

Lucia Faienza

Lo scrittore eccentrico Autoritratto d'autore ne *La suora giovane* di Giovanni Arpino

Il presente studio intende offrire una riflessione sul profilo autoriale di Arpino a partire dalla rappresentazione che ne dà la critica – sia coeva sia successiva al romanziere. Le domande a cui si cerca di rispondere sono: l'eccentricità di Arpino rispetto al panorama letterario del secondo Novecento – e quindi la sua marginalità nel canone letterario – è dovuta realmente ad un'azione esterna causata dalla distanza rispetto all'ideologia di sinistra del dopoguerra? Oppure è lo stesso autore a voler ribadire una personale erranza rispetto ai modelli ideologici e culturali, così da definire per contrasto il proprio profilo di scrittore? Si cercherà di rispondere alle questioni sollevate analizzando quello che sembra essere un alter ego dell'autore, Antonio Mathis, il protagonista de *La suora giovane*. Quest'opera, infatti, che narra una storia privata algida e delicata, offre interessanti spunti di riflessione sulla percezione *depotenziata* del proprio ruolo da parte di un intellettuale del dopoguerra rimasto ai margini degli sconvolgimenti epocali del secondo Novecento; ma il romanzo riflette anche i dubbi riguardo al mandato storico e sociale dello scrittore e, per esteso, della letteratura.

*This study is aimed to reflect on Arpino's authorial figure starting from the ways critics have portrayed him, both at his time and after his death. It will be especially focused on an interpretation of Arpino's distance from the literary trends of the second half of the 20th century and his subsequent marginalization in the literary canon: are they to be considered as a result of external factors, such as his divergence from the left-wing ideology of the post-war period, or was Arpino himself to intentionally assert a distance from ideological and cultural norms in order to define his identity as writer? These issues will be tackled by analyzing the character of Antonio Mathis, the protagonist of *La suora giovane* and an apparent alter ego of the author. This novel, which narrates a poignant and intricate personal story, provides valuable insights into the author's diminished sense of his role as an intellectual from the post-war era, on the fringes of the epochal transformations of the second half of the 20th century. It also delves into uncertainties surrounding the historical and social responsibilities of writers and literature at large.*

1. *Arpino, la critica, l'ideologia*

La prima connotazione di Giovanni Arpino che emerge dagli scritti critici contemporanei e successivi all'autore pone in risalto la qualità singolare, *atipica*, della sua vena creativa e del suo lavoro culturale, al punto che quest'immagine dello scrittore torinese è stata accettata nel tempo senza ulteriori problematizzazioni. Le ragioni dell'"atipicità" di Arpino vanno rinvenute, per la critica, anche in una certa duttilità stilistica che prende forma sin dall'inizio in una «narrativa di genere antipsicologico, e attraversata di estri lirici, innamorata più delle superfici pittoriche

che delle profondità».¹ Se l'“irregolarità” del giovane Arpino nell'ambito della letteratura italiana del Novecento veniva salutata con entusiasmo da Vittorini all'indomani della pubblicazione del romanzo d'esordio – *Sei stato felice, Giovanni*, nel 1952 – quale espressione di una scrittura dall'ispirazione immediata, che non paga debiti al passato² né agli imperativi ideologici del presente, è doveroso ricontestualizzare questo aspetto e sottoporlo a verifica attraverso il distanziamento temporale e gli strumenti dell'analisi testuale. Il ridimensionamento, in Arpino, delle tematiche psicologiche e sociali a favore di altre dal carattere più esperienziale e riflessivo non risponde solo a motivazioni di tipo ideologico ma andrebbe inserito nelle considerazioni che riguardano più in generale gli sviluppi del romanzo italiano negli anni successivi al dopoguerra, in seguito al progressivo esaurirsi della poetica neorealista. Moravia, nel 1965, spiega questa evoluzione in un animato confronto con autori quali Sanguineti e Pasolini, suggerendo come il romanzo contemporaneo sposti l'attenzione dalle questioni che riguardano il personaggio a quelle del suo autore: quest'ultimo infatti porta in scena nella storia il proprio convulso rapporto con la realtà e la finzione romanzesca è quindi legata a doppio filo alle sue ossessioni e interrogativi.³ Se il baricentro del romanzo si sposta verso la «coscienza del romanziere»⁴ l'autore sarà sempre meno un intellettuale “organico”: Arpino sembra maturare precocemente questa consapevolezza a favore di un atteggiamento critico che riporta continuamente l'attenzione sull'uomo e sulla sua crisi dinanzi al mandato storico e sociale. E infatti, nella trilogia ideale che rappresentano *Gli anni del giudizio*, *Una nuvola d'ira* e *L'ombra delle colline*, prende forma «l'involuzione del tema politico e la graduale emersione di un protagonista intellettuale biografico».⁵ Nell'arco temporale tracciato dalle opere sopra citate si colloca *La suora giovane*, romanzo scritto nei primi anni '50 ma pubblicato nel 1959: dalla nostra prospettiva quest'opera risulta interessante soprattutto per il profilo del protagonista, che riassume alcune questioni della coscienza del romanziere e delinea degli aspetti di fondo che ricorreranno nei personaggi dei romanzi successivi. Tale premessa ci induce a riflettere se il mancato inserimento di Arpino nel canone del Novecento è davvero dovuto alla sua presunta irregolarità, come conseguenza della distanza dell'autore dall'*engagement* degli anni '50-'60, o se il profilo di scrittore marginale e randagio appartenga *anche* a un'estetica dell'autorappresentazione. Va inoltre sottolineato che il Novecento più di ogni altro

¹ Rolando Damiani, *Introduzione. «Arpino e la sua ombra»*, in Id. (a cura di), *Giovanni Arpino. Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2005, p. XII.

² È sempre Vittorini a sottolineare che Arpino ha radici solo nella sua generazione; la stima e l'amicizia di Vittorini, più vecchio di quasi vent'anni, sono testimoniate dall'ampio carteggio inedito conservato dagli eredi di Arpino (<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2006/10/28/arpino-vittorini-la-loro-amicizia-in-un-carteggio.html>) [ultimo accesso 01.01.2023].

³ Si fa riferimento alla discussione sulla crisi del romanzo che coinvolge in dialogo Leonetti, Sanguineti, Vitelli, Moravia, Arbasino. Cfr. Clotilde Bertoni, (a cura di) «*Non è in crisi il romanzo borghese*»: una polemica degli anni sessanta, «*Between*», VIII, 16, 2018: <http://www.betweenjournal.it/> [ultimo accesso 01.01.2023].

⁴ Ivi, p. 11

⁵ Anna Baldini, *Il comunista. Una storia letteraria dalla Resistenza agli anni Settanta*, Torino, Utet, 2008, p. 89.

periodo storico-letterario ha sollevato una vasta riflessione sul canone: se da una parte la critica riconosce il limite euristico di un approccio classificatorio troppo schiacciato sulla prospettiva storicistica, soprattutto quando le mutate condizioni socio-culturali fanno traballare il principio di autorità da cui trae fondamento,⁶ dall'altra è inevitabile la tendenza dei critici ad accordare maggior spazio a quegli autori che più di altri hanno espresso nella loro opera le tensioni ideologico-formali del proprio tempo.⁷ Tuttavia un crescente interesse verso gli "esclusi" dal canone ha indotto, negli ultimi decenni, a mettere in discussione l'assolutezza di questo parametro, prendendo in esame altri condizionamenti nel giudizio; Bárberi Squarotti, ad esempio, ipotizza che gli autori ritenuti "minori" possano essere stati «catalogati in base a una considerazione di carattere propagandistico e non di carattere storico».⁸ Se porre l'accento sull'atipicità della scrittura di Arpino talvolta adombra solo il giudizio di un suo disinteresse verso l'impegno storico e politico, altre volte è proprio la critica a sottolineare l'aspetto *metastorico* delle sue narrazioni.⁹ Dal canto suo Arpino non fa nulla per smentire l'immagine dell'irregolare, rinforzandola semmai con una postura scettica e disincantata sulla Storia e sul suo ruolo di scrittore; atteggiamento che assume anche i contorni di una poetica. Un primo tratto della sua scrittura, infatti, è quello di rifiutare la semplice registrazione della realtà, o la sua trasposizione elegiaca – la distanza dal Neorealismo non potrebbe essere più netta –¹⁰ tentando di estrarre dalla rappresentazione romanzesca una verità che non è recepibile senza la strutturazione narrativa («il mio impegno consiste nel forzare la realtà, non nel riprodurla o artefarla»)¹¹. Ciò chiaramente non comporta nessuna forma di antagonismo con gli autori di esplicita vocazione marxista; va considerato infatti che negli anni '40-'50 l'antifascismo è il collante che unisce intellettuali di matrice diversa, spesso «nella prospettiva di uno spontaneo ma a volte generico impegno politico».¹² Ne deriva un lungo dibattito sulla funzione del letterato nella nuova realtà industriale¹³ che in qualche modo viene assimilato anche dagli intellettuali che si

⁶ Romano Luperini, *Il canone letterario e le istituzioni educative*, in Nicola Merola (a cura di), *Il canone letterario del Novecento italiano*, Milano, Rubbettino, 2000.

⁷ Cesare Segre, *La letteratura italiana del Novecento*, Roma, Laterza, 2004.

⁸ Giorgio Bárberi Squarotti, *Minori e minimi nella storiografia letteraria del Novecento*, in Enzo Esposito (a cura di), *Il "minore" nella storiografia letteraria. Convegno internazionale di studi*, Roma, 10-12 marzo 1983, Ravenna, Longo Editore, 1984, p. 306.

⁹ Piovene, ad esempio, nella recensione di *Randagio è l'eroe*, sottolinea che la storia raccontata «oscilla verso [...] il sentimento cosmico e metastorico» per cui quello che si evince è l'insofferenza dell'autore per la dimensione dogmatica e unidimensionale dell'esistenza. Cfr. Guido Piovene, *Randagio è l'eroe*, «La Stampa», 15 marzo 1972.

¹⁰ Riprendendo una riflessione di Bárberi Squarotti, quello che fa la differenza non è l'oggetto rappresentato ma la finalità a cui tende la rappresentazione. Per il critico «il diagramma della poetica neorealista parte da una definizione della realtà come esclusivo fatto sociale» emarginando, quindi, le questioni di natura psicologica ed esistenziale (Cfr. Giorgio Bárberi Squarotti, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Cappelli Editore, Rocca San Casciano, 1968, p. 129).

¹¹ Riccardo Scrivano, *Giovanni Arpino*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. 3.

¹² Vincenzo Binetti, *Marginalità e appartenenza: la funzione dell'intellettuale tra sfera pubblica e privato nell'Italia del dopoguerra*, in «Italice», 74, 1997, pp. 360-374.

¹³ Si fa qui riferimento alle posizioni di Vittorini e Fortini sul «Menabò», l'uno sostenendo la necessità dell'integrazione del romanziere alla realtà della fabbrica, l'altro invece rivendicando per lo scrittore il diritto alla

autoescludono dall'impegno letterario. Sulla posizione critica assunta da Arpino nei confronti del Pci – emersa con evidenza in *Una nuvola d'ira* (1962) – e sull'intuizione degli elementi che avrebbero portato dall'interno alla crisi della sinistra, può essere segnalato come esempio il racconto *Il processo*.¹⁴ Al centro della trama vi è, appunto, un processo di epurazione che si svolge nella sezione di partito nei confronti di un compagno poco ortodosso, colpevole di non aver partecipato a uno sciopero in fabbrica. Se già il titolo rimanda a suggestioni kafkiane, osserviamo che i temi dell'assurdità e dell'arbitrarietà del potere che nell'opera di Kafka assumono una dimensione straniante – accentuata dall'impianto dialogico che a sua volta viene replicato nel racconto – sono trasposti in maniera sottilmente ironica nella narrazione di Arpino. Qui il risvolto drammatico-grottesco della vicenda è che il potere ha il volto di pietra del partito: il cuore della vicenda è la tensione tra due poli, dove la concretezza delle esigenze individuali non riesce a coincidere con l'astrazione dell'universale ideologico su cui si basa la dottrina comunista.¹⁵ La situazione descritta trova una corrispondenza autobiografica rispetto al racconto di Arpino, a proposito delle riunioni che si svolgevano nella redazione di Einaudi («in cellula si leggevano, con gli occhiali dell'ideologia, i problemi affrontati durante il giorno senza paraocchi. Il clima in breve si surriscaldava, grondavano cerebralismi, si spremevano i sacri testi»),¹⁶ ma la rappresentazione del capo sezione come un freddo e impietoso burocrate sembra un atto di condanna a tutto un contesto ideologico.¹⁷ Inoltre se per autori come Pasolini, Moravia, Pavese, il “mito del popolo” è destinato a infrangersi con la fine delle aspettative di rinnovamento – politiche, sociali, culturali – seguite alla stagione del dopoguerra, Arpino disseziona da subito con disillusione chirurgica il corpo ideologico che era stato l'impalcatura necessaria della Resistenza, descrivendola nell'intervista di Bruno Quaranta come «una grande avventura, ispirata a una vitalità corsara, oltreché a un ideale, di cui pure Sandokan ha bisogno. Fu il nostro termidoro, un piccolo bagno di sangue, indispensabile: ma anche stupidamente mitizzato». ¹⁸ Questa dichiarazione assume particolare valore se rapportata al romanzo *L'ombra delle colline*, vincitore del Premio Strega nel 1964, in

“pienezza artistica” fuori dalle questioni che riguardano il mondo industriale. Cfr. Elio Vittorini, *Industria e letteratura*, in «Il Menabò», 4, 1961, pp. 13-20; Franco Fortini, *Astuti come colombe*, in «Il Menabò», 5, 1962, pp. 29-45.

¹⁴ Giovanni Arpino, *Racconti di vent'anni*, Torino, Lindau, 2011.

¹⁵ La netta contrapposizione tra le ragioni pure e la realtà del compromesso è ben esemplificata in questo scambio di battute: «“Là, la luna. La vedi? Beh, là c'è un coso, un missile, con scritto ‘lavoratori di tutto il mondo unitevi’. Capisci? Anche sulla luna. E tu non capisci niente...”. Gay scuoteva la testa. Sputò il mozzicone in strada, allungò un braccio. “E tu vedi quello? Il campanile, sì. Se non passi di lì ti manca la pagnotta. Me ne infischio della Russia, dell'America, di tutto. Voglio star meglio, hai capito? Se tu sei contento di ritagliare lamierini e di pensare alla luna, beato te. Io invece no, e la politica mi ha rotto le scatole”» (*ibidem*).

¹⁶ Scrivano, *Giovanni Arpino*, cit., p. 46.

¹⁷ La polemica ha delle risonanze con le posizioni di Antonio Giolitti, il quale nel suo saggio del 1957 asserisce che l'«assolutizzazione dell'ideologia è il germe più tenace della concezione feticistica del partito e del potere che ha soffocato il vigore creativo del pensiero marxista e della classe operaia, ha generato il culto della personalità, ha sacrificato gli uomini viventi al mito mummificato» (Antonio Giolitti, *Riforme e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1957, p. 57).

¹⁸ Bruno Quaranta, *Stile Arpino*, Torino, SEI, 1989, p. 27.

cui l'esperienza della guerra e della Resistenza viene affrontata non dal punto di vista glorificante dei vincitori, ma osservata dal taglio parziale, antierico e marginale di un personaggio che non calca le scene da protagonista. Ma anche *Una nuvola d'ira* che racconta del periodo successivo alla guerra riflette il medesimo atteggiamento critico mediante la rappresentazione di un privato "atipico" – quello di un *ménage à trois* – di tre militanti comunisti.

2. *L'uomo senza qualità del dopoguerra*

Come si autorappresenta quindi uno scrittore schivo, legato a una concezione più artigianale della scrittura e meno interessato al delineare un compatto e coerente profilo autoriale? La risposta che sembra risiedere nell'opera di Arpino è quella che lo scrittore dissemina il proprio «fantasma autobiografico»¹⁹ nei personaggi dei suoi romanzi, lasciando emergere attraverso le storie e i suoi protagonisti lo scetticismo nei confronti della Storia e del manicheismo bene/male che non viene mai programmaticamente articolato. Sembra interessante, dunque, tentare di desumere i contorni del profilo d'autore dal romanzo meno politico della sua giovinezza, per la collocazione dell'opera rispetto al panorama nazionale e all'esperienza totale dell'attività dello scrittore. *La suora giovane*, dopo aver ricevuto giudizi lusinghieri da parte di Montale²⁰ che ne coglie le qualità liriche, viene riconosciuta come un'«opera artisticamente compiuta»²¹ anche se confrontata con le altre dello stesso autore. Nel romanzo spicca la figura del protagonista, Antonio Mathis, un quarantenne tratteggiato come un uomo "senza qualità", che conduce una vita grigia e ripetitiva, avendo vissuto lontano dai dolorosi eventi storici del Novecento, evitando un coinvolgimento in prima linea. Sin dalle prime affermazioni, infatti, il protagonista dirà di aver trascorso buona parte della guerra al riparo nell'astigiano – dettaglio che ricorda altri protagonisti "defilati" quali Corrado de *La casa in collina* e in parte Stefano, il giovane protagonista de *L'ombra delle colline*. Eppure Antonio è a suo modo "tipico", nel senso che attraverso di lui possiamo leggere i tratti di una generazione – a cui appartiene lo stesso Arpino – rimasta ai margini della Storia intesa come militanza politica e che non collude né con l'entusiasmo rinnovatore dei partiti di ispirazione marxista-leninista né con il miraggio capitalista dell'incipiente boom economico (non a caso la storia è ambientata nel 1950), come emerge da questo estratto:

Non ho mai fatto politica, non sono sportivo, non sono buono a spingermi, nelle vacanze, dove altri vanno, magari faticosamente, pur di vedere, toccare con mano, curiosare. Non so niente. I giorni mi sono scappati via come le notizie dei giornali, a cui credi e non credi. Perché ad esempio, ho votato il partito liberale, due anni fa? Perché non ho comperato un paltò nuovo che mi piaceva, all'inizio dell'inverno? Avrei potuto farlo,

¹⁹ Nicola Merola, *Temi forti e uomini deboli nel romanzo di Arpino*, in Maria Carla Papini, Federico Fastelli, Teresa Spignoli (a cura di), *La vita o è stile o è errore: l'opera di Giovanni Arpino*, Pisa, ETS, 2018, pp.9-30.

²⁰ Eugenio Montale, *La delicata storia di una suora giovane*, «Corriere della Sera», 1960.

²¹ *Ibidem*.

come avrei potuto votare diversamente: tutto mi è successo pigramente, senza interesse, senza volontà.²²

Il sottotesto politico che sembra un elemento tra i tanti nell'elencazione del protagonista è in realtà una nota prevalente di tutto il racconto, da cui si può trarre qualche considerazione sul rapporto dell'alter ego autoriale, Arpino, rispetto al contesto a lui contemporaneo. In uno scambio di battute tra Antonio e la giovane suora, quest'ultima dirà: «Credevo che gli uomini fossero tutti comunisti»,²³ e poco più avanti accoglierà con un po' di delusione l'informazione che Antonio non è un operaio, ma "solo" un impiegato. Il punto di vista "ribassato" della ragazza, oltre a introdurre una nota di colore nella narrazione, ha un effetto di straniamento per l'assurdità della simmetria sillogistica tra uomini e comunisti: questa però lascia intendere un latente senso di inadeguatezza di Antonio rispetto ai suoi contemporanei e mostra le tensioni che agitano la coscienza dell'intellettuale borghese²⁴ degli anni '50. Per la suora, dunque, i comunisti godono della sua simpatia non per ragioni politiche, ma perché sono uomini *tout court* in quanto animati dalla voglia di cambiamento, al contrario del protagonista immobilizzato nell'inazione. È interessante questa sovrapposizione tra il dato politico e quello esistenziale che sembra farsi portavoce, amaramente, di un'idea corale e condivisa dalla maggioranza: quella che assegna un ruolo nella società solo a chi è dalla parte giusta della Storia. È proprio dal confronto con questo tipo di umanità che il protagonista assume i tratti dell'*outsider*, confinato nei territori del privato e dell'introspezione perché indegno di fare parte del consesso degli "uomini". Tale considerazione fa da cassa di risonanza a un giudizio che Mathis aveva espresso su di sé, poco prima, e si aggiunge all'elenco delle descrizioni in negativo quasi fosse impossibile pensarsi attivamente, per quello che si è:²⁵

Non sono mai stato quel che si dice un uomo: ecco la verità. Macché guerra, macché capuffici, rispetto degli altri, macché esperienza. Non ho mai capito, imparato, osato [...].²⁶

²² Giovanni Arpino, *La suora giovane*, Torino, Einaudi, 1959, p. 39 (d'ora in avanti LSG).

²³ Ivi, p. 47.

²⁴ Per quanto riguarda il rapporto tra protagonisti e punto di vista femminile si rimanda alle riflessioni di Guido Baldi in *Eroi intellettuali e classi popolari*, Napoli, Liguori, 2005. È interessante, inoltre, dal punto di vista del personaggio, riallacciarsi alla riflessione che fa Debenedetti a proposito del rapporto tra la teleologia del personaggio e il suo ambiente nel romanzo contemporaneo: «Il suo predecessore si sentiva parte di una società organica, di cui le strutture e i conseguenti istituti potevano essere criticabili e difettosi come tutte le cose umane, ma presentavano nel loro complesso garanzie di stabilità [...]. Il personaggio uomo, così come abbiamo cercato di capirlo dai sintomi che manifesta nell'arte moderna, è arrivato a sapere che quello che lo minaccia, che lo tiene in sofferenza fino al punto di fargli sbagliare vita, di rendergliela disarmonica, è appunto, nella fase odierna della storia un problema sociale, strutturale. La sua angoscia è che quei problemi, teoricamente accessibili alla sua forza e alla sua intelligenza, rimangono tuttavia esterni a lui, come entità che lo trascendono» (Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1976, pp. 498-500).

²⁵ Dal punto di vista della strutturazione linguistico-argomentativa del discorso è ipotizzabile un rimando alla lirica *Non chiederci la parola*, ma il riferimento montaliano (a nostro avviso non l'unico, come verrà mostrato più avanti) più che sottintendere un richiamo poetico specifico vuole emblemizzare la condizione dell'uomo contemporaneo e l'impossibilità dell'individuo di essere integrato con la sua persona sociale (vd. anche le riflessioni di Eugenio Montale in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996).

²⁶ Ivi, p. 15.

Risulta difficile, inoltre, non leggere un rimando autobiografico all'autore per quanto riguarda la tendenza a fuggire dalla stanzialità²⁷ delle posizioni acquisite, a disertare le correnti e a privilegiare nei romanzi personaggi dall'indole raminga e inquieta. I luoghi interiori del protagonista però si compenetrano con un panorama ben preciso perché la storia d'amore tra l'impiegato quarantenne e la giovane suora nasce sullo sfondo della Torino del miracolo economico, la stessa che tornerà più tardi in *Una nuvola d'ira*. Non è solo il luogo reale a essere anticipato in questo romanzo, ma anche la disposizione umorale che promana dalla descrizione di Torino «sotto il cui scintillio Arpino sa far trasparire un'impressione di gelo spirituale conforme a quella che è la vera realtà di questa città, come in genere di tutta la vita italiana in questi anni illusi da uno spettacolo di progresso solo fittizio».²⁸ E infatti, proprio l'asciuttezza del racconto che non lascia margini a nessun tipo di trasfigurazione (sentimentale, psicologica, elegiaca) toglie qualsiasi patina agli oggetti e ai personaggi che rimangono nudi, a testimoniare il vuoto di cui sono manifestazione:

Tra Anna e me è tutto semplice, distratto, normale. Ci vediamo da anni (cinque?, sei?) e andiamo al cinema, al sabato anche a cena, non abbiamo bisogno di far troppe parole. Purché non si sia di malumore, purché uno abbia la camicia pulita e l'altro il suo cappellino [...]. Abbiamo progetti, con due stipendi potremo vivere bene, compreremo l'automobile.²⁹

In questo senso *La suora giovane* sembra avere delle affinità con le riflessioni che Bianciardi sviluppa ne *L'integrazione* (1960) prima, e nell'intervento *Della pazzia lombarda* poi, dove tratteggia un paesaggio umano in cui «il fenomeno del cosiddetto neocapitalismo produce nel pieno del dopoguerra un mondo inesplicabilmente infelice»,³⁰ sebbene lo sfondo descritto dall'autore sia quello di Milano. Ma l'infelicità diffusa, sottovoce, e che impregna uomini e cose come la nebbia sottile che avvolge la città, sembra l'oggettivazione di un nichilismo di fondo. Questo aspetto si rende manifesto da subito, nella dichiarata paralisi dell'azione con cui il protagonista si introduce al lettore:

Non ho coraggio [...] I pensieri mi ballano nella testa e appena cerco un appiglio eccomi ribattuto ancor più violentemente contro questa vergogna, e contro la vergogna di vergognarmi. Forse potrei sollevarmi da questa sedia e radermi. Ma dopo?³¹

Il taglio della narrazione ha un'intonazione diaristico-confessionale; la scena *in medias res* introduce il cupo senso di oppressione che accompagna tutta la vicenda legata a doppio filo alla disforia e alla perdita di senso della realtà dell'uomo. Ed è

²⁷ Alberto Schiavone, *In ricordo di Giovanni Arpino*, in «Il Tascabile», 2017,

<https://www.iltascabile.com/linguaggi/giovanni-arpino/> [ultimo accesso 15.12.2023].

²⁸ Piero de Tommaso, *Le antinomie della coscienza operaia*, in «Belfagor», 1962, 17, p. 340.

²⁹ LSG, p. 21.

³⁰ Diego Varini, *'Le fognature psicologiche di questa città'. Annotazioni su Bianciardi e il popolo del boom*, in «Griseldaonline», 16, 2017, <https://griseldaonline.unibo.it/> [ultimo accesso 23.12.2023].

³¹ LSG, p. 9.

per tale ragione che, spogliato delle sue connotazioni esteriori e cronotipiche, il personaggio della suora è nient'altro che il desiderio di vita quale unica ragione da cui può ripartire un individuo ripiegato su se stesso: la salvezza, quindi, non arriva dalla sublimazione negli ideali storico-politici, ma dal recupero della qualità unica e vitale dell'esistenza.

La figura della suora, dunque, assume un ruolo centrale ma non di protagonista, poiché è in *funzione* della trasformazione di Antonio. Il personaggio di Serena, però, trova una continuità con la protagonista femminile di *Un amore* (1960) nella misura in cui attraverso questo personaggio si esprime una topica del desiderio: la giovane donna è una *figura* dell'inafferrabilità, della terra promessa dell'amore che sfugge nel momento stesso in cui si cerca di afferrarla,³² per poi lasciar scoprire che la ricerca verso cui indirizza il suo amante è rivolta verso di sé e la vita che non possiede («Mi ha costretto a scoprimi, ed ora so chi sono, quella pulce, quel niente vestito da uomo ammodo, quarantenne, rispettabile, buon partito»)³³ Un'ulteriore somiglianza tra i due personaggi femminili è suggerita dall'ossessione che catalizzano nei protagonisti – anch'essi simili per status ed età – a causa del sottrarsi alla loro conoscenza: Antonio Dorigo fantastica sui luoghi di Laide, sulla sua vita al di fuori dei loro appuntamenti; Antonio Mathis è tormentato dal corpo di Serena («Tento continuamente di immaginarla, ma è difficile. Avrò i capelli? Come veste sotto la tonaca? Sarà vero che non portano indumenti intimi ma solo camicioni?»)³⁴ È interessante notare che per entrambi i protagonisti le donne sembrano tematizzare la figura del destino: se – per Dorigo – nell'incontro con Laide risuona «il rintocco cosmico»,³⁵ l'appuntamento con l'ineluttabile che illuminerà il protagonista sui coni d'ombra della propria vita, così avverrà per Antonio che grazie a Serena sarà costretto a fare delle scelte e ad abbandonare la vecchia esistenza, salpando per un viaggio incognito da cui uscirà trasformato (e che sarà lasciato all'immaginazione del lettore).

Lo stile della scrittura si fonde con il biancore gelido che avvolge la città di Torino: privo di impennate, omogeneo, somnesso. Anche i rimandi o le allusioni intertestuali sono come pennellate applicate con levità sulla trama e che accentuano la già evocata dimensione simbolica dell'opera. Un esempio è rappresentato dal passaggio in cui il protagonista si ritrova davanti al convento della suora e, nel mentre vi sosta, il muro che separa l'esterno dal monastero diventa l'elemento “poetante”, quello che mette in moto l'immaginazione e il desiderio di Antonio:

Lei abita lì. Il muro, di primavera lascia apparire fili verdi alla cima, ciuffi di erbe tenere e foglioline trasparenti che rompono la fila dei coppi rotti e cementati l'uno accanto all'altro insieme a cocci di vetro e

³² È indicativo, a tal proposito, il paragone suora-prostituta che riporta Buzzati nelle parole del narratore: «Forse per la sanzione legale che faceva di quelle donne una categoria a parte, quasi come una milizia o un ordine religioso [...]. Consideriamo donne le suore? No, sante creature però di un'altra razza. Altrettanto per le donne di casino». Cfr. Dino Buzzati, *Un amore*, Milano, Mondadori, 2015, p. 15.

³³ *LSG*, p. 17.

³⁴ *Ivi*, p. 18.

³⁵ Claudio Marabini, *Gli anni Sessanta: narrativa e storia*, Milano, Rizzoli, 1969, p. 128.

strappi di filo spinato. Dietro il muro è certo un orto, un giardino.³⁶

Se il tema del giardino «rientra in un repertorio decadente e crepuscolare caro a D'Annunzio e Gozzano»,³⁷ nell'ostacolo che nasconde la vista e attiva la facoltà immaginativa è rintracciabile una suggestione leopardiana. Il rimando transtestuale più vicino, però, sotto il profilo stilistico e compositivo è quello montaliano.³⁸ La figura centrale è infatti il muro dell'orto: qui il narratore sofferma lo sguardo sul lato superiore del muro dove sono presenti cocci di vetro e "coppi rotti". Ma Arpino trasforma l'iniziale metafora montaliana introducendo un'ulteriore stratificazione, quella delle foglie nascenti, a indicare la possibilità di superare la condizione presente, in una sorta di disgelo futuro ma solo immaginato. Il muro del romanzo sembra quindi il correlativo oggettivo della vicenda interiore di Antonio, perché l'innamoramento è effettivamente un evento catalizzatore, dove la vita si manifesta e torna a nascere dall'aridità di un'esistenza priva di energia vitale.

Il *Leitmotiv* del romanzo sembra essere quello di una ricerca che si traduce in movimento del protagonista: dapprima nei pedinamenti per le vie cittadine, poi nell'improvvisa scomparsa della ragazza che porterà Mathis nei luoghi delle campagne intorno a Torino. D'altronde il mondo contadino delle proprie origini ricorre frequentemente nell'opera arpiniiana – anche nelle trasfigurazioni fantastiche – ponendosi come «un ideale orizzonte di fuga dalla dimensione urbana».³⁹ Se, come suggerisce Massimo Romano, il riferimento alle langhe piemontesi inserisce Arpino in una triade ideale con Fenoglio e Pavese, questo passaggio non è solo un cambiamento ambientale ma quasi un "secondo tempo" della narrazione, complementare al primo. Possiamo osservare, infatti, lo scarto di focalizzazione tra i due diversi momenti: mentre gli argomenti di natura soggettiva, quelli che riguardano i pensieri e i sentimenti di Antonio, sono rappresentati da un punto di vista interno – quello del protagonista – la rappresentazione dello spaccato sociale è affidata ai dialoghi, quasi a voler minimizzare la presenza del narratore:

– In città sono più furbi. Scioperano fanno valere le loro ragioni. Qui siamo al fondo del pozzo.

Guardò attraverso la porta della cucina, poi abbassò la voce.

– Dica un po', questi comunisti. Ma cosa vogliono? Io non credo che mirino a portarci via la terra, ma qui tutti si spaventano. Così il prete ha sempre ragione. È l'unico che comanda. Se non fossi vecchio avrei già piantato tutto per andare in città. Da giovane ho lavorato in una filanda, a Bra. Poi mi sono intestardito a non voler padroni ed eccomi qui, solo come un cane.⁴⁰

³⁶ Ivi, p. 36

³⁷ Massimo Romano, *Invito alla lettura di Arpino*, Milano, Mursia, 1974, p. 107.

³⁸ «Merigiare pallido e assorto / presso un rovente muro d'orto, / ascoltare tra i pruni e gli sterpi / schiocchi di merli, frusci di serpi. / [...] E andando nel sole che abbaglia / sentire con triste meraviglia / com'è tutta la vita e il suo travaglio / in questo seguitare una muraglia / che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia» (Eugenio Montale, *Ossi di seppia*, 1920-1927, 1925, Milano, A. Mondadori, 1961, p.55). Il muro, come sottolinea Blasucci, per Montale è «il negativo esistenziale», la necessità che si oppone alla libertà (Cfr. Luigi Blasucci, *Percorso di un tema montaliano: il tempo*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 31, 2002, p. 36).

³⁹ Dario Prola, *Forme del fantastico quotidiano nei racconti di Giovanni Arpino*, in «Acta Philologica», 52, 2018, p.

157

⁴⁰ LSG, p. 130.

Dalle parole del padre di Serena emerge la polemica dell'autore verso i temi dell'operaismo e delle rivendicazioni politiche dei comunisti che si rivolgono al solo ceto cittadino, escludendo i contadini dalle dinamiche del presente. Attraverso la voce quasi documentaristica dei contadini che parlano delle loro condizioni, l'autore pare voler ambire un'oggettività "veristica"⁴¹ il cui fine però non è la denuncia sociale, ma la rivelazione della *gravitas* di una condizione antropologica di emarginazione. Ancora una volta la descrizione si presta allo slittamento simbolico, che, nella correlazione tra ambiente e destino, crea delle risonanze con la scrittura di Pavese:

C'era un vento gelido, le costole delle colline mostravano larghe ferite biancastre tra le masse scure dei boschi. M'incamminai attento alle pietre, piegandomi contro il vento. [...] Camminavo facilmente, ormai, guardando le case avvicinarsi, sotto la coltre plumbea del cielo filavano nubi stracciate, veloci nel vento, dagli orli neri e minacciosi. Le montagne dovevano essere poco più in là, oltre la massa nuvolosa adagiata sulle colline. Le case si avvicinavano e il sentiero, dopo una leggera discesa, si inerpicava diritto alla punta del campanile. Una donna, lassù, davanti alla prima casa, guardava. Cominciai la salita e lei s'avviò verso di me, con la veste nera che le sbatteva attorno per il vento. [...] Allora riconobbi i sopraccigli, più neri e ispidi, uniti in una peluria fitta. I suoi occhi mi scrutavano, scuri e un po' folli, la faccia era magra, scavata di rughe, ferma su un collo e su un corpo secchi che nuotavano nella sciarpa e nella veste nere.⁴²

In tutta la descrizione viene impressa un'immagine di lutto – che assume le proporzioni ancestrali di un fato impresso nei luoghi – grazie alla ripetizione del colore nero, dapprima suggerito dalle colline, poi dalle nuvole somiglianti a drappi luttuosi, e infine dalla figura della madre vestita di nero. Lo schema campagna-città ritornerà anche in una delle ultime opere, *La sposa segreta* (1983); ma se *La suora giovane* riflette nella campagna un paesaggio umano e sociale sovrastato dallo sfondo delle nubi tragiche di un periodo storico, ne *La sposa segreta* i contadini parlano tutt'altra lingua in quanto la realtà che riportano si assesta sui luoghi comuni di chi ha vissuto l'esperienza di seconda mano – tramite il racconto – o di chi riporta il ricordo di un passato oramai bozzettistico, smussato degli spigoli e delle volumetrie dell'esperienza diretta.⁴³

Dall'analisi fin qui condotta sono emersi diversi aspetti che caratterizzano l'autore sotto la prospettiva letteraria e psicologica; in particolare ne *La suora giovane* si evince la riluttanza dell'autore ad essere inquadrato in una categoria o in una definizione, attraverso il suo alter ego letterario (di Mathis, in definitiva, sappiamo

⁴¹ Dalle poche battute del dialogo, in effetti, si può leggere a posteriori la spaccatura politica tra il Pci e la corrente cattolica della coalizione di centro che porterà di lì a qualche anno alla vittoria della Democrazia Cristiana, alle elezioni del 1953 (ricordiamo che il romanzo viene ambientato nel 1950).

⁴² *LSG*, p. 118.

⁴³ «Quando si era semplici, ignoranti del mondo, zappavamo tutti, uomini donne bambini, si andava a dormire con la schiena rotta e l'appetito ancora sveglio ma nessuno soffriva d'insonnia. Ho un figlio in città che ad ogni sera che gli casca in testa deve ingoiare due pastiglie per addormentarsi». Giovanni Arpino, *La sposa segreta*, Milano, Garzanti 1983, p.34.

solo ciò che non è, ma non abbiamo connotazioni “positive”). Più che un atteggiamento di contrapposizione all’impegno di schierarsi, l’autorappresentazione in negativo sembra la testimonianza di una fisionomia di romanziere ancora in divenire. Inoltre l’autore, dipingendo una storia dal finale incerto, mostra di sacrificare più volentieri la compiutezza della forma chiusa alla ricerca tematica e stilistica: scelta di libertà che è conferma di quella natura “randagia” messa in evidenza dalla critica, ma anche di consapevolezza espressiva e di lavoro intellettuale inteso come continua verifica dei propri mezzi e interrogazione della realtà.

Potremmo inoltre rinvenire anche una motivazione di ordine etico che ritorna in tutte le opere di Arpino, da *Il buio e il miele*, a *Randagio è l’eroe* a *Il fratello italiano*: la non definitività della storia, l’uscio aperto su un’imprevista possibilità di esistenza, pare ridimensionare il peso sociale e politico delle vicende storiche nel destino del personaggio, a favore di un nuovo umanesimo che abbia l’uomo come centro propulsore della sua narrazione.

In ultimo vorremmo provare a ripensare il rapporto dell’autore con i predecessori: la lettura dello scrittore nato da sé, indipendente da altre influenze che non siano quelle delle proprie disordinate letture, sembra oggi essere insufficiente e condizionata dalla distanza generazionale di chi, come Vittorini, vuole vedere in Arpino il promotore di una letteratura nuova, dirompente sul piano dei contenuti e della rappresentazione. Se Arpino nasconde i suoi riferimenti, tanto da non lasciar risalire con precisione alle suggestioni e alle fonti d’ispirazione letteraria, è anche vero che una lettura comparata – alle altre opere dello stesso autore e a quelle del periodo coevo – potrebbe portare in superficie elementi d’interesse, per riconnettere più organicamente l’opera dello scrittore al complesso quadro della letteratura italiana del secondo Novecento.