

A casa tua ridono

Origini e ciclicità dell'ultimo Mastronardi

Ian Poggio

I. Storia di una genesi

La maggior parte dei contributi critici su Lucio Mastronardi sono imperniati su due testi, il *Calzolaio* e il *Maestro*, i quali, per le novità tematiche e linguistiche che presentano, vengono generalmente indicati come le prove più brillanti e riuscite dell'autore. Il presente articolo intende riportare l'attenzione sull'ultima e meno nota fase della produzione mastronardiana, ricostruendo la vicenda redazionale di *A casa tua ridono* (Rizzoli, 1971) e indagando la centralità del tempo della narrazione, fulcro del suo romanzo più sperimentale.

Per quanto riguarda le tappe della stesura è necessario considerare un intervallo di sette anni (1964-1971) durante il quale, se si eccettuano i pochi e velenosi raccontini pubblicati sull'«Unità»,¹ Mastronardi rimane sostanzialmente (ma, come vedremo, solo in apparenza) inattivo.

A causa del periodo di silenzio consumatosi tra il 1964 e il 1971 il nome di Mastronardi scompare dall'orizzonte editoriale, e il pubblico e la critica sembrano averlo dimenticato. È dunque legittimo chiedersi se questi sette anni di silenzio furono una scelta ponderata dallo

¹ Comparsi sull'«Unità» ma mai raccolti in volume: *A buon rendere* e *Il concordato*, 7 giugno 1964; *Il voto*, 22 novembre 1964; *Racconto stracciato* e *L'acqua*, 14 marzo 1965; *Il maneggio*, 13 giugno 1965; *Le osservazioni*, 16 gennaio 1966. *La ballata del vecchio calzolaio* era stata pubblicata in «L'Approdo letterario», aprile-giugno 1969, pp 33-60 e poi inserita nella raccolta di racconti intitolata *L'assicuratore*, Milano, Rizzoli, 1975.

scrittore, un'attesa voluta magari per «aspettare che il mondo cambi»,² così come gli aveva consigliato Calvino in una lettera del dicembre 1965, o se si trattò di un momento di crisi, di una paralisi che sarebbe sfociata nella composizione (e nell'evidente fallimento) di un romanzo nuovo, troppo complesso e disordinato, estremamente sperimentale e per questo, forse, uscito fuori tempo massimo.

Dalle lettere e dalle bozze di lavoro manoscritte e dattiloscritte consultate negli archivi di Torino e di Vigevano si intuisce tuttavia una vicenda assai diversa. Mastronardi avverte la profonda esigenza di un rinnovamento fin dalla prima metà degli anni Sessanta, e nel novembre del 1963, terminate le riscritture e le correzioni del *Meridionale* e inviando a Einaudi le bozze scrive a Calvino: «certo che oggi, in un romanzo, è difficile risolvere il problema del tempo».³ E ancora, poche righe dopo: «devo cercare di rinnovarmi nei temi e nella forma».⁴

Il tempo e la forma: sono questi gli elementi che diverranno le ossessioni di Mastronardi negli anni successivi. Meglio ancora: il *problema* del tempo e il *problema* della forma. All'inizio del 1964 si può leggere, nel carteggio con Calvino, di un nuovo progetto al quale l'autore sta lavorando: un romanzo dal titolo *L'adolescente di Vigevano*. L'idea è quella di smarcarsi dal mondo degli scarpari con l'intento di mettere da parte i protagonisti adulti e raccontare l'adolescenza, una diversa fase della vita, agitata da passioni torbide e limacciose, e dall'approssimarsi perturbante dell'adulità all'ombra di una Vigevano nella quale «basta che due ragazzi si frequentino, perché subito vengano additati e sospettati di vizi contro natura».⁵

Il tema dell'adolescenza rimane, nel corso di questi lunghi anni di riscrittura, un binario a senso unico che conduce dalle lettere del 1964 al romanzo *A casa tua ridono* (1971), eppure, contrariamente agli iniziali propositi di Mastronardi – che intendeva scrivere di un adolescente “di Vigevano” – il nome della città, per la prima volta dopo la trilogia, non verrà più abbinato a nessun nuovo proposito letterario.

Ciò non significa che la realtà vigevanese scomparirà dall'orizzonte

² I. Calvino, lettera a L. Mastronardi del 20 dicembre 1965, Archivio Storico di Vigevano – Fondo Mastronardi, Faldone 4; Fascicolo 17, anche in R. De Gennaro, *La rivolta impossibile. Vita di Lucio Mastronardi*, Roma, Mursia, 2012, p. 148.

³ L. Mastronardi, lettera a I. Calvino dell'11 novembre 1963, Archivio di Stato di Torino, Sezione Corte, *Giulio Einaudi Editore* – Serie: Corrispondenza con autori italiani – Cartella 129; Fascicolo 1945; Carta 127.

⁴ *Ibidem*.

⁵ L. Mastronardi, lettera a I. Calvino di fine 1965, Archivio di Stato di Torino, Sezione Corte, *Giulio Einaudi Editore* – Serie: Corrispondenza con autori italiani – Cartella 129; Fascicolo 1945; Carte 244-247.

mastronardiano. L'autore non riuscirà mai a sciogliersi dal largo abbraccio di piazza Ducale, né tantomeno potrà sfuggire alle lunghe ombre della torre del Bramante. Ma egli avverte l'angoscia per un cambiamento che stenta ad arrivare e, nonostante si imponga di sopprimere il toponimo «Vigevano» per distanziarsi in maniera esplicita dalle prove precedenti, tutto ciò a cui lavora gli pare un fallimento. Com'è già stato rilevato da Ferretti, pare che all'indomani della pubblicazione del *Meridionale* l'autore abbia "improvvisamente esaurito *la sua realtà*, e quindi anche la sua carica narrativa",⁶ annaspando nel tentativo di trovare una nuova strada da percorrere – operazione resa ancora più complessa dalla morte di Vittorini nel 1966. Mastronardi scrive, straccia, riscrive daccapo, inseguendo quella nuova forma di romanzo che gli premeva raggiungere e che lo spinge (così ancora a Calvino) a ripensare le «forme di letteratura che oggi non sono più valide».⁷

L'idea di scrivere un romanzo sull'adolescenza viene per un momento accantonata, fa la sua comparsa un nuovo tema, anch'esso oggetto di numerose riscritture negli anni a venire:

a Davico Bonino, nel gennaio del '65, dice che sta lavorando a un nuovo romanzo, 'la storia di un giovane piccolo borghese che seduce un carcerato, e espia poi la colpa andando per le case a vendere olio e sapone, per conto della ditta Sasso'. Il romanzo, a suo dire, 'è pronto da un pezzo' ma 'voglio farlo a piani alterni, tipo Otto e mezzo, e così sono sempre allo stesso punto, da capo, non mi riesce il flash back'. Promette che entro il mese successivo glielo invierà.⁸

Pochi mesi dopo, nel maggio 1965, Mastronardi annuncia entusiasta a Calvino la scoperta di Erich Auerbach: «ho letto *le Mimesis* di Auerbach; stupenda opera. A pagina 326 del secondo volume ho finalmente trovato un pensiero che, forse, mi ha sbloccato dalla crisi nella quale mi dibatto da anni e che risale al Calzolaio... per me che cerco di descrivere trasformazioni sociali, il senso del tempo è essenziale».⁹

⁶ G. C. Ferretti, *Il mondo in piccolo, ritratto di Lucio Mastronardi*, in *Per Mastronardi*, Firenze, La nuova Italia, 1983, p. 34.

⁷ L. Mastronardi, lettera a I. Calvino del 1965, Archivio di Stato di Torino, Sezione Corte, *Giulio Einaudi Editore* – Serie: Corrispondenza con autori italiani – Cartella 129; Fascicolo 1945; Carte 244-247.

⁸ R. De Gennaro, *La rivolta impossibile* cit., p. 127.

⁹ L. Mastronardi, lettera a I. Calvino del 26 maggio 1965, Archivio Storico di Vigevano – Fondo Mastronardi, Faldone 4; Fascicolo 17. Il brano a cui Mastronardi fa riferimento è tratto da *Il calzerotto marrone* (pp. 305-338), saggio dedicato principalmente all'analisi di un passo di *To the Lighthouse*, romanzo di V. Woolf. Auerbach, inoltre, dedica spazio nel medesimo contributo anche a Proust e, in misura minore, a Joyce.

A Vigevano, conservato tra gli effetti personali dell'autore, si trova il piatto posteriore del secondo volume di *Mimesis*, strappato lungo il bordo. Su di esso Mastronardi aveva appuntato a penna: «sgretolamento dell'azione esteriore; rifrangersi della coscienza; stratificazione dei tempi; cambio del punto di osservazione; trattamento tempo; coscienza pluripersonale». Si intravede attraverso le idee che emergono dal carteggio con Calvino, le innumerevoli versioni degli stessi soggetti e le letture intraprese (in particolare Proust e Joyce nel periodo che prendiamo in considerazione), un febbricitante lavoro mosso da un imperativo categorico: quello di «diventare scrittore». Mastronardi non abbandonerà mai una postura dimessa e umile, non riuscirà mai davvero a pensarsi come uno scrittore – quasi commovente l'imbarazzo dello scrittore nell'intervista rilasciata a Rai Uno nel settembre 1962, in occasione della vittoria del premio Prato¹⁰ – portandosi dietro, come un pesante fardello, la sensazione di essere una sorta di *parvenu* all'interno del panorama culturale italiano, precipitato lì per caso da Vigevano. Come scrive a Calvino: «non sono all'altezza di dire la mia, devo tacere. Sennò mi faccio deridere. È una sensazione avvilente. [...] Non mi sento ancora uno scrittore. È un male che ci deve avere attaccato Vittorini».¹¹

Corrispondono a questo periodo i racconti inediti, *L'adolescente di provincia* (33 carte dattiloscritte) e *La parabola dell'uomo che credeva nel tempo lungo* (10 carte dattiloscritte), collocabili tra il 1965 e il 1966.¹² I due testi si presentano come due punti fermi, a livello tematico, dell'orizzonte di ricerca dell'"ultimo" Mastronardi; cinque anni prima della pubblicazione di *A casa tua ridono*, i temi principali della sua nuova ricerca sono già tutti lì: l'adolescenza, il senso di smarrimento, la presenza-assenza di Vigevano, il matrimonio di un uomo di umili origini (dietro al quale si indovina già il Pietro di *A casa tua ridono*) con la figlia di un ricco industriale. Nel secondo racconto, a riprova dell'importanza di questi documenti inediti, fa la sua comparsa, per la prima volta, l'espressione «a casa tua ridono».

¹⁰ Intervistatore: «Se ne è venuto via dalla sala, dove la gente ancora sta applaudendo, applaudendo all'autore del libro... Perché è scappato quasi dalla sala?». Mastronardi: «Queste trombe, soprattutto il pubblico, io non sono abituato a stare in pubblico, e vedermi premiato al suono di trombe, essere premiato al rullo dei tamburi, essere così applaudito, mi ha un po' impressionato».

¹¹ L. Mastronardi, lettera a Italo Calvino, in R. De Gennaro, *La rivolta impossibile* cit., pp. 130-131.

¹² Entrambi i dattiloscritti sono conservati a Torino presso l'Archivio di Stato, Sezione Corte, *Giulio Einaudi Editore* – Serie: Corrispondenza con autori italiani – Cartella 129; Fascicolo 1945; Carte 199-230 e Carte 232-242.

Nel titolo – La parabola dell'uomo che credeva nel tempo lungo – si legge (e mi pare un dato significativo) un diretto rimando a una lettera inviata da Calvino nel dicembre del 1965,¹³ il quale, dopo avergli consigliato di lasciar passare del tempo prima di registrare nuovamente i cambiamenti del mondo,¹⁴ aggiunge: «prenditela calma, il lavoro dello scrittore non è mica quello di un giornale: noi lavoriamo sui *tempi lunghi*».¹⁵

Si avverte, tra le righe, un primo tentativo di arginare gli esperimenti di Mastronardi, per riportarlo su di un terreno a lui più congeniale; ed è in fondo per questa ragione se i rapporti con Calvino e con l'Einaudi precipitano rapidamente. Due mesi più tardi infatti, nel febbraio 1966, Mastronardi scrive una lunga lettera al vetriolo rivolta non al Calvino-autore/amico, ma al Calvino-direttore editoriale: un passaggio cruciale per la ricostruzione della storia redazionale di *A casa tua ridono* (che sarà pubblicato da Rizzoli) e per chiarire il complesso rapporto tra l'autore vigevanese e la realtà editoriale einaudiana.

La nostra casa editrice è restata indietro di almeno dieci o vent'anni sul tempo, che vuol dire ottanta o cento anni rispetto al mondo reale [...] sdraiata sugli allori del suo antifascismo. Le case editrici maturate col e nel neocapitalismo (Rizzoli, Feltrinelli, Mondadori, Garzanti) non hanno tutti i complessi della casa Einaudi; non fanno quella sua deleteria politica a due facce, a strizzatine d'occhio [...] Cassola è ora uno scrittorellino [...] uno zimbello che non sa più quello che dice [...] con quell'aria accidiosa di sacrestano umiliato dal prete [...]. Io la colpa la faccio ricadere tutta su di voi: gli scrittori Einaudi, escluso te che sei un dritto, sono tutti dei provincialotti [...]. Io il romanzo ce l'ho, sgradevolissimo, strettissimamente autobiografico [...]. Scegliere la via di Cassola; o quella di Mastronardi: in altri termini, o svolgimenti corretti di temi edificanti, o riassunti sballati di esperienze laceranti.¹⁶

¹³ È di questo periodo un'altra lettera di Calvino, contrario alle troppe letture di critica fatte da Mastronardi e dai risultati ottenuti da quest'ultimo: «te lo dicevo che leggendo di critici pasticcioni avresti fatto dei pasticci», cit. in R. De Gennaro, *La rivolta impossibile* cit., p. 132.

¹⁴ Mastronardi ha licenziato l'anno precedente il *Meridionale*, terminando così l'affresco della realtà vigevanese.

¹⁵ I. Calvino, lettera a L. Mastronardi del 20 dicembre 1965, Archivio Storico di Vigevano – Fondo Mastronardi, Faldone 4; Fascicolo 17, corsivo mio, anche in R. De Gennaro, *La rivolta impossibile* cit., p. 148.

¹⁶ L. Mastronardi, lettera a I. Calvino del 4 febbraio 1966, Archivio di Stato di Torino, Sezione Corte, *Giulio Einaudi Editore* – Serie: Corrispondenza con autori italiani – Cartella 129; Fascicolo 1945; Carte 253-261, anche in R. De Gennaro, *La rivolta impossibile* cit., pp. 148-151.

La via indicata da Mastronardi diverge rispetto alla linea tenuta da quegli autori italiani che, secondo lui, si stanno provincializzando: egli vuole orientarsi verso «riassunti sballati di esperienze laceranti», per non fare la fine di Cassola e di Bassani (anche lui citato nella lettera), e vuole seguire la strada del romanzo americano, che procede per frammenti autobiografici «sgradevoli», ma reali. Mastronardi aveva allegato a queste rabbiose pagine un capitolo della sua nuova opera (quasi certamente *A casa tua ridono*): afferma di essersi «ripreso magnificamente» dalla propria crisi scrittoria, lavorando senza più sforzarsi di risultare simpatico a Einaudi, ma «per un editore neocapitalista che da tempo mi corteggia».¹⁷ Mastronardi promette comunque il romanzo «quasi pronto» a Einaudi, perché «io sono un miserabile, non un traditore», ma a patto che «sia rispettato tutto tutto tutto».

Stando al carteggio tra Mastronardi e Calvino, a due anni di distanza da *Meridionale*, e ben cinque prima dell'effettiva pubblicazione con Rizzoli, pare proprio che l'autore abbia ultimato, o quasi, un nuovo romanzo. L'immagine di uno scrittore impantanato nei suoi goffi tentativi di sperimentalismo e paralizzato da una crisi creativa e personale – un'immagine piuttosto diffusa in sede critica – non tiene. Al Mastronardi della Trilogia di Vigevano “succede” un secondo Mastronardi, il cui avvento è in un certo senso preannunciato dalla scrittura dei racconti,¹⁸ che verranno poi raccolti da Rizzoli soltanto nel 1975, quattro anni dopo la pubblicazione di *A casa tua ridono*.

La risposta si fa attendere poco più di un mese. È una lettera utile non soltanto per comprendere il rapporto tra Calvino e Mastronardi, ma per mettere in evidenza l'incompatibilità di fondo tra i due autori, orientati, verso la fine degli anni Sessanta, in direzioni opposte e divergenti rispetto alla forma del romanzo: all'indagine sistematica e ordinata dei meccanismi di scrittura (la proposta di Calvino, dopo le lezioni di Barthes e l'incontro con Queneau) si contrappone l'asistematica e disordinata poetica dei frammenti autobiografici proposta da Mastronardi.

Calvino, dando ancora una volta prova della propria sconfinata sensibilità, non risponde a tono, ma, facendo un passo indietro e comportandosi da fratello maggiore più che da amico, analizza i progressi di Mastronardi in merito al romanzo in cantiere già da un paio d'anni: «stai puntando su una nuova fase della tua narrativa, cercando

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Si rimanda all'articolo di C. Carmina, «Il tentativo di imboccare una nuova strada»; *I racconti di Lucio Mastronardi*, in «L'ospite ingrato», 8, luglio-dicembre 2020, pp. 203-226.

coraggiosamente di guardare nell'autobiografia psicologica»;¹⁹ riconoscendo la difficoltà di percorrere una simile strada, non manca di ammonirlo sugli eventuali rischi di un'operazione assai diversa rispetto a quanto tentato fino a quel momento, all'indomani cioè di una trilogia tutta basata sulla minuziosa analisi della «società provincial-artigiano-industriale»²⁰ di Vigevano. Scrive Calvino: «è anche una via molto difficile, ormai il fatto di sceglierla non è più un atto di coraggio in sé perché ormai è un coraggio che hanno avuto tanti, ma chi è che ha saputo farlo bene?». ²¹ Leggendo tra le righe delle bozze di Mastronardi, comprende che il rischio più grande per l'autore non è insito nell'autobiografismo, ma che il mezzo dell'autobiografia venga utilizzato non per toccare «una *corda di verità* non toccata da altri», bensì con il solo scopo di compiere «un atto di volontà, di violenza magari contro se stessi». ²² Nella conclusione, invita Mastronardi a ridimensionare le sue idee sui poteri di una casa editrice, ricordandogli che, sebbene il rinnovamento da lui tanto auspicato possa avvenire soltanto all'interno di un contesto editoriale al passo con i tempi, Einaudi è l'editore giusto con cui collaborare.

Nonostante la pacatezza di queste righe, l'impressione è che qualcosa tra i due si sia rotto: Mastronardi si sente fuori posto (mentre Einaudi ritarda con i pagamenti mensili), si sente limitato in termini di libertà espressiva e inizia perciò a prendere le distanze dalla realtà torinese. Davico Bonino tenta di ammansirlo, gli invia un assegno da un milione di lire per risarcirlo del denaro che nell'ultimo periodo non è arrivato regolarmente; intanto Mastronardi, nonostante il suo fermo proposito, continua a inviare racconti e capitoli di un nuovo romanzo definito «sperimentale». Nei primi mesi del 1967 Daniele Ponchiroli gli assicura la pubblicazione di un volume di racconti e per il momento l'idea di lasciare Einaudi viene accantonata. Riprende la corrispondenza con Calvino, appare di nuovo il medesimo proposito di romanzo, sempre imminente: «spero di poterti mandare fra poco il romanzetto sull'adolescente che non so se intitolare 'la ballata dell'adolescente' oppure 'l'ultimo giorno di vacanza'». ²³

¹⁹ I. Calvino, lettera a L. Mastronardi dell'8 Marzo 1966, Archivio Storico di Vigevano – Fondo Mastronardi, Faldone 4; Fascicolo 17.

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibidem.*

²² *Ibidem*, corsivi miei.

²³ L. Mastronardi, lettera a I. Calvino dell'aprile 1967, Archivio di Stato di Torino, Sezione Corte, *Giulio Einaudi Editore* – Serie: Corrispondenza con autori italiani – Cartella 129; Fascicolo 1945; Carta 302.

Poi, la corda tirata tanto a lungo si spezza: Mastronardi passa alle vie legali, si sente umiliato dalle continue richieste di denaro fatte a Einaudi, è convinto che la casa editrice l'abbia relegato tra gli scrittori di "serie B" e non voglia promuoverlo in "serie A".²⁴

Così, nel febbraio 1968, l'avvocato milanese Riccardo Guerrieri ottiene il pagamento dei diritti d'autore pregressi, i quali ammontano a «tre milioni 323mila 621,05 lire»²⁵ e la possibilità di «trattare liberamente con altri editori».²⁶ Mastronardi percepisce il denaro che gli spettava e, insieme, la possibilità di firmare un contratto con Rizzoli. Tuttavia, abbandonare l'Einaudi non l'ha rassicurato affatto, e nonostante egli abbia il completo appoggio del direttore editoriale Sergio Pautasso e del direttore generale Gianni Ferrauto, riprende il calvario dei rifacimenti di quel romanzo «quasi pronto» di cui parla ormai da anni: nemmeno l'ambiente di Rizzoli è in grado di rasserenarlo. Ricorda Pautasso:

Cercava strade nuove, diceva che in Einaudi non comprendevano quello che scriveva [...]. Faceva discorsi di teoria del romanzo, non riusciva mai a staccarsi dalla letteratura. Alla fine è stata la sua vera malattia, nella letteratura cercava la sua ancora di salvezza, la sua ragione di vita.²⁷

Dopo altri due anni di lavoro, nell'aprile 1971, *A casa tua ridono* è realtà. Di cosa parla l'ultimo romanzo di Mastronardi? Pietro, costretto ad abbandonare la scuola dopo essere stato ingiustamente accusato del furto di un orologio, inizia a lavorare in una fabbrica, ma verrà immediatamente licenziato. Poi, un'umiliante sequela di licenziamenti lo costringerà ad accettare un lavoro modesto: non più giovane, sarà garzone in una trattoria. Qui conoscerà Angela, futura moglie, dalla quale divorzierà per sposare Claudia, figlia di un ricco industriale: l'intervento del suocero, che assumerà Pietro nella propria azienda, metterà fine alla serie di licenziamenti.

²⁴ Mastronardi era fermamente convinto dell'esistenza di una sorta di "classifica degli scrittori", distribuiti tra un campionato maggiore, la "serie A", e uno minore, la "serie B". Nel Fondo Mastronardi a Vigevano è possibile reperire la personale classifica e divisione degli scrittori contemporanei, fatta da Mastronardi stesso. In "serie A" figurano: Tozzi, Parise, Pasolini, Moravia, Calvino, Bilenchi, Vittorini, Verga, Kafka, Čechov, Joyce, Proust, Saba, D'Arzo, Mann, Robbe-Grillet. Nella "serie B" vengono relegati: Tolstoj, Dostoevskij, Manzoni, Flaubert, Gadda, Piovene, Brancati, Benedetti, Flaiano, Pavese, Pirandello.

²⁵ R. De Gennaro, *La rivolta impossibile* cit., p. 168.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

Tutte le riscritture riguardanti il tema dell'adolescenza confluiscono nella parte centrale del romanzo: attraverso le parole del figlio Luigi, lette da Pietro sul suo diario, apprendiamo dell'omofobia del protagonista che, spaventato dal profondo (quanto innocente) legame del figlio con un amico, tenta di renderlo uomo combinando un incontro con una prostituta.

La lettura del diario di Luigi è la conferma dei fallimenti di Pietro: egli viene descritto come un uomo scontroso, disattento nei confronti della moglie e del figlio, apparentemente sordo alle dicerie sul proprio conto. Il protagonista decide quindi di darsi la morte, ma, salvato dal padre si risveglia nel letto di una clinica. Qui si conclude il romanzo: dapprima con un bizzarro gioco di immedesimazioni per cui Pietro finge di essere un proprio dipendente, che sul lavoro inventa un romanzetto prendendo spunto dai fatti di cronaca, poi con un delirante monologo che riepiloga tutta la vicenda narrata fino a quel momento.

Ai due racconti reperiti presso l'Archivio Einaudi, si aggiungono altri cinque documenti inediti, scoperti a Vigevano: un racconto dattiloscritto inedito e incompleto, intitolato *L'Ingombro*, che riprende i temi dell'*Adolescente di provincia*; due bozze manoscritte del "romanzetto del dipendente" – la narrazione finale (e immaginaria) di Pietro nei panni di un proprio operaio – nelle quali confluisce quell'ipotesi di romanzo illustrata a Davico Bonino fin dal 1965; un racconto dattiloscritto intitolato *A casa tua ridono*, che (fin dal titolo) pare una versione in miniatura dell'edizione a stampa; un manoscritto senza titolo di 44 carte, corrispondente alla parte centrale del romanzo.

Viene spontaneo domandarsi per quale ragione i tentativi di Mastronardi – intenzionato appunto a scrivere un *romanzo* come testimoniano le lettere a Calvino e Davico Bonino citate in apertura – siano in sei casi su sette dei racconti.

È opportuno riportare l'attenzione su quanto detto all'inizio: a muovere l'autore nella seconda metà degli anni Sessanta sono il problema della forma e il problema del tempo, coniugati a una disperata esigenza di rinnovamento. Sarebbe superfluo ricordare il ruolo giocato su questo versante dal Gruppo '63 e dalla crisi del romanzo in Italia, pertanto è sufficiente riprendere le parole di Mastronardi per rendere evidente il bivio di fronte al quale il romanzo italiano, e dunque anche il suo, si trova: «scegliere la via di Cassola; o quella di Mastronardi: in altri termini, o svolgimenti corretti di temi edificanti, o riassunti sballati di esperienze laceranti».²⁸

²⁸ L. Mastronardi, lettera a I. Calvino del 4 febbraio 1966, Archivio di Stato di

La scelta del racconto sembra dunque congeniale alle velleità sperimentali di Mastronardi. La volontà dell'autore è quella di lavorare con – e attraverso – una materia nuova, grezza, sia a livello stilistico sia a livello contenutistico: il racconto diventa così una sorta di laboratorio, nella quale sperimentare, tentare e riscrivere, osservando *nel breve termine* – così come accade in laboratorio – i risultati ottenuti. Se per Mastronardi è impossibile riprodurre un ambiente asettico, come nel caso delle colture microbiologiche, la necessità è quella di ricreare un microcosmo ridotto e controllabile nel quale operare, nel tentativo di ingabbiare e incanalare il rinnovato e forte impulso stilistico che l'autore avvertiva così urgente nel suo bisogno di posarsi sulla pagina.

Le possibilità offerte da una simile strategia, quella cioè della prova-racconto, sono molteplici: così come la realizzazione di un plastico è propedeutica alla realizzazione di una *qualsiasi* struttura architettonica, materiale o immateriale – e il romanzo a piani immaginato da Mastronardi non fa eccezione – allora la stesura di un racconto, e cioè di un romanzo in miniatura, è funzionale per testare la tenuta, la resa e la realizzabilità stessa della narrazione. L'autore infatti non inventa ogni volta nuovi elementi, ma ricombina quelli che già possiede, per verificarne l'efficacia. Se si volesse azzardare un'ipotesi un po' estrema, eppure – credo – non del tutto scorretta, si potrebbe dire che gli elementi centrali di *A casa tua ridono* erano già presenti tra il 1965 e il 1966, cioè nel periodo in cui *L'Adolescente di provincia* e *L'uomo che credeva nel tempo lungo* vengono inviati a Einaudi. A quest'altezza, i due binari principali sui quali correrà la narrazione – il dramma di un ragazzo accusato di essere omosessuale e il racconto dell'infelice matrimonio di un uomo – sono già ben individuabili e saldi nei loro punti nevralgici. Pietro è riconoscibile nel personaggio chiamato O., protagonista dell'*Uomo che credeva nel tempo lungo* (dopo una relazione con Angela – il nome sarà il medesimo nel romanzo del 1971 – segue un imprevisto e infelice fidanzamento con la figlia di un ricco industriale, mentre la conclusione ha luogo in una clinica, dove a O.-Pietro viene detto che «a casa tua ridono»); di riflesso, Pietro è assimilabile al padre del protagonista senza nome dell'*Adolescente di provincia* (come lui, infatti, egli è deriso nonostante la propria ricchezza e i propri affari, è costretto a farsi «paraninfo» di un figlio che non sopporta e che

Torino, Sezione Corte, *Giulio Einaudi Editore* – Serie: Corrispondenza con autori italiani – Cartella 129; Fascicolo 1945; Carte 253-261, anche in R. De Gennaro, *La rivolta impossibile* cit., pp. 149-150.

sospetta essere omosessuale). A ben vedere, inoltre, il protagonista di quest'ultimo racconto altri non è che Luigi – figlio di Pietro nel romanzo – il quale è costretto a subire le ire e l'omofobia paterne, perdendo la stima del genitore e l'amicizia del migliore amico.

II. Azzerare il Tempo e la Storia

L'ossessione di Mastronardi per il problema del tempo viene dunque innescata dalla scoperta delle *Mimesis* di Auerbach e dalla lettura della *Recherche* di Proust, avvenimenti di cui sono testimoni le lettere riportate poco sopra (le quali attestano anche l'intenso lavoro di riscrittura intrapreso dall'autore per tentare di comporre il "romanzo a piani" che aveva in mente).

È ripetuta più volte, nel carteggio e nelle bozze di lavoro, l'espressione «piano temporale», con la quale egli intendeva indicare i segmenti narrativi temporalmente coerenti tra loro. L'intersezione dei piani temporali presente in *A casa tua ridono* è quindi la fusione e la compenetrazione di sezioni di trama diverse, confuse da analessi, prolessi e da ampie ellissi che hanno un effetto notevolmente spaesante.

Ma viene da domandarsi se il trattamento del Tempo nella trilogia possa essere in qualche modo considerato un laboratorio per la prova del 1971; se esista cioè un fil rouge capace di legare l'astoricità della realtà vigevanese con l'immobilità di *A casa tua ridono*.

L'autore scelse fin da subito – il *Calzolaio* è del 1959 – di collocare la moltitudine di personaggi che popolano l'universo vigevanese in una dimensione atemporale e, in un certo senso, astorica. Vigevano è un mondo chiuso, collocato al di fuori della Storia, nel quale il narratore e i personaggi rimangono confinati fino alla fine, senza possibilità – né reali velleità – di fuga o di cambiamento.

L'incipit più celebre dei romanzi di Mastronardi è di certo quello del *Calzolaio di Vigevano*: «A Vigevano l'hanno sempre conosciuto come Micca. Fa Mario Sala di nome e viene dalla più antica famiglia di artigiani scarpari»,²⁹ che racchiude un diretto ed esplicito rimando a un altro incipit assai più conosciuto: «all'Ognina, a Trezza e ad Aci Castello, li avevano sempre conosciuti per Malavoglia, di padre in figlio».³⁰

Come ha osservato Massimiliano Tortora, tale ripresa non è soltanto

²⁹ L. Mastronardi, *Il calzolaio di Vigevano*, Torino, Einaudi, 1962, p. 6.

³⁰ G. Verga, *Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Milano, Il Polifilo, 1995, p. 7, citazione riportata in M. Tortora, *Quando l'incipit chiude il romanzo. La claustrofobia del «Calzolaio di Vigevano»*, in «L'ospite Ingrato», 8, luglio-dicembre 2020, pp. 81-103.

un modo per identificare in Verga uno dei modelli mastronardiani,³¹ ma perché l'incipit di matrice verghiana

svolge una precisa funzione: quella di azzerare la temporalità storica, e ricondurre il tempo del racconto a una dimensione di leggenda. Il nome dei Malavoglia si tramanda da tempi ignoti [...] si tratta di un mondo immobile, ripetitivo e fuori dal tempo, orientato dunque su coordinate proprie [...] 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.³²

Pur nella sua frenesia e nel suo grigiore, la dimensione narrativa è ancora quella leggendaria, ben distante dall'angoscioso dramma di Pietro in *A casa tua ridono*, ma i confini spaziali e temporali sono immediatamente – e una volta per tutte – delimitati.

Gli eventi che si svolgono al di fuori di Vigevano perdono di consistenza e di interesse sia per l'autore sia per i personaggi. Nemmeno la drammaticità e la rilevanza storica della Seconda guerra mondiale – alla quale il protagonista del *Calzolaio* prenderà parte – verrà presa in considerazione da Mastronardi. Ogni accadimento esterno al microcosmo vigevanese (il mondo in piccolo di cui parla Ferretti) avviene dietro le quinte, invisibile agli occhi degli spettatori-lettori, perché quanto accade altrove ha ragione d'essere solamente quando la focalizzazione ritorna sul palcoscenico principale: Vigevano.

Anche nei romanzi successivi le coordinate temporali vengono annullate, con la collocazione dei due protagonisti – Antonio Mombelli nel *Maestro di Vigevano* e Camillo nel *Meridionale di Vigevano* – in una dimensione nella quale lo scorrere del tempo perde di senso, perché non esiste un orizzonte, una prospettiva di quiete realmente raggiungibile.

Se di futuro angoscioso si parla, l'immagine più adatta a descrivere Antonio Mombelli³³ è quella da lui stesso proposta: il catrame, nero, vischioso, che sente dentro di sé, è perfetta rappresentazione dell'impossibilità di muoversi e, spingendo un poco oltre la metafora, fedele immagine della provincia lombarda che va industrializzandosi,

³¹ «Sono un giovane di venticinque anni e da almeno dieci mi interesso di letteratura... Verga, Pirandello, lei, Hemingway e Steinbeck, l'«Americana»...», L. Mastronardi, lettera a E. Vittorini del 1959, cit. in E. Vittorini, *Notizia su Lucio Mastronardi*, in «Il menabò», 1, giugno 1959, p. 101.

³² M. Tortora, *Quando l'incipit chiude il romanzo* cit., pp. 87-88.

³³ Il quale, per altro, si definisce da subito come «abitudinario» (p.10) e, pertanto, perfettamente inserito nella dimensione ciclica e atemporale finora descritta.

tra l'odore di colla e il grigiore delle fabbrichette che spuntano come funghi. Il catrame è anche metafora della vita di Mombelli («Il catrame mi soffoca; sono tutto un catrame io»),³⁴ intrappolato dalla routine, dagli orari, dalle classi di concorso, dai coefficienti e dagli scatti di stipendio di una vita da dipendente pubblico.

Nel *Maestro* non c'è nulla della frenesia che animava Micca, soltanto una sgradevole sensazione di immobilità e angoscia che nessun tentativo di cambiamento sarà in grado di rimuovere. Mombelli si licenzierà per consentire alla moglie Ada di aprire una fabbrichetta di scarpe con il denaro della liquidazione. Tuttavia, il maestro divenuto padroncino non è in grado di scrollarsi di dosso il catrame: l'unico tentativo di fare invidia agli ex-colleghi finisce in tragedia in seguito a una delazione alla polizia tributaria; la moglie, in punto di morte, gli confessa i molteplici tradimenti; il figlio Rino viene confinato in un riformatorio.

La conclusione del romanzo lascia Mombelli solo e sconfitto: egli si è doppiamente arreso, prima alla volontà della moglie, poi, al proprio destino infelice, che non è in alcun modo addolcito dal matrimonio con la maestra Rosa con cui si conclude la vicenda. Nonostante rimanga ancora in piedi, il *Maestro* è, semmai, un sopravvissuto. Proprio questa tragica *débâcle* lo costringerà nuovamente a ricoprire il ruolo di maestro per sopravvivere; come nel *Calzolaio*, assistiamo a una sconfitta, capace di immobilizzare ulteriormente il protagonista, ricoprendolo però di più "catrame" ancora: in qualità di neoassunto, ripartirà dal primo scatto di stipendio, rendendo inutile la precedente faticosa e lenta risalita dei coefficienti e delle graduatorie insegnanti.

Non resta che vedere cosa accade a Camillo, protagonista del *Meridionale*. Qui però occorre rilevare una sostanziale differenza rispetto agli altri due romanzi della trilogia: mentre Micca, dopo poche pagine, prende in moglie Luisa,³⁵ e Mombelli fin dal principio è sposato con Ada, Camillo è un meridionale, scapolo, che accarezza il desiderio di stabilirsi a Vigevano, sposando Olga, un'energica e appariscente³⁶ ragazza locale.

³⁴ L. Mastronardi, *Il maestro di Vigevano*, Torino, Einaudi, 1962, p. 70.

³⁵ Nel frenetico orizzonte narrativo del *Calzolaio*, l'evento del matrimonio è soltanto una pratica da sbrigare in fretta: Micca desidera soltanto un altro paio di braccia. Proprio in questo punto ci si trova di fronte a una delle considerazioni più crude del protagonista riguardo alla futura moglie: «Se è bella meglio ancora, sennò amen, che smorzato il chiaro la donna è un buco» (L. Mastronardi, *Il calzolaio di Vigevano* cit., p. 13).

³⁶ «Con tutti gli ori che portava, pareva un madonnone» (L. Mastronardi, *Il meridionale di Vigevano*, Torino, Einaudi, 1964, p. 70).

Il matrimonio potrebbe, in linea teorica, prefigurarsi come un obiettivo, un punto d'arrivo della narrazione, che sembrerebbe essere il primo, vero, momento di svolta per un protagonista (l'ultimo) della trilogia. Eppure, anche questa prospettiva è destinata a essere vanificata.

Il *Meridionale* si apre con la descrizione nei primi otto capitoli di un fine settimana ordinario, uno dei tanti: si tratta certo di un espediente per presentare personaggi e luoghi attraverso i quali Camillo si muoverà, ma è, anche, un ulteriore rimando a una dimensione temporale ripetitiva e perciò immobile, ciclica.

Il lavoro di Camillo e il precario equilibrio dei rapporti con la sua padrona di casa, Ines – funestato dalla frequentazione con Olga – porteranno a una rottura della relazione tra i due, ripresa, in maniera complicata, soltanto nel finale. Il protagonista, ancora una volta, arriverà al termine della vicenda immobile, imbambolato, incapace di rispondere all'amico Attilio, che cerca di farlo sfogare riguardo alla difficile relazione amorosa e alla propria condizione di meridionale a Vigevano. A sancire la conclusione del *Meridionale* è infatti un tragico evento: la morte per annegamento di Cosimino, figlio di Consiglia, compaesana di Camillo.³⁷

La trilogia vigevanese termina dunque confermando, con l'immobilità, l'impossibilità di evoluzione dei suoi personaggi: è l'azzeramento totale della temporalità umana, senza alcuna possibilità di uno sguardo indirizzato verso un tempo ulteriore, metafisico e spirituale, per il quale non c'è spazio a Vigevano. La preghiera e il culto rimangono ai margini estremi di questo universo, a rimarcare, da lontano, la ciclicità, in un «delusivo eterno ritorno».³⁸

A casa tua ridono è l'estremo approdo di questo azzeramento.

Le esperienze, le delusioni, la disillusione, hanno frantumato l'io-narrante e, allo stesso modo, il Mastronardi-uomo prima del Mastronardi-autore. *A casa tua ridono* è un disordinato mosaico, scaturito dal tentativo di ricomposizione delle schegge prodottesi nel corso del processo di frantumazione del soggetto protagonista. Frammenti faticosamente estratti tramite infinite riscritture dei medesimi episodi, un romanzo «sgradevolissimo», come lo stesso Mastronardi lo definiva.

Anche in questo caso il tempo si annulla ancora una volta ma, a differenza dei romanzi della trilogia, in *A casa tua ridono* il meccanismo

³⁷ In questo passaggio Vigevano rivela un volto oscuro, terribile, quasi una divinità pagana che richieda sacrifici umani a coloro che vi abitano. Grida Consiglia: «Sono diventata figlia di Vigevano [...] Di qui non mi muoverò. Ho pagato il pegno!» (ivi, p. 172).

³⁸ D. Dalmas, «Concludere...». Saggio su Lucio Mastronardi, in «L'ospite Ingrato», 8, luglio-dicembre 2020, p. 119.

temporale non solo gira a vuoto, è completamente inceppato. Per questa ragione l'incipit di ciascuno dei capitoli diventa una didascalia, con il preciso scopo di mettere in rilievo – e isolare – il perimetro dei rispettivi frammenti.

Emblematici, in questo senso, gli esordi dei quattro capitoli che compongono la prima parte.

Cap. I: «Ultima giornata dell'adolescenza.»

Cap. II: «Dodicesimo licenziamento.»

Cap. III: «In cerca del nuovo padrone.»

Cap. IV: «Vigilia del matrimonio.»³⁹

Si tratta di un procedimento interessante: come in un *vernissage* al contrario, l'autore prima rivela il titolo del quadro che andrà a dipingere, poi inizia a lavorare con nervose e sommarie pennellate alla "fase" che illustra al lettore. È lo stesso Mastronardi a parlare di «fasi», mostrando di non voler nascondere il carattere frammentario ed episodico di questa parte dell'opera ma di volerlo, al contrario, esasperare.

Il commendatore lo assumeva senza periodo di prova, subito, in pianta stabile. [...] E qui è cominciata per Pietro una *nuova fase della sua vita*, che lui non sapeva come definire e che non aveva definizioni poiché non era un lavoro definito.⁴⁰

Questa fase nella vita del personaggio – rivela il narratore ai lettori – è indefinita e indefinibile per via dell'assurda mansione di Pietro: «nella segreteria della fabbrica avevano messo un tavolino e una sedia e su quel tavolino e sopra quella sedia Pietro trascorreva la giornata a fare niente».⁴¹

Non soltanto il tempo della vicenda sembra essere dapprima immobile per poi compiere brusche accelerazioni in avanti e cristallizzarsi nuovamente, ma le ore si consumano nel nulla. Soltanto sei pagine dopo – ulteriore testimonianza del carattere sincopato della narrazione – ci ritroviamo in presenza di una nuova «fase». Non sappiamo quanto tempo sia trascorso in questo «fare niente» – un mese? un anno? due? – eppure, la didascalia che apre il quarto capitolo recita: «Vigilia del matrimonio». Non si sa nemmeno chi sia la sposa (è Claudia, lo si scoprirà poco più avanti) ma ecco che il narratore ci

³⁹ L. Mastronardi, *A casa tua ridono*, Milano, Rizzoli, 1971, pp. 7; 15; 27; 39.

⁴⁰ *Ivi*, p. 34, corsivo mio.

⁴¹ L. Mastronardi, *A casa tua ridono* cit., p. 34.

avverte che Pietro: «*Stava per cambiare fase. Ogni volta che stava per cambiare di fase qualcuno gli ha sempre scoccato la frecciata e la frecciata l'ha sempre trovato scoperto*».⁴²

La predilezione di Mastronardi per il frammento contribuisce in maniera sostanziale a ostacolare la trama. Le schegge di vissuto, grossolanamente impastate con disordinati grumi di pensiero e monologhi interiori deliranti, non sono giustapposte a caso. La *memoria dilatante* di Pietro amplifica i ricordi più dolorosi, sui quali egli ritorna ossessivamente, contribuendo a confondere il lettore nella fusione tra passato e presente. Il sintagma «memoria dilatante» viene utilizzato da Genette nella sezione *Durata* del saggio *Figure III*, in cui, facendo riferimento al narratore della *Recherche* proustiana, scrive:

Il racconto proustiano tende a diventare sempre più discontinuo, sincopato, costituito da enormi scene separate da immense lacune, e quindi ad allontanarsi sempre di più dall'ipotetica «norma» dell'isocronia narrativa [...] Pare proprio che Proust abbia voluto, e fin dall'inizio, questo ritmo sempre più contrastante, di una massività e di una brutalità beethoveniana, in opposizione così viva alla fluidità quasi inafferrabile delle prime parti, come per opporre la tessitura temporale degli avvenimenti più remoti a quella dei più recenti; quasi la *memoria* del narratore, a mano a mano che i fatti si avvicinano, diventasse al tempo stesso più selettiva e più mostruosamente *dilatante*.⁴³

Al Mastronardi lettore (o ri-lettore) della *Recherche* – certamente influenzato anche dalle riflessioni di Auerbach sul “trattamento polifonico” della narrazione in Proust – non sfuggì di certo l'evidente contrasto presente nella tessitura temporale del romanzo proustiano, suggerendogli probabilmente di riprodurre il medesimo procedimento all'interno del microcosmo di *A casa tua ridono*.

La prima parte del romanzo interessa un intervallo di tempo di quindici, vent'anni al massimo. La vicenda introduce un Pietro adolescente, la cui età potrebbe verosimilmente aggirarsi intorno ai quindici, sedici anni, per lasciarlo, al termine del quarto capitolo, uomo fatto, alla vigilia del secondo matrimonio. Il tutto avviene in poco più di quaranta pagine.⁴⁴

Attraverso un'ellissi di altri quindici anni circa, si giunge alla seconda parte del romanzo, nella quale ritroviamo Pietro sposato, con un figlio,

⁴² *Ivi*, p. 40, corsivo mio.

⁴³ G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. di L. Zecchi, Einaudi, Torino, 2006, pp. 142-143, corsivo mio.

⁴⁴ Il quarto capitolo si chiude alla pagina quarantanove, ma la prima pagina del romanzo, nell'edizione Rizzoli del 1971, è la numero sette, per un totale di quarantadue pagine per la Parte Prima.

Luigi, a sua volta adolescente, autore delle pagine di un diario che si trovano ora sotto gli occhi del padre.

L'avvio del primo capitolo di questa seconda parte è in linea con i quattro che lo precedono nella misura in cui pone – o, meglio, impone – all'attenzione del lettore una nuova didascalia: «Ultimo giorno di vita». ⁴⁵ Per la prima volta viene presentato in modo chiaro ed esplicito l'orizzonte verso il quale la narrazione sembra tendere: la morte del protagonista.

Com'è consuetudine all'interno dell'universo narrativo di Mastronardi, anche questa prospettiva verrà vanificata: il tentativo suicida di Pietro non andrà a buon fine, l'uomo si risveglierà in una clinica e la vicenda terminerà con un ansiogeno riepilogo dei fatti narrati.

Eppure, a pagina cinquantatré, l'orizzonte narrativo coincide con un orizzonte temporale d'arrivo verso il quale l'intera vicenda pare dirigersi portando il lettore a immaginare, e dunque aspettarsi, una inevitabile risoluzione dei fatti.

L'ultimo giorno di vita corrisponde alle ultime due parti del romanzo che costituiscono i rimanenti due terzi dell'opera per un totale di novantasette pagine. Risulta perciò evidente la ragione per la quale è possibile parlare di *memoria dilatante* in Mastronardi: quarantatré pagine raccontano vent'anni, novantasette sezionano minuziosamente una giornata.

Rispetto al modello insuperabile della *Recherche*, si mantiene invariata, con le dovute proporzioni, l'attitudine alla dilatazione: poche ore, dal tardo pomeriggio al calar della sera, quando Pietro sale su una barca con l'intenzione di lasciarsi annegare nel fiume, costituiscono la cornice nella quale sono incastonati i tre motivi principali sui quali l'autore intendeva concentrarsi: la lettura del diario del figlio Luigi; l'episodio del romanzo immaginato dal dipendente, nel quale Pietro si immedesima; la lunga e frammentaria analessi finale, che integra i fatti narrati dei quali Pietro è protagonista con il romanzo da lui immaginato.

Lo spazio *effettivamente* dedicato alle ultime ore di Pietro, dal calar della sera al tentato suicidio, è assai ridotto: poco più di ventitré pagine, che a fatica riescono a ritagliarsi un po' di spazio tra le ossessive fantasticherie del protagonista. Sebbene il numero di queste pagine sia ridotto, ciò non significa che siano temporalmente coerenti o coese: i ricordi, le ellissi e i monologhi di Pietro interrompono la narrazione di continuo, confondendo passato e presente.

Pietro si trova seduto alla scrivania del suocero. Terminata la lettura del diario del figlio, dopo che «il pensiero della morte si

⁴⁵ L. Mastronardi, *A casa tua ridono* cit., p. 53.

era affacciato»,⁴⁶ sentendo la fine vicina, egli compie un ultimo e significativo gesto: fa cioè un riepilogo mentale dei principali snodi, o «fasi», della propria esistenza, utilizzando alcuni oggetti-simbolo che li hanno contraddistinti.

La mano di Pietro pescare negli oggetti *che avevano punteggiato le varie fasi della vita*. Sentiva la propria voce dire: orologio.

E ecco la mano tastare fra le cose, e fermarsi sull'orologio, uscirlo, soppesarlo appeso alle dita, minuscolo oggetto. [...]

Pietro ha lasciato cadere l'oggetto sopra il piano della scrivania, e la sua voce ha ordinato adesso: Cartella! La mano obbediente cercare, poggiarsi, uscire la cartella che ora gli pendeva davanti. Lo spesso cartone arancione era venuto sottile quasi come la velina. [...]

Ha posato la cartella vicino all'orologio.

Sciarpa!

E la mano pescare, la mano uscire la sciarpa: la spessa lana uncinata bucata dai rodimenti del tarlo. Pietro si è fasciato il collo. Per questa vanità aveva rischiato la morte macilenta. [...]

Ha deposto la sciarpa accanto all'orologio e alla cartella.

Cartone!

E la mano pescare e la mano uscire, e gli occhi vedere il cartone rosso mezzo piegato [...] sì che si poteva ancora leggere senza sforzo: cercasi garzone.⁴⁷

Uno per volta, vengono estratti tutti gli oggetti che in qualche modo hanno segnato un fallimento o una sconfitta nell'esistenza di Pietro. Questo passaggio è cruciale all'interno della vicenda, poiché è l'unico momento in cui Mastronardi, attraverso Pietro, tenta di riepilogare e ricondurre la propria narrazione a un ordine cronologico determinato e coerente. Si tratta di una sorta di bussola temporale – l'unica presente nel romanzo – affidata al lettore per consentirgli di orientarsi nelle confuse e apparentemente casuali giustapposizioni di prolessi e analessi. Tale operazione, volta dunque a mettere ordine, viene *materialmente* svolta dal protagonista. Non si tratta di una metafora: «Ora guardava gli oggetti distesi sopra il piano della scrivania. *Nell'ordine cronologico* [...] Ecco la mia eredità!, pensava».⁴⁸

La dilatazione, nello sconnesso racconto di questa giornata, è quindi un'occasione per rievocare i momenti cruciali della vita di Pietro: uno su tutti, l'orrendo sospetto di omosessualità che grava sul figlio Luigi, sospetto che il protagonista tenta a fatica di rimuovere. Il giorno, viene

⁴⁶ L. Mastronardi, *A casa tua ridono* cit., p. 69.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 70-71, corsivo mio.

⁴⁸ L. Mastronardi, *A casa tua ridono* cit., pp. 72-73 corsivo mio.

qui sfrangiato, interrotto, continuamente disturbato da un'ossessiva processione di ricordi e rimpianti che portano il protagonista a immaginare un'unica soluzione possibile: la sua morte.

L'atto di riepilogare i principali fallimenti della propria vita tramite gli oggetti che li contrassegnano è l'unico episodio in cui Mastronardi cerca di mettere ordine alla complicata sequenza di piani temporali del romanzo. Solamente due casi sembrano fare eccezione:

Parte seconda – Capitolo IV: «La mattina del 23 settembre Pietro era stato nella banca per festeggiare il centesimo milione di versamento.»⁴⁹

Parte terza – Capitolo II: «La mano di Pietro tirava il ciuffo di peli ingrigiti del petto che gli uscivano dalla canottiera.»⁵⁰

Si tratta di due incipit stranamente narrativi rispetto al tono generale del romanzo, che nulla hanno in comune con le asettiche didascalie con le quali Mastronardi ha scelto di esordire negli altri casi; e poiché il Tempo è stato, fino a questo punto, definito come immobile e deliberatamente non scansionato, un elemento salta subito all'occhio.

Il narratore, in evidente contrasto con quanto detto finora, fornisce al lettore un (falso) referente cronologico: una data, il 23 settembre. La chiarezza di tale elemento è però soltanto apparente, poiché non si tratta di un'indicazione temporale riferibile a un anno preciso. Eppure, una collocazione temporale, per quanto generica, esiste: è la medesima dell'intera trilogia di Vigevano e ancora una volta, così come avviene nel Calzolaio (il caso più eclatante in tal senso), sono il denaro e il suo flusso a definire e raccontare il Tempo e la Storia.

Versare cento milioni di lire in banca non era di certo un'impresa da poco e, tanto meno, lo è per Pietro, che fino a quel momento aveva collezionato ben tredici licenziamenti, passando da un impiego assai poco remunerativo, quello di garzone, a una posizione di rilievo nell'azienda del suocero, diventando multimilionario in una quindicina d'anni.

Un cambiamento così repentino della propria condizione economica⁵¹ è pensabile e collocabile unicamente a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, quelli del miracolo economico italiano. La frenesia lavorativa,

⁴⁹ *Ivi*, p. 87.

⁵⁰ *Ivi*, p. 125.

⁵¹ Si noti che Pietro, nonostante sia il più disperato e sconfitto tra i protagonisti di Mastronardi (nemmeno il maestro Mombelli arriverà a tanto), è il solo in grado di diventare padrone a tutti gli effetti. Mario Sala rimarrà un povero scarparo e Mombelli perderà l'attività e la moglie, per poi tornare a scuola dai colleghi con la coda tra le gambe.

la possibilità di fare tanti soldi, e farli in fretta («Gira la manopola e la musica è sempre una: dané fanno dané»),⁵² sono gli unici appigli che Mastronardi offre per ancorare le sue storie al fenomeno del *boom*.

Il capitolo precedente si conclude con quella che dovrebbe essere la fine di Pietro, intenzionato a suicidarsi per «smorbare» il mondo dalla propria presenza, in seguito alla lettura del diario del figlio:

Il corpo andava sotto. Pietro si sentiva scendere. Planava. Nell'acqua colorata dai riflessi azzurri il corpo seguiva planare. Sopra il tappeto di sabbia. Trascinato. Pietro si sentiva impigliare nelle alghe. Essere come allacciato dalle alghe.

Pietro. *Si addormentava.*⁵³

Chi legge è dunque convinto, così come Pietro, di essere testimone dei suoi ultimi secondi. È un'unità di tempo minima, sono i pochi attimi prima della morte: fine-vita e fine del tempo narrativo coincidono. Ed è impossibile poi non effettuare automaticamente un'associazione tra quel «si addormentava» e l'immagine di un sonno-morte, tanto simile alla celeberrima conclusione del romanzo dell'amico Luciano Bianciardi: «poi il sonno è già arrivato e per sei ore io non ci sono più».⁵⁴

Voltando pagina invece, con un po' di spaesamento, troviamo Pietro vivo e vegeto, intento a depositare in banca il centesimo milione. Confusi dall'ennesima analessi scopriremo, proseguendo nella lettura, che il 23 settembre è il medesimo giorno del (tentato) suicidio di Pietro, che si rivelerà fallimentare nel capitolo successivo, quando Pietro si risveglierà nel letto di una clinica. Ma che cosa renderebbe questo dato cronologico – l'unico del romanzo – potenzialmente rilevante?

La riflessione sul 23 settembre è stata fin qui condotta unicamente allo scopo di rilevare la singolare presenza di una data in un romanzo che fa dell'atemporalità il proprio fulcro. Nonostante non esista un'evidenza scientifica della plausibilità dell'ipotesi che segue, risulta tuttavia interessante tentare di sviluppare un'intuizione che troverebbe conferma soltanto nelle innumerevoli e irrintracciabili bozze di lavoro dello scrittore.

Il 23 settembre 1968, proprio durante la faticosa stesura del romanzo da parte di Mastronardi, si spegneva a San Giovanni Rotondo Padre Pio da Pietralcina, oggetto, com'è noto, di una venerazione popolare mentre ancora era in vita. Ora, il sacro non ha mai interessato Mastronardi né

⁵² L. Mastronardi, *Il calzolaio di Vigevano* cit., p. 12.

⁵³ L. Mastronardi, *A casa tua ridono* cit., p. 86, corsivo mio.

⁵⁴ L. Bianciardi, *La vita agra*, Milano, Feltrinelli, 2016, p. 199.

i protagonisti dei suoi romanzi. Eppure, viene da domandarsi se nella scelta di datare in maniera così esatta il giorno dell'apparente morte di Pietro, in un romanzo totalmente privo di connotazioni storiche e temporali precise, non vi sia l'intenzione di riferirsi a una morte esemplare come quella di Padre Pio. Potrebbe insomma trattarsi di un *clin d'oeil* che Mastronardi riserva al lettore, sovrapponendo la figura del santo a quella del tormentato Pietro, rendendolo una goffa *figura Christi*, come se l'unico premio per le proprie sofferenze fosse quello di diventare il santo dei disperati come lui.

Si è scelto fin qui di mettere in rilievo le questioni più evidenti: la tendenza alla didascalica e al frammento, la sovrapposizione e l'incastro delle analessi, la mancanza di riferimenti temporali e storici e, per concludere, la continua tendenza al richiamo, alla riscrittura, nell'ossessiva e ciclica ripetizione del medesimo e immobile segmento. Si giunge, infine, all'ultimo capitolo del romanzo, il cui incipit stranamente poco didascalico è stato riportato sopra.

Il protagonista si trova nel letto di una clinica dopo essere stato tratto in salvo dall'annegamento. Il gesto descritto da Mastronardi, così informale e intimo («La mano di Pietro tirava il ciuffo dei peli ingrigiti del petto»), restituisce non soltanto l'immagine della noia e dell'immobilità fisica di Pietro, ma anche l'idea di una temporalità immobile per definizione, quella della degenza, durante la quale l'unica occasione di fuga è offerta dalle fantasticherie della mente.

Pietro, lungo tutto il corso del capitolo precedente, ha finto di immedesimarsi in un proprio dipendente, il quale, in una struttura a matrioska, immagina a sua volta di immedesimarsi in un avvocato, che inventa un romanzetto assemblato con i fatti di cronaca letti sul giornale.

Una volta terminato questo strano sogno ad occhi aperti però, il protagonista inizia a rimuginare sull'affermazione di Rosa, la governante di Claudia, l'unica persona presente al suo risveglio: «nell'andarsene la donna ha detto: *A casa vostra ridono!*».⁵⁵

La frase «A casa vostra ridono» viene ripresa, ulteriormente segmentata, nell'esordio dell'ultimo capitolo.

La mano di Pietro tirava il ciuffo dei peli ingrigiti del petto che gli uscivano dalla canottiera.

A casa. Vostra. Ridono.

L'età del garzone, pensava, io l'ho passata da un bel pezzo. E il garzone è il cominciare il lavorare e io non conosco nessun garzone che alla mia età sia restato ancora garzone. Garzone, e la parola gli rivelava lo stato

⁵⁵ L. Mastronardi, *A casa tua ridono* cit., p. 103, corsivo mio.

del trapasso fra l'infantile e l'adolescenziale quando si è ancora mezzi dentro nell'uovo. A casa tua ridono.⁵⁶

I tre piccoli segmenti – “A casa. Vostra. Ridono.” – vengono leggermente trasformati nella conclusione della breve sequenza appena letta, dando origine al titolo del romanzo. La differenza è lieve, ma sostanziale: dal tono accondiscendente della governante, che si rivolge a Pietro con il “voi”, si passa al “tu” di una nuova voce, beffarda e giudicante, in grado di incarnare la peggiore paura del protagonista, essere ridicolizzato, e, al tempo stesso, capace di dar voce a quella comunità nella quale egli non può trovare spazio.

La struttura del romanzo si rivela in queste pagine e in quelle che seguiranno nella sua angosciante ripetitività, nel disordinato riepilogo dei frammenti di vita che Mastronardi ha finora esibito. Questa riflessione sull'età del garzone e sull'uovo (centro dell'esordio) è una clamorosa ripetizione: a pagina sedici (anziché riferirsi alle pagine, qui potrebbe riferirsi a ciò di cui si parla, in generale, a quell'altezza del romanzo), si legge infatti:

L'età del garzone, pensava, io l'ho passata da un bel pezzo. E il garzone è il cominciare il lavorare e io non conosco nessun garzone che alla mia età sia restato ancora garzone.

Garzone, e la parola gli rivelava lo stato del trapasso fra l'infantile e l'adolescenziale quando si è ancora dentro mezzi nell'uovo.⁵⁷

Escludendo la leggera inversione dell'ultima frase (p. 17: «ancora dentro mezzi nell'uovo», p. 125 «ancora mezzi dentro nell'uovo») il lettore si ritrova di fronte alla medesima sequenza di periodi. È una riscrittura esatta, maniacale, una ripresa parola per parola.

Da qui in avanti assistiamo, non senza un filo d'angoscia, a questa allucinata operazione di riscrittura. L'intero romanzo viene riassembleto per flash, intervallando ogni segmento narrativo con la maligna voce interiore generata dalla crudele affermazione di Rosa: «a casa tua ridono». La giustapposizione dei segmenti, inoltre, non avviene secondo un ordine cronologico, ma complicando e intersecando ulteriormente i piani narrativi, in un angoscioso crescendo da gran finale operistico.

Contribuisce a questa sensazione la presenza sempre più ingombrante e pervasiva di queste quattro parole, «a casa tua ridono»,

⁵⁶ *Ivi*, p. 125, corsivo mio.

⁵⁷ L. Mastronardi, *A casa tua ridono* cit., pp. 16-17.

che, se inizialmente lasciano maggior spazio alle disordinate schegge di pensiero di Mastronardi, nella parte finale divengono le indiscusse padrone della pagina, interrompendo la voce narrante, segmentando un tempo già di per sé immobile e franto, sclerotizzando un monologo interiore sempre più confuso.

Si ha la sensazione che questa voce acquisisca vigore e forza di verità ad ogni ripetizione, facendosi sempre più minacciosa, assumendo quasi un tono polifonico, come le molteplici voci ridotte a una del coro del teatro greco. Ad opporsi a questo coro giudicante e opprimente sono pochi e brevi scampoli del pensiero di Pietro, gli unici momenti in cui si ritorna al presente della narrazione, dominato quasi del tutto da continue analessi:⁵⁸ «Cosa c'è da ridere allora? A me pare che non ci sia niente da ridere. E allora perché a casa mia ridono?».⁵⁹

Si tratta della riflessione al presente più rilevante dell'intero capitolo, ma è una domanda destinata a rimanere senza risposta, soffocata dalla marea montante di voci, che sommergono il protagonista soffocandone la facoltà di parola in maniera ben più efficace del mancato annegamento dal quale, comunque, egli si è salvato perché ha «sempre tenuto la bocca chiusa». Nonostante ciò, Pietro è tormentato da questo feroce ghigno corale, che gli risuona costantemente nelle orecchie a riprova del suo fallimento.

Il cerchio viene finalmente chiuso. Pietro, al termine di questo delirio «ora si ritrovava»⁶⁰ nel letto della clinica, sconfitto, inerme: un'immobilità che contraddistingue Pietro fin dalla prima pagina. Le circostanze, definite da uno stato immobile e cristallizzato, lo obbligano a una decisione amara: «non gli resta nientaltro che: andare a casa: battere la cassa: e tornare dai genitori».⁶¹

Il ritorno a casa e la regressione alla dimensione infantile era stata fatta presagire già in apertura, quando Pietro aveva ascoltato le parole di Rosa come se fossero «una favola», identificandosi nel bambino sia per la propria posizione – inerme, sdraiato a letto – sia per il fanciullesco tepore che il suo corpo emanava.

⁵⁸ «A casa mia ridono. Tutto uno scherzo. Dalla Rosa Pietro aveva saputo che a casa sua ridono. Così gli aveva detto Rosa e Pietro non ci aveva fatto caso, non ci aveva fatto caso subito quando Rosa ha detto a casa vostra ridono, anzi Pietro pensava che la donna gli avesse contato la favola che lui era come era stato da piccolo dopo che aveva sentito raccontare le favole [...] e lei [...] gli aveva raccontato la storia del salvataggio, fortuna, ha detto Rosa, che io non ho bevuto, che ho sempre tenuto la bocca chiusa e così sono stato salvato». *Ivi*, p. 131.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ L. Mastronardi, *A casa tua ridono* cit., p. 149.

⁶¹ *Ivi*, p. 150.

Come ha affermato Davide Dalmas:

La negazione di una progressione in avanti è arrivata alle estreme conseguenze: Mario alla fine del *Calzolaio* tornava all'inizio, ma era l'inizio del suo attivismo [...] adesso la regressione va oltre, fino all'infanzia, all'origine, alla nascita. Una nascita che è la morte.⁶²

Con questa nascita-morte si conclude la narrazione, generando, e al contempo annullando, un futuro senza alcuna prospettiva, rivelando l'assurdità e l'immobilità di un meccanismo narrativo di cui Pietro è destinato a essere eterno prigioniero.

⁶² D. Dalmas, «Concludere...» cit., p. 130.