

Quando l'incipit chiude il romanzo

La claustrofobia del *Calzolaio di Vigevano*

Massimiliano Tortora

I. Questioni già note

La storia compositiva del *Calzolaio di Vigevano*, dal lungo «travaglio prenatale»¹ alle sue edizioni a stampa, coincide con gli anni che segnano la definitiva trasformazione della narrativa italiana, che abbandona progressivamente moduli realistici, tradizionali – e soprattutto contrassegnati da un alto tasso di leggibilità –, per spingersi verso soluzioni sperimentali, secondo una logica impressa da quelle forze innovatrici, che dopo poco a Palermo fonderanno il Gruppo63. La composizione del romanzo, infatti, come avverte Vittorini che proprio su Mastronardi sperimentò il livello più alto della sua talentuosa «maieutica»,² prende avvio nel '56-'57, si avvale della lettura anche di Calvino,³ e termina con la *princeps* del '59, sul primo numero del «Menabò», e poi, a seguito di un'implacabile smania correttoria dell'autore, approda a Einaudi nel '62.

¹ M.A. Grignani, *Lingua e dialetto ne «Il calzolaio di Vigevano»*, in *Per Mastronardi*. Atti del Convegno di studi su Lucio Mastronardi, Vigevano 6-7 giugno 1981, a cura di M.A. Grignani, Firenze, La Nuova Italia 1983, p. 47.

² *Ibidem*.

³ Cfr. il carteggio con Vittorini, in I. Calvino, *I libri degli altri*, Torino, Einaudi, 1991. Ma sul ruolo di Calvino e Vittorini cfr. S. Cavalli, *Progetto «menabò» (1959-1967)*, Venezia, Marsilio, 2017, in particolare pp. 15-22.

Ed è proprio in quell'arco di tempo che va dalla metà degli anni Cinquanta ai primi anni Sessanta che si chiude la stagione neorealistica (*Metello* e la correlata polemica valgono da documento di certificazione), nascono «Officina» e «il Verri», Gadda pubblica *Pasticciaccio* e *Cognizione*, e scritture sperimentali ed espressionistiche si affacciano sulla scena: *Il tamburo di latta* di Grass è del '59 e viene tradotto in Italia nel '62, mentre Robbe Grillet ha già pubblicato *Le Gomme* (1953), *Le Voyeur* (1955), *La Jalousie* (1957), a loro volte tradotte tra il '58 e il '62;⁴ e sul piano più strettamente italiano, l'esordio di un giovanissimo Pontiggia (*La morte in banca*, 1959) è seguito da quello decisamente più rilevante di Volponi con *Memoriale* (1962), dopo che era stato accantonato il progetto della *Strada per Roma*. Non sarà inutile ricordare, tra l'altro, come sia Volponi che Pontiggia, al pari di quanto accadrà poi con Berto in *Il male oscuro*,⁵ offrano delle riscritture più o meno palesi delle opere di Svevo, autore che negli anni Sessanta viene per la seconda volta riscoperto e innalzato a modello narrativo da recuperare e trasformare (*La linea Pirandello-Svevo* di Barilli).⁶ Insomma, mentre Mastronardi scrive il suo *Calzolaio*, in Italia, per importazione e per produzione propria, sta nascendo una narrativa nuovamente incentrata sull'io, e dichiaratamente erede del modernismo europeo.

Al tempo stesso, ed è qui l'incrocio che è fondamentale per comprendere Mastronardi, gli anni redazionali del *Calzolaio* sono anche quelli dell'*Egemonia del romanzo*, per dirla con Spinazzola.⁷ Come dimostrò a suo tempo Cadioli,⁸ in questo periodo, in modalità continua fino al '68, il romanzo aumenta sempre di più le sue vendite. E i romanzieri che vendono sono quelli che si sono formati in acque neorealistiche, e hanno poi proseguito con narrazioni lineari, ma non per questo commerciali. I tre clamorosi casi editoriali a cavallo dei due

⁴ Cfr. A. Robbe Grillet, *Le Gomme* [1953], trad. it. di F. Lucentini, Torino, Einaudi, 1961; Id., *Il Voyeur* [1955], trad. it. di L. Aurigemma, Torino, Einaudi, 1962; Id., *La gelosia* [1957], trad. it. di F. Lucentini, Torino, Einaudi, 1958.

⁵ Ma anche con Moravia, che sembra trovare il calco della *Noia* (1960) su *Senilità*.

⁶ Cfr. R. Barilli, *La linea Pirandello-Svevo*, Milano, Mursia, 1972.

⁷ Cfr. V. Spinazzola, *L'egemonia del romanzo*, Milano, Unicopli, 2007.

⁸ Cfr. A. Cadioli, *L'industria del romanzo*, Roma, Editori Riuniti, 1980, pp. 13-118. Ma sull'editoria romanzesca negli anni Cinquanta cfr. anche G. Turi, *Cultura e poteri nell'Italia repubblicana*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di G. Turi, Firenze, Giunti, 1997, pp. 383-448; utile all'interno dello stesso volume è il saggio di G. Ragone, *Tascabile e nuovi lettori*, pp. 449-477.

decenni fungano da conferma: *Il Gattopardo*, *La ragazza di Bube*, *Il giardino dei Finzi-Contini*. Sembra quasi che il principio delle “due culture”, denunciato da Ferretti, venga scalzato dall’irrompere di un best-seller di qualità (e in verità meno facile e scontato di quello attaccato ancora da Ferretti).⁹

Pertanto, scomodando il solito Bourdieu, se il centro del campo è occupato da narratori nati tra gli anni Zero e gli anni Venti, e che dunque hanno esordito tra *Gli indifferenti* e il dopoguerra (oltre a Moravia, si pensi a Soldati, Bernari, e poi più avanti Arpino, Cassola, ecc.), in periferia *nuovi entranti*, particolarmente aggressivi e consapevoli dei propri mezzi, e sollecitazioni straniere che arrivano dai *mediatori* (traduttori e case editrici), preparano il campo per una nuova stagione. Come sempre avviene, quando un genere conosce la sua massima espansione, rischia anche la sua estinzione; o almeno una sua profonda trasformazione, generando forze distruttive e contrastanti¹⁰. È quanto avviene nel campo del romanzo, che ricerca soluzioni anti-narrative proprio nel momento in cui la scena è saldamente occupata dai «romanzieri-romanzieri». ¹¹ Questo meccanismo è del resto impersonificato proprio da Vittorini che già attraverso i Gettoni aveva cercato una faticosa via d’uscita dal neorealismo, senza per questo mettere davvero in discussione la funzione mimetica del romanzo. Anche Mastronardi rientrava in questo schema vittoriniano di innovazione e realismo, e per questo motivo, dopo la lunga gestazione, può esordire sul primo numero del «menabò», in cui, non a caso, viene affrontato di petto uno dei nodi decisivi che concerne la vecchia letteratura realistica e le nuove sollecitazioni moderne: *Lingua e dialetto nella letteratura italiana*, come stabiliva il saggio di Covi, che dettava l’ordine del giorno del fascicolo iniziale. Mastronardi, quindi, quando pubblica il suo primo romanzo è soprattutto colui che ricorre a uno strumento mai morto, e

⁹ Cfr. G.C. Ferretti, *La strategia delle due «culture»*, in Id., *Il mercato delle lettere. Industria culturale e lavoro critico in Italia dagli anni Cinquanta a oggi*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 5-11; ma cfr. anche Id., *Il best seller all’italiana. Fortune e formule del romanzo «di qualità»*, Bari, Laterza, 1983.

¹⁰ Da un punto di vista metodologico si rimanda ovviamente a E. Auerbach, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Milano, Feltrinelli, 2018

¹¹ G. Bassani, *In risposta (II)*, in Id., *Di là dal cuore*, Milano, Mondadori, 1984, ora in Id., *Opere*, a cura e con un saggio di R. Cotroneo, Milano, Mondadori, 2001, p. 1211).

naturalistico per eccellenza, quale il dialetto, piegandolo però a esigenze nuove.¹² Rappresenta, almeno agli occhi di Vittorini, una via sperimentale per cercare di uscire da moduli ormai consumati, rinnovando strumenti però già noti: è un punto di passaggio tra vecchio e nuovo. Non coincide né con la ormai estinta scuola neorealista, né può essere arruolato dai nuovi entranti neoavanguardisti: si situa al limite tra due culture romanzesche.

La posizione liminale di Mastronardi però non è solo nel campo narrativo, scosso da due tensioni contrapposte, ma anche in quello più ristretto della tematica industriale, al cui interno lo scrittore si è guadagnato col tempo un ruolo di primo piano (primo sia in senso cronologico, che di riconoscimento critico). E anche in questo caso la funzione-Vittorini ha giocato un ruolo decisivo. A detta di tutti, e *in primis* di Vittorini, Mastronardi inaugura quella stagione che riflette sul connubio che lega e contrappone letteratura e industria. Ma la sua collocazione in questo ambito è ancora una volta tra due mondi. Mastronardi inizia a scrivere il suo romanzo quando (riferendoci agli estremi del decennio '54-'64) in Italia il reddito nazionale è di 17 miliardi, quello procapite di 350.000 lire, e quando si ha il 40% dei lavoratori occupati nell'agricoltura e il 32% nell'industria; e pubblica in volume il *Calzolaio*, quando il reddito è schizzato a 30 miliardi (ma solo 571.000 lire quello procapite, a dimostrazione di una redistribuzione imperfetta e diseguale), e gli occupati nell'industria sono aumentati al 40% mentre quelli nell'agricoltura sono scesi al 25%. Senza dimenticare che se nel '54 l'emigrazione interna ed esterna contava 250.000 unità, nel triennio '60-'62 raggiunge la media di 380.000, per arrivare a un totale, per il quindicennio 1955-1970, di quasi 25 milioni di trasferimenti (illegali, peraltro, fino al '61, anno in cui furono soppresse le leggi fasciste del '39 contro l'urbanesimo)¹³. Insomma, differentemente da Volponi, Buzzi, Parise

¹² La questione del dialetto venne colta, tra gli altri, da Montale: «Un libro di questo genere un tempo si sarebbe detto populista o unanimista o avrebbe portato altre etichette del genere: oggi si deve considerarlo come una variante del neorealismo in atto [...] nel *Calzolaio* la parlata vigentina spinge tutto e tutti sul piano della felice improvvisazione ch'è proprio della commedia dell'arte: un piano in cui non v'è frase che non sia intercambiabile e sostituibile» (E. Montale, *Lecture. Il calzolaio di Vigevano*, in «Corriere della Sera», 31 luglio 1959, ora in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 2006, pp. 2200-2201).

¹³ Per un'agile argomentazione di questi dati, cfr. G. Crainz, *Storia del miracolo italiano*, Roma, Donzelli, 2005, in particolare pp. 87-162. Possono essere di qualche

e altri, Mastronardi non scrive dopo il boom economico, ma negli anni in cui il miracolo sta prendendo corpo; e lo fa non dal centro dell'industria (come Ottieri e Bianciardi che osservano la mutazione economica e sociale da Milano: *Tempi stretti* e *La vita agra*), ma dalla sua periferica Vigevano. E tuttavia, a fronte di questa posizione marginale – ossia tra i margini di due epoche – Mastronardi continua a essere salutato come lo scrittore sperimentale (quasi post-'63) ed emblema di quel filone che riguarda *La tematica industriale*, come recita il secondo intervento di Calvino sull'argomento.

Non si tratta certamente di smentire queste assunzioni, e nemmeno di confermarle. Credo piuttosto sia maturo il momento per una collocazione di Mastronardi meno pacificata e, al pari del funzionamento della storia letteraria, più contraddittoria e modulare. Per avviare un'indagine – che certamente non può essere conclusa in queste pagine – si cercherà di interrogare principalmente il testo – e soprattutto le pagine iniziali –, tenendo sempre presenti i grandi sommovimenti che agitano, negli anni in cui Mastronardi scrive, il panorama letterario italiano.

II. L'energia cinetica e la claustrofobia

Un lucidissimo Asor Rosa, già nel '64, discutendo le pagine del *Calzolaio di Vigevano* su «Quaderni Piacentini», spiegava:

Il capitalismo non è visto, dicevamo, direttamente nelle sue strutture decisive e nei principali protagonisti. Né è visto, o sentito, quell'elemento di razionalizzazione interno al sistema, che combatte per la difesa e il consolidamento di un «ordine», per così dire, autosufficiente. Al contrario, è l'anarchia del sistema, la sua perpetua disorganicità, la sua effettiva incongruenza, nascosta dietro le apparenze della razionalità che

interesse anche alcuni dati specifici su Vigevano, riportati da De Gennaro nella sua biografia dedicata a Mastronardi: «Al censimento del 1951 i vigevanesi sono 43.805. diventano 57.069 nel 1961 e 67.909 nel 1971. La grande ondata di immigrazione coincide con la trasformazione industriale: nel 1958 giungono a Vigevano 2.450 immigrati, nel 1959 sono 2.500, nel 1960 altri 3.300, poi negli anni successivi sono 3.150, 2.550, di nuovo 3.150 e infine, nel 1964 ridiscendono a 2.500. Per un totale, nei soli sette anni di boom economico, di 19.600 immigrati, il che significa più di un terzo della popolazione. Fino al 1970 continueranno ad arrivare a Vigevano da altre regioni, in particolare dal Sud, più di 2mila persone all'anno» (R. De Gennaro, *La rivolta impossibile. Vita di Lucio Mastronardi*, Roma, Ediesse, 2012, p. 40).

colpiscono Mastronardi, lo eccitano fino allo scherno, al parossismo. Almeno questo motivo è in lui genuino e profondo: l'intuizione che il capitalismo rappresenta, oltre tutto, anche uno smisurato spreco di energie.¹⁴

Effettivamente, ma è storia nota e facilmente visibile a occhio nudo, ciò che caratterizza le centotrenta pagine del romanzo è un folle e continuo rincorrersi, da parte dei personaggi, gli uni con gli altri. Continuamente i singoli soggetti si accapigliano nella speranza di aggregare capitali, salvo poi vedere queste aggregazioni dissolversi, vanificando sforzi e risultati: lo «smisurato spreco di energie» denunciato da Asor Rosa.

Del resto questo «mondo frammentato e caotico» – come ha opportunamente rilevato Turchetta – si realizza anche attraverso una calcolata struttura narrativa, in cui «il susseguirsi di numerosi capitoli molto brevi costruisce anche una scansione accelerata, e incisivamente ritmata»,¹⁵ che rende plastica e tangibile la «frenesia socio-psicologica» che attraversa l'intero romanzo.

E tuttavia l'impressione generale non è quella dell'anarchia, che nella sua matrice ha un istinto libertario e di liberazione, ma di una condizione coatta e prigioniera. Il movimento incessante messo in scena nel *Calzolaio* ricorda quello di cellule impazzite, che, mosse da una propria energia cinetica, si scontrano continuamente e assecondano un'irrefrenabile forza centrifuga, salvo poi cozzare inevitabilmente contro confini esterni invalicabili che rigettano nella mischia. Esperiscono la frustrante sensazione di non poter uscire dal corpo o sistema (corpo-sistema sociale in Mastronardi) nel quale sono inserite. La sensazione finale, infatti, non è quella della rabbia bianciardiana, desiderosa di far esplodere il Torracchione e tutte le contraddizioni capitalistiche che esso rappresenta, ma la costante e soffocante percezione di una *claustrofobia*, che non può trovare redenzione. Tanto l'anarchia tende all'apertura e alla libertà, quanto la claustrofobia del *Calzolaio* impone la chiusura e la preclusione: con la beffa di doversi affannare per rimanere esattamente al punto in cui si è.

¹⁴ A. Asor Rosa, *Uno scrittore ai margini del capitalismo: Mastronardi*, in «Quaderni piacentini», 14, gennaio-febbraio 1964, pp. 36-40: p. 37.

¹⁵ G. Turchetta, «Il calzolaio di Vigevano» di Lucio Mastronardi, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, XVI, *Il secondo Novecento. Le opere 1938-1961*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 609-638: p. 612.

III. L'incipit: l'istituzione di un mondo chiuso

1. Un incessante movimento per segnare uno spazio conchiuso e un tempo immobile

L'incipit del *Calzolaio* ha un'esibita marca verghiana, come già evidenziato da Maria Antonietta Grignani. La frase di apertura con cui viene introdotto Mario Sala – «A Vigevano l'hanno sempre conosciuto come Micca»¹⁶ – ricalca la presentazione dei Toscano, che «all'Ognina, a Trezza e ad Aci Castello, li avevano sempre conosciuti per Malavoglia, di padre in figlio».¹⁷ Ma allusioni verghiane si hanno anche qualche riga sotto, quando viene presentato il padre di Mario: «basta dire che in paese, per intendere uno coi soldi, si diceva che mostrava i suoi pé a Micca il vecchio» (CV, p. 209). Riecheggia in queste parole quasi fiabesche la figura di Mazarò, il cui nome, al pari di quello del Micca, diventa sinonimo di soldi, di potere, di accumulo. Ma la matrice verghiana ci interessa in questa sede non per ribadire per l'ennesima volta la predilezione di Mastronardi per l'autore dei *Malavoglia* (il «mio scrittore preferito»),¹⁸ ma perché svolge una precisa funzione: quella di azzerare la temporalità storica, e ricondurre il tempo del racconto a

¹⁶ L. Mastronardi, *Il calzolaio di Vigevano*, in Id., *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano*, Einaudi, Torino 1994, p. 209, corsivo mio, d'ora in poi CV.

¹⁷ G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Milano, Il Polifilo, 1995, p. 7.

¹⁸ La frase è di Mastronardi, che in un'intervista a Luciano Simonelli dichiara: «Le mie prime cose le ho scritte per lei e dopo ho fatto dei racconti sulla scia del mio scrittore preferito che è Giovanni Verga. Vedevo Vigevano proprio con gli occhi di Verga. C'erano tanti "Mastro Don Gesualdo" qui. Gente che veniva dal niente e poi faceva i dané. Verga usava nei suoi racconti il siciliano e io cercavo di scrivere in vigevanese, un dialetto che adesso sta scomparendo. Era una cosa che non piaceva a mio padre. A casa mia, papà e mamma erano maestri anche loro, si doveva parlare italiano, mai il dialetto. Mio padre diceva: "Bisogna capirlo e mai parlarlo"», L. Simonelli, *Lucio Mastronardi. Perché tutti dicono matto?*, SeBook, posizione 86 (edizione digitale). Ma del resto il nome di Verga apriva anche la lista della personale biblioteca che Mastronardi presentava a Vittorini, forse anche con l'intento di compiacere l'interlocutore: «Sono un giovane di venticinque anni e da almeno dieci mi interesso di letteratura... Verga, Pirandello, lei, Hemingway e Steinbeck, l'"Americana" (E.V. [Elio Vittorini], *Notizia su Lucio Mastronardi*, in «il menabò», 1959, 1, p. 101. E ancor più indicative, proprio in senso intertestuali, sono le dichiarazioni di Mastronardi nell'intervista rilasciata a Ferretti nel 1964: «La prima volta che ho letto *I Malavoglia* ci ho visto i calzolai di Vigevano. Penso che se Verga fosse nato qua, avrebbe raccontato la storia di una famiglia di "scarpari", avrebbe scritto *I Malavoglia* vigevanesi», G.C. Ferretti, *Il riccio di Vigevano*, in «Rinascita», 11, 21 marzo 1964, p. 27.

L'ospite ingrato

Quando l'incipit chiude il romanzo.
La claustrofobia del *Calzolaio di Vigevano*

Massimiliano Tortora

una dimensione di leggenda. Il nome dei Malavoglia si tramanda da tempi ignoti, sempre con la medesima e immutabile forma, e addirittura investe non solo la comunità di Trezza, ma anche quella di Aci Castello e dell'Ognina (distanti da Trezza rispettivamente due e sette chilometri): si tratta di un mondo immobile, ripetitivo e fuori dal tempo, orientato dunque su coordinate proprie. E in fondo qualcosa di simile comunica anche l'incipit della *Roba* con il viandante che sembra introdursi in un mondo separato: quello dominato da Mazzarò.

Ebbene l'incipit del *Calzolaio* assume questo tono verghiano proprio per collocare, da subito, Vigevano fuori dal mondo storico e concreto, e confinarla in una bolla sua propria (anzi in una terra di tutti e di nessuno, giacché «pure essendo vicina a Milano, Vigevano, geograficamente parlando, è in Piemonte»; CV, p. 210). Pertanto, come accade nelle leggende, il nome del protagonista non è Mario Sala, ma «Micca», in rispetto di una tradizione che non può mutare; e addirittura «in virtù di un decreto emanato dalla regina Teodolonda dei Longobardi», e dunque tra il VI e il VII secolo, l'intramontabile Micca, alla sua morte, «diventerà conte» (CV, p. 209). E tutta l'introduzione di Vigevano è declinata, sia pure nella misura parossistica e grottesca, in senso storico-legendario, e si muove alla ricerca – tra archivi e credenze popolari – delle nobili origini e di segni artistici che attestino gli sfarzi passati e in fondo mai tramontati: «la Piazza Ducale costruita sotto Ludovico il Moro» e «affrescata da Leonardo da Vinci» («il Leo»), la torre del Castello Sforzesco progettata da Bramante, Salasco, e addirittura il punto dove «Annibale sconfisse i Romani»; ma ora, si puntualizza con effetto improvviso e graffiante, «c'è la Centrale Edison». E tuttavia questo luogo, anche se improvvisamente storicizzato dall'Edison, rimane autoreferenziale e abbarbicato a un'origine che deve condurre all'autarchia: ossia a quel mondo con i confini rigidi e invalicabili che abbiamo detto prima, e che crea un effetto claustrofobico. Infatti i due storici, che ricordano quelli non meno arruffoni e comici del *Lavoro culturale* di Bianciardi,¹⁹ non solo «litigavano sul nome Vigevano. Secondo uno deriva dal latino antico Vigevano. Per l'altro deriva dal latino ecclesiastico Vigesium» (CV, p. 210); ma si interessano anche all'etimologia di strade e rioni per comprenderne le origini. Procedure ovvie, si dirà, che però sono

¹⁹ La concordanza è stata notata da G. Turchetta, «*Il calzolaio di Vigevano*» di Lucio Mastronardi cit., pp. 627-628.

determinanti a creare un effetto di immobilità – un costante ritorno alle origini – e di esclusione dal mondo nel momento in cui sono dettagliatamente descritte nel punto strategico del romanzo: l'incipit.

La fagocitante centralità di Vigevano, che si erge a luogo unico e assoluto e divora qualsiasi possibile geografia, trova conferme nel prosieguo del romanzo. Colpisce ad esempio come di Micca, ossia di colui che è protagonista, non si racconti nulla di quando è in guerra. Semmai ad essere riferite, e anche in maniera abbastanza sbrigativa, sono le lettere che arrivano a Vigevano. Ma quanto accade fuori Vigevano, e oltretutto nella condizione estrema del fronte, non ha ragione di essere rappresentato. E a ben vedere Micca non è l'unico a partire. Partono i treni per Milano, colmi di scarpe da vendere, ma al lettore tocca solo di vedere Bertelli o qualche altro industrialotto che carica il vagone; e i Motta vanno addirittura in America, ma del nuovo e grande mondo non si saprà mai nulla; tutt'al più si possono seguire le ultime ore di Cumparuzzu, il gatto lasciato in custodia a Micca, e finito sotto il filobus, non prima di aver «denciato» il povero Sala. Fuori Vigevano gira anche Netto, che nell'autunno del '44, sfruttando la sospensione dei bombardamenti, affronta «un viaggio col campionato d'inverno» (CV, p. 304): da quel viaggio non tornerà più. È un altro evento tragico: eppure, al pari della guerra, nemmeno la morte dell'amante e socio di Luisa viene narrata. Insomma nel romanzo è raccontato solo ciò che succede in paese, e quando dei personaggi si allontanano da quest'unico mondo possibile, di loro non si può avere più contezza. È Vigevano l'unico scenario possibile: un piccolo mondo che ingurgita tutto, e diventa una soffocante prigione, al di fuori della quale c'è il nulla.

Il senso di claustrofobia e di isolamento è avvalorato anche dalla gestione del tempo. Colpisce infatti come Vigevano sia rappresentata impermeabile ai cambiamenti storici (anche se poi nei fatti quello che viene raccontato è proprio il trauma determinato da un mutamento socio-economico). La vicenda di Micca, infatti, prende avvio qualche anno dopo la proclamazione dell'Impero fascista (il discorso di Mussolini è del 9 maggio 1936) e alle soglie della sciagurata guerra; del resto il «palazzo Impero, mostra delle calzature», venne costruito nel '38, ossia con «dux imperante», sottolinea Mastronardi con gaddiano sarcasmo. In altre parole la seconda guerra mondiale, che pure spezza l'esistenza di Micca costringendolo ad andare al fronte e a lasciare moglie e ditta, non è uno spartiacque significativo nella

L'ospite ingrato

Quando l'incipit chiude il romanzo.
La claustrofobia del *Calzolaio di Vigevano*

Massimiliano Tortora

società locale. I meccanismi economici e sociali proseguono indisturbati dal fascismo, alla guerra, all'Italia libera. Per questo motivo nel romanzo le indicazioni storiche sono molto soffuse, così come gli eventi eccezionali (una sola volta compare il Natale, quello del '40), mentre acquistano più peso le espressioni che restituiscono un senso circolare del tempo: il «sabato di paga» o le rituali scadenze fiscali. Il tutto è impastato in un imperfetto, a tratti dominante rispetto all'evenemenziale passato remoto, con continui inserti di presente indicativo, per formulare – attraverso abusati modi di dire nella comunità riportati con il discorso diretto libero – massime di carattere generale.²⁰

Anche il dialetto a pensarci bene è un modo per mostrare come i personaggi del *Calzolaio* restino aggrappati alla propria terra, rimuovendo tutto ciò che non è Vigevano. Si aggiunga, tra le varie forme dialettali e parlate che si ergono a visibili marche linguistiche, il gusto esibito per la ripetizione, sempre più preponderante man mano che si procede nel romanzo:

«Sempre sotta, sempre sotta»; «Da giovine sì, ma sposato, gnént, gnént, gnént»; «*ora* la sabbia, *ora* la terra dura, *ora* la terra bagnata»; «tanànà d'un tanànà. | È vero, è vero»; «toc toc toc, colpi secchi»; «trom! trom! trom!»; «vincere, vincere, vincere»; «cercasi cercasi cercasi»; «scondon scondoni»; «Uguale uguale uguale!»; «vacca per vacca»; «ma strasé strason strasoni, passeggiare parlando di miliun, milun, come patacche, miliun!».

²⁰ Si veda la sequenza, sempre tratta dal primo capitolo, in cui Micca prende moglie. A parte l'aoristo iniziale («decise di mandarlo all'ospizio») e quello conclusivo specifico sull'unione matrimoniale («Si scelse una piccolina», cui segue «Luisa accondiscese»), i due capoversi si distendono in un'evidente alternanza di imperfetto e di presente indicativo, volto – come già detto – a esprimere verità ormai salde, che si tramandano di generazione in generazione; come i modi di dire verghiani. Questo il passo: «Cosí, arrivato sotto i trenta decise di mandarlo all'ospizio e prendere moglie. Non faceva storie in 'sta faccenda. Voleva una che lavorasse da giuntora e fosse brava nel mestiere. Le giuntore le pagano a quindicina. Una che sa il suo verso prende tanto di piú d'un impiegato con tanto di studio e certificato. Se è bella meglio ancora, sennò amen, che smorzato il chiaro la donna è un buco. | A Vigevano donne laboriose se ne trova quanto se ne vuole: basta metter fuori il cappello che saltano dentro. Si scelse una piccolina come lui, del suo tempo, senza pretese. Luisa. Luisa accondiscese subito a sacrificarsi a lavorare nei primi anni di matrimonio. Che lei ha sempre lavorato e la fatica non la fa gialla niente» (CV, p. 213).

È un tic linguistico che da un lato esprime la frenesia, il movimento e la velocità, e dall'altro restituisce però un senso di immobilità e di stasi.

Il lettore insomma, a vari livelli, percepisce Vigevano come un luogo impermeabile alle sollecitazioni esterne, in cui i cittadini corrono, si affannano, si scontrano gli uni con altri. La scelta di vivere nella frenesia, e per di più nella miseria, per conquistare poi la ricchezza, non sembra un'opzione, né un paradosso imposto dall'emergenza, ma qualcosa di connaturato nell'antropologia vigevanese.

2. Bisio e Bertelli: l'ascesa e la catastrofe di Micca preannunciate nell'incipit

Le pagine iniziali contribuiscono a creare un opprimente senso di chiusura anche a livello contenutistico. Proprio nella pagina conclusiva del primo capitolo, Micca, più ammirato che sconcertato, si sfoga con Luisa:

Neh Luisa, t'è sentí? La banca ha chiuso l'ossigeno a padron Bisio. Oggi! E la sua fabbrica passa in mano a padron Bertelli e padron Neroni a socio. E Bertelli ha su due fabbriche. (CV, p. 216)

A quest'altezza il lettore non sa ancora chi siano i personaggi chiamati in causa e quale ruolo rivestiranno nel romanzo, ma comprende come Bertelli sia l'industrialotto vincente – e, come un'eccezione, tale rimarrà per tutto il racconto – e Bisio invece colui che ha avuto un'ascesa e poi è drammaticamente crollato, strangolato dalle banche. In qualche modo il lettore entra subito a contatto con quella frenesia di cui si è già detto prima e che Giorgio Bocca, senza conoscere *Il calzolaio*, aveva già descritto nel suo ben noto reportage:

Ora anche i braccianti della Lomellina si inurbano in questa Vigevano dove i contadini possono diventare ciabattini e i ciabattini industriali nel volgere di poche settimane. Avanti popolo, la ricchezza è a portata di mano, di fallimento non si muore e se va bene va bene, il denaro circola, il disoccupato manca, le boutiques, i negozi di primizie, i fiorai sono gli stessi di via Montenapoleone e più cari, gli elettrodomestici e le automobili si vendono che è un piacere.²¹

²¹ G. Bocca, *Mille fabbriche nessuna libreria*, in «Il Giorno», 10 gennaio 1962.

L'ospite ingrato

Quando l'incipit chiude il romanzo.
La claustrofobia del *Calzolaio di Vigevano*

Massimiliano Tortora

Il contatto è con quell'energia cinetica inarrestabile, in cui, come si diceva, atomi si aggruppano, si aggregano, crescono, si disgregano velocemente e poi nuovamente si ricompattano, in una sequenza senza fine. Il lettore percepisce subito questa dinamica, giacché dopo poche pagine viene messo a parte del rapidissimo sunto della vita di Micca, e prende atto come addirittura il matrimonio venga sbrigato come una faccenda puramente burocratica: in sostanza ha preso contatto con la *velocità* che contraddistingue la vita di Micca. Ebbene alla fine del primo capitolo, che ha chiaramente funzione introduttiva, viene inserita l'ultima regola del gioco: questa velocità impone un rapido passaggio di capitali e di merci da uno all'altro degli industrialotti, e l'ascesa e il crollo di ciabattini e padroni. A questo gioco spietato si accinge a partecipare anche Micca: anzi il romanzo si propone – è questo il patto di lettura imposto e la posta in gioco dichiarata – di narrare l'inserimento del protagonista in questo mondo. E la vicenda si dipanerà come già annunciato nell'incipit da Bertelli e Bisio: ci sarà il passaggio da operaio a proprietario di fabbrica – e la possibilità dunque di guardare da pari a pari Bertelli –, ma anche l'onta di fallire e di vedere il proprio nome pubblicato «sull'Informatore, nella colonna protestati» (CV, p. 304).²² Bertelli e Bisio, insomma, raccontano già le sorti che saranno di Micca, ciabattino che diventa «Padron», e poi industrialotto messo in scacco dalle banche. Il primo capitolo non lascia spazio a sviluppi diversi da quelli poi effettivamente seguiti. Il romanzo, insomma, quando inizia ha già concluso la sua vicenda.

²² Naturalmente, al di là del problema pratico – quello di essere protestati – per Luisa e Mario Sala il problema è anche di immagine sociale (per lei: «non usci per vergogna della gente», CV, p. 304) e imprenditoriale (per lui: «in piazza, da certe occhiate, da discorsi interrotti, capiva ch'era sulla bocca di tutti», *ibidem*). Impossibile non notare la convergenza – del resto abbastanza obbligata alla luce del tema trattato – con il XVIII capitolo della *Speculazione edilizia* di Calvino, che si apre proprio con «Il Previdente», «il giornale più letto a ***»: «Un mondo di piccole ditte e tentativi e faccende e ambizioni e naufragi galleggiava in quelle colonne di stampa sbiadita [...]. Anche Quinto, adesso, ogni quindici giorni, vedendo in mano ai concittadini il nuovo numero del «Previdente», si affrettava all'edicola, e in mezzo a loro che già l'aprivano per strada e ne scorrevano ansiosi di verificare la situazione finanziaria delle persone con cui avevano rapporti d'affari, di scrutare il delinearsi d'una crisi o d'un dissesto, o soltanto di curiosare nelle tasche altrui», I. Calvino, *La speculazione edilizia*, in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi, B. Falchetto, Milano, Mondadori, 2005, p. 858.

IV. La voce narrante: la chiave a doppia mandata della claustrofobia

1. La voce narrante nell'incipit e oltre: il punto di osservazione

Come sempre accade, anche nel *Calzolaio*, nel primo capitolo, vengono stabilite le regole di lettura: più specificamente il narratore si presenta, rivelando dunque quale sarà il canale attraverso cui il lettore potrà penetrare l'universo diegetico che si accinge a scoprire e a vivere.

Nel *Calzolaio di Vigevano* il narratore chiarisce subito il suo statuto di testimone, che assolve le funzioni di narratore orale, non lontano da quello di Verga (il rimando è d'obbligo), ma nemmeno troppo diverso da quello delle *Cinque storie ferraresi* di Bassani.²³ Si tratta di un membro della comunità, che gode di una visione generale dei meccanismi e degli eventi accaduti in paese. Non è dunque un testimone sul modello di Watson, che deriva la sua superiorità "gnoseologica" dalla convivenza con Holmes, ma si configura come un osservatore che potrebbe riferire gli avvenimenti più o meno privati anche di altri personaggi. Pertanto da un lato è chiaramente superiore, tanto da apparire in alcuni casi onnisciente (ma su questo punto torneremo più avanti) e dall'altro è della stessa sostanza dei personaggi di cui discute: un loro pari. In ogni caso il patto di lettura imposto nell'incipit obbliga il lettore a osservare le vicende dal basso: guardare Vigevano, stando a Vigevano.

Le prime pagine, in cui senza dubbio la voce che si ascolta è quella del narratore, hanno un tono discorsivo, che man mano diventa sempre più parlato. Dall'inserimento del registro scherzoso nel primo capoverso («parlare di lavoro e quibus»), si passa a moduli che chiaramente rimandano alla modalità del racconto orale: «Il padre di Mario, non discorriamone l'artigiano che era». E le soluzioni parlate e dialogiche (nei confronti del lettore) poi si infittiscono («E la torre, la torre»; «Cercando cercando»), intaccando sia il lessico («sbraconi», «pavé», «barcé»), sia la costruzione sintattica («Che [dopo punto fermo] l'ultima battaglia della prima guerra»), sebbene in questi casi – come vedremo – non sempre sia facile capire chi sta parlando.

²³ Sull'influenza verghiana nelle *Cinque storie ferraresi* (e specificamente in *Una lapide in via Mazzini*), mi permetto di rimandare a M. Tortora, *Il dancing contro la Shoah: l'istanza della memoria in «Una lapide in via Mazzini»*, in *Cento anni di Giorgio Bassani*, a cura di G. Ferroni, C. Gurrieri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 33-41.

Ma il narratore punta ad avvalorare il suo punto di vista dal basso anche mostrando la frequentazione diretta dei luoghi e delle persone, che invece ritiene ignoti al lettore; poiché il lettore implicito è un forestiero. Per questo motivo la voce narrante spiega ad esempio la conformazione sociale di un quartiere, la sua storia e rivendica una conoscenza che risale alle precedenti generazioni:

La Griona è una stradiciola *più vecchia del nonno di nostro nonno*, con stabili del medioevo, porta alla parte alta del paese: la Fiera. Ma soltanto lì potevano trovare un rifugio a un nolo basso. Mario diceva che ci stiamo per poco, il tempo da mettere su fabbrica e via andare. (CV, p. 214)

Narratore testimone, racconto orale, e appartenenza alla comunità istituiscono un punto di osservazione – che è funzione parzialmente diversa da quella del punto di vista, inevitabilmente compromessa anche con categorie ideologiche – dal basso, tutto dentro Vigevano. E chiaramente questa collocazione impedisce uno sguardo altro, e contribuisce a quel senso di claustrofobia che stiamo indagando.

2. Il discorso diretto libero e il punto di vista

Abbiamo già detto che se l'incipit, in cui il narratore presenta Mario Sala e Vigevano, si contraddistingue per un italiano standard, al cui interno si inseriscono rilevanti tessere dialettali (funzionali alla collocazione interna del narratore), nelle pagine successive, in cui il parlato e il dialetto assumono un peso dominante per non dire esclusivo, diventa più complicato riconoscere la voce narrante.

Certamente è caratteristica del narratore quella di lasciare largo spazio al discorso diretto, contenendo dunque la possibilità di un punto di vista alternativo rispetto a quello dei personaggi. Mario, Luisa, Netto, Marion, Bertelli e gli altri parlano direttamente ed espongono senza ulteriori mediazioni idee, sentimenti, riflessioni. Inoltre è raro che il narratore intervenga per correggere e commentare. Se ne ricava un'impostazione tendenzialmente teatrale, in cui il lettore/osservatore ha la possibilità di uno sguardo d'insieme, e di volta in volta ha la possibilità di ascoltare le parole di un attore/personaggio (emblematico è il secondo capitoletto – nemmeno tra i più brevi del romanzo –, costruito, ad eccezione di brevi didascalie e di altrettanto rapide parole di apertura e chiusura, tutto sul discorso diretto).

Ma andando più nel dettaglio, il problema che si deve affrontare, e che può aiutare a capire l'effetto claustrofobico e soffocante dell'opera, è quello della focalizzazione. Come già detto, il narratore de *Il calzolaio* è un testimone, che dunque non gode di alcuna onniscienza; e tuttavia non solo riferisce nel dettaglio azioni e discorsi dei personaggi, ma riporta con regolarità anche i loro pensieri, gli stati d'animo, le decisioni, secondo un ipotetico principio di focalizzazione interna multipla. Il narratore, dunque, sembrerebbe godere di uno statuto privilegiato. In realtà, a ben vedere, più che di focalizzazione "interna ai personaggi" si tratta, recuperando una correzione di Bal a Genette,²⁴ di una "focalizzazione sui personaggi". Il narratore infatti non si sbarazza del suo statuto umano, mortale e finito per ergersi a figura divina capace di abitare l'interiorità altrui, ma si concentra, da fuori, su specifici personaggi, ripercorrendone percezioni, idee, visioni del mondo.

Ora, è da dire che nel *Calzolaio di Vigevano*, né il protagonista, né gli altri si contraddistinguono per un particolare spessore interiore. Al contrario Mario, Luisa, Netto, Pelagatta ecc. vengono raffigurati nei loro movimenti e nelle loro azioni, anziché nei loro pensieri, e sono proprio le loro imprese a tratteggiarne la fisionomia e a delinearne l'identità. In ogni caso la psiche del singolo non è mai inseguita e rappresentata nei suoi complessi e contraddittori andirivieni, né «l'elemento celebrale» (sono parole di Moravia) ha una sua «prevalenza».²⁵ I personaggi, lontani dalla complessità modernista così come da quella degli anni Sessanta, si configurano come tendenzialmente piatti, oltre che immobili, giacché a fronte di molte esperienze non conoscono una vera maturazione ed evoluzione.

Ciò non significa che il narratore non riporti i loro pensieri, sempre connessi per causa o effetto all'azione in corso: ma queste incursioni interiori si limitano all'essenziale, e hanno come unico obiettivo quello di rendere più perspicuo e comprensibile il comportamento. Basti

²⁴ Cfr. M. Bal, *Introduction to the Theory of Narrative* [1980], Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1997; ma su questa distinzione tra «focalisation sur» e «focalisation par» (o più correttamente tra «focalisation sujet» e «focalisation objet») insiste molto anche P. Vitoux, *Le jeu de la focalisation*, in «Poétique», 51, settembre 1982, pp. 359-368.

²⁵ A. Pincherle, *C'è una crisi del romanzo?*, in «La Fiera Letteraria», 41, 9 ottobre 1927, p. 1, ora in P. Voza, *Nel ventisette sconosciuto: Moravia intorno al romanzo*, in «Belfagor», 37, marzo 1982, pp. 207-212.

citare per tutti il terzo capitolo e le fantasticherie di Mario sulla fabbrica, ancora tutta da conquistare; si tratta davvero di un sogno elementare, che chiunque può intuire, e oltretutto nemmeno compiuto in un momento preciso, ma collocato durante il consueto «giretto lungo la lea della stazione» (CV, p. 230):

Anche lui avrebbe avuto una casa che avrebbe fatto dire alla gente che fuori è niente, è dentro, che bisogna vederla. Di chi è sta casa? Di Sala. Chi è Sala? Lo conosco. Faceva banchetto con me sottopadrone. Anch'io lo conosco, gli dò del tu. Buonassera padron Sala. Di nuovo grazie padron Sala. Lavorare sotto di lui è una fortuna. (CV, p. 231)²⁶

Quello che rende questo processo davvero claustrofobico è soprattutto il fatto che il narratore non contrappone mai la sua voce, e dunque la sua posizione ideologica, a quanto sostenuto dai personaggi con azioni, parole, pensieri.²⁷ L'ideologia capitalistica e vorace, vissuta e perpetrata dai vigevanesi, non conosce alternative; anzi si configura come naturale e inevitabile sbocco della situazione sociale e politica. Ma a suscitare questa sensazione è soprattutto la gestione della materia diegetica da parte del narratore. Come ha notato Novelli,²⁸ è il discorso diretto libero, ancor più dell'indiretto libero, a strutturare le pagine del *Calzolaio*. Sicché la voce del narratore, quando non è estromessa dal più istituzionale discorso diretto, per lo più si mischia

²⁶ Secondo Rinaldi questo è addirittura l'unico momento "introspettivo" del romanzo: «Al di là del circolo di scambio non esiste nulla, la psicologia è bandita, se non per quel momento folgorante della meditazione di Mario, che sogna ricchezza e fantastica "Mario Sala industriale"; ma anche qui lo scavo in profondità è fittizio, si riduce alla riproduzione delle probabili parole altrui ed è in fondo smascherato e appiattito dalla connotazione della follia» (R. Rinaldi, *Romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Bianciardi, Testori, Arbasino*, Milano, Mursia, 1985, p. 12).

²⁷ Fa una certa impressione il resoconto del ritorno dalla guerra: «Mario, sceso dal treno, corse alla fabbrica di Pelagatta» (CV, p. 312), senza mettersi alla ricerca della moglie. E quando finalmente arriva a casa, Mario inizia a parlare di affari. Va a dormire tardi, dopo Luisa: «Quando si mise a letto lui, Luisa dormiva forte. Alla mattina non lo trovò più al suo posto. – Mario? – chiamò. | Andò di là a vedere. Lo trovò che stava cucendo un paio di scarpe» (CV, p. 317). Così i due sposi trascorrono la loro prima notte insieme, dopo tanto tempo; e il narratore non si preoccupa di commentare in alcun modo, ritenendolo in qualche modo naturale.

²⁸ M. Novelli, *Lucio Mastronardi tra verismo e grottesco. A proposito del «Calzolaio di Vigevano»*, in «Nuova Antologia», 2233, gennaio-marzo 2005, pp. 203-212.

e si mescola con quella del protagonista, di Luisa, o spesso della comunità tutta. E poiché per lo più riporta espressioni di carattere generale, col presente indicativo, finisce per oggettivare quanto invece è specifico punto di vista di un personaggio. In sostanza, il lettore segue e ascolta la voce del narratore esterno, il quale però, senza immettere alcuna spia linguistica, riporta in verità le parole di Sala, della moglie, ecc. Queste parole, pertanto, pronunciate non da un personaggio ma dall'autorità che sta raccontando tutta la vicenda, finiscono per avere un valore oggettivo e pressoché indiscutibile.

E in fondo lo hanno. Il narratore infatti può confondere le sue parole con quelle dei personaggi, e non corregge mai il loro discorso diretto, perché la pensa esattamente come loro: tutti, e dunque tutta la comunità, sono costituiti della stessa sostanza. Anche per questo motivo il narratore può riferire i pensieri inespressi dei personaggi: sono gli stessi che avrebbe avuto lui, o chiunque altro, nella stessa situazione. Per chi racconta, dunque, il mondo di Vigevano è trasparente, con azioni prevedibili, che tradiscono pensieri e riflessioni elementari, facilissime da decodificare da chiunque faccia parte di quella comunità. Del resto tutti perseguono lo stesso fine – l'accumulo di capitale e l'aumento di produzione – e tutti la pensano nello stesso modo. È naturale – e dunque inevitabile – che quell'ideologia castrante e inibitrice di ogni anarchica spinta vitale si erga a unica visione del mondo, mai messa in discussione, né minacciata sia pure da ipotesi poi scartate o sconfitte dai fatti.

È un distanziamento dal modello verghiano. Nel mondo dei *Malavoglia*, infatti, il fischio di compare Alfio ad esempio testimonia la strada non percorribile, ma esistente, dell'amore (tanto che poi l'uomo stesso ne discuterà anche con Mena), mentre il giovane 'Ntoni, inseguendo un modello di vita alternativo a quello faticoso e frustrante imposto dal nonno, consente di vedere il mondo di Aci Trezza da una posizione diversa e straniata. Le strade sognate, tentate e fallite, o abortite in partenza, testimoniano la speranza di un mondo altro. Sebbene in minima parte, e solo per brevi passaggi, in Verga dunque una prospettiva differente da quella seguita da tutti i personaggi, e chiaramente sostenuta dall'autore implicito, riesce a farsi spazio. Nel *Calzolaio di Vigevano* invece il principio dello straniamento è negato: il lettore infatti non può mai osservare il mondo degli scarpari da una prospettiva differente, perché da qualunque punto del romanzo la via dell'azione è sempre e solo una: un'altra prospettiva non c'è.

Questa chiusura ideologica diventa claustrofobica, perché veicolata, in maniera complice, e dai personaggi, e dal narratore, il quale non si configura mai come inattendibile. Pertanto è, nell'aspettativa del lettore medio, portatore di verità e di oggettività. Dunque nel momento in cui, attraverso il diretto libero, espone con la sua voce concetti dei personaggi, li rende validi e universali. Soffocando la speranza del lettore di un mondo più arioso.

V. Mastronardi e l'onda lunga di Moravia

La claustrofobia narrativa differenzia *Il calzolaio* dal modello verghiano: l'affettività umiliata e la speranza negata, che trovano spazio nei *Malavoglia* attraverso Mena e il giovane 'Ntoni, non hanno alcuna possibile cittadinanza nel romanzo di Mastronardi. La contorta logica autoreferenziale che guida i personaggi è condivisa, anche ideologicamente, dal narratore, che è costituito dalla medesima sostanza: non c'è spazio, dunque, per nessuna prospettiva ulteriore.

Questa impostazione, così rigida e chiusa, mette in scacco anche un accostamento spesso abusato nella lettura del romanzo industriale degli anni Sessanta: quello che affianca Mastronardi a Bianciardi. È indubbio che i due condividano un'origine provinciale, un rapporto non strutturato e non organico con il Partito Comunista, uno scarto rispetto all'italiano standard e vicende biografiche tragiche e disperate. Tuttavia, quando si passa poi all'analisi strutturale delle opere, le coincidenze si arrestano. *La vita agra*, come spiega Bianciardi all'amico Terrosi, è la «storia di una solenne incazzatura, scritta in prima persona singolare».²⁹ L'espressione di una rabbia antagonista, sebbene velleitaria, è la spina dorsale della narrativa bianciardiana, già a partire da *Il lavoro culturale* e *L'integrazione*; una rabbia che fa tesoro della lucida denuncia sociale e politica dei *Minatori della Maremma*. Insomma il funzionamento dei romanzi di Bianciardi prevede una dialettica oppositiva e uno scontro vitale, anche se perso in partenza.

²⁹ Lettera di Luciano Bianciardi a Mario Terrosi del 1 marzo 1962, in *Bianciardi com'era*, a cura di M. Terrosi, Grosseto, Il paese reale, 1974, p. 34; qualche mese, il 14 dicembre 1962, Bianciardi scrive alla sorella: «Il libro mi sta fruttando, oltre che un po' di quattrini [...] offerte di lavoro migliori (anche da parte del "Corriere della Sera") [...] Credi pure, non mi aspettavo né tanto successo, né tanti unanimi consensi. Avevo scritto un libro incazzato e speravo che si incazzassero anche gli altri. E invece è stato un coro di consensi, pubblici e privati, specialmente a Milano», P. Corrias, *Vita agra di un anarchico. Luciano Bianciardi a Milano*, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 187.

E proprio questa opposizione apre una visione del mondo alternativa, innervata peraltro anche sul principio di piacere, antieconomico e antiutilitaristico (si pensi alle pagine su Anna e alla convivenza della coppia ne *La vita agra*). Questa dinamica sprigiona un'energia, forse non di speranza ma comunque contrastiva ad ogni forma di soffocante claustrofobia. È una differenza, questa, di cui occorre tener conto anche per quanto concerne una mappatura della "tematica" industriale nel romanzo italiano. Mastronardi coglie il fenomeno all'inizio, quando ancora nel paese anziché al miracolo si guarda con preoccupazione alle condizioni del paese: ancora nel luglio del '58 Togliatti alla Camera esprimeva la sua piena preoccupazione per «un aggravamento della crisi economica. Anzi, questo aggravamento è già in atto. Un'ondata di licenziamenti è in atto tanto nelle industrie controllate dallo stato quanto nell'industria privata».³⁰ La posizione del *Calzolaio*, al di là dell'apprezzamento senza confini di Vittorini, rimane comunque limitrofa e particolare, al di qua della svolta sociale impressa dal boom. Bianciardi invece scrive la *Vita agra*, l'unica sua opera che si confronta con il neocapitalismo, dopo che il miracolo si è rivelato; mostrando anche le sue contraddizioni:

ora sembra che tutti ci credano, a quest'altro miracolo balordo: quelli che lo dicono già compiuto e anche gli altri, quelli che affermano non è vero, ma lasciate fare a noi e il miracolo ve lo montiamo sul serio, noi.

È aumentata la produzione lorda e netta, il reddito nazionale cumulativo e pro capite, l'occupazione assoluta e relativa, il numero delle auto in circolazione e degli elettrodomestici in funzione, la tariffa delle ragazze squillo, la paga oraria, il biglietto del tram e il totale dei circolanti su detto mezzo, il consumo del pollame, il tasso di sconto, l'età media, la statura media, la valetudinarietà media, la produttività media e la media oraria al giro d'Italia.

Tutto quello che c'è di medio è aumentato, dicono contenti [...].
Io mi oppongo.³¹

³⁰ Togliatti e il centrosinistra, 1958-1964, a cura di Istituto Gramsci-Sezione di Firenze, Firenze, Cooperativa Editrice Universitaria, 1975, pp. 56-57.

³¹ L. Bianciardi, *La vita agra*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 156-157; e si ricorderà che questo sfogo segue la constatazione che il «miracolo italiano» di deve conciliare con scene selvagge, quale quella «un ubriaco [che] muore di sabato sera battendo la testa sul marciapiede e la gente che passa appena si scansa per non pestarlo» (*ivi*, p. 156).

Un'invettiva del genere non avrebbe potuto trovare spazio nel *Calzolaio*, perché nessuno può credere all'esistenza di una dimensione diversa da quella che si sta vivendo.

Ma ciò – è ovvio dirlo – non induca a vedere in Mastronardi uno spalleggiatore del fenomeno in atto. Un più sofisticato meccanismo della regressione (chiamato in causa da Turchetta)³² dà vita a un autore implicito disgustato dalla grettezza del mondo di Vigevano: ma solo disgustato, e non ribelle e «incazzato» come l'io di Bianciardi. Semmai, e recupero ancora una volta un cauto suggerimento di Turchetta,³³ se si vogliono tentare accostamenti, più utile è chiamare in causa Moravia; e a mio avviso quello degli *Indifferenti*, atto di apertura di una stagione narrativa di stampo realistico, che, sia pure affiancata da spinte oppostive, domina la scena fino agli anni Sessanta. Ebbene è indubbio che anche *Gli indifferenti* muova al lettore una sensazione di disgusto, frutto di un'atmosfera soffocante che non lascia mai vie d'uscita: è in fondo quel soffocamento che prova Carla e da cui la protagonista si libera solo nel finale accettando in maniera liberatoria la catastrofe del matrimonio con Leo. Anche Moravia, per edificare il suo castello chiuso, all'interno del quale il lettore proverà una mortifera claustrofobia, agisce a due livelli.

In primo luogo costruisce i suoi personaggi tutti con la medesima sostanza: la falsità borghese e l'assenza di ideali. Anche chi, come Michele, sembra provare nostalgia per un mondo sincero e mai vissuto,³⁴ non oppone mai un attrito vero al meccanismo in atto: non tanto perché dimentica di caricare la pistola che avrebbe dovuto uccidere Leo, quanto perché la passione per i vestiti (metonimia di

³² Cfr. G. Turchetta, «*Il calzolaio di Vigevano*» di Lucio Mastronardi cit., p. 617.

³³ Turchetta chiama in causa i *Racconti romani* (cfr. *ivi*, p. 627).

³⁴ È noto il monologo interiore di Michele sulla mancanza di tragedia nel mondo moderno: «“Come doveva esser bello il mondo” pensava con un rimpianto ironico, quando un marito tradito poteva gridare a sua moglie: “Moglie scellerata; paga con la vita il fio delle tue colpe” e, quel ch'è più forte, pensar tali parole, e poi avventarsi, ammazzare mogli, amanti, parenti e tutti quanti, e restare senza punizione e senza rimorso: quando al pensiero seguita l'azione: “ti odio” e zac! Un colpo di pugnale: ecco il nemico o l'amico steso a terra in una pozza di sangue; quando non si pensava tanto, e il primo impulso era sempre quello buono; quando la vita non era come ora ridicola, ma tragica, e si moriva veramente, e si versavano vere lacrime per vere sciagure, e tutti gli uomini erano fatti di carne ed ossa e attaccati alla realtà come alberi alla terra», A. Moravia, *Gli indifferenti*, nota critica di A. Grandelis, Bompiani, Milano 2016, p. 197.

tutte le apparenze borghesi) lo ha già corrotto, ben prima che inizi il romanzo.³⁵ Anche lui, dunque, è parte integrante – e adorante – del mondo moraviano, e non a caso nel finale deciderà di andare da Lisa e, possiamo immaginare, di accettare un lavoro procuratogli dal padre-nemico Leo. In questo senso nemmeno in Moravia troviamo, all'interno del sistema dei personaggi, una contropista alternativa.

Ma ciò che rende *Gli indifferenti* claustrofobico come poi lo sarà *Il calzolaio* – ed è il secondo dispositivo utilizzato da Moravia; e poi da Mastronardi – è un narratore che non commenta davvero le bassezze dei suoi personaggi. Anche il narratore moraviano è guidato più da una “focalizzazione su” che non da una focalizzazione interna; e pertanto è più obbligato al discorso diretto, e dunque al mescolamento di voci, secondo un principio che abbiamo già visto sopra. A ciò si aggiunga che la voce narrante degli *Indifferenti* si affida allo stesso italiano standard (con minimi accenni di modernità sociale: per lo più parole straniere) che utilizzano Carla, Michele, Leo, Lisa e in gran parte Maria Grazia.³⁶ Il narratore, dunque, né da un punto di vista contenutistico, né stilistico segna uno scarto rispetto al mondo narrato. La polemica, che c'è, si struttura anche in questo caso a livello di autore implicito: il

³⁵ Sin troppo facile ricordare come nel primo capitolo la rabbia, autoindotta, di Michele sia prontamente smorzata da un complimento di Leo sul vestito: «“Eh eh, che bel vestito che hai...chi te lo ha fatto?” | Era un vestito di stoffa turchina di buon taglio ma molto usato, che Leo doveva avergli veduto addosso almeno cento volte; ma colpito da questo diretto attacco alla sua vanità, Michele dimenticò in un solo istante tutti i suoi propositi di odio e di freddezza. | “Ti pare?...” domandò non nascondendo un mezzo sorriso di compiacimento; “è un vecchio vestito... è tanto tempo che lo porto, me lo ha fatto Nino, sai?”. E istintivamente si girò per mostrare il dorso all'uomo e con le mani tirò i bordi della giacca affinché aderisse al torso» (*ivi*, pp. 14-15).

³⁶ Un parallelo simile è istituito, con Cassola e non con Moravia, da Rinaldi: «Del resto l'unificazione dei piani si verifica anche a livello linguistico, con un rigore difficilmente uguagliabile. Anche il linguaggio di questo romanzo è a senso unico, qui il dialetto costituisce il piano privilegiato su cui scorrono dialoghi, commenti, descrizioni; un dialetto pieno di espressioni gergali, di tecnicismi di mestiere. L'equipotenzialità della superficie, senza punti o zone a livelli differenziati, è assoluta, funzionando sia nel tema sia nella lingua. Non esistono salti di qualità, passaggi da un livello all'altro, concessioni più o meno mascherate ad una lingua della letteratura, ad una intertestualità verbale che riconduca ad altri codici: c'è soltanto un terribile monolinguisimo, l'uso continuo dello stesso uniforme registro, fino a raggiungere un effetto di monotonia che potrebbe paragonarsi ad un capovolgimento puntuale e simmetrico dei procedimenti di Cassola» (R. Rinaldi, *Romanzo come deformazione* cit., p. 12).

patto narrativo, infatti, prevede che il lettore non possa credere lo scrittore consenziente con un ambiente sociale in cui un uomo ricco e *agé* insidia e corrompe la giovane figlia dell'amante (facendola addirittura ubriacare), e cerca di rubare la villa ipotecata, con il consenso, in fondo, di tutti gli interessati. Così come, aggiungiamo noi, il lettore del *Calzolaio* non può immaginare una complicità autoriale con Mario Sala, che sceglie per moglie una donna a caso, purché sia onesta e lavoratrice: «se è bella meglio ancora, sennò amen, che smorzato il chiaro la donna è un buco» (CV, p. 213).³⁷ Ma proprio perché tutta implicita, questa polemica non corrode l'impalcatura claustrofobica; al contrario la avvalora, facendo toccare con mano al lettore una sconfitta già scritta in partenza e mai messa in discussione.

Queste considerazioni, che ovviamente meriterebbero una riflessione più ampia e articolata, ci spingono a considerare l'esperienza di Mastronardi ancora al di qua del confine tracciato dal filone sperimentale e avanguardista predominante all'inizio degli anni Sessanta. *Il calzolaio di Vigevano* rappresenta davvero «una variante del neorealismo in atto»³⁸ negli anni Cinquanta, ovvero, correggendo il vocabolario montaliano, dell'ultima stagione del nuovo realismo, aperto da *Gli indifferenti* di Moravia e chiuso da *La giornata d'uno scrutatore* di Calvino. Con i romanzi realistici Mastronardi condivide la «narrazione a sfondo sociale»,³⁹ la linearità della trama (in fondo

³⁷ Anche per questo motivo non convince a pieno l'accostamento, proposto da Novelli (cfr. M. Novelli, *Lucio Mastronardi tra verismo e grottesco* cit., in particolare pp. 206-207), tra Sala e l'eroe kafkiano. K., nel *Castello*, è sì uno sventurato come Micca, ma comunque esercita una forza oppositiva – e se vogliamo inutile e ingenua – nei confronti del sistema. Questa sua ostinazione a cercare una logica umana all'interno di un razionalismo esasperato e impazzito quale quello che regna nel romanzo di Kafka, suscita nel lettore una sorta di empatia e crea le condizioni perché sgorga una qualche forma di compassione. Questo procedimento non avviene invece nel *Calzolaio*, in cui Sala è al tempo stesso membro ufficiale del castello e aspirante all'irraggiungibile meta.

³⁸ E. Montale, *Letture. Il calzolaio di Vigevano* cit., p. 2200.

³⁹ *Ivi*, p. 2201; una lettura di questo tipo è sostenuta, anche con sorprendente convinzione, da Calvino nel 1981: «La corrispondenza tra questo “miracolo letterario” e il “miracolo economico” che gli fa da sfondo sembra fatta apposta per la soddisfazione di chi cerca i rispecchiamenti immediati tra storia sociale e letteratura», I. Calvino, *Ricordo di Lucio Mastronardi*, in *Per Mastronardi* cit., ora in Id., *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barengi, Milano, Mondadori, 1995, p. 1168). Fa notare inoltre Zinato che *Il calzolaio* è «inserito, come vuole la tradizione del realismo, in un ciclo romanzesco», E. Zinato, *Il romanzo industriale*, in *Il romanzo in*

abbiamo ascesa e fallimento di un *self made man*), il freno alle lusinghe della perpetrata e instancabile analisi psicologica, e una denuncia politica, sia pure nelle forme implicite e indirette già esposte sopra. E al tempo stesso, assecondando il progetto di Vittorini, Mastronardi segna la via per uscire dalla prosa edificante del neorealismo, ricostruisce un mondo quasi mitico (riconducibile a quella «specie di triangolo: *I Malavoglia, Conversazione in Sicilia, Paesi tuoi*»⁴⁰ rivendicato da Calvino) ma degradato, e tratteggia «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»: ⁴¹ una complessa antropologia transtorica, capace di cogliere le più profonde pulsioni umane (simile in questo al tentativo compiuto in altri contesti da Moravia e dalla narrativa realista in genere, che del modernismo si fa «tradizione»).⁴² Mastronardi insomma porta il realismo novecentesco al suo ultimo stadio, senza cedere all'«oltranza stilistica»,⁴³ e a volte autoreferenziale, che caratterizzerà invece i decenni successivi della narrativa italiana. Del resto l'obiettivo di Mastronardi è di essere il Verga moderno degli scarpari di Vigevano. Il suo Mario Sala però non ha più «il fiero orgoglio» di Malpelo, ma solo la sua cupa «rassegnazione», oltretutto ancor più «disperata». E di tutto questo non ne è nemmeno consapevole.

Italia. IV. Il secondo Novecento, a cura di G. Alfano, F. De Cristofaro, Roma, Carocci, 2018, pp. 233-245: p. 238).

⁴⁰ I. Calvino, *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*, in Id., *Romanzi e racconti* cit., pp. 1187-1188.

⁴¹ G.C. Ferretti, *Il mondo in piccolo (ritratto di Lucio Mastronardi)*, in *Per Mastronardi* cit., pp. 23-36: p. 27.

⁴² Riferendosi alla svolta di Moravia, lungo la cui scia posizioniamo Mastronardi, Stefano Guerriero sostiene: «Naturalmente non si tratta di una restaurazione, ma piuttosto della metabolizzazione di quanto di nuovo il modernismo ha portato. Siamo ormai in una fase diversa: anche il modernismo sta diventando “tradizione”» (S. Guerriero, *L'editoria e le riviste*, in *Il modernismo italiano*, a cura di M. Tortora, Roma, Carocci, 2018, pp. 193-210: p. 210)

⁴³ È la definizione proposta invece da P. Zublena, *Il rovescio del benessere. Il romanzo in Italia. IV* cit., pp. 87-98: p. 94.