

# «Concludere...»

## Saggio su Lucio Mastronardi

Daide Dalmas

### 1.

Presentando nel giugno 1959 *Il calzolaio di Vigevano*, che apre la prima parte del primo numero del «Menabò», dedicata ai rapporti fra letteratura e dialetto, Elio Vittorini cita ampiamente alcune lettere di Lucio Mastronardi, che fanno risalire al gennaio 1956 l'inizio del processo che porterà alla pubblicazione del romanzo. A proposito dell'ultima revisione, stralci di una di queste lettere, del marzo 1958, espongono per punti gli imperativi che lo scrittore esordiente si era imposto:

*Ho lavorato accanitamente. Ho lasciato anche perdere il doposcuola... Ho tirato fuori dal cassetto tutte le mie pagine e le ho rivedute tenendo presente questi punti: 1) Far parlare i personaggi e non parlare io. 2) Non ripetere le stesse frasi e le stesse situazioni. 3) Riordinare. Togliere di mezzo i personaggi che non si sa ancora chi siano. 4) Concludere...<sup>1</sup>*

Il problema della conclusione urge quindi fin dall'inizio. Negli anni successivi, durante il ristretto periodo in cui Mastronardi pubblica le sue opere più fortunate, compaiono alcune influenti formulazioni critiche interessate alla forma e al senso del concludere, in particolare dei

---

<sup>1</sup> E.V. [Elio Vittorini], *Notizia su Lucio Mastronardi*, «Il menabò», 1, 1959, pp. 101-103; ora in Id., *Letteratura arte società*, II. *Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, pp. 874-876: p. 876.

romanzi. Nel 1961 René Girard chiude *Mensonge romantique et vérité romanesque*, dove ha formulato la struttura triangolare del desiderio, con un capitolo dedicato appunto alla *Conclusion*: «La vérité du désir est la mort mais la mort n'est pas la vérité de l'œuvre romanesque».<sup>2</sup> Questa verità del romanzo che va oltre la morte è svelata appunto dalle conclusioni, che sono sempre delle trasformazioni: può essere la rinuncia da parte dell'eroe alla chimera che l'aveva mosso, la riunione negli altri dell'eroe solitario o la conquista della solitudine da parte dell'eroe "gregario"; in ogni caso, si tratta sempre di una conversione, che segna la dolorosa vittoria sul desiderio, sull'orgoglio prometeico. Le conclusioni romanzesche (al centro dello sguardo di Girard stanno in particolare le opere di Stendhal, Balzac, Dostoevskij e Proust) sono quindi banali, perché «elles répètent toutes, littéralement, la même chose. [...] Le dénouement [epilogo, conclusione, ma anche esito, soluzione] romanesque est une réconciliation entre l'individu et le monde, entre l'homme et le sacré».<sup>3</sup> In questa prospettiva, l'esito del romanzo riconcilia con il sacro perché, con la sconfitta del desiderio triangolare, con la rinuncia al mediatore umano, alla «transcendance déviée», inizia a risuonare irresistibile il richiamo di una «transcendance verticale»,<sup>4</sup> anche se il romanziere è scettico, anche se ironizza o maschera questo esito.

Pochi anni dopo, nel 1965, Frank Kermode tiene le *Mary Flexner Lectures* al *college* femminile di Bryn Mawr, in Pennsylvania, da cui deriva *The Sense of an Ending*.<sup>5</sup> Pur aprendo il discorso nella consapevolezza di trovarsi in un'epoca «in cui può risultare più difficile che mai accettare vecchie spiegazioni»,<sup>6</sup> anche Kermode, per ragionare sul significato profondo della conclusione dei romanzi, si rivolge a uno schema religioso, proponendo il modello dell'Apocalisse come pietra di paragone inevitabile, perché esiste sempre il bisogno, «che ci accompagna durante l'esistenza, di appartenersi, di potersi riferire ad un inizio e ad una fine».<sup>7</sup> E la sfida è particolarmente

<sup>2</sup> R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque* [1961], Paris, Grasset, 2011, p. 325.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 344.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 349.

<sup>5</sup> F. Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo* [1966], traduzione di G. Montefoschi, Milano, Rizzoli, 1972.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 16. Anche il Girard appena citato, partendo dai *Demoni* di Dostoevskij, sosteneva: «L'Apocalypse ne serait pas complète sans une face lumineuse», R.

interessante e difficile per il romanzo moderno, costretto a trovare delle forme di concordia tra questa esigenza umana “eterna” e un’idea del tempo “reale” e della storia che è diventata sempre più caotica e incontrollabile e sempre meno (rispetto al mito o a più ingenui visioni progressiste della storia) finalizzata e organizzata come una vicenda con un inizio, uno sviluppo e una conclusione.

L’anno prima (1964) Umberto Eco aveva pubblicato un altro libro che richiama l’Apocalisse, per etichettare uno degli atteggiamenti intellettuali prevalenti di fronte all’esplosione delle comunicazioni e della cultura di massa,<sup>8</sup> con un titolo, *Apocalittici e integrati*, destinato a diventare un’espressione proverbiale quanto il precedente *Opera aperta*, che se non aveva dedicato esplicitamente un saggio alla conclusione dei romanzi aveva comunque contribuito a intensificare l’attenzione sul punto particolarmente sensibile della (non) chiusura, in una serie di studi dedicati alla crescente autonomia programmaticamente concessa all’interpretazione, nel senso sia dell’esecuzione sia della comprensione.

Anche se Kermode, nelle conferenze appena citate, ricorda che ogni epoca sente di essere in un particolare momento di crisi e di sensibilità escatologica, non stupisce tutto questo richiamare il grande modello biblico della conclusione in un periodo di svolta che a diversi livelli toccava la forma della fine e la questione della gestione del tempo. Erano *Tempi stretti*, come indicava il titolo del «prototipo della letteratura industriale italiana»,<sup>9</sup> particolarmente suggestivo perché oltre a essere un preciso riferimento al cronotopo principale del romanzo: la fabbrica e i suoi ritmi, e oltre a rappresentare un possibile

---

Girard, *Mensonge romantique et vérité Romanesque* cit., p. 326. Mentre quella descritta da Mastronardi potrà apparire come «una provincia apocalittica, sottratta a ogni ipotesi di riforma e di salvezza», A. Jacomuzzi, *Il maestro di Vigevano*, in *Per Mastronardi*. Atti del convegno di studi su Lucio Mastronardi, Vigevano 6-7 giugno 1981, a cura di M.A. Grignani, Firenze, La Nuova Italia, 1983, pp. 65-75: p. 68).

<sup>8</sup> U. Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 1964. Come ha mostrato B. Pischetta (*Umberto Eco. «La saggezza non sta nel distruggere gli idoli, sta nel non crearne mai»*, in Id., *Scrittori polemisti*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, pp. 266-332), molto importante per la saggistica (e per la narrativa) di Eco è la lettura di N. Cohn, *I fanatici dell’Apocalisse* [1957], Milano, Edizioni di Comunità, 1965, riferimento importante anche per il discorso di Kermode.

<sup>9</sup> M. Fontana, *La fabbrica d’irrealtà*, in O. Ottieri, *Tempi stretti* [1957], Matelica, Hacca, 2012, pp. 361-386: p. 365.

richiamo di altri titoli pertinenti come *Tempi moderni* o *Tempi difficili*,<sup>10</sup> propone un'immagine riassuntiva di un'epoca in cui il tempo sembrava accorciato in una continua trasformazione. *Tempi stretti* quindi anche nel senso di "tempi abbreviati", quasi da fine del mondo lì a un passo (e nel 1961 escono le *Poesie della fine del mondo* di Delfini...). Quindi, volendo, un altro riferimento biblico: «il tempo è ormai abbreviato; da ora in poi, anche quelli che hanno moglie siano come se non l'avessero; quelli che piangono, come se non piangessero; quelli che si rallegrano, come se non si rallegrassero; quelli che comprano, come se non possedessero; quelli che usano di questo mondo, come se non ne usassero, perché la figura di questo mondo passa» (I Corinzi 7: 29-31).

Proprio nel 1964 di *Apocalittici e integrati* usciva *Il meridionale di Vigevano*, iniziato due anni prima. Si concludeva così un trittico di romanzi legati immediatamente dall'intitolazione toponomastica ma anche da solidissimi legami di ambientazione, temi, toni, lingua (che pure presenta importanti differenze interne): un «ciclo romanzesco – come dirà Calvino nel 1981, ricordando Mastronardi e riconoscendo un suo notevole apporto alla letteratura italiana – che rappresenta tutta una società nei suoi meccanismi pubblici e privati, nel suo ritmo vitale e nelle sue ossessioni, nel fitto repertorio di voci e locuzioni idiomatiche delle sue manifestazioni parlate blaterate imprecate: tutto questo non registrato dal di fuori [...] ma [...] trasfigurato da un umore caricaturale implacabile e dalla musica d'una orchestra interiore in cui predominano i registri bassi degli ottoni».<sup>11</sup>

L'intento di questo saggio è verificare in che senso la conclusione del *Meridionale*, in rapporto dinamico con gli inizi e le fini dei romanzi precedenti, può essere letta anche come la conclusione, l'esito, la soluzione dell'intera trilogia, e come può diventare un suggerimento per una interpretazione complessiva dell'opera di Lucio Mastronardi, capace di dare voce al fascino greve e al senso di asfissia che produce. Il reagente non sarà tanto la teoria e la storia dell'*explicit* romanzesco

<sup>10</sup> M. Quaglino, «*Tempi stretti*» di Ottieri: «Attenzione, lavori in corso!», in *La scatola a sorpresa. Studi e poesie per Maria Antonietta Grignani*, a cura di G. Mattarucco, M. Quaglino, C. Riccardi, S. Tamiozzo Goldmann, Firenze, Cesati, 2016, pp. 313-323 mostra quanto la scelta del titolo sia stata laboriosa, con proposte a getto continuo di Ottieri spesso rifiutate da Calvino.

<sup>11</sup> I. Calvino, *Ricordo di Lucio Mastronardi* [1981], in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1166-1169: p. 1166.

in generale quanto il problema pratico del concludere nel “romanzo del boom” italiano, inteso con duplice approssimazione: narrazioni che escono negli anni del “miracolo economico” in senso stretto<sup>12</sup> e che lo accompagnano tematicamente, in modi diversificati, non necessariamente inserendosi nelle linee principali del discorso sul romanzo industriale italiano.<sup>13</sup> Il materiale di contrasto principale, anche quando non esplicitamente richiamato, è fornito da *Tempi stretti* (1957) e *Donnarumma all'assalto* (1959) di Ottiero Ottieri; *La nuvola di smog* (1958) di Italo Calvino; *Le voci della sera* (1961) di Natalia Ginzburg; *La vita agra* (1962) di Luciano Bianciardi; *Memoriale* (1962) di Paolo Volponi e *Una nuvola d'ira* (1962) di Giovanni Arpino.

## 2.

Iniziando a prendere *Il calzolaio*, *Il maestro* e *Il meridionale di Vigevano* come un unico macrotesto,<sup>14</sup> i confini estremi sono tracciati da un *incipit* che è una prosopografia:

<sup>12</sup> Tengo presenti in particolare G. Crainz, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni Cinquanta e Sessanta* [1996], Roma, Donzelli, 2005, e V. Castronovo, *L'Italia del miracolo economico*, Roma-Bari, Laterza, 2010. Gli anni dell'attività principale di Mastronardi coincidono quasi esattamente con gli anni del Miracolo, in uno dei suoi luoghi più emblematici, come dimostra il famoso articolo di Bocca. Però il *Calzolaio* anticipa cronologicamente: il romanzo che sta all'inizio del discorso del «menabò» prima ancora che si aprisse il dibattito letteratura-industria è in realtà concentrato in larga parte sul periodo del fascismo e solo “alla fine” arriva nei pressi del *boom*, quindi assecondando un'immagine più di continuità che di rottura e eccezione.

<sup>13</sup> Un punto di riferimento è fornito da A. Berardinelli, *Le angosce dello sviluppo. Scrittori italiani e modernizzazione 1958-1975* [1995], in Id., *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007, pp. 231-304. Cfr. E. Zinato, *Il romanzo industriale*, in *Il romanzo in Italia. IV. Il secondo Novecento*, a cura di G. Alfano, F. De Cristofaro, Roma, Carocci, 2018, pp. 233-245.

<sup>14</sup> Già nel 1964 Asor Rosa sosteneva che la trilogia «assume, se esaminata nel suo complesso, un rilievo maggiore di quello che si può concedere alle singole opere da cui è formata», A. Asor Rosa, *Uno scrittore ai margini del capitalismo: Mastronardi*, in «Quaderni piacentini», 14, gennaio-febbraio 1964, pp. 36-40: p. 36. Insieme in un unico volume sono proposte, con l'anticipazione nel titolo generale del *Maestro*, per motivi di fama cinematografica (dal *Maestro* derivò un film con regia di Elio Petri, interpreti Alberto Sordi e Claire Bloom), in L. Mastronardi, *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano*, Torino, Einaudi, 1994. Nel 1977, a Sergio Pautasso che aveva rilevato la sua «capacità di segno breve, eppure netto e incisivo», Mastronardi scriveva che si tratta di un'osservazione giusta anche se, «a

A Vigevano l'hanno sempre conosciuto come Micca. Fa Mario Sala di nome e viene dalla più antica famiglia di artigiani scarpari. Tozzo, piccolotto, le orecchie a bandiera, e due occhi che diventano fuoco sentire parlare di lavoro e quibus.<sup>15</sup>

E un *explicit* che registra parole che rimandano a un futuro ulteriore, oltre le pagine del libro. Sono parole tra sé, pensieri di Camillo, l'ultimo dei protagonisti del ciclo, che vengono presentati come un discorso diretto, tra virgolette (mentre al discorso diretto vero e proprio con l'amico Attilio sono riservati l'altro indicatore dialogico, i trattini):

- Parla, di', apriti, su...
- «Sta piangendo. Piange proprio, piange».
- Parla. Che hai?
- «Piange apertamente. Singhiozza».
- Che hai?
- «Vuole la pari. È deciso... E va bene. Parlerò».<sup>16</sup>

Ma questi sono appunto soltanto i confini estremi: l'inizio dell'inizio e la fine della fine. Allargando l'inquadratura, vediamo che la presentazione del protagonista che apre il *Calzolaio* non lo staglia isolato ma lo inserisce prima in una linea genealogica: una precisa discendenza, di nobiltà artigiana, che arriva fino al padre, considerato localmente l'antonomasia del provetto artigiano. Con lo stesso movimento, ma con un tono che diventa subito più caricaturale (tanto da ricordare gli *incipit* bianciardiani del *Lavoro culturale*, soprattutto, e della *Vita agra*),<sup>17</sup> il protagonista è inserito in un luogo preciso, sul

---

dire la verità, l'ambizione è sempre stata l'opposto: ho aspirato subito all'opera di largo respiro», cit. *ivi*, da Tesio nell'introduzione, posizione 102.

<sup>15</sup> L. Mastronardi, *Il calzolaio di Vigevano*, Torino, Einaudi, 1962, p. 9, d'ora in poi CV. Le prime pagine del *Calzolaio* sono forse le più conosciute dell'opera di Mastronardi in generale, ad esempio selezionate per rappresentare l'opera dell'autore in *Fabbrica di carta. I libri che raccontano l'Italia industriale*, a cura di G. Bigatti, G. Lupo, Roma-Bari, Laterza, 2013, pp. 53-59.

<sup>16</sup> L. Mastronardi, *Il meridionale di Vigevano*, Torino, Einaudi, 1964, p. 173, d'ora in poi MeV.

<sup>17</sup> Questa vicinanza degli *incipit* storico-parodici è l'appiglio testuale più forte a favore dell'assonanza spesso richiamata tra Bianciardi e Mastronardi secondo G. Turchetta, «*Il calzolaio di Vigevano*» di Lucio Mastronardi, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, XVI, *Il secondo Novecento. Le opere 1938-1961*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 609-638: 627-628.

quale ci si dilunga digressivamente, in un modo che non sarà più presente in seguito, attraverso le dispute tra storici e eruditi locali sulle origini onomastiche di Vigevano, sulla storia della Piazza Ducale, sul ruolo di Leonardo da Vinci o del Bramante...

Cercando cercando i due stabilirono che Annibale sconfisse i Romani dove ora c'è la Centrale Edison, sul Ticino [...]. I due saputi litigavano sul nome Vigevano. Secondo uno deriva dal latino antico Vigebanum. Per l'altro deriva dal latino ecclesiastico Vigesium. | Poi scoprirono che l'inventore della polvere da sparo era vigevanese. (CV, pp. 9-10)

Insomma, tutto il primo capitolo è dedicato alle origini, anche per quanto riguarda l'ambito di azione (ossessivamente unitario) del libro, ossia la produzione di scarpe, che viene legata all'iniziativa di una figura che riunisce in sé l'autorità religiosa e l'influenza politico-economica, Monsignor Dal Pozzo, che «quando vide che la gente tiene più a ripararsi i piedi che la testa, mandò a picco la fabbrica di cappelli e incoraggiò i dilette suoi compaesani a darsi alle scarpe. [...] e Vigevano diventò nel giro di pochi anni la terza capitale d'Italia, la capitale della scarpa» (CV, pp. 10-11). Nel giro di una pagina, muovendosi dunque a velocità altissima, si passa dai tempi dei Romani al Risorgimento e si giunge presto al presente di questa capitale della scarpa; un presente non indicato da date esplicite, ma chiaramente individuabile: siamo durante il fascismo, più precisamente dopo il 9 maggio 1936, visto che: «Monsignore allungò un braccio fino a Roma e fece costruire – dux imperante – sulla Fiera, il palazzo IMPERO, mostra delle calzature» (CV, p. 11). La grande velocità di movimento e l'assenza di indicazioni precise dà comunque l'impressione di un'origine molto più antica della vocazione scarpiera della città, rafforzata dal nome assegnato al potente Monsignore, visto che un Simone Dal Pozzo fu cancelliere e cronista di Vigevano nel Cinquecento (oltre che toponimo della via in cui si trovava la casa di Mastronardi negli anni Cinquanta), autore di una *Raccolta di titoli e memorie*, fonte fondamentale per la storia di Vigevano.<sup>18</sup>

In questo mondo introdotto così rapidamente, la vicenda del protagonista prende l'avvio sotto un segno duplice: si pone in

<sup>18</sup> Cfr. la voce di Raffaella Comaschi nel *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXXII, 1986.

contrapposizione con la tradizione che giunge da tempi imprecisabili fino al padre, l'artigiano orgoglioso del lavoro ben fatto; ma al tempo stesso si colloca nella corrente di un movimento collettivo, segnato dall'esempio di imprecisati altri che «dal banchetto» sono diventati padroni: «Gira la manopola e la musica è sempre una: dané fanno dané» (CV, p. 12). Se tutti i romanzi «hanno qualcosa in comune con la profezia, perché devono dare l'impressione di enucleare, dalla materia prima della situazione, le forme di un futuro»,<sup>19</sup> come diceva Kermode, l'ipotesi di futuro che la partenza della storia di Mario incorpora è un chiaro finalismo di trasformazione e di conquista («Voleva venire lui padrone»; CV, pp. 11-12), che si rafforza tramite la rottura con la tradizione e con la famiglia. Un perfetto inizio da “romanzo di formazione del padroncino”. Il protagonista, infatti, a quattordici anni molla la bottega del padre e va in fabbrica, a contatto coi macchinari; e mostra di sapere tenere insieme le qualità del lavoro ereditato e quelle dell'innovazione: «Mario sapeva stare alla trancia e alla blake e allo smeriglio e alla fresa; adoperare la cucitona e disegnare modelli, e svilupparli. [...] Micca sapeva d'essere artista come artigiano e operaio da comando» (*ibidem*). Ed è indicato subito anche quale sarà il mezzo necessario per la realizzazione del finale ipotizzato dalla forma dell'inizio, cioè ovviamente il lavoro, espresso in un modo che va a incidere con violenta forzatura proprio sulla forma del tempo, tramite il sacrificio di ogni altra attività, pensiero, valore. In poche frasi scandite Mastronardi raggiunge subito il vertice dell'epica del lavoro, fiabesca (*Le mille e una notte*) e insieme empia perché scagliata contro i confini naturali e religiosi del tempo:

Così si mise sotto a lavorare. Di giorno la fabbrica, la sera per suo conto a casa. Per mille e una notte non ebbe requie. E domeniche e Natali e Pasque e Ascensioni e Corpus Domini e Sacramenti vari, da mattina subito subito, fino a quasi mattina, a battere sul treppiede a tagliare pellame corame fodere, a cucire e stringare. (CV, pp. 11-12)

Anche in seguito, nel romanzo, la scansione sociale del tempo dell'anno sarà quella del calendario religioso, l'unica che dà modo di collocare alcuni dei momenti narrativi seguiti in diretta e non in modo continuativo; ma qualsiasi dimensione spirituale, di lode o di servizio,

<sup>19</sup> F. Kermode, *Il senso della fine* cit., p. 102.



di riposo o di meditazione, viene eliminata dalla frenesia del lavoro per conquistare l'obiettivo personale. Il tempo della chiesa non può regolare il tempo del calzolaio. E d'altra parte, come si è già visto, all'origine dell'attività scarparia collettiva viene collocato non un grande imprenditore o un uomo politico, ma una guida religiosa, spesso indicato semplicemente, per antonomasia, il Monsignore, che mantiene però in tutta l'opera il ruolo di capo della "mafia" dei padroni; che è probabilmente all'origine di una delle sconfitte di Mario nella corsa furibonda verso il suo fine (da Monsignore viene l'inatteso invito a partecipare alla prestigiosa esposizione che si risolve nel furto dei modelli di scarpe inventati da Mario, quindi anche se non esplicitata è ipotizzabile una collusione); e che nell'unica occasione in cui viene rappresentato propriamente in veste religiosa, predica la bontà dei padroni che danno lavoro.

Come è stato giustamente osservato, questo «passo quasi da romanzo di formazione» viene presto abbandonato, perché «il suo procedere non delinea nessuna *Bildung*, né alcun progresso»: <sup>20</sup> l'apparente ripresa di strutture della narrazione «paraboliche e ottocentesche della traiettoria sociale ed economica di un eroe, all'insegna della continuità» si annulla perché la storia non tende «al disvelamento di un enigma o di una Verità, allo scarico di un potenziale accumulato pazientemente di evento in evento, ma è statica, omogenea nel senso che ogni suo frammento è ugualmente rilevante (o irrilevante)». <sup>21</sup> Resta però il fatto che l'inizio del *Calzolaio* possiede tutte gli elementi necessari per l'apertura di un ciclo di ampio respiro: il «potenziale accumulato» in partenza non è poco: le origini familiari del protagonista, le origini del luogo dove si svilupperà l'azione (in generale e soprattutto nell'ambito specifico frequentato dal protagonista); e poi, a stringere, l'inizio di azione autonoma del protagonista; anzi della coppia di protagonisti, perché sempre in questo denso capitoletto iniziale c'è spazio per il matrimonio di Micca, che non aggiunge una semplice appendice al personaggio principale, ma introduce quella che sarà, in assenza del marito, la vera protagonista della parte centrale del romanzo. L'ingresso di Luisa, piccolina come lui, lavoratrice come lui, taccagna come lui, è

<sup>20</sup> G. Turchetta, «*Il calzolaio di Vigevano*» di Lucio Mastronardi cit., p. 615.

<sup>21</sup> R. Rinaldi, *Mastronardi: storia di uno scavo interrotto*, in Id., *Romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Bianciardi, Testori, Arbasino*, Milano, Mursia, 1985, pp. 9-30: pp. 9-10.

naturalmente in stretta connessione con la tensione all'obiettivo di Mario, l'impresa di "venire padrone", quindi il matrimonio è un altro tassello nella rottura con la genealogia: arrivato «sotto i trenta», in un solo momento, manda all'ospizio il padre e prende moglie.

Da sempre, dalla commedia antica alla *Morfologia della fiaba* di Propp, in diversi modelli di trame il matrimonio è destinato al concludere, non all'iniziale.<sup>22</sup> Nell'ultima pagina del libro che è fatto solo di inizi, Calvino scrive che «anticamente un racconto aveva solo due modi per finire: passate tutte le prove, l'eroe e l'eroina si sposavano oppure morivano. Il senso ultimo a cui rimandano tutti i racconti ha due facce: la continuità della vita, l'inevitabilità della morte».<sup>23</sup> L'alternativa nella conclusione romanzesca è tanto scontata che un personaggio del *Meridionale di Vigevano*, il brigadiere Giuseppe, l'unico che non legge, può rivolgerla ironicamente ai lettori di romanzi che lo circondano: se non è morte, è matrimonio. «- Ma è proprio bella sta cosa?... e come va a finire, che lei muore?... Non muore, ah no? Allora si sposano. Ah mbè! – ripete, spaccando stuzzicandenti» (*MeV*, p. 17).

Spostando il matrimonio all'inizio, pertanto, Mastronardi ribadisce che siamo all'opposto di qualsiasi forma di romanzo sentimentale: non ci sarà nessun amore contrastato, rinviato e infine coronato felicemente o tristemente, ma, al contrario, il punto è sbrigare in fretta e nel modo migliore la pratica del trovare moglie per porre le basi per il successo economico, come un primo allargamento della ditta. «Voleva una che lavorasse da giuntora e fosse brava nel mestiere. [...] Se è bella meglio ancora, sennò amen, che smorzato il chiaro la donna è un buco» (*CV*, p. 13).

Rimangono quindi implicitamente presenti dal capitolo iniziale due possibili esiti («In un romanzo l'inizio implica la fine»):<sup>24</sup> a un estremo quello del successo, del compimento positivo di questa "formazione del padroncino", all'altro estremo quello tragico, con risonanze melodrammatiche ma anche di denuncia politica, opzione sempre

<sup>22</sup> Cfr. G. Adamo, *Sul cominciare e sul finire dei romanzi*, in «Strumenti critici», 35, 1, gennaio-aprile 2020, pp. 55-72: p. 63: «Gli intrecci dei romanzi scelti terminano o con la morte dell'eroe (*Don Chisciotte*, *La certosa di Parma*, *Moby Dick*, *Madame Bovary*, *L'idiota*, *Anna Karenina*); o con la fuga mundi (*La principessa di Clèves*, *I Malavoglia*), o con il matrimonio (*Jacques il fatalista*, *I promessi sposi*)».

<sup>23</sup> I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979, p. 261.

<sup>24</sup> F. Kermodé, *Il senso della fine* cit., p. 169.

possibile nell'orizzonte di Mastronardi, ma che confligge proprio con la narrazione.<sup>25</sup> Anche questa seconda possibilità è evocata chiaramente, già nel primo capitolo, dalla consunzione di Luisa, visto che i due prendono casa «in un tugurio», una «stanzaccia umida, con le pareti che sgocciano, il suolo che fa acqua, le travi per soffitto» (CV, p. 13), e dopo essersi sposati alla svelta «subito presero a faticare da disperati; tirate da Siberia» (CV, p. 14). Dopo due anni di quella vita Luisa deperisce tanto che il dottore vorrebbe denunciare quel «sadico» del marito, dicendo che se continua così la donna finirà «al tubercolosario» (CV, p. 15).

Una strategia analoga a questa ripresa frenetica e parodizzata di segnali d'inizio e di possibili finali subito negati può essere individuata alla fine del ciclo. Anche l'ultimo capitolo, il XX, del *Meridionale*<sup>26</sup> presenta in successione una serie di rimandi a diverse tipologie di conclusioni: sul piano sentimentale individuale, con la partenza in treno e la soluzione (negativa) di un rapporto sentimentale incerto; sul piano sociale collettivo, con un esito tragico come la morte improvvisa e altamente simbolica di un bambino figlio di meridionali (proprio nel libro che si intitola *Il meridionale di Vigevano*), e con l'immediata gestione del lutto e la morale tirata dalla madre: solo attraverso la morte, che è doppia perché prima di quella del figlio c'era stata quella del marito, si raggiunge il radicamento nel luogo di emigrazione;<sup>27</sup> infine sul piano psicologico-relazionale, con la decisione di confessare a un amico le ragioni interiori finora indicibili del protagonista. Proprio il finale definitivo, del libro e della trilogia, è quello più aperto, perché si tratta di un nuovo inizio: il dolore della morte ha portato al

<sup>25</sup> In mezzo ai racconti pubblicati sull'«Unità» tra il 1964 e il 1965, che andranno a formare *La ballata del vecchio calzolaio* («L'Approdo letterario», 46, aprile-giugno 1969, pp. 33-60, poi in L. Mastronardi, *L'assicuratore*, Milano, Rizzoli, 1975, pp. 63-101) compare anche un *Racconto stracciato*, 14 marzo 1965: è la denuncia diretta delle condizioni lavorative nocive, in particolare il pericoloso uso del benzolo nella lavorazione delle scarpe, che produce però la distruzione del racconto stesso.

<sup>26</sup> Iniziato nel 1962, Mastronardi il terzo romanzo «lo scrive tre volte» (cfr. R. De Gennaro, *La rivolta impossibile. Vita di Lucio Mastronardi*, Roma, Ediesse, 2012, p. 114). A quanto pare, nutriva dubbi in particolare proprio sul finale (cfr. *ivi*, p. 119).

<sup>27</sup> Sull'importanza «indispensabile» di quello che di gran lunga è il meno fortunato criticamente della trilogia, per la capacità di «restituire all'esodo delle masse contadine uno sguardo prospettico particolare» insiste ora S. Abruzzese, *Meridionali si diventa. Mastronardi nella questione italiana*, in «Le parole e le cose», 24 maggio 2020, <http://www.leparoleele cose.it/?p=38414> (ultimo accesso: 5/11/2020).

radicamento e subito dopo sembra realizzarsi l'apertura finora impossibile del protagonista. Ma è certamente una ripresa della girardiana «conversion dans la mort». Letto nell'insieme dell'opera di Mastronardi, quel «parlerò» al futuro significa innanzi tutto ribadire che è impossibile parlare al presente, che si può solo ventilare un desiderio, un'esigenza di sbloccare la comunicazione, che però non avviene. E non a caso, fuori dalla trilogia, il passo successivo, e ultimo, sarà il romanzo più "sperimentale", *A casa tua ridono*, che ancora più radicalmente nega ogni possibilità di contatto tra le monadi umane.

Il concludere di Mastronardi è una sconfitta, amplificata dall'esibizione di tante potenzialità di conclusione dispiegate sia all'inizio sia alla fine del ciclo. I segnali di proiezione in un avanti ulteriore che si incontrano alla fine del ciclo offrono una versione elusiva e claustrofobica di quella *legenda a posteriori*, «che richiede al lettore il ripensamento di quanto si è appena finito di leggere»,<sup>28</sup> implicita in ogni conclusività. Il ripensamento di quanto letto e l'apertura al futuro non lasciano spiragli: si finisce ricominciando continuamente dall'inizio o rimandando ancora, a un altro momento che non verrà mai, in un faticare a somma zero o in un bisogno frustrato di esprimere e di essere compresi.

### 3.

Questo è dunque l'approdo della trilogia, che è stata letta non solo come insieme di tre libri collegati ma come un vero e proprio "ciclo", particolarmente rilevante – è ancora il Calvino citato prima – in una letteratura che non ha avuto dei Balzac, Dickens o Dostoevskij «che abbiano trasfigurato la nostra società in una morfologia e in un'etologia distinguibili da ogni altra, come una fauna o flora cresciute in una nicchia biologica a sé stante».<sup>29</sup> Affermare questo non significa pensare che ci sia una stretta continuità di protagonisti e vicende nei tre romanzi, però è possibile, innanzi tutto, intravedere un moderato "ritorno dei personaggi" alla Balzac. Significativamente, si tratta in

<sup>28</sup> G. Adamo, *Sul cominciare e sul finire dei romanzi* cit., p. 71.

<sup>29</sup> I. Calvino, *Ricordo di Lucio Mastronardi* cit., p. 1166. Già nel risvolto di copertina (cfr. I. Calvino, *Il libro dei risvolti*, a cura di C. Ferrero, Torino, Einaudi, 2003, pp. 82-83) della prima edizione in volume si leggeva che «Mastronardi è il Balzac d'un mondo di calzolari, che s'affannano, a famiglie complete, lavorando notte e giorno in stambugi con piccolo machine, per riuscire a metter su un giorno una fabbrichetta; o meglio ne è il Gogol, tanta è la forza e la spietatezza della sua allegria caricaturale».

particolare di due figure che, all'opposto dei protagonisti della trilogia, hanno compiuto con successo un proprio percorso di affermazione: padron Pedale, l'immigrato diventato padrone, per il quale è costretto a lavorare per un periodo il protagonista del primo libro<sup>30</sup> e che nel terzo può permettersi di assumere oltre quattrocento operai, tutti settentrionali;<sup>31</sup> e soprattutto l'avvocato Racalmuto, il «piccolo dio dei ladri e dei commercianti – che alle volte sono i medesimi individui –, un Mercurio che guizza e splende ambiguo»,<sup>32</sup> addirittura già abbozzato “dal vivo”, prima della trasposizione romanzesca, in una delle lettere a Vittorini.<sup>33</sup>

Queste presenze costanti contribuiscono ad articolare la fortissima solidarietà d'ambiente che governa i tre romanzi, insieme con una rete di più sottili connessioni strutturali, a partire dal costante andamento ternario che si può riscontrare in ciascuno dei tre libri. In modo esplicito questo è dichiarato soltanto nel *Maestro* (e, fuori dalla trilogia, in *A casa tua ridono*), dove i capitoli numerati senza titolo che accomunano tutti i libri di Mastronardi sono 33 nella *Parte prima* (sarà un caso ma il 3 continua a ripresentarsi), molto brevi, e alla fine brevissimi, fino a quattro in una sola pagina; 17 nella *Parte seconda* (con l'ultimo eccezionalmente lungo, come un'appendice, riempito da un ampio «trattatello di dizione») e 21 nella *Parte terza*. Nel *Calzolaio* la stessa suddivisione principale si può ricavare individuando come decisivi i movimenti di eclissi e ritorno del protagonista maschile. Si può così individuare una prima parte dall'inizio al capitolo XII (con una svolta interna al capitolo V, con la nascita della ditta Pelagatta Sala),

<sup>30</sup> La fabbrica di padron Pedale, nel *Calzolaio*, funge anche da opposizione di successo all'abilità artigianale del protagonista: funziona infatti all'americana, «cioè con metodi fordisti», G. Turchetta, «*Il calzolaio di Vigevano*» di Lucio Mastronardi cit., p. 613: «i misté, grandi e piccoli che sia, li fanno tutti i macchinari, gli operari fanno sempre lo stesso verso» (CV, p. 122).

<sup>31</sup> «Pedale, meridionali non ne vuole nella sua fabbrica... | - Ma se lui è napoletano... - dissi. | - Appunto per quello, - disse Nicola. - Nel suo ufficio sta un cartello. Sa che dice quel cartello? | - Che dice? | - Dice: vietato l'ingresso ai cani, ai porci, ai terroni! - disse Nicola, con voce compiaciuta. | - Fa male! - dissi. | - Lasciate pèrde, dotto'; fa bene, fa benissimo, - disse Giuseppe» (MeV, p. 131).

<sup>32</sup> D. Scarpa, *La farfalla vola nel prato*, prefazione a L. Mastronardi, *Il maestro di Vigevano*, Torino, Utet, 2007, pp. IX-XX: p. XII.

<sup>33</sup> «Qui non abbiamo paura che della finanza e delle tasse... A proposito di tasse, qui c'è un avvocato che ci venne come fattorino, poi studiò e prese la laurea in legge, e ora assiste lui artigiani e industriali in tutte le questioni di tasse...», E.V. Notizia su Lucio Mastronardi cit., p. 875.

quando Mario improvvisamente deve partire per la guerra e scompare del tutto dall'orizzonte del romanzo (a parte le lettere a cui però Luisa non risponde); una seconda parte dal XIII al XXIII capitolo (con un evento di svolta anche qui ma dislocato verso la fine della sezione: la morte di Netto nel capitolo XXII), nella quale Luisa, diventata protagonista, si mette con padron Netto, apre «il fabbricone» ma alla fine perde tutto; e infine una terza parte, dal capitolo XXIV alla conclusione del libro, che si avvia con il ritorno di Mario, che senza una parola di racconto e senza esplicite spiegazioni e confronti con la moglie si rimette subito a lavorare, con ostinati tentativi di ripartenza che arrivano fino all'ultima pagina.

Queste tre parti implicite sono esplicitamente scandite in ventinove capitoli senza titolo, indicati da numeri romani, tendenzialmente brevi e di misura irregolare, omologhi a «un mondo frammentato e caotico»,<sup>34</sup> in una successione accelerata che contribuisce efficacemente alla sensazione di un ritmo che ha subito colpito i primi importanti interpreti: Contini parla di «straordinario brio»,<sup>35</sup> Montale ammira «la *verve* dello scrittore» e Pomilio, pur in una valutazione sostanzialmente negativa, ne riscontra la «vivacità».<sup>36</sup>

Va sottolineato che l'attenzione alla struttura narrativa complessiva è attivata subito dai primi lettori importanti, fin dalla recensione di Montale, che allude a una sostanziale impossibilità della trama in una condizione di eterno ritorno del lavoro disumanizzante: «non azioni che si svolgono secondo un disegno, ma il quotidiano brulicante trescone di branchi di castori umani»,<sup>37</sup> che può trovare il suo equivalente formale nelle «scorribande lessicali e morfo-sintattiche» descritte da Grignani.<sup>38</sup> L'immagine che fa sconfinare la sociologia nell'etologia è

<sup>34</sup> G. Turchetta, «*Il calzolaio di Vigevano*» di Lucio Mastronardi cit., p. 612.

<sup>35</sup> G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita (1861-1968)*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 1033.

<sup>36</sup> M. Pomilio, *Dialetto e linguaggio*, in «Le Ragioni narrative», marzo 1960, pp. 5-41: p. 28.

<sup>37</sup> E. Montale, *Letture. Il calzolaio di Vigevano*, in «Corriere della Sera», 31 luglio 1959, ora in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1970*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 2199-2202. La recensione, relativa alla prima uscita del romanzo nel primo numero del «menabò», 1959, è riprodotta anche nel risvolto dell'edizione in volume, 1962 (da dove cito).

<sup>38</sup> M.A. Grignani, *Lingua e dialetto ne «Il calzolaio di Vigevano» di Lucio Mastronardi*, in *Per Mastronardi* cit.; poi col titolo *Mistilinguismo e gestualità nel*

molto efficace e il trescone dei castori di Montale, corretti da Mastronardi nel novembre 1962 in una lettera a Calvino in «sciacalli affamati», fa il paio con «il tracciato di questa tormentosa attività di insetti umani, impazziti al miraggio di una posizione sociale»,<sup>39</sup> individuata da Asor Rosa. Però a questo agire di massa animale viene riconosciuta una finalità (sia pure sconfitta): i castori umani «lottano per elevarsi dall'ago (dal trapano) al milione, e [...] poi ricadono nella condizione servile dalla quale sono partiti». <sup>40</sup> E quindi si è potuto parlare di «una dinamica ascensione-caduta che si staglia sullo sfondo dei grandi eventi della storia (il fascismo, la guerra, il dopoguerra)». <sup>41</sup> Non è opportuno, però, seguire questi suggerimenti fino a condensare la struttura narrativa del *Calzolaio* nella forma della parabola, con un momentaneo apice e la definitiva ricaduta, perché più forte è l'andamento circolare, un eterno ritorno del moto per innalzarsi, ripartendo ogni volta dalle basi, ritornando dopo ogni sconfitta a procurarsi la pelle per fare le scarpe, a contare sull'abilità nelle mani e la quantità divorante di lavoro giornaliero, sulla possibilità di riempire ogni interstizio spaziale e temporale. Un delusivo eterno ritorno. <sup>42</sup>

Anche nell'ultimo capitolo Mario vuole ripartire una volta ancora, dopo un'altra sconfitta, sempre pensando in grande, con un affare basato sull'esportazione di scarpe in America, mediato da nuovi conoscenti siciliani. Questo progetto rappresenta anche – per un istante – l'ipotesi di un positivo ritorno all'artigianato, nel contesto di un commercio globalizzato, con la valorizzazione dell'unicità, del prodotto non standardizzato: «Le scarpe erano pronte, tante per nessuno uguale, ognuno in esclusiva, con tanto di marca Sama, Sala Mario, che Masa, Mario Sala, suona male» (CV, p. 135). E quindi proprio

«*Calzolaio di Vigevano*», in Ead., *Novecento plurale. Scrittori e lingua*, Napoli, Liguori, 2007, pp. 29-48: p. 36.

<sup>39</sup> A. Asor Rosa, *Uno scrittore ai margini del capitalismo* cit., p. 39. Per rimanere nel bestiario, si può ricordare che l'autore stesso assume figura animale nell'intervista di G.C. Ferretti, *Il riccio di Vigevano*, in «Rinascita», 21 marzo 1964.

<sup>40</sup> E. Montale, *Lecture. Il calzolaio di Vigevano* cit.

<sup>41</sup> G. Zaccaria, *Ivrea e Vigevano: la letteratura industriale*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, *Storia e geografia*, III, *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 213-221: p. 219.

<sup>42</sup> «I personaggi continuano a ripetere le stesse azioni ed è naturale che non avvenga praticamente nulla nel corso della storia, che tutto ricominci nell'ultima pagina come era iniziato nella prima», R. Rinaldi, *Mastronardi: storia di uno scavo interrotto* cit., p. 11.

nelle ultime pagine si fa strada, in alternativa al solito balenare dell'impossibile vittoria nella scalata al successo, un'altra, estrema ipotesi di fine: la galera per debiti. Infatti, la necessità di finanziamenti per partire con la produzione necessaria porta di nuovo a mettersi nelle mani del Monsignore e a firmare cambiali «a mano piena, che Luisa pensava che o si va dentro o si viene fuori, stavolta, una delle due» (CV, p. 136). La nuova catastrofe arriva attraverso un grottesco incidente: Mario si fa mordere dal gatto dei siciliani e non può lavorare proprio quando arrivano le commesse dall'America, le cambiali vanno in scadenza e lui finisce sui giornali tra i «protesti cambiari», è sulla bocca di tutti. Non è questa ennesima sconfitta, però, che sigilla la conclusione; il ripetuto fallimento non conduce all'interruzione dello sforzo: il *Calzolaio* permane nella romantica condizione dell'anelare assoluto. Pensando di nuovo al libro successivo alla trilogia, si potrebbe anzi dire che Mario fallisce proprio perché si impegna assiduamente,<sup>43</sup> visto che l'unico protagonista mastronardiano che riesce nell'impresa di diventare padrone, ossia il Pietro di *A casa tua ridono*, non presenta tenacia e abilità lavorativa ma un curriculum di smisurati infortuni sul lavoro, licenziamenti, incapacità e sospetti di furto.

Il vero finale del *Calzolaio* è allora ancora un rilancio:

Bisogna fare a ora montare un paio di dozzine prima delle sei ore.

– Deh Luisa! Fa andà 'sti man!

Quando calano pochi minuti all'Ave Maria, Mario si riveste, e pedala verso la stazione, in tempo alla prima corsa.

Si mette nel merco del'uscita, guarda le facce dei viaggiatori e domanda:

- Scarpe buon patto? Corame, pellame, articoli per calzature?...

Venite dietro me! (CV, p. 139)

Il primo movimento del ciclo si conclude così – dopo un ulteriore accenno alla scansione religiosa del tempo negata dal lavoro ossessivo – alla stazione, il luogo emblematico della partenza e

---

<sup>43</sup> «Il fascino sinistro del Micca sta anche nel suo fallimento, agli antipodi della disfatta dell'inetto novecentesco, in quanto dovuto non a un poco, ma a un troppo di vigore», M. Novelli, *Lucio Mastronardi tra verismo e grottesco. A proposito del «Calzolaio di Vigevano»*, in «Nuova Antologia», gennaio-marzo 2005, pp. 203-212: p. 209).



dell'arrivo, del movimento, dell'andare.<sup>44</sup> Il luogo che era stato all'inizio, nel capitolo III, lo spazio per l'espandersi della fantasticheria e del progetto: quando era troppo stanco per lavorare Mario andava infatti «lungo la lea della stazione» e si sedeva davanti alla villa di un industriale, parlando e muovendosi da solo, sognando di essere anche lui padrone.<sup>45</sup> Adesso però Mario non va alla stazione per viaggiare, nemmeno con il pensiero, si rivolge all'uscita, non all'entrata: va per vendere; è sempre completamente assorbito dal mondo ristretto, dalla mente ristretta, dalla monomania (quando è stato costretto dalla guerra a lasciare davvero «il mondo in piccolo»,<sup>46</sup> è completamente scomparso dall'orizzonte del romanzo: come se anche al narratore fosse vietato prendere un treno e andare a vedere cosa succede al calzolaio partito per l'Albania).

Come nota Turchetta: «davvero poche volte un finale aperto ha comunicato un senso tanto angoscioso di chiusura senza scampo».<sup>47</sup> Si tratta certo di un finale aperto ma che nega l'apertura proprio nel luogo simbolico della partenza per il viaggio, per l'altrove. Come già accennato, la stazione è anche uno degli spazi finali dell'intero ciclo (oltre che, biograficamente, luogo di crisi per l'autore):<sup>48</sup> questo primo

<sup>44</sup> Scelto infatti come luogo di conclusione da Ottieri per *Donnarumma all'assalto*. La stazione è qui vista ormai al passato remoto, da una distanza spaziale e temporale: il viaggio in treno è avvenuto; i contrasti interiori e i ripensamenti non possono più incidere sul netto e decisivo taglio rispetto al mondo presentato fino a quel momento. E anche l'estremo avvenimento eccezionale, un omicidio, si è svolto «assai oltre la fabbrica, assai oltre. E non era un delitto industriale», O. Ottieri, *Donnarumma all'assalto* [1959], in Id., *Opere scelte*, a cura di G. Montesano, Milano, Mondadori, 2009, p. 225.

<sup>45</sup> Osserva però giustamente Rinaldi, che questo «momento folgorante», l'unico che sembra andare al di là «del circolo di scambio» che bandisce ogni psicologia», è uno scavo in profondità fittizio, «in fondo smascherato e appiattito dalla connotazione della follia», R. Rinaldi, *Mastronardi: storia di uno scavo interrotto* cit., p. 12.

<sup>46</sup> Cfr. G.C. Ferretti, *Il mondo in piccolo (ritratto di Lucio Mastronardi)*, in *Per Mastronardi* cit., pp. 23-36.

<sup>47</sup> G. Turchetta, «*Il calzolaio di Vigevano*» di Lucio Mastronardi cit., p. 615.

<sup>48</sup> Nel 1959 Mastronardi viene fermato in stazione «mentre, come in un delirio surrealista, distribuisce biglietti da diecimila lire ai passanti» (De Gennaro, *La rivolta impossibile* cit., p. 47). Viene ricoverato nel manicomio di Mombello per tre mesi. Così come avverrà su un treno, il 2 ottobre 1961, il violento alterco con un anziano controllore ferroviario che porterà al ricovero nell'ospedale psichiatrico di Alessandria. E si può ricordare anche l'ampia fantasticheria del viaggio di nozze in treno ripetuta ossessivamente in *A casa tua ridono*.

finale sarà quindi confermato, con un più ampio numero di personaggi e di punti di vista, anche nel terzo.

Nel secondo romanzo, *Il maestro di Vigevano*, come si è detto, la struttura ternaria è esplicitata. Ad un primo sguardo, emergono soprattutto le differenze, se non le opposizioni, rispetto al libro precedente. E va tenuto presente che al momento dell'uscita, la proposta editoriale è proprio quella di una coppia di libri, che compaiono nello stesso 1962, a pochi mesi di distanza, nella stessa collana («I coralli», n. 150 e n. 161), tanto che si possono benissimo leggere l'uno come «il rovescio dell'altro». <sup>49</sup> Anche per quanto interessa qui, l'opposizione è molto forte: la tensione alla fine che si accumulava nell'*incipit* del *Calzolaio* non si ritrova più; anzi la furibonda volontà di “venir padroni” è sostituita dalla voce di un narratore extradiegetico-autodiegetico che dice subito di sé: «sono un abitudinario» (*MaV*, p. 10). E l'immagine più forte del romanzo è il “catrame”, che evoca, al contrario del ritmo concitato del *Calzolaio*, la fissità, l'impossibilità di muoversi, l'invischiamento: metafora ubiqua per la vita che opprime, incatena, annera, connessa in particolare a tutto quanto consegue dall'essere un dipendente pubblico, inquadrato in gruppi, coefficienti, classi; dove il livello salariale raggiunto e gli anni di distanza dalla pensione forniscono quasi tutti gli elementi della personalità, del significato della persona, compresi il modo in cui deve parlare, vestirsi e rapportarsi con gli altri. «Catrame, penso. Il catrame mi soffoca; sono tutto un catrame io» (*MaV*, p. 70). All'opposto del brulicare plurale e animale del *Calzolaio*, quindi, assumono una centralità inaspettata le ossessioni interiori (paradigmatica quella della moglie per le dita dei piedi, che contagia anche il protagonista-narratore), con continui ritorni e variazioni sul tema; e i rovelli, i disagi, le insofferenze dell'identità:

Alzai gli occhi e mi vidi riflesso nello specchio. Quella figura con quella lunga sigaretta in bocca sono io; io, io sono quello. [...] quella figura che somigliava a me che lo specchio mi rimandava; io sono quello, io io io io.  
[...] sono io che mi do fastidio a me! Io sono. (*MaV*, p. 104)

Nonostante tutto questo, che è ovviamente molto, a uno sguardo complessivo si può comunque trovare una piena corrispondenza della

<sup>49</sup> D. Scarpa, *La farfalla vola nel prato* cit., p. IX.

prima parte del *Maestro* con l'equivalente del *Calzolaio*: di nuovo la coppia è presente fin dall'inizio, anzi qui il matrimonio è avvenuto già prima dell'apertura della diegesi; e di nuovo si va dalla presentazione della situazione di partenza a una prima svolta importante, che in entrambi i casi è segnata dal momento in cui la coppia di protagonisti apre la propria fabbrica di scarpe (là con Pelagatta, qui con Carlo, fratello di Ada), nonostante le resistenze del maestro che a lungo rifiuta di licenziarsi e ottenere così la liquidazione necessaria per il finanziamento iniziale: «Sto facendo l'impiegato di mia moglie e mio cognato. La fabbrica è un saloncino. [...] siamo come piccoli padroni» (*MaV*, pp. 86-87).

Anche nella parte seconda si ritrova un elemento simile al *Calzolaio*: di nuovo è la moglie che gestisce la fabbrica nella parte centrale, con un altro uomo (qui il fratello, non un socio-amante ma il tema del tradimento viene ulteriormente accentuato nel secondo romanzo). Nel *Maestro* non c'è l'eclissi del protagonista maschile, Antonio è sempre presente, però si accentua il suo senso di estraneità. E di nuovo il passaggio alla terza parte è legato alla perdita della fabbrica (nel *Maestro* è il protagonista che provoca con sciocche vanterie la rovina economica dell'azienda), che provoca la necessità di un percorso di preparazione (formarsi di nuovo, seguire corsi, ridare il concorso), per ricomporre almeno metà della dichiarazione che era il punto d'inizio del libro: «Sono un maestro elementare e ho famiglia» (*MaV*, p. 9).

La parte terza inizia allora quando questo parziale ritorno alla situazione iniziale è stato conseguito: anche se per quanto riguarda la famiglia le cose non potrebbero andare peggio, il *Maestro* non è più un piccolo padrone ma di nuovo un maestro. Anche il secondo momento della trilogia torna quindi a ventilare le due conclusioni più scontate: la morte e il (secondo) matrimonio. Della prima produrrà addirittura una moltiplicazione: muore la moglie Ada (facendo in tempo a dire ad Antonio che lo ha sempre tradito), si suicida Nanini, il collega che era sempre rimasto fuori ruolo (l'alternativa anarchica) e muore infine anche un altro collega, Amiconi, sopraffatto dall'emozione dall'approvazione della legge che aspettava compulsivamente dall'inizio del libro. Eliminato poi anche l'ultimo elemento della famiglia di partenza, ossia il figlio Rino, non dalla morte ma dalla reclusione in casa di correzione, si può davvero pensare ad un nuovo completamento (in modo stravolto) del ritorno al punto iniziale. Il maestro, tornato alle solite facce e alle solite frasi della Piazza e della

scuola, pensa che potrebbe davvero accettare il matrimonio combinato con la grassa Rosa: «Con uno stipendio una persona vive male; con due stipendi due persone vivono bene» (*MaV*, p. 217).

Queste ultime parole del libro, in un indiretto libero che rappresenta qui la «modalità dell'autocomunicazione silenziosa», sono pensate dal protagonista ma non sono altro che la ripetizione di quanto gli è stato detto: «Alla maniera di un eroe monologante beckettiano, Mombelli è costretto a pronunciare “nient'altro che le parole degli altri”».<sup>50</sup>

Anche una delle differenze fondamentali rispetto al *Calzolaio*, strettamente legata allo spazio di interiorità concesso al protagonista in misura impensabile in precedenza, presenta una struttura ternaria. I ricorrenti momenti contemplativi, che conducono Antonio fuori dallo spazio della città e del lavoro, in campagna, vicino al Ticino, portano in una prima fase alla prolungata osservazione di una capanna di boscaioli su palafitte, abitata da una coppia che riproduce una condizione da paradiso terrestre (sono nudi, lei si chiama addirittura Eva). Nella seconda parte, il ritorno all'osservazione paradisiaca produce una delle poche sensazioni di leggerezza, di pulizia dal catrame; e si accentua l'idillio insieme religioso (la coppia canta canti di chiesa) e naturale-sessuale. Alla fine però, dopo l'allontanamento del protagonista dalla fabbrica, anche questo spazio ideale viene azzerato: la casa sulla palafitta non c'è più; e la mitica Eva sarà ritrovata, come prostituta, in città.

Questa esplicita e raddoppiata impalcatura esteriore ternaria non si ripete nel *Meridionale*: come nel primo romanzo, nel terzo si susseguono soltanto capitoli senza titolo indicati da numeri romani. Più che seguire una vicenda, il libro sembra soprattutto l'attraversamento di un mondo dove, persino più che nel *Calzolaio*, in ogni stanza, garage, dietro ogni muro, in qualsiasi spazio immaginabile si lavorano scarpe, si cuciono mocassini; un mondo che si schiude col lasciapassare magico del lavoro del protagonista-esploratore-narratore autodiegetico, circuito da tutti in quanto lavora nell'«ufficio degli uffizi» (*MeV*, p. 34), quello che si occupa del temuto controllo dei conti.

Anche quest'ultima stazione della trilogia, però, si rivela presto suddivisa in tre parti. La prima, che copre i primi otto capitoli, segue

<sup>50</sup> M. Bignamini, *Alienazione sociale e discorso della follia nel «Maestro di Vigevano»*, in «Strumenti critici», 3, settembre-dicembre 2014, pp. 455-474: p. 472. Il riferimento è in particolare a *L'innominabile* di Beckett.

senza sbalzi temporali un sabato e una domenica, attraverso luoghi e momenti abituali: scansione di due giornate-tipo che permettono una precisa presentazione degli spazi e l'introduzione dei personaggi che torneranno fino alla fine a incrociarsi con il protagonista, Camillo.<sup>51</sup> Dal capitolo nove inizia la seconda parte, che introduce nel tempo finora generico e potenzialmente sempre replicabile un momento individuato, avviato dall'invito della padrona di casa al Circolo della cultura, che conduce all'inizio della relazione di Camillo con Olga. Nei capitoli XIII-XIV però proprio la relazione con Olga produce la rottura del precario equilibrio abitativo presso la Ines; e poi saranno le necessità del lavoro a rompere la relazione stessa. Dal capitolo XV inizia quindi l'ultima parte, che vede Camillo, di nuovo solo e a caccia di una casa (trovare casa è il sogno principale – non solo del protagonista – in tutta questa parte: un sogno grottescamente reso impossibile), frequentare soprattutto il mondo brulicante dei meridionali a Vigevano; e che si conclude con una ripresa, subito difficile, della relazione con Olga.

Non si arriva agevolmente però a quel verbo al futuro, quel «parlerò» che, come si è visto in apertura, sigilla l'intera trilogia. La prima parte, fin dall'incipit, introduce quasi casualmente, in mezzo alla carrellata di persone anonime, i personaggi che torneranno nella conclusione e soprattutto introduce un nuovo tema di potenziale conclusione, il matrimonio, che come abbiamo visto veniva risolto subito nel *Calzolaio* e addirittura precedeva l'inizio nel *Maestro*.<sup>52</sup> Ora

<sup>51</sup> Scelta opposta a quella di Bianciardi della *Vita agra* che lo schema della giornata-tipo non lo adopera per introdurre ma per concludere, facendo passare l'io protagonista dal tempo lineare della "missione" (il trasferimento a Milano per vendicare i morti dell'esplosione nella miniera) alla sopravvivenza circolare-ripetitiva, in una perfetta quanto nascosta simmetria con le presenze intertestuali: dall'inserimento di brani del "terrorista" Behan si passa a quelli del "nonviolento" *A Fable* di Faulkner. Fino alla negazione del movimento (se uno è costretto a lavorare «meglio che lavori di continuo finché non muore, e se ne stia fermo sul posto di lavoro», L. Bianciardi, *La vita agra* [1962], in Id., *L'antimeridiano. Tutte le opere, I, Saggi e romanzi, racconti, diari giovanili*, a cura di L. Bianciardi, M. Coppola, A. Piccinini, Milano, Isbn Edizioni-ExCogita, 2005, p. 728) e alla conclusione nel sonno-morte: «Poi il sonno è già arrivato e per sei ore io non ci sono più» (ivi, p. 733).

<sup>52</sup> Tra i romanzi di confronto, il lavoro su questo potenziale di conclusione si ritrova, sempre negato, in particolare in *Tempi stretti* e nelle *Voci della sera*. Nel romanzo di Ottieri un matrimonio si affaccia proprio nell'ultimo capitolo: Emma, la vera protagonista delle parti più legate a forme e tempi del lavoro industriale, potrebbe così "sistemarsi" ma la conclusione arriva quando incontra nuovamente il

invece abbiamo un protagonista scapolo, che vive lontano da casa e che proviene da fuori (si osserva anche un allontanamento progressivo dal centro del *genius loci*, nei protagonisti della trilogia: da un vigevanese di antica famiglia che fa scarpe, attraverso un vigevanese che non fa scarpe, a un non vigevanese che non fa scarpe). E quindi il matrimonio torna subito come ipotesi di finale, caricandosi del valore non solo di compimento positivo di una relazione personale ma ancor più di obiettivo alto e impossibile, per il nuovo don Chisciotte,<sup>53</sup> di pienezza di senso sociale, di radicamento. Questa indicazione di potenziale conclusione (trovare una ragazza di Vigevano, sposarsi e mettere radici) non coinvolge solo il protagonista ma è generalizzata, in linea con un altro movimento complessivo della trilogia verso la maggiore apertura sociale, percepibile anche sul piano linguistico.<sup>54</sup> Tanto che i portinai del primo capitolo passano tutto il tempo a combinare possibili matrimoni, e quando riescono «sono così contenti

---

protagonista e si lascia aperta la possibilità di tornare a frequentarlo, nonostante il matrimonio con un altro. Natalia Ginzburg costruisce invece una complessa struttura narrativa che unisce la circolarità a un andamento più sinuoso, che serpeggia nel passato e torna al presente con andirivieni molto rapidi, tenendo sulla corda diversi livelli temporali, regolati comunque sulle fasi della relazione tra Tommasino e Elsa: dall'inizio riservato al fidanzamento ufficiale (con tanto di data del matrimonio) alla rottura, che permette la chiusura invece di tipo iterativo: «è di nuovo ottobre», che si riallaccia all'inizio: «Era ottobre, cominciava a far freddo», N. Ginzburg, *Le voci della sera* [1961], a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2013, pp. 126 e 9.

<sup>53</sup> Proprio nel decisivo capitolo IX, che segna il passaggio dal ripetitivo sempre uguale della prima parte a una parvenza di azione finalizzata, Camillo per andare al Circolo cambia veste, adattandosi gli abiti del defunto marito («il mio povero Anselmo») della padrona di casa; ma così sembra «vestito da cavaliere della triste figura» (*MeV*, p. 67). Olga invece, pur nella presentazione caricaturale, fin dal suo primo apparire attiva la possibile funzione di obiettivo matrimoniale, e inventandosi un passato avventuroso duplica il richiamo al romanzesco di peripezie: «Vicino a me sedeva una ragazzona. Portava un abito bianco che poteva essere da sera come da sposa. Con tutti gli ori che portava, pareva un madonnone» (*MeV*, p. 70). «Al suono sfiatato dell'ottavino di Giuseppe, Olga mi contava la sua vita. Che l'è pusè che un dramma. Pusè ammò che un romanzo la sua vita» (*MeV*, p. 72).

<sup>54</sup> Nella complesso della trilogia le trasformazioni sociali sono ritratte «anche attraverso la registrazione di una lingua che cambia, da una parte, al contatto con il mondo dei padroni d'azienda e della borghesia cittadina (nella quale aspirano a entrare i nuovi ricchi dell'industria, provenienti da un contesto popolare quando non di estrema povertà); dall'altra, con l'arrivo di lavoratori immigrati da differenti regioni d'Italia, specialmente dal Sud, i cui dialetti si fondono e si mescidano in una nuova koiné», S. Cavalli, *Indagine sul «mondo imposseduto»: letteratura e industria nel «menabò» di Vittorini e Calvino*, in «Nóτος», 4, 2017, p. 15.

che sembrano loro gli sposi» (*MeV*, p. 12), e hanno elaborato tutta una «teorie delle razze» sulle caratteristiche dei prodotti dei vari incroci tra vigevanesi e calabresi, siciliani, abruzzesi, sardi o toscani.

In linea con questo movimento complessivo, dalla carrellata iniziale sulla città emergono gli “altri meridionali” che fino alla fine si incontreranno con Camillo. Quasi riprendendo uno schema narrativo calviniano,<sup>55</sup> questi personaggi esemplificano i diversi possibili modi di interpretare un fondamentale problema comune. Se Camillo deve conquistarsi donna e abitazione, Giuseppe una famiglia ce l’ha ma la tiene “giù” perché non vuole mettere a rischio la “purezza” della figlia; mentre Attilio è riuscito a sposare una vigevanese ma ne è follemente geloso e il terribile capitolo XII, nel quale trascina Camillo ad assistere a un violento scambio di insulti e accuse con la moglie, è tutto centrato sul contrasto di usi e visioni del mondo tra le due “razze”. Ma c’è anche chi la famiglia l’ha portata “su”, come la «compaesana» Consiglia, con il figlio Cosimo, incontrata proprio quando si conclude la prima parte, la sera della domenica, nella sequenza celebrata da Calvino («la cosa più bella che hai scritto in vita tua») delle cabine telefoniche prese d’assalto dai meridionali, in cui i nomi di paesi per la chiamata alle diverse cabine si ripetono ritmati in montaggio alternato con i pensieri di Camillo.

Il nome del suo paese d’origine, però, non viene pronunciato: nodo indissolubile di imbarazzo profondo, di vergogna e protezione. Come abbiamo visto, dopo l’allontanamento nella parte centrale, la ripresa della relazione con Olga potrebbe avvicinare uno scioglimento positivo di questa tensione collettiva al matrimonio, ma subito è chiaro che il radicamento è impossibile («In casa mia mi sentivo ospite»; *MeV*, p. 150) e d’altra parte vergognose sono anche le origini di chi non ha dovuto lasciare il paese di nascita: il romanzo di Olga centrato su nobili

<sup>55</sup> Anticipato in alcuni racconti di *Ultimo viene il corvo* e attivo in pieno nella *Nuvola di smog* e nella *Formica argentina*, questo «disegno a raggiera» illustra sistematicamente, intorno a un protagonista che funge da perno, «gli atteggiamenti e i comportamenti con cui individui diversi reagiscono a una medesima situazione», C. Milanini, *Introduzione*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi, B. Falcetto, Milano, Mondadori, 2005, I, p. LVII). Ma, come si vedrà, la vicinanza dello schema non si allarga al finale, che per Mastronardi non può contemplare quella «provvisoria catarsi nelle immagini» che Calvino concedeva ai protagonisti della *Formica* e della *Nuvola* (tra l’altro fungendo anche da conclusione degli *Amori difficili* e quindi dell’intero macrotesto dei *Racconti*).

natali celati e vicissitudini da orfani intendeva coprire una famiglia miserissima e disgustosa.

Così l'ultimo capitolo del *Meridionale* – e di tutta la trilogia – torna nuovamente alla stazione, dove si era celebrata nel *Calzolaio* l'ennesima ripresa dell'attivismo del Micca, per riconvocare tutti i personaggi portatori delle diverse potenzialità di conclusione del matrimonio e del radicamento. Camillo incontra prima Giuseppe, che ribadisce l'ossessione per la figlia che «deve uscire di casa, pura pura pura pura...» (*MeV*, p. 161); e di conseguenza gli sconsiglia di mettersi con «una di qui». Una come Olga, insomma, che compare proprio in quel momento in stazione, decisa a raggiungere il paese-tabù di Camillo: «Vori propi vegg il tuo palazzo. Vori propi tastare la tua gente...» (*MeV*, p. 163). Quindi, come nel finale di *Donnarumma all'assalto* di Ottieri e a differenza del *Calzolaio*, qualcuno parte davvero nel finale del *Meridionale*, ma non è il protagonista Camillo, che anzi rimane fermo, in preda a opacità, angoscia, rabbia di impotenza: «Sono qui, sono solo, sono vivo, ancora qui, ancora qui sono, ancora qui» (*MeV*, p. 165), nella sensazione che lasciar andare così da sola Olga significhi aver «lasciato insultare mia madre, la mia gente, la mia casa...» (*MeV*, p. 168). L'ultimo contraltare è quindi trovato in Attilio (che tra l'altro annuncia un'altra riuscita matrimoniale: la figlia del tirannico capo ufficio sposa un postelegrafonico). Si tratta però di un dialogo mancato: il parlare vuoto, ritmato, onomatopeico di Attilio, che vorrebbe farlo sfogare, rimane sullo sfondo mentre Camillo rimugina dentro di sé, cercando di sfuggire al confronto. E ripetizioni allucinate esprimono la sua ansia crescente: «Ancora mi guarda ancora ancora ancora mi guarda ancora mi guarda mi guarda mi guarda fisso mi guarda senza darmi respiro mi studia mi guarda mi guarda ancora mi studia» (*MeV*, p. 170).<sup>56</sup>

Il contrasto tra i due si allarga all'improvviso, il continuo ritorno sugli stessi pensieri è rotto dall'apparire di una donna con in braccio un bambino annegato. Il riconoscimento fa venire i brividi: è Cosimino, il figlio della compaesana Consiglia. Il contesto è adeguato a questo

---

<sup>56</sup> Non a caso, Rinaldi intravedeva già in questo romanzo, e soprattutto nel finale «itinerario stralunato del protagonista», quella tendenza «all'aggiornamento forzoso» che si accentuerà negli ultimi racconti e in *A casa tua ridono*, valutata del tutto negativamente, come assunzione «dall'esterno» di moduli della letteratura della «crisi», verniciatura «modernista» (R. Rinaldi, *Mastronardi: storia di uno scavo interrotto* cit., pp. 22-23).



allargamento: tra gli orticelli improvvisati dei meridionali e un capannone ripieno di gente ammassata, mentre si sente sullo sfondo il rumore del cinema all'aperto, le risate di De Sica e della Loren, un accenno di riscrittura dell'episodio della madre di Cecilia dei *Promessi sposi* («Da uno degli ultimi usci si affacciò Consiglia») conduce al lamento della donna: «la terra che dà vuole pegno di sangue [...] Ti farò una bella tomba, Cosimino. Più bella di quella che volevamo fare per papà. [...] Sono diventata figlia di Viggevano [...] Di qui non mi muoverò. Ho pagato il pegno!» (*MeV*, p. 172).<sup>57</sup>

Se del *Maestro* si è potuto dire che «è un libro di tragedia perché è una via crucis senza resurrezione, ma soprattutto senza morte»,<sup>58</sup> nel *Meridionale* invece la morte c'è; e proprio attraverso la morte (doppia: del marito prima, del figlio adesso), sembra risolversi la questione fondamentale posta all'inizio del libro. Ma non da parte del protagonista, che anzi fino all'ultima pagina rimane fermo, irrisolto, di fronte a chi cerca di farlo parlare, di farlo aprire: «Mi guarda fisso ancora, ancora ancora ancora mi guarda fisso, ancora». L'*explicit* estremo (di tutta la trilogia) è quindi *in medias sententias* come quello dei *Malavoglia*:<sup>59</sup> poche parole coniugate al futuro (quelle citate in apertura: «Vuole la pari. È deciso... E va bene. Parlerò»), il tempo verbale che veniva celebrato, qualche anno prima, nella chiusa di un'altra trilogia, quella dei *Nostri antenati* di Calvino: «tu malpadroneggiato, tu foriero di tesori pagati a caro prezzo, tu mio regno da conquistare, futuro...».<sup>60</sup>

È di nuovo un finale aperto chiusissimo, però, dove non sembra proprio aprirsi una prospettiva di conquista; tanto che tra i testi convocati qui come reagenti, sembra consuonare soprattutto con la strategia finale di Volponi, che in *Memoriale* introduce a sua volta una successione di conclusioni: dall'inattesa apertura dal personale al collettivo che conduce il protagonista a un gesto da “eroe sindacale”

<sup>57</sup> Anche nel romanzo di Arpino la morte è l'unica soluzione alla difficoltà di «spiegarsi, persino tra noi», alla tensione tra la volontà di essere «gente speciale», ideologicamente rinnovata, e il timore di essere «come tutti gli altri, e magari peggio», G. Arpino, *Una nuvola d'ira* [1962], Milano, Rizzoli, 1984, pp. 53, 54, 108.

<sup>58</sup> D. Scarpa, *La farfalla vola nel prato* cit., p. XX.

<sup>59</sup> La presenza di Verga (non a caso, il primo nome citato da Mastronardi nella lettera di presentazione a Vittorini del gennaio 1956) è fortissima soprattutto nel *Calzolaio*; cfr. M.A. Grignani, *Mistilinguismo e gestualità nel «Calzolaio di Vigevano»* cit., p. 41.

<sup>60</sup> I. Calvino, *Il cavaliere inesistente* [1959], in Id., *Romanzi e racconti* cit. p. 1064.

ad un estremo sguardo lirico-descrittivo sul paesaggio, per tagliare tutto però con una battuta definitiva, che tronca ogni speranza: «A quel punto ho capito che nessuno può arrivare in mio aiuto».<sup>61</sup>

La prova si può trovare uscendo ormai dalla trilogia, visto che, nell'insieme dell'opera di Mastronardi, chi porterà fino in fondo il futuro del "parlerò" di Camillo sarà il protagonista di *A casa tua ridono*, che parla continuamente, ma solo a sé stesso. Qui la tendenza alla struttura circolare diventa assoluta, strangolante: con una parte centrale che ripete uno a uno gli stessi avvenimenti prima letti nel diario del figlio poi narrati dal punto di vista del padre; e con una parte finale che si avvia con un racconto a scatole cinesi (il protagonista si identifica in un suo dipendente, che a sua volta si identifica in un avvocato, costruendosi tutto un romanzo nella testa) per concludersi con la maniacale ripetizione di intere parti e frasi precedenti, col continuo *refrain* del titolo, anche fino a sei, a dieci volte consecutive. La turbinante, allucinata scrittura accumulativa potrebbe non concludere mai ma si interrompe quando il protagonista si "ritrova", nell'ospedale, e ha un presentimento del futuro: sarà trasportato nella sua cameretta, nel suo lettino: «Per ispirare più fresche barzellette: perché si seguiti ridere di lui: non gli resta nientaltro che: andare a casa: battere la cassa: e tornare dai genitori».<sup>62</sup>

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

<sup>61</sup> P. Volponi, *Memoriale* [1962], Milano, Garzanti, 1976, p. 308.

<sup>62</sup> L. Mastronardi, *A casa tua ridono e altri racconti*, Torino, Einaudi, 2002, p. 150.