore debolezza del romanzo. Sul grado zero della scrittura, cioè la mimesi di un parlato tendenzialmente sciatto e triviale quale si confà al momento storico-linguistico odierno, che potrebbe rispondere alle esigenze funzionali di una sceneggiatura cinematografica, si stende una vistosa patina di linguaggio colto che vorrebbe essere ironico e parodistico nella sua compiacenza barocca e che, mancando a Fois la disposizione per compiere un'operazione metalinguistica e plurilinguistica comparabile a quelle di un Gadda, di un Consolo, dello stesso Sciascia, risulta immotivato in termini di contesto narrativo e sostanzialmente arbitrario. Lo snobismo tracima dal piano dell'allusione erudita (dove si manifesta ad esempio nella scherzosa familiarità con una mitologia che rimane del tutto esterna alla narrazione, facendo la

tara di una possibile ma inopportuna preoccupazione di verisimiglianza in rapporto alla precocità intellettuale del personaggio Sergio) contaminando lo stesso istituto linguistico (come nell'uso di "tuttavia" con il significato di "tuttora" con un effetto arcaizzante che potrebbe essere felice in Sciascia ma non lo è in Fois). In questa propensione al manierismo, che compensa l'accettazione delle regole di un genere di consumo come il romanzo giallo e introduce un elemento di ironia metaletteraria decisamente sopra le righe rispetto alle potenzialità della vicenda, si chiarisce l'importanza di un singolare "doppio" extradiegetico del commissario Sergio Striggio: l'architetto, fiorentino *malgré soi*, Leon Battista Alberti.

Alberti è un autore del Rinascimento che ha conosciuto una grande fortuna negli ultimi decenni anche al di fuori degli ambienti specialistici, associato a una "filosofia della crisi" e a forme di espressione "carnevalizzata" che lo rendono congeniale a una cultura della contestazione. Il suo razionalismo costruttivo si scontra con una fondamentale percezione della vischiosità e ambiguità del reale che lo accomuna al personaggio fittizio di Striggio, che da adolescente avrebbe voluto scrivere un romanzo su di lui. Con finezza Fois individua il tormento dell'Alberti nella sua consapevolezza di essere condannato a "rivestire" edifici lasciati da altri, senza potersi permettere il lusso di concepire *ex novo* un'architettura radicalmente innovatrice. Sarà lecito attribuire anche all'intero romanzo le caratteristiche che l'autore proietta su questo remoto antenato umanistico dell'investigatore analitico e perplesso. Una volta riconosciuta la trama avvincente e la sapienza compositiva della narrazione, nonché svariati felici dettagli percettivi e luministici, resta la sensazione che Fois abbia "rivestito" di un suo peculiare manierismo quanto reperito *in situ*: le convenzioni di genere del thriller, lo psicodramma a lieto fine, un certo rivendicazionismo omosessuale che come ogni *politically correct* trasforma la diversità in una specie di norma (la coppia maschile si protegge dal pregiudizio omofobo facendosi scudo di un ideale di bellezza stereotipata), precludendosi così la via di uno scavo narrativo e psicologico, ma soprattutto linguistico e stilistico più in profondità. *Del dirsi addio* risulta un esperimento pregevole e stimolante, ma non un capolavoro.