

Dario Venturi

Analisi dell'opera teatrale

“VIA DELLE OCHE”

di Carlo Lucarelli

TESTO E CONTESTO.

Il testo di Carlo Lucarelli – insigne giallista italiano, come ci riferisce il regista Gozzi che ha portato lo spettacolo a Bologna nel 1999 – prende il ‘Casino’ a metafora d’una condizione umana universale, tutt’altro che specifica del contesto storico narrato – la stagione politico sociale del dopoguerra italiana – rendendola minacciosa, incombente, viva; questo è anche il senso dell’introduzione di Fois.

C’è un conto in sospeso con la nostra storia passata ancora da saldare. Il topic, il tema, è pertanto il dopoguerra – epoca di repentini cambiamenti – il prezzo della perdita dell’innocenza, della verginità di una nazione e dei protagonisti della pièce, colti nella rappresentazione delle colpe d’un sistema sociale reduce dal conflitto, con i suoi figli disperati, cinici e violenti, le sue nuove piccinerie ed ipocrisie.

Infatti il dramma tratta proprio del 1948, l’anno delle elezioni vinte dalla DC, il periodo del pericolo rosso, della netta contrapposizione di idee scatenatasi fra i liberatori riguardo il destino da dare alla nazione.

Un’età di passaggio che fa le sue vittime, che copre le proprie vergogne, se le dimentica varcata la soglia di un bordello. Lisetta coinvolta in un gioco più grande di lei soccombe. La metafora del bordello d’infima categoria equipara il politico, nel caso l’onorevole Orlandelli, al protettore ‘tuttofare’ Hermes, all’interno dell’affresco d’un paese disordinato, caotico, spietato; quindi il casino diventa *“volgare sfogo di una liberazione che forse non si era compiuta del tutto... né per quanto riguarda l’esercizio del potere, né per l’esercizio del sesso.”* Il bordello luogo di costrizione – anche nella sua traduzione scenica – luogo chiuso, asfittico.

Abbiamo De Luca, commissario dal passato tormentato, che rischia il posto indagando sulla misteriosa morte di un politico timorato di Dio; Tripolina, maitresse di basso rango; ed ancora Lisetta, prostituta bambina.

Di mezzo, una morte eccellente ed il suicidio – per De Luca omicidio, si suppone politico – di Hermes. L’immagine dell’onorevole democristiano che va a letto con le prostitute deve essere preservata: ci sono l’ elezioni, l’immagine del politico deve rimanere linda agli occhi degli elettori, lontana dalle lenzuola del bordello dove è accaduto il fattaccio. Si uccide affinché si eviti – in un periodo così delicato – lo scandalo, così come le probabili conseguenze politiche ed elettorali che ne deriverebbero.

Lo stesso De Luca è caldamente invitato a non andare oltre, c’è di mezzo la carriera; ed in quel bordello di quarta categoria gli uomini, tutti gli uomini, si rivelano per quello che a dispetto del ruolo sono, con le miserie delle quali si vergognano durante il giorno. Lì al bordello non possono

fingere, indifesi e nudi non possono mentire. Il bordello, è quindi il lato notturno della società, deve rimanere confinato ai margini della città e custodire gelosamente le proprie vergogne affinché muoiano lì. Per questo Hermes, il fotografo Piras e poi Lisetta devono morire.

ANALISI

L'analisi della pièce evidenzia la natura ostensiva del teatro, luogo deputato alla visione dove è presente ed è realmente vivo solo ciò che viene mostrato od evocato in quel determinato ambito, nello spazio compreso tra la platea e le quinte: "Per fare riferimento od indicare un dato oggetto lo si mostra al ricevente. Teatro quindi nodo di forze, luogo deputato alla comunicazione ed alla significazione, nel quale agiscono i segni; particolare forma artistica che "mostra, piuttosto che descrivere, oggetti ed avvenimenti".

Il teatro è il macrosegno che contiene gli altri, i micro - segni, dipendenti l'uno dall'altro da rapporti di cooperazione, interagenti a diversi livelli e costituenti linguaggi specifici; tale il fenomeno della fruizione, la quale avviene a più piani, secondo una prospettiva sincronica, di compresenza segnica, ed una diacronica, nel tempo, con l'intervento di alcuni segni e l'esclusioni e di altri.

Il segno scenografia è fondamentale nel determinare le coordinate spaziali, influenzando l'agire degli attori. Lo spazio preordinato è il teatro fisico, quello fatto di mattoni e calcina; quello semi determinato riguarda la scenografia, il modo d'uso dello spazio, che lungi dall'essere puro ornamento preordina le scelte del regista, così come a livello drammaturgico ha determinato il taglio del racconto. In "Via delle Oche" la scenografia è a vista, inscritta nel testo; non vi sono pareti, lo spazio è ordinato nei due piani del casino e nel 'piano terra' terminante nel proscenio, ove è situato il letto.

Non vi è netta divisione fra il luogo dell'indagine e la verità ultima del bordello, tant'è che ciò che si consuma nel letto – centro d'interazione tra i personaggi, strumento adatto ai colpi di scena ed alle rivelazioni – trovandosi sul proscenio dinnanzi agli occhi della platea, in evidenza, suggerisce l'implicazione di nudità e vulnerabilità psicologica per chi vi transita, e diviene confessionale efficace – come nel caso del rapporto consumato dalla Tripolina e da De Luca – punto di socializzazione forzata. Il letto divenuto metonimia del casino, la parte per il tutto, - protagonista degli incontri e delle interazioni tra i personaggi, luogo d'accadimenti – si svela al voyeurismo del pubblico e diventa "teatro" a sua volta.

Ci troviamo quindi alla compresenza sulla scena di più luoghi deputati, una scena simultanea, alla maniera medievale. Si dà perciò un rapporto deittico (espresso dai pronomi 'IO – TU' 'QUI – ORA') tra gli attori e la platea, rafforzato dal gusto per l'attualità dell'opera, che rende partecipi

dell'azione attraverso le citazioni, le narrazioni di ciò che è avvenuto fuori dal campo visivo, legandolo al presente.

La musica, la radio, le campane, i comizi, sono indicatori, definiscono il contesto acustico sonoro, la presenza evocativa della musica; ciò che si sente trova il complemento nelle azioni delle *dramatis personae*.

Le *dramatis personae* sono quattro: Ricciotti Hermes, il personaggio-enigma attorno al quale De Luca indaga; ed ancora Tripolina e Lisetta, l'una intenzionata a mantenere il quieto vivere, l'altra fragile presenza.

Ricciotti Hermes, il morto, viene definito "*un simpatizzante come tutti*" dell'idea comunista, un personaggio fosco, il quale – lo apprenderemo in seguito – ha un legame con Lisetta ed è presente il giorno del fattaccio.

Poi De Luca, il cui statuto, la cui proposizione è quella dell'uomo di legge, tutt'uno con la sua deformazione personale: arrivare alla verità. Ad ogni costo!

Seguendo lo schema di Sorieau sugli attanti, cioè sulle funzioni universali analoghe a quelle sintattiche incarnate dai personaggi – ovvero il continuo ritorno nei testi di costanti funzioni assolute dalle *dramatis personae* – abbiamo quindi: l'eroe, l'antagonista, il bene cercato, il beneficiario del bene cercato, l'arbitro della situazione, l'aiutante.

Nel caso specifico l'eroe è il commissario, che cerca il bene della verità dei fatti per motivi in parte legati alla sua figura professionale, in parte al senso di giustizia verso la collettività. Ha come antagonista Tripolina e come arbitro sè stesso. In quanto alla funzione-aiuto, essa è svolta - e questo ad alternanza – dal letto, che di volta in volta aiuta l'eroe ad avere informazioni illuminanti, o funge da tentativo di corruzione sessuale – come nel caso dell'adescamento doppio di Lisetta – divenendo punto di fuga per le tensioni del dramma e nel contempo, allo stesso grado, spazio di relazione sociale.

Lo schema pertanto all'inizio della piece pare il seguente:

LEONE Eroe, la forza tematica del dramma, rappresentata dal commissario, inerente il tema della verità.

IL SOLE Rappresentante del bene cercato, nel qual caso la verità sulla morte di Orlandelli, di Hermes e quindi la giustizia.

LA TERRA Il ricevente del bene cercato, in questo caso la collettività.

MARTE L'oppositore. Tripolina che dalla verità teme pesanti conseguenze per il suo esercizio commerciale e indirettamente Lisetta, testimone intima del guaio accaduto. Ma anche nel corso dello spettacolo, le pressioni delle gerarchie politiche ed interne, che vogliono il caso risolto come suicidio, in modo che la morte di Hermes non ponga l'accento sul motivo che l'ha prodotta, la verità scomoda che vi sta sotto.

Di oppositori, topos narrativo tipico italiano dei polizieschi nostrani, ce ne sono molti. La funzione-marte infatti è ascrivibile sia a tripolina per ciò che accade in scena sia al potere ed ai suoi rappresentanti quando si procede al racconto delle pressioni – il famoso fogliettino giallo – ricevute dall'eroe, affinché lasci le cose come stanno.

LA BILANCIA L'arbitro della situazione è il protagonista stesso, essendo solo nel cercare la verità ed involontariamente le rivelazioni di Tripolina e gli errori di Lisetta.

LA LUNA L'aiutante . Anche questo temine di discorso è vario.

L'aiutante scenografico è il letto, ma nel procedere del dramma aiuti vari giungono da Tripolina, da Lisetta, in ultimo dall'espressione del sindaco cittadino Dozza, che apostrofando un'ovvietà – come frequentemente accade – spalanca le porte del casino delle indagini, assumendo la funzione di svolta per il racconto: “*Questi lampi sembrano un temporale*”. Da lì in poi il groviglio si svolge e De Luca arriva alla verità dei fatti, alla soluzione dell'enigma.

La musica funge da anafora: evidenzia il *work in progress* della scena, del contesto, della storia che racchiude le vicende di De Luca; allo stesso modo la storia generale procede al procedere di quella particolare.

Gli avvenimenti a mo' d'intermezzi spezzano la tensione del dramma, la rafforzano nei significati, nelle implicature del non detto, portando l'azione al di fuori del luogo chiuso, facendola incontrare coi riferimenti intertestuali dei comizi, dei fonogrammi di polizia, della radio, in senso lato con il canale sonoro.

Il lavoro dello spettatore consiste nel collegare, piccolo e grande, contesto e co- testo, il macrotesto storico con quello spettacolare, i fatti apparentemente inspiegabili. Seguendo passo dopo passo De Luca, lo spettatore potrà cogliere i nessi – che col passare del tempo il protagonista sempre più disvela – tra il mondo privato ed il mondo pubblico: il bordello e la società si fondono nello sguardo, di modo che campo visivo e mondo visivo risultano in stretta relazione, sovrapponendosi.

Dalla prima scena – meglio sarebbe usare il termine di quadro, se non inquadratura, frame, - s'avverte del visivo attraverso il richiamo sensoriale dell'olfatto – il primitivo senso umano, inconscio e pregnante – del lisoformio.

Da notare la ridondanza semantica, l'identità tra lisoformio e Lisetta nella radice comune "lisa" , gioco di rimandi che suggerisce bene l'atmosfera delle lenzuola e dei panni tipici di una casa d'appuntamento. L'odore del Lisoformio è il mondo del casino, serve a evocare nelle menti – ed allo stesso modo a darne la dimensione critica – uno spazio preciso, noto a chi i casini li ha conosciuti, luoghi nei quali la pulizia 'esteriore' - l'igiene di cose e persone, il nitore - sostituiscono la pulizia morale, 'interiore'. De luca, voyeur di professione, s'avvicina alla porta del bordello, per definizione una porta chiusa, privata. Qui si ode dietro il legno la voce di Tripolina. L'odore è fortissimo, ma tutto deve restare sbarrato, è la legge. Lo spazio intimo del casino è una riserva, un porto franco dove non si chiede il passato a nessuno; si transita, si consuma. Si muore.

PRIMA SCENA

La prima scena si apre con uno sparo; è avvenuto un omicidio? Il segno 'sparo' cosa indica? Un assassinio, un suicidio? Dallo sparo si origina la vicenda. Esso è l'incipit sonoro di qualcosa che è avvenuto altrove, forse già passato e rimasto come ricordo nella mente di De Luca; uno sparo che dato il periodo storico può significare qualsiasi cosa – a rischio di una decodifica aberrante, per dirla alla Eco – un segno ambiguo, una voluta anfibolia, forse il ricordo dell'indagine da portare avanti, l'indice di questo.

Il valore indicale dello spazio, la sua natura di marcatore pronominale d'inizio, riporta al 'qui e ora' un fatto divenuto ormai materia d'indagine. Lo sparo, testimoniando l'antefatto all'azione funziona da anafora retrospettiva, introducendola.

Incomincia l'interrogatorio. De Luca incalza di domande Tripolina e Lisetta. La maitresse sta sulla difensiva, svia, si limita a recitare le circostanze. Vengono introdotte e presentate le dramatis personae ed i loro attributi: da dove vengono, il bagaglio psicologico e d'esperienze che si portano dietro, il vissuto che sta prima del dramma; in un certo senso ogni storia è "iniziata", e fissa una parte dell'esistenza dei personaggi, la riassume, accumulandola nel presente del 'hic et nunc' della rappresentazione. Ogni soggetto contiene una o più favole, uno o più mondi possibili da esso originabili.

Viene così percorsa la vita di Hermes, l'ammazzato, mentre si sviluppa attorno alla bottiglia di lisoformio una gag involontaria denotante il nervosismo e la presenza di un'ansia considerevole,

d'un atteggiamento studiato per fronteggiare il nemico. Così mentre De Luca interroga, il Lisoformio diventa indicatore involontario dei pensieri e delle azioni dei personaggi, divenendo perciò oggetto per atti linguistici illocutori, del loro negarsi nel continuo andirivieni nervoso di chi vuol ripulire qualsiasi traccia col disinfettante, ogni colpa rimossa. De Luca cerca di forzare la mano, usando le intimidazioni, il tono perentorio, compiendo delle perlocuzioni, degli atti finalizzati a costringere, a far fare qualcosa; sono le strategie del poliziotto scafato che vuole arrivare al vero; per contro trova risposte evasive. Lo spazio gioca un ruolo fondamentale. Tripolina e Lisetta sotto la direzione della prima non stanno ferme, cercano di sviare il discorso, evitando il contatto anche visivo con De Luca, pensando di confonderlo con quelle infrazioni spaziali poco in sintonia con la serietà di un interrogatorio. Forzano la sua pazienza, vogliono far valere la loro competenza territoriale, ma il commissario intuisce le mosse e le blocca. *"Non ti muovere bambina"* dice a Lisetta. Vuole intrappolare viso a viso nello spazio chiuso – a tu per tu – Tripolina, spezzare la strategia di cooperazione illocutoria tra le due donne. Ordina, comanda, mette in campo il peso del suo ruolo, però gli effetti, in quel luogo non suo non possono contare sull'efficacia. Taglia corto. Minaccia Tripolina e poi Lisetta, l'anello debole. Quindi va a sedersi sul letto, infrangendo lo spazio di Tripolina, sfruttando l'oggetto metonimico per assumere una posizione di prevaricazione; il suo atto illocutorio funziona da marcatore indicale di dominio. Va a sedersi, perché da seduto le sue accuse sono più taglienti, data la sua posizione di forza nella scena. Da quando valica il portone metaforico del bordello, suggerito in scena da una porta simbolica e non architettonica, la sicurezza delle donne vacilla. La sua posizione di forza, la violazione dello spazio intimo del talamo sono un avvertimento, un'espressione del potere di De Luca. Accortosi infatti di non venire a capo di nulla, data la zampata, s'alza di scatto ed esce, promettendo di ritornare, estendendo la minaccia a Lisetta. Appena uscito l'investigatore, è proprio quest'ultima, debole ed ingenua alle leggi del mondo a uscire per poi rientrare e precipitarsi nella stanza, dalla sua maitresse. Si scoprono qui alcuni tasselli: Lisetta è preoccupata per *"la sera del temporale"*, quando è accaduto il fattaccio. Parla di Hermes, interrotta dalla rassicurante Tripolina che l'abbraccia: lo spazio intimo della sicurezza. *"Dimenticatela quella sera...Non è successo niente quella sera...la sera del temporale..."*

Quel "quella" è il marcatore pronominale d'un qualcosa di preciso, che allude, l'implicatura del non detto, che costituisce un punto chiave per la risoluzione del dramma. *"Dimenticati anche Hermes... Ma a noi non succede niente...C'è chi pensa a noi."*

Tripolina sa certamente cosa è avvenuto, non proprio tutto, ma sa anche che sono per ora al sicuro. Quel "chi" di cui sopra si materializza subitaneamente nella scena dopo, per bocca di De Luca. Ugualmente quel 'noi' evidenzia in maniera indissolubile il legame materno della prostituta con la

sua allieva, rinforza il legame che le due debbono avere per uscirne incolumi: un atto perlocutorio, mirante a convincere Lisetta del modo d'agire appropriato.

Con la cesura raccordo della musica e della radio ci troviamo nella scena successiva.

SECONDA SCENA

Il poliziotto della buoncostume De Luca, come s'apprende in quest'inizio di scena si trova ora nel commissariato: lo spazio viene qui ridotto scenicamente alla privatezza d'un letto, vuoto degli attributi e degli oggetti connotatori tipici dei luoghi polizieschi. Non vi sono scrivanie o quant'altro. Lo spazio pubblico non è protetto da confini, ma adiacente al bordello, osteso al pubblico, privo di segretezza. Il commissario opera in un luogo pubblico, nudo alla visione degli spettatori, quanto a quella degli attori stessi; un luogo che si dà per come viene usato, uno spazio informale dove sono i dialoghi e le relazioni a definirne la natura di commissariato. Vicino al casino, separato solo da un piano, finisce per identificarsi con quell'altro luogo, poiché qui le vergogne vengono confessate, come nel luogo confessionale del casino si rivelano. Di per contro ciò che ivi viene svelato diventa di tutti, mentre il casino vive della segretezza; la metafora sociale del bordello è anche storica, perché rappresentante della 'situazione del di fuori'.

I 'chi' citati qualche riga prima sono le stesse forze di polizia. De Luca cita i suoi superiori: il questore d'Ambrogio, che minimizza, dicendo che si tratta solo di un suicidio, contrariato per 'l'accanimento' di De Luca, in fondo servo di una forza politica – come s'apprende dal commissario – e quindi interessato a mantenere calme le acque.

LUI: *...un uomo di malaffare e per giunta comunista, in un momento come questo...non sarà un provocatore anche lei?*

- Il questore punta con un atto illocutorio, rafforzato da uno seguente di implicita accusa a scoraggiare il poliziotto. La strategia di dialogo è tale da far sentire il commissario solo. -

IO: *Che dice, eccellenza, io sono un poliziotto...*

IL VICE QUESTORE: *...della buon costume. Sa qual è il suo compito....dare la caccia alle puttane....”*

L'intervento del vice questore che definisce il ruolo di De Luca è teso a ricordare i compiti specifici di questi, il fatto che egli deve solo *"badare che non siano minorenni (Lisetta) e che non attacchino lo scolo alla gente per bene!"*. L'intervento ipocrita e brutale suona quindi quale avvertimento, o perlomeno risulta ambiguo.

Il turno di battuta serve con la sua velocità a stroncare i ragionamenti di De Luca minimizzandoli, riducendone la portata, facendo passare i suoi interrogativi, le sue illuminazioni come secondarie; ci sono infatti cose più importanti, l'esigenza di avere tutto sotto controllo. Così un'espressione mira al contrario, contravvenendo alle regole conversazionali. In questi atti linguistici perlopiù perlocutori e marcatamente circumlocutori la menzogna domina incontrastata. I superiori interessi di pacificazione e discrezione esigono che la verità non venga a galla, impressione che si fissa definitivamente allorché De Luca viene minacciato con il fantomatico fogliettino giallo – il suo passato di poliziotto che potrebbe indurre sospetti di collaborazionismo sulla sua persona – affinché non prosegua le indagini, lo metta in tasca, seguitando la sua brillante carriera.

La città vive un clima teso per i funerali dell'onorevole Orlandelli, ma De Luca vuole andare avanti, far luce sui fatti. La sua passione civile lo porta a rischiare. Il marcatore pronominale 'Lui', introduce il dialogo avuto da De Luca con gli altri, le implicazioni con l'adesso del teatro. Si passa dalla cronaca dell'accaduto, dal soggetto, all'intreccio, stabilendo un'intertestualità ed una co-referenza interna.

Compaiono sulla scena le prostitute. Vengono introdotte con un'anafora retrospettiva. De Luca sfoglia la cartella che ha con sé, indice del continuo della vicenda. Si passa dalle carte, dai fatti contenuti sui verbali e gli indiziari alla materializzazione della creazione scenica, alla realtà del corpo dell'attore. Questo passaggio è un'anafora poiché, De Luca, una volta che le due sono entrate, arriva diretto all'interrogatorio senza preamboli né indicizzazioni, saluti (atti allocutori espressivi) espressivi o altro che decretino l'inizio dell'atto comunicativo, ma bruscamente, da un piano all'altro.

Nella prima scena De Luca si autodefiniva poliziotto della buon costume; la referenza permette di definire un personaggio, attribuendogli dei tratti che lo definiscano una volta per tutte. Ritorna l'interrogatorio. Il dialogo è qui incalzante, il turno di battuta è a vantaggio di De Luca, mentre le prostitute si danno sicurezza a vicenda. Gli atti linguistici del commissario sono perlocutori, finalizzati alla minaccia, al far dire, mentre quelli delle protagoniste risultano allocutori, perché mostrano ciò che le donne vogliono nascondere. Incapaci di esprimere un'idea di calma, rendono ancor più sospettoso e deciso il protagonista. Ogni loro atto ha come obiettivo di fermare l'incalzare della conversazione, usando anche – se è necessario – il pianto, al fine di vincere la partita psicologica con il poliziotto. Viene perciò giocata la carta della seduzione, Tripolina che

cerca di parare i colpi del commissario gridandogli *“Lascia stare!”*. Anche l’escamotage di Lisetta, ultimo appiglio possibile, non ha successo. Il luogo, pur non essendo definito da oggetti, si rivela essere in maniera netta quello del commissariato. E nel suo territorio De Luca è spietato: quando Lisetta cerca di entrare nello spazio intimo di De Luca protendendosi al fine di ammorbidirlo, come se volesse riportarlo al suo essere nuovo, ottiene un rifiuto, e visto svanire il tentativo di adescamento, Lisetta si riveste.

Come sempre, il letto è protagonista. Nel corso della pièce infatti, il letto indica diversi contesti, i più svariati atti linguistici e strategie comunicative. E l’appiglio di Lisetta – il pensatoio di De Luca – rivela di avere più funzioni. Lisetta rivela le sue paure, è abituata all’orrore, motivo che la spinge a non interessarsi delle cose, ma a salvarsi la pelle prima di tutto: *“Tanto vale che mi abituo”*. La donna accetta quindi le cose come sono, anche la menzogna.

De Luca comunque vuole risolvere l’intreccio, sbrogliare la matassa.

Ciascun personaggio rafforza il proprio statuto. Nella prima scena Tripolina esclamava *“non sono signora”*. Così il commissario vuole andare fino in fondo, fregandosene della promozione.

ANALISI DELLE SCENE FINALI E RISOLUZIONE

Negli ultimi quadri si viene a sapere che l'altro testimone del fatto è il segretario cittadino della DC. Il corpo dell'onorevole è stato lontano dal luogo del delitto per scongiurare lo scandalo. Il segretario è l'omicida di Hermes e del fotografo Piras: la deduzione è semplice. De Luca si interroga se agire facendo riesumare il cadavere dell'onorevole, arrestare il suo segretario per omicidio o dare retta ai suoi superiori evitando di rischiare la carriera. Intanto Lisetta è stata ammazzata e nel confronto finale Tripolina cade definitivamente.

Durante i tumultuosi funerali dell'onorevoli Orlandelli, il commissario giunge ad una importante deduzione-soluzione: l'improvviso temporale riferitogli da Tripolina non era nient'altro che il bagliore dei flash del fotografo Piras. Tutto è disgelato grazie ad una frase involontaria: "*Madonna, che lampi! Sembra un temporale!*". Il letto, protagonista occulto, vede la confessione di Tripolina. Lisetta è fuggita, i due fanno sesso. Si apprende quindi che quel che Tripolina aveva definito come temporale era il flash del fotografo, trovata drammaturgica che ci fa riflettere sulla natura ambigua dei segni a teatro, i quali possono essere 'disambiguati' solo dagli stessi attori.

De Luca ha trovato le foto compromettenti. Si svelano in questo modo i retroscena della vicenda. Si seguono vari fotogrammi, che ci informano sullo sviluppo dei fatti. I ruoli scricchiolano, scuendosi come abiti che non riescono più a vestire il corpo.

Si arriva quindi al finale, introdotto dai monologhi referenziali dei protagonisti – i fatidici 'tra sé' – che ripercorrono il proprio passato a lungo taciuto, conosciuto per frammenti dietro alle maschere del ruolo sociale.

Il delitto della Montagnola, la morte del fotografo successiva a quella di Hermes, portano le indagini nello studio del fotografo. Le implicature sono quindi i fili di una ragnatela intrecciata: De Luca deve trovarne il capo e risolverla.

Il non detto degli avvenimenti di Bologna suggerisce al pubblico coincidenze tutt'altro che fortuite fra gli avvenimenti e i collegamenti esistenti tra il fondo dei morti e quello dei vivi che vorrebbero dimenticare. De Luca riflette sul proprio ruolo, rivelandoci le sfumature del metalinguaggio poliziesco, il pensiero che riflette su sé, rivelando la funzione autoreferenziale del teatro.

Lisetta aveva preparato tutto per andarsene: tiene con sé una foto di Hermes, probabilmente l'unica esperienza di un amore mai conosciuto per intero. Tripolina le strappa la foto, dicendole: "*I morti si seppelliscono e basta*".

I frammenti della foto arrivano in proscenio. Questo suggerisce che gli indizi bene o male arrivano nonostante manchi il disegno globale della vicenda: una sorta di metafora, creata legando

all'esperienza dei fatti l'attualità della fruizione. Tutto avviene nel dialogo, funzione del dramma che assomma ogni cosa, laddove la parola ha una importanza preponderante.

La musica introduce i quadri successivi per dare un'immagine diacronica, che a livello visivo si presenta frammentata nella sincronia, nella simultaneità. Il tempo passa, marcato da indicatori sonori quali le campane e la folla. Il suono determina lo svolgersi del tempo.

In fondo il problema dell'autore è cosa far vedere, dove posare l'accento. L'allusione al funerale di Orlandelli, che pare essere fuori luogo, è invece importante per la vera risoluzione della vicenda. De Luca arriva alla verità: il fotografo Piras, il protettore Hermes sono stati uccisi perché *“Quella sera, in quel casino, l'onorevole Orlandelli è morto di infarto, e per coprire lo scandalo tre persone sono dovute morire”*.

Siamo all'ultima scena. Ora, sciolta la vicenda, tutto sta al commissario: egli deve decidere se rendere pubblica la verità o lasciare le cose come stanno.

La pièce si conclude con la radio – presenza intertestuale ossessiva – la quale annunciando il risultato delle elezioni del 1948, chiude per sempre la vicenda entro le mura del casino. Almeno sulla scena. Si può solo arguire quel che l'ispettore sembra decidere in seguito. La nuova epoca, sorta con il dopoguerra – momento storico di ricostruzione e fiducia – fin dalla nascita si dimostra preda di ombre e chiaroscuri: il finale dell'opera risulta pertanto aperto e inquietante.