

Alessio Giannanti

Non troppo buio, non troppa luce
Il *noir* dei figli e dei padri in Marcello Fois

Sembra ormai estinto quel discredito critico che accompagnava *sic et simpliciter* il romanzo giallo o *noir* ed è diventata senso comune l'opinione secondo cui molte di queste opere, anziché ripetere stancamente gli schemi angusti di una tradizione e di una convenzione, si caratterizzano per una variabile dose di sperimentalismo. Il racconto d'investigazione in virtù di una, per così dire, naturale vocazione ontologica ha offerto la possibilità a molti autori di realizzare un corpo a corpo con la verità, che travalica i limiti imposti dal genere e di guidare il lettore nell'esplorazione di una realtà assai più estesa e profonda dei fatti direttamente investigati. Il romanzo di Marcello Fois *Del dirsi addio* va decisamente in questa direzione e del resto l'autore stesso ha ammesso come il ricorso a questo genere letterario di successo sia stata una scelta strategica di chi faceva parte del bolognese «Gruppo 13». Una specie di cavallo di Troia per entrare nella città fortificata delle lettere e aprire il discorso ad altri generi, ad altre necessità. Si aggiunga che sin dagli esordi, nei primi anni Novanta, Fois si è dovuto confrontare con quella che Oreste Del Buono indicò come la «scuola sarda del giallo». Si tratta di una definizione certamente impropria – il termine “scuola” non corrisponde alla realtà – ma il critico aveva saputo comunque cogliere, praticamente in diretta, il punto di partenza di quello che si sarebbe rivelato, negli anni successivi, un filone prolifico e di sorprendente vitalità letteraria (l'occasione è data, nel 1988, dalla pubblicazione simultanea di due importanti romanzi gialli, come *Procedura* di Salvatore Mannuzzu e *L'oro di Fraus* di Giulio Angioni). Fois ha voluto essere partecipe di questa eterogenea fioritura di scrittori sardi, dando un contributo generoso (anche come organizzatore culturale) e portando uno sguardo critico, ad esempio, nel dibattito sull'identità culturale della Sardegna, che si accende nei primi anni Duemila.

Per Fois l'identità dei sardi è da intendersi come qualcosa di molteplice e in continua evoluzione: per questo ha contrastato aspramente ogni forma di riduzionismo che in molti suoi conterranei sfocia nella contesa bipolare tra l'ingigantire e il deprimersi. La *sarditudine* è sì una specificità culturale, di cui lo stesso Fois si dice fiero testimone, ma allo stesso tempo viene denunciato il rischio del prevalere di un *desiderium patriae* e di una nostalgia che tendono a enfatizzare le tradizioni e il passato, irrigidendo il discorso in formule preconfezionate e quindi stereotipate. Si potrebbe dire che Fois è uno scrittore transfrontaliero, perché da una parte è quello più interno a un certo paradigma letterario (spesso ha rivendicato l'eredità di un

primato nuorese nel modello sardo della letteratura, attraverso due scrittori di calibro europeo: Grazia Deledda e Salvatore Satta), ma, dall'altra parte, Fois è uno di quelli che ha saputo allontanarsi con maggior libertà dalla gabbia di un certo identitarismo, intraprendendo percorsi esterni, che gli permettono oggi di sentirsi, in una certa qual misura, un apolide rispetto a chi vorrebbe imporre l'omaggio all'identità sarda con 'senso del dovere', secondo una logica meramente conservativa e ciecamente apologetica. Si è detto scrittore "transfrontaliero" (concetto riferibile anche all'ibridazione dei vari generi letterari), perché si pone nella condizione di chi sa muoversi nelle due direzioni, di chi ha ormai scelto di abitare letterariamente lo spazio della frontiera, a cavallo tra due mondi. Ritornare in Sardegna, dopo la formazione bolognese, gli offre la possibilità infatti di adottare angolazioni molto diverse, di mettere a frutto lo sguardo nuovo di chi è in dialogo con quanto succede all'esterno dell'isola e, viceversa, qualcosa della sua Sardegna vive anche nella sue opere più "continentali", perché – pur rigettando le semplificazioni denigratorie tanto quanto l'agiografia virile – in Fois rimangono forti un'adesione (quasi un blasone etnico) e una *forma mentis* sarda che danno un'impronta inconfondibile alla sua scrittura. Margherita Marras, in una prospettiva post-coloniale, ha associato Fois a Sergio Atzeni, parlando di processo di «creolizzazione» della cultura sarda. Può forse sembrare fuorviante il richiamo alle radici sarde di Fois come premessa all'interpretazione di un romanzo interamente ambientato a Bolzano, con soltanto qualche *flash back* bolognese e nessun riferimento alla Sardegna (in realtà ci sono pochissimi rimandi, tanto fugaci da essere quasi impercettibili). Tuttavia tale richiamo sembra meno inconsistente se si riflette sul fatto che il perno su cui ruota l'intero libro non sia soltanto (e non sia tanto) la vicenda di un bambino scomparso e la risoluzione del caso per mano del protagonista, il commissario Sergio Striggio, quanto l'aver messo al centro della scena il rapporto tra padre e figlio, tra antico e moderno, tra vita e morte: tutte coppie antinomiche che sottintendono, in maniera meno evidente ma più profonda, il rapporto della creazione con la provenienza, della ricerca di originalità con la persistenza dei modelli. Il tutto si svolge in un crescendo di astrazione dalle situazioni concrete e dalle vicende legate ai singoli, che fa avvicinare questo romanzo alla dimensione di un racconto di ascendenza filosofica. Non dovrebbe quindi apparire un paradosso l'ipotesi che con questo romanzo "non sardo" Fois ci restituisca delle riflessioni utili – forse in maniera superiore alle opere ad ambientazione sarda – a definire un sentimento e una volontà dello scrittore e dei personaggi in merito alla propria identità. E quegli stessi spunti ci permettono di interrogarci, in una prospettiva più allargata, sui cambiamenti in corso nel rapporto intellettuale, ma anche intimo, della società (non solo sarda) con le radici e la memoria. Giulio Angioni – che ha affrontato questi temi da scrittore e da antropologo – ha affermato più volte che la cosiddetta "letteratura sarda" si rende riconoscibile non tanto per le ambientazioni e le vicende isolate – in altre parole, il folclore sardo – ma per aver saputo introiettare nelle proprie storie un tema di fondamentale importanza rispetto al tempo in cui viviamo: ovvero quello del «mutamento», del

rapporto tra un passato antico che sta scomparendo e una modernità prorompente ma instabile che determina non più identità monolitiche e immobili ma continue evoluzioni e sovrapposizioni. Torneremo su queste considerazioni in conclusione, per proporre una chiave di lettura del romanzo.

Striggio è un investigatore colto e intellettualmente raffinato, consapevole della variegata complessità del mondo e di come l'ambiguità delle situazioni e dei personaggi, possa condurre a deduzioni sbagliate chi non è disposto a cambiare prospettiva o a mettere in discussione il proprio punto di vista sui fatti. La sua prudenza è l'effetto di una scrupolosa analisi della situazione: Striggio, insofferente ai luoghi comuni e alle banalizzazioni, sembra appartenere alla categoria degli investigatori un po' filosofi, un don Ciccio Ingravallo con le sue «filosoficherie», anche se meno spavaldo. Le sue indagini sono sorrette da uno scetticismo che non ammette semplificazioni: «le regole troppo semplici e dirette spesso costringono la realtà ad adattarsi come un piede troppo grande a una scarpa troppo piccola» (p. 286). Il commissario non ha timore di ammettere di avere «più dubbi che certezze» (p. 288) davanti al procuratore capo Susini, che rappresenta invece il suo esatto contrario. Susini è superficiale, sbrigativo, attento alle apparenze (ha anche la ridicola mania di sembrare più giovane) e vorrebbe liquidare i casi cercando la soluzione più comoda, quella che non procuri scandalo alla pallida quiete di provincia, alla «sobria mediocrità» (p. 266) che alberga nelle vite di molti dei personaggi coinvolti. Il procuratore schiva i dubbi e cerca di imporre a se stesso e agli altri una qualsiasi certezza purché rassicurante; per questo trova eccessive le elucubrazioni di Striggio, le cui scelte nella vita privata costituiscono per Susini un ulteriore motivo di sospetto. La ricerca dell'undicenne Michele – un bambino dotato di una intelligenza talmente brillante da renderlo inadeguato alla sua età – porta il commissario Striggio a ricordare la sua stessa infanzia, che si è caratterizzata per un analogo disagio. Il commissario può vantare una sorta di superiorità cognitiva, anche se questa intelligenza lo mette spesso a disagio con gli altri. Come Michele, Sergio ha sperimentato sin da bambino che la loro dote è più una condanna alla solitudine che un punto di forza, perché conoscere «peggiora le cose» (p. 216). Sergio infatti non riesce a nascondere del tutto i suoi momenti di fragilità, che si rivelano in un continuo arrovellarsi sulle questioni e in un asfissiante ripresentarsi nella sua mente di faccende irrisolte, di domande senza risposte e di angosce che attanagliano un'esistenza tutt'altro che lineare (in particolare ritorna martellante il ricordo delle ultime e laceranti ore passate al capezzale della madre morente). Il commissario Striggio durante l'indagine deve anche rimettere insieme i cocci della propria esistenza, recuperare con il padre un rapporto sano, visto che la loro relazione sembra ormai irrimediabilmente corrotta da un'astiosa contesa. Solo un recente lutto (la terza moglie del padre) e la scoperta di una malattia terminale sembrano riavvicinarlo a Pietro, pur con le comprensibili diffidenze del caso: «Se la maternità non è discutibile, la paternità prende significato da una condizione di fiducia, ma anche da

un preciso presupposto di diffidenza» (p. 83). Adesso che il padre è diventato vecchio, Sergio è disposto a chiarirsi con lui, forse anche a perdonarlo, ma vuole smettere di nascondere la verità e rivelargli la sua omosessualità, vuole finalmente rivendicare la sua diversità con orgoglio. Fare *coming out* non è però un passo semplice, perché Sergio continua a sentirsi a disagio nei confronti di quel virilismo da caserma che aleggia nel commissariato e di cui è imbevuto anche Pietro, reazionario come lo sono solitamente i padri quando confliggono con i figli.

Sergio Striggio si è stancato di condurre la sua esistenza come un «tritone», ovvero «un essere in mezzo tra due mondi distinti» (p. 169). Nel consorzio civile non entrano i veri sentimenti di Sergio e il rapporto con l'amatissimo Leo è vissuto con una discrezione che nasconde tutta la vergogna e il senso di colpa. Nell'amore per Leo, Sergio trova la sua piena felicità, eppure questa felicità assume le sembianze di un rifugio intermittente e clandestino, perché Sergio continua a considerarsi «un anfibio, di quelli che risolvono le proprie difficoltà con una mutazione del respiro: sott'acqua le branchie, in superficie i polmoni» (*ibidem*). Nello svolgimento delle indagini, si scopre che questa sua fragilità non è un limite, bensì qualcosa che si trasforma in efficacia investigativa: Sergio mette in gioco se stesso, tende a identificarsi con le umane debolezze delle persone coinvolte nell'inchiesta e questa identificazione (che non ha a che fare con l'empatia) lo rende più raffinato nel cogliere i nessi di causa ed effetto – più che togliergli lucidità aumenta la sua arguzia. Un coinvolgimento per le vicende degli altri che ha qualcosa di profondo, irriflesso e, per ammissione dello stesso personaggio, assomiglia più a un'attrazione non ben definita, che a una manifestazione dell'empatia e della filantropia di molti personaggi-*detective*. Striggio rivela, casomai, una certa dose di misantropia, che è il segno di un impietoso rigore critico, da rivolgere innanzitutto contro se stesso.

Nelle opere di Fois si riconosce un gusto postmoderno e una ricercatezza iperletteraria, che si rivela per prima cosa nelle generose citazioni (numerose anche nel campo dell'arte, della musica, del cinema, senza aver paura ad abbandonarsi alla cultura di massa e persino al *trash*), ma, non di meno, il segno di questa letterarietà ostentata si riconosce nel dare al testo una solida struttura simmetrica, costellata da una serie di racconti nel racconto, di sezioni autonome che non si limitano a essere esercizi di stile, ma costituiscono dei medaglioni di un'intratestualità mai didascalica e talvolta persino allegorica. Il romanzo si divide in quattro parti dedicate agli elementi: Terra, Fuoco, Acqua e Aria. Tali parti sono scandite e introdotte da racconti mitici, anche se il non-tempo degli antichi viene presto calato nel concreto e odierno svolgimento della vicenda. Ogni elemento inquadra un aspetto del romanzo, anticipa degli svolgimenti e amplifica alcuni significati. Non mancano inserti che contribuiscono a una migliore comprensione della vicenda: come le bozze di un romanzo, che nella sua infanzia il commissario aveva dedicato all'architetto umanista Leon Battista Alberti. I dialoghi immaginari dell'Alberti, come vedremo più avanti, sono un importante contrappunto gnoseologico alla storia; grazie alle sue parole si chiariscono alcune situazioni e snodi narrativi. Altri inserti ci consentono di entrare

più a diretto contatto con il mondo in gran parte irrisolto di Striggio, in quei tentennamenti e quelle pause, in cui si insinua un vorticoso affastellarsi di pensieri e sofferenze mai estinte. Un tema come quello dell'abbandono e della paura della morte, lo ritroviamo, ad esempio, nell'inserito metanarrativo che scaturisce dal ritrovamento di un libro per bambini letto da Michele: la storia del volpacchiotto Messy, che lascia la tana e i suoi genitori per avventurarsi nel mondo, ma poi si trova da solo, sconfitto dal rigore dell'inverno.

Una quantità di materiali così diversificati richiede una certa abilità nella loro gestione e Fois la dimostra con un sapiente montaggio alternato delle sequenze narrative, ora procedendo in parallelo sul tempo della storia, ora ricorrendo alle frequenti analepsi, a cui ci conduce lo scavo nella memoria del protagonista. Si percepisce un totale controllo della potente macchina narrativa e una gestione sicura dell'intreccio. Fois sa come imprimere alla narrazione un ritmo a volte concitato, a volte più meditato (il suo *plot* rivela l'esperienza di un autore che ha messo la scrittura al servizio di teatro, cinema, radio e televisione). L'impressione di densità, che si prova di fronte alle opere di Fois, deriva anche dall'alto numero di situazioni e di personaggi, che realizzano una complessità vigorosa, però sempre immune dal rischio dell'inutile complicazione, cioè della moltitudine priva di una sua utilità estetica. Infatti nonostante la ricchezza dei temi presentati e il tenore della sua scrittura – che si qualifica sempre come sostenuta, preziosa, letterariamente esibita – Fois non può essere accusato di realizzare un effetto in qualche misura baroccheggiante o di produrre delle ridondanze al limite del pleonastico. Piuttosto vi è un insistito gioco di specchi e di rimandi interni, in cui si riconosce un certo gusto dell'eccesso e persino della sfida. È interessante notare come anche i temi minori possano riverberarsi nei vari personaggi della vicenda, con un accumulo di situazioni che sembrerebbero ripetitive se non fossero sempre variate diegeticamente e psicologicamente.

Si prenda il tema più evidente, quello del rapporto tra padre e figlio. Al centro delle indagini c'è la relazione tra Nicola Ludovisi e il piccolo Michele: il padre è una figura assente e affettivamente distante. È lo stesso atteggiamento che Sergio Striggio rimprovera al proprio padre, Pietro, la cui mancanza ha caratterizzato gli anni di un'infanzia prodigiosa ma anche difficile, che ha molte somiglianze con quella del bambino scomparso. Su Nicola si concentrano inizialmente le indagini, fino all'atroce dubbio che possa aver commesso degli abusi nei confronti del figlio. Si ripropone la situazione di torbidi sospetti che aveva riguardato la sorellastra-moglie Gea, sottratta da bambina, insieme al fratello, ad un padre accusato e poi rivelatosi innocente. Ad altri padri e ad altri figli si accenna (come al padre mai conosciuto di Steltzer) e un certo spazio è dato al rapporto con le madri, ma il tema della genitorialità è evocato, si direbbe quasi trasmutato, nel discorso sull'antico e sul moderno.

Un altro aspetto molto presente è quello della descrizione del paesaggio e della natura, che serve a stendere su tutta la narrazione una sottile tela di riprese e collegamenti. Fois presta sempre una grande attenzione agli elementi della natura,

non a caso Andrea Camilleri, nella prefazione al romanzo *Sempre caro*, ha parlato di un profondo «lucreziano [...] senso della natura», che si trasmette attraverso una prosa felicemente lirica. Il paesaggio in Fois è inteso crocianamente, ovvero sempre in relazione allo stato d'animo di uno o più personaggi. Ad esempio, nella quarta e ultima parte (quella dedicata all'aria) il suo svolgimento narrativo è calato in un'incessante tempesta di vento e di neve, che funziona come una sottolineatura espressionista della drammaticità della situazione e dei colpi di scena che accompagnano il lettore al finale. Il vento «furibondo» (p. 250) e «ostinatissimo» (p. 267) di queste pagine, autorizza «l'inquietudine» (p. 263) e serve a mettere in relazione lo stato emotivo in cui si trova il commissario Striggio con il destino dei vari personaggi: il dirsi addio tra Gea e Nicola, lo strappo che produce in Elisabetta Menetti il rifiuto di Sergio, il senso di colpa di don Giuseppe, l'angoscia di morte che colpisce nel letto d'ospedale Pietro Striggio e, anche, il volpacchiotto Messy della storia per bambini, che lontano da casa deve affrontare il gelo e «un vento cattivo che sghignazza» (p. 280). Nello stesso modo funziona l'insistenza sulla neve. Simbolo della morte e dell'*horror vacui*, la neve innesca in Sergio Striggio un senso di malessere e il riaffiorare di ricordi ambivalenti sulla madre: la sua morte in un letto d'ospedale, avvenuta mentre era in corso una tempesta di neve, ma anche il racconto, che gli è stato tramandato, della sua nascita in un giorno nevoso. Questa associazione tra morte e rinascita – nel nome della neve – la ritroviamo nella scena finale, quando Sergio ha preparato l'addio a Pietro e si è assicurato che nella sua stanza possa contemplare, fino a un istante prima di morire, l'immagine di un bosco innevato insieme al ritrovato sorriso di suo figlio. E, ancora, in don Giuseppe, quando nella fuga finale si lascerà morire sprofondando nella neve. Il suo morire è anche un alleggerirsi di un passato più doloroso che scomodo: dove il candore della neve vuole anche simboleggiare una rinascita, un ritrovare la pace e un ideale ricongiungimento a una famiglia che non ha mai avuto. Il caso di Michele si risolverà solo dopo aver scoperto la vera identità del prete: don Giuseppe è quel Lilo Bomoll, il fratello di Gea e zio del bambino, che era stato fatto sparire molti anni prima e tenuto nascosto da una zia misteriosa, che potrebbe essere l'unica reale colpevole dell'intera vicenda. Varrebbe la pena soffermarsi più a lungo sul paesaggio descritto in questo romanzo, ma intanto si segnalano almeno altri due elementi. La città di Bolzano è «una porzione di campagna addomesticata fino alla resa, e quella che chiamavano campagna una porzione di città virtuale» (pp. 129-30). La «presunzione di contemporaneità» (p. 35) di certi palazzi è un segno dell'inautenticità di questa città di provincia, che vuole a tutti i costi apparire una città tranquilla nonostante nel mondo degli adulti abbiano tutti qualcosa da nascondere. In questa atmosfera vaporosa Sergio si rispecchia, perché anche lui si vuole convincere di seguire le proprie attitudini. Un altro elemento su cui si ritorna spesso è quello della luce e soprattutto del buio. In questo romanzo Fois ha una chiara predilezione per le scene notturne, o per meglio dire, per i crepuscoli. Il narratore si sofferma nelle sue descrizioni sulla luce che si attenua gradualmente fino a cogliere tutte le sfumature di

un'oscurità che lascia ancora intravedere qualche particolare, ma che preannuncia l'arrivo del buio totale. La neve introdotta dal vento porta negli ultimi capitoli un'atmosfera opalescente, una luminosità lattiginosa, che ricopre tutta la città del suo manto, anche se presto il candore si trasforma in melma. Questa insistenza sulla luce e sull'oscurità non è soltanto una dimostrazione di bravura da parte dell'autore, né si limita a far risaltare una certa atmosfera, tipicamente *noir*, ma intende essere il correlativo oggettivo della filosofia del commissario e lascia intravedere uno dei significati reconditi del romanzo: «Striggio pensò che non tutte le luci fanno chiarezza e che a volte, alcune oscurità rivelano pieghe che l'evidenza nasconde [...] troppo chiarezza, come troppa oscurità, confonde». Tale convinzione contribuisce alla maturazione del personaggio, che può adesso applicare alle vicende della sua vita questa scoperta fondamentale: «La verità sussiste in una luminosità mediocre, non troppo buio che sottrae, non troppa luce che moltiplica» (p. 250).

Come vuole la tradizione del *noir*, la soluzione del caso non pare così determinante o, per meglio dire, l'attribuzione del ruolo di colpevole non è del tutto chiara: rispetto all'indagine dei fatti contingenti prende spesso il sopravvento il ritratto dell'ambiente, l'interesse per l'osservazione sociale e per lo sviluppo psicologico dei personaggi. Si scopre, ad un certo punto, che la scomparsa non è l'effetto del terribile delitto che tutti avevano temuto, ovvero la morte del bambino, ma alla base di questa oscura vicenda c'è un reato meno grave e più subdolo che rivela una storia di incomprensioni, piccole menzogne e irreparabili fraintendimenti. Alla fine nessuno sembra veramente colpevole, o almeno sono tutti non meno vittime di quanto possano essere considerati colpevoli o conniventi. Anche i due suicidi, sono vittime del senso di colpa che si autoinfliggono, più che essere oggettivamente responsabili di quanto accaduto a Michele. Non si riesce a stabilire nemmeno il grado di responsabilità della zia Lidia Bomoll, che si lascia intendere essere stata una manipolatrice rispetto alla vicenda "specchio" dei due bambini sottratti alle famiglie, ma che rimane una figura ambigua su uno sfondo confuso – non ci aiuta ad inquadrarla meglio il fatto che non conosciamo mai il suo punto di vista sugli eventi, se non nelle mentite spoglie di una bonaria perpetua. Gea Ludovisi sembra pencolare tra il buio e la luce: come nel racconto eziologico di apertura questa duplice identità (Gea/Ctonie) ci ricorda che essendo stata portata alla luce, può anche ricadere nella dimensione ctonia e, in definitiva, che nessuno può dirsi per sempre al riparo dal pericolo e immune dall'errore. Forse la sua unica colpa, rispetto alla sparizione del bambino, è quella di non aver avuto il coraggio di affrontare la realtà di petto e di cercare insieme al marito Nicola un chiarimento, che portasse alla definizione di una verità, qualunque fosse, senza cercare scorciatoie. Ed è un errore che la accomuna a molti personaggi della storia, *in primis*, al commissario Striggio, con il suo coagulo di sentimenti contrastanti e di questioni irrisolte, che riaffiorano nella sua memoria, puntellando lo stesso svolgersi della vicenda. Questa investigazione *in interiore homine* diventa chiaramente la principale e più risolutiva indagine in corso: il destino di Michele sembra dipendere dalla dissipazione dei dubbi che attanagliano Striggio

sulla sua condizione di bambino e il chiarimento con il padre è propedeutico alla comprensione del rapporto tra Nicola e il proprio figlio con la conseguente soluzione del caso.

Per concludere si torni alla questione già affrontata in apertura, ovvero la predilezione della migliore letteratura sarda, e quindi anche di Fois, per il tema del “mutamento”, delle identità sovrapposte e ibride. Molti passi del libro sembrano confermare questa chiave di lettura, ma c’è un’immagine, in particolare, che appare la più potente e risolutiva dell’intero romanzo. Ad un certo punto il commissario va con la mente alla propria adolescenza e a un giorno in cui, dovendo parlare all’analista del suo malessere, chiama in causa la dendrocronologia, ovvero la scienza che studia l’età degli alberi attraverso gli anelli del tronco. Sergio si sofferma sul tasso, perché è l’unico albero di cui non è possibile stabilire l’età, perché «dopo circa trecento anni di vita diventa cavo e durissimo. Ricresce dentro se stesso» (p. 216). Questa immagine sembra poter ricomporre molte (se non tutte) delle contraddizioni del libro: il nuovo può nascere dal vecchio e le due istanze si mescolano e si fondono, al punto che diventa difficile e anzi impossibile distinguerle: «Non tutto quello che è nuovo deve necessariamente distruggere il vecchio» (p. 98) è il motto di Leon Battista Alberti, vero e proprio *alter ego* del protagonista. Rispetto al rapporto tra antico e moderno, Sergio trova una risposta in una sorta di *trance* creativa, che segna, non a caso, una svolta nel personaggio: la decisione di affrontare il rapporto con il padre. Sergio riprende infatti a scrivere dopo molti anni il vecchio abbozzo del romanzo sulla figura di Alberti e gli fa dire che «antico e moderno, mutuati dal genio umano, non sono mai in contrasto». Non è soltanto una considerazione di ordine estetico, perché il rapporto tra invenzione e copia, tra originalità e fedeltà ai modelli, è declinato nei termini di un’educazione familiare: Sergio ha scelto di fare lo stesso mestiere del padre, ma adesso deve ammettere che questa scelta non era dettata soltanto dal senso della sfida ma anche da un segreto sentimento di emulazione. Il destino di Alberti – e si sottintende anche quello di Sergio – è stato quello di impiegare il proprio genio a rivestire le chiese costruite da altri, ma non per questo la sua opera risulta meno “geniale”, meno appagante. Più nello specifico, la ricomposizione del conflitto tra il vecchio Pietro e Sergio passa dal recuperare un rapporto di serenità e stima: dopo anni di sofferenza, incomprensioni e odio, adesso il figlio sa di dover dire addio al padre e si pone nelle condizioni di amarlo e di farsi amare, accettando il fatto di essere diversi, ma scoprendo anche di esserlo meno di quanto avevano creduto fino ad allora: «non esiste niente di moderno che non abbia un’origine antica» (p. 26). A questo traguardo Sergio sembra arrivare anche grazie alle indagini sul caso, perché se è vero «che non tutti i figli assomigliano ai padri» (p. 276), la vicenda di Michele e Nicola Ludovisi gli ha fatto comprendere che «essere padre non significa automaticamente essere colpevole» (p. 89). C’è quindi un tempo (quando arriva il momento di «dirsi addio») in cui i figli diventano un po’ genitori dei loro stessi genitori, come per il tasso, la cui pianta nuova cresce dentro alla pianta che

l'ha generato. E infatti nella proiezione mitologica, quel figlio «particolarmente caratteriale» di Vulcano non è più soltanto il figlio di Giove, ma diventa probabilmente il padre del suo stesso padre (p. 83), così come Sergio che prendendosi cura di Pietro, si riappacifica con se stesso e si apre a una nuova vita.

Queste immagini e i relativi conflitti rimandano al concetto freudiano di «formazione di compromesso»: quando due istanze contrapposte coabitano, perché l'una non esclude del tutto l'altra, anzi sembrano esistere proprio l'una in funzione dell'altra, seguendo un pensiero che Ignacio Matte Blanco chiamava «bi-logico». La scrittura letteraria, al pari del sogno e dell'inconscio, è il luogo dove le forze opposte si incontrano, ma – lo sa bene Fois – questo incontro non produce un'anestetica pacificazione, serve casomai a far vibrare la letteratura di maggior verità, a farla avvicinare di qualche passo alla sfuggente complessità della vita.