

CLAUDIA CORREGGI

*Interpretazioni di un carattere nazionale:
dall'Italia all'America con Giovanni Arpino*

Vuoi saper anche il mio?
Egli è Delitto, Punizion son io

G. Verdi, *Rigoletto*, Atto III

Tutto ha inizio da una coincidenza. La scelta di far leggere ai ragazzi di una quinta liceo scientifico un autore che esuli dal quartetto canonizzato, Pavese Fenoglio Calvino Levi, si incrocia casualmente con la presentazione di un ciclo di film di Dino Risi, dove viene citato Arpino tra gli scrittori ai quali il regista è debitore. Comincia a delinarsi un'idea: partire da un autore prolifico che ha sperimentato tutte le potenzialità della scrittura (16 romanzi, più di un centinaio di racconti, migliaia gli articoli sui giornali, opere teatrali, poesie), molto letto nel Novecento, tra i più tradotti negli anni Sessanta/Ottanta, vincitore di uno Strega (*L'ombra delle colline*, 1964) e di un Campiello (*Il fratello italiano*, 1980), giornalista di costume e sportivo, un autore «medio» quindi forse in grado di catturare con la sua accessibilità anche la neghittosa pigriزيا degli studenti.

Li ho sempre trovati bendisposti verso Levi, per esempio, ma annoiati a morte dalla Micòl Finzi Contini, impermeabili all'ironia (che non colgono) della *Donna della domenica*, inaspettatamente inerti, anzi assai critici verso Salinger («non succede niente, prof») e senza aver letto la critica corrosiva di Arbasino,¹ ma pronti a sciroppersi migliaia di pagine su coetanei vampiri con lo stesso entusiasmo dei loro

¹ «Noi naturalmente possiamo immaginare come riderebbero Dickens e Stendhal, Balzac e Dostoevskij; ma il pubblico americano ama ancora molto l'idea del «guru» nascosto nella sua tanina, che si prepara delle minestrine Zen, e intanto non perde una notizia pubblicitaria o mondana», A. Arbasino, *America amore*, Milano, Adelphi 2011.

colleghi d'oltreoceano. Quindi l'idea è di seguire Arpino nelle pagine di un bel romanzo di formazione, *Il buio e il miele* e nelle sue filiazioni cinematografiche, *Profumo di donna* di Dino Risi e *Scent of a woman* di Martin Brest, entrambe, per diversi motivi prodotti emblematici dell'industria dell'intrattenimento culturale del paese d'origine, l'Italia degli anni Settanta e gli Stati Uniti degli anni Novanta. Dal loro confronto dovrebbe affiorare più delineata la linea di demarcazione tra due caratteri nazionali o due identità, due sistemi di vita, due mondi. Dovrebbe.

Il romanzo piace, lo leggono volentieri «finalmente un bel libro prof!».

Quello che cattura i ragazzi è la corposità della storia, e infatti «cacciatore di storie» Arpino ama definirsi, e dal 1951, anno di pubblicazione presso Einaudi del primo romanzo, *Sei stato felice Giovanni* all'ultimo, *La trappola amorosa*, uscito postumo nell'88, la sua è una produzione davvero opulenta, caratterizzata da una cifra fortemente realistica che non trascura però svolte fantastiche, introspettive, *polar*, o addirittura calcistiche, come in *Azzurro tenebra* del '77, ambientato durante i mondiali tedeschi del '74, forse un testo tattico da proporre agli studenti più riottosi verso la lettura, ma molto versati nel calcio.

La «medietà» di Arpino viene contraccambiata dal favore dei lettori che lo accompagna lungo tutto l'arco della sua produzione, ma non gli risparmia gli strali appuntiti di un Manganelli agli antipodi rispetto alla fiducia attribuita alla capacità della scrittura di rappresentare la realtà, come si legge in un'intervista pubblicata sul *Giornale Nuovo*, nel marzo 1981, in occasione della pubblicazione del suo libro *Amore*.²

Arpino: «Si è sempre parlato di due Manganelli: uno ironico, sfregiante, vellutato ma anche cattivo, e l'altro depositario di sogni. E questo *Amore* sembra appartenere più al secondo che al primo. È d'accordo?»

Manganelli: «Naturalmente no. Soprattutto perché questa domanda me la rivolge lei, che è un sanguinolento, un sempliciotto, uno convinto che la realtà sia la realtà».

Arpino: «E va bene. Ma non creda di offendermi. Un intervistatore, e più che mai quando è abusivo, non tiene diritto d'offendersi. In ogni caso ho capito, leggendo il libro, che *Amore* è il Nulla, il Nulla è *Amore*, e discorrere del Nulla, sul Nulla, col Nulla, fa una gran fatica. Stilisticamente, beninteso».

Manganelli: «Uhm. Gulp. Squash».

E invece Arpino rivendica la «consistenza concreta della scrittura»³ e attraverso

² G. Arpino, *Ma talvolta l'amore è una cosa meravigliosa* in G. Manganelli, *La penombra mentale, Interviste e conversazioni 1965-1990*, a cura di R. Deidier, Roma, Editori Riuniti 2001.

³ R. Scrivano, *Il ventaglio di Arpino in Arpino fra romanzo e film, Atti di un Convegno*, Agrigento, Edizioni a cura del Centro di Ricerca per la Narrativa e il Cinema 1990.

un'inesauribile vena creativa costruisce i suoi testi come avventurosi viaggi nel reale, forieri di scoperte e di esperienze, producendo un catalogo di occasioni molteplici, senza ripetizioni, ed un altrettanto fecondo repertorio di personaggi, luoghi e situazioni, come in un moderno *Decameron*.

Rimangono indimenticabili il giovane squattrinato che vive di espedienti tra i vicoli di Genova, davvero un *Andreuccio* post-resistenziale, lontano dai sentieri calviniani, (*Sei stato felice Giovanni* definito da Arpino «il mio gettone d'esordio picaresco, anarchico, corsaro»); il ragioniere quarantenne arresosi all'amore non del tutto disinteressato di una giovane suora (*La suora giovane*, recensito con entusiasmo da Montale, da cui venne tratto un film escluso dal Festival di Venezia del '64 per le polemiche suscitate dall'argomento scabroso); il medico avellinese colpito nella sua rispettabilità virile protagonista di *Un delitto d'onore*; uno zio inquietante dalla dop-pia vita, quasi un *Dottor Jekyll* torinese (*Un'anima persa*, apprezzato da Borges e trasformato anch'esso in film da Risi); il maestro in pensione alleatosi col minatore calabrese per oscure vendette (*Il fratello italiano*); gli operai comunisti in lotta col disincanto politico (*Gli anni del giudizio*, un romanzo elettorale che anticipa di qualche anno *La giornata di uno scrutatore*) ed esistenziale (*Una nuvola d'ira*, ambientato durante i festeggiamenti del centenario dell'Unità italiana, invisato a Togliatti implacabile nel suo diktat censorio attraverso Salinari).

Tanta ricchezza narrativa, profondità di osservazione, unite ad una espressione secca e tagliente che privilegia i toni ironici, sono le caratteristiche dello stile di Arpino che lo convogliano con successo anche verso il giornalismo, prima sulle pagine del *Mondo*, poi di *Paese Sera*, infine della *Stampa* e del *Giornale* di Montanelli, che ospita, fra le altre cose, i finti *Epitaffi*, la cui *vis comica* sferza ancora con efficacia:⁴

Sopraffatto
Dalle sue prose
Qui pose
L'estrema firma
ALBERTO MORAVIA
Visse e operò
Tra gloria e pene
All'erezione
Sempre intento
Del proprio monumento

La sua formazione di scrittore si alimenta di letture precoci e assidue, e incontri

⁴ In G. Arpino, *Opere scelte* a cura e con un saggio introduttivo di R. Damiani, Milano, Mondadori 2005.

significativi, tra tutti Augusto Monti e Pietro Chiodi, maestri riconosciuti di un'intera generazione torinese, lungo la direttrice Torino, Piacenza, Bra al seguito degli spostamenti del padre, militare di carriera; non così memorabili sono gli interlocutori nel mondo accademico.

Poco incisiva anche l'occasione con il *deus ex machina* dell'industria culturale piemontese illuminata per eccellenza, vale a dire Adriano Olivetti, che lo ricevette «nel suo studio di taglio newyorkese. Seguirono venti minuti di assoluto, reciproco, siderale silenzio. Quindi mi rispedì. Altre vite mi attendevano».⁵

Episodio questo indicativo di una certa anomalia di Arpino nel panorama di quegli anni in cui pochi intellettuali sarebbero stati deliberatamente inerti di fronte al potere attrattivo del nucleo gravitante intorno ad Olivetti e a *Comunità*, come viene addirittura registrato da una barzelletta allora famosa:

Due orsi passeggiano a Milano, in Galleria. Scheletrico l'uno, pasciuto l'altro. All'amico pelle e ossa il plantigrado in carne spiega – Faccio la spola con Ivrea, dove divorò un intellettuale al giorno. Sono così tanti che nessuno se ne accorge.⁶

Anomalia che Arpino esprime lungo tutto il corso della sua carriera, vissuta al tempo stesso fuori e dentro l'*establishment* culturale, attraverso una «vocazione all'isolamento all'eccentricità»,⁷ nella lunga ricerca di una propria fisionomia di scrittore che seppur legata allo spazio geografico, le Langhe, nel quale si forma ed opera, non rivendica questa appartenenza, né la mitizza, non le ascrive l'ispirazione fondativa di una poetica, certo anche per la sua estraneità alle dichiarazioni programmatiche, che segue le corde di una certa sua spezzatura che «lo affratella ai picari, agli avventurieri, ai Dominghi favolosi dei suoi romanzi», in quanto scrittore e come tale «fratello sedentario»⁸ di tali avventurieri.

Nel marzo 1969 Arpino pubblica nella collana *La Scala* di Rizzoli *Il buio e il miele*, una storia apparentemente lontana dalle tensioni sociali di quegli anni, tutta costruita su un protagonista assoluto che non a caso ha trovato nel film di Risi il perfetto interprete nell'istrionico Gassman, vale a dire il capitano in pensione Fausto C., cieco e senza una mano in seguito ad una granata esplosa durante un'esercitazione forse non del tutto regolare, moderno *dandy* acrimonioso e dolente, che intraprende un viaggio in treno da Torino a Napoli per mettere in atto uno spettacolare suicidio insieme ad un commilitone anche lui cieco, vittima del mede-

⁵ In G. Arpino, *Opere scelte* cit.

⁶ In B. Quaranta, *Stile Arpino: una vita torinese*, Torino, Sei 1989.

⁷ R. Damiani, *Arpino e la sua ombra*, in Giovanni Arpino, *Opere scelte* cit.

⁸ R. Barbolini in *Giovanni Arpino, L'uomo, lo scrittore*, Atti del convegno di studi, Bra, 8-9-10 dicembre 1988, a cura di C. Bernardo, Bra 1990.

simo incidente. Si fa accompagnare da un giovane attendente, denominato Ciccio, con noncuranza per il vero nome, che durante il viaggio si trasforma in infermiere, comprimario nelle beffe ai danni dei malcapitati interlocutori, capro espiatorio della sua frustrazione rabbiosa dovuta all'esclusione dalla normalità della vita, complice e infine testimone della sua redenzione grazie all'amore devoto di una giovane donna.

Il buio della solitudine viene squarciato ed «il miele del visibile» raccolto⁹ «e ancora non è morte lo spazio bianco che segue», come chiosano le parole conclusive del romanzo.

Ma prima di giungere a questo finale che schiude una commovente luce di speranza il viaggio dei due si immerge nel buio del nichilismo più ostentato, verboso, prepotente, come di fatto si conviene ad un viaggio verso la morte.

Attraverso le interruzioni costituite da vari incontri (una prostituta, un cugino prete, Vincenzo, il compagno di sventura di Fausto, la giovane e trepidante Sara, diversi comprimari), con l'ostinato cedere alle sigarette e al whisky e la sarcastica enunciazione di una *Weltanschauung* amara e risentita, il protagonista obbliga il giovane militare di leva a fronteggiarlo e a misurarsi con l'energica manifestazione della sua personalità.

Sarà comunque un'iniziazione *sui generis*, narrata in prima persona dal giovane attendente che non assume mai al ruolo di coprotagonista, mentre nei due film il racconto si sviluppa attraverso un narratore esterno.

Non vengono evocati nel testo di Arpino né fantasmi paterni né affetti filiali, ma si dà più rilievo alla condivisione amorosa, al venir meno della presunzione di poter fare a meno dell'altra.

Nell'incontro col cinema, le dimensioni del personaggio vengono addirittura esaltate dalla prova attoriale, tanto che Gassman vince il premio per la migliore interpretazione maschile a Venezia nel 1975 e Al Pacino l'Oscar come migliore attore protagonista nel remake del '92. La versione italiana tratta dal romanzo è girata da Dino Risi che ne ha subito comprato i diritti, deciso a realizzare a ogni costo il progetto di cui scrive la sceneggiatura con Ruggero Maccari.

Il film rappresenta per Risi un'intensissima tappa professionale ed esistenziale, alle soglie dei sessant'anni, sottolineata dalla coincidenza tra regista, attore famoso per le sue intemperanze vitalistiche e debordanti, antipatico secondo Risi, perché

⁹ Dall'epigrafe de *Il buio e il miele* tratta da una lettera di Rilke del 1925 al suo traduttore polacco: «il nostro compito è quello di compenetrarci così profondamente, dolorosamente e appassionatamente con questa Terra provvisoria e precaria, che la sua essenza rinasca invisibilmente in noi. Noi siamo le api dell'invisibile. Noi raccogliamo incessantemente il miele del visibile per accumularlo nel grande alveare d'oro dell'Invisibile».

oltre al resto *girava intorno il profilo come se avesse il mondo in gran dispetto*,¹⁰ e personaggio:

Raramente come leggendo *Il buio e il miele* di Arpino ho sentito una «presenza» cinematografica così forte. Questo capitano Fausto, cieco, che va verso la morte con una tale sete di vita, mi sembrava che esprimesse, che urlasse addirittura, la sua voglia di essere rappresentato.¹¹

La coppia Risi/Gassman ha già diversi film al suo attivo, fra i quali il più importante è sicuramente *Il sorpasso* del '62, una delle opere più emblematiche degli anni Sessanta, resoconto di un Ferragosto *on the road* nell'Italia del boom, amata anche dai cineasti americani tanto che pare abbia influenzato Dennis Hopper e Peter Fonda nell'ideazione di *Easy Rider*.

Nel *Sorpasso* veniva mostrata l'Italia del boom economico, Gassman ne era la parte avventurosa e improvvisata [...] Trintignant la parte riflessiva e cosciente, la cultura che soccombe nei momenti di euforia nazionale. *Profumo di donna* è l'Italia di oggi, quella che salta nel buio, ma forse ancora capace, in extremis, di una ripresa coraggiosa.¹²

Nel film come nel romanzo il rifiuto del contesto è esplicito, come ribadisce il capitano quando pretende dall'attendente la lettura serale del quotidiano: «Sul giornale niente sport, niente cronaca, niente politica: leggimi gli annunci» eppure l'angoscia che lo pervade non può scaturire solo dal destino individuale della cecità o dell'invalidità, non è solo l'amaro sfogo solipsistico di un individuo sfortunato ed orgoglioso, ma è una implicita dichiarazione di vulnerabilità collettiva che trova radici nell'avvio del plumbeo periodo della strategia della tensione e del terrorismo. A maggior ragione bisogna sottolineare questa considerazione se si condivide l'idea che la commedia all'italiana assume la funzione di cinema rivolto a tutti «di sicuro intrattenimento e di provata capacità comunicativa, ma anche veicolo di messaggi e di riflessioni sulla società italiana del suo tempo»¹³ la cui valenza didattica andrebbe rivalutata.

Il *remake* americano è del 1992, diretto da Martin Brest, affermato regista hollywoodiano abituato a lavorare con grandi star; con le dovute differenze, sono

¹⁰ V. Caprara, *Dino Risi maestro per caso*, con la collaborazione di F. Corallo, Roma, Gremese Editore 1993.

¹¹ P. D'Agostini, *Dino Risi*, Milano, Editrice Il Castoro 1995.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

molte le analogie che accomunano le due operazioni cinematografiche. Risulta evidente che ci troviamo in entrambi i casi dentro produzioni importanti dello *show business*, affidate a registi di sicuro mestiere e credibilità e finalizzate ad esaltare il divismo attraverso la valorizzazione dei singoli attori sui quali vengono costruiti i film.

Del testo di Arpino, finito nel grande *outlet* delle idee che gli *studios* americani rimpolpano setacciando le cinematografie delle periferie dell'impero, rimane il nucleo narrativo centrale, il viaggio di iniziazione di un giovane dimesso, ma generoso, qui un biondo ragazzone dell'Oregon, Charlie, che frequenta un prestigioso college di Boston grazie ad una borsa di studio, in compagnia di un militare burbero ed amareggiato per la propria cecità, il colonnello Frank Slade in congedo, veterano del Vietnam, niente di meno che Al Pacino. Abbandonato il treno dell'Italia pre-privatizzazioni, nei grandi spazi americani il percorso prevede l'aereo o addirittura una Ferrari spinta a gran velocità dal colonnello cieco nelle strade di New York, in un *adynaton* che speriamo non abbia prodotto proselitismo. E pensare che Arpino disdegnava l'automobile! Viene concesso molto rilievo all'ambientazione studentesca teatro di una bravata contro il preside che coinvolge anche il giovane Charlie, in fondo sono passati solo tre anni dall'*Attimo fuggente*, ed anche la menomazione fisica ha già sponsorizzato *Rain man* (1988) e *Risvegli* (1990), grandissimi successi commerciali interplanetari.

Dal processo di americanizzazione emerge un soggetto molto concentrato sul rapporto latente padre/figlio tra i due, qui si coprotagonisti, nella cornice della festa del Ringraziamento; sul dilemma delazione/fedeltà al gruppo dei pari, una questione evidentemente avvertita dalla sensibilità del pubblico americano, ossessionato dal problema della responsabilità individuale (aveva cominciato Kazan nel 1954 facendo dilaniare Marlon Brando in *Fronte del porto*), e infine sul *Leitmotiv* della meritocrazia, del povero che grazie alle sue doti, lealtà e coraggio innanzitutto, ha le stesse opportunità dei discendenti delle *gentes*, (fra questi spicca un Philip Seymour Hoffman nel suo primo ruolo importante) in un paese dove l'aristocrazia, seppur recente, conta davvero, anche nell'era clintoniana. Non l'amore per una donna, anche se viene lasciata aperta questa possibilità in secondo piano, ma il ruolo paterno assunto nei confronti dello pseudo-figlio redime il veterano del Vietnam; il finale dischiude scenari di serenità familiare, affetti ricambiati, sollecite riconciliazioni.

L'ottimismo trionfa, in un'enfasi ben lontana dalla conclusione del libro di Arpino e anche del film di Risi, coerenti nella lettura proposta, dove c'è sì un arrendersi all'altro, nella consapevolezza della necessità della condivisione, nonostante il pessimismo di fondo che scaturisce, lo ripetiamo, non da un destino individuale di sofferenza e menomazione, ma da un contesto collettivo.

Qui risiede il nocciolo delle differenti interpretazioni, oltreché in scelte registiche più convenzionali nella messa in scena hollywoodiana e più roboanti nella recitazione, soprattutto nelle ultime sequenze occupate dall'arringa di Al Pacino in

difesa del ragazzo davanti alla Commissione disciplinare del *college*, in un crescendo culminato in un'apoteosi tribunitaria.¹⁴

Che l'industria hollywoodiana imponga il lieto fine da contratto lo abbiamo imparato in decenni di frequentazioni cinematografiche, quello che ci sorprende è come possa pensare ogni volta di renderlo credibile, sempre così eccessivo, insistito, enfatico, confezionato per rassicurare il pubblico, dissipando le ombre con le quali noi conviviamo, a partire dal finale senza idillio del nostro romanzo nazionale per eccellenza, nel quale tra l'altro, sia detto per inciso, l'unico vero padre è il più spietato dei persecutori.

Cerchiamo di capirlo attraverso le considerazioni di Guido Piovene contenute nel resoconto di un suo lungo viaggio nell'America degli anni Cinquanta, lontane nel tempo, ma incredibilmente attuali, accostate a quelle di altri due illustri viaggiatori citati di seguito, Cecchi e Manganelli, primordiali testimoni novecenteschi di quel nuovo mondo, pronti a registrarne con acutezza la peculiarità:

Ma poi v'è l'eroismo, la durezza, tutti emananti dal rifiuto al dolore: esso ha suggerito all'America di erigere immense industrie; proprio esso è l'ispiratore del rischio e dell'iniziativa. Tutte cose che mirano a contrastare il dolore, e abolirlo. La volontà di non soffrire, in realtà è più efficace, e soprattutto più profonda della ricerca del piacere. Essenza di una civiltà, la quale rifiuta di credere che il dolore sia buono o, come dicono, nobiliti l'uomo: convinta invece che il dolore l'immiserisca.¹⁵

La felicità assume qui una connotazione di volontarietà che respinge qualsiasi traccia di scetticismo. L'infelicità rimane la tentazione degli artisti, relegati all'isolamento dal sentimento pubblico negli anni Cinquanta, riaccolti e graziati dal prestigio sociale durante il *New Deal*, arruolati e quindi resi innocui dall'*entertainment*, confinati nelle cittadelle universitarie e sulle pagine delle riviste in ruoli inoffensivi:

Di regola poi, l'americano non prova la minima vergogna d'ignorare. Sa ignorare, se occorre, a faccia tosta. E forse anche lo specialismo si è sviluppato in rapporto a que-

¹⁴ M. Vetrone, *Dalla letteratura al cinema: 'Profumo di donna', la fortuna di un personaggio*, sul sito www.studiocinema.net.

¹⁵ G. Piovene, *De America*, Milano, Garzanti 1953. La citazione continua così: «È il motivo per cui, di fronte alla civiltà americana, ed anche ai suoi aspetti meno gradevoli, mi sento portato ad amarla. Per il suo rifiuto al dolore e alla stima del dolore: questo rifiuto che si esprime in forme buone, cattive, contraddittorie: passatismo ed avvenirismo, amore per la casa e per l'avventura, per la comodità e la durezza ascetica [...] È la lotta contro la morte, che crea le banche, i grattacieli, le industrie; e insieme il culto per il medico; e il desiderio di ignorarla».

sta gran vocazione d'ignoranza. Il critico, lo studioso, il professore che da anni e anni lavora su Cooper, su Adams o Thoreau, è come se all'uscio del proprio spirito abbia appeso un cartello: «Occupato». Più che il segno dell'impellente occupazione mentale, è una sorta di biglietto di congedo da ogni altra curiosità e da ogni altro interesse.¹⁶

Messa a repentaglio è la sorte di chi pionieristicamente svela le miserie e le affezioni nascoste dietro la facciata dell'ottimismo volontario: dopo la pubblicazione de *I peccati di Peyton Place*, nel 1956, a Gilmanton, nel New Hampshire, dove vive col marito preside, Grace Metalious è vittima di un vero e proprio linciaggio morale che ha come conseguenze il rogo pubblico delle copie del romanzo, il licenziamento del marito, il divorzio, il ricovero dell'autrice per esaurimento nervoso e poi il suo trasferimento a Chicago, e qui l'aggressione subita da parte di una ragazza che l'accusa di aver diffamato la gioventù americana.¹⁷

Un po' come se, proprio negli stessi anni, da Vigevano Mastronardi fosse stato costretto a trasferirsi per la virulenza delle reazioni alla pubblicazione del suo *Maestro*.

Ora i recessi esistenziali delle casalinghe che albergano nei sobborghi delle grandi metropoli in mano agli sceneggiatori dell'industria televisiva sono merce da prima serata, ricco banchetto per gli inserzionisti pubblicitari. La tendenza alla spettacolarizzazione macina tutte le abiezioni, le infelicità e le debolezze umane, esasperandole e spremendone fuori ogni potenzialità di *plot*, in un'apoteosi di spudoratezza. Così le nevrosi del boss mafioso italoamericano in odore di caso clinico, le fibrillazioni sentimentali che elettrizzano le corsie degli ospedali, le asprezze caratteriali di diagnosti nervosi al limite della tignosità danno vita a intrecci crepitanti nei quali ogni categoria però rimane relegata al proprio ambito di appartenenza, per placare l'ansia classificatoria e ordinatrice che caratterizza da sempre la cultura americana. Al riguardo appaiono davvero profetiche le parole di Emilio Cecchi nei resoconti dei viaggi compiuti fra il 1930 e il 1938, a più riprese:

Caduto, in massima il pudore sociale, e non essendo d'altronde subentrata una sincera capacità di godere, si ha una sorta di gelido e sfrenato paganesimo, che si è messo sotto i piedi tutti i divieti, interni ed esterni, un paganesimo di mera violenza, senza respiro di felicità.¹⁸

Così una vagheggiata, calda e avvolgente felicità viene celebrata e resa accessibile dal cinema e dalla pubblicità, costruita a tavolino dai creativi, mai negata, almeno

¹⁶ E. Cecchi, *America amara*, Padova, Franco Muzzio Editore 1995.

¹⁷ G. Manganelli, *De America. Saggi e divagazioni sulla cultura statunitense*, a cura di L. Scarlini, Milano, Marcos y Marcos 1999.

¹⁸ E. Cecchi, *America amara* cit.

nei prodotti dell'industria culturale rivolti alle masse, con la funzione di assicurare un popolo che pone tra le priorità la sicurezza, da sempre, anche ben prima degli allarmismi post undici Settembre, come registra Cecchi:

Sentirsi sicuri, mentalmente e materialmente: questo è il grande quesito, l'unico e vero ideale americano. Alla propagazione di tale sentimento di sicurezza tutt'America collabora unanimemente; in migliaia di maniere, geniali e idiote, oneste e frodolente (sic) a qualsiasi piano della propria struttura sociale [...attraverso] l'orgoglio del service, dell'efficienza e dell'utilità, anche se si esplicano in occupazioni inette. Tutto in America è inteso a fornire un'illusione di sicurezza, di solidità, d'indipendenza.¹⁹

Così è svelato quel senso di già visto che proviamo davanti a tutte le *happy end* dei film campioni di incassi, vincitori di Oscar etc., un lieto fine coatto, convenzionale, la risposta automatica di un oliato meccanismo socio-culturale, una sorta di semplificazione di ciò che semplice non è.

Non è una vita semplice. L'americano è molto spesso infantile, ingenuo, ma non semplice. Mosso da impulsi contrastanti, molto spesso è confuso, contraddittorio, impastoiato e perciò sofferente, anche perché non sa rendersi conto della sua complicazione, meno ancora spiegarla.²⁰

Molti scrittori americani si sono addossati il compito di svelare la vera natura dell'America, raggiungendo apici di autocritica mai toccati dai romanzieri europei, spietati accusatori in testi densi di lucida disillusione e amaro disincanto cosicché:

è curioso notare come questa superiore letteratura di una civiltà fondata sull'idea del benessere, della felicità materiale, della tranquillità morale e quissimili, sia la più tetra, la più disperata e sconvolta letteratura del mondo.²¹

Nel 1997 Philip Roth, uno tra i più importanti scrittori americani viventi pubblica *Pastorale americana* con il quale vince il *Pulitzer*. Il romanzo racconta la biografia di Seymour Levov, detto lo Svedese per i suoi capelli biondi e gli occhi blu, prototipo dell'americano perfetto che al *college* eccelle nel basket, nel baseball e nel football, sposa Miss New Jersey, eredita la fabbrica di guanti dal padre, personaggio con molti tratti in comune con H. Ford, così come ce lo descrive Cecchi:

eugenista, virtuosista, da giovane ottimo ginnasta, appartiene ad un'America igienica ed emersoniana, che dalle fatiche dell'industria e dei commerci si ritempra nella serenità della natura, nell'atletica leggerezza e sotto le docce.²²

¹⁹ E. Cecchi, *America amara* cit.

²⁰ G. Piovene, *De America* cit.

²¹ E. Cecchi, *America amara* cit.

²² *Ibidem*.

Ma Seymour ha una figlia, Merry, gracile e balbuziente bambina, poi adolescente ribelle seguace di un gruppo di estremisti ostili all'intervento americano in Vietnam con i quali organizza un attentato dinamitardo che provoca vittime. Seymour cerca disperatamente e inutilmente di ricondurre alla ragione e a casa la figlia ormai anoressica, che vive in una casa abbandonata, su un giaciglio di stracci, nell'incuria più totale, adepta di una setta indiana che venera ogni forma di vita, parassiti compresi e che prescrive di non lavarsi per non fare del male all'acqua.

Se è vero che non dici mai bugie, che non prendi mai niente che non ti venga donato [...] ti prego dimmi la verità [...] Parla adesso! – le ordinò. Ma lei si rifiutò. Lui le aprì la bocca con le dita [...] e le prese la lingua. Le mancava un dente davanti, uno dei suoi magnifici denti. Ecco la prova che quella non era Merry. Gli anni delle macchinette per i denti, l'ancoraggio, l'apparecchio per la notte, tutti quegli aggeggi per sistemarle la chiusura... – Parla! – intimò, e finalmente gli arrivò il suo vero **odore**, l'**odore** umano più cattivo che ci sia, escluso solo il puzzo dei vivi che marciscono e dei morti che si decompongono. Stranamente benché lei gli avesse detto che non si lavava per non fare del male all'acqua, lo Svedese non aveva ancora sentito niente [...] nient'altro che un'ignota esalazione, acidula e nauseante, che aveva attribuito a quella casa impregnata di piscio. Ma l'**odore** che senti adesso, mentre le apriva la bocca, era di un essere umano e non di un edificio, un essere umano impazzito che sguazza, felice, nei propri escrementi. Che disgusto! Sua figlia è una cloaca che puzza di liquame. Il suo **odore** è l'**odore** di tutto ciò che, di organico, si disgrega. È l'**odore** dell'incoerenza. È l'**odore** di ciò che è diventata.²³

Raccontare la realtà, soffermarsi sul male per tentare di spiegarlo nella convinzione che *ogni parola è un servizio*, anche il grido disperato di un padre affranto; affondare lo sguardo nella vita, proprio là dove si mostra più scardinata nei suoi sostegni, più sfilacciata nel suo tessuto, più intollerabile nelle sue esalazioni, Arpino è convinto che questo sia il compito dello scrittore nel Novecento, come lo è Roth.

Nel 1980 pubblica con Rizzoli *Il fratello italiano*, il suo romanzo più nero, con il quale vince il *Supercampello*. La trama vede una coppia improbabile, ma affiatata di protagonisti, il torinese maestro in pensione Carlo Botero ed il minatore calabrese Raffaele Cardoso, alleati in un proposito di vendetta sanguinaria, il primo contro l'ex-genero ricattatore della figlia, il secondo, partito dalla Germania dove è emigrato, spinto da un granitico e primitivo senso dell'onore, contro Jonia, la figlia prostituta tossicodipendente disonore della famiglia.

La scena si svolge nei pressi del casolare abbandonato dove una spiata ha segnalato la presenza di Jonia:

²³ P. Roth, *Pastorale americana*, Gruppo Editoriale L'Espresso 2003.

La casa si profilò senza porte, senza intelaiature alle finestre, come bocca sdentata [...] sulle pareti l'umidità aveva tracciato macchie e sgorbi muffosi. Senza una parola i due tornarono in cortile. Fu l'**odore** ad attirare Cardoso. Il filo nauseabondo che gli pervenne dal portico. Dietro un carro rovesciato, privo delle ruote, dietro una gabbia per conigli dalla rete sventrata: lì, su una branda e in un intrico di coperte luride giaceva Jonia. Una valigia aperta al fondo della branda, due secchi d'acqua paralleli al cuscino unto. L'**odore** dolciastro gravava tutt'attorno. Una vespa volò via [...] Jonia tremava, due pupille nere fisse. Come due acini d'uva affogati nell'alcool, non poté impedirsi di pensare Botero. La ragazza ebbe un gesto con la mano scheletrica. Le dita restarono a mezz'aria, elitre di moribondo insetto. Ed anche il dorso di quella mano, come il braccio nudo, si mostrava tumefatto dalle piaghe, lividi neri rigonfi. Lo sbattere dei denti di Jonia fu l'unico rumore per un lungo minuto.²⁴

Nella repubblica abitata dai personaggi del nostro immaginario letterario e cinematografico, moderno *Medioevo latino* popolato da *Pathosformeln* cosmopolite senza problemi di permesso di soggiorno, uniche in grado di depotenziare qualsiasi assillo identitario, dove gli studenti in cerca di cittadinanza sarebbero i benvenuti se solo volessero entrare, lo Svedese, solidale con Cardoso, gli domanderebbe in quali stratificazioni nascoste di pietà abbia trovato il coraggio di sparare alla figlia.

Lì si troverebbe a suo agio anche il colonnello Frank Slade, accanto al coevo professor John Keatings dell'*Attimo fuggente*, figure sostitutive è vero, ma quanto più affascinanti (ed artificiose) dei padri veri, quanto più solerti nel caricarsene sulle spalle il fardello.

Ultimi pseudo-padri superstiti, se come pare seguendo l'attuale dibattito psicanalitico, questo *nome* ormai marginale nell'esperienza psico-emotiva dei più, tenderà a scomparire non solo dal desco familiare all'ora di cena, dalle foto delle vacanze, dalla triangolazione edipica, ma ahimè anche dal canone occidentale, lasciandoci più liberi o più vacillanti, è presto per dirlo, ma sicuramente più a corto di storie.²⁵

²⁴ G. Arpino, *Opere* cit.

²⁵ R. Iannuzzi, dal sito www.ragionpolitica.it «Roland Barthes, grande semiologo francese, ha osservato acutamente «La morte del Padre» toglierà alla letteratura molti suoi piaceri [...]. Ogni racconto non si riconduce forse all'Edipo? Raccontare non è sempre cercare la propria origine, dire i propri fastidi con la Legge, entrare nella dialettica dell'intenerimento e dell'odio?»