



*Trimestrale dell'Istituto Gramsci Marche*

N. 11

***Clandestini, rimossi***

*Scrittori italiani fra gli anni Cinquanta e Settanta*

*a cura di*

*Gian Carlo Ferretti, Massimo Raffaeli  
e Francesco Scarabicchi*

ISTITUTO  
GRAMSCI  
MARCHE



*Trimestrale dell'Istituto Gramsci Marche*

**Direttore:** Rodolfo Dini

**Redazione:** Valerio Calzolaio, Patrizia Caporossi,  
Carlo Carboni, Patrizia David, Gabriele Ghiandoni,  
Massimo Paci, Massimo Papini, Bruna Stefanini

**Direttore responsabile:** Ferdinando Cavatassi

**Redazione e amministrazione:** via Cialdini, 41  
60122 Ancona tel.071/2073661

**Progetto grafico:** Andrea Gentili Studio Asa - Fermo,

**Stampa :** Litografica COM - Capodarco di Fermo (AP)

Un numero £ 10.000

Abbonamento annuo £ 30.000

Abbonamento sostenitore £ 100.000

I versamenti possono essere effettuati su c/c postale n. 14077606  
intestato a Istituto Gramsci Marche

Periodico registrato al Tribunale di Ancona

n. 1 - 21/1/1992

Finito di stampare - aprile 1995

# Sommario

- 5 *Nota*
- 7 *Introduzione: domande a Roberto Roversi*
- 13 Gian Carlo Ferretti, *Niccolò Gallo*
- 21 Niccolò Gallo, *Lettera aperta a Corrado Alvaro*
- 25 Massimo Raffaeli, *Massimo Ferretti*
- 31 Massimo Ferretti, da *Allergia*
- 32 " " da *Rodrigo*
- 35 " " da *Il gazzarra*
- 39 Gian Carlo Ferretti, *Lucio Mastronardi*
- 45 Francesco Scarabicchi, *Lucio Mastronardi*
- 51 Lucio Mastronardi, da *Il calzolaio di Vigevano*
- 53 " " da *Il maestro di Vigevano*
- 56 " " da *Il meridionale di Vigevano*
- 59 " " da *A casa tua ridono*
- 61 Massimo Raffaeli, *Carlo Cassola, il libellista*
- 65 Carlo Cassola, da *La rivoluzione disarmista*



## *Nota*

C'è una letteratura condannata all'emarginazione e all'oblio dall'industria culturale che su di essa esercita quella che Marcuse definiva la tolleranza repressiva (oggi infatti sempre meno tollerante e sempre più repressiva). Nel momento in cui i cataloghi delle case editrici infittiscono fino alla confusione babelica, certi autori ne sono espulsi e relegati nel silenzio o nelle bibliografie ad uso degli specialisti: in genere si tratta di scrittori in cui la *complessità* formale si lega all'*antagonismo* delle scelte etico-politiche, perciò scomodi, poco rassicuranti e molto difficilmente omologabili. Il ciclo *Clandestini, rimossi* ha proposto ai lettori e agli utenti di una biblioteca marchigiana quanti hanno operato in un periodo cruciale della nostra storia recente, tra la fine degli anni cinquanta e i primi anni settanta: la lettura o rilettura delle loro opere è stata suggerita dall'intervento di alcuni scrittori e critici militanti. Il presente volume raccoglie l'esito delle letture, organizzate dall'Istituto Gramsci Marche, tenutesi il 28 aprile e il 5, 12, 19 maggio 1994 nella Sala Castiglioni della Biblioteca Comunale "Mozzi-Borgetti" di Macerata. Si ringrazia la Direttrice, dottoressa Alessandra Sfrappini, per la puntuale collaborazione e per la particolare disponibilità.

In occasione di questo quaderno è sembrato inevitabile, ai curatori, rivolgere, alla maniera di un esergo e di una introduzione, alcune domande a Roberto Roversi, dentro al riferimento di un rigore testuale e di un esempio etico davvero inimitabili nella letteratura del secondo dopoguerra.



## Introduzione: domande a Roberto Roversi

*D. Clandestini, rimossi . . .*

R. Direi, per semplificazione, che sono gli autori non accettati, quelli che infastidiscono, e quindi non inseriti dalle istituzioni critiche ufficiali nelle tabelle dei meriti preclari o nelle classifiche della serie A. In quanto che, come la vedo e la sento, la nostra cultura letteraria è, nella sostanza, nel profondo, quietamente ma acidamente archivista: ha immanente il bisogno di catalogare, di sistemare non per domani ma per l'eterno, di scorporare e punire. Gli elargitori di queste pubbliche tabelle di pregio e di merito sono per lo più docenti, anche illustri, adusati a questi schematismi e a riportare e restringere i giudizi in supporti ternari. Le triadi medievali. Vedere, per credere, come la storia della letteratura italiana sia nel giudizio e nelle conclusioni vincolata a queste rose di tre petali, ormai marmorizzati (Dante Petrarca Boccaccio; Ariosto Tasso Boiardo; e via via fino a Foscolo Leopardi Manzoni, Carducci Pascoli D'Annunzio, Saba Ungaretti Montale; mentre ora siamo in imminente attesa della terna conclusiva del secolo). A me riesce fastidioso, per gli autori non al vertice, o anzi riesce impossibile, stabilire la giusta collocazione nel quadro generale e la corretta valutazione, mentre non trovo quasi mai elementi di supporto o indicativi, quindi utili per le persone fuori elenco, per lo più tracciate in un affastellato elenco telefonico. Per esempio, Cassola. Ecco, Cassola è morto quasi irriso mentre prima godeva di fiori. Irriso e dimenticato. Era celebrato e premiato, per meriti giusti, quando la sua narrativa poteva collegarlo alla cultura resistenziale, a un realismo

commosso ma non vincolante, alla tenera violenza di un paesaggio identificato contrassegnato e difeso. Ma nel momento dello scarto deciso convinto quasi rabbioso verso non un pacifismo rassicurante ma verso un antibellicismo, antimilitarismo senza tregua, fu rapidamente considerato in fase di involuzione, mitomane e ossessivo, perfino quasi uscito di testa. Qualcosa di simile capitò, per altro esempio, a uno scrittore notevolissimo e nuovo e diverso come Bianciardi (per altro, e fra l'altro, autore di una stupenda storia del nostro Risorgimento che renderei obbligatoria come lettura coinvolgente nei nostri licei). Nel rispetto dei ruoli, Gallo o Mastronardi, a cui facevi riferimento, sono esemplificazioni un po' diversificate, ma possono servire. Gallo, per quanto so anche per diretta lettura, è stato più lettore che scrittore; sempre dentro all'industria editoriale ad alto livello ma con una riservatezza rigorosa e una attenzione, una premura dell'intelligenza, una passione costante che gli consentivano di percepire anche i sospiri, i respiri. Mastronardi, quando ha cambiato disposizione di occhi e di cuore, dopo i primi tre romanzi, si è come spento e allora senza alcuna pazienza è stato accantonato, rimosso. Nessuno ti allunga una mano per tirarti fuori dal fango. Massimo Ferretti non mi pare rientri nel quadro ondivago di chi era in barca ed è naufragato nel mare. L'ha fatto dimenticare la morte precoce, improvvisa. Posso riferirmi alla sua collaborazione a "Officina" tramite Pasolini, ma anche alla conoscenza, alla lettura diretta delle sue opere seguenti. Un lavoro sottile e attentissimo nella direzione del *Gruppo 63* ma con uno sperimentalismo inquieto, molto personale e perseguito senza soste, quindi agitato e rinnovato quasi pagina dopo pagina. La sua era sicuramente una scrittura mossa, anzi direi sconvolta da inquietudini morali, quindi drammatica, come infatti aveva intuito Pasolini.

*D. Clandestinità e rimozione sono, secondo te, legate a un fuoritempo, come se certi autori fossero delle distonie rispetto al senso comune, all'epoca?*

R. All'ordine comune, dell'epoca. Ma per quanto riguarda questi ultimi decenni, diciamo trent'anni, userei definizioni meno drammatiche. È clandestino, oggi, uno che si pone davvero in clandestinità; che sta fuori davvero recidendo ogni cordone nell'intento quasi disperato di



muoversi libero e contrapposto, cioè non condizionato. Una situazione quasi arcaica, da romito sui monti. Inconcepibile e astrusa, pertanto. Quanto alla rimozione, non mi sembra - e non sembra - che la cultura, il regno della cultura ricerchi e apprezzi simili violenze, tali motivazioni. Preferisce l'uso cauto e acido dell'omissione, non il tratto brutale della censura. Il silenzio, che è censura. Oggi non si cancella, per non lasciare traccia; si tace. Il silenzio è un complice sopraffino. Oppure l'immissione caotica nel calderone della comunicazione, dove nomi, fatti e notizie sono pigiati accatastati come trucioli in una segheria, in modo che tutto è caotico frastornante incalzante in una corsa frenetica nella pianura dei segni. Neanche li sfiori con un dito e sono già nell'ombra delle montagne. Basta la televisione, a conferma; ma è indicazione ovvia. Il massacro di un bambino in una guerra, seguito da due tette sovrane di una qualche diva dai denti di neve in un ultimo film. La vigliacca sciatteria dell'informazione ha cancellato il rispetto dell'uomo per l'uomo. Per tutto questo reale guazzabuglio, eterodiretto, riesce difficilissimo richiamare l'attenzione dei giovani giovanissimi su tragiche situazioni reali appena trapassate. Per esempio, la *resistenza*. Come tornare a dirla con parole che cantano? Se il linguaggio è grigio come la coda dei topi? E a orecchi picchiati tempestati di continuo da suoni alti, altissimi che non lasciano più spazio ad altra voce? Ecco, almeno, l'urgente necessità di far balzare in alto come una palla d'oro ogni parola, perché torni a incantare gli occhi anche prima delle orecchie.

*D. Ma dietro ogni omissione o rimozione, non c'è una deliberata colpevolezza?*

R. Deliberata convinzione, direi; convinzione del potere. Non tanto colpa, in quanto il potere reale, in ogni settore, si organizza e si muove col supporto di parametri rigidissimi e ormai risaputi. Con questi parametri, di perfida lucidità e insistenza, dobbiamo confrontarci, fare i conti, al di fuori di ogni stentato e sdentato moralismo. Noi siamo, dico un po' tutti a sinistra - per stabilire un campo - in un ritardo epocale. Vecchi come il cucco. Mentre dovremmo almeno affannarci a ricostruire fin da principio una rinnovata unità linguistica, dopo una profonda faticosa pulizia. Perché questo è, credo, il ritardo peggiore e più dannoso, che rende

improbabile l'avvio di un recupero a tempi brevi. Il vecchio PCI aveva smesso via via di comunicare emozioni dei sentimenti, della riflessione e della fantasia politica perché il suo linguaggio era tremolante come il lume di una candela consunta. Parlavano parlavano e le parole rimbalzavano via come chicchi di grandine, ma senza neanche quel rumore. E così la gente, i giovani si distaccavano, toglievano la spina, chiudevano il canale comunicativo, passavano ad altro. E la confusione quasi generale in giro, in questo momento, sul prato italiano, è soprattutto vigliacca confusione linguistica; che contrassegna come vile, e volgare, la nostra epoca. A cui è stata sottratta la dignità della fantasia - che solo la parola buona e vera sa rendere splendente .

*D. I testi dei clandestini e rimossi sono caratterizzati pure da irregolarità linguistiche e tematiche. Non c'è una responsabilità anche della critica che stenta a coglierne il segno, e li esclude?*

R. Oggi io non vedo, non sento, non leggo testi di o da critica militante e, io almeno, sono convinto che una militanza critica non è in atto; travolta dagli eventi culturali e dalla nuova organizzazione della cultura. Non c'è critica che accompagni con il lievito della cattiveria attiva e della generosa impudenza il lavoro dei nuovi che cominciano o dei giovani che si avviano; e l'altra critica è troppo sussiegosa e annoiata, in generale. D'altra parte non c'è nemmeno un Debenedetti, militante e sapiente, inquieto nelle curiosità fino al dramma; la cui vicenda, ecco, fu ed è tuttora esemplare. Emarginato, variamente umiliato - poi risarcito con bocconi di pane, solo perché era nuovo, non ristretto e non costretto, e il suo respiro di mente spaziava via e non si accontentava mai. Non si affidava ai libroni di ferro ma ad una agilità sovrana, che riusciva con un dito a toccare il fondo del mare. Perché, torno a ripeterlo fino alla noia e come constatazione verificata e dolorosa, la mancata accettazione delle regole di base - regole di buona e reciproca convivenza e partecipazione - viene ripagata in ogni occasione con infastidito dispetto e poi con strascicato e malvagio silenzio. Basta anche una non citazione, o la soppressione di un riferimento, di un nome. Ripeto allora, inoltre, che il problema ancora costante in questi giorni, è fra l'accettazione - e in qualche modo la subordinazione anche solo operativa - di utilizzare le

istituzioni ufficiali, variamente assillanti e complesse, e la convinzione contraria di dovere ad ogni costo difendere e preservare i margini ormai ridottissimi di autonomia. Valga la benedizione per entrambe le scelte, ma la seconda non garantisce certo il tacchino a tavola; e si paga, si paga. Tanti casi di meravigliose persone defraudate della speranza della vita, e della voglia di fare; di continuare a fare.

*D. Tu, a un certo momento, nel '69, hai deciso di stampare Le descrizioni in atto al ciclostile e, in contemporanea, ti sei messo fuori, al margine, dell'industria del sapere e della scrittura. Come valuti oggi quella scelta?*

R. È là, ormai conclusa. Allora si poteva e aveva anche una sua ragione. Si proponeva una strada poco percorsa, e in modo abbastanza rigoroso, lo dico nel senso di "completo", di rapportarsi col proprio lavoro concluso. Come non solo gestire ma distribuire il proprio faticoso e generoso malloppo? Nel momento che si era coinvolti, direi travolti, dal principio violento di una generale sconfitta politica. Era come sottrarre la propria vita dalle mani dell'orco. Il libro o librone o libretto doveva diventare una talpa; non cercare una improbabile gloria ma raschiare sottoterra per raggiungere altri eremiti, altre voci da poco sepolte. Per sfuggire anche al proprio dolore, che poteva risucchiare le forze. Era un viaggio, ed è ancora un viaggio di Ulisse strisciando sui gomiti. Ma insomma, dopo tutto, era questo: non fare nulla di nulla in due o tre direzioni; cancellare via senza lacrime amare; fare poco o nulla in altre due o tre direzioni; solo dopo verifica attenta; e dedicarsi a una sola direzione anima e corpo, ed è quello che insegue correndo con la lingua in fuori questo tempo per cercare di avvinghiarlo al collo e farlo diverso. Diverso, ripeto, non migliore. Perché soltanto quando sarà tutto stravolto, potrà respirare senza infamia. Perché questo mondo ha un sangue volgare e una violenza nelle mani che lo fa atroce e viscido in ogni momento. E tuttavia non è ancora perduto, e non si perderà mai. Perché il numero degli onesti, nelle nostre tane e in altre tane, sta crescendo, con buona convinzione. E così cominceranno le buone parole a ripetere spinte a una speranza mai perduta. Torneremo così liberi davvero.

*Bologna, dicembre 1994*



# Niccolò Gallo \*

*Gian Carlo Ferretti*

Un punto di partenza utile può essere il libro, curato da Cecchi, Garboli, Roscioni, e pubblicato dal Polifilo nel 1975, che raccoglieva buona parte dei suoi scritti a quattro anni dalla morte. Va detto subito che questo libro ha rappresentato un caso piuttosto raro di censura operata dichiaratamente su un testo critico, con una discutibile operazione difensiva. Gallo infatti nel dopoguerra, in una rassegna della narrativa italiana, aveva espresso un giudizio negativo sulla Morante, che venne appunto soppresso in seguito dai curatori.

Da questa raccolta di scritti, comunque, esce una personalità molto più complessa, contraddittoria, e anche tortuosa, di quanto era apparso per molti anni: sia perché molte cose di Gallo erano uscite nell'immediato dopoguerra, e si erano un po' dimenticate, sia perché la sua vita sempre così riservata, quasi arroccata nella casa di piazza Ungheria a Roma, dava

\* Niccolò Gallo (Roma, 1912 - Santa Liberata di Grosseto, 1971). Filologo, la sua vocazione di critico militante lo porta nel dopoguerra a scrivere su fogli della sinistra come "Il Contemporaneo" e "Società" dove esprime particolare attenzione ai problemi della narrativa e del dibattito neorealista. Intanto avvia una serie di lavori a carattere tecnico-testuale, curando volumi fondamentali: la *Storia della letteratura italiana* (Einaudi, 1958) del De Sanctis, il *Carteggio* (Vallecchi, 1958) fra Dino Campana e Sibilla Aleramo e i *Taccuini* (Mondadori, 1976) di Emilio Cecchi. Dall'inizio degli anni sessanta, smette di pubblicare, scegliendo il compito di *editor*, consulente editoriale e direttore di collana, prima per Nistri-Lischi e poi per Mondadori, dove ha modo di vagliare e orientare il percorso di decine di autori. Dopo la prematura scomparsa, alcune sue pagine sono state raccolte nel volume degli *Scritti letterari* (Il Polifilo, 1975).

di lui un'immagine piuttosto lineare. Mentre andando a vedere questi scritti, e riflettendo sulla sua esperienza complessiva, vengono fuori tutta una serie di contraddizioni molto radicali.

Ecco, per esempio, da un lato un'attività critica e un'attività editoriale tutta allo scoperto, cose pubblicate, una consulenza ufficiale per la Mondadori, un rapporto stretto con il direttore letterario di allora Vittorio Sereni; e dall'altro un senso di distacco dal proprio lavoro, di disincanto, quasi una presa di distanza che naturalmente entra in contrasto con queste attività, anche quantitativamente ricche, sia sul piano della critica, della produzione personale, sia sul piano dei giudizi editoriali e dei risvolti, che sono durati per molto tempo. E ancora, da un lato l'intellettuale, possiamo definirlo "togliattiano" (nel senso proprio di un intellettuale venuto al Partito comunista grazie alla celebre "svolta"), impegnato nella Resistenza, iscritto in modo niente affatto formale a quello stesso partito, e dall'altro un lettore molto aristocratico, che qualche volta dà l'impressione di subire la critica militante come un sacrificio, di volerla e non volerla fare, perché essa lo porta magari a rinunciare al "vizio" di un'altra lettura, più privata, diversa. Il critico militante Gallo insomma, come hanno scritto i curatori del libro, sembrava talora un libertino costretto al "dovere coniugale".

In effetti c'era un po' di tutto questo in lui, come c'erano altre contraddizioni più segrete, più private, che sono apparse più chiare dopo la sua morte. Da un lato, ancora, una umanità molto pronta ad aprirsi, a rivelarsi, una tensione molto appassionata verso i problemi reali, una politicità "vissuta"; e dall'altro un senso di isolamento, la secondarietà delle parole, il piacere di stare in pochi, di frequentare poca gente.

Tutte queste contraddizioni poi, secondo me, ne fanno una figura molto ricca e affascinante. Si avverte inoltre un'articolazione molto forte nelle sue scelte. Scrive il saggio su Sacchetti, poi passa a occuparsi della narrativa italiana contemporanea su "Società", poi cura Leopardi e De Sanctis, poi fa una rivista insieme a Sereni e altri ("Questo e altro"), poi cura scritti di Antonio Gramsci e di Emilio Cecchi.

Passando da questa piccola e parziale bibliografia ai giudizi specifici, si può ricordare una sua bella "invenzione" critica, ben radicata nella realtà: la sua definizione cioè della "generazione di mezzo". Gallo è stato

appunto il critico che ha delineato efficacemente una generazione letteraria i cui nomi sono Anna Banti, Pratolini, Tobino, Natalia Ginzburg, Cassola, Bassani e Dessì. Di questa “generazione di mezzo” (restando lontanissima da lui ogni tendenza all’ appiattimento delle singole personalità) Gallo ha ricostruito le costanti, il tipo di formazione, il fatto per esempio di avere temprato una lezione culturale precedentemente acquisita nel quadro della guerra e della Resistenza. Questi scrittori insomma arrivano a vivere questi avvenimenti con una formazione già abbastanza definita, ma non abbastanza per non essere trasformati e coinvolti dalle nuove esperienze. E coerentemente Gallo ha costruito intorno a tre di questi autori, Bassani, Cassola e Dessì, una collana da lui diretta negli anni cinquanta per un piccolo e serio editore di Pisa, la collana del Castelletto, che prendeva il nome da una piazzetta di Pisa appunto. Inoltre Gallo è stato forse il lettore più acuto di Cassola, lo ha capito fin dalle sue primissime cose, con una sicurezza straordinaria.

Altra cosa importante: su “Società”, nel 1950, Gallo conduce la prima critica “da sinistra” al neorealismo. Il neorealismo era stato sempre criticato dalla “destra”, la destra culturale naturalmente, che vedeva il neorealismo come una corrente di cattiva letteratura, troppo intrisa di problemi contingenti, troppo compromessa politicamente. Gallo lo critica “da sinistra” e dice che il neorealismo non è stato abbastanza neorealismo, non ha saputo rinnovare la letteratura italiana. Però il problema Gallo è soprattutto il problema del suo silenzio. A un certo punto egli ha smesso di scrivere. Queste scelte, com’è noto, hanno quasi sempre motivazioni molto diverse e profonde. Come i suicidi. In genere uno non si ammazza mai per una ragione sola. Basti l’ esempio di Pavese. Quindi tante ragioni, che poi hanno spesso una ragione unificante e decisiva. Gallo in sostanza, a un certo punto, addirittura negli anni cinquanta, non scrive più, e si avvia a diventare quello straordinario consulente editoriale di cui anche Massimo Raffaeli ha parlato. Perché questo silenzio e questa scelta?

Adesso vi leggerò un brano dell’ avvertenza premessa dai curatori al suo libro postumo, che dà una prima risposta, anche se bisognerà scavare ancora: “Si riconobbe letterato e politico: un letterato che cerca la politica e sa che non gli è possibile praticarla, e un politico che sa di essere troppo

letterato per far proprie le armi della politica e adoperarle. Un letterato che antepone la politica alla letteratura, e un politico che antepone la letteratura alla politica.”

Si può pensare in sostanza che questo conflitto insolubile lo porti a non scrivere più, e inoltre che nel suo abbandono della critica militante abbia un peso non secondario la delusione di fronte a una letteratura che non aveva fatto abbastanza, che era passata praticamente indenne attraverso la guerra e la Resistenza, anche se poteva sembrare di no, anche se Calvino aveva scritto un bellissimo racconto partigiano, anche se Cassola aveva scritto un bellissimo racconto partigiano anche lui. Ma di fatto la letteratura non era cambiata. Questo era il rovello di Gallo: la letteratura era passata indenne attraverso la Resistenza, e ancor più attraverso le esperienze sociali e politiche del dopoguerra. Per contro certe sue scelte successive come direttore della collana mondadoriana dei Narratori italiani, negli anni sessanta, sembrarono adombrare l'accettazione di una situazione che non si poteva cambiare più. Quel Niccolò Gallo cioè che ha scritto le cose che ha scritto, che ha le idee che ha, diventa direttore di una collana di Mondadori, che è certamente una collana di alto livello, ma che non è certamente una collana di tendenza né una collana militante. Gallo si trova perciò a pubblicare molti autori (basta andare a leggere le lettere che scriveva al suo amico Sereni) perché ha un rapporto professionale e non può fare una collana personalizzata, come la faceva Vittorini negli anni cinquanta presso Einaudi. Quindi c'è una sorta di abdicazione, una sorta di rinuncia da parte sua, anche se il suo lavoro è di primissimo ordine.

Sono dunque i Narratori italiani che qualificano la consulenza mondadoriana di Gallo, anche se egli dirige con Sereni una collana sperimentale, *Il tornasole*, dove tra l'altro fa il suo felice esordio Piero Chiara con *Il piatto piange*. Chiara per la verità è una scoperta di Sereni. Erano entrambi di Luino e Chiara raccontava a Sereni storie provinciali di amori, di bar, eccetera. Finché un giorno Sereni gli disse: “Perché non le scrivi?”. Così nacque la sua prima opera narrativa.

Ora nel perché Gallo smettesse di scrivere proprio negli ultimi anni cinquanta, si può vedere anche una ragione più accentuatamente politica, che è il risvolto di quanto dicevo prima. Forse c'è in lui una sorta di



implicito rifiuto, compiuto da un intellettuale antifascista, comunista e artigiano, molto artigiano nel suo stesso modo di lavorare: un implicito rifiuto dell'Italia industriale, tecnologica e neocapitalista.

Certo, può apparire paradossale che questa scelta Gallo la faccia proprio andando a lavorare in una grande casa editrice come la Mondadori. Qui si entra in una zona d'ombra, segreta, misteriosa, in cui bisognerà scavare ancora. Sta di fatto che c'è in Gallo questa severità artigiana, una dimensione tutta preindustriale del suo lavoro. Era consulente e direttore di collana della Mondadori, e intanto viveva a Roma. Non si è mai trasferito, mentre per esempio Debenedetti, quando era consulente e direttore letterario del Saggiatore, passava interi periodi a Milano, nel residence dei Cavalieri, vicino a piazza Missori. Gallo no. Gallo andava a Milano una volta ogni tanto, ed erano più le volte che Sereni andava a trovarlo a Roma. Gallo se ne stava appunto nella sua casa di piazza Ungheria, dove gli arrivavano i dattiloscritti, o dagli autori romani nei casi in cui avesse un rapporto diretto, o dalla Mondadori di Milano quando passavano di là (c'è sempre un movimento ferroviario di dattiloscritti nella storia dell'editoria italiana). Gallo insomma restava lontano dalla macchina produttiva, quasi a voler prendere le distanze anche qui, mentre aveva rapporti personali molto assidui con gli autori, spesso nel vivo stesso della gestazione dell'opera, molto a monte dell'iter aziendale.

È diventato leggendario il suo rapporto con Stefano D'Arrigo. Il quale pubblicò un brano del suo romanzo sul "Menabò" nel 1960, e il vasto romanzo completo nel 1975 in volume; e in tutti questi anni ci lavorò in modo ossessivo, scrivendo e riscrivendo, con un vorticoso movimento di cartelle e di bozze. Ricordo Gallo un giorno, nel suo studio, con tutte queste bozze disseminate per terra; e da ogni bozza partivano dei rotolini lunghissimi, che erano poi gli inserti. Fu un iter dai costi tipografici spaventosi: lo stesso Arnoldo Mondadori ogni tanto andava a Roma, a implorare D'Arrigo perché concludesse il suo romanzo.

Questo non l'ho detto soltanto per raccontare una storia curiosa, ma per evidenziare un aspetto significativo del lavoro di Gallo, che seguiva i suoi autori continuamente, passo passo. E questa è una dimensione tipicamente artigiana che l'editoria ha perso completamente: non esiste

più questo tipo di rapporto. Rientra in questa dimensione lo stesso fatto (che può sembrare secondario, ma quando le coincidenze sono molte, allora diventano importanti), il fatto che tutti i suoi giudizi editoriali siano manoscritti. Gallo cioè li scriveva sempre a mano e quasi sempre in forma epistolare. Difficilmente formulava un giudizio come fanno in genere i lettori editoriali: che usano un modulo e seguono un certo schema: nome dell'autore, titolo del dattiloscritto, notizie, eccetera. No, Gallo scriveva delle letterine a Sereni, parlando anche di altre cose, magari della sua vita privata; e a un certo punto c'era una pagina, due pagine in cui esprimeva un giudizio sul dattiloscritto, anche minuzioso: "qui va bene", "là bisogna cambiare", eccetera.

Anche questo dunque è un aspetto tipicamente artigiano, che si ricollega a quanto di volutamente anacronistico c'è in tutto il suo comportamento, rispetto alla vita di relazione letteraria: il restare solo, il vedere poca gente, l'amare rapporti molto limitati, diciamo proprio privilegiati, una sorta di aristocrazia intellettuale.

Tutto questo dunque finisce per assumere il significato di un implicito giudizio critico sulla stessa macchina editoriale per cui Gallo lavora. E questa è un'altra contraddizione.

Ah, ecco: c'è una cosa che volevo dire e che ho saltato prima. Non bisogna mai mitizzare. Anche Gallo ha preso qualche cantonata, e bisogna dirlo (del resto, ha le spalle abbastanza forti per sopportare le critiche). In una delle sue rassegne infatti sopravvalutò la Viganò e sottovalutò Gadda, e non comprese l'importanza di Vittorini e del "Politecnico". Ci fu anche un cedimento all'ideologia. Questo per dire che anche grandi critici hanno, come Omero, le loro cadute.

Ma tornando al tema centrale, alla crisi di Gallo, c'è un altro aspetto più sottile e più segreto, e cioè il rapporto di Gallo con la scrittura e con la letteratura: rapporto caratterizzato da una grande severità verso se stesso, verso la letteratura e verso la sua propria scrittura. Anche quando non se ne ha una documentazione precisa, una testimonianza diretta, si avverte sempre un grande rovello. Gallo dà l'impressione di pensare che ci sia una insufficienza in quello che scrive. Il discorso torna così al disincanto, al distacco, e anche al silenzio. Quasi che, in aggiunta ad altre ragioni, Gallo dica a se stesso: "ma ne vale la pena di fare tutto questo,

quando poi nello scrivere sulla letteratura e nella letteratura stessa, non si arriva mai a quello cui si vorrebbe e dovrebbe arrivare?”

Sembra di assistere (per usare una formula che può apparire un po' ad effetto, ma non lo è) a una lotta dentro la letteratura e dentro lo scrivere. C'è tra l'altro in questo la tensione continua non soltanto e non tanto a una chiarezza, a una perfezione, quanto piuttosto a una concretezza che Gallo ha la sensazione di non riuscire a raggiungere mai. Cioè arrivare a una scrittura che sia del tutto libera dalle fronde, dal superfluo, e che abbia una concretezza assoluta. E' un obiettivo che Gallo sente molto difficile da raggiungere, e che si trova anche nella lettera aperta del 1947, molto bella, in cui Gallo formula dei rilievi critici ad Alvaro perché non è riuscito a fare qualche passo in più in quella direzione. Per cui, appunto, si può indicare un'ulteriore ipotesi sulla sua rinuncia a scrivere: in questa incapacità o in questo senso di impotenza a raggiungere una scrittura tanto chiara, tanto secca e crudele da andare quasi al di là della pagina. Ora vi leggerò due brani che, credo, dicono molto meglio ciò che ho cercato di dirvi io. Sono due brani tratti da una rubrica del 1947 intitolata “Veleni”, che Gallo teneva su “Lettere d'oggi”:

“Necessità di ‘scrivere’ (riscrivere la medesima cosa diverse volte) per arrivare all'estrema chiarezza, soprattutto rinunciando a ‘far bello’, rischiando al punto da dubitare se si è ancora dentro la letteratura. Sentire la prima, deserta amarezza del discorso apparentemente banale, per ritrovarne più tardi la sostanza proprio nella secchezza, nella ‘crudeltà’ espressiva in cui avrò preso ‘faticosamente’ corpo. Ma decidersi a scrivere solo quando importi, sacrificarsi se occorre, consumarsi nell’attesa. Non credere mai di essere abbastanza avanti da poter fidare di sé e abbandonarsi.”

“Mai siamo stati tanto coscienti della nostra insufficienza, come quando la pagina sembra finita, la fatica conclusa, null’altro da aggiungere. Mentre la letteratura vera comincia sempre al di là della pagina, dove non crediamo che sia; in quello che era in noi nell’atto medesimo di scrivere e che non avremo perduto solo se saremo riusciti a trasmettere. Ma sull’istante non sappiamo riconoscerlo, perché è sempre diverso e sempre si è tentati di ricominciare daccapo”.



## Lettera aperta a Corrado Alvaro \*

*Niccolò Gallo*

C'è nelle sue *Grigioverdi*, accanto a molti altri motivi che le sono rimasti cari, direi fondamentali, per tre volte l'aggettivo «lavorato», preso in prestito dalla terra («questa mia vita tanto lavorata, dopo la giornata lavorata il fracasso d'un mattino lavorato») sempre nello stesso senso «sofferto», di pena. Ho pensato ogni volta che sia cominciata di lì la sua letteratura, la sua poesia aggrumata, carica di intenzioni; che un giorno, per non diventare la sua palla al piede, avrebbe dovuto sciogliersi, perdere quel colore di simbolo che affascina tante espressioni, tante voci del nostro Sud (la nostra contemplatività meridionale, la nostra impressionabilità tutta visiva e allegorica: una natura segreta, chiusa in una vita fantastica. Ricorda che in Sicilia si chiama *lavuri* il grano, quando è maturo o ha già accestito, quasi immagine del lavoro compiuto, redento, mentre il lavoro fatica-dolore è il *travagghiu?*). Il favoloso, il mito, di cui tutti hanno parlato per lei, fin dagli inizi, è stato il suo mezzo d'espressione istintivo e naturale: e a questo s'aggiunga l'influsso della suggestione vociana, quel far centro d'una pagina alcuni modi espressivi, alcune parole che suonano come impegni morali, come atti di fede (penso a Slapater, specialmente a Jahier).

La forza apparente - una sorta di respiro affannato ma pieno -, la «misteriosità» che nasceva da un simile incontro sono state per tanto tempo il fascino della sua prosa, la poeticità del non-detto, dell'allusivo, dell'approssimato (che tanto più lo era quanto più dette, smaccate certe

\* Da *Lettere d'oggi*, marzo-aprile 1947.

intenzioni) o del magico (cito dalla *Signora dell'isola*, p. 20: «una boccetta di profumo segna col suo livello una febbre segreta»). Ma nel fondo di questa sua natura letteraria era, per noi, un altro fascino: avevamo riconosciuto in lei il narratore lirico che aspettavamo in quegli anni, il quale in evocazioni, in misure inventate o trasposte ci ripeteva, col suo tono caldo e denso, l'eterna storia degli uomini. Quel suo amare le sue creature, accompagnandole con un calore fraterno, giustificarle campandole in un'atmosfera a volte fin troppo trasognata. In questo fondo, mi consenta di uscire dalla letteratura (se è un uscire), ritrovavamo anche il suo antifascismo, la sua insistenza su certi temi popolari, sull'ingiustizia, sulla sofferenza umana.

A ogni suo libro abbiamo sperato che la scorza di quella sua scrittura, del suo incantesimo verbale, si rompesse: che trovassero un senso espressioni come, gliene ricordo una, ancora della *Signora dell'isola* (p. 68, ediz. Carabba): «la stanza rimane sola a sprofondare nelle memorie mute», che è indice del suo limite, dei suoi vuoti d'aria: la parola che, per condensare troppo, non stringe più nulla, ha appena un suono evocativo, senza una rispondenza interiore. Negli *Incontri d'amore* il suo ciclo mi parve concluso, il suo destino segnato: è il libro più rappresentativo di un Alvaro minore, di un Alvaro che «trascrive», piuttosto che scrivere, sulla guida di un tema cadenzato, mandato a memoria e sviluppa i suoi paradisi artificiali, le sue variazioni, che finiscono con l'esaurirsi in sé, con l'essere essi stessi la ragione del racconto. Dieci anni prima, lei scriveva ancora *I Denari* (quegli emigranti in viaggio verso l'oro sono un Kafka più umano, la scena del riconoscimento è tra le sue pagine una delle più belle), *Gioia*, *Celina*, racconti distesi e compiuti, con le sue qualità più immediate e necessarie; e, del resto, nell'*Uomo è forte* - a parte tutti gli errori di un libro intenzionale, costruito dal di fuori - c'erano una durezza, una legnosità così suoi, una sciatteria (lei m'intende), che era tanto della sua forza di scrittore che racconta, che fa il racconto a occhi chiusi per arrivare alla situazione, all'arco, che fa luce su tutto il resto.

Ora è venuto *L'età breve* e riporta gli stessi interrogativi, le stesse riserve di ogni volta. Quello che in *Gente in Aspromonte* era provincia con un bambino lontano (l'innocenza e il primo senso del male così concatenati alla sua biografia), qui è il ragazzo con la sua provincia (con

la sua infanzia) dentro. E in fondo tutta Italia, l'Italia che è sempre, dappertutto, a tal modo provincia. Ma, vede, è sempre più bello il simbolo che esce dalle sue cose, che non le sue cose: è il suo dono di portare nell'anima, come le hanno detto infinite volte, una cadenza epica, le figurazioni mitizzate d'una società, di un tempo. Risolverle narrativamente è ancora e sempre il punto, specie con un impegno così dichiarato di comporre una «storia» del nostro secolo (che sia, e lo sarà, una sua storia, sul piano della poesia, è ovvio). Lei non ha impostato alcun problema mai, non ha sollecitato mai nulla dall'esterno (anche *L'uomo è forte* rientrava in una esigenza e le ultime cento pagine sono ancora nel tono e nella misura sullo stesso piano fantastico delle ultime dell'*Uomo nel labirinto*). Ha seguito di volta in volta le sue reazioni psicologiche, i suoi umori: la sua ricchezza sta in questo suo essere aperto alle emozioni così come vengono, ai venti, alla montagna, al mare, alla carne. Le parti buone dell'*Età* sono sempre le sue medesime: un mondo limitato alle piazze del suo paese, agli interni poveri delle case dell'Aspromonte, o alle rispolverature tragiche d'una borghesia terriera chiusa in un'esistenza che è la sua condanna: gli uomini, come li ha sempre visti lei, con la loro sorte accettata (quando non finiscono in allegorie, o addirittura in bozzetti). Costruendo su un simile strato, lei riecheggia i suoi temi, s'incanta dietro certe cadenze, certe misure narrative che non arrivano a fondersi, restano frammentarie, quadri staccati, intenzioni fin troppo cariche. Anche il linguaggio perde la sua presa, diventa convenzionale, arbitrario. Lei che arriva a scrivere - e la sorte di tutto il nostro intellettualismo, della nostra mancanza di «sincerità»: «il ventre che gli apparve grande e ricurvo come un cielo, con un astro spento nel mezzo» (p. 12). Scriver male, per la sua, per la nostra generazione significa rifare il peggior D'Annunzio: siamo ancora lì. Più su le dicevo «la sua sciatte-ria», intendendo proprio questo: la sua necessità di abbandonarsi, di scoprirsi, di uscire da un circolo vizioso, da una suggestione di linguaggio poetico. Si ricorda il suo diario della Resistenza, in «Mercurio»? Forse bisognerà ricominciare di lì, far posto alla verità, lasciarla prendere corpo e sostanza poetica in noi. Siamo troppo allo scoperto per il romanzo, ancora: nell'aria vuota, carica di memorie che ci hanno scavato. Ancora troppo vicini al passato, al torbido delle nostre suggestioni, dei nostri

rifugi letterari di anni fa, ancora non pienamente al di qua. Forse importa solo aspettare.

Lo dobbiamo agli uomini, Alvaro. Le ho scritto così serratamente, così crudamente, per questo. Abbiamo tanta fiducia in lei. Una letteratura nostra, fino in fondo: ma per gli altri, appunto perché così nostra.



# Massimo Ferretti \*

*Massimo Raffaeli*

*Credo si debba concedere all'arte la  
possibilità della propria sparizione.*

Glenn Gould

1. La prima cosa che colpisce, in un autore come Massimo Ferretti, è il dato nudamente biografico: nasce a Chiaravalle nel 1935, si forma a Jesi, ed è troppo giovane per appartenere alla generazione della guerra, troppo anziano per quella del dopoguerra. Una generazione sfortunata, amava ripetere, lui segnato peraltro da una grave forma di endocardite reumatica non estranea alla prematura scomparsa avvenuta nel novembre del 1974, a Roma. Si sa che la malattia (non tanto negli esiti clinici quanto nella portata simbolica) è sintomo ed elezione per gli autori del decadentismo, il segno esibito di una diversità; non così per Ferretti, perché la vive e anzi la usa in un duplice senso: da un lato essa gli conferisce una particolare sensibilità, dall'altro gli consente un'esistenza libera e clandestina. Frequenta la scuola, si iscrive all'università ma rimane un autodidatta, un non-riconciliato; passa dentro i luoghi della società disciplinare ma insegue un percorso già soltanto suo. Sta dentro

\* Massimo Ferretti (Chiaravalle, 1935 - Roma, 1974) copre nella sua bruciante parabola il periodo che va dallo sperimentalismo della rivista "Officina" (sulla quale esordisce) all'esplosione della neoavanguardia. È Pasolini ad assecondarne il talento, già rilevabile nelle poesie di *Allergia* (Garzanti, 1963) che riassume con una forte impronta giovanile temi e modi d'una linea felicemente antinovecentesca, peraltro confermata da *Rodrigo* (Garzanti, 1963 poi Sestante, 1993) un romanzo di formazione che liquida tutto quanto un passato culturale e autobiografico. La successiva adesione al Gruppo 63 somiglia del resto a un congedo o a un testamento con *Il gazzarra* (Feltrinelli, 1965, poi Ponte alle Grazie, 1992) che è uno scatenato collage pop e insieme un'opera programmaticamente inconsumabile, dopo la quale la parola coincide col silenzio della letteratura.

quelle istituzioni con una spalla contro, continuando a sentirsi un *infelice bastardo*, in posizione costante di difesa/contrattacco. Anche per questo si tratta di un autore molto precoce che scrive le prime poesie al liceo, pubblica un paio di *plaquettes* alla macchia e le manda a una rivista allora di punta, la bolognese “Officina”: *Deoso* (il poemetto di uno studente che ha letto Lucrezio, dove uno svagato spiritello visita le forze della terra) e le liriche brevi di *Allergia*, lo stesso titolo che avrà la raccolta maggiore stampata da Garzanti nel '63. Pier Paolo Pasolini se ne entusiasma e le pubblica sulla rivista premettendovi una nota folgorante in cui prevale la figura dell'ossimoro o contraddizione in termini. Parla infatti di precoce maturità, di prepotente originalità. Fra i due è anche l'inizio di un carteggio e di un lavoro comune che conduce, per partenogenesi, all'edizione garzantiana di otto anni dopo. Ferretti nel frattempo ha conosciuto Pasolini a Roma vivendo una glaciale delusione d'ordine etico; nella capitale cerca *pane e libertà*, tenta inutilmente di entrare alla Rai, scrive di critica sui quotidiani “Paese sera” e “Il Giorno”. Presto *Allergia* diventa un libro. Ma un libro caratterizzato da cosa? Pur sembrando senza padri né figli, traduce in termini individuali la poetica di “Officina”, con freschezza così giovanile che sembra farlo non deliberatamente, in quanto rifiuta sia l'eredità del Grande Stile secolare (Ungaretti, Montale, gli ermetici) sia il Grande Disordine di conio avanguardista. Forse senza nemmeno proporselo, d'istinto, sceglie una posizione intermedia, più incerta, la linea che si potrebbe definire della parola domestica, desolatamente esistenziale, oggi risalente da Giudici e Caproni su fino a Betocchi e Saba, all'alveo fecondo dei poeti “vociani”. *Allergia* è un campionario di idiosincrasie alle occasioni della vita fin dal titolo che anagramma la sigla novecentesca per antonomasia, l'*Allegria* di Ungaretti. Si legga un testo esemplare, *In trattoria*, dove si manifesta l'opzione per una linea terza rispetto alle due ipotizzabili: un metro né chiuso né aperto (piuttosto un'allusione, di continuo violata, all'endecasillabo di base); un linguaggio né alto né basso, che ironizza ma non parodizza. Ferretti sceglie la compresenza o ambivalenza, in fondo la dissonanza. Se si rovescia il tracciato dalla forma al contenuto, cosa esprime allora una clausola del tipo: “Il mio complesso è una tragedia antica:/ devo scrivere e vorrei ballare./”? Ancora una esperienza divaricata, di chi è nel mondo

ma non del mondo; un gesto di adesione e insieme di rifiuto, che le successive opere confermeranno a oltranza.

2. Due mesi dopo le poesie, Ferretti pubblica di nuovo da Garzanti il suo primo romanzo, *Rodrigo*, redatto nei tre anni precedenti sull'abbrivio del motto di "Officina" che, citando un classico, ricordava come la prosa fosse nutrice del verso, e viceversa. Vi assume una materia incandescente (distonica, allergica) e la rende tridimensionale, obiettiva, mentre il titolo stavolta vuole rammentare il protagonista della *Casa Usher* di Poe, cioè un lento sfaldamento necrotico, la storia di un' autodistruzione. Di matrice autobiografica (e apprendiamo dal carteggio con Pasolini la vicenda di un cugino suicida, figlio di un ufficiale sadico e di una donna nevrotica) il romanzo è un' educazione sentimentale scandita in due tempi differenti, rilevabili già dalla fattura tipografica: da una parte i gesti estenuati che gremiscono (al presente, stampati in corsivo) il pomeriggio del suicida e dall'altra i ricordi (in prima persona, stampati in tondo) che ne incidono la breve esistenza. *Rodrigo* ritorna agli archetipi del romanzo di formazione, ai conflitti irrisolvibili di Werther e Ortis, al contrasto fra io e mondo che solo la morte può spegnere. Si uccide mentre annienta tutti i valori e i luoghi deputati: la famiglia, col suo dominio psicotico, la scuola, l'amicizia, l'eros, la stessa lingua materna affogata nel grottesco del viaggio finale in Germania che infatti rovescia e rende obsoleto il tema topico della conoscenza. Per il protagonista viaggiare, muoversi nello spazio e nel tempo, non significa conoscere né accettare le regole dell'apprendistato ma distruggerle, liquidarle intanto liquidandosi. *Rodrigo* esprime l'impossibilità del *bildungsroman* e sposta l'orizzonte di Ferretti dal risentimento allergico alla efferatezza nichilista, nonostante o paradossalmente grazie alla semplicità quasi liquida della scrittura, che concede qualcosa nel montaggio solo a certe soluzioni del cinema contemporaneo (i tagli di Antonioni e Godard, le evanescenze di Resnais, specie in *Hiroshima mon amour*). Si legga ad esempio la bellissima pagina dello schiaffo a tavola, che arriva, proprio come alcune sue clausole, improvviso e devastante: « - Lo sai che non voglio il piatto pieno! - aveva urlato mio padre e le aveva dato un colpo sulla bocca. Due denti. C'era solo un po' di sangue sul tovagliolo, che si confondeva con

le macchie di rossetto: la mamma era andata subito nel bagno».

3. Che l'autore marchigiano avesse deciso di inoltrarsi per sempre dentro il negativo, lo confermano sia i due anni residui di presenza pubblica sia, soprattutto, l'uscita del secondo romanzo. Nell'anno dell'esordio letterario Ferretti compie un gesto importante: dopo burrasche epistolari, rompe con Pasolini e aderisce al Gruppo 63. Senza mai diventare un esponente ufficiale, l'ingresso nella neoavanguardia gli consente un rapporto ravvicinato e più ricco in termini intellettuali con Antonio Porta, anche lui impegnato nella sua opera prima in prosa, *Partita*. D'altro canto l'adesione appare tiepida, tatticamente giocata in vista della pubblicazione de *Il gazzarra* (Feltrinelli, 1965) il libro che lo condurrà ai margini della letteratura e al perfetto silenzio della parola. (Ora sono infatti le tematiche del linguaggio a interessarlo; nelle lettere a Porta si parla di Saussure, dei formalisti russi, di Piaget, freschissimi di stampa, novità assolute per l'Italia). È come se Ferretti non si accontentasse di avere distrutto i contenuti di una cultura e avesse deciso di vanificarne la materia prima, vale a dire la lingua, resa impenetrabile e incommestibile. *Il gazzarra* non è in effetti un romanzo e forse nemmeno un libro, bensì un oggetto scritto che dal romanzo deriva appena l'esile schema del viaggio: tre amici (vagamente somiglianti ai situazionisti e ai futuri indiani metropolitani) che girano il mondo, il loro piccolo cosmo, scherzando e perdendo tempo, anzi sperperandolo; essi non hanno più alcuna tridimensionalità, intransitivi alla pari del serpente che si morde la coda. Si muovono spreco la pagina ad ogni suo livello (fonetico, lessicale, sintattico, ritmico, grafico) per cui il significante linguistico si dilata sino a esprimere potenzialmente tutto, cioè niente, sino a perire per deflagrazione. Ne esce un ordito perfetto, in senso etimologico, autosufficiente ma asfissiante, notò Pasolini cogliendone (pur con intenzione ostile) la verità. Un libro pulsante di segni intensissimi scritti per l'esclusivo piacere di sbarazzarsene; un'opera *pop* sostenuta da una precarietà volatile, simile ormai a un cellotex di Burri o al nulla serigrafato da Andy Warhol. Eppure qualcosa resiste all'esplosione, a questo gesto ultraromantico e nient'affatto gratuito: la parola-oggetto, nella sua fisicità grezza, la stessa che i folli e i bambini non utilizzano per esprimere il reale

bensi per simularlo, per sostituirlo. “M’hai levato la parola di bocca” dice l’ultima voce del libro, ambigua e travolgente.

4. E poi? Poi Ferretti sembra assecondare il destino del *Gazzarra*, letteralmente cancellato dal pubblico e dalla critica. Alla fine del ’65 è a Jesi, non si occupa di letteratura, recide i vecchi rapporti, si mette a commerciare in prefabbricati edilizi. Dura poco: nel ’68, dopo essersi sposato, torna a Roma e, rimanendo in ombra, prende a tradurre dall’inglese; dunque vuole una maschera, occultare la sua voce in quella di altri, avviare un’altra parabola con cautela, senza esporsi. Il primo volume che traduce, uno splendido romanzo della Brooke-Rose (*Tra*, Feltrinelli, 1971), ha un titolo emblematico ed è scritto nella lingua della pura alienazione intellettuale, l’orrido *basic* dei congressi, coi segni che rimbalzano fitti e non dicono nulla: la protagonista alla fine esce da un ascensore, che è quasi come togliersi la parola di bocca. Ma nei mesi in cui doppia *Beetwen*, Ferretti ha in animo di riprendersela definitivamente; progetta infatti un romanzo autobiografico, una sorta di romanzo di formazione al quadrato, *Trunkful* (poi in *Lettere a Pier Paolo Pasolini e altri inediti*, a cura di M. Raffaeli, Chiaravalle, Edizioni del Centro Culturale Polivalente, 1986) di cui arriva a stendere i primi tre capitoli, dettati dall’antico legame con Pasolini. Un bilancio, un nuovo inizio? Il percorso si conclude nella massima incertezza, quando la morte giunge a sormontare, doppiandolo, il silenzio della parola.



## da Allergia \*

*Massimo Ferretti*

### *In trattoria*

In questa trattoria di gente stanca  
dove mangiare significa reagire,  
dove la grazia d'una dattilografa  
si percepisce nel tono delicato  
d'un piatto di fagioli chiesto *tiepido*,  
dove un viaggiatore analfabeta  
emancipato per via dello stipendio  
spiega a una turista anacoreta  
che il rialzo dei biglietti ferroviari  
dipende tutto da questioni atlantiche -  
non ho ragione d'essere contento  
se il cameriere lieto della mancia,  
leggendo la commedia del mio viso  
m'ha detto che ho una maschera da negro?

In questa trattoria di gente ottica  
dove non so salvarmi dagli sguardi,  
condannato al sentimento della morte,  
serrato tra furore e timidezza -  
non ho ragione d'essere felice  
quando divoro una bistecca che fa sangue?

Il mio complesso è una tragedia antica:  
devo scrivere e vorrei ballare.

\* Milano, Garzanti 1963, poi Milano, Marcos Y Marcos, 1994.

## da Rodrigo \*

*Massimo Ferretti*

Non riuscivo ad essere indifferente: e speravo che piovessse, così l'ombrello ci avrebbe nascosto. Ma quando c'era la mamma non pioveva mai.

Il treno della mamma si fermava quando la stazione era illuminata: e i nostri saluti erano pieni di sonno. E se qualcuno, il giorno dopo, andava al gabinetto all'ultima ora, quando rientrava, fosse costretto a sporgersi in avanti o a voltarsi, diceva in modo che potessero sentirlo tutti: - C'è tua madre che t'aspetta, Rodrigo.

- Sta' zitto, Glauco! - gridava la signorina di francese.

Glauco era assente o aveva parlato Saponari; e Antonello rispondeva: - Signorina, mi posso allacciare una scarpa? -

Ma all'ultima ora non c'era sempre lezione di francese: c'era ginnastica, disegno e italiano. E il professore d'italiano, che faceva accendere la lampadina per utilizzare il calore delle venticinque candele, era un uomo curioso che comprava il giornale solo la domenica. Nei giorni feriali si accontentava delle notizie che poteva rimediare tra gli alunni.

- Sapevi che tua madre era tornata? - chiedeva il professore.

- Sì: è arrivata ieri sera. -

Dalle domande ne era esclusa solo una, che le sottintendeva tutte: se mio padre e mia madre andavano d'accordo "dopo quello che c'era stato".

Io non sapevo niente. Non sapevo quanti giorni si sarebbe trattenuta la mamma, non sapevo che lavoro facesse mio padre, non sapevo se i treni

\* Milano, Garzanti 1963, poi Ripatransone, Sestante 1993.



da *Rodrigo*

erano comodi, se le ore di viaggio lunghe, se nella cittadina dove abitavano la vita fosse cara, né se era stata bombardata, né se ci fossero ancora soldati stranieri, né quando sarei tornato con loro. Non sapevo se mi fosse dispiaciuto lasciare il nonno e gli amici. Non sapevo il colore delle mie mutande, né quello delle mutande del signor preside né del professore di religione. Non sapevo neppure se la fr. della signorina di francese fosse mai stata strigliata con un pettine fitto. Io non sapevo niente.

Sapevo che il professore di italiano aveva una giacca a un petto con due macchie vicino al primo bottone, e una bocca con i denti sporchi che si chiudeva per succhiare una pasticca di clorato di potassio: contro il mal di gola.

Le pasticche erano chiuse in una scatoletta gialla, che suonava dentro il pugno morbido del professore: e quando il pugno si spalancava, la scatoletta finiva in una tasca della giacca e la mano chiudeva il libro.

Stava suonando il campanello: era finita l'ora.

Dalla porta dell'aula guardai attraverso una finestra del corridoio se c'era qualche nuvola sopra la palestra: ma vidi lo stesso cielo pulito che avevo visto dalla finestra dell'aula.

Era una cosa che non dicevo neanche a Antonello perché ero sicuro che lo avrei fatto vergognare con una confidenza tanto grossa. Dovevo affrontare mia madre da solo: e non c'era niente che mi facesse vergognare più di mia madre.

Era capitato solo una volta.

Mentre uscivamo, uno della terza aveva gridato dietro di me: - Lo sai che tua madre è bona? -

Ma poteva succedere ancora.

E mia madre non aveva pudore. Anche il nonno qualche volta mi prendeva la borsa, quando uscivo di scuola. Ma faceva in modo che fosse come per caso. Veniva sempre in bicicletta: e scappava via come se da Rodrigo avesse saputo che in casa il telefono stava suonando.

La mamma parlava con don Nello, che smise di attorcigliare la borsa per togliere la sigaretta dalle labbra e scrollare la cenere.

Cominciai a cercare un libro che avevo lasciato sullo scrittoio: se Rosa non aveva spolverato doveva essere sulla destra.

Quando mia madre smise di parlare con il prete, trovai il libro: e ci incamminammo senza fretta, mentre la mamma mi guardava e io guardavo le spalle di quelli della mia classe che si erano mischiate alle spalle di altre classi.

- Ti ha chiamato “quel suo ragazzo”! - disse mia madre. - E sei proprio un ragazzo con questa giacca! -

Non riuscivo mai a consumare le giacche: facevo strage soltanto di calzoncini e scarpe.

Mia madre disse: - Quel suo ragazzo! - E sorrise con i suoi denti candidi.

Ancora non aveva quelli falsi.

Era bravissima a scappare: ma l'ex-ufficiale aveva agito di sorpresa.

Eravamo a tavola e mio padre pareva quasi normale, ma la mamma gli aveva messo sul piatto altre due cucchiariate di piselli: e una goccia di sugo gli era schizzata sulla camicia.

- Lo sai che non voglio il piatto pieno! - aveva urlato mio padre e le aveva dato un colpo sulla bocca.

Due denti.

C'era solo un po' di sangue sul tovagliolo, che si confondeva con le macchie di rossetto: la mamma era andata subito nel bagno.

## da Il gazzarra \*

Massimo Ferretti

“Nella rivista c’è scritto solo il nome,” dice Antonello. “Si chiama Uccello Padùlo.”

“È un autore di merito,” dice Cesare Zavattini.

“La fidanzata ce l’ho, la casa anche,” dice Buzzacca. “Mi manca la laurea.”

“Quando un atto si ripete all’infinito,” dice il professore di religione, allora diventa abitudine.”

“Oggi stiamo solo sul letto,” dice Sara. “Tutte quell’altre cose so’ tutte sciapate.”

“Per puro caso, può vivere una vita da recluso,” dice Pierpaolo, “o gettarsi in una vita tutta esterna, d’avventure.”

“Titolo del film,” dice Cesare Zavattini, “*Non c’è tempo da perdere.*”

“Messié le directer vu presante son ommage,” dice l’interprete.

“Forse quando sarà tanto caldo,” dice Ofelia, “e tu sarai tanto sudato e io ancora più magra.”

“Una volta i treni arrivavano pieni,” dice Màcopa.

“Il nastro della pomiciata,” dice l’amico della francese.

“Chi-cchirì-cchì!” dice il gallo.

“Suono qualunquistico,” dice Francesco Leonetti.

“Si troverà molto male nella vita se farà sempre così,” dice il direttore.

“Mi scusi,” dice il barbiere, “ma la sua barba è fatta da cane.”

\* Milano, Feltrinelli 1965, poi Firenze, Ponte alle Grazie, 1992

“Siamo sempre nel cerchio magico e commosso della memoria liricamente evocata,” dice Piero Dallamano.

“O Massimo,” dice Deoso, “dove fare la croce copiativa?”

“Perché annaffi?” dice la creatura. “Tanto tra poco piove.”

“Tutto sembra coincidere,” dice Sordello. “Eppure nulla coincide veramente.”

“Lecmiramarsce!” dice il selvaggio.

“Mio fratello,” dice Dorothea. “Un conformista.”

“Gentlemmè!” dice Cadamùro.

“Giovanotto,” dice la vecchia, “m’aiutate a traversare?.”

“Sapessi cosa hanno fatto gli uomini per queste!” dice Lish.

“Fa’ conto che dormi,” dice Sara.

“D’autunno crocchia come se avesse un cuore,” dice il tipografo.

“Noi non compriamo mai,” dice il piazzista. “Vendiamo sempre.”

“Io gli voglio bene alla natura” dice l’autista dei morti. “Alle farfalle, alle rondinelle, ai bagarozzi. I bagarozzetti.”

“Non è una faccia amica,” dice Gusso.

“Quando è eretto,” dice il chirurgo, “non si scappella?”

“Un montaggio un po’ ritardante,” dice Aldo Rossi.

“È caduto,” dice il telecronista, “infilando la testa nel mucchio di merda.”

“Io,” dice Sordello, “ho assunto il volto beatifico della persona normale.”

“Se te vedesse mamma che direbbe!” dice il coro.

“Il bambino è il padre dell’uomo,” dice la nonna.

“Io mi trovo abbastanza simpatico,” dice Tristan Tradotto.

“Pasquà, stingaècco!” dice Speciale.

**Chi non santifica la festa è un ladro:  
e che ladro!**

**Ruba a Dio il giorno che Egli si è  
riservato per sé**

“Gazzarra per la cena?” dice Andrea.

“Gazzarra per l’aperitivo?” dice Giuliano.

da *Il Gazzarra*

“Gazzarra per una commissione di esperti,” dico. “Ci mettiamo un imbecille, tre stupidi, quattro ciambòtti, cinque salami, sei idioti, dieci sacchi di merda, trenta fessi, quaranta facce di culo, sessanta stronzi, e cento teste di direttore.”

“Manca qualcuno,” dice Andrea.

“Mettiamoci il Redattore Capo del giorno,” dice Giuliano.

“M’hai levato la parola di bocca,” dico io.



# Lucio Mastronardi \*

*Gian Carlo Ferretti*

Vorrei cominciare con un ricordo personale che riguarda il primo tentato suicidio di Mastronardi, quando si buttò dalla finestra. Ricordo (e me ne vergogno un po') che non resistetti alla curiosità di sapere che cosa avesse pensato "a metà strada". Lui mi rispose che a metà strada si era già pentito. Ma non era vero, perché questa ossessione del suicidio lo accompagnò anche in seguito, finché riuscì a realizzarla buttandosi nel fiume. Questa presenza del suicidio del resto è costante nella sua stessa opera narrativa, come motivo anche autobiografico.

Mastronardi è un grande tetro umorista, come sono in genere i grandi umoristi. Esordisce nel 1959 sul "Menabò": lo scopre Vittorini. Mastronardi nasce da una delle più tipiche esperienze della maieutica vittoriniana: uno scrittore che non esiste e che scrive a Vittorini una serie

\* Lucio Mastronardi (Vigevano, 1930 - 1979). Maestro elementare, è incoraggiato da Elio Vittorini che nel '59 gli pubblica sulla rivista "Il Menabo" *Il calzolaio di Vigevano* (poi Einaudi, 1962) prima parte d'una trilogia che comprende *Il maestro di Vigevano* (ibid. 1962) e *Il meridionale di Vigevano* (ibid., 1964), ritratto puntuale e impietoso d'un'Italia provinciale uscita dal dopoguerra e ormai preda del cosiddetto boom economico. L'impasto linguistico contamina il discorso indiretto libero con la vena inventiva del quasi conterraneo Gadda ma vi prevalgono i toni cupi, squallidi, così palpabili sulla pagina da confondersi con la privata biografia dell'autore, presto dimenticato e soffocato da frangenti esistenziali che lo portano al suicidio. Nel 1971 il romanzo *A casa tua ridono* (Rizzoli); nel '75 i racconti raccolti sotto il titolo de *L'assicuratore* (ibidem). Nel '94 è apparso, presso Einaudi, a cura di Giovanni Tesio, un volume che raccoglie i tre romanzi vigevesi (*Il maestro, Il calzolaio, Il meridionale*).

di lettere sulla sua vita, su Vigevano, eccetera, dalle quali un po' alla volta vien fuori *Il calzolaio di Vigevano*, il romanzo breve appunto che segna il suo esordio sul "Menabò".

Vigevano è presente in tutti i titoli della trilogia di Mastronardi, e cioè "il calzolaio", "il maestro" e "il meridionale". Questo non è certo a caso, non è un fatto puramente connotativo di una realtà da cui vengono tratti occasioni o argomenti, ma è un fatto quasi strutturale. In una intervista che gli feci nel 1964, diceva: "Vigevano è per me il mondo in piccolo: una realtà fatta di grettezza, di avarizia, di sporcizia, ma anche una realtà sensibile a ogni mutamento politico e sociale. Un microcosmo, insomma. [...] Ci devo vivere; fuori mi sentirei uno sradicato, un senza patria."

Questo radicamento così forte di Mastronardi, non soltanto personale ma anche intellettuale, nella realtà di Vigevano, è a mio parere la chiave di tutta la sua narrativa. C'è un rapporto necessario con questa realtà, che diventa ragione di vita e di letteratura. Si può addirittura dire (forzando un po' il discorso, ma neanche tanto) che Mastronardi è uomo di non molte letture, non è particolarmente colto: è soprattutto uno scrittore che trae la sua forza narrativa, oltre che i suoi temi, dal rapporto con questa città. Si può dire comunque che la frequentazione e l'osservazione accanita della realtà vigevanese è molto più forte in lui delle sue letture, dei suoi rapporti con Vittorini e altri intellettuali di Milano in quegli anni. Dice ancora Mastronardi nella stessa intervista: "La prima volta che ho letto *I Malavoglia*, ci ho visto i calzolari di Vigevano. Penso che se Verga fosse nato qua, avrebbe raccontato la storia di una famiglia di scarpari, avrebbe scritto *I Malavoglia* vigevanesi."

È una dichiarazione solo apparentemente paradossale. Del resto il fatto che Mastronardi sottolinei sempre, in altre dichiarazioni, il valore tutto attuale della sua narrativa, quasi che essa, una volta passata la fase storica in cui queste vicende si svolgono, non abbia più senso, è molto sintomatico.

Mastronardi vive nel boom economico e racconta nel suo primo romanzo una storia di calzolari che, con il loro frenetico e cieco produttivismo, diventano industrialotti; e attraverso questa storia rappresenta in modo iperbolico, caricaturale, grottesco un aspetto importante di quello sviluppo disordinato, squilibrato, e in gran parte anche disastro-



so. In sostanza i personaggi entrano ed escono dal suo libro, passano senza soluzione di continuità dal caffè della piazza leonardesca di Vigevano alla pagina di Mastronardi. Si può dire addirittura che l' ex scarparo arricchito che arriva con la Maserati in piazza, è al tempo stesso suo concittadino, suo bersaglio, e destinatario del suo discorso, appunto perché c'è questo continuo passaggio, senza neppure troppe mascherature romanzesche, di personaggi realmente esistenti e magari realmente da lui insultati ai tavoli del caffè. Vigevano è perciò ragione, alimento, motivazione della sua narrativa, che ne è tutta compenetrata. C'è dunque una rappresentazione caricaturale, critica, irridente e al tempo stesso tetra di questo mondo, di questa società di castori che continuamente lavorano per arricchirsi, pagando poi costi pesantissimi sul piano dei sentimenti, degli affetti, oltre che sul piano della salute.

C'è del resto tutta una produzione giornalistica e tutto un profilo politico di Mastronardi che è stato trascurato, e che precede e accompagna la sua produzione narrativa; il rapporto con il PCI, gli articoli sulla "morte bianca" causata dal benzolo di cui gli scarpari facevano grande uso senza adeguate misure precauzionali nella loro cieca corsa al denaro. Ci sono questi suoi articoli sui giornali locali, e c'è una ricca aneddotica sugli stessi problemi.

Ma c'è anche tutta la storia della sua salute mentale, una crisi che inizia lentamente per poi aggravarsi sempre più, fino al suicidio. Bisogna dire che Mastronardi è stato anche in prigione per aver offeso un ferroviere alla stazione di Voghera, ed è proprio raccontando quell'episodio che una volta scrisse: "a Vigevano l'unico posto in cui non si fanno scarpe è la galera. Lì si fanno soltanto penne a sfera." E lui stesso appunto era stato messo a fare penne a sfera. Quindi potremmo intravedere una nevrosi collettiva della produttività da un lato, e una sua personale nevrosi dall'altro, che quasi paradossalmente si potrebbero considerare l'una il risvolto dell'altra.

La narrativa di Mastronardi ebbe una fortuna abbastanza limitata già durante la sua vita, il suo fu soprattutto un successo di immagine. Basti pensare che nel 1962 *Il maestro di Vigevano*, dopo l'arresto e lo scandalo, nella sua città passò appena dalle 200 alle 500 copie vendute. Anche nazionalmente Mastronardi ebbe più successo di immagine che di ven-

dite. Tuttavia egli fu un protagonista di quegli anni.

La sua opera ha avuto un reale significato culturale. Attraverso la rappresentazione caricaturale, grottesca e cupa del mondo frenetico degli scarpari diventati via via industrialotti, Mastronardi è riuscito a cogliere il disordine, l'anarchia, il caos, dietro l'apparente razionalità industriale, come ha notato Alberto Asor Rosa in un suo saggio del 1964 (ed è in questo che la narrativa di Mastronardi va al di là di Vigevano, anche se egli probabilmente non ci pensava neanche, sentendosi tutto partecipe e chiuso in questa realtà). C'è dunque in lui la capacità di cogliere "l'anarchia del sistema", e non sono molti gli scrittori italiani che ci sono riusciti, che sono stati capaci cioè di andare oltre una ripulsa, anche motivata, del boom economico, di andare oltre una condanna molto generale del fenomeno, senza coglierne la pirateria, la crudeltà, la feticizzazione del denaro, la trasformazione del sesso in oggetto di scambio e del rapporto sessuale in strumento di promozione sociale, lo stravolgimento dei rapporti umani, che appunto Mastronardi rappresenta invece con una straordinaria forza.

Vorrei dire qualcosa anche del linguaggio, della sperimentazione di Mastronardi, che lo avvicina molto a Gadda, forse più di altri, per quella carica nevrotica e dolorosa che c'è nella sua contaminazione dialettale.

*Il calzolaio di Vigevano* è un libro più compiuto degli altri, ci si sente la guida sicura di Vittorini. Perché Mastronardi era geniale ma un po' sgangherato quando scriveva. A questo proposito c'è la controprova del *Maestro di Vigevano*, grande libro dove tuttavia si vede che Mastronardi non è un costruttore di romanzi. Vi si notano per esempio delle ripetizioni, dei salti logici, delle incongruenze, ma anche e soprattutto una grande forza di rappresentazione. Qui non c'è più il mondo dei calzolai che si creano uno status, una ricchezza, ma al contrario il mondo polveroso di una certa scuola elementare italiana, con i suoi maestri ossessionati dai coefficienti, dagli scatti di anzianità, dalle lezioni private, eccetera. Le pagine sul "mercato dei ragazzi", per esempio, sono irresistibili.

Nel *Maestro di Vigevano* inoltre, rispetto al *Calzolaio*, è meno forte la carica dialettale, quasi che sulla deformazione prevalga la riflessione. Comunque nel *Maestro* c'è, rispetto alla carica di violenta deformazione

divertita e cupa insieme del *Calzolaio*, una pensosità dolorosa sul destino di questi personaggi frustrati e incapaci di uscire da una condizione subalterna; quasi una pietas.

Ma vorrei parlare ora di quella che è stata la fine di Mastronardi. A un certo punto, nel suo sviluppo intellettuale e privato, mi è sembrato di cogliere una serie di coincidenze che possono in qualche modo essere collegate con il suicidio, anche se i suicidi sono sempre dei fatti misteriosi, su cui si possono soltanto azzardare delle ipotesi. C'è in sostanza nell'ultima fase della sua vita un'attenuazione dell'aggressività nei confronti dei suoi obiettivi. C'è una sorta di ripiegamento che coincide con il primo tentativo di suicidio. E si può notare come l'avanzare della nevrosi coincida con questa attenuazione della sua carica di aggressività e di combattività, e anche con un sensibile allentamento della sua tensione narrativa. Le ultime cose che scrive, rispetto al *Calzolaio* e al *Maestro di Vigevano*, sono decisamente meno interessanti, meno pregnanti. E poi viene l'isolamento e il silenzio, interrotto da cose sempre minori o da riproposte di cose già edite, come *Gente di Vigevano*. Ricordo anche personalmente questa fase, con lui che non sapeva più bene che cosa fare, che cosa scrivere. Tutte queste coincidenze fanno pensare a una sconfitta.

Si può fare a questo proposito un parallelo. Anche Luciano Bianciardi si è praticamente suicidato a forza di bere, e una vera forma di suicidio intellettuale si può considerare il fatto di scrivere su periodici sempre più degradati, fino al romanzo pornografico sotto falso nome. Sono tutte forme di autodistruzione, che segnano una sconfitta. Anche Bianciardi aveva fatto questa battaglia contro Milano e contro la disumanità della grande città industriale in pieno boom economico. Credo insomma che sia possibile cogliere un senso di ripiegamento e di sconfitta per entrambi.

A questo punto dire che Mastronardi non ha avuto la fortuna che meritava, credo che sia difficilmente contestabile. La critica non ha ancora fatto i conti seriamente con la sua opera, dopo l'esplosione dell'esordio sul "Menabò", grazie a Vittorini, dopo una serie di studi di linguisti e di critici sulla sua opera, anche molto seri, dopo il successo discreto, anche se non eclatante di quegli anni (30.000 copie vendute dal *Calzolaio di Vigevano* in volume, e 80.000 dal *Maestro*, propiziate anche dal film con Alberto Sordi).

Anche sul piano della fortuna di pubblico e di critica c'è stata una progressiva attenuazione, un lento declino. Le ragioni possono essere state molte, ma credo che fondamentale sia stato il suo non essere più "personaggio", il suo non essere più "provocatore", il suo non essere più presente sia negli ambienti intellettuali sia nei fatti di cronaca. Mastronardi infatti si chiude sempre più in se stesso e rimane isolato. Egli insomma si rifiuta o non è capace di recitare la parte fino in fondo, di diventare cioè uno scrittore di successo, di continuare a essere "personaggio". Lo stesso discorso vale sostanzialmente per Bianciardi. Più o meno sono gli stessi anni, tra il 1959 e gli anni sessanta. C'è una crisi, in entrambi i casi. Una volta diventati "personaggi", si può dire, Mastronardi e Bianciardi hanno smesso di scrivere, e questo vuol dire molto. Non hanno voluto o saputo rispettare fino in fondo la regola del mercato, secondo cui uno scrittore che ha ottenuto successo deve continuare a scrivere, a produrre, a essere presente, a tenere il campo insomma. Non lo hanno fatto, e sono stati dimenticati (Bianciardi è stato "riscoperto" soltanto qualche anno fa, grazie a un convegno). Ma neppure la morte, bisogna dire, ha risarcito Mastronardi. Non ci sono stati i contributi critici che altri autori meno meritevoli hanno avuto. Egli si trova perciò, a molta distanza dai tristi giorni della sua malattia e del suo silenzio, e dai tragici giorni del suo suicidio, come un autore tutto da riscoprire.

# Lucio Mastronardi

*Francesco Scarabicchi*

*Ho pagato il dazio alla vita...*

L. M.

Lucio Mastronardi guardava il mondo e la vita del mondo dal perimetro di una città lombarda sul Ticino. “Ogni giorno succederanno fattarelli, sempre nuovi fattarelli, e questi distingueranno un giorno dall’altro; riempirò il tempo di fattarelli oltre a pagare quotidianamente la tassa alla vita”. È la clausola de *Il maestro di Vigevano*. I fattarelli. Lo sguardo su di essi, l’analisi minuziosa, il catalogo esasperato di quella minuzie. Si è caratterizzata per brevità di segno, per nettezza e precisione incisiva la sua scrittura. Quasi puntesecca, nel tratto marcato ed essenziale, in una sorta di risparmio sintattico e visivo. Una grammatica severa ed intransigente. Un lessico tatuato sulla pelle del corpo sociale e sugli anni dell’Italia da lui osservata e conosciuta dalla provincia pavese, riva destra del fiume. Bianco e nero come le pellicole che, a volte, restituiscono la storia di un’epoca compresa fra la seconda metà degli anni Cinquanta e la soglia degli anni Settanta.

Tutto origina dalla scarpa. “Importante centro industriale calzaturiero” recitano le guide e i libri di geografia. Feticcio, sinopia, allegoria, pretesto. Attorno ad essa si compone e si decompone, scena dopo scena, il dramma d’ogni commedia: da quella di Mario Sala Micca, il calzolaio, al signor maestro Mombelli, da quella di Camillo il meridionale a quella di Giuseppe l’imprenditore fino ai personaggi, ai protagonisti, alle comparse, ai comprimari e ai figuranti dei piccoli teatrini dei racconti o a Pietro, l’ultima, grottesca ferita di Mastronardi nel romanzo *A casa tua ridono* (1971).

Non è un caso che proprio per l'ultimo romanzo egli avesse parlato, esplicitamente, di "cambio del punto di osservazione" e di "uscita dal colore locale". Tutto ciò che viene prima di *A casa tua ridono* è nello "sguardo" della solitudine indifesa; verghianamente, dalla parte degli "ultimi" o degli "umiliati e offesi", in termini esistenziali e civili, in termini sociali ed economici. È l'Italia della febbre del dopoguerra, l'Italia della smania e di quella che proprio Mastronardi, nel *Maestro*, chiama *catrame* (il decoro perbenista, piccolo borghese e meschino, il tossico che contamina coscienza e vita). Dalla solitudine del suo limite e del suo acido egli pedina e perlustra gli anditi e gli ambiti di quella città in cui avvengono fattarelli e misfatti, nefandezze e viltà. Sembra quasi un universo che oscilla continuamente in un chiaroscuro battuto dai tamponi della satira e del grottesco che escludono gli aloni e le ombre del patetico. Un chiaroscuro nel grigio della provincia vigevanese degli anni del boom, nell'intestino di quel fenomeno. E intestinale, viscerale, cavata dal buio di un ruminio ininterrotto, è la lingua che riveste come pelle le storie di questo autore che davvero, e forse più di altri, si consegna, nel tempo, all'unicità di una vocazione tutta concentrata e tesa, irriducibile, incomparabile.

Mastronardi ha definito la sua identità di scrittore non ponendosi fuori, ma dentro il racconto, facendosi voce e pronuncia di ogni voce e di ogni pronuncia dei partecipanti, spostandosi continuamente da un angolo all'altro della visuale e dei ruoli, nel complesso e difficile intreccio ed innesto di lingua e dialetto, lungo il crinale delle fratture, degli sgarri, delle effrazioni; una sorta di abilissimo ed esperto vai-e-vieni dalla lingua e dal dialetto con la velocità scattante e prensile del pensiero, con la stessa nervosa e onnivora curiosità degli occhi per la necessità irrefrenabile di sapere, capire e ficcare il naso negli affari del mondo e degli uomini. Da dentro, Mastronardi ha cucito a filo forte i rapporti e le circostanze delle vicende scandite dai capitoli dei suoi libri. E possiamo ben dirlo visto che nel maggio del 1977, presso Rizzoli, pubblicherà, sotto il titolo di *Gente di Vigevano, Il calzolaio, Il maestro, Il meridionale*, il racconto *Gli uomini sandwich* e la *Ballata dell'imprenditore*, a conferma dell'unità dei temi e dello stile, a suffragio di chi voleva che questi testi fossero, in fondo, le parti separate, solo cronologicamente, di un unico libro.

Lucio Mastronardi guardava il mondo e la vita del mondo dal perimetro di una città lombarda sul Ticino. Stava dentro la scrittura perché abitava la concentrazione del reale (i suoi effetti, le sue cause, gli spasmi e le lacerazioni inevitabili), la sua complessità e l'inavvertibile semplicità. Ad ascoltarlo profondamente cogliamo gli accordi e le dissonanze della sua 'piccola musica', le disarmonie di superficie e le interne strutture come corpi di note compatti, come tocchi di tastiera, segmenti di armonie spezzate. Quelle che Gianfranco Contini definì *short stories*, stanno ancora oggi (sebbene introvabili editorialmente se non nelle corsie dei libri a metà prezzo) a segnare una drammaticità grottesca e satirica, lettura legata ad una modalità ideologicamente risentita di cogliere il reale del suo tempo. I "vinti lombardi" erano e restano i vinti di una stagione della storia italiana costruita dalle ingegnerie capitalistiche di una espansione economica caratterizzata dall'intenso aumento della produzione, del commercio, del consumo e dei profitti, dalla circolazione del denaro e dalla conseguente, contemporanea "febbre dell'oro". Come per ogni epidemia solo dopo si contano le vittime e i sopravvissuti. Le brevi storie di Mastronardi nei limiti della loro geografia e del loro perimetro nella chiusa gabbia, contenevano i frammenti e i detriti di quella febbre, di quei brividi.

Basterebbe solo l'attenta lettura dei dialoghi per accorgersi della capacità davvero unica di raccogliere dal parlato e dalle esperienze di uditore o di spia del vero il senso concentrato della densità di ogni quotidiano privato e urbano.

In ogni pagina egli è la pluralità dei locutori e, insieme, la sua solitudine senza remissioni. Brano a brano, sentiamo e sappiamo che chi parla (prima o terza persona che sia) è dentro e, contemporaneamente, alle spalle di chi legge. Siamo osservatori osservati. Mastronardi conduce il giuoco e ne è fuori. Una riduzione quasi integrale dell'io e la sua speculare immagine alle spalle.

È inquieto nelle maglie del tessuto della sua lingua, inquieto nella sua esistenza. Provvisorio. Si avvede dell'assurdo. Lo fiuta, lo annusa, ne respira l'aria. Si definisce nell'incompatibilità con le istituzioni (con la scuola, con il partito, con la macchina economica-produttiva, etc.), conosce l'odore del degrado: ricchezza ed emarginazione, diseducazione

civica, sperpero e miseria, disoccupazione e lavoro nero, immigrazione, diversità, mafia, corruzione. Sta nel circo tragico e farsesco di piccoli mestieri e piccole persone pronte sul predellino della propria vendita o del proprio baratto: impiegati, operai, sensali, cameriere, assicuratori, ragionieri, bidelli, pigionanti.

Prima o durante l'allegria aspra (il "brio" continiano) c'è il volto della solitudine inaccessibile, quella stessa che lo porterà a perdersi per sempre, nell'acqua del Ticino, nell'aprile del 1979. Quel volto è l'immagine indelebile della pietas dell'opera di Mastronardi. Durante l'aggressiva, stringente, serrata e fitta narrazione si avverte la coscienza di ogni destino di cui egli stesso è spettatore e testimone. La presenza sensibile occhieggia qua e là per bagliori, per segnali appena percepibili. Penso, su tutti, a Nanini, il collega del Maestro Mombelli, che finirà, anch'egli suicida ("Se ne andò con un sorriso stravolto. Dopo qualche ora lo trovarono sulla ferrovia, maciullato"). Proprio nel parallelo con la terribile ed estrema descrizione del dramma finale di Nanini possiamo cogliere la "presenza sensibile" di cui parlavo poco sopra:

[«Finché un giorno Nanini era alle prese con un problema che più scontorto e complesso non poteva essere. - Mi ha dato l'ostracismo, - sibilava. - Quindi urlò: - Bambini: scrivete bene anellato il seguente dettato. È intitolato: il testamento di un educatore. «Auguro al maestro Amiconi di crepare nel momento in cui riscuoterà la sua prima pensione di gruppo A» - dettò sillabando.

[Si guardò intorno ironico, e sputò per terra e poi sui muri. - Questo è il mio amore per la scuola! - diceva. Quindi si nascose dietro la lavagna e pisciò. Poi disse: -Ho amato i bambini come si può amare la merda!

[Se ne andò con un sorriso stravolto.

[Dopo qualche ora lo trovarono sulla ferrovia, maciullato.

[- È stata una disgrazia, - disse l'ispettore, e tutti i colleghi si passavano la voce: disgrazia! - Non getti il discredito sulla benemerita categoria magistrale, - si raccomandava l'ispettore al giornalista. Il quale dedicò al Nanini uno dei suoi racconti.

[«Un incidente ha stroncato la vita dell'educatore Nanini. Bidello! ti chiedo una cosa che non puoi fare; ma ti prego, bidello, falla. Bidello, quando cominceranno le lezioni, lascia aperto il portone della scuola. Deve entrare il maestro Nanini: e sarà la prima volta che sarà in ritardo. Il maestro Nanini vuole venire a trovare i bambini che amava tanto, i suoi colleghi che tanto ammirava, il suo signor direttore. Mi raccomando, bidello, lascia aperto il portone. Il maestro Nanini vuole tornare nel suo meraviglioso regno: la scuola!».



Un'attenzione delicata dissimulata nei solchi del suo verismo industriale, nel caustico sale barbarico di un'ironia intelligente che registra gli eventi di una città mitografata al rovescio. Mastronardi è nascosto nelle isole di tenerezza raramente rinvenibili negli improbabili abbandoni, nelle impreviste soste lungo il sentiero impervio del suo disagio e della sua inadeguatezza.

A differenza del Pietro di *A casa tua ridono* (che verrà ripescato vivo dal fiume), egli sarà restituito dopo cinque giorni dalla sua scomparsa. E c'è un rigo, ne *La ballata dell'imprenditore*, che si offre quasi come esergo o scheggia di lapide sul silenzio di Mastronardi: "Ha spento. Nel chiaroscuro il banchetto e i martelli e lo strato dei chiodi".



## da Il calzolaio di Vigevano \*

*Lucio Mastronardi*

Quando Mario si sentiva stremato, che proprio non reggeva più in piedi, se n'andava a fare un giretto lungo la lea della stazione. Sedeva sulla panca di granito in faccia alla villa dell'industriale Neroni, e, voltate le spalle alla strada e alla ferrovia, si perdeva a fantasticare, e si perdeva tanto che quelli che lo vedevano pensavano che fosse uscito di fresco dal manicomio o che dovesse entrarci d'urgenza. Che Mario, senza accorgersi, parlava da solo e cambiava faccia e faceva storie con le mani e il corpo.

La villa che aveva dinanzi era magnifica, e, di dentro, quelli che c'erano stati, dicevano fosse di quelle case che solo nei cinema si vedono così. A Mario gli andava insieme la vista. Immaginava le buste intestate. Mario Sala industriale. Ufficio con telefoni, e impiegati che gli passavano i controlli e lo stridere dei macchinari e gli operai in tuta, le operaie in grembiale che si facevano piccoli mentre lui tirava dritto, in fondo all'ufficio dietro la scrivania. Faccia passare. Visite brevi. Buongiorno padron Sala. I miei ossequi padron Sala. Come va signor Sala? Vecchi compagni di fabbrica che gli mendicavano lavoro. Vedremo, sì, farò il possibile, senz'altro terrò conto. Grazie padron Sala. Ossequi alla signora padron Sala.

Dietro le spalle passavano e biciclette e macchine e carri e più in là treni che facevano manovra. Udiva i macchinari andare. Il trak trak della trancia, il ronzio della smerigliatrice, il battere delle orlore tactactactac tac tac tac. La fabbrica, vedeva. Una fabbrica grande con scritto fuori in

\* Torino, Einaudi, 1962

grande SALA CALZATURE e il traffico dei camion che portavano pelle e corame, camion che venivano a prendersi casse e casse e casse di scarpe. Buongiorno signor Sala. Buonassera padron Sala. Uno sconto al cliente affezionato? Ma sì dato che è lei. Grazie padron Sala. Arrivederla, di bel nuovo, padron Sala. Signori che gli correvano dietro, amicizia coi ricconi e scambi di visite.

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 sotto padrone. Anch'io lo conosco, gli do del tu. Buonassera padron Sala. Di nuovo grazie padron Sala. Lavorare sotto di lui è una fortuna.

Mario pensava alla sua donna. Ha i suoi difetti, che, per quanto buona, sempre donna è, ma se lo merita il posto in società. Che la Luisa, conciata bene la testa, e vestita da signora è una signora. Ha le mani screpolate e grosse e nere, ma una volta curate diventano manine di fata.

In quei momenti le voleva il bene di tutti i sentimenti. Povera Luisa, diceva. Davanti a lei non si faceva capire, come avesse vergogna; se n'accorgeva quando stava solo. Buonassera signor Sala. Auguri padron Sala. Siur padrone? che senta.

Tornato a casa si rimetteva a lavorare di lena. Ancora un passo e ci siamo, diceva a Luisa. Luisa assentiva con la testa e di nascosto si mordeva fede e dito.

“Se non è perché...” pensava.

## da Il maestro di Vigevano \*

*Lucio Mastronardi*

È passata anche domenica. Un'altra giornata inutile sta per morire: quistione di qualche ora. Dico inutile, ma mi accorgo che ho passato giornate ancora più inutili di questa; giornate che a sommarle insieme forse supererebbero i dieci anni di tempo.

Stamattina mi sono svegliato tardi. È l'abitudine della domenica, questa. Svegliandomi tardi mi sembra di godere la domenica. Anzi, per tutta la settimana sospiro la domenica appunto per godere di quest'abitudine, svegliarmi tardi.

Ho passeggiato sotto i portici con mia moglie e Rino fino a tirare mezzogiorno, quindi siamo andati a messa.

Così è passata la prima mezza giornata della domenica.

A casa, prima di mangiare mi sono detto: "Oggi non vado al caffè a fare la scopa!".

È un'altra abitudine: quella di passare il pomeriggio della domenica giocando a carte. Sapevo che quella rinuncia mi era faticosa, quindi mi misi nelle condizioni di non andare al caffè. Mi svestii, mi misi in ciabatte.

Ma quando venne l'ora, quell'ora, cioè la una e mezzo, fu più forte di me. Perché, mi dissi, devo rinunciare alla scopa? Ho lavorato tutta settimana! Mi rivestii e andai al caffè.

I miei amici di scopa sono il giornalista Pallavicino, e altri due, che seppure gioco da anni tutte le domeniche con loro, non saprei dire chi

\* Torino, Einaudi, 1962.

siano.

Il gioco della scopa per noi è essenziale. Ci ristabilisce l'equilibrio. Ci si dicono parolacce l'un l'altro per una giocata sbagliata. Si accusa il compagno di avere sparigliato e quindi commesso un errore; oppure di avere commesso un errore non sparigliando; ci si difende da queste accuse e si cerca di dimostrare come si sia giocato bene, e a nostra volta si accusa il compagno di non avere giocato scientificamente, così per tutta la bassora della domenica.

Queste sono le domeniche della mia vita. Uscire dal caffè quando la giornata è finita, la Piazza silenziosa, deserta, soddisfatto delle giocate, delle vittorie, o arrabbiato per le perdite.

Quelle giocate che si fanno alla domenica sono poi l'argomento che riempie le ore vuote della settimana.

Io ho sparigliato quattro e tre sette e ho tenuto sei e uno sette di tacco. Io ho lasciato girare il sette, così abbiamo fatto primiera e settebello. Io ho giocato in prima e non ci ho dato scopa.

Verso le cinque, il giornalista lascia il suo posto a un altro e se ne va a vedere giocare il Vigevano.

Penso che il calcio debba dargli più equilibrio che non le carte. Al calcio dedica una intera pagina di giornale. Oggi pensavo che il calcio sia di equilibrio a tanta gente. Perché, mi domandavo, migliaia di persone vanno a vedere giocare il pallone?

Fra il gioco e l'uomo ci deve essere un qualche rapporto! Deve essere forse un rapporto diverso da quello delle carte poiché nessuno si diverte a guardare quattro che giocano alle carte.

Ci andai anch'io oggi allo stadio. Un cielo grigio che sembrava volere cadere in testa, e una folla di migliaia e migliaia di persone. Erano operai, erano impiegati, era gente che spendeva per quei novanta minuti più di una giornata di lavoro.

Guardavo i ventidue giocatori che si rincorrevano attorno a un pallone e che si passavano il pallone dall'uno all'altro, e non riuscivo a capire che cosa legasse la folla ai giocatori, al pallone.

La folla urlava, bestemmiava, tornava a urlare, insultava l'arbitro.

Guardavo il giornalista che scuoteva la testa e prendeva appunti.

«Non va!» borbottava: «l'avevo detto all'allenatore di far giocare quei

due terzini come ali; di far giocare il centrattacco come mezz'ala. Qui è questione di politica; anzi: di tattica».

Nell'intervallo volle che lo accompagnassi negli spogliatoi.

«Lei non capisce niente» cominciò a urlare all'allenatore: «i due mediani li passi a terzini se vuole vincere! E soprattutto tecnica del contropiede! Lei ha visto bene che il Leffe fa il catenaccio!»

«La squadra rimane com'è!» disse l'allenatore.

«Le ho detto di mandar via quel terzino!»

«E io non lo mando!»

«E io l'attacco sul giornale!»

Durante il secondo tempo il Leffe segnò un paio di gol al Vigevano.

## da Il meridionale di Vigevano \*

*Lucio Mastronardi*

Sto camminando verso l'ufficio. È sabato. C'è mercato nella Piazzetta del mercato. Quello di Vigevano è un mercato silenzioso: non si sente nessun richiamo. Gli ambulanti se ne stanno seduti dietro i banchi, con gli scaldini in scossa; oppure in piedi, a scaldarsi vicino ai fuochi accesi fra un banco e l'altro.

Sulla porta delle Poste, ancora chiusa, dei vecchietti se ne stanno seduti coi libretti delle pensioni nelle mani. Dinanzi al palazzo delle Poste, c'è un bar, dove ogni mattina vado a prendermi il primo caffè. A quest'ora è pieno di impiegati che, mentre fanno colazione con cappuccini e brioches, affondano lo sguardo su pagine di giornali. Dietro il banco, il padrone sta trafficando alla macchina dell'espresso, mentre un garzoncino d'una dozzina d'anni, con l'aria spaurita e tesa di chi è al primo lavoro, lava tazzine e bicchieri e cucchiaini, e serve.

C'è tepore di protezione qui, anche se l'aria è lugubre. Ogni tanto sguardi furtivi vanno all'orologio, seguiti da sospiri compressi. Le otto e venti. Serpeggia una sorda irritazione.

«Ho detto due bustine!»

«Lo voglio macchiato latte!»

«E il bicchier d'acqua?»

«È stata lavata bene la tazzina?»

Questi appunti sono rivolti al ragazzino, che, con aria confusa, si fa in quattro a portare seconde bustine, servire bicchieri d'acqua, e riportare al

\* Torino, Einaudi, 1964.



padrone chicchere di caffè per allungarlo.

Qualcuno lo manda dal tabaccaio a prendere un pacchetto di nazionali, 'spicciati ragazzi'; qualche altro gli dà la giacca da smacchiare, c'è caduta 'na gocchetta di caffelatte, ragazzi', vaci piano con lo smacchiatore, che si può bruciare lu panno.

Gli impiegati portano tutti camicie nuove dagli splendidi colletti, l'abito già fatto, stiratissimo, i calzini che arrivano poco sopra le caviglie, e che, nelle gambe accavallate, lasciano vedere una pelle bianca.

Parecchi si stanno fumando la prima.

Ci sono anche impiegate che parlano con la padrona del bar, seduta alla cassa, dei loro fastidi, che sono poi sempre gli stessi. Una ha una serva che è un mostro, non esagero, signora, un mostro. Tutte le mattine racconta l'ultima mostruosità della serva:

«Ieri stava cercando di avvelenarmi!» sta dicendo, drammatica. «Me ne sono incorta in tempo; è stata la mano di Dio!»

Un'altra impiegata sta contando dei suoi rapporti con la suocera, con aria schifita:

«Il Signore dovrebbe farla morire, mia suocera, se è giusto come dicono!».

La padrona del bar ha un fare che le delude. Dice sempre e subito di sì, sì sì sì sì. Oggià oggià. Oppure, come ha fatto adesso, mentre l'impiegata le contava dell'avvelenamento della serva, sembra cadere dalle nuvole:

«Oh ma cosa mi dice mai! Oh pensi, pensi che gente c'è al mondo. Ma che cosa, neh!».

Il padrone del bar e la moglie hanno una strana somiglianza fra loro, che a prima vista si prenderebbero per fratello e sorella. Sono meridionali. Prima avevano una rivendita di giornali; poi hanno aperto una fabbrichetta di scarpe; ora hanno rilevato questo bar.

Adesso gli impiegati si alzano. Sono quasi le otto e mezza. Mentre la padrona dà i resti, e augura buon lavoro e buona giornata, il padrone e il garzoncino rimettono a posto le pagine dei giornali e puliscono i tavolini sporchi di briciole e di segni rotondi dei piattini.

L'ufficio dove lavoro è nel palazzo attiguo a quello delle Poste. Sul portone sta il portiere che ha tre modi di salutare diversi, conforme la

posizione dell'impiegato che passa. Per i capi si leva il cappello; per gli impiegati comuni si porta la mano alla visiera; per gli avventizi si limita a un sufficiente cenno della testa.

Sua moglie invece è più liberale. Fa subito conoscenza con gli impiegati, e, dopo qualche momento, comincia a picchiare affettuosi schiaffetti sulle guance.

«Io non ho figli, ma sono sicura che, se ne avessi uno, mio figlio avrebbe tutta la sua bella faccia, tutta la sua bella intelligenza, e avrebbe fatto la sua strepitosa carriera!» ha detto a tutti gli impiegati della Tributaria, delle Imposte e delle Ipoteche, che saranno una cinquantina.

## da A casa tua ridono \*

*Lucio Mastronardi*

A me pare che non ci sia niente da ridere. E allora perché a casa mia ridono?

Pietro aveva saputo da Rosa che a casa sua ridono. A casa vostra ridono. Intanto la scolaresca rivelava la crudeltà nascosta sotto il manto dell'innocenza. Gli pervenivano furtivi bigliettini con furtiva scrittura. A casa tua ridono. Pietro è uscito ultimo. Traversava il corridoio. Pareva la prima volta che gli occhi percepissero il riverbero della luce delle finestre. Ha sceso lo scalone. Si è fermato sul portone. Claudia era seduta nell'automobile. Dal finestrino Pietro ne vedeva il profilo stagliato. A casa tua ridono. Si è incamminato. Andava dove le gambe lo portavano. A casa tua ridono. Ha imboccato il corso. Camminava sul marciapiedi. Sentiva il movimento della strada nelle impercettibili curve. A casa tua ridono. La sera scendeva e l'aria si stava caricando di nebbia. Pietro pensava: non sono stato capace di difendermi. A casa tua ridono. Intanto sentiva la cartella pesare appesa alla mano. Il panorama gli pareva del tutto nuovo quasi che si trovasse in un'altra città. A casa tua ridono. Era arrivato al legnoso casotto del dazio. Stupore. Ha pensato: barriera. A casa tua ridono. La distanza ha pensato, e i pellegrini e le bisacce aveva pensato, a casa tua ridono. Intanto l'oscurità guadagnava lo spazio. L'aria bucata dalla luce oleosa dei fanali. Pietro avvertiva un silenzio così intenso da fischiargli le orecchie. A casa tua ridono. Allora la memoria ha evocato la notte d'infanzia. A casa tua ridono. Quella notte Pietro si era

\* Milano, Rizzoli, 1971.

svegliato dopo un sonno agitato. Ricordava la favola che gli avevano contato. Si è svegliato nel calore della favola. A casa tua ridono. Calore umido e febbrile. Accovacciato nell'ottomana ripensava alla favola come se fosse la realtà, uno sbrano della realtà e ecco che si accorge che i genitori si muovono. Che i genitori sono svegli. A casa tua ridono. Il padrone non mi vuole dare le mie ore. A casa tua ridono. Ecco, così impara. Ora capisco!, si diceva Pietro ancora accoccolato sul suolo. Si è alzato. Si è seduto sull'ottomana. La testa nel molliccio pensare. A casa tua ridono. Quando ha parlato la sua voce l'ha fatto trasalire, grezza voce di uomo. A casa tua ridono. Domani anderò in cerca del padrone. A casa tua ridono. Sono portato agli incidenti. Qualunque cosa io faccia trovo la maniera di farmi del male. Sul mio libretto ci sono segnati dodici padroni. A casa tua ridono. Io sono nato nella catapulta. A casa tua ridono. Al dottor Merani si è presentato un uomo per farsi visitare; accusava il dolore emorroidale e non era vero niente. A casa tua ridono. La madre della ragazza ha sbandierato la notizia. Queste le notizie della cronaca che il dipendente ha letto. A casa tua ridono. Ora il dipendente se ne stava pensoso davanti il quadrante. Se ne stava pensoso perché stava per imbastire un romanzetto tanto per passare il tempo del turno. Non è uno portato agli incidenti. E non può essere portato agli incidenti il dipendente perché non gliene possono succedere di incidenti. C'è l'intercambiabilità. Il dipendente poteva lavorare anche con la sciarpa al collo che non gli poteva succedere niente. A casa tua ridono. Pietro vedeva il ragazzo e l'amico nell'orgia adolescenziale. È andato a casa. Cercava nella camera del Luigi qualche segno che potesse giustificare la sua azione. Non trovava niente. A casa tua ridono. Ha fermato davanti il portone. L'ha visto fremere al nome di Barnocco. Non l'avrei supposto capace di tanta bassezza, pensava. A casa tua ridono. Luigi ha staccato il ricevitore e ha sentito la voce del padre galleggiare nel rumore del fondo della strada. Qui. Subito. A casa tua ridono. Non devo avere paura.

# Carlo Cassola, il libellista \*

*Massimo Raffaeli*

1. Non esistono solo scrittori clandestini e rimossi (non è certo il caso di Carlo Cassola) ma persino generi letterari clandestini e rimossi (questo è anche il caso di Cassola) . Per esempio la saggistica che siamo avvezzi a riconoscere laddove essa non è, associandola a qualcosa che appena vagamente le somiglia. Un passo indietro: il saggio, l'*essai*, nasce con Montaigne e fonda la moderna riflessione letteraria, fino ai romantici e a Goethe, che scrisse saggi meravigliosi sotto forma di conversazioni, disputando con l'amico Eckermann . Il saggio non va dunque confuso con la monografia critica, con l'*expertise* e neanche con la ricognizione storiografica; si tratta infatti di un genere riflesso, doppio, persino ambiguo: non è un saggio, per esempio, la *Storia del Regno di Napoli* di Benedetto Croce ma lo è il *Contributo alla critica di me stesso*, un testo in cui lo sguardo dall'interno e quello dall'esterno si sovrappongono e infine si percepiscono come la stessa cosa . Il che significa guardare il

\* Carlo Cassola (Roma, 1917 - Montecarlo di Lucca, 1987) ha un destino d'autore che ripete paradossalmente la marcata articolazione e discontinuità della sua bibliografia. C'è l'autore lirico dei racconti giovanili (*La visita*, 1942; *Il taglio del bosco*, 1949) quello più vicino agli esiti neorealisti della stagione postresistenziale (*Fausto e Anna*, 1952; *La ragazza di Bube*, 1960) ed esistenzialista (*Un cuore arido*, 1961; *Ferrovia locale*, 1968) e infine un Cassola meno noto al grande pubblico ma di cui oggi si percepisce tutta la rilevanza: il saggista e libellista che con intemperività e generosità sa porre all'ordine del giorno i temi del pacifismo e del pericolo nucleare, da solo, e si potrebbe dire contro tutti. Questi fra i titoli della sua estrema produzione: *Ultima frontiera* (Rizzoli, 1986), *Letteratura e disarmo* (Mondadori, 1978), *La rivoluzione disarmista* (Rizzoli, 1983).

mondo tramite se stessi e viceversa, magari utilizzando (alla stregua di un diaframma, di una lente di ingrandimento) un libro, un evento, un qualsiasi fatto reale. Spesso ciò non si rileva perché la saggistica, nata con la letteratura moderna e borghese, viene inglobata da un genere onnicomprensivo, il grande contenitore metaletterario del romanzo (si pensi al trattato sull'omosessualità presente nella *Recherche* o ai tanti lacerti dell'*Uomo senza qualità*). Il novecento propone comunque la saggistica propriamente detta, da Lukács (che a inizio secolo scrisse un saggio fondamentale proprio sulla forma/saggio) fino a Benjamin, Adorno e Sartre, che ne sono tuttora esempi paradigmatici. Il saggio postula un pubblico non già di specialisti ma di interlocutori e/o cittadini, un pubblico mai esistito in Italia per la particolarissima fattispecie dello sviluppo storico, ritardato e segnato dal classicismo quanto dalla separazione cortigiana e accademica. I nomi superstiti sono davvero pochi, oltre a quelli ovvi di De Sanctis, Croce e Gramsci: Fortini, un germanista della tempra di Cesare Cases, Carlo Muscetta, Augusto Del Noce (cattolico accusato in perpetuo di scrivere romanzi filosofici), Sebastiano Timpanaro (flottante fra filologia e filosofia) ma, retrocedendo, anche il giovane Pirandello discettante sull'umorismo e Svevo che nel capolavoro arriva a dissimulare interi versanti saggistici, relativi alla psicologia sperimentale, all'interno dei moduli narrativi. Poco altro, quasi nient'altro. Perciò è doppiamente simbolico che nel semideserto della nostra saggistica un narratore quale Carlo Cassola, all'apice del successo commerciale, smetta di scrivere romanzi e racconti, dedicandosi al saggio, sia pure nella forma del libello, la più vicina al giornalismo.

2. La scansione biobibliografica di Cassola pre-saggista appare relativamente agevole: l'esordio alla fine degli anni trenta, fuori della autarchia imperante, già nel clima cosmopolita garantito da "Solaria" e testimoniato dai bellissimi racconti de *La visita*; la fase di trapasso all'impegno politico-esistenziale nei paraggi del neorealismo (si pensi a *La ragazza di Bube*); infine il ritorno al maestro Flaubert, alla microfisica del quotidiano (ad esempio con *Un cuore arido*) che passa sotto il tiro incrociato della nascente avanguardia, quando il Gruppo 63 fa giusto di Cassola un bersaglio fisso, una nuova Liala da irridere. Certo è che a

cavallo degli anni ottanta la sua immagine è appannata, così come la vena appare affievolita, compromessa dalle urgenze del mercato; ma se è ancora legittimo chiedersi perché cessi di produrre narrativa, altrettanto inevitabile è prendere atto del fiume di articoli e *pamphlets* che coprono il decennio anteriore alla morte avvenuta nel 1987: su tutti, *Il gigante cieco* (Rizzoli, 1986), *Letteratura e disarmo* ( Mondadori, 1978) e *La rivoluzione disarmista* ( Rizzoli , 1983), notissimo, direttamente pubblicato in edizione economica.

3. Di cosa trattano questi libelli e segnatamente l'ultimo? Denotando precocità e intempestività, essi dicono di un mondo armato fino ai denti, prossimo all'autodistruzione, delineano scenari da dopo-bomba. Lo scandalo è duplice e per così dire preventivo: l'antimilitarismo programmatico si coniuga al disprezzo per gli alibi della cosiddetta coesistenza pacifica, l'ultimo eufemismo di cui ha goduto, da noi come altrove, il terrore sistemico della guerra fredda. Cassola sa benissimo che l'antimilitarismo in Italia è molto più raro di quanto per solito non si ritenga, a destra e a sinistra: dominante è al contrario una cultura venata di nazionalismo (palese, ad esempio, nella valutazione che la storiografia di sinistra fornisce ancora circa la partecipazione delle masse operaie e contadine alla prima guerra mondiale) addirittura organica al nazionalismo nel caso del cattolicesimo secolare, nonostante le vistose eccezioni di un Buonaiuti o di un Lorenzo Milani. (Isolatissima da ambo i lati la figura del grande Aldo Capitini). Per parte sua, Cassola muove da una tesi d'ordine generale, quasi assiomatico, e riconosce il fatto che le due grandi rivoluzioni moderne, la francese e sovietica, sono fallite ( 'mancate' o 'incompiute') per sopraggiunta inesorabile burocratizzazione, che qui vale come sinonimo di strisciante militarizzazione. Ai suoi occhi, all'incandescenza creativa della spinta rivoluzionaria è sempre inesorabilmente subentrata la presunta normalità dell'ordine costituito; nuove gerarchie, divise, mostrine, ancora una casta militar-burocratica per tenere in ostaggio l'intera società. Lo scrittore lo denuncia richiamandosi ai valori (per lui metastorici, universali) dell'illuminismo e quindi invocando il superamento dell'aggressività distruttiva e di ogni altra forma di sfruttamento dell'uomo sull'uomo. I riferimenti e gli autori che chiama in suo

soccorso appaiono una costellazione decisamente lontana: l'ultimo Tolstoj, Bertrand Russel, il carteggio tra Freud e Einstein, e perché no, Wilhelm Reich, freudiano di estrema sinistra e profeta della liberazione sessuale. Scrive Cassola : “La sola cosa da fare ( . . . ) è il disarmo unilaterale. E questo obiettivo può essere conseguito solo con gli sforzi di tutti. Altro che tirarsi in disparte e lasciar fare agli statisti! Un’illusione, è che le armi non saranno mai usate: serviranno solo da spauracchio; da deterrente come si dice. Anche qui la verità la dice il buon senso popolare che ha coniato il proverbio: *Le armi finiscono sempre con lo sparare da sole*”.

4. La verità delle parole di Cassola sta nella loro stessa disarmata intensità, nell’insolenza e nell’impertinenza con cui vengono scagliate. Peraltro egli chiede all’illuminismo qualcosa di impossibile, cioè di uscire da se stesso. Non può o non vuole vedere che la cultura dell’illuminismo, la quale dovrebbe salvarci, è la stessa che ha partorito Dachau e Hiroshima. ( Ciò è stabilito da decenni in un libro troppo in fretta rimosso, la *Dialettica dell’illuminismo* di Adorno e Horkheimer, che forse lo scrittore toscano non conosceva direttamente. Ma certo non poteva ignorarne alcune splendide deduzioni artistiche, come *Il dottor Stranamore* di Stanley Kubrick). La voce di Cassola è infatti quella di chi disturba senza mai ritrarsi, è un testardo ribadire, ai limiti dell’ossessivo, dove pulsa ancora un residuo e struggente lume d’utopia.



## da **La rivoluzione disarmista** \*

*Carlo Cassola*

Un esame delle due maggiori rivoluzioni, la francese e la russa, ci mostra l'impressionante decrescere della marea rivoluzionaria e del rapido salire di quella controrivoluzionaria. La controrivoluzione non ristabilisce l'antico regime, conserva anzi in tutto o in parte le conquiste rivoluzionarie già avvenute; ma abbandona il progetto più ambizioso, mantenere al potere l'intelligenza. Le conquiste rivoluzionarie sono così ricondotte nel solito alveo, quello di un potere tradizionalmente prudente e realistico, disposto quindi a far leva sui pregiudizi, tuttora imperanti malgrado i berretti frigi e le coccarde tricolori, la falce e martello e la bandiera rossa.

Espressioni entrate nell'uso come «rivoluzione fallita» o «rivoluzione tradita» non devono farci credere che il fallimento o il tradimento sia completo. Solo la meta più ambiziosa è stata abbandonata. La ruota della rivoluzione non ha girato abbastanza da permettere la realizzazione dell'intero programma. Più che di rivoluzioni fallite o tradite, bisognerebbe quindi parlare di rivoluzioni incompiute.

Certo, quello che è andato perduto era la cosa più importante. Il nuovo potere, definitivamente espresso da questa rivoluzione ormai esausta, somiglia a quello che c'era prima. Napoleone sembra un nuovo Luigi XIV, Stalin un nuovo Pietro il Grande o un nuovo Ivan il Terribile.

Dal fatto che le grandi speranze suscitate dalla rivoluzione siano andate deluse, trae forza la destra per dissuaderci dal tentare un'altra volta

\* Milano, Rizzoli, 1983.

la prova. Eppure bisogna tentarla. Quella della rivoluzione è una scelta obbligata. Oggi solo una rivoluzione può rappresentare la spinta decisiva alla barca, che impedisca il naufragio. Fuor di metafora dirò che lo stato attuale dell'umanità non solo comporta il pericolo di una catastrofe completa ma la rende assolutamente sicura: a meno che un rivolgimento politico radicale ci conduca fuori dall'*impasse* in cui siamo finiti. S'intende che stavolta non basterebbe una rivoluzione che mantenga tutte le promesse, cominciando dalla principale: la creazione di un potere politico intelligente.

L'intelligenza si servirebbe del potere per combattere i pregiudizi, e in primo luogo il più stupido e pericoloso di tutti, il pregiudizio nazionalista: che è quello che impedisce la realizzazione dell'internazionale. L'internazionale è appunto il fine che le altre rivoluzioni hanno mancato e che questa rivoluzione non dovrebbe assolutamente mancare. Giacché l'internazionale non è più soltanto la condizione del progresso, è la condizione della stessa sopravvivenza: nell'era atomica l'umanità può sopravvivere solo realizzando l'internazionale. A sua volta l'internazionale può essere realizzata solo dalla rivoluzione.

\* \* \*

Tra le trasformazioni politiche, la più importante e la più urgente è l'internazionale. Per questa sacrosanta battaglia chiamiamo a raccolta tutte le forze disponibili, anche quelle che eventualmente fossero ostili a una rivoluzione sociale. Secondo me forze del genere sarebbero incoerenti: i destini della rivoluzione sociale e quelli dell'umanità nel suo complesso sono strettamente legati; ma poiché l'internazionale è diventato il compito di gran lunga più importante e più urgente, lasciamo che siano al nostro fianco anche forze che non condividono i nostri scopi di rivoluzione sociale. Rivoluzionari e riformisti non devono confondersi tra loro. Non per questo i rivoluzionari devono essere settari.

Ho avuto molte volte l'impressione che la chiusura settaria sia ostentata per dar prova di spirito rivoluzionario. Che non può essere qualcosa di apparente: dev'essere qualcosa di sostanziale. Chi ha paura di lasciarsi contaminare dai contatti con gl'impuri, vuol dire che non è

troppo sicuro della propria purezza.

La storia c'insegna due cose:

1) le rivoluzioni si sono sempre esaurite prima di avere portato a termine il loro compito;

2) tra i punti del programma rimasti sulla carta spicca la fratellanza tra i popoli, per usare il linguaggio dei rivoluzionari borghesi, ovvero sia l'internazionale, per usare il linguaggio dei rivoluzionari proletari.

L'arresto della rivoluzione è forse dovuto alla mancanza di un potere forte? Al contrario, tale potere c'è stato: ambedue le rivoluzioni sono sfociate nella tirannide. Ma questa, o ha sanzionato la controrivoluzione o non l'ha impedita. Del resto, la stessa comparsa della tirannide ha voluto dire il fallimento della rivoluzione.

Il fallimento della rivoluzione è infatti testimoniato dal venir meno della solidarietà tra i rivoluzionari. Ogni rivoluzione nasce con l'ambizione d'introdurre la solidarietà tra gli uomini. Se non riesce a introdurla nemmeno tra i suoi seguaci, come può sperare d'introdurla in cerchie sempre più vaste? La solidarietà tra i cittadini di una medesima nazione e poi quella tra le nazioni è possibile solo se i rivoluzionari si mantengono uniti. L'unità dei rivoluzionari, ecco ciò che va preservato come la pupilla dei nostri occhi. Finché rimasero uniti, giacobini e bolscevichi furono invincibili. Divisi, diventarono deboli, e non poterono più portare avanti la rivoluzione.

La tirannide è segno di debolezza, non di forza; di disunione, non di unità. Nessuno si mette sulla strada della costrizione finché può valersi della persuasione.

Per impedire l'arresto della rivoluzione bisogna imboccare una strada diametralmente opposta a quella in cui si misero la rivoluzione francese nel 1794 e la rivoluzione russa nel 1922. In tutti e due i casi, il principale obiettivo mancato è stata la solidarietà tra i popoli. Né i rivoluzionari francesi né quelli russi poterono porcelo come primo obiettivo. Non dipendeva nemmeno da loro realizzarlo, bisognava che le rivoluzioni scoppiassero anche altrove. Sia come sia, la solidarietà tra popoli diventa l'obiettivo finale. Poiché la rivoluzione si arrestò prima, l'obiettivo fu mancato.

\* \* \*

Una vicenda storica in cui tutto è logico, esiste solo nella mente degli storicisti. Nella realtà niente è logico, e l'illogicità raggiunge il massimo proprio in caso di guerra. La guerra è quanto di più illogico si possa immaginare; è il ricorso alla forza, e non è detto che la forza sia dalla parte della ragione; è la rinuncia a servirsi di quest'ultima fatta proprio da chi dovrebbe sempre tenerla come una bussola. Ma non esistono guerre giuste? Secondo me ne è esistita una nel recente passato, la guerra antifascista. Il fascismo non era soltanto il nemico giurato della libertà e della giustizia: era il nemico giurato anche della vita, non per niente ostentava sulle proprie bandiere la immagine della morte. Non per niente esaltava la guerra. Hitler era andato al potere col proposito di farla: se l'avesse vinta, il mondo sarebbe già finito. Col fanatismo che lo caratterizzava, avrebbe infatti rivolto le armi contro l'alleato giapponese, considerato di razza inferiore: trattandosi di bombe atomiche, la fine del mondo sarebbe stata sicura.

Hitler era un guerrafondaio: basta leggere il *Mein Kampf* per rendersene conto. Tuttavia neanche lui pensava di scatenare una guerra destinata a durare quasi sei anni. Egli riteneva che la Polonia sarebbe stata assoggettata in poche settimane grazie alla superiorità della macchina bellica tedesca (calcolo giusto); che la Francia e l'Inghilterra si sarebbero tirate indietro dopo aver salvato la faccia dichiarando la guerra (calcolo sbagliato): che quindi l'intera faccenda sarebbe durata poco. Se avesse potuto prevedere che la guerra sarebbe durata molto, che la Germania l'avrebbe persa e che lui ci avrebbe rimesso la vita, si sarebbe guardato dallo scatenarla.

A proposito del presunto interesse degli statisti di non far la guerra, abbiamo due esempi che lo smentiscono: Hitler e Mussolini la fecero benché fossero entrambi al potere, la persero e ci rimisero la vita. Cosa sta a dimostrare tutto questo, se non che gli uomini a volte vanno clamorosamente contro il proprio interesse?

Ma l'esempio più chiaro è quello che abbiamo sotto gli occhi. Gli esperti ci dicono che nei depositi militari ci sono bombe atomiche in grado di disintegrare la crosta terrestre, non una volta sola, molte volte: e la gente, invece di ribellarsi a questo mostruoso stato di cose e

pretendere l'immediata distruzione di questi ordigni di morte, sta ferma, come se non sapesse cosa fare o come se fosse rassegnata al peggio.

La sola cosa da fare, come vedremo in seguito, è il disarmo unilaterale. E questo obiettivo può essere conseguito solo con gli sforzi di tutti. Altro che tirarsi in disparte e lasciar fare agli statisti!

Un'illusione nell'illusione è che le armi non saranno mai usate: serviranno solo da spauracchio; da deterrente, come si dice. Anche qui la verità la dice il buonsenso popolare che ha coniato il proverbio: *Le armi finiscono sempre con lo sparare da sole*. Non va preso alla lettera naturalmente (le armi da sole non hanno mai sparato), ma nei suoi significati profondi.

\* \* \*

La nostra è una corsa contro il tempo. Ce la faremo a salvare il mondo? Abbiamo poco tempo a disposizione: speriamo che basti.

Il mondo può saltare in aria anche domani. A voler essere ottimisti, ha trent'anni di vita. Oltre il 2010 è inimmaginabile la sopravvivenza del genere umano sul pianeta terra.

Perché? Perché i dati catastrofici già a nostra disposizione, combinati con una visione della storia che è sì di marca illuministica ma è anche suggerita dal semplice buonsenso, sì che tutti possono dividerla, non ci lasciano purtroppo illusioni in proposito. Secondo gl'illuministi, il principale fattore della storia è l'ignoranza, cioè l'incoscienza, la cecità, la stupidità, il pregiudizio, il sonno della ragione. È un'amara constatazione ma purtroppo è la verità. Qualsiasi periodo storico si prenda in esame, si vede che i più ignoravano quello che stava per rovesciarsi sul loro capo. Se questa cecità è vera per il passato, perché non dovrebbe essere vera per il presente? Se i nostri maggiori furono imprevedenti, perché non dovremmo esserlo anche noi? Oggi siamo minacciati da un male infinitamente peggiore di quelli passati: la fine del mondo. Il fatto stesso che non ci se ne accorga, e non si faccia niente per evitarla, dice quanto siamo colpevoli.

I dati catastrofici già a nostra disposizione sono tre: 1) Il mondo è diviso in 156 Stati sovrani, e il loro numero tende ad aumentare, perché

nessuna forza politica di rilievo si oppone a questo frazionamento. 2) Tolti tre piccoli Stati, il Costarica, l'Islanda e le Seychelles, gli altri sono tutti società militariste, diventeranno quindi quanto prima Potenze atomiche. L'infernale logica che presiede attualmente allo svolgimento delle cose umane, è che nessuna forza politica di rilievo contesta, non consente infatti alternative alla politica di potenza. 3) La scienza della distruzione non se ne sta con le mani in mano. In questi trentadue anni ha fatto purtroppo passi da gigante. Pare che le maggiori bombe atomiche attuali siano mille volte più potenti, cioè mille volte più distruttive, di quella che distrusse Hiroshima. Supponendo un analogo incremento della distruttività nei prossimi trent'anni, intorno al 2010 (ammesso che ci si arrivi) avremmo il seguente panorama: più di 156 Stati sovrani, quasi tutti Potenze atomiche, in grado quindi di procurarsi una bomba mille volte più distruttiva delle attuali, cioè *un milione di volte* più micidiale di quella di Hiroshima. Tale la situazione-limite verso cui stiamo andando: ma è probabile che il mondo salti in aria prima di arrivarci. Anche prima di allora è possibile che qualcuna delle situazioni più pericolose si aggravi al punto da provocare l'esplosione.