

Giovanni Di Malta

Del non mandarsi al Diavolo

Quando Marx ed Engels, nel *Manifesto del partito comunista* (1848), hanno accollato alla borghesia trionfante il merito di aver annegato nelle gelide acque del calcolo egoistico i sacri fremiti dell'esaltazione religiosa, non era inteso che spettasse miglior sorte ai fremiti sacri dell'esaltazione letteraria. Infatti la ghigliottina che chiuse virtualmente l'*ancien régime* letterario era già stata azionata due anni prima da Edgar Allan Poe, il quale, nella *Filosofia della composizione* (1846), aveva spiegato che il successo riscosso dal poema *The Raven* era risultato dalla scelta, economicamente motivata, di produrre un'opera di calibro stilistico non troppo alto, per il gusto del pubblico, e non troppo basso, per quello della critica. Il romanzo *Del dirsi addio* (Torino, Einaudi, 2017) dello scrittore sardo Marcello Fois, scelto da «Oblio» per questa disamina a più voci, può ben iscriversi nel genere letterario della *detective story*, che ha in Poe uno dei suoi motori primi, ed è tradizionalmente avvezzo alla lotta, caldeggiata da Gramsci, sui due fronti della cultura letteraria di massa e d'élite.

Del dirsi addio risulta un *noir* avvincente e non poco inquietante, ambientato in una Bolzano civilizzata e gelida, dove il commissario Sergio Striggio si trova alle prese con la misteriosa scomparsa di un bimbo di undici anni, intelligente e vivace ma disadattato, forse affetto dalla sindrome di Asperger. Queste caratteristiche del piccolo scomparso contribuiranno ad innescare un multiforme processo di immedesimazione e di transfert da parte del detective Striggio, il cui chiarimento e superamento, intellettuale ma soprattutto esistenziale, sarà l'indispensabile premessa della corretta interpretazione del caso. Striggio infatti affronta l'indagine in una fase particolarmente drammatica della sua vita: segnato dall'agonia e morte della madre, da lui stesso accudita, in pagine peraltro sferzate da fitte raffiche di psicoanalisi, nel presente narrativo si trova alle prese con l'imminente morte del padre Pietro, un poliziotto tutto d'un pezzo e a dir poco all'antica, con il quale non è mai andato d'accordo, e al quale per giunta nasconde di amare un uomo e non una donna. La problematizzazione della gnoseologia e della psicologia dell'indagine, per così dire, non è certo nuova nel *noir*, ma il Fois di *Del dirsi addio* perviene ad una sua articolazione ed estensione di indubbio interesse letterario. Il procedimento che consegue questi risultati consiste in una esibita polifunzionalità del dettato testuale, giocato sui due tavoli dell'onesto racconto del narratore e del furbesco commento d'autore, giungendo così a volgere il racconto d'indagine in una fenomenologia dello spirito, individuale e collettiva, venata da un sottile discorso metaletterario.

Il piano del mito è uno dei ponti gettati tra narrazione e narrato, storia e metastoria: la madre del bimbo scomparso, ad esempio, si chiama Gea, e non per caso, come si scoprirà, il narratore precisa che la Gea del mito, chiamata Ctonie, estratta a suo tempo da Zeus dalle viscere della Terra, oltre ad avere un caratteraccio, era semicieca (cfr. p. 7). Similmente non sembra un caso che il padre di Sergio Striggio ricordi il dio Crono, ad esempio per la cordiale disponibilità del suo appetito: «Mi va tutto, lo sai che io mangio tutto» (p. 73), ribadisce Pietro, diretto ai tavoli della pizzeria «Vulcano». La rivoluzione olimpica operata da Zeus, che libera il mondo dalla statica circolarità dell'era di Crono, consentendo il divenire e il cambiamento, è tra i piani simbolici più importanti del romanzo: solo riuscendo ad accettare e a riconoscere il mutare delle cose, Striggio, a differenza di Gea, riuscirà a mettere a fuoco i fatti d'indagine, i quali peraltro hanno un loro epicentro allusivo nell'«Antica trattoria Olimpo».

L'immaginario della classicità ha un ruolo anche nella costruzione della dimensione sociale e politica del romanzo, dove Sergio e il suo partner Leo rappresentano un esempio di civilizzazione democratica, che ridisegna il moderno Nord dell'Italia sullo sfondo storico dell'antica Atene. Non senza riferimenti ad altri temi civili, come il razzismo e l'integrazione degli emigrati (i «paki[stani] integratissimi», p. 58, sui quali ironizza Pietro, ad esempio), i due si troveranno avversati dai pregiudizi reazionari del padre di Sergio, il quale pensa che il figlio sia troppo immaginoso per lavorare in polizia (cfr. p. 31), o del sostituto procuratore, secondo il quale sarebbe meglio che Leo non lavorasse da maestro nelle scuole italiane (cfr. p. 243). Un tenue accenno al legame problematico tra ciò che è giusto e ciò che è bello (cfr. p. 131) contribuisce a stagliare i contrasti della società odierna sullo sfondo di quelli dell'antica Atene, tra la fazione democratica periclea, peraltro guerrafondaia, e l'aristocrazia, reazionaria e razzista, dei sedicenti buoni e giusti.

L'allusiva e spesso ironica connotazione mitologica classica, si integra tuttavia con un'articolata rete di riferimenti alle moderne mitologie pop, letterariamente più dissacranti, ma non meno foriere di implicazioni culturali significative, come mostra il caso degli accenni di Striggio al personaggio dei fumetti statunitensi Superman. In quanto campione della scuderia editoriale dei *Detective comics* (DC), l'uomo d'acciaio evoca infatti una nutrita serie di riviste letterarie coeve, capeggiate da «True Detective», mitico crogiolo dell'epoca d'oro del noir d'oltreoceano. L'ironia di Striggio sul personaggio ricorda inoltre le perplessità dell'autore del *Superuomo di massa* (1976), Umberto Eco, su questi eroi del conformismo in calzamaglia, espresse in studi molto noti, e Striggio stesso è definito «apocalittico» (p. 118), evocando certamente *Il giorno del giudizio* (1977) di Salvatore Satta, ma inducendo anche a riconoscere nel titolo di Eco su Superman e il tema dei comics, *Apocalittici e integrati* (1964), un'ironica sintesi dei motivi dominanti del romanzo di Fois, l'Apocalisse (la fine, il dirsi addio) e l'integrazione sociale, per tacere dell'importanza degli studi summenzionati, ben armati da letture gramsciane, per l'intelligenza dei fenomeni relativi alle culture e letterature di massa.

Ma il lavoro ipertestuale di Superman, per così dire, non è ancora finito. Il riferimento ironico ai suoi occhiali, curiosamente sufficienti a renderlo irriconoscibile, e ancor di più l'accento contestuale ai tempi nei quali gli occhiali «venivano ritenuti» «mutilanti» (p. 94), richiama un antecedente letterario di particolare interesse: il capitolo sulla morte del padre della *Coscienza di Zeno* (1923) di Italo Svevo. Si può anche ricordare, a questo proposito, che la «Antica Taverna Olimpo» di *Del dirsi addio* è situata in località *Sanzeno*, che i luoghi della narrazione non sono lontani dalla Trieste sveviana, e che di conseguenza nel romanzo di Fois si parla anche tedesco. Il drammatico capitolo della *Coscienza* intitolato *La morte di mio padre*, memore del topos naturalista della cruda e realistica rappresentazione letteraria dell'agonia e del trapasso, sintetizza infatti la traumatica esperienza di Zeno (la sua «grande catastrofe»)¹ nell'immagine, involontariamente grottesca e terribile a un tempo, del dottor Coprosich, il cui aspetto, levatosi gli occhiali, pareva mutare in quello di una statua antica dallo sguardo fisso nelle orbite cieche; questi dispensava i suoi temuti e terribili oracoli medici, per poi ritrovare, come Superman, il suo umile «aspetto d'impiegato pedantesco»² inforcando semplicemente gli occhiali. L'odiata figura del medico, o quanto meno le sue lenti, come si ricorderà, connota anche l'explicit apocalittico della *Coscienza*, laddove si profetizza la deflagrazione finale del pianeta Terra ad opera dell'«occhialuto uomo»³ inventore di ordigni. Si può quindi notare che, in *Del dirsi addio*, la dottoressa che informa Striggio delle gravissime condizioni del padre è similmente connotata dai suoi «occhi», è trasfigurata dal suo sguardo, e non lesina «terribili previsioni» e oracoli: «Lei era come la Sibilla che guardando Edipo negli occhi comunica a voce l'incomunicabile» (p. 78). La citazione forse più esplicita del capitolo sveviano si legge dove Striggio assiste la madre e attinge con delusione ai propri ricordi letterari:

La letteratura, in quel caso, sopravanzava di gran lunga qualunque realtà. Tutte le pagine che aveva letto sulla morte non ne riportavano neanche in minima parte la sostanziale idiozia. Era come la fine dell'aria disponibile (p. 133).

Sembra una ripresa trasparente del lapidario passo di Svevo che demistifica l'idea di una qualche vivibilità del momento della morte: «Quando si muore si ha ben altro da fare che il pensare alla morte. Tutto il suo organismo era impegnato nella respirazione».⁴ Il rapporto del *Dirsi addio* con *La coscienza* diventa più problematico, ma non meno interessante, osservando l'explicit ordito da Fois, teorizzato con un rilancio del discorso del dr. Coprosich-Frankenstein («tenendo in vita suo padre io ho lasciato aperta la via a tutte le possibilità»),⁵ che diventa il prototipo dei «libri migliori [...] che non s'illudono di essere la vita ma danno alla vita una chance in

¹ Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, Roma, Newton Compton, (1985) 1992, p. 57.

² Ivi, p. 71.

³ Ivi, p. 348.

⁴ Ivi, p. 74.

⁵ Ivi, p. 71.

più» (p. 267). Così Fois estende, rispetto al modello sveviano, le aspettative dialogiche proiettate sul momento del trapasso, che assurge a metafora metaletteraria, sorta di formula compositiva del congedo sfumato a dolce morte:

Così avrebbe dovuto rispondere all'analista se avesse avuto alle spalle abbastanza vita. Lui e suo padre si erano fraintesi per troppo tempo, ma ora ogni fraintendimento sarebbe stato sanato. Suo padre aveva un figlio sorridente e un bianco bosco d'abeti da portarsi all'altro mondo. Quanto a lui, quando fosse arrivato il momento si sarebbe messo tra il bosco e il letto per riempirgli l'ultimo sguardo e avrebbe sorriso, perché come ci si dice addio è la cosa più importante del dirsi addio (p. 269).

Questa curiosa *de-escalation* dell'antico motto contestatario della risata tumultante, può forse suggerire qualche angosciosa sfumatura orwelliana, in quanto prospetta, con le migliori intenzioni (cfr. p. 268), un controllo assai puntuale del corpo e della mente del morituro («la questione era stabilire se si poteva progettare in ogni suo punto l'ultima immagine che un moribondo guarda prima di spirare», *ibidem*), ed entra comunque in conflitto dialettico con il pessimismo della ragione espresso dal modello sveviano. Nella *Coscienza*, infatti, la presenza di spirito dell'agonizzante, come si è già ricordato, è fortemente problematizzata: «Tutto il suo organismo era impegnato nella respirazione», scrive Svevo. Come è noto il padre di Zeno, pur così indaffarato, trovò modo, in punto di morte, di assestare al figlio, che tentava di costringerlo seduto, uno dei più traumatici e definitivi ceffoni paterni che la storia letteraria ricordi:

Io penso che allora la sua ira fu aumentata dal trovarsi [...] impedito nei movimenti e gli parve certo ch'io gli togliessi anche l'aria [...] come gli toglievo la luce stando in piedi contro di lui seduto. Con uno sforzo supremo arrivò a mettersi in piedi, alzò la mano alto alto [...] e la lasciò cadere sulla mia guancia. Poi scivolò sul letto e di là sul pavimento. Morto!⁶

⁶ Ivi, p. 77.