

«Il tentativo di imboccare una nuova strada»

I racconti di Lucio Mastronardi

Claudia Carmina

I. Mastronardi contro Mastronardi

Nel 1975 Mastronardi pubblica con Rizzoli la sua prima e unica raccolta di racconti: *L'assicuratore*. Si tratta di dodici testi, scritti in momenti diversi, parte dei quali sono già apparsi alla spicciolata sulla stampa tra il '55 e il '69 (sui quotidiani «Il Corriere di Vigevano», «L'Unità», sul bimestrale «Il Caffè», su «L'approdo letterario», e in tre diverse antologie). Due racconti dell'*Assicuratore*, *Gli uomini sandwich* e *La ballata del vecchio calzolaio* (quest'ultimo col nuovo titolo *La ballata del vecchio imprenditore*), sono poi ristampati insieme alla trilogia dei romanzi vigevanesi nel volume del 1977 *Gente di Vigevano*.¹

¹ A più di vent'anni dalla morte di Mastronardi, i dodici racconti dell'*Assicuratore*, Milano, Rizzoli, 1975 (d'ora in poi *Ass*), con l'aggiunta dell'*Industrialotto*, originariamente edito sul quotidiano «L'Unità» del 30 settembre 1962, sono ripubblicati con il romanzo breve *A casa tua ridono* nel volume di Einaudi del 2002 *A casa tua ridono e altri racconti*. Inoltre i quattro racconti di Mastronardi usciti sul «Corriere di Vigevano» nel biennio 1955-1956 (*Il posteggiatore*, *Serata indimenticabile*, *Dalla santa*, *Ricordi di tempi andati*) dapprima vengono raccolti, con una nota di Renato Marchi e sotto il titolo *Racconti*, in «Alfabeta» (31, 1981, pp. 15-18) e poi appaiono in un'edizione non venale, sempre a cura di Marchi, intitolata *Quattro racconti (1955-1956)*, Pavia, Aurora Edizioni, 1981. Quindi sono ristampati insieme a dieci racconti più recenti, comparsi su «L'Unità» fra il 30 settembre 1962 e il 16 gennaio 1966, nel volume *Per Mastronardi*. Atti del Convegno di studi su Lucio

La riedizione del '77 obbedisce a una precisa strategia editoriale e a un progetto che si mantiene fedele a un intento di fondo: accreditare l'idea dell'unitarietà della produzione narrativa di Mastronardi. Le narrazioni brevi si pongono in un orizzonte di continuità con i romanzi. Sono presentate al lettore come parti di un tutto, come schegge di un continente narrativo compatto e coeso che si accresce per successive annessioni e stratificazioni. L'assemblaggio in uno stesso libro di romanzi e racconti composti in tempi differenti appiattisce intenzionalmente la varietà. Il titolo complessivo del volume, *Gente di Vigevano*, è coniato sulla falsariga di un altro titolo: quello della traduzione italiana dei *Dubliners*, *Gente di Dublino*.² Il centro è Vigevano, una città che è anche un universo. Una Dublino su scala ridotta, grottesca,³ asfittica: Vigevano è lo scomposto palcoscenico di provincia su cui affannosamente si agita un fiume di "gente" umiliata e offesa. Questi personaggi impotenti s'impegnano in un affaccendarsi insignificante che diventa emblematico di una condizione esistenziale in un contesto socioeconomico preciso, quello dell'Italia del *boom* economico in cui, come scrive Alberto Asor Rosa, «il capitalismo rappresenta, oltre tutto, anche uno smisurato spreco di energie».⁴

Mastronardi stesso sembra concepire i suoi racconti come tessere di un discorso più ampio che ha per oggetto la letteraturizzazione della vita di Vigevano. Ne manipola i testi e ne varia la collocazione con disinvoltura: riposiziona due racconti dell'*Assicuratore* facendoli

Mastronardi, *Vigevano* 6-7 giugno 1981, a cura di M.A. Grignani, Firenze, La Nuova Italia, 1983, pp. 117-167.

² Il titolo italiano *Gente di Dublino*, che sigla nel 1933 la pubblicazione della raccolta di Joyce nella traduzione di Annie Lami e Adriano Lami (Milano, Corbaccio), è un calco di quello della prima traduzione francese dell'opera, *Gens de Dublin*, Paris, Librairie Plon, 1926.

³ A rilevare per primo la carica grottesca della scrittura di Mastronardi è Eugenio Montale, che nel 1959, recensendo *Il calzolaio di Vigevano* sul «Corriere della Sera», annota: «le parti più gustose del libro sono quelle che fanno sconfinare il grottesco nel ridicolo», cfr. E. Montale, *Lecture. Il calzolaio di Vigevano*, in «Corriere della Sera», 31 luglio 1959, ora in Id., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 2006, p. 2202. Sul grottesco di Mastronardi cfr. anche M. Novelli, *Lucio Mastronardi tra verismo e grottesco. A proposito del «Calzolaio di Vigevano»*, in «Nuova Antologia», 2233, gennaio-marzo 2005, pp. 203-212.

⁴ A. Asor Rosa, *Uno scrittore ai margini del capitalismo: Mastronardi*, in «Quaderni piacentini», 14, gennaio-febbraio 1964, p. 37; poi, con il titolo *Mastronardi ai margini del capitalismo*, in *Il Novecento. I contemporanei*, a cura di G. Grana, Milano, Marzorati, 1979, X, p. 9225.

trasmigrare in *Gente di Vigevano*; utilizza il testo dell'*Industrialotto*, pubblicato nel 1962 su «L'Unità», al modo di un cartone preparatorio da cui estrarre il contenuto per un episodio del romanzo *Il Meridionale di Vigevano*, apparso nel 1964; fonde racconti originariamente autonomi in una narrazione unica (come accade nel caso della *Ballata*).⁵ Il gioco degli spostamenti e delle riconversioni, nella contiguità dei legami tematici tra un testo e l'altro, produce un effetto cumulativo.

Un solo luogo, un solo tema, un'unica opera che cresce per accumulo, dilatata attraverso aggiunte e supplementi: l'uniformità dei titoli di Mastronardi, appiattiti sotto l'insegna della presenza ricorrente di Vigevano, restituisce l'idea di una fedeltà assoluta e ossessiva a un mondo stretto. «A *Vigevano* l'hanno sempre conosciuto come Micca»: già l'apertura del suo primo romanzo *Il calzolaio di Vigevano* è siglata dall'appartenenza a un luogo geografico che diventa orizzonte ideologico e costituisce lo spazio espanso ed esclusivo dell'invenzione e dell'enunciazione. Mastronardi scrive *su* Vigevano e *da* Vigevano. Come nota Italo Calvino, dunque, «l'universo di Mastronardi ha un nome, dichiarato fin dall'inizio dai titoli in copertina: Vigevano». ⁷ Un nome che è uno stemma di riconoscibilità e, insieme, rischia di trasformarsi in un attestato di marginalità. La scrittura di Mastronardi è stata infatti confinata negli anni entro una nicchia definita e liminale: a partire dal suo esordio sul primo numero del «menabò»,⁸ complice l'intervento di Elio Vittorini,⁹ le sue opere sono state inquadrate nell'ambito della letteratura industriale. In particolare Italo Calvino ha dato forza a questa interpretazione, diventata negli anni egemonica,

⁵ Tra il 1964 e il 1965 sul quotidiano «L'Unità» appaiono quattro testi (*Il voto*, *L'acqua*, *A buon rendere*, *Il maneggio*) che confluiranno nel racconto lungo *La ballata del vecchio calzolaio*, pubblicato per la prima volta nel 1969 su «L'approdo letterario», 46, aprile-giugno 1969, pp. 33-60.

⁶ L. Mastronardi, *Il calzolaio di Vigevano*, in Id., *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano*, Torino, Einaudi, 2016, p. 179, corsivo è mio; d'ora in poi CV.

⁷ I. Calvino, *Ricordo di Lucio Mastronardi*, in *Per Mastronardi* cit., p. 13; poi in Id., *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, p. 1168.

⁸ Mastronardi esordisce sulla scena letteraria pubblicando *Il calzolaio di Vigevano* sul «menabò» (1, 1959); in seguito il romanzo viene ripubblicato nel 1962 nella collana «I coralli» di Einaudi.

⁹ Cfr.: E.V. [Elio Vittorini], *Notizia su Lucio Mastronardi*, in «Il menabò», 1, 1959, p. 101.

sottolineando «la corrispondenza» tra il «“miracolo letterario”», rappresentato dalla narrativa di Mastronardi, «e il “miracolo economico” che gli fa da sfondo», e insistendo sulla sua capacità di mettere a nudo le contraddizioni di una società dominata dalla logica straniante del denaro e dal mito grottesco della crescita, osservandole dalla visuale ristretta della periferia lomellina.¹⁰ I testi di Mastronardi si presentano come scritte dal margine, che si ancorano a un luogo e a un tempo precisi. *Il calzolaio di Vigevano*, *Il maestro di Vigevano* e *Il meridionale di Vigevano* sono romanzi in linea con il proprio tempo: rappresentano e interpretano, anche sul piano della mimesi linguistica, le tumultuose trasformazioni antropologiche del presente del *boom*.

Questa aderenza a un *milieu* rischia di apparire però al lettore di oggi regressiva e inattuale. Quel presente adesso è morto; il mondo dei calzaturifici, del lavoro a cottimo e degli industrialotti in rapida ascesa appartiene a un passato ormai distante. Come ha rilevato Maria Antonietta Grignani, anche la lingua di Mastronardi, con i suoi inserti dialettali e i «tecnicismi legati alla produzione di scarpe»,¹¹ ha perso la sua freschezza comunicativa, tanto che l'edizione einaudiana più recente della trilogia vigevanese è assistita dal glossario di Valentina Zerbi, per garantirne la leggibilità.

Eppure l'opera di Mastronardi si affranca dal rischio di restare schiacciata sul contesto da cui nasce, perché non è solo documento e testimonianza; come nota Gian Carlo Ferretti, è «non soltanto il ritratto feroce e lucido di una certa Italia degli anni Cinquanta-Sessanta, tra fasti e nefasti di un “miracolo” effimero e irresponsabile, ma qualcosa di più». ¹² Da una parte le dinamiche perverse e spersonalizzanti che racconta continuano a mantenere inalterata una loro cupa attualità; dall'altra, a garantirne la vitalità, è la cifra inventiva della sua scrittura,

¹⁰ Cfr. I. Calvino, *Ricordo di Lucio Mastronardi*, in *Per Mastronardi* cit., p. 13. La collocazione storiografica dell'opera di Mastronardi nell'ambito della letteratura industriale di taglio prettamente realistico è stata avvalorata di recente da Emanuele Zinato nel saggio *Il romanzo industriale*, in *Il romanzo in Italia. IV. Il secondo Novecento*, a cura di G. Alfano, F. De Cristofaro, Roma, Carocci, 2018, pp. 233-245.

¹¹ Cfr. «L'aspetto ormai perduto di un mondo degli inserti dialettali e gergali, dei tecnicismi legati alla produzione di scarpe richiede, oggi più di quanto avesse preconizzato Pasolini, l'aiuto di un glossario», M.A. Grignani, *Introduzione*, in L. Mastronardi, *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano* cit., p. XVII.

¹² G.C. Ferretti, *Il mondo in piccolo (ritratto di Lucio Mastronardi)*, in *Per Mastronardi* cit., p. 27.

in cui la smorfia grottesca s'impasta a una disperazione trattenuta. Guardare la realtà, continuare ad abitarla e a interrogarla anche quando appare assurda e allucinata: questa ostinazione a confrontarsi con la vita asservita al lavoro fino al parossismo, senza rimuoverne l'insensatezza, è uno dei tratti che collocano le sue narrazioni nella costellazione della grande letteratura del secolo scorso.

Leggere Mastronardi svincolandolo dal giogo della mera cronaca industriale, riconoscere che la sua «Vigevano romanzesca» non coincide *tout court* con «la Vigevano reale»,¹³ ma è uno spazio dell'invenzione in cui il radicamento fa da viatico all'universalità di un'indagine sulle pulsioni più profonde dell'*homo oeconomicus*: questa è una sfida che vale la pena di accogliere e di rinnovare a ogni rilettura.

Ad alimentare inconsapevolmente l'immagine di un'opera destinata a "invecchiare" in fretta, perché appiattita sulla rappresentazione della provincia lombarda negli anni del miracolo economico, è stato lo scrittore stesso che nel 1964 si è spinto addirittura fino a preconizzare che da lì a una decina d'anni i suoi romanzi non sarebbero più stati letti.¹⁴ Pur lottando contro l'estraneità irriducibile della realtà rappresentata, Mastronardi infatti ha sempre rivendicato strenuamente la sua compromissione con la materia narrativa fornita dal microcosmo di Vigevano. Il suo gridato "provincialismo" funziona al modo di un espediente retorico per affermare l'originalità di una voce che parla dalla periferia del campo letterario. Tutta la sua opera ruota intorno a Vigevano. Ma non costituisce un insieme compatto e monocorde. La pubblicazione della raccolta *L'assicuratore* segna un punto di svolta: i racconti compresi nel volume del 1975, stesi in tempi diversi, differenti per stile e per impianto, testimoniano un'evoluzione nella scrittura di Mastronardi, che dalla drammatizzazione realistica e grottesca, propria dei racconti più antichi, vira verso le soluzioni più sperimentali e innovative proposte nella *Ballata del vecchio calzolaio*. La ricerca di un linguaggio nuovo è qui funzionale a un più acuto scandaglio dell'interiorità del personaggio, che ne metta a fuoco le inquietudini esistenziali. In questo senso i racconti costituiscono una sorta di officina inventiva in cui Mastronardi saggia nuove possibilità: è infatti lo stesso scrittore a

¹³ I. Calvino, *Ricordo di Lucio Mastronardi* cit., p. 13.

¹⁴ Cfr. *Il riccio di Vigevano*, intervista rilasciata a G.C. Ferretti, in «Rinascita», 11, 21 marzo 1964, p. 27.

dichiarare che sono frutto del «tentativo di imboccare una nuova strada».¹⁵ Come rileva Maria Antonietta Grignani, questa «nuova strada» lo porta ad abbandonare «la centralità funzionale del dialetto, la sua originaria vocazione al guizzo vitalistico-gestuale»¹⁶ a favore di una nuova maniera stilistica che sposta l'enfasi sulla rappresentazione dell'interiorità.

II. «Un libro con tutti i miei racconti in disordine»

Basandosi sui dati ricavati dall'analisi del carteggio intrattenuto con Calvino, Giovanni Tesio¹⁷ ha individuato due tempi nella produzione di Mastronardi. Il passaggio dagli anni Sessanta agli anni Settanta coincide con un rinnovamento della sua ricerca letteraria, sancito, sul piano delle scelte editoriali, dalla rottura con Einaudi nel maggio del 1968 e dall'approdo alla Rizzoli. Nell'ultima lettera inviata a Calvino il 2 settembre 1967 Mastronardi afferma la sua intenzione di «passare dal mare dell'oggettività al mare della soggettività dichiarata»,¹⁸ ribadendo così il proposito di tentare nuove vie già preannunciato anche in una missiva del 1965: «È finita la mia epoca western, la mia epoca garibaldina, o la va o la spacca».¹⁹ Dalla centralità dell'oggetto alla centralità del soggetto: è una rivoluzione intorno a un diverso centro gravitazionale. A produrre questo cambio di rotta contribuiscono sia la percezione di una crisi personale e di un'estenuazione della vena inventiva precedente, sia la frequentazione di nuovi modelli e di nuove letture: le opere di Samuel Beckett, *Capriccio italiano* di Edoardo Sanguineti; letture «deleterie», come le definisce Mastronardi scrivendo a Calvino,²⁰ perché

¹⁵ Cfr. la scheda editoriale di *A casa tua ridono* (Milano, Rizzoli, 1971) stesa dallo stesso Mastronardi.

¹⁶ M.A. Grignani, *Mistilinguismo e gestualità nel Calzolaio* di Vigevano, in Ead., *Novecento plurale. Scrittori e lingua*, Napoli, Liguori, 2007, p. 48.

¹⁷ G. Tesio, *L'ultimo Mastronardi*, in Id., *Novecento in prosa. Da Pirandello a Busi*, Vercelli, Edizioni Mercurio, 2011, pp. 55-56.

¹⁸ L. Mastronardi, lettera a I. Calvino del 2 settembre 1967, in G. Tesio, *L'ultimo Mastronardi* cit., p. 55. Per un'attenta ricostruzione del rapporto epistolare tra Lucio Mastronardi e Italo Calvino, cfr. R. De Gennaro, *La rivolta impossibile. Vita di Lucio Mastronardi*, Roma, Ediesse, 2012, pp. 46-56.

¹⁹ L. Mastronardi, lettera a I. Calvino del dicembre 1965, in G. Tesio, *Lucio Mastronardi: invito alla trilogia*, in Id., *Novecento in prosa* cit., p. 51.

²⁰ Si rilegga quanto Mastronardi scrive nella lettera del 24 novembre 1965, dopo aver inviato in lettura a Calvino *La ballata del vecchio calzolaio*: «Per vincere lo scoraggiamento, mi sono dato alle letture, alle avanguardie; e ho tentato un

sollecitano un ripensamento profondo delle strategie inventive, mettendo in crisi il saldo impianto realistico, sostenuto dalla linearità della trama romanzesca, adottato nella trilogia dei romanzi di Vigevano. Sulla spinta delle sollecitazioni innovatrici che agitano il campo letterario negli anni Sessanta, la scrittura di Mastronardi si apre a soluzioni sperimentali, che scardinano la tradizionale rappresentazione dello spazio, del tempo e dei personaggi, imponendo nuove scelte stilistiche.

Questa seconda stagione della produzione di Mastronardi è inaugurata dalla pubblicazione nel 1975 presso Rizzoli del volume *L'assicuratore*. Tuttavia buona parte dei racconti ricompresi nella raccolta, come si è visto, è composta in anni precedenti. La “nuova” maniera sperimentale convive qui, intenzionalmente, con i modi e le forme riconoscibili che connotano la trilogia. Il massimo della sperimentazione coincide con il racconto lungo *La ballata del vecchio calzolaio*. La complessità del testo e le innovazioni formali producono l'impressione di un'evoluzione e di uno slittamento in avanti: *La ballata del vecchio calzolaio* apre un punto di discontinuità nella rete a maglie strette della raccolta. Ma nell'organizzazione strutturale del libro la discontinuità è come disinnescata o attenuata, a favore della compattezza. *La ballata del vecchio calzolaio* infatti non occupa una posizione privilegiata all'interno del volume. Collocata come terzo racconto tra i dodici del libro, viene, per così dire, “annegata” tra le pagine, stretta com'è tra *L'assicuratore*, che dà il titolo alla raccolta, e *Serata indimenticabile*, cui la presenza del punto di vista e del protagonismo femminili assegnano una particolarità e un risalto originali.

La strategia della raccolta è intenzionalmente all'insegna della disarmonia e della dispersione. L'idea del libro viene elaborata da Mastronardi nel maggio del 1965 in risposta a una sollecitazione di Calvino. Dapprima lo scrittore pensa a una raccolta da pubblicare con Einaudi, in cui tutti i racconti che ha scritto siano ospitati senza titolo in una disposizione volutamente caotica. In una lettera del 19 maggio a Calvino, infatti, lancia la proposta di «un libro con tutti i miei racconti

esperimento così sciocco, che ti ho mandato. Non manco certo di coraggio. A mia discolpa posso dire che in quei tempi stavo leggendo Beckett [sic]: sai com'è, e Sanguineti, *Capriccio italiano*, e le letture, quando non sono fatte criticamente, sono deleterie», L. Mastronardi, lettera a I. Calvino del 24 novembre 1965, in G. Tesio, *L'ultimo Mastronardi* cit., p. 63.

in disordine, senza titoli». ²¹ Il libro esce dieci anni più tardi, nel 1975, con il titolo *L'assicuratore*, dopo che il progetto iniziale viene rinegoziato con la casa editrice Rizzoli: i racconti, non numerati, ora vengono titolati.

Ictu oculi a colpire è dunque un senso di disorganicità prestabilita. I racconti sono tutti di misura diversa (con un'escursione che va dalle quattro pagine di *La sigaretta* e *L'accovacciato* alle trentotto pagine della *Ballata*), non sono disposti in senso cronologico e neppure sono organizzati sulla base di un principio tematico. Non sembra esserci un ordine definito. Tutt'al più è possibile attribuire dei tratti unitari a dei micro-raggruppamenti di testi. Così i primi tre racconti, *Impiegato d'ordine*, *L'assicuratore*, *La ballata del vecchio calzolaio*, sono accomunati da un titolo che mette l'accento sul mestiere svolto dal protagonista, suggerendo che l'identità dei personaggi si realizza e si esaurisce nel lavoro. Il quinto, il sesto e il settimo racconto, *L'esame*, *La sigaretta*, *L'accovacciato*, sono narrazioni in prima persona di ambientazione scolastica. *Andata e ritorno* e *Le mie prigioni* chiudono la raccolta allargando l'orizzonte oltre lo spazio di Vigevano, che resta il perimetro soffocante all'interno del quale si articolano le vicende degli altri racconti. In *Andata e ritorno* il protagonista Marcello viola i limiti di Vigevano per sortite fallimentari verso Milano e Roma; in *Le mie prigioni* alla claustrofobia della città si sostituisce la chiusura di un altro carcere, forse quello di San Vittore, come suggerisce il risvolto di copertina del volume *L'assicuratore*. Che siano confinati tra le strade di Vigevano, in un interno domestico piccolo-borghese o in una cella, la macchina del capitale continua a tenere prigionieri i personaggi di Mastronardi. E anche in carcere a scandire il tempo è il ritmo costante della produzione, non di scarpe, questa volta, ma di penne a sfera: «Per tutto il pomeriggio mi veniva il brusio del laboratorio: klik metallici si svaporavano nell'aria» (Ass, p. 195).

Anche lo statuto del narratore e il punto di vista variano da un testo all'altro. In *Serata indimenticabile* il narratore è esterno e utilizza la terza persona; in *Andata e ritorno* a parlare è il fratello del protagonista, ma, subito dopo *l'incipit* («Mio fratello Marcello nell'ufficio ripensava la telefonata»; Ass, p. 180), la sua figura si eclissa lasciando il campo a un narratore onnisciente che tutto vede e nulla

²¹ L. Mastronardi, lettera a I. Calvino del 19 maggio 1965, in G. Tesio, *L'ultimo Mastronardi* cit., p. 65.

commenta. *Impiegato d'ordine, L'assicuratore, L'esame, La sigaretta, L'accovacciato, Dalla santa, Gli uomini sandwich, Il compleanno* presentano un narratore in prima persona interno alla vicenda che racconta. Nella maggioranza dei casi questo narratore interno coincide con il protagonista. Soltanto nel racconto *Dalla santa* indossa i panni di un testimone-osservatore, impegnato a registrare le azioni magiche e i vaticini enigmatici di una «santa» di un rione di Vigevano, che dispensa immagini sacre in formato tessera e commercia la propria familiarità con «il suo padrone»²² Gesù in cambio di compensi da incassare in «una scatola di scarpe con un buco sul coperchio» (Ass, p. 130). Infine nella *Ballata del vecchio calzolaio* la voce del narratore si alterna alla voce del protagonista Giuseppe fino a essere riassorbita tra le spire del monologo interiore.

Tuttavia nei racconti le differenti scelte di focalizzazione convivono con un medesimo restringimento delle coordinate spazio-temporali entro cui si svolge l'azione narrativa.

III. Il tempo in fuga

In un'intervista rilasciata nel 1975 Mastronardi rivela che la sua ambizione di narratore sarebbe quella di «descrivere una vita in pochi secondi»:

Vorrei poter descrivere una vita in pochi secondi. Anche la novità delle parole, del loro uso, l'uso dei verbi fanno parte di una ricerca, come dicevo, che riguarda il tempo e lo spazio. Per me è importante. Ogni libro che scrivo è sempre in preparazione del libro che vorrei fare e che forse non farò.²³

I racconti sono il laboratorio in cui Mastronardi sperimenta la tenuta di una forma narrativa ristretta a inquadrare un solo giorno, o poche ore, della vita del personaggio.²⁴ Quello di Mastronardi è «un mondo in

²² Cfr. «Passerò tutta la notte a pregare per voi e per vostro figlio. Vedrà che il mio padrone mi darà da trà; che il pignattino non funzionerà più.» «Mi faccia questa grazia» (Ass, p. 130).

²³ *Chi ha paura di Mastronardi?*, intervista rilasciata a M. Pancera, in «Corriere d'informazione», 19 aprile 1975.

²⁴ Questa concentrazione paga un debito a Joyce e ingaggia un confronto anche con Virginia Woolf, che nel saggio *Il romanzo moderno (Modern Fiction)* rilevava che «la vita non è una serie di lampioncini disposti simmetricamente ma un alone luminoso, un involucro trasparente che ci racchiude» senza giornate campali, senza

piccolo»,²⁵ ci avverte Gian Carlo Ferretti riprendendo una dichiarazione dello scrittore del 1964. Nei racconti questo «mondo in piccolo» si riduce ulteriormente. Non solo viene circoscritto nello spazio. A restringersi è il tempo della storia: un indeterminato giro di giorni, da un tramonto alle nove postmeridiane, in *Impiegato d'ordine*; qualche sera di attesa che prepara alla “serata indimenticabile” della domenica nel racconto omonimo; il segmento scorciato delle vacanze estive in *L'esame*; una giornata storta il cui corrusco baluginio si proietta sulla serie grigia dei giorni a venire in *La sigaretta*; il tempo ristretto di un «cenacolo pedagogico» e di una sosta al bar in *L'accovacciato*; una lunga domenica, dal mezzogiorno alla tarda serata, rievocata retrospettivamente in *Gli uomini sandwich*; il giorno di un compleanno senza festeggiamenti in *Il compleanno*; in *Andata e ritorno* le poche ore tra una partenza e un ritorno in giornata da Roma, che si slabbrano fino ad accogliere i ricordi di una recente vigilia di Natale, di un pomeriggio lontano dell'adolescenza, di un altro viaggio in treno, questa volta con destinazione Milano; infine un'altra domenica, «giorno di colloquio», in *Le mie prigioni*.

È un ritmo più allucinato quello che invece caratterizza *L'assicuratore* e *La ballata del vecchio calzolaio*, scanditi momento per momento dalla paura della fuga del tempo, più ancora che dai soldi. E, per via di quella paura, i personaggi economizzano e conteggiano le ore. Il denaro e la produzione organizzano la gestione parcellizzata dei momenti, erigendo una struttura temporale di oppressione dalle fondamenta solide e crudeli. Ma in mezzo alle ore e ai minuti emergono i sussulti di un tempo coscienziale che entra in contraddizione con il tempo degli orologi, condannando i personaggi allo scacco. *L'assicuratore* e *La ballata del vecchio calzolaio*, disposti nella raccolta uno di seguito all'altro, sono due racconti esemplari perché

«nessuna tragedia, nessuna storia d'amore o catastrofe», e forse senza «nemmeno un bottone cucito secondo i dettami dei sarti di Bond Street». Woolf esortava quindi a non «dare per scontato che la vita respiri più nelle cose comunemente ritenute grandi che non in quelle comunemente ritenute piccole», V. Woolf, *Il romanzo moderno* [1919], in Ead., *Voltando pagina. Saggi 1904-1941*, a cura di L. Rampello, Milano, il Saggiatore, 2011, p. 192. Allo stesso modo i racconti di Mastronardi isolano nel grigiore dell'esistenza dei personaggi giornate o ore qualsiasi, in cui non si verificano eventi decisivi né fatti eclatanti.

²⁵ G.C. Ferretti, *Il mondo in piccolo* cit., pp. 23-36; poi in appendice a L. Mastronardi, *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano* cit., pp. 451-466.

permettono di misurare uno scarto e illustrano l'evoluzione della scrittura di Mastronardi lungo un arco di tempo che va dal 1961 al 1977, giacché ne segnano rispettivamente il punto d'inizio e quello d'approdo. *L'assicuratore* è già compiuto nel 1961, quando Einaudi invia allo scrittore un contratto che ne prevede la pubblicazione nell'anno successivo insieme al romanzo *Il calzolaio di Vigevano*; ma l'autore, insoddisfatto del racconto, decide di rinviarne l'uscita²⁶ (e infatti *L'assicuratore* apparirà nel 1975 nella raccolta omonima). *La ballata*, stampato la prima volta nel 1969 e sottoposto a revisioni e ad aggiustamenti fino al 1977, rappresenta forse l'esito più estremo della sperimentazione di Mastronardi.

IV. *L'assicuratore*

Nel racconto *L'assicuratore* i minuti passano a tratti con terrificante velocità, a tratti con terrificante lentezza. «La smania s'impossessò di me» (Ass, p. 25), confessa nelle prime pagine il protagonista, Prospero, impiegato di una compagnia assicurativa, che si affanna a caccia di clienti. Ma è una smania che macina a vuoto. Il bilancio dell'incontro farsesco con la prima potenziale acquirente di una polizza è presto fatto: «Chiusi gli occhi pensando: ho perso quattro ore» (Ass, p. 32). Subito dopo – appena lo stacco di un rigo bianco –, «batteva mezzogiorno» (*ibidem*). Non c'è spazio per il pranzo. Bussando alla porta di una famiglia operaia, l'io narrante annuncia che l'ora del pranzo «è l'ora del nostro lavoro» (Ass, p. 25). Quando rientra trafelato nell'ufficio della ditta, un collega gli illustra il semplice assunto per cui il “tempo è denaro”. L'arte del vendere si riduce a una sola cosa, vedere più gente possibile:

– Sempre girare! Sempre girare! borbottava. Batti a una porta, batti all'altra, ripetere le stesse robe: e se si rompe la gamba? e se si rompe il braccio? e se brucia la casa? e se dovesse morire? [...] Stamattina sono andato in cinque case. In tre mi hanno mandato via dopo che ho spiegato le faccende; in una mi hanno cacciato senza lasciarmi aprire bocca; nell'ultima mi hanno mandato dietro il cane!... Il cane, capisci! Il cane! (Ass, p. 36)

Prospero ammette di non aver venduto una sola polizza in tutta la mattina, e il collega può tirare un sospiro di sollievo («Mi parve

²⁶ Cfr. R. De Gennaro, *La rivolta impossibile* cit., pp. 51-52.

sollevato»; Ass, p. 37). Nella guerra di tutti contro tutti, che si combatte nell'agone del libero mercato, la solidarietà di classe è abolita. La concorrenza è una lotta feroce, e i contendenti battaglia, si azzuffano, cercano di sopraffarsi a vicenda. Paolo, l'amico di «più elevata posizione» nella gerarchia dell'ufficio che Prospero asseconda con sussiego invidioso e quasi con tenerezza,²⁷ si rivela alla fine del racconto il suo più spietato antagonista. Ognuno è solo, mosso da un ostinato istinto di conservazione; nessuno sa comprendere l'altro; la vita associata non è cementata dalla solidarietà né dal dialogo, ma è il prodotto di avidità, stoltezza, sospetto e vanità. Questa solitudine svuotata di ogni grandezza è strettamente connessa all'ossessione del denaro e al ritmo alienante del lavoro. Per fare denaro, neanche un attimo va sprecato. Il personaggio di Mastronardi vive nella costrizione dell'orario. Il tempo economico è una trappola che scatta con la precisione di un orologio. L'attesa nell'anticamera del ricco imprenditore Massari è uno stillicidio di tempo improduttivo. Prospero è in preda a un'ansia che va ben al di là dell'irrequietudine annoiata di chi aspetta che una porta si apra. Assiste con una pena proibitiva al precipitare degli attimi, al presente che si dissolve lacero e sterile come un investimento infruttuoso. Ha paura di accertare la fuga dei minuti sul quadrante dell'orologio:

Mi misi dopo tre quarti d'ora a leggere i numeri dell'*Eco del Cuoio* [...]. Avevo voglia di controllare l'orologio, ma cercavo di prolungare l'attesa.

Presi nota di indirizzi e numeri telefonici pubblicati nel giornaleto, scrivendo adagio adagio. Finalmente guardai l'orologio. Era passata un'ora e un quarto.

Mi pentii d'aver detto: affari urgenti. Sospettavo che la parola urgenti non fosse stata gradita da Massari. [...]

Aspettai ancora un'ora, che passò abbastanza in fretta perché stavo dietro i vetri a guardare il concorrente produttore che passava e ripassava ogni volta con una macchina diversa. (Ass, pp. 42-43)

Eppure, in questo mondo che va di fretta e in cui, come urla Padron Cicoria, «un minuto sgarrato è un miliùn che mi parte» (Ass, p. 46), la

²⁷ Cfr: «Quella confidenza da parte di un tipo orgoglioso come Paolo m'intenerì. Come m'intenerì il fatto che non mi nascondesse la sua disfatta intima. [...] Come non mi sono accorto che era tutta una posa quella?» (Ass, p. 39).

dimensione più autentica e quotidiana del protagonista “senza qualità” consiste proprio nello sciupio delle ore, nell’attesa quasi beckettiana, ricorrente, insensata e vana, di un appuntamento, di un cliente, di una risposta in sospeso. L’assicuratore sconta contemporaneamente la dannazione dell’attesa e la condanna del tempo stretto.

Il tempo è sempre poco. Quando il principale segnala la possibilità di concludere un contratto con il ricco Massari, l’assicuratore non può aspettare né una settimana né un giorno per fissare un abboccamento. Gli basta un’ora. «Un’ora fra attese e giravolte» (Ass, p. 40), un’ora di pedinamento per presentarsi senza appuntamento, con qualche sotterfugio, alla fabbrica di Massari. Risparmiare il proprio tempo e l’altrui è un imperativo. Ogni loquacità è bandita. La prolissità è nemica dei piazzisti. «L’ha finì o no? Quanto ci vuole ancora? Dài, dài, dài!» (Ass, p. 47): così Padron Cicoria incalza Prosperi che “parla troppo”, non giunge rapidamente al punto, fa spazientire i clienti, che sono sempre, invariabilmente, occupatissimi. Perché anche le parole vanno risparmiate. Mastronardi non usa una parola di troppo: riduce al minimo le descrizioni, lesina sull’aggettivazione, stenografa nudi dialoghi intervallati da raccordi succinti. In questo racconto, come in tutti gli altri testi che compongono la raccolta del 1975, il lessico è scarnificato, gli aggettivi sono triti e abusati: così ad esempio lo sfarzoso salone del castello della contessa Ischini è laconicamente definito «un salone largo lungo e alto». La ripetizione è la cifra dominante, e costituisce un corrispettivo sul piano dello stile di quell’iteratività straniante che imprigiona in una gabbia di giorni e di azioni sempre uguali non solo il protagonista di questo racconto, ma tutti i personaggi della prima fase della narrativa mastronardiana. Una ripetizione eclatante è quella dei *verba dicendi* che introducono il discorso diretto: Mastronardi nell’*Assicuratore* usa insistentemente “dire” o “urlare”, senza variazioni sinonimiche.

- Rovinoma no la festa, *disse* il maggiore.
- Testimonio lui, *urlava* la moglie del fratello minore [...]. L’è vera o l’è no vera?
- Buono questo champagne, *dissi*.
- E con questo? *urlava* il maggiore. Soma in società, sicché dunque? [...]
- E lui, mio cognato, vuriva no saveian. L’è vera o l’è no vera? *urlava* la solita.
- Foma metà pruna del premio! *disse* il maggiore.

- Talké! *urlò* il minore.
- Allora mè assicuro la mamma! *disse* il maggiore.
- L'assicuro mè! *disse* il minore.
- L'assicuriamo insieme! *disse* la moglie del minore.
- Un'altra volta, *dissi*.
- Subito, *urlò* il maggiore, subito! (Ass, p. 53, corsivi miei)

I dialoghi, che, come sempre in Mastronardi, hanno come tratto stilistico dominante l'uso dialettale del linguaggio, si risolvono in baccano o in chiasso, oppure si convertono in *performance*. Per l'assicuratore gli altri non sono interlocutori: sono clienti da circuire. Interazioni, interrogative, esclamative, punti di sospensione, onomatopee («Ha fatto la polizza, ih, ih, ih... una polizza, ih, ih, ih.... otto milioni ci costa la sua polizza, ih, ih, ih, ih....»; Ass, p. 50) riproducono i tratti di un dialogato che tende a un'espressività massima delle mimiche e del suono, fino alla «farsa».²⁸ È però una tragedia trasformata in farsa, in cui il riso, quando esplode, è una smorfia artificiosa²⁹ e un vuoto rito collettivo. Nella spietata pantomima del neocapitalismo la simulazione è la guida dell'agire sociale: di qui la necessità, per i personaggi, di indossare costantemente la maschera della finzione. Un viso triste non giova agli affari. Per convincere Massari ad assicurare la sua fabbrica, Prospero cambia la «muda» (Ass, p. 47), si sforza di conversare con disinvoltura ipocrita e di fingere interesse («cercavo di fare gli occhi stupiti di fronte all'argenteria»; Ass, p. 48). Si esercita a sorridere cordialmente e, quando necessario, a ridere convulsamente «facendo gli occhi di aver compreso» (Ass, p. 57) la più insulsa delle barzellette. Il riso è finto, com'è finto il dolore. L'uno e l'altro sono intercambiabili:

- Vedo che sta bevendo vino, *dissi* a Massari.
Massari sgorgò. – Non è più vino genuino, *disse*.
- Ho paura che finiremo come la Svizzera, *dissi* con un sospiro di dolore, finiremo col bere il sidro!
- Il vino si fa anche con l'uva, *disse* Massari scoppiando a ridere.
Risi anch'io.
- Ridendo si dicono le verità, *dissi*.

²⁸ A parlare per Mastronardi di una tendenza alla «farsa» è Eugenio Montale (cfr. E. Montale, *Letture. Il calzolaio di Vigevano* cit., pp. 2201-2202).

²⁹ Cfr. «Cominciò a ridere d'un riso artificioso» (Ass, p. 50).

– Il vino ah ah ah si fa ah ah ah anche oh oh oh oh oh con l'uva ih ih ih. (Ass, p. 56)

Uno spettacolo di varietà in cui per la verità non c'è posto, tantomeno nell'euforia fasulla del riso: questi dialoghi falsi, a brandelli, producono nel lettore un effetto di straniamento, perché cozzano con l'evidenza del corpo offeso. Le assicurazioni contro gli infortuni o sulla vita sono strumenti di speculazione. Per mandare avanti il *business* occorre trovare morti affidabili su cui investire. L'assicuratore va in difficoltà se i pagamenti dei premi delle polizze "maturano" troppo sollecitamente. Ed è questa la sventura che si abbatte su Prosperi nella sua lunga giornata di lavoro. Una sventura doppia: il vecchio Velegnoni, cliente del protagonista, muore e la società deve pagare otto milioni ai figli; l'operaio Pavani, che prima di mezzogiorno ha acquistato da Prosperi una polizza di tremila lire per «maciullamento della mano sinistra» (Ass, p. 47), poche ore dopo perde entrambe le mani lavorando con un compressore. Per Velegnoni l'assicurazione è costretta al risarcimento; invece il caso di Pavani è controverso: l'inchiesta in fabbrica condotta da Prosperi per accertare le cause dell'incidente produce i suoi frutti e, appigliandosi a un cavillo, la compagnia assicurativa si smarca dal pagamento. Mentre la famiglia di Pavani «con un'aria più euforica che dolorosa» (Ass, p. 51) si raccoglie intorno ai moncherini dell'operaio, Prosperi è costretto ad annunciare che la compagnia non verserà l'indennizzo. La farsa e il grottesco sono portati qui alle estreme conseguenze e superano la soglia dell'episodio particolare per mettere in questione lo stravolgimento di un intero sistema socio-economico che celebra la divaricazione tra prezzo e valore reale. Due mani amputate non valgono un indennizzo.

La farsa si tinge di note tetre e sinistre. La morte e la malattia perdono ogni sacralità e vengono "finanziarizzate", sono merce di scambio. Intorno al cadavere di Velegnoni una schiera di parenti incuranti, ridendo e ciarlando, si spartisce i vestiti del morto («Sah, cinque mude, dodici para di mutande, quindici di calze; venti maglie, a forfé, quanto?»; Ass, pp. 53-54) in una scena che è una riscrittura parodica, *in minore*, della conclusione di *Mastro-don Gesualdo*, senza lo spasimo dolente né il senso di sconfitta di Verga.³⁰

³⁰ Verga è uno dei grandi modelli della scrittura di Mastronardi, che nel 1959 si presenta così a Vittorini: «Sono un giovane di venticinque anni e da almeno dieci mi interessò di letteratura... Verga, Pirandello, lei, Hemingway e Steinbeck,

Contemporaneamente, in un'altra casa, un'altra famiglia, quella dei Pavani, contratta con l'assicuratore tirando sul prezzo della doppia amputazione. Sulla pagina s'impone il riso saturnino della satira, che come scrive Attilio Brilli, è «strumentale più che liberatorio».³¹ In linea con l'espressionismo di quella tradizione lombarda che da Manzoni e Porta arriva fino a Gadda e Tessa, e oltre,³² la scrittura di Mastronardi dà fuoco alle polveri e si accende di una carica deformante. L'immagine del corpo violato e manomesso, intorno a cui si accalca una moltitudine estranea intenta a valutare la consistenza economica dell'oltraggio, eccede qualunque possibile risarcimento e porta scandalosamente in luce la realtà ultima, orribile del disfacimento fisico. Il dettaglio macabro, perturbante, ingigantito e scisso dal contesto, si accampa in primo piano e stravolge l'asciuttezza della rappresentazione. Il fuoco della narrazione si concentra sul particolare raccapricciante delle «mani maciullate»:

- L'operaio Pavani che stamattina ha assicurato sulla mano sinistra, si è maciullato tutte e due le mani! (Ass, p. 45)
- I compressori hanno preso in mezzo la mano destra di Pavani. Per liberarla, lui ha portato la sinistra sulla destra e la macchina gliel'ha maciullate tutt'e due. L'è asé? [...] Attorno, alcuni operai stavano pulendo i compressori dagli ossicini e dal sangue. (Ass, p. 46)
- Caro caro fiò, mi diceva Pavani toccandomi col polso monco [...]. Ti voraria toccare le orecchie (e così dicendo portava il polso monco e l'altro da cui pendeva un pezzettino di mano, anzi di osso di mano, alle mie orecchie). (Ass, p. 51)

l'«Americana»», E.V., *Notizia su Lucio Mastronardi* cit., p. 101). E ancora in un'intervista rilasciata a Ferretti nel 1964 confessa: «La prima volta che ho letto *I Malavoglia* ci ho visto i calzalai di Vigevano. Penso che se Verga fosse nato qua, avrebbe raccontato la storia di una famiglia di «scarpari», avrebbe scritto *I Malavoglia* vigevanesi», *Il riccio di Vigevano*, cit., p. 27.

³¹ A. Brilli, *Introduzione*, in *La satira. Storia, tecniche e ideologie della rappresentazione*, Bari, Dedalo Libri, 1979, p. 45.

³² Sulla specificità della cultura letteraria lombarda, cfr. D. Isella, *I Lombardi in rivolta*, Torino, Einaudi, 1984, e Id., *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Torino, Einaudi, 1994.

Il Pavani mi faceva ballare davanti le braccia monche; me le teneva vicine alla faccia; emanavano una puzza di farmacia che prendeva alla testa. (Ass, p. 52)

L'espressionismo di Mastronardi è monotonale, in bianco e in nero.³³ Non ha la furia barocca delle accensioni di Gadda. Anche il suo mistilinguismo è lontanissimo dagli eccessi colti e centrifughi del plurilinguismo dell'ingegnere milanese. Pur tendendo alla discontinuità e alla frammentarietà, si assesta su una serialità orizzontale che riproduce la piattezza della vita quotidiana ritmata dal metronomo del lavoro.

La trama del racconto si frantuma in quadri giustapposti, pedinando la ricorsività ripetitiva degli incontri inutili tra Prospero e la folla dei possibili acquirenti, tra vendite sfumate, stipule di contratti irrilevanti e polizze da indennizzare che finiscono beffardamente per danneggiare la società assicuratrice. Le sequenze si susseguono slegate una dopo l'altra in una «plateale reiterazione» che, come ha scritto Gianni Turchetta a proposito del romanzo *Il calzolaio di Vigevano*, mima e replica la «frenesia socio-psicologica che attanaglia tutti i personaggi».³⁴ Adottando un procedimento già impiegato nel *Calzolaio* che ricompare, con maggiore perspicuità, anche nel racconto successivo *La ballata del vecchio calzolaio*, Mastronardi esaurisce ogni episodio in una «lassa narrativa».³⁵ L'effetto è quello di un accumulo plumbeo di frammenti di lunghezza differente, separati gli uni dagli altri dall'inserimento di uno spazio bianco tipografico. La sintassi spezzata e paratattica insegue un'accelerata progressione

³³ I racconti di Mastronardi sono narrazioni senza colori. La realtà è descritta in bianco e nero, riducendo al minimo le notazioni coloristiche. In particolare nel racconto *L'assicuratore* l'unica macchia di colore è rappresentata dalla casa della prima cliente di Prospero. Nella descrizione caricaturale della stanza della Franceschi, lo sguardo del narratore si appunta su «quadri, quadretti, squadroni di Gesù in tutte le pose, in tutti i colori» e su «sottane e sottovesti e indumenti più intimi dai colori contrastanti e vivi» (Ass, p. 27). Anche in questo caso però la presenza dei colori è rilevata, ma non descritta. Per il resto quello dell'*Assicuratore* è un mondo in chiaroscuro, in cui il «buio» degli ambienti (Ass, p. 31) si alterna al pallore «bianco» dei volti (Ass, p. 61).

³⁴ G. Turchetta, «*Il calzolaio di Vigevano*» di Lucio Mastronardi, in *Letteratura italiana. IV, Il secondo Novecento. Le opere 1938-1961*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 2007, p. 624.

³⁵ *Ivi*, p. 612.

cronologica, in un crescendo vertiginoso che culmina nella scena di attesa e sospensione in cui si consuma lo scacco finale del protagonista.

Seduto strategicamente in piazza al tavolino di un caffè in compagnia dell'amico Paolo, Prospero adocchia Massari che, tenendo al guinzaglio il suo «cagnone bianco» (Ass, p. 56), prende posto nel locale all'aperto. È la sua occasione per indurre l'industriale a firmare la polizza. Sotto gli occhi beffardi del collega, Prospero si alza e va incontro al ricco imprenditore. Siede al suo tavolo, conversa. È un attimo; poi Massari inaspettatamente affida il cane all'assicuratore e scompare all'interno del caffè. L'azione narrativa subisce una battuta d'arresto e riprende ad avanzare al *ralenti*. Si infittiscono gli indicatori e le marche temporali, che misurano lo sgocciolare regolare e angosciante dei minuti:

Passarono cinque minuti, dieci minuti. [...] I minuti non passavano mai [...]. Quindici minuti. [...] Venti minuti. [...] Venti minuti. Paolo ora guardava me e l'orologio. [...] La bestia alzò la zampa e pisciò per almeno due minuti. [...] Trentacinque minuti. [...] Quaranta minuti. Massari era ancora là dietro i vetri, la mano sulla maniglia. (Ass, pp. 57-59)

Prospero non si muove. Il tempo si allunga. Ogni momento che passa è un momento in più di disagio. Paolo gli si accosta squadrandolo con «espressione desolata e anche sarcastica»:

Quaranta minuti e poi quarantacinque, e Paolo lì che controllava, orologio alla mano. [...] – È da quarantacinque minuti che gli tieni il cane, mi disse. [...] – Cinquantanove minuti esatti che gli tieni il cane e non ti ha neanche ringraziato! disse. (Ass, p. 59)

Prospero, ancora, resta immobile al suo posto. E poi la beffa: mentre all'esterno sulla piazza il protagonista gli custodisce il cane, dentro il caffè Massari firma un contratto assicurativo con la ditta concorrente. La situazione precipita. Prospero viene licenziato. Rientrato a casa la sera, trova la moglie svestita in una «posa voluttuosa» (Ass, p. 61), e inizia a gridarle contro accusandola pretestuosamente di aver spifferato alle amiche i particolari della loro «vita intima» (*ibidem*). È tutta qui la sua rivalsa. Una rivalsa posticcia.

Questa esplosione ottusa di aggressività sembra ricalcare, nel suo velleitarismo, la violenza che un altro impiegato, il Farrington del racconto di James Joyce *Conti pari* (*Counterparts*), sfoga a fine giornata contro il figlio.³⁶ Con una differenza sostanziale. Come ha notato Massimiliano Tortora, «nella sconfitta di Farrington il lavoro non c'entra; semmai partecipa, insieme ad altri elementi quali il pub, l'alcool, le amicizie, la famiglia, ecc., alla messa in crisi del soggetto e al generico senso di smarrimento»;³⁷ nel mondo disegnato da Mastronardi invece il lavoro è tutto. Prospero è, resta, non può essere altro che un impiegato. In ultima battuta *L'assicuratore* è la storia di un licenziamento, raccontata retrospettivamente al passato remoto. Nondimeno *l'incipit* del racconto, nel giro breve del primo periodo, è occupato da una constatazione declinata al presente:

Sono produttore nelle Assicurazioni Viginti Còmpani. Il direttore delle Assicurazioni mi chiamò nel suo studio e mi disse... (Ass, p. 24)

È un presente senza tempo. «Produttore nelle Assicurazione Viginti Còmpani»: Prospero si definisce così, nonostante sia stato licenziato. Il licenziamento stesso è solo un accidente che non cambia la sostanza delle cose. Il ruolo risucchia l'individualità.³⁸ Fuori dal lavoro non c'è identità. Questo vuoto di identità emerge da una narrazione che adotta il punto di vista di un «Ich mit Leib» (“io con un corpo”),³⁹ attraverso il quale è enunciato l'intero racconto. I pensieri dell'assicuratore si manifestano solo in quanto interagiscono con gli accadimenti e i fatti della realtà, ancorandosi a un tempo esterno scandito e accelerato. Mastronardi, così,

³⁶ Cfr. J. Joyce, *Conti pari*, in Id., *Gente di Dublino*, trad. it. di D. Benati, Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 78-89.

³⁷ M. Tortora, *Tozzi e la tradizione del romanzo impiegatizio europeo*, in Id., «Un siepone pieno di roghi». *Il percorso di Tozzi nel modernismo italiano*, Perugia, Morlacchi Editore, 2019, p. 79.

³⁸ Per un'interpretazione del tema dell'individualità negata che emerge tradizionalmente nella rappresentazione letteraria dell'«anonimato» delle figure impiegatizie, cfr. M. Tortora, *La ribellione vana e inevitabile di Alfonso Nitti*, in Id., «Non ho scritto che un romanzo solo». *La narrativa di Italo Svevo*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2019, pp. 38-40.

³⁹ Cfr. F. K. Stanzel, *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 90 e *passim*.

orchestra una «situazione narrativa in prima persona»:⁴⁰ assumendo la prospettiva di un solo personaggio, attraverso le sue percezioni costruisce il racconto. Una realtà squallida e disumanizzante tiene avvinta la coscienza di Prospero e il suo pensiero si appiattisce sulle cose; anche il suo malessere è come trattenuto e impleso. L'io narrante vive il suo dramma in modo quasi inconsapevole, e sta al lettore cogliere il dolore che si nasconde nel realismo grottesco della narrazione. *L'assicuratore* ripropone i tratti tematici e formali tipici dei primi tre romanzi di Mastronardi, che qui vengono però condensati nella forma breve di un racconto filtrato dall'ottica asfittica di un lavoratore senza spessore interiore, inghiottito nella *bêtise* della vita pratica.

V. *La ballata del vecchio calzolaio*

I racconti della raccolta del 1975 che più hanno suscitato l'interesse degli studiosi sono *Gli uomini sandwich* e *La ballata del vecchio calzolaio*, entrambi poi inclusi da Mastronardi nel volume *Gente di Vigevano*. Il primo, risalente al 1964, per Domenico Scarpa «è il più bello dei racconti brevi di Mastronardi».⁴¹ Attraverso la storia di un fidanzamento sgangherato, allineandosi alle scelte tematiche e alle strategie stilistiche già praticate nel *Calzolaio*, Mastronardi delinea il ritratto della società di Vigevano soggiogata dal primato della ragione economica e dal trionfo del denaro, dove tutto ha un prezzo. Nella *Ballata*, invece, lo scrittore batte un sentiero del tutto nuovo, puntando a navigare il «mare della soggettività dichiarata».⁴²

Il racconto, come si è visto, appare la prima volta nel 1969 su «L'approdo letterario» e nasce dal montaggio di quattro testi diversi

⁴⁰ *Ibidem*. Per una discussione delle categorie narratologiche elaborate da Franz K. Stanzel cfr. almeno *Teorie del punto di vista*, a cura di D. Meneghelli, Firenze, La Nuova Italia, 1998, pp. XII-XIII e 183-211; P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012; Id., *Il digitale del romanzo. Primi appunti sulla narrativa camera eye*, in *Tecnologia, immaginazione e forme del narrare*, a cura di L. Esposito, E. Piga, A. Ruggiero, in «Between», 8, 2014; Id., *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015; F. Pennacchio, *Il romanzo global. Uno studio narratologico*, Milano, Biblion, 2018.

⁴¹ D. Scarpa, *La farfalla vola nel prato*, prefazione a L. Mastronardi, *Il maestro di Vigevano*, Torino, Utet, 2007, p. XIX.

⁴² Cfr. *infra*, nota 18.

pubblicati separatamente su «L'Unità».⁴³ Lo spazio e il tempo si contraggono. L'obiettivo è narrare la vita di un uomo sprofondata in una sola giornata, quel 28 aprile 1963 in cui l'Italia va al voto, aprendo la strada alla nascita di una coalizione di governo di Centro-Sinistra. L'*Ulisse* di Joyce è il modello, implicito ma palese, di questa concentrazione temporale su un unico giorno.

Lo sperimentalismo qui agisce su fronti differenti e complementari. Rielaborando le suggestioni della Neoavanguardia (che si organizza in gruppo proprio in quel 1963 in cui è ambientato il racconto), Mastronardi lavora sul piano dello stile. Sin dalle battute iniziali s'incontra una cadenza inedita, sincopata:

28 Aprile '63. Giuseppe è uscito nella tarda mattinata. C'è il sole e l'aria è limpida; mossa. Giuseppe ha il passo sportivo. Anche l'eleganza sportiva. Parlava da solo. Bene come adesso non si è mai stati. Ma mai. (Ass, p. 63)

La voce del narratore s'inabissa quasi subito, per riemergere solo di tanto in tanto. A dilagare è il monologo interiore del protagonista, un ex calzolaio diventato imprenditore. La sintassi è franta e paratattica, abbondano i costrutti nominali, la punteggiatura è fortemente espressiva, e spesso il segno d'interpunzione separa il sostantivo dall'aggettivo («l'aria è limpida; mossa»). Nel prosieguo del testo le armoniche dello stile si tendono progressivamente, con spregiudicatezza. Le spezzature si fanno più nette («l'aria, greve», «l'aria, elettrica», «l'aria farsi nera: luccicante: nera: polvere di carbone nettata su tutto», «l'aria limpida. Lunare»; Ass, pp. 70, 72, 89, 96). I due punti ripetuti più volte in uno stesso giro di frase funzionano come un imbuto verso le clausole e il loro culmine. Le forme nominali s'infittiscono in prossimità della conclusione fino a imprimere al dettato un andamento rotto ed espressionistico:

Nell'andare in letto la guarderà dormire. La testa spettinata. La fronte corrugata. Le guance spiritate. La bocca scarnita. Il mento appuntito. Le narici dilatate.
Gli occhi gli andranno allora sul comodo. Il bicchiere: la dentiera: il ghigno. (Ass, p. 101)

⁴³ Cfr. *infra*, nota 5.

La sperimentazione più ardita riguarda però il trattamento dei tempi verbali. Presente, passato prossimo, passato remoto, imperfetto si mescolano alla «vertigine antinarrativa dei verbi all'infinito»:⁴⁴

Giuseppe scuotere la testa. Cercare di fare cadere il pensiero. Osservare le donne. Il pensiero tornare. Insistente. [...] Giuseppe vedere il suo rappresentante. Camminare. Il passo elastico. (Ass, p. 86)

Nel 1975, come si è detto, Mastronardi spiega che queste «novità delle parole, del loro uso, l'uso dei verbi fanno parte di una ricerca [...] che riguarda il tempo e lo spazio».⁴⁵ L'impiego dell'infinito acuisce al massimo l'immediatezza dello spaccato del singolo istante e permette la traduzione "in simultanea" dei pensieri di Giuseppe, nel loro formarsi presintattico. Registra senza intermediazioni lo *choc* che il contatto con una modernità alienata provoca sulla psiche del vecchio, reificata da anni di lavoro senza sosta.

La ballata del vecchio calzolaio è una sorta di geometrica istantanea in movimento, che, sotto il profilo della simultaneità, ritrae l'intrinseca vuotezza di una giornata qualunque, punteggiata di fatti, alla fine dei conti, inessenziali. Il verticalismo dello scandaglio interiore, che esplora l'andirivieni centrifugo degli ondeggiamenti psichici e delle analessi, è compensato dalla solida architettura strutturale. Anche qui la narrazione è suddivisa in lasse di misura variabile. A ogni lasse corrisponde un episodio narrativo. I cambi di sequenza sono segnalati con chiarezza didascalica dalla presenza di una riga bianca, cui si associano di volta in volta la comparsa di un nuovo personaggio, l'inserimento di deittici temporali, il passaggio da un luogo all'altro («Adesso Giuseppe è fermo al bivio», «Giuseppe è seduto sulla terrazza», «Giuseppe è salito sull'automobile», «Ora era per strada», «è entrato al bar», «Giuseppe tornare», ecc.; Ass, pp. 65, 75, 77, 84, 85, 89), nell'alternarsi di spazi interni e di scene *en plan air*.

In modo palese il titolo intertestuale del racconto strizza l'occhio a Coleridge imprimendo un timbro allusivamente lirico a una narrazione secca e concreta. Quando *La ballata* confluisce in *Gente di Vigevano*, Mastronardi ne modifica il titolo parzialmente. Al «vecchio calzolaio»

⁴⁴ M.A. Grignani, *Mistilinguismo e gestualità nel «Calzolaio di Vigevano»*, in Ead., *Novecento plurale. Scrittori e lingua cit.*, p. 48.

⁴⁵ Cfr. *infra*, nota 23.

viene preferito il «vecchio imprenditore». Il riferimento al calzolaio poneva l'accento sul lontano passato del protagonista, vissuto in miseria, ma rievocato con un rimpianto estenuato; la vecchiaia cui rimanda il titolo del 1977 è invece una senilità anagrafica. Il personaggio di Giuseppe viene bloccato nel suo presente di anziano *self made man* che ha raggiunto il successo. Una spiegazione di questa sostituzione nel titolo è fornita nella nota che chiude la prefazione di Sergio Pautasso a *Gente di Vigevano*:

L'autore ha cambiato il titolo del racconto *La ballata del vecchio marinaio* in *La ballata dell'imprenditore*, più rispondente alla tematica industriale e sociologica della sua narrativa ma, nello stesso tempo, anche meno patetico e più ironico.⁴⁶

Mastronardi dunque allinea *La ballata* alla trilogia romanzesca, attenuandone, almeno nel titolo, le risonanze patetiche. Ma proprio questa vibrazione dolorosa è la cifra più autentica, e forse più attuale, del racconto; ben più attuale di quanto non risulti oggi la sua «raffinata strumentazione letteraria» che, come sostiene Rinaldo Rinaldi con accentazione limitativa, si risolve in «retorica».⁴⁷ Un'angoscia sottotraccia, a tratti disperata, scava il vuoto intorno alle parole, s'inarca ed emerge dai silenzi, dalle pause, dagli spazi bianchi.

Non capisco. Io non riesco a capire. Gemeva. Ha camminato fino alla piazza come l'inseguito; voltandosi ogni momento; e levando lo sguardo agli ultimi piani. Fissando il prossimo. Da provocatore. E sbassando lo sguardo. (Ass, p. 85)

«Non capisco», ripete Giuseppe allibito perché non riesce a trovare il senso degli atti di tutta una vita trascorsa sotto il giogo del lavoro. Un dolore pervasivo, in parte inespresso, prende corpo nelle sue azioni meccaniche e scomposte.

La grammatica delle emozioni è solitamente preclusa ai personaggi di Mastronardi, veri e propri analfabeti affettivi. Ci sono i gesti ripetuti,

⁴⁶ S. Pautasso, *Prefazione*, in L. Mastronardi, *Gente di Vigevano*, Milano, Rizzoli, 1977, p. 10.

⁴⁷ R. Rinaldi, *Mastronardi: storia di uno scavo interrotto*, in Id., *Romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Testori, Arbasino*, Milano, Mursia, 1985, p. 26.

gli scorni, gli affanni, l'agitazione, le soddisfazioni grette di chi accumula potere, soldi e capitali: solo caricature di passioni, senza spessore. Ogni potenziale tragedia declina in cronaca bassa. In questo trionfo della mediocrità industriale anche la natura è artificiale: unico residuo del paesaggio naturale è la «rondine, ritagliata da un cartone nero» che la padrona della pensione incolla sulla parete della stanza dell'«impiegato d'ordine» per simulare la «primavera» (Ass, pp. 11-12).

E tuttavia, confusamente, dalle peregrinazioni a vuoto per Vigevano, dal rimuginio mozzo del vecchio calzolaio, dalle ripetizioni irrigidite e ossessive, dalle cadenze iterative della prosa affiora la percezione risentita e avvilita di un vuoto di senso. «Vergogna» e «paura», «apprensione», «furore», «offesa», «sdegno», «angoscia», «rabbia» e «sordo terrore», «risentimento», «offesa», «irritazione», «sorda gioia» (subito «svanita»; Ass, pp. 67, 72, 74, 79, 82, 92, 79, 64): *La ballata* è un deposito di emozioni, talvolta indicibili, rimosse o addirittura proibite nel mondo del profitto. Nel flusso continuo del racconto l'ex calzolaio Giuseppe nomina quanto agli altri personaggi di Mastronardi sembra inesprimibile a parole.

Tra le impellenze lavorative, e le punizioni di una vita che scorre al ritmo impazzito della produzione, la coscienza dell'insensatezza aspetta i personaggi di Mastronardi come un'arena per la loro solitudine e disperazione. E ciò che più resta della rappresentazione grottesca e caricaturale di questi racconti è precisamente il suo lato tragico: il ghigno si concilia col dolore, e la nascosta disperazione non conosce nessuna via di scampo. I racconti di Mastronardi allora disegnano una parabola di cui la *Ballata* costituisce un punto di arrivo. La destrutturazione del linguaggio è l'arma di cui lo scrittore si serve per scavare nella psiche del personaggio, mettendone in rilievo gli aspetti irrisolti e dolorosi. Questa concentrazione, nuova nella narrativa di Mastronardi, sugli andirivieni della coscienza fa esplodere rumorosamente le contraddizioni che, in modo carsico, percorrevano anche i testi precedenti. Nella *Ballata* le ragioni dell'angoscia che affligge il protagonista sono messe a nudo, e lo stravolgimento grottesco non fa più da antidoto ai veleni della malinconia. La solitudine, di cui il vecchio Giuseppe diventa via via più consapevole nel corso del racconto, si emancipa dall'*hic et nunc*, e acquista il valore di una condanna ontologica che preme sull'uomo moderno, ridotto a ingranaggio di un meccanismo produttivo tanto cogente quanto insensato.