

Tra umorismo e satira: donne americane e donne italoamericane nella narrativa di John Fante

La madre italoamericana nell'opera dello scrittore americano (ma di padre italiano) John Fante (1909-1983) è un'umile ed ignorante casalinga, devota a un uomo che spesso la tradisce, precocemente invecchiata a causa della povertà e delle frustrazioni causatele dal marito, incapace di prendersi cura di se stessa, iper-protettiva coi figli ed iper-religiosa – ma di una religiosità che sconfinava sempre nella superstizione. Questa iper-religiosità è via di fuga dalle miserie e sofferenze quotidiane, che sembrano irrimediabili su questa Terra, in quanto bagaglio *sine qua non* di quello che è un marchio di fabbrica, un segno inciso a fuoco sulla sua pelle: l'italianità.

La madre italoamericana, già in posizione subordinata in quanto donna, subisce l'ulteriore umiliazione d'essere un'italiana in America. Una colpa, un peccato primigenio che va espiato tramite miseria e sofferenze. In *Aspetta primavera*, Bandini (1938) Maria Bandini si sente brutta (e sembra quasi si abbruttisca per punirsi) e avverte lo spazio siderale fra sé e “le donne americane”:

Qualche volta sfogliava una rivista femminile, se gliene capitava una sottomano; quelle riviste eleganti, di carta patinata, che gridavano di un paradiso americano destinato alle donne; mobili stupendi, splendidi abiti; belle donne che trovavano romantico il lievito; donne elegantissime che discutevano di carta igienica. Riviste e fotografie rappresentavano una categoria alquanto vaga: “le donne americane”. Maria parlava sempre con stupita ammirazione di quello che facevano le “donne americane”.

Credeva a quelle fotografie. Poteva restarsene seduta per ore e ore sulla vecchia sedia a dondolo accanto alla finestra del soggiorno a sfogliare le pagine di una rivista femminile, umettandosi metodicamente il dito. Alla fine di quell'esercizio si rialzava stordita dalla persuasione di quanto lei fosse distante dal mondo delle “donne americane” (Fante 1998, 54s.)

A Maria, prosegue il narratore, è sufficiente guardarsi le mani incallite dal lavoro per capire che non sarebbe mai stata una donna americana – perché della donna americana “non aveva niente, né la carnagione, né le mani, né i piedi, neppure il cibo che mangiava o i denti con cui masticava” (ibid., 55). Si noti il tono *ironico* del narratore – Arturo, figlio quattordicenne di Maria – nei confronti della madre e di queste riviste patinate dove bellissime donne discutono di carta igienica: eppure Arturo, nel resto del romanzo, appare totalmente sprovvisto d'ironia, com'è naturale in un quattordicenne afflitto da mille complessi quale Arturo. Detto per inciso, l'arte umoristica¹ che attraversa quasi l'intera opera di Fante risiede essenzialmente qui: nel distacco (temporale, psicologico, emotivo) fra autore e narratore. Il narratore fantiano narra in diretta gli avvenimenti che gli accadono, senza possedere gli strumenti (fra cui l'ironia) che il suo autore (e noi lettori) possediamo per codificare quegli stessi avvenimenti. Questo svantaggio da parte del protagonista rispetto ad autore e lettore, e fundamentalmente la sua mancanza d'ironia, danno la possibilità a chi legge di sorridere anche di quello che il protagonista considera tragico, di riflettere, di interpretare.² Tuttavia, nella descrizione sopraccitata della madre, l'autore, almeno dieci anni più vecchio del suo protagonista, si sovrappone al narratore prestandogli la sua ironia, un'ironia in odore di satira, che tende quindi a *ridicolizzare*, e la donna che ci viene rappresentata ci appare *ridicola*.³

Anche Maria, del resto, non ha un barlume di ironia, di coscienza, di lucidità, o almeno un moto di rabbia se non di ribellione: è una donna ottusa. Maria ammira (non invidia, non desidera – la sua rassegnazione a sé non lo permette) la femminilità delle donne americane, che lei *non può avere*: le donne italiane sono madri e mogli, non donne. Maria ha un unico “varco verso l'appagamento: il rosario”(Fante 1998, 56). Dopo aver descritto la distanza psicologica che Maria avverte nei confronti delle donne americane, il narratore descrive i rosari di Maria come un'esperienza oppiacea, sembra quasi che Maria si frastorni a sé annullando attraverso la preghiera ossessiva:

Ave Maria, Ave Maria, senza mai smettere, migliaia, milioni di volte, preghiera dopo preghiera, il sonno del corpo, la fuga della mente, la morte della memoria, l'annientamento del dolore, la fantasticheria, profonda e silenziosa, della fede. Ave Maria e Ave Maria. Ecco la sua ragion d'essere. (ivi., 56)

Aspetta primavera, Bandini può essere letto come il racconto della nascita e della presa di coscienza di una nuova identità etnica: l'italoamericano. I due protagonisti maschili, il muratore Svevo e suo figlio Arturo, sperimentano la lacerazione di vivere tra due mondi opposti (Italia e America)⁴ e la disperazione di non appartenere più a nessuno: in montagne russe di desiderio e rabbia, si sentono alternativamente accettati e rifiutati dal mondo americano del quale aspirano a far parte, e alternativamente rifiutano il vecchio mondo italiano per poi cercarvi nostalgico rifugio. Ma – paradossalmente per gli stessi motivi, per il fatto d'esser metaforicamente sempre in mezzo all'oceano – padre e figlio italoamericani, nelle loro delusioni quotidiane, sono confortati da un grande sogno, il sogno di conquistare l'America, l'*American Dream*. Ovvero, proprio grazie al fatto che l'America chiude loro le porte in faccia nel momento in cui sembra spalancarle, la dimensione del sogno non si corrompe mai, e i due Bandini vivono in perenne tensione verso un futuro luminoso, verso la speranza che domani arrivi finalmente primavera. Tuttavia sono Svevo e Arturo Bandini che aspettano primavera come da titolo – ma la donna Bandini? L'italoamericana Maria?

No, a lei non è concesso nemmeno il sogno che un giorno arrivi primavera, l'America le è preclusa a priori. Maria ha tutte le ferite dell'essere italoamericana senza averne il sogno. Ovvero: per Maria il sogno è chiaramente un'utopia, non può nemmeno pensare di realizzarlo, un giorno. *Non sarà mai una donna americana*. È potenzialmente una figura più tragica dei personaggi maschili, ma nei romanzi di Fante risulta solo malinconica. Fante la rappresenta in quello che è il suo ruolo, la sua posizione, i suoi doveri: cucinare e pulire la casa, e in questo modo far sì che gli uomini di casa possano coltivare il proprio sogno americano. Non le attribuisce mai desideri che vadano oltre il marito e i figli, e uno spazio che vada oltre quello della cucina.

Corrisponde a uno stereotipo ben radicato, anche per noi lettori del 2000, ma non lontano dalla realtà: stiamo parlando di una donna-povera-casalinga-italoamericana degli anni Trenta. Fante fa una descrizione realistica, inutile negarlo. Fa una descrizione che procura al lettore una sensazione di tristezza per questa donna. Infatti che questa figura femminile corrisponda pienamente a uno stereotipo non significa che sia una figura che suoni falsa, al contrario, nè che Fante la descriva senz'arte o superficialmente nè che il lettore non avverta pietà nei suoi confronti. Ma, appunto, date le sue caratteristiche fisse è difficile provare qualcosa di diverso dalla pietà; ed è facile per lo scrittore indulgere satiricamente nella descrizione della madre italoamericana.⁵ Già nei brani sopramenzionati, si può cogliere come l'ironia trascenda in satira che mette alla berlina questa madre che prima ammira ciecamente "donne che trovano romantico il lievito" e poi si rifugia, onanisticamente, in un'overdose di preghiera. Non è satira violenta ma amara. Diventerà sberleffo, invece, in *Full of life*, romanzo del '52: viene oggi considerato artisticamente il suo peggior libro (e Fante concordava),⁶ ma i critici d'allora lo incensarono e fu il suo unico successo commerciale in vita. Si tratta di una commedia convenzionale e sdolcinata scritta per rassicurare pubblico e recensori,⁷ l'umorismo viene bandito e la satira trionfa: la madre è "the fainting type", "di quelle che svengono", iperprotettiva e servile come moglie e come madre, casa chiesa & cucina, estremamente limitata intellettualmente: l'autore si diverte a metterle in bocca chiacchiere vuote e incoerenti. È naturalmente superstiziosa quanto il marito, tanto che il narratore impiega una pagina intera a descrivere minuziosamente tutte le pratiche rituali degli italoamericani: sale nel letto e aglio nel buco della serratura per concepir bambini, uno scialle a frange per evitare le streghe, urina di vacca per far crescere i capelli ai calvi, una sciarpa rossa per guarire il morbillo, una nera per il mal di gola e via dicendo.

Certo queste superstizioni facevano parte del mondo italoamericano e del mondo italiano (e parzialmente ne fanno ancora parte) e la descrizione fa sorridere, come del resto fa sorridere l'intera satira che Fante fa della sua gente nell'arco del romanzo: non è certo una satira cattiva. Ma forse proprio questo è il punto. Se fosse vera satira, aggressiva, infastidirebbe meno: invece Fante ridicolizza bonariamente l'italoamericano al fine di rassicurare il lettore americano sulla sua stessa identità e rincuorarlo su questi "stranieri": sono un po' strani ma in fondo carini, sembra che dica. E lo dice cancellando completamente quelli che sono gli aspetti meno folklorici dell'essere italoamericano.

Almeno in *Full of life* madre e padre son dipinti entrambi a tinte ridicole (e comunque al padre viene concessa una venatura tragica in un paio di dialoghi, la madre è ridicola *tout court*). Ma *Full of life* rappresenta un unicum nella produzione di Fante, come abbiamo detto, in cui l'umorismo pirandelliano viene completamente eliminato. Negli altri romanzi, invece, appare evidente quest'aspetto: l'uso dell'umorismo nella descrizione degli Italoamericani

maschi; l'uso della satira nella descrizione delle donne italoamericane. Più specificatamente, umorismo nella descrizione del padre, satira nella descrizione della madre. Abbiamo letto la descrizione della madre in *Aspetta primavera, Bandini*, vediamo ora come viene descritto il padre, Svevo, nell'apertura del testo: "Avanzava, scalciando la neve profonda. Era un uomo disgustato. Si chiamava Svevo Bandini e abitava in quella strada, tre isolati più avanti. Aveva freddo, e le scarpe sfondate. Quella mattina le aveva rattoppate con dei pezzi di cartone di una scatola di pasta. Pasta che non era stata pagata" (Fante 1998, 11).

In questo uomo vigoroso e furente che scalcia la neve come un bambino arrabbiato con gli elementi naturali, c'è qualcosa di comico e tragico al contempo. Le scarpe rattoppate con "dei pezzi di cartone di una scatola di pasta" (dettaglio etnico) sono qualcosa di tragico ma anche di buffo. E ancora: "Ogni volta che Svevo faceva scricchiolare il pavimento della veranda la casa gli diceva, sfacciata: non sono tua, Svevo Bandini, e non lo sarò mai" (Fante 1998, 14). Fa sorridere che l'ossessione e il terrore di Svevo di non riuscire mai a pagare la casa siano espressi dalla casa stessa, acidamente. Ma il meccanismo umoristico fa sì che riflettiamo sulla connotazione etnica nascosta in questa breve scena, su quella sfumatura metaforica che ce la rende di significato più ampio: la voce che Svevo sente non è tanto quella della casa quanto quella dell'America stessa, sfacciata, che gli dice che non sarà mai *sua*. È questa infatti la vera ossessione di Svevo (e di Arturo), l'essenza stessa dell'intero romanzo, il desiderio feroce di Svevo e del figlio Arturo d'essere considerati Americani e di possedere quell'America tanto agognata e il terrore che questo non accadrà mai.

Arturo e il padre sono personaggi psicologicamente complicati: Maria Bandini, invece, molto meno. La psicologia della madre è definita in modo piuttosto semplice: ama il marito e quando questi la tradirà avrà una reazione appassionata financo eccessiva, per poi alla fine accettarlo nuovamente a casa e, supponiamo, amarlo come prima. La madre *subisce* sempre, è quello che è, coi suoi rosari e la sua cucina, e conduce Fante ad indulgere nella caricaturizzazione, fino ai limiti della satira. Il che conduce a questa considerazione: nei romanzi di Fante il padre è una figura tragica, la madre è una figura ridicola. L'umorismo fa in modo che ciò che viene espresso (dai personaggi, specie dal narratore) sia carico di ambiguità e diventi materia d'interpretazione. Adoperando l'umorismo, l'autore non cerca la complicità del pubblico, poiché non ha una verità da imporre e da condividere con il pubblico. La satira è invece, come abbiamo visto, una forma di attacco diretto da parte di un soggetto (l'autore in questo caso) nei confronti di un dato aspetto dell'oggetto (l'italoamericanità dei suoi personaggi in questo caso) al fine di conquistarsi i favori del pubblico. Fante spesso satirizza l'italianità assecondando i pregiudizi del suo pubblico americano, per lusingarlo e conquistarlo. Ma la cosa interessante è che la vittima della satira etnica di Fante è quasi sempre la donna e specificatamente la madre: sia nei romanzi che nei racconti lo scrittore amplifica lo stereotipo della madre italiana tutta chiesa&cucina, morbosamente bigotta e preoccupata solamente di nutrire i figli, prematuramente invecchiata e soggiogata al marito.

In *Full of life* la satira di Fante nei confronti della madre è facilona e calcolato tributo al lettore americano. Ma nella *Confraternita del Chianti*, come già in *Aspetta primavera, Bandini*, diventa una satira amara, e il sentimento d'umiliazione del protagonista nei confronti della madre potrebbe rivelare anche la sofferta impossibilità da parte dell'autore di delineare questa figura femminile con colori meno opprimenti, con altri desideri che non quelli legati alla famiglia e al rosario, con più spazio oltre quello della cucina – e con altri strumenti che non la satira.

In questo romanzo, pubblicato nel '77 (39 anni dopo *Aspetta primavera, Bandini*), Henry Molise fa visita ai suoi. A un certo punto, mentre si trova al telefono con la moglie Henriette, sua madre gli strappa la cornetta di mano. Deve chiedere un favore alla nuora, ovvero permettere al marito, suo malgrado, di restare più a lungo del previsto per aiutare il padre a fare un lavoro. La madre comincia a parlare alla nuora con inglese scorretto, di matrice italoamericana, il che risveglia nel figlio quel vecchio senso d'umiliazione, quel complesso d'inferiorità che aveva sentito da giovane:

Eccola di nuovo, con quel suo modo ipocrita di lusingare Harriet, quell'inclinarsi come una serva al cospetto di una baronessa, una forma di autodegradazione tale che anche la sua facoltà di parola ne risentiva. Nata a Chicago, e a conoscenza della sola lingua inglese, mia madre ciononostante parlava come un'emigrante napoletana fresca di sbarco ogni volta che le capitava di sentire Harriet. (Fante 1999, 65)

Trentanove anni dopo, la madre, ancora, avverte uno spazio siderale fra sè e le donne americane. Per comunicare con un'americana e chiederle un favore (benché questa americana sia sua nuora!) si pone nei suoi confronti "come una serva nei confronti di una baronessa"; lo fa riconoscendo la sua colpa – l'italianità – anzi ostentandola come fosse una dichiarazione di inferiorità. Parlando "come una napoletana fresca di sbarco"

diventa italiana alla quintessenza – benché in realtà, sottolinea il figlio narratore, fosse nata a Chicago e conoscesse solo l'inglese.

In *Full of life*, Joyce (moglie di John e nuora della dispensatrice di trucchetti superstiziosi) è un'atea che scopre la fede cattolica durante la gravidanza, come se cattolicesimo e maternità fossero due concetti inseparabili nella narrativa di Fante. Ma se Joyce in *Full of life* è null'altro che una macchietta di madre americana da commedia anni '50, l'Harriette di *Il mio cane Stupido* (splendido romanzo breve pubblicato postumo ma scritto alla fine degli anni '60) è una figura straordinaria di madre americana, vivida e memorabile.

Quali sono le differenze fra la madre italoamericana (che si ritaglia il suo ruolo maggiore in *Aspetta primavera*, *Bandini* ma è sempre presente, in diverse misure, in tutti e otto i romanzi) ed Harriette, madre dei quattro figli di Henry Molise nel *Mio cane Stupido*?

La prima, come abbiamo detto, è italoamericana di prima generazione; la seconda è americana (d'origine anglo/ germanica). La prima è fervidamente cattolica; la seconda anglicana (ma non risulta dal testo che la religione abbia alcuna importanza per lei). La prima è povera e ha sposato un muratore italiano; la seconda viene da una famiglia facoltosa ed ha sposato un ricco sceneggiatore di Hollywood, figlio d'italiani, ma completamente integrato. La prima è una madre prima di qualsiasi altra cosa e rarissimamente una donna; la seconda è sicuramente una madre, ma anche una donna bella e sensuale. La prima è nata all'alba del secolo, è giovane ma precocemente invecchiata in *Aspetta primavera*, *Bandini* (siamo negli anni '30), dovrebbe essere sulla cinquantina in *Full of Life* (anni '50) ma è già molto simile alla vecchietta che è nella *Confraternita del Chianti* (anni '70); la seconda è probabilmente nata negli anni '20 e quindi ha più o meno cinquant'anni negli anni '60 in cui è ambientato il romanzo, ma di sicuro non li dimostra.

Ma la differenza più grande è un'altra. La madre italoamericana non ha coscienza di ciò che vive, non sembra mai in grado di analizzare la realtà, di andare oltre i dati di fatto, è costantemente passiva fino all'ottusità, capace di alcuni scatti rabbiosi (quando in *Aspetta primavera*, *Bandini* aggredisce al volto il marito Svevo reo di tradimento) che però si riducono a istinti animaleschi a cui non segue un piano per modificare la realtà, una ribellione razionale, un cambio di direzione. È una donna nella Storia prima dell'emancipazione femminile: accetta il suo destino in quanto tale – destino di donna, figlia della miseria e del vecchio mondo – e trova rifugio in Dio. Harriett invece è totalmente conscia di ciò che vive, della mancanza di devozione dei figli, e non c'è Dio che possa aiutarla. Il prezzo dell'emancipazione sembra essere l'amarezza, un'amarezza lucida e consapevole, qualcosa che Maria Bandini non può provare. Maria Bandini può essere, sì, disperata o infuriata, poiché disperazione e furia derivano dai fatti e sono istinti squisitamente animali, ma non amara, poiché l'amarezza deriva da una comprensione profonda della realtà.

Harriett è una donna americana di grande spessore, di carattere, un'intellettuale, una donna forte, una donna sexy. Intelligenza e sensualità scaturiscono da ogni sua frase. Da ogni suo gesto. Invece, abbiamo visto, la madre italoamericana rischia sempre di apparire ottusa, nonché per nulla attraente. Ma, attenzione: nel suo ruolo di madre ha successo, laddove Harriett fallisce. La madre italoamericana, anche quando i figli crescono e invecchiano, conserva il loro rispetto e affetto, oltre a mantenere intatto il suo antico ed essenziale privilegio: nutrirli. E nutrendoli, tiene unita la sua famiglia – il ruolo del cibo come collante e opportunità quotidiana d'incontrarsi non va mai sottovalutato nell'analisi della famiglia italoamericana. Non si tratta di folklore, in quanto "eating is meeting":

La cucina: il vero regno di mia madre, l'antro caldo della strega buona sprofondato nella terra desolata della solitudine, con pentole piene di dolci intingoli che ribollivano sul fuoco, una caverna d'erbe magiche, rosmarino e timo e salvia e origano, balsami di loto che recavano sanità ai lunatici, pace ai tormentati, letizia ai disperati. Un piccolo mondo ventiper-venti: l'altare erano i fornelli, il cerchio magico una tovaglia a quadretti dove i figli si nutrivano, quei vecchi bambini richiamati ai propri inizi, col sapore del latte di mamma che ancora ne pervadeva i ricordi, e il suo profumo nelle narici, gli occhi luccicanti, e il mondo cattivo che si perdeva in lontananza mentre la vecchia madre-strega proteggeva la sua covata dai lupi di fuori. (Fante 1999, 64)

Ma Harriett, ahimè, non ha lo stesso successo: "Si avvicinò alla cucina e aprì il forno dove le lasagne ribollivano in una fragranza piccante di erbe e salsa di pomodoro. Girò le verdure e mescolò l'insalata con un cucchiaino di legno. Doveva essere una di quelle volte in cui l'intera famiglia si sarebbe riunita per cena, incluso Rick Colp" (Fante 1997, 62).

Ma l'intera famiglia non sembra interessata. Harriett ed Henry guardano l'orologio al muro, sorseggiano il vino "silenziosi e pessimisti" e attendono che il telefono squilli, che i figli avvertano che sono in ritardo o che non

sarebbero venuti, come al solito. I figli arrivano, tardi, con una manciata di novità sgradevoli, e svaniscono immediatamente. Henry è quasi patetico nel cercare di richiamarli indietro:

“Venite a cena!” li chiamai.

Mi fissarono in silenzio.

“Non abbiamo fame,” disse Jamie.

“Fa troppo caldo per mangiare,” aggiunse Danny.

“Andiamo alla spiaggia,” disse Dominic. “Mangiamo dopo.”

“Non potete farlo,” gridai. “È tutto pronto.”

Si allontanarono nell’oscurità e giù per la strada verso i cancelli della spiaggia.

(Fante 1997, 69)

Harriett somiglia a una tigre stanca e il suo voltare le spalle alla fine del romanzo è emblematico della sua stanchezza e della sua amarezza.

Quindi, abbiamo due tipi di madre nei romanzi di Fante: la madre italoamericana – cattolica, superstiziosa, ignorante, senza una traccia di femminilità – tuttavia capace di tenere unita la famiglia, di tenere saldo il timone della barca; e la madre americana, anglicana, atea, intellettuale, attraente, ma sconfitta nel suo tentativo di tenere unita la famiglia. Per tacere del fatto che almeno il figlio della prima, ovvero il protagonista dei romanzi di Fante, ha molto più successo (realizza il proprio sogno americano) di quanto sembra potranno mai avere i quattro figli della seconda nel *Mio cane Stupido* (che non hanno neppure un sogno da inseguire, e qui ci ricollegiamo ad *Aspetta primavera, Bandini*: là i due italoamericani coltivavano il sogno di conquistare l’America, qui i quattro figli ormai dimentichi delle proprie radici, completamente americanizzati, non hanno più nemmeno un sogno da inseguire).

Un’ultima annotazione. Per quanto abbiamo notato con *Full of life* sia un romanzo costruito a tavolino e che possiamo dire con relativa certezza che qui Fante non intendeva realizzare tanto un’opera che avesse una coerenza artistica quanto un libro che in primo luogo vendesse bene, sarà curioso osservare il comportamento di Joyce, giovane moglie di John: apprestandosi a diventare madre, diventa cattolica e perde la sua femminilità. Improvvisamente, con la gravidanza, Joyce trova la fede in Dio – fino a quel momento era stata, secondo il marito: “una fredda materialista [...] praticamente un’atea, aveva un approccio duro e scientifico ai fatti” (Fante 1998a, 81). Comincia a leggere Chesterton, Belloc, Thomas Merton e con la fede trova risposte a tutte le domande. La fede in Dio di Joyce viene rappresentata in modo deprivato da ogni lacerazione, come improvvisa e magica soluzione a tutti i problemi del mondo, che la inducono ad intrattenere col marito dialoghi come il seguente:

“Se Dio è bene assoluto, perché permette che nascano bambini storpi?”

Provai un immediato terrore.

“C’è qualcosa che non va con il bambino?”

“Assolutamente no. Sto facendo una domanda.”

“Non ne so la risposta.”

Sorrise soddisfatta.

“Io invece sì”.

(ivi., 81)

Il marito cerca d’opporre una fievole ironia alle rivelazioni mistiche della moglie e pensa che si tratti solo dell’ennesimo capriccio causato dalla gravidanza. Invece no: Joyce abbraccia la fede cattolica, pianifica di farsi battezzare, spende gran parte del tempo a scegliersi un santo patrono, compra rosari, una statua di Sant’Elisabetta, e un buon numero di crocefissi – nonché bottigliette d’acqua santa e un’acquasantiera di bronzo da appendere alla porta della camera da letto, sicché può farsi il segno della croce ogni volta che entra nella stanza. Infine costringe il marito a sposarla di nuovo perché la prima volta era stata una cerimonia civile e “non conta”.

Ora, la conversione di Joyce è ridicola: così repentina ed eccessiva che l’impressione è che l’autore stesso non sappia decidersi tra il serio e il faceto. Ma il resto del romanzo ci dice che sì, dobbiamo prendere seriamente il comportamento di Joyce, sorridere e colmarci di tenerezza per la gaia solarità con la quale, assieme alla maternità, scopre Dio e tutte le risposte - e *non possiamo* dubitare nemmeno un attimo dell’autenticità e

profondità del sentimento religioso di Joyce. Insomma, improvvisamente Joyce diventa una cattolica fanatica, pericolosamente simile alla madre del protagonista.

Tuttavia: l'iper-religiosità della madre italoamericana è credibile, sia perché si tratta di uno stereotipo ben radicato nelle nostre coscienze sia perché una religiosità ostentata, spesso debordante nel rituale superstizioso, nella magia, fa storicamente parte dell'individuo italoamericano; l'iper-religiosità di Joyce, giovane donna americana (di vaste letture, si badi, e atea fino a cinque minuti prima) non è credibile, suona falsa, perché fuori contesto. Non solo per la conversione repentina ma anche perché questa fede si veste dei modi e dei riti della fede vissuta da un'italoamericana del vecchio mondo. Joyce vive la sua nuova fede in una maniera che non può appartenere, per anagrafe, per cultura, per estrazione sociale. La figura della madre italoamericana è sempre legata, nei romanzi di Fante, a un'estrema e superstiziosa religiosità, a differenza della figura della madre americana: ma in questo romanzo la giovane americana Joyce, nel momento in cui s'appresta a diventare madre, *diventa* una vecchia madre italoamericana. Come se diventare la madre di una famiglia unita (e in *Full of life* si dà per scontato che Joyce sarà la matriarca di una famiglia unita e felice) non sia possibile per un'americana – ma solo per un'italoamericana.

Note

¹ Per umorismo s'intenda l'accezione che ne dà Pirandello nel suo celebre saggio del 1908: ovvero quell'erma bifronte che da un lato ride e dall'altro piange. L'umorismo si basa sul sentimento del contrario, avvertito da autore e lettore (ma non dal narratore, nel caso di Fante) per cui dietro ogni immagine ce ne potrebbe essere una di segno opposto, essendo la vita incongruente e multiforme, essendo noi *uno, nessuno, centomila*. L'umorismo si distingue dall'ironia in quanto la contraddizione nel primo è essenziale, nella seconda è fittizia. Le definizioni di umorismo, ironia e satira son talmente tante che risulta impossibile stabilirne una: spesso solo uno di questi termini viene adoperato per riferirsi generalmente al comico. L'ironia, classicamente la figura retorica per la quale s'intende il contrario di quel che si dice, è forse l'elemento più problematico da definire. Fra i libri essenziali a riguardo ricorderei *The Compass of Irony* (London: Methuen, 1969) e *Irony* (London: Methuen, 1970) di D.C Muecke, secondo il quale l'ironia può essere usata come attacco satirico, cortina di fumo per la ritirata, meccanismo per rovesciare il mondo e noi stessi: l'ironia si trova dovunque, in quanto – spiega Wayne Booth in *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: Chicago Press, 1961) – rivela la contraddittorietà di tutte le cose, l'incoerenza della vita, l'assurdità dell'universo. Per una discussione approfondita, si veda il mio studio: Emanuele Pettener, *Nel nome del padre del figlio e dell'umorismo. I romanzi di John Fante* (Firenze: Cesati, 2010).

² Per questo motivo chiamare autobiografica l'opera di Fante, se non addirittura confessionale come fa Richard Collins è fuorviante: "Fante non si nasconde dietro la letteratura ma la usa in un modo più rilevante e ribelle, per esporre se stesso, per trovare il modo di dire tutto della propria esperienza e, soprattutto, per confessare persino ciò che è stato sperimentato solo nell'immaginazione, in uno stato di 'introspezione disinteressata'" (Collins, Richard. *John Fante. A Literary Portrait*. Tonawanda (NY): Guernica Editions, 2000: 29). La scrittura di Fante invece intende evidentemente produrre un effetto estetico, non un documento e una lezione morale: la materia viene manipolata secondo un'esigenza artistica. Nel caso specifico, per esempio, sicuramente John Fante si ispira a se stesso nella creazione di Arturo Bandini, ma senza alcun interesse di fedeltà realistica: tra John e Arturo vi è il filtro dell'invenzione letteraria, della memoria, dell'ironia. Non possiamo dire che John Fante è Arturo Bandini, semmai che è *stato* Arturo Bandini.

³ Dal punto di vista della coerenza psicologica all'interno della narrazione, questo potrebbe considerarsi un errore: il protagonista dimostra d'avere improvvisamente e solo per un breve momento quello che (legittimamente, essendo un adolescente, e quel tipo di adolescente) non possiede nell'arco della storia: l'ironia.

⁴ Quale Italia, quale America? Ci sono mille Italie e mille Americhe, si sa, geograficamente, economicamente, culturalmente. Ma nella mente dei protagonisti della prosa di Fante, e forse nella mente di chi vive la condizione di (non) appartenere, sia America che Italia diventano blocchi monolitici dal sapore simbolico: non esistono un'America rurale e un'America industriale, un'Italia del sud o del nord. *Realisticamente*, il luogo d'arrivo contiene tutta l'America, che è *simbolicamente* sogno di riscatto, desiderio e illusione, ma pure matrigna che respinge; allo stesso modo l'Italia, *realisticamente*, è contenuta nel luogo di partenza, e *simbolicamente* è miseria da cui fuggire, disperazione e vecchiume, ma pure nostalgia e tradizione, madre sempre pronta a riaccogliere i figli.

⁵ Come per umorismo e ironia, infinite sono anche le definizioni di satira. Secondo Alvin B. Kernan in *The Plot of Satire* (New Haven, London: Yale University Press, 1965), la satira si muove fra due poli: moralità e *wit*. Lo strumento principe della satira è l'ironia, ma non tutta l'ironia è satira. In quest'ultima *quello che sembra* e *quello che è* (il falso dal vero, quindi) vengono tenuti decisamente separati, laddove nell'ironia la separazione non è mai netta. Definiamo la satira in questo contesto: un attacco diretto e sdegnato a una data realtà di chi si sente in possesso della verità. Chi fa satira non conosce la compassione che invece è propria dell'umorismo. Inoltre, e lo vedremo ora nel caso di Fante, la satira è sempre una forma di *capitatio benevolentiae*, un modo per attirarsi i favori del pubblico, che gode della crudeltà della satira, quando rivolta verso terzi.

⁶ "Scrisi *Full of Life* per soldi. Non è un gran romanzo" (Fante, John. *John Fante: Selected Letters 1932 – 1981*, ed. Seamus Cooney. Santa Rosa (CA): Black Sparrow, 1991: 294). Anche se quel che dice Fante va sempre preso con le molle. Fante dedica il libro al suo mentore Mencken, lasciandoci supporre, come sottolinea Catherine J. Kordich nel suo *John Fante. His Novels and Novellas* (New York: Twayne Publishers, 2000) che forse Fante (almeno inizialmente) potesse essere orgoglioso del libro. Non dimentichiamo che è dagli anni Trenta che attendeva che pubblico e critici lo osannassero. La citazione dal libro curato da Cooney, come quelle dal saggio della Kordich e la precedente dal testo di Collins sono tutte tradotte da me.

⁷ Ancora la Kordich osserva: "Paragonato agli altri lavori di Fante, scossi da conflitti etnici, *Full of Life* sembra atipicamente attento e, forse, in modo calcolato. Fante sicuramente si rese conto della vendibilità di questo tipo di storia negli anni seguenti gli sconvolgimenti della seconda guerra mondiale. Gli Stati Uniti, un Paese che amava immaginare se stesso come nazione d'emigranti (ovvero come molte nazioni in una) si sentiva, forse ironicamente, insicuro riguardo le differenze culturali e ideologiche. Queste preoccupazioni si trasformarono in ansietà riguardo la lealtà alla nazione. Nei tardi anni Quaranta e nei primi anni Cinquanta questa paura venne istituzionalizzata nella formazione dell' House Un-American Activities Committee. L'HUAC era più che altro un tentativo di scacciare i comunisti e altri individui considerati non-americani. Fante era consapevole che *Full of Life* era un'opportunità produttiva ideale in un'atmosfera politicamente così tesa" (Kordich, *Novellas*, 98).

Bibliografia

- Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: Chicago Press, 1961.
- Collins, Richard. *John Fante. A Literary Portrait*. Tonawanda (NY): Guernica, 2000.
- Fante, John. *John Fante: Selected Letters 1932 – 1981*, ed. Seamus Cooney. Santa Rosa (CA): Black Sparrow, 1991.
- Fante, John. *Aspetta primavera, Bandini*, trans. Carlo Corsi. Milano: Marcos Y Marcos, 1998.
- Fante, John. *La confraternita del Chianti*, trans. Francesco Durante. Milano: Marcos Y Marcos, 1999.
- Fante, John. *Il mio cane Stupido*. In *A ovest di Roma*, trans. Alessandra Osti. Roma: Fazi, 1997.
- Fante, John. *Full of life*, trans. Alessandra Osti. Roma: Fazi, 1998a.
- Kernan, Alvin B. *The Plot of Satire*. New Haven, London: Yale University Press, 1965.
- Kodrich, Catherine. *John Fante. His Novels and Novellas*. New York: Twayne Publishers, 2000.
- Muecke, D.C. *The Compass of Irony*. London: Methuen, 1969.
- Muecke, D.C. *Irony*. London: Methuen, 1970.
- Pettener, Emanuele. *Nel nome del padre del figlio e dell'umorismo. I romanzi di John Fante*. Firenze: Cesati, 2010.
- Pirandello, Luigi. *L'umorismo*. Milano: Baldini&Castoldi, 1993.