



8

2020  
LUGLIO  
DICEMBRE

# L'ospite ingrato

## L'ospite ingrato

Rivista online del Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini

ISSN: 1974-9813

Periodicità: semestrale

e-mail: ospiteingrato@gmail.com

I saggi inviati alla rivista vengono sottoposti a processo di blind peer review.

### Direzione

**Niccolò Scaffai** (Università degli Studi di Siena)

### Comitato redazionale

Coordinatore

**Luca Lenzini** (Università degli Studi di Siena)

Membri

**Valentino Baldi** (Università per Stranieri di Siena), **Luca Baranelli** (ricercatore indipendente), **Valeria Cavalloro** (Université de Genève), **Ludovica del Castillo** (Università degli Studi di Roma Tre), **Francesco Diaco** (Université de Lausanne), **Gabriele Fichera** (Università degli Studi di Siena), **Damiano Frasca** (Università degli Studi di Siena), **Marco Gatto** (Università della Calabria), **Francesca Ippoliti** (Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"), **Monica Marchi** (Università degli Studi di Siena), **Lorenzo Pallini** (ricercatore indipendente), **Sabatino Peluso** (Università di Pisa), **Alessandra Reccia** (Università degli Studi di Siena), **Roberto Russo** (Conservatorio Frescobaldi di Ferrara), **Maria Vittoria Tirinato** (Università per Stranieri di Siena), **Tiziano Toracca** (Universiteit Gent)

### Comitato scientifico

**Andrea Afribo** (Università di Padova), **Daniele Balicco** (Università degli Studi Roma Tre), **Riccardo Bellofiore** (Università degli Studi di Bergamo), **Sergio Bologna** (Università di Padova), **Stefano Carrai** (Scuola Normale Superiore di Pisa), **Pietro Cataldi** (Università per Stranieri di Siena), **Andrea Cortellessa** (Università degli Studi Roma Tre), **Stefano Dal Bianco** (Università degli Studi di Siena), **Davide Dalmas** (Università di Torino), **Irene Fantappiè** (Freie Universität Berlin), **Roberto Finelli** (Università degli Studi Roma Tre), **Giovanni La Guardia** (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"), **Romano Luperini** (Università degli Studi di Siena), **Leonardo Masi** (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie), **Guido Mazzoni** (Università degli Studi di Siena), **Alessandro Niero** (Università di Bologna), **Pierluigi Pellini** (Università degli Studi di Siena), **Thomas E. Peterson** (University of Georgia), **Mario Pezzella** (Scuola Normale Superiore di Pisa), **Antonio Prete** (Università degli Studi di Siena), **Felice Rappazzo** (Università degli Studi di Catania), **Donatello Santarone** (Università degli Studi Roma Tre), **Raffaella Scarpa** (Università di Torino), **Beatrice Sica** (University College London), **Michele Sisto** (Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara), **Giovanna Tomassucci** (Università di Pisa), **Alberto Toscano** (Goldsmiths, University of London), **Jean-Charles Vegliante** (Paris III - Sorbonne Nouvelle), **Emanuele Zinato** (Università di Padova)





# L'ospite ingrato

RIVISTA ONLINE  
DEL CENTRO  
INTERDIPARTIMENTALE  
DI RICERCA  
FRANCO FORTINI

ISSN: 1974-9813

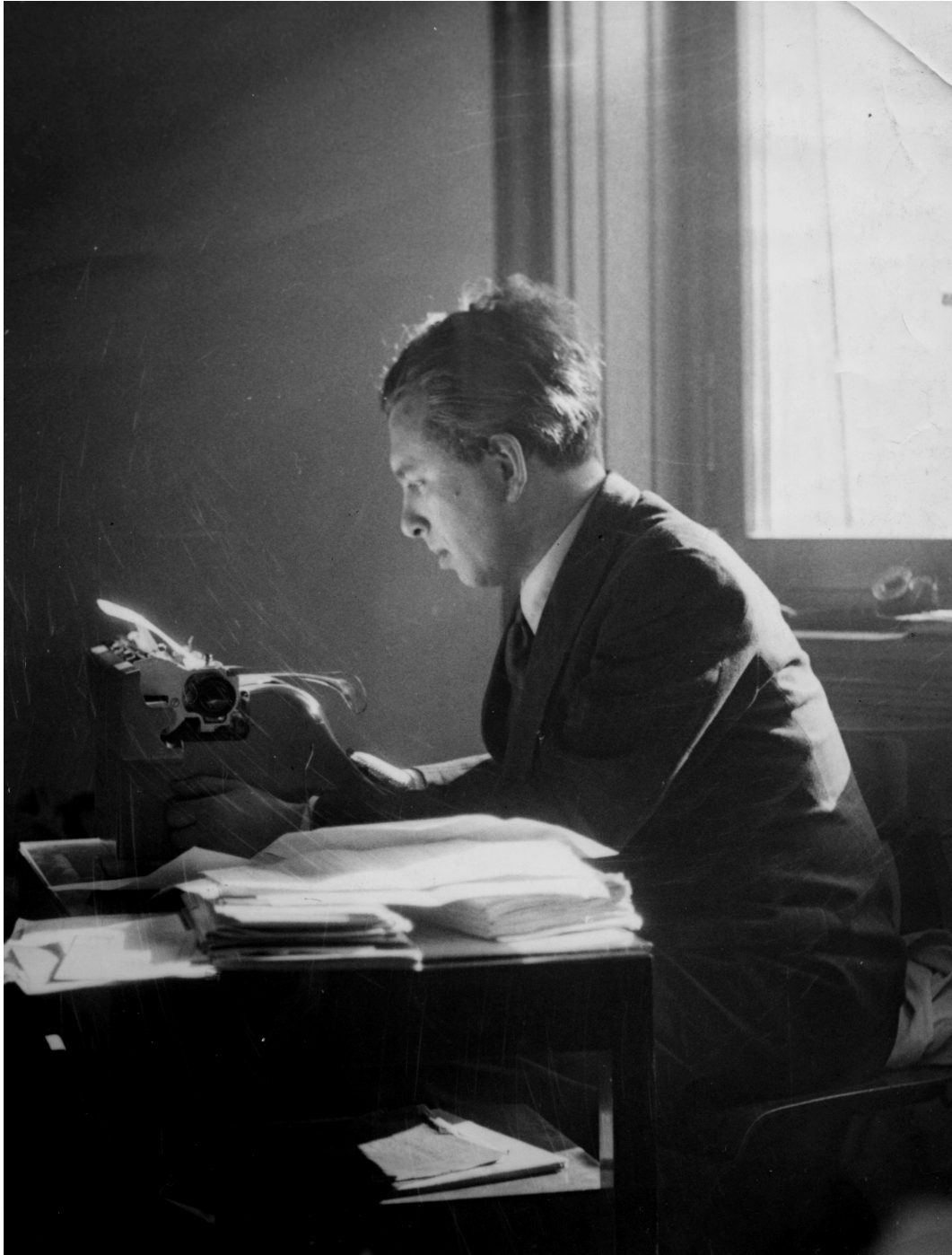
---

8

2020 LUGLIO  
DICEMBRE







© Archivio Franco Fortini, Università degli Studi di Siena

## Sommario

n. 8

### *Quarant'anni dopo. L'opera di Lucio Mastronardi (1930-1979)*

LUGLIO - DICEMBRE 2020

#### QUARANT'ANNI DOPO L'opera di Lucio Mastronardi (1930-1979)

- |  |     |
|--|-----|
| Quarant'anni dopo. L'opera di Lucio Mastronardi (1930-1979)<br><i>Ludovica del Castillo, Claudio Panella, Maria Vittoria Tirinato, Tiziano Toracca</i> | 1   |
| Diventare. Figure della metamorfosi e dell'ibridazione nella scrittura di Mastronardi<br><i>Matteo Giancotti</i>                                       | 11  |
| Da Aci Trezza a Vigevano: Verga e Mastronardi<br><i>Italo Tangi</i>  | 33  |
| L'indeterminatezza prestabilita. Raccontare il piccolo borghese<br><i>Carlo Varotti</i>  | 63  |
| Quando l'incipit chiude il romanzo. La claustrofobia del <i>Calzolaio di Vigevano</i><br><i>Massimiliano Tortora</i>                                   | 81  |
| «Concludere...». Saggio su Lucio Mastronardi<br><i>Davide Dalmas</i>   | 105 |



<b>Alzare la testa. Sul problema della mascolinità nella narrativa di Mastronardi</b>	<b>131</b>
<b>Giulio Iacoli</b>	
<b>«E mi venne in mente un racconto di Tolstoj che tanto mi aveva impressionato da bambino». La scissione del <i>Maestro di Vigevano</i></b>	<b>155</b>
<b>Tiziano Toracca</b>	
<b>«Un mondo interessante e triste». Il doppio lavoro di Lucio Mastronardi</b>	<b>175</b>
<b>Barbara Distefano</b>	
<b>La befana di Vigevano. Gianni Rodari e Lucio Mastronardi</b>	<b>195</b>
<b>Andrea Tullio Canobbio</b>	
<b>«Il tentativo di imboccare una nuova strada». I racconti di Lucio Mastronardi</b>	<b>203</b>
<b>Claudia Carmina</b>	
<b>Censura e traduzione. Il ruolo di Carlos Barral e Manuel Vázquez Montalbán nella ricezione di Lucio Mastronardi in Spagna</b>	<b>227</b>
<b>Leonardo Vilei</b>	
<b><i>Il maestro di Vigevano</i> al cinema. Documenti editi e inediti sul film e sull'amicizia tra Mastronardi e Petri</b>	<b>245</b>
<b>Claudio Panella</b>	
<b>«La musica è sempre quella: danè fanno danè». Il mondo piccolo globale del <i>Calzolaio di Vigevano</i></b>	<b>263</b>
<b>Gianni Turchetta</b>	
<b>Il mondo piccolo globale del <i>Calzolaio di Vigevano</i>. Tre domande a Gianni Turchetta</b>	<b>295</b>
<b>Ludovica del Castillo, Claudio Panella, Tiziano Toracca</b>	

# L'ospite ingrato

## SCRITTURA/LETTURA/ASCOLTO

- Il rifiuto della storia in *Porcile*. Pasolini tra Marcuse e Norman O. Brown** 305  
**Raffaello Palumbo Mosca**
- Tra permanenza e fluire del tempo. Il paesaggio nella *Cognizione del dolore*** 323  
**Giulia Perosa**
- Scrittura e menzogna nella letteratura italiana del secondo Novecento. Manganelli, Calvino e Tabucchi** 345  
**Natalia Proserpi**
- La ripetizione lessicale nella poesia di Pascoli. Dissolvenza e costruzione** 375  
**Marco Villa**

## FORTINIANA

- Forma di un ospite ingrato** 397  
**Melania De Cesare**
- Writing/Filming/Working Through Fascism. Franco Fortini's *The Dogs of the Sinai* and Danièle Huillet and Jean-Marie Straub's *Fortini/Cani*** 403  
**Giuliana Minghelli**
- Abstract** 441

# **Quarant'anni dopo**

## **L'opera di Lucio Mastronardi**

### **(1930-1979)**

**Ludovica del Castillo, Claudio Panella,  
Maria Vittoria Tirinato, Tiziano Toracca**

A quarant'anni dalla sua morte e a sessanta dall'esordio con *Il calzolaio di Vigevano* (1959), l'idea di dedicare una sezione monografica a Lucio Mastronardi (1930-1979) nasce dalla convinzione che si tratti di un autore di valore, ingiustamente trascurato, che merita di essere riletto e riconsiderato all'interno del canone del secondo Novecento.

Tanto in vita quanto dopo la sua scomparsa, Mastronardi ha subito una serie di pregiudizi (la sua *naïveté*, il legame soffocante con Vigevano, la lingua dialettale) e ha goduto di una fortuna parziale e incostante, affidata spesso a recensioni, ritratti, introduzioni, brevi interventi o ai commenti, decisivi ma per lo più sporadici, di pochi interpreti. L'attenzione per l'opera di Mastronardi si concentra sostanzialmente in due momenti ben determinati: negli anni immediatamente successivi alla pubblicazione del *Maestro* – quando deflagra il “caso Mastronardi”, complici le polemiche del mondo scolastico e il film con Alberto Sordi e Claire Bloom diretto da Petri nel 1963 – e negli anni successivi alla sua morte quando viene organizzato il più rilevante convegno di studi a lui riservato, tenutosi a Vigevano il 6 e il 7 giugno 1981, i cui atti sono confluiti nel volume *Per Mastronardi* curato da Maria Antonietta Grignani. Nonostante alcuni importanti studi più recenti (Novelli 2005; Turchetta 2007; De Gennaro 2012;



Bignamini 2014; Grossi 2014; Zerbi 2014), Mastronardi resta un autore meno letto e meno studiato e certo più marginale rispetto ad altri narratori italiani del secondo Novecento entrati stabilmente nel canone come ad esempio Pasolini, Volponi, Ottieri o come l'eccentrico Bianciardi – a lui tante volte accostato – e gli autori della Neoavanguardia.

Eppure, Mastronardi ha offerto una delle più efficaci e acute rappresentazioni della società italiana negli anni del miracolo economico – e più in generale della società neocapitalistica, come aveva notato Asor Rosa (1964) in uno degli interventi critici ancora oggi più preziosi – una raffigurazione capace di far emergere le contraddizioni di quell'accelerazione modernizzatrice avvenuta in modo così repentino a cavallo tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta. Dietro l'apparente razionalità del lavoro, dietro gli oggetti-simbolo del benessere generato dal vorticoso sviluppo industriale, dietro la feticizzazione del denaro e dello status sociale, Mastronardi scorge i segni di una paradossale e violenta irrazionalità, di nuove forme di alienazione e nevrosi, di una nuova antropologia. Sorprende allora, a maggior ragione, che l'opera di Mastronardi non sia stata approfondita, se non sporadicamente, in rapporto a quel dibattito (così importante e così attuale) su letteratura e industria lanciato da Vittorini sul quarto numero del «Menabò» (1961) negli immediati dintorni dell'uscita del *Calzolaio* e del *Maestro*. E ciò è tanto più vero alla luce del rapporto “maieutico” tra Vittorini e il giovane Mastronardi (basta pensare alla gestazione del *Calzolaio*) e alla luce dell'insistenza di Vittorini sull'opportunità di cercare una forma adeguata a rappresentare fedelmente la fabbrica e la nuova realtà industriale. Lo sperimentalismo di Mastronardi sembra avere precisamente questo obiettivo: rappresentare una realtà convulsa e stravolta da linguaggi crudi, contabilizzati, spersonalizzanti, animata da rapporti grigi e feroci, da ambienti claustrofobici. Quella di Mastronardi è una società soffocante perché soffocata dal mito del benessere o, per meglio dire, rifacendosi a un saggio di Paolo Zublena, dal «rovescio del benessere».<sup>1</sup> Se prendiamo in esame i romanzi che Mastronardi pubblica tra il 1959 e il 1964 e che costituiscono la *Trilogia di Vigevano* (*Il calzolaio*, 1959, *Il maestro*, 1962 e *Il meridionale*, 1964), bisogna

---

<sup>1</sup> P. Zublena, *Il rovescio del benessere*, in *Il romanzo in Italia. Il secondo Novecento*, a cura di G. Alfano, F. De Cristofaro, Roma, Carocci, 2018, IV, pp. 87-98.

subito riconoscere che essi si collocano al di là della stagione neorealista, la quale si conclude di fatto con la polemica su *Metello* (1955). Come ha scritto Gian Carlo Ferretti (1981), già il primo titolo rappresenta un esplosivo superamento sia dell'alternativa «neorealismo-gaddismo» sia di quella «spontaneismo-sperimentalismo».<sup>2</sup> E un giudizio analogo, di fuoriuscita dal neorealismo, è stato dato da Maria Antonietta Grignani e Maria Corti.<sup>3</sup> È proprio rispondendo all'esigenza di tornare a indagare i dispositivi formali adottati da Mastronardi che prende avvio questo dossier. Nel saggio d'apertura, Matteo Giancotti esplora le figure della metamorfosi e dell'ibridazione che nella scrittura di Mastronardi si fanno specchio delle contraddizioni generate dallo sviluppo economico e sociale dell'Italia a cavallo degli anni Cinquanta e Sessanta per ragionare sull'opposizione tra l'evoluzione sociale ed economica italiana e la staticità rappresentata nell'opera di Mastronardi. Italo Tangi riflette sui debiti tematici e formali che i romanzi di Mastronardi contraggono con quelli di Verga e indaga le ragioni che spingono l'autore vigevanese a scegliere Verga come modello per raccontare la crudele rincorsa al successo e le repentine trasformazioni del tessuto sociale. Secondo Tangi, i personaggi di Mastronardi tendono a estremizzare i destini degli eroi di Verga: l'interesse esclusivo per il salto sociale e l'accecante aspirazione a diventare padroni e fare impresa (cioè denaro) li spingono a sacrificare e sottomettere gli affetti e la famiglia. Senza ombra di romanticismo o di idillio, Mastronardi scrive così un nuovo ciclo dei vinti. Carlo Varotti dedica il suo studio alle figure dei piccolo-borghesi protagonisti della trilogia di Vigevano e a come, in modi diversi ma coerenti, variando la porzione d'affresco sociale ed esistenziale cui l'autore si rivolge, mutano anche le sue soluzioni stilistiche ed enunciative: dalle sperimentazioni linguistiche del *Calzolaio*, alla gergalità e «marginalità autoreferenziale, ingigantita dalla deformazione del grottesco» del mondo scolastico nel *Maestro* e all'indeterminatezza della voce narrante scientemente adottata nel *Meridionale*.

<sup>2</sup> G.C. Ferretti, *Il mondo in piccolo. Ritratto di Lucio Mastronardi* [1981], in *Per Mastronardi*. Atti del Convegno di studi su Lucio Mastronardi, Vigevano 6-7 giugno 1981, a cura di M.A. Grignani, Firenze, La Nuova Italia, 1983, p. 27.

<sup>3</sup> Cfr. M. Corti, *Prefazione*, in *ivi*, pp. 7-9: p. 7; M.A. Grignani, *Introduzione*, in L. Mastronardi, *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano*, Einaudi, Torino 2016, pp. V-XVII.

Massimiliano Tortora interpreta invece *Il calzolaio di Vigevano* a partire dall'idea che il romanzo esprima una soffocante claustrofobia: il protagonista e con lui tutti i personaggi sembrano infatti privati di possibilità vitali e di alternative concrete rispetto a un modello di vita dominante e negativo. Indipendentemente dai rispettivi destini finali, Mario Sala e gli altri personaggi sembrano insomma sommersi da un'ideologia e da un linguaggio che sono per tutti gli stessi. Tortora riflette sui meccanismi narrativi e sul sistema dei personaggi concentrandosi in particolare sull'incipit del romanzo, la cui vocazione realistica si misura nel tentativo di restituire il clima di Vigevano all'alba del miracolo economico. Per converso, Davide Dalmas propone una lettura del finale del *Meridionale di Vigevano* interpretandola come conclusione dell'intera "trilogia di Vigevano", dunque in rapporto all'inizio e alla fine di tutti i romanzi precedenti dell'autore. Attraverso il confronto col tipo di conclusione che troviamo in altri romanzi dedicati a rappresentare il boom economico (di Ottieri, Calvino, Ginzburg, Bianciardi, Volponi, Arpino), Dalmas trova conferma dell'importanza che lo stesso Mastronardi aveva riconosciuto al momento conclusivo della sua prima opera.

Giulio Iacoli riflette sulle «figure della mascolinità» nell'opera di Mastronardi, assumendo quale punto d'osservazione privilegiato *Il maestro di Vigevano*. L'autore dimostra che le amare considerazioni del protagonista Antonio e più in generale il mondo narrativo che lo circonda, popolato com'è di figure aggressive e giudicanti, tendono con sistematicità a metterne in discussione l'identità maschile, la virilità. Facendo reagire gli esiti più recenti dei *masculine studies* con la testualità complessa che caratterizza non solo *Il maestro* ma anche i racconti di Mastronardi, Iacoli offre una prospettiva critica inedita sull'opera mastronardiana.

Così fa anche Tiziano Toracca, che analizza alcuni capitoli del *Maestro di Vigevano* individuando e interpretando un riferimento intertestuale esplicito, ma inesatto, a un racconto di Tolstoj che avrebbe per protagonista «un certo Pugaciov». Toracca mostra che Mastronardi aveva molto probabilmente in mente un altro racconto di Tolstoj (*Dio vede la verità ma non la dice subito*) e riflettendo su questa e altri fonti, e su questo e altri passaggi del romanzo, mostra l'importanza decisiva che riveste la vita interiore del protagonista. Quest'ultima sarebbe cioè in primo piano, sebbene all'insegna della scissione. L'interpretazione del brano intertestuale e del testo

contribuisce inoltre a chiarire perché Antonio Mombelli sia un personaggio inattendibile e disadattato (simile in questo ad alcuni eroi di Pirandello, Tozzi e Svevo) e perché *Il maestro* fuoriesca dalla stagione neorealista rifacendosi al modernismo.

Il saggio di Barbara Distefano appunta l'attenzione sul "doppio lavoro" di Mastronardi, maestro e scrittore, evidenziando come la sua rappresentazione del mondo scolastico sia ancora una volta estranea alla linea dominante nella narrativa degli anni Sessanta. Non si tratta infatti di ridere della scuola, di ridicolizzarla per sminuirla, ma di registrare una crisi di funzione, la delegittimazione di fatto dell'insegnante, deprezzato e umiliato nella società prima che nella letteratura. Distefano dimostra d'altra parte come nemmeno la retorica del profeta inascoltato possa attecchire sul discorso mastronardiano, malgrado alcuni suoi aspetti siano oggettivamente di estrema attualità.

Andrea Tullio Canobbio mette in relazione l'opera di Mastronardi con quella di Gianni Rodari. Quest'ultimo, oltre ad avere recensito *Il maestro di Vigevano*, ha preso di mira riti e miti del neocapitalismo nelle sue *Novelle fatte a macchina* (1973) rivelando, per scelta dei temi e alcune spie testuali, una certa ispirazione mastronardiana che nella penultima novella della raccolta diviene palese con il personaggio della Befana di Vigevano avida di calzature. La fiaba diventa così terreno di rovesciamento e critica sociale. Sulle forme brevi si concentra anche Claudia Carmina, nel suo articolo intitolato «*Il tentativo di imboccare una nuova strada*». *I racconti di Mastronardi*, esaminando in particolar modo la raccolta del 1975 intitolata *L'assicuratore* e il suo valore di svolta nella scrittura di Mastronardi. I racconti della raccolta (spesso trascurati dalla critica) sono interpretati da Carmina come momento di un discorso più ampio e come l'esplicazione di un discorso poetico e tematico che troverà il suo sviluppo nelle opere successive dell'autore.

A Leonardo Vilei va il merito di avere ricostruito le vicende traduttive della versione spagnola del *Maestro di Vigevano*. Dopo la partecipazione del romanzo al premio Formentor 1962, il suo creatore Carlos Barral aggira non senza difficoltà l'iniziale disapprovazione della censura franchista e incarica della traduzione il giovane Manuel Vázquez Montalbán, cui affida anche (con Salvador Clotas) quella del *Memoriale* di Volponi. Evidenziando peculiarità, e limiti, di un lavoro svolto dentro e fuori dal carcere, Vilei dà poi conto del poco successo

Ludovica del Castillo  
Claudio Panella  
Maria Vittoria Tirinato  
Tiziano Toracca

Quarant'anni dopo.  
L'opera di Lucio Mastronardi (1930-1979)

del volume edito dalla Seix Barral nel 1964, penalizzato dalla mancata uscita del film di Elio Petri, impedita da un veto censorio. Proprio a questa pellicola ispirata a *Il maestro di Vigevano* si rivolge il contributo di Claudio Panella. La rassegna proposta da Panella ricostruisce la lavorazione del film prodotto da Dino De Laurentiis basandosi su dichiarazioni apparse nella stampa dell'epoca, sulle testimonianze raccolte nel secondo volume de *L'avventurosa storia del cinema italiano* di Franca Faldini e Goffredo Fofi, oltre che sulle carte depositate nel Fondo Elio Petri dell'Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino. Da tale fondo provengono gli scambi epistolari tra Mastronardi e il regista, finora inediti, qui riprodotti.

Come ulteriore contributo a una riapertura del dibattito su Mastronardi ripubblichiamo anche un saggio importante di Gianni Turchetta sul *Calzolaio*. Già apparso nel 2007,<sup>4</sup> e ora aggiornato e con un nuovo titolo, il contributo di Turchetta ci sembra infatti utilissimo per rispondere all'esigenza di tornare a discutere di Mastronardi. L'intervista che abbiamo rivolto a Turchetta (pubblicata qui di seguito al suo saggio) in merito al *Calzolaio* e più in generale all'opera di Lucio Mastronardi vuole per l'appunto riaprire una discussione sull'autore e la sua opera, quarant'anni dopo.

Considerando l'emergenza sanitaria, ringraziamo una volta di più tutti gli autori per la loro disponibilità e il loro lavoro. Un ringraziamento particolare va alla dr.ssa Valeria Cavalloro per il prezioso aiuto che ci ha dato nella preparazione e nella cura del presente numero dell'Ospite ingrato on line.

### Rassegna bibliografica

Abruzzese Sandro, *Meridionali si diventa. Mastronardi nella Questione italiana*, in «Le parole e le cose», 24 maggio 2020, <http://www.leparole-elecole.it/?p=38414>.

Aliberti Carmelo, *Guida alla lettura di Lucio Mastronardi*, Foggia, Bastogi, 1986.

Amici Gualtiero, *Il realismo nella narrativa da Verga a Mastronardi*, Bologna, Ponte nuovo, 1963.

Antonicelli Franco, *Il maestro "arrabbiato"*, in «La Stampa», 6 giugno 1962.

---

<sup>4</sup> 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.

- Arrigoni Anna Maria, Savini Marco, Stella Angelo (a cura di), *Scuola e società nella Vigevano dei Mastronardi*, Milano, Giuffrè, 1998.
- Asor Rosa Alberto, *Grottesco di Lucio Mastronardi*, in «Mondo Nuovo», 22 luglio 1962.
- Id., *Uno scrittore ai margini del capitalismo: Lucio Mastronardi*, in «Quaderni piacentini», 14, gennaio-febbraio 1964, pp. 36-40, poi col titolo *Mastronardi ai margini del capitalismo*, in *Il Novecento. I contemporanei*, a cura di G. Grana, Milano, Marzorati, 1979, X, pp. 9224-9228.
- Ballone Adriano C., *Azzurra nostalgia. Lucio Mastronardi e gli altri di Vigevano*, Milano, Effigie, 2016.
- Bigatti Giorgio, Lupo Giuseppe, *I libri che raccontano l'Italia industriale*, Roma-Bari, Laterza, 2013.
- Bignamini Mauro, *Alienazione sociale e discorso della follia nel «Maestro di Vigevano»*, in «Strumenti critici», 3, settembre-dicembre 2014, pp. 455-474.
- Bocca Giorgio, *Mille fabbriche nessuna libreria*, in «Il Giorno», 10 gennaio 1962.
- Calvino Italo, *Il castoro e il calzolaio*, in «la Repubblica», 6 giugno 1981, poi col titolo *Ricordo di Lucio Mastronardi*, 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. 13-14, ora in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1166-1169.
- Id., *I libri degli altri*, Torino, Einaudi 1991.
- Cane Eleonora, *La «Sprachmischung». II. Lucio Mastronardi*, in Id., *Il discorso indiretto libero nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Silva, 1969, pp. 118-132.
- Cavalli Silvia, *«Potrò anche fare l'indiano». La genesi del «menabò» (1959)*, in «Il Giannone», 22, 2013, pp. 157-178.
- Ead., *Progetto «menabò» (1959-1967)*, Venezia, Marsilio, 2017.
- Ead., *Indagine sul «mondo imposseduto»: letteratura e industria nel «menabò» di Vittorini e Calvino*, in «NÓTOC», 4, pp. 62-75, <http://notos.numerev.com/revue-4-54-letteratura-e-lavoro-in-italia-analisi-e-prospettive>.
- Contini Gianfranco, *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 1034-1035.
- De Gennaro Riccardo, *La rivolta impossibile: vita di Lucio Mastronardi*, Roma, Ediesse, 2012.
- Del Buono Oreste, *Tanto di cappello al Meridionale*, in «La settimana Incom illustrata», 1964.
- Id., *Lucio Mastronardi*, in *Amici, amici degli amici, maestri*, Milano, Baldini & Castoldi, 1994, pp. 101-106.

Ludovica del Castillo  
Claudio Panella  
Maria Vittoria Tirinato  
Tiziano Toracca

Quarant'anni dopo.  
L'opera di Lucio Mastronardi (1930-1979)



- Ferrata Giansiro, *Il maestro di Vigevano*, in «Rinascita», 9, 30 giugno 1962, p. 14.
- Ferretti Gian Carlo, *Il riccio di Vigevano*, in «Rinascita», 12, 21 marzo 1964, p. 27.
- Id., *Lucio Mastronardi*, in «Belfagor», 5, settembre 1981, pp. 555-568.
- Fragapane Ugo, *Tecnica e linguaggio di Mastronardi*, in *Il Novecento. I contemporanei*, a cura di G. Grana, Milano, Marzorati, 1979, X, pp. 9228-9234.
- Giannini Stefano, *La musa sotto i portici: caffè e provincia nella narrativa di Piero Chiara e Lucio Mastronardi*, Firenze, Pagliai, 2008.
- Grignani Maria Antonietta (a cura di), *Per Mastronardi*. Atti del Convegno di studi su Lucio Mastronardi, Vigevano, 6-7 giugno 1981, Firenze, La Nuova Italia, 1983 (prefazione di Maria Corti, interventi di Italo Calvino, Giorgio Orelli, Gian Carlo Ferretti, Renato Marchi, Maria Antonietta Grignani, Angelo Jacomuzzi, Dario Velo; antologia di racconti di Mastronardi editi in «Il Corriere di Vigevano» tra il 1955 e il 1956).
- Ead., *Mistilinguismo e gestualità nel Calzolaio di Vigevano*, in Ead., *Novecento plurale. Scrittori e lingua*, Napoli, Liguori Editore, 2007, pp. 29-48.
- Ead. *Introduzione*, in L. Mastronardi, *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano*, Einaudi, Torino 2016, pp. V-XVII.
- Grossi Anna Maria, *La fatica di insegnare: i maestri elementari in De Amicis e Mastronardi*, in «Annali d'Italianistica», 32, 2014, pp. 475-490.
- Guglielmi Angelo, *Vent'anni d'impazienza. Antologia della narrativa italiana dal '46 ad oggi*, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 189-198.
- Iacopetta Antonio, *Lucio Mastronardi: la mimesi e l'iperbole*, in «Il corriere calabrese», 4, ottobre-dicembre 1992, pp. 69-83.
- Manacorda Giuliano, *Vent'anni di pazienza. Saggi sulla letteratura italiana contemporanea*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, pp. 387-392.
- Manganelli Giorgio, *Un Graal di colla e cuoio*, in «Il Corriere della Sera», 28 agosto 1977.
- Mariani Gaetano, *Considerazioni sulla giovane narrativa italiana d'oggi*, in «Cultura e scuola», gennaio 1962, pp. 32-43, poi in Id., *La giovane narrativa italiana tra documento e poesia*, Firenze, Le Monnier, 1962.
- Menetti Andrea, *Al dio sconosciuto: storia e confessione in Lucio Mastronardi*, in «Studi novecenteschi», 60, dicembre 2000, pp. 399-421.
- Montale Eugenio, *Lecture. Il calzolaio di Vigevano*, in «Corriere della Sera», 31 luglio 1959, p. 3, poi in Id., *Il secondo mestiere. Arte musica società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 2199-2202.
- Novelli Mauro, *Lucio Mastronardi tra verismo e grottesco. A proposito del «Calzolaio di Vigevano»*, in «Nuova Antologia», 2233, gennaio-marzo 2005, pp. 203-212.
- Id., *Quando i cinesi eravamo noi. Dossier Lucio Mastronardi*, in «Lecture», 622, dicembre 2005, pp. 123-130.

- Pallavicini Piersandro, Ramazzina Antonella (a cura di), *Mastronardi e il suo mondo*, Milano, Otto/Novecento, 1999 (il volume contiene un'ampia rassegna di articoli su Mastronardi apparsi sulla stampa nazionale e locale).
- Palmieri Annamaria, *Maestri di scuola, maestri di pensiero. La scuola tra letteratura e vita nella seconda metà del Novecento: Pasolini, Sciascia, Mastronardi*, Ariccia, Aracne, 2015.
- Pautasso Sergio, *Introduzione*, in L. Mastronardi, *Gente di Vigevano*, Milano, Rizzoli, 1977, pp. V-X.
- Id., *Mastronardi e i suoi tipi*, in «Nuova Antologia», 2115-2116-2117, marzo-aprile-maggio 1977, pp. 534-538.
- Pomilio Mario, *Dialetto e linguaggio*, in «Le ragioni narrative», marzo 1960, pp. 5-41.
- Raffaelli Massimo, *Lucio Mastronardi*, in Wikiradio, 26 maggio 2015, ascoltabile all'indirizzo <https://www.raiplayradio.it/audio/2015/05/Lucio-Mastronardi---Wikiradio-del-26052015-7865c9e9-cd9f-4cbe-8db4-59cef9869ed0.html>.
- Rago Michele, *La ragione dialettale*, in «il menabò», 1, 1959, pp. 104-123.
- Id., *Il maestro del "catrame"*, in «l'Unità», 27 giugno 1962.
- Rigola Gabriele (a cura di), *Elio Petri, uomo di cinema. Impegno, spettacolo, industria culturale*, Roma, Bonanno, 2015 (in particolare Andrea Minuz, *Elio Petri, il cinema di sinistra e l'industria culturale: «Il maestro di Vigevano» e «La decima vittima»*, pp. 101-116, e Deborah Toschi, «*Il maestro di Vigevano*», in *bilico tra comico e grottesco*, pp. 161-168).
- Rinaldi Rinaldo, *Mastronardi: storia di uno scavo interrotto*, in Id., *Romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi*, Testori, Arbasino, Milano, Mursia, 1985, pp. 9-30.
- Savini Serena, *I maestri di Vigevano. Un personaggio da Mastronardi a Sordi*, in *Pellicole di carta. Da Gogol' a Tim Burton: quindici romanzi al cinema*, Pavia, Edizioni Santa Caterina, 2010, pp. 161-177.
- Scarpa Domenico, *Prefazione. La farfalla vola nel prato*, in L. Mastronardi, *Il maestro di Vigevano*, Torino, Utet, 2007, pp. IX-XX.
- Simonelli Luciano, *Lucio Mastronardi. Perché tutti dicono che lei è matto?*, Milano, Simonelli, 2011.
- Spinazzola Vittorio, *È ancora l'epopea di rate e cottimi*, in «l'Unità», 16 maggio 1975, p. 10.
- Id., *Emozione a Vigevano per la scomparsa di Lucio Mastronardi*, in «l'Unità», 1 maggio 1979, p. 4, poi in Id., *Lucio Mastronardi*, in Id., *Letteratura e popolo borghese*, Milano, Unicopli, 2000, pp. 223-225.
- Stella Angelo, Arrigoni Maria Antonietta, Savini Marco (a cura di), *Scuola e società nella Vigevano dei Mastronardi*, Milano, Giuffrè, 1998.

Ludovica del Castillo  
Claudio Panella  
Maria Vittoria Tirinato  
Tiziano Toracca

Quarant'anni dopo.  
L'opera di Lucio Mastronardi (1930-1979)

- Tarizzo Domenico, *Dialogo con Lucio Mastronardi*, in «Settimo giorno», 24, 12 giugno 1962, pp. 62-65.
- Id., *Il ribelle di Vigevano*, in «Tempo Presente», 7, luglio 1962, pp. 538-540.
- Tesio Giovanni, *Introduzione*, in L. Mastronardi, *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano*, Torino, Einaudi, 1994, pp. V-XV, poi col titolo *Lucio Mastronardi. Invito alla trilogia*, in Id., *Novecento in prosa. Da Pirandello a Busi*, Vercelli, Mercurio, 2011, pp. 43-54.
- Id., *L'ultimo Mastronardi: la sfida di un moralista insocievole tra demoni e clown*, in Lucio Mastronardi, *A casa tua ridono e altri racconti*, Torino, Einaudi, 2002, pp. V-XXI, poi in G. Tesio, *Novecento in prosa. Da Pirandello a Busi*, Vercelli, Mercurio, 2011, pp. 55-71.
- Turchetta Gianni, «*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.
- Vittorini Elio, *Notizia su Lucio Mastronardi e Metafora e parlato*, in «il menabò», 1, 1959, pp. 101-103 e 125-127.
- Zaccaria Giuseppe, *Ivrea e Vigevano: la letteratura industriale*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, III, *Storia e geografia. L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 213-221.
- Zerbi Valentina, *Lucio Mastronardi, ovvero dell'inattualità. Proposte linguistiche di archeologia industriale*, in «Autografo», 51, 2014, pp. 63-85.
- Zinato Emanuele, *Il romanzo industriale*, in *Il romanzo in Italia. Il secondo Novecento*, a cura di G. Alfano, F. de Cristofaro, Roma, Carocci, 2018, IV, pp. 233-245.
- Zublena Paolo, *Il rovescio del benessere*, in *Il romanzo in Italia. Il secondo Novecento*, a cura di G. Alfano e F. de Cristofaro, Carocci, Roma 2018, IV, pp. 87-98.

Per altra bibliografia di e su Mastronardi cfr. anche il portale:  
<http://www.luciomastronardi.it/bibliografia.php?LANG=&id=bibliografia>

# **Diventare**

## **Figure della metamorfosi e dell'ibridazione nella scrittura di Mastronardi**

**Matteo Giancotti**

E dovunque sorge un'industria, si  
trasformano gli animi  
Guido Piovene

Un recente rapporto del Censis (il 51°, del 2017), che registrava segnali di ripresa post-crisi, accompagnati dal persistente blocco della mobilità sociale, è stato comunicato dall'istituto con un titolo emblematico, «l'Italia del rancore».<sup>1</sup> Osservata attraverso i libri di Lucio Mastronardi, anche la situazione italiana del 1958-1962, degli anni cioè in cui il boom economico si annunciava con i chiari segni di una fortissima mobilità sociale, avrebbe potuto meritare un marchio simile. Anche allora infatti, tanto in chi avanzava quanto in chi restava indietro, il rancore e il risentimento costituivano fattori emotivi importanti: si progrediva nella scala sociale con la soddisfazione non tanto di emulare ma di umiliare coloro dai quali in un passato più o meno recente si era stati umiliati; mentre i “sorpasati”, quelli che nell'opera mastronardiana sono i “vinti”, alimentavano col rancore e

---

<sup>1</sup> Cfr. il comunicato stampa, *La ripresa c'è e l'industria va, ma cresce l'Italia del rancore*, 1 gennaio 2017, <https://www.censis.it/rapporto-annuale/la-ripresa-c%E2%80%99%C3%A8-e-l%E2%80%99industria-va-ma-cresce-l%E2%80%99italia-del-rancore> (ultimo accesso: 3/10/2020).

col furore (o il delirio) della rivalsa le proprie giornate di decaduti. Non è da ieri che l'Italia è diventata cattiva, ma almeno dagli anni che precedono e annunciano il boom economico, come è testimoniato da un acuto giudizio di Guido Piovene, che percorse la penisola tra il 1953 e il 1956: «Sotto un involucro di sorriso e di bonomia, – scriveva Piovene – l'Italia è diventata il posto d'Europa più duro da vivere, quello in cui più violenta e più assillante è diventata la lotta per il denaro e per il successo».<sup>2</sup>

Al Piovene del *Viaggio in Italia* si potrebbe ricorrere anche per una rapida introduzione al contesto dell'opera di Mastronardi:

Vigevano è una cittadina sperduta tra campi e rogge, una repubblica a sé, economicamente isolata nella stessa provincia. [...] è il regno dei calzolai, uno dei casi di americanismo in Italia; più piccola di Pavia, è più ricca e paga più tasse. [...] Vigevano fu teatro di rapide fortune e crolli, specie nel *boom* del dopoguerra. I rovesci però colgono soprattutto chi non sa superare il livello artigiano; chi raggiunge quello industriale in genere fa fortuna.<sup>3</sup>

Colpisce la formula «teatro di rapide fortune e crolli»: sembra, ridotta alla sintesi di un soggetto cinematografico, la trama del *Calzolaio di Vigevano*,<sup>4</sup> il primo libro di Mastronardi, che entrava in gestazione proprio in quegli stessi anni.<sup>5</sup> Fortune e crolli, ascesa e rovina costituiscono la struttura profonda non soltanto del *Calzolaio* ma di un intero mondo narrativo in cui a nessuno è concessa la pace della stabilità e dell'equilibrio. Più che di temi si tratta di costanti strutturali, di vettori che orientano la costruzione dei testi di Mastronardi – autore innovativo tanto nell'*inventio* quanto nelle forme<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> G. Piovene, *Viaggio in Italia* [1957], Milano, Baldini&Castoldi, 1993, p. 872. Il brano è tratto dal *Postscriptum* alle *Conclusioni*, redatto da Piovene dieci anni dopo la prima stampa del volume.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 126.

<sup>4</sup> L. Mastronardi, *Il calzolaio di Vigevano*, in Id., *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano*, Torino, Einaudi, 2016, d'ora in poi CV.

<sup>5</sup> La prima lettera di Mastronardi a Elio Vittorini è del gennaio 1956: cfr. *Mastronardi e il suo mondo*, a cura di P. Pallavicini, A. Ramazzina, Milano, Otto/Novecento, 1999, pp. 25-26.

<sup>6</sup> È il giudizio espresso da E. Zinato, *Il romanzo industriale*, in *Il romanzo in Italia*, a cura di G. Alfano e F. de Cristofaro, vol. IV, *Il secondo Novecento*, Roma, Carocci, 2018, p. 238.

–, che ha vissuto in un'epoca ossessionata dall'ansia di «diventare» e ne ha fatto il centro della propria opera.

Nelle pagine che seguono cercheremo di analizzare alcune figure della metamorfosi e dell'ibridazione, generate dal gran movimento – sia morale che materiale – di tutto ciò che in quegli anni frenetici «diventava» altro; vedremo anche come queste figure del cambiamento trovino una costante opposizione in una costellazione di figure alternative che rappresentano la fissità, l'impossibilità di evoluzione. L'attrito tra le due forze contrarie è il nucleo generatore di tutto ciò che Mastronardi ha scritto.

Già nel 1964, a proposito del *Calzolaio*, Asor Rosa notava che l'attenzione del narratore era costantemente rivolta «a personaggi e situazioni intermedi, che costituiscono quasi il magma informe, il coacervo ancora non organizzato di forze, dal quale e nel quale il sistema nasce e prospera». <sup>7</sup> Si tratta di estendere questi importanti rilievi all'intera opera. <sup>8</sup>

<sup>7</sup> A. Asor Rosa, *Uno scrittore ai margini del capitalismo: Mastronardi*, in «Quaderni piacentini», 14, gennaio-febbraio 1964, p. 37. Con questa fondata affermazione di Asor Rosa s'intende anche ribadire che Mastronardi non è interessato a rappresentare nei suoi libri, né realisticamente né caricaturalmente, i grandi capitani di un'industria che a Vigevano risulta già consolidata poco prima della Grande Guerra: queste figure di imprenditori, caratterizzate da «cosmopolitismo», «capacità innovativa», «apertura ai valori della società industriale» (in una parola: da cultura d'impresa), di cui l'economista Dario Velo in un suo ottimo articolo ricorda l'importanza per il contesto vigevanese, non appaiono che di sfuggita nell'opera di Mastronardi, il quale è invece attratto da tutt'altra tipologia di figura imprenditoriale, pure storicamente documentata e numericamente preponderante in Vigevano, quella cioè attiva nella dimensione intermedia che si colloca tra il laboratorio artigianale e l'industria (cfr. D. Velo, *Economia e società nella Vigevano di Mastronardi*, in *Per Mastronardi*. Atti del Convegno di studi su Lucio Vigevano, 6-7 giugno 1981, a cura di M.A. Grignani, Firenze, La Nuova Italia, 1981, pp. 79-113: p. 89).

<sup>8</sup> Uno dei rischi di questo tentativo di interpretazione, che non mi permette di tenere un livello sufficientemente approfondito di analisi stilistica, è quello di mostrare i testi di Mastronardi come appiattiti su uno stesso piano, mentre è evidente che la scrittura di Mastronardi ha una notevole evoluzione diacronica interna (ancorché ad alcuni sia apparsa una involuzione). Qualche anno fa, per esempio, M. Bignamini (*Alienazione sociale e discorso della follia nel «Maestro di Vigevano»*, in «Strumenti critici», 3, settembre-dicembre 2014, pp. 455-474) ha messo in luce lo scarto che separa *Il maestro di Vigevano* dal *Calzolaio di Vigevano*, nel segno di una lingua precisamente connotata da spie psicotiche (in *A casa tua ridono* elementi psicotici e allucinatori arriveranno a coinvolgere, oltre alla lingua, la



## I. Ciò che diventa

### 1. Lavoro e persone

Cominciando dal *Calzolaio*, opera legata in buona parte a un contesto storico precedente, quello cioè dell'epoca fascista, ma la cui «carica propulsiva [...] viene certo dagli anni in cui fu scritto»,<sup>9</sup> bisognerà subito dire, citando Maria Antonietta Grignani, che già l'impasto linguistico del libro, mescolato di italiano, dialetto vigevanese e meridionalismi, è un correlativo della confusione dei tempi.<sup>10</sup> L'italiano non basta a Mastronardi per dare forma al quadro che ha in mente, così mosso, così ibrido: l'ibridazione linguistica è il primo passo di avvicinamento all'ambiente.

Subito dopo conviene inquadrare il personaggio del protagonista, quel Mario Sala che è poco più di una figurina,<sup>11</sup> tutto risolto nella forza del vettore che comanda le sue azioni e lo fa lavorare giorno e notte perché «Voleva venire lui padrone» (CV, p. 181). Sala è un bravo artigiano, parte da dipendente e mira ad arrivare in alto, seguendo l'esempio di molti altri che a Vigevano ce l'hanno già fatta, «Padroni che dal banchetto erano venuti su» (*ibidem*). Il centro dell'azione e del racconto è tutto nel verbo: non *diventare*, come sarebbe richiesto in italiano, ma «venire» in costruzione predicativa, con trasporto in italiano della sintassi del dialetto; oppure «venire su», assoluto, per «emergere», con analogo trasporto di un tratto caratterizzante i dialetti settentrionali, cioè il costrutto preposizionale del verbo. Altrove, nel

---

struttura narrativa, stratificata su più livelli di vissuto e rimuginazione, che si avvolgono su se stessi). Anche se solo con un cenno, bisognerà poi ricordare che *Il meridionale di Vigevano* è, tra tutti, il lavoro di Mastronardi più ibridato con un certo modello, anche nobilmente giornalistico, di inchiesta sociale.

<sup>9</sup> I. Calvino, *Ricordo di Lucio Mastronardi* [1981], in Id., *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barengi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1166-1169: p. 1168.

<sup>10</sup> M.A. Grignani, *Introduzione*, in L. Mastronardi, *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano* cit., p. X. Suggestiva l'ipotesi che il mistilinguismo di Mastronardi sia ispirato più dai componimenti ibridati dei suoi alunni che dall'esempio di grandi scrittori a lui coevi; la propone R. De Gennaro, *La rivolta impossibile. Vita di Lucio Mastronardi*, Roma, Ediesse, 2012, p. 117, citando direttamente la «Cronaca» dei suoi anni di insegnamento redatta da Mastronardi.

<sup>11</sup> Secondo la terminologia di Michele Rago (*Il maestro del "catrame"*, in «l'Unità», 27 giugno 1962), recuperata con uso efficace alla critica mastronardiana da D. Scarpa, *La farfalla vola nel prato*, prefazione a L. Mastronardi, *Il maestro di Vigevano*, Torino, Utet, 2007, p. XIII. Sono grato a Domenico Scarpa che mi ha generosamente fornito questo suo prezioso intervento e molto altro materiale bibliografico su Mastronardi.

*Calzolaio*, il verbo è dato schiettamente in dialetto: «Tutti padroni sun gnü!» (CV, p. 262) esclama Mario quando, appena tornato dalla guerra, scopre – con sorpresa superiore all'amarezza – che nel frattempo i non arruolati si sono dati da fare e, spesso, sono riusciti a conquistare la posizione più ambita, quella di chi lavora per sé. Ce l'ha fatta anche chi non ha alcuna competenza, come il Banastrone che Mario apostrofa così, dopo aver scoperto che lui pure possiede una fabbrica: «Anche voi, Banastrone, fate scarpe, voi che si nanca da che parte si comincia» (CV, p. 263). È così inquadrato, da uno scarno e ruvido scambio di battute, un tema cruciale dello sviluppo economico italiano, evidenziato dagli storici dell'economia che hanno visto, specie nel settore della piccola impresa manifatturiera delle regioni del Nord, una mancanza di preparazione imprenditoriale unita al basso contenuto tecnologico delle lavorazioni.<sup>12</sup>

Verso la fine del libro, Mario, la cui parabola ascendente è stata troncata appunto dalla guerra, deve ancora constatare che i padroni a Vigevano si sono addirittura moltiplicati: se ne trovano persino tra i meridionali e i veneti, che fino a poco tempo prima rappresentavano le categorie più basse della piramide sociale vigevanese:

Padroni che erano suoi operari, garzoni erano. Padroni arrivati da poco a Vigevano coi piedi fuori, da chillo paese; padroni che erano poveri, ma strasé strason strasoni, passeggiare parlando di miliun, miliun, come patacche, miliun. (CV, p. 277).

Mario invece, dopo aver raggiunto l'agognato titolo di «padron» si ritrova, per colpa di un socio non affidabile e della guerra, a ripartire da zero, cioè dal grado di dipendente. Non cessa però in lui la spinta, quasi un impulso biologico, a lavorare di più, anche dopo l'orario di fabbrica, per tornare a salire la scala sociale: si mette a vendere scarpe di sua produzione alle altre operaie della fabbrica in cui lavora, ma viene colto sul fatto e licenziato. Conforme alla sua vicenda di retrocedente, la nuova ma non ultima impresa cui Mario si accinge da

<sup>12</sup> Cfr. G. Roverato, *La terza regione industriale*, in *Il Veneto*, a cura di S. Lanaro, Torino, Einaudi, 1984, p. 208. Roverato parla soprattutto di aziende di maglieria, di calzature, di piccola carpenteria metallica, di stampaggio a freddo o a caldo di materie plastiche nate in gran quantità in Veneto grazie agli incentivi per le aree depresse erogati negli anni Cinquanta. Situazione molto simile a quella rappresentata da Mastronardi nel *Meridionale di Vigevano*.

disoccupato tenta di agganciare una tendenza “regressiva” che viene dal mercato calzaturiero americano. Se fino a quel momento la produzione di scarpe a Vigevano si era evoluta nella direzione del passaggio dall’artigianato all’industria («mei tre para di fabbricato, che uno fatto apposta con tutti i sentimenti, della festa» è il sentire comune; CV, p. 181), ora, nell’immediato dopoguerra, sembra che le scarpe, per piacere, debbano tornare a essere prodotti unici:

Da artigiani seppe che là [*scil.* in America] vanno molto la roba fatta a mano, con quel qualcosa d’originale, unico, una riga, un motivo, una stupidata qualunque, basta che l’abbia uno solo, sennò è finita. Padron Vaselli era specialista in queste robe. Le sue scarpe ci avevano quel qualcosa – magari un tacco di sbiesso – e serviva gente come l’Haga Kan, e i fustoni e le fustone del cinema con quel sistema. – Se ce la fà Vaselli sun bon anca mi! – diceva Mario. (CV, p. 272)

Così parte la sua rincorsa, che potrebbe avere anche dei margini di successo, se non fosse che nel frattempo le cambiali firmate scadono, l’impresa fallisce e Mario ritrova la sua faccia di cattivo pagatore sul giornale cittadino. È caduto di nuovo, ma non per questo cessa di “imprendere”: lavora in casa delle scarpe che poi corre a vendere ai passeggeri che transitano per la stazione. Qui finisce *ex abrupto* il libro, a significare che la parabola dell’ascesa e caduta di Mario si può ritenere conclusa (Mario non è «diventato» niente), ma non è esausto il motore che fa muovere il personaggio, figurina meccanica senza sentimenti, nella corsa perpetua del lavoro. La conclusione del *Calzolaio* si stacca così dal quadro storico, economico e sociale e si risolve in un destino umano metastorico, cioè nell’emblema di una eterna dannazione al lavoro e alla fatica.

Ma l’ansia del «diventare» affiora sempre nell’opera di Mastronardi, ben oltre il romanzo d’esordio. Diventa infatti operaia e poi padroncina di un salone di calzature anche la moglie del maestro Mombelli, nel *Maestro di Vigevano*.<sup>13</sup> Diventano meccanici, da muratori che erano, i figli di Esposito, meridionale in forte ascesa a Vigevano. Diventa un caporale sfruttatore del lavoro altrui quell’Edoardo, anch’egli

---

<sup>13</sup> L. Mastronardi, *Il maestro di Vigevano*, in Id., *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano* cit., d’ora in poi *MaV*.

meridionale, che il protagonista del *Meridionale di Vigevano*<sup>14</sup> incontra in una pensione per derelitti e poi nelle case Fanfani – e diventa precisamente come Edoardo, cioè sfruttatore di compaesani manovali, quell'Angelo che si lamentava di essere sfruttato da Edoardo. Diventa uno stimato operaio di fabbrica, da bracciante agricolo e senza istruzione qual era, il padre di Pietro protagonista del racconto lungo *A casa tua ridono*,<sup>15</sup> che, insistendo come altri personaggi mastronardiani sulla retorica del *self-made man*, rinfaccia al figlio – un fallito secondo lui – il proprio successo, «con la voce compiaciuta dell'uomo che è arrivato là dove voleva arrivare» (*Actr*, p. 171). Epicizza le proprie umili origini di operaio, ma per umiliare i suoi interlocutori, anche lo sbracato industriale Girini, che fa la sua turbinosa comparsa nella saletta della pasticceria in cui si ritrovano, tristemente, la sera, il protagonista del *Meridionale* e due suoi pari: «sono persino in lite coi sindacati perché pago troppo gli operai. E sapete perché li pago troppo? Ma perché anche me sono stato operaro» (*MeV*, p. 309). Il protagonista del racconto *L'assicuratore*,<sup>16</sup> infine, è un agente di una compagnia assicurativa che vorrebbe imitare il suo amico e superiore gerarchico perché sogna di «venirgli pari» (*Ass*, p. 20), cioè di *diventare* come lui.

A pochi in Vigevano è vietato di migliorare, anche se di poco, la propria condizione: così Angela, la proprietaria della bettola di *A casa tua ridono*, aprirà un ristorante di «cucina d'alta classe» (*Actr*, p. 212); e Marta, la giovanissima prostituta che inizia al sesso il protagonista Pietro, diventa da adulta l'accompagnatrice di un uomo facoltoso (e conseguentemente tiene a precisare che «non riceve più», *Actr*, p. 215).

## 2. Costumi, valori, gerarchie, lingua

Se ci spostiamo dai destini personali alla mobilità sociale e di categoria, dobbiamo registrare un dato interessante evidenziato dal *Meridionale*: le vigevanesi in genere non fanno più le lavandaie, così come non sono più locali ma meridionali le mondine, perché le donne

<sup>14</sup> L. Mastronardi, *Il meridionale di Vigevano*, in Id., *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano* cit., d'ora in poi *MeV*.

<sup>15</sup> L. Mastronardi, *A casa tua ridono e altri racconti*, introduzione di G. Tesio, Torino, Einaudi, 2002, d'ora in poi *Actr*.

<sup>16</sup> L. Mastronardi, *L'assicuratore*, in Id., *A casa tua ridono e altri racconti* cit., d'ora in poi *Ass*.

# L'ospite ingrato

Diventare.  
Figure della metamorfosi e dell'ibridazione nella scrittura di Mastronardi

Matteo Giancotti

del posto sono diventate «smorbie» ('schizzinose', *MeV*, p. 350). È più redditizio, infatti, per loro, lavorare come operaie in fabbrica (come fa per un periodo la moglie del maestro Mombelli) o in casa, da cottimiste, come fanno anche la fidanzata del protagonista del racconto *Gli uomini sandwich* e le sue sorelle; sia le operaie che le cottimiste producono un reddito superiore a quello di un maestro o di un impiegato statale, il che si traduce immediatamente in uno scompensamento dei valori tradizionali inerenti alle gerarchie familiari:<sup>17</sup> il maschio, se a sua volta non «diventa», perde potere nei confronti della donna, la quale, specialmente se lavora fuori casa (ma l'autonomia delle *operare* tende a diventare un modello anche per le casalinghe), muta costumi e assume atteggiamenti tradizionalmente appannaggio dei maschi, che implicano la provocazione verbale (lessico scurrile, voce alta nelle discussioni) e quella gestuale (smalto, sigarette, prossemica). Sono ibridazioni comportamentali che si possono osservare sia nel *Maestro* che nel *Meridionale*. Nel secondo romanzo di Mastronardi, il maestro entra in crisi quando la moglie Ada, diventata operaia, pretende di ammodernare la casa, si mette a firmare cambiali per i mobili, cambia linguaggio («Quel modo ordinario di parlare, quelle parole come *cavolo*, *me ne frego*, *chi se ne sbatte*, mi urtano», *MaV*, p. 29), si atteggiava in modo provocante e provocatorio: «Ella si sveste e indugia davanti allo specchio in una parure di seta. Sul polso le brilla un orologio d'oro» (*MaV*, p. 31). In buona sostanza: «La casa sta cambiando come siamo cambiati noi e i nostri rapporti» (*MaV*, p. 29).

Nel terzo romanzo l'ibridazione di genere emerge sia dalla figura di Olga, per un certo periodo amante di Camillo, donna dal piglio alquanto deciso, che fa vergognare il protagonista scarrozzandolo con l'auto che lei stessa guida (*MeV*, p. 402), sia dalla moglie di Attilio (impiegato collega di Camillo), la quale nel corso di una lite coniugale mostra tutti i segni della sua mutata condizione: «La donna incrociò le gambe. Con aria caricata accese una sigaretta [...] "Rosso sulle unghie. Fumo. Ecco chi ho sposato!" ringhiava Attilio» (*MeV*, p. 364).

La lite tra Attilio (meridionale) e la moglie (vigevanese) rappresenta un altro fenomeno di ibridazione, quello delle nuove famiglie nate dal

---

<sup>17</sup> Come sia stato rapido e traumatico questo passaggio lo si intende da una frase di Ada che, in una delle sue *lamentationes* contro il marito, riferendo a Mombelli il pensiero delle amiche, dice: «Prima di sposarti le mie amiche mi dicevano: la Ada sposa un maestro!, con aria invidiosa. Ora dicono: povera Ada. Ha sposato un maestro!» (*MaV*, p. 9).

connubio tra immigrati e locali, con relativo attrito di sistemi valoriali (Attilio non vuole che sua moglie venga vista in costume; lei non tollera la sua abitudine alla *siesta* etc.). Attrito sociale si produce anche ad altri livelli, per l'ascesa delle operaie, che si affacciano in contesti fino a quel momento per loro interdetti: luoghi che in questa fase storica sono ancora percepibili come spazi contesi. La scena del ricevimento al Circolo della Cultura, nel *Meridionale*, è in questo senso assai efficace:

In abiti da sera che squarsano, in scarpette d'argento e ori, sono venute delle operaie. Gli ufficiali se le contendono. Le madri delle ragazze buona famiglia, parlando sottovoce fra loro, quasi se le additano. [...] «Questi operai avranno giusto dei soldi, ma la finezza se la insògnano». «Non me lo dica; quando penso che il loro voto vale quanto il mio, io che ho fatto l'università» (*MeV*, p. 337).

Le operaie rappresentano una categoria socialmente ibrida, perché tendono ad appropriarsi di atteggiamenti e di beni considerati *status symbols* della borghesia abbiente.

Ibrida, nell'ascesa sociale, è anche la famiglia di meridionali arricchiti («I figli fanno i muratori. Prendono giornate che sono mensili. Le figlie fanno le giuntore. I genitori vanno in fabbrica, e si portano ancora a casa del lavoro. Anche i piccoli hanno lasciato la scuola per fare i garzoni...») il cui progresso economico si misura, oltre che nella motorizzazione,<sup>18</sup> nell'acquisto di un pianoforte nuovo, che fa impallidire di rabbia la padrona di casa di Camillo, vigevanese decaduta al basso rango di amministratrice di condominio e affittacamere: «Io che sono diplomata in composizione col maestro Dallini, nientemeno, un piano così non l'ho mai avuto» (*MeV*, p. 323).

La nuova ricchezza crea anche nuovi bisogni, stimolati dalle vetrine di nuovi negozi che sorgono in mezzo ad altri di genere tradizionale. Nuovi bisogni che possono riguardare l'intrattenimento: nel *Meridionale* si dà conto, per esempio, di una tipologia di locale recentemente introdotta, il bar «con una sala da nait». Arnaldo, il fratello di Olga, ci porta una sera Camillo. L'atmosfera è squallida e il contesto permette al narratore di rappresentare altri straordinari

<sup>18</sup> Vigevano, scriveva Bocca nel '62, è «una città fra le più motorizzate d'Italia» (G. Bocca, *Mille fabbriche nessuna libreria*, in «Il Giorno», 14 gennaio 1962, poi in Id., *Miracolo all'italiana*, Milano, Edizioni Avanti, 1962; qui si cita da *Mastronardi e il suo mondo* cit., p. 64).

esempi di ibridi umani: l'orchestrina è formata non da professionisti ma da «operari»; le ragazze che fanno da «antrenose» indossano «vestiti attillati che mettevano in evidenza seni da balia e sederi da orlatrici» (*MeV*, p. 359). L'energia espressionistica di questo quadro non è tanto nella resa stilistica ma proprio nel "materiale" che l'autore si trova a trattare: un'umanità brulicante e mutante, che del resto popola il *Meridionale* più densamente di ogni altro libro mastronardiano, come potremo vedere dai prossimi due esempi, coi quali termineremo la rassegna degli ibridi.

L'intrallazzatore Esposito, assegnatario di una casa Fanfani che Camillo vorrebbe in subaffitto, è ibrido al massimo grado, sia perché viene esplicitamente definito da una formula che fissa la sua condizione mutante, quanto al possesso immobiliare («il quasi proprietario», *MeV*, p. 382), sia perché è un meridionale che per adattarsi al nuovo ambiente ne ha assunto le abitudini mentali, compresa quella di malvolere e denigrare la categoria di cui fa (o faceva) parte, quella dei «terroni». Che dire poi della icastica definizione degli uomini che un giorno Camillo vede trafficare nella corte di uno stabile trasformata in laboratorio artigiano a cielo aperto, intenti «a distribuire nuovo lavoro; a ritirare il già fatto...»? Sono, agli occhi del narratore, esemplari umani fermati in una fase incerta della loro muta, in pieno divenire, proprio come le scarpe non finite che hanno in mano: sono «un paio di padroni, poco più che artigiani, poco meno che industrialotti» (*MeV*, p. 373).

Il fenomeno dell'ibridazione tocca anche aspetti linguistici, nello specifico il parlato dei personaggi; di punto in bianco, per esempio, in *MeV*, Camillo comincia a riferire le sue vicende in un miscuglio di italiano e vigevanese, come per spontanea attrazione nei confronti del greve e borioso linguaggio dell'arricchito Arnaldo, che lo accompagna in trattoria per la pantagruelica «paciata»:

Ioma fai una paciata che la finisiva pú. Verso l'ultimo mi venne un po' di paura. l'ho vansà un tok d'ania, un tok di pollone, un tok ad lègura farci, che, proprio non mi stava più in dal stomi. (*MeV*, p. 359)

I figli di un altro meridionale – Edoardo – studiano per imparare il dialetto locale; Camillo, mentre visita le stanze della nuova casa di



Edoardo, coglie una frase di uno di loro che testimonia una fase linguistica ibrida, di incerta padronanza:

Il primo figlio mormorò: «Pudivi purtù dal cessu giamò che tsè dré!». Una u, larga, gli uscì stretta, alla francese. Ciò dovette esasperare il giovane. Con uno scatto gettò via il misté, e uscì. (*MeV*, p. 392).

Tornando indietro al *Calzolaio* si noterà che anche la coppia di veneti che, dopo numerosi tentativi, riesce a strappare a Netto (l'amante di Luisa, moglie di Mario Sala) la concessione di un saloncino in affitto, per potersi installare come produttori in proprio, parla in vigevanese, cercando di mimetizzarsi nel tessuto sociolinguistico locale (*CV*, p. 246). La trattativa condotta da Luisino e Franchina – i due veneti – da un lato, Netto e Luisa dall'altro, ha la vivacità espressivistica di una novella di Boccaccio. Dal brano emerge anche un prezioso dettaglio sociolinguistico: la categoria dei veneti, a Vigevano, è identificata per metonimia da un tipico intercalare, «ciodigo» («Perché gli hai detto che soma ciodigo! Così non ce lo [*scil.* il saloncino] dà più ciò!», rimprovera Franchina a Luisino, che ha dichiarato a Netto la loro origine veneta; *CV*, p. 246).

### 3. Ambienti e paesaggio

La grande velocità della crescita economica italiana ha provocato, com'è noto, uno sviluppo caotico delle strutture di produzione, dell'edilizia residenziale e industriale, delle infrastrutture: molto è avvenuto in deroga a qualsiasi piano regolatore e a qualsiasi progetto a medio e lungo termine. Di questo enorme fermento che coinvolge, oltre agli individui e alla società, la struttura e l'aspetto dei centri e delle campagne d'Italia, Mastronardi restituisce una rappresentazione efficace, fissata ancora una volta nella fase di "muta", cioè in figure dell'ibridazione. Nei libri della trilogia vigevanese l'ampiezza dello sguardo di Mastronardi si allarga progressivamente, seguendo le tappe e le tracce dello sviluppo economico: nel *Calzolaio* è soltanto la promiscuità degli interni a essere rappresentata;<sup>19</sup> nel *Maestro* e soprattutto nel *Meridionale* la visione si estende alla dimensione del

<sup>19</sup> Dapprima i coniugi Sala abitano in un'unica «stanzaccia umida» dove, di notte, finiti i rispettivi turni di lavoro "sotto padrone" lavorano alacremente alla produzione in proprio (*CV*, pp. 182-184).

paesaggio. Dalla caratterizzazione degli ambienti emerge l'accostamento incongruo di spazi e costruzioni destinati a funzioni diverse. Banchetti e macchinari per la lavorazione di scarpe sono collocati ovunque, in ogni casa, fin nelle camere da letto; già abbiamo visto l'immagine di un laboratorio a cielo aperto: quella corte in cui decine di meridionali lavorano chini sulle scarpe. Vi si potrebbe aggiungere la casa dei genitori di Olga, scoperta casualmente da Camillo che, una volta entratovi, osserva l'estrema vetustà e il degrado degli spazi destinati ai due anziani mentre nello stesso stabile, separato soltanto da una porta, scorge uno spazio moderno, anzi «all'ultima moda», che funge da laboratorio calzaturiero (*MeV*, p. 412).

Interessante è anche la descrizione della fabbrica di Arnaldo visitata da Camillo, che si trova in campagna, a Castel d'Agogna. Con l'auto i due entrano da un portone direttamente nell'aia di una cascina; tutto ciò che si vede, da questo punto in poi, è ibrido: «Sull'aia delle vecchie battevano il grano» mentre «in fondo alla corte, dirimpetto agli stabili, c'era una specie di capannone»; sull'aia stanno anche delle «mondine meridionali» e all'interno della fabbrica lavorano «degli operai, a piedi scalzi, vestiti da contadini»; le finestre del laboratorio danno direttamente «su campagne e cascine e stalle», rendendo l'impressione del rumore industriale più forte di quanto sia in realtà; a completare il quadro, splendida figura di sintesi, una contadina che mescola colla da scarpe col bastone, esclamando: «Prima fiva il pastón per i besti; adesso fo il pastón per le scarpe!» (*MeV*, pp. 355-356). Castel d'Agogna, come Mortara, spiega Arnaldo a Camillo, è «zona depressa»; le aziende vi si insediano, o vi si spostano, per fare incetta dei contributi statali destinati allo sviluppo di quelle aree. Nell'arco di pochi mesi, quelle arretrate campagne compiono una trasformazione il cui salto qualitativo è tale da dover essere riportato sulla scala dei millenni, perché ciò che sta crollando e in parte si sta trasformando in qualche cosa di ancora indefinito e informe – come dice l'intera opera di Ferdinando Camon – è l'antichissimo istituto della civiltà contadina italiana.

Non c'è giudizio in queste pagine di Mastronardi, solo uno stupore che vive nelle figure della rappresentazione: «Era sera quando ce ne andammo. La strada era piena di contadini diventati operai. Uscivano dalla fabbrica dei Laminati Plastici. L'Agogna era piena di gente che stava lavandosi» (*MeV*, p. 357). Senza i «terroni», commenta Arnaldo, quelle zone sarebbero spopolate.

La porzione di territorio abbracciata dallo sguardo – siamo sempre nella stessa sequenza – si fa poi progressivamente più ampia e lo statuto ibrido di quell'immagine si estende a una intera visione di paesaggio: «Nella campagna, fra un cascinale e l'altro, troneggiavano fabbriche, con insegne di marchi di prodotti di Vigevano» (*MeV*, p. 358). Dai campi salgono «canti meridionali di contadini e mondine», sì che anche il paesaggio sonoro risulta mutato. E sull'asfalto è «un cimitero di rane» schiacciate dalle auto.

Poche pagine prima di questo episodio del *Meridionale*, un altro aperto quadro di paesaggio dice tutto nella confusione degli “esistenti”. Siamo alla periferia di Vigevano. Camillo, che si è appena congedato da Olga, passeggia e osserva. «Da un lato e dall'altro della strada si stendeva ora la campagna, ora cascinate, ora fabbrichini, ora casette e qualche palazzotto condominio»; poi, casette in costruzione, a cui lavorano i meridionali la sera; altre casette, abitate, «dalle cui finestre veniva un ronzare di macchinari, battere di martelli». Quanto più la descrizione è nuda, tanto più cresce il tono malinconico: sulle rive di un canaletto «c'erano montoni di terra sporca di barattoli: avanzi di fabbriche» (*MeV*, p. 348). Camillo si gira e torna verso la città. A questo punto la desolazione e la malinconia diventano così forti da trasfigurare il quadro: all'altezza della circonvallazione, Camillo guarda da lontano il paesaggio che si estende davanti a lui verso il Ticino, nella zona denominata Brughiera; man mano che vi si inoltra, le casette in che gli appaiono in mezzo al vasto spazio erboso prendono una parvenza fantasmagorica: «sembrano uno strano castello basso e largo» (*ibidem*).

## II. Ciò che resta

### 1. Persone

«Muoviti!»: è un invito, o una minaccia, che il maestro Mombelli si sente ripetere in varie occasioni dalla moglie, pienamente coinvolta nel processo di mobilità che riguarda la maggior parte degli abitanti di Vigevano: da casalinga vuole farsi operaia e poi padrona. La pressione che Ada esercita sul marito è per un verso provocatoria, per l'altro interessata: sappiamo infatti che il suo sogno di diventare padrona è vincolato al licenziamento del maestro che, dimettendosi, otterrebbe il denaro di cui lei necessita per avviare un'impresa calzaturiera con il fratello. Da un certo punto di vista, il maestro, che soffre per il suo disadattamento alla realtà produttiva in cui si trova, e si sente lento – se

# L'ospite ingrato

Diventare.  
Figure della metamorfosi e dell'ibridazione nella scrittura di Mastronardi

Matteo Giancotti

non immobile – e inutile, è accarezzato dall'idea di agganciare la categoria dei padroni e di superare i suoi meschini colleghi. Così, dopo aver esitato a lungo, decide di tentare la fortuna: si licenzia e consegna alla moglie e al cognato i soldi che serviranno per avviare l'attività. I due, che mettendosi al lavoro di lena riescono presto a intascare buoni profitti, mal sopportano l'ingerenza di Mombelli nel laboratorio, anche se il suo compito è piuttosto una sinecura. Mombelli ha però già avuto a questo punto quel che gli serve: la possibilità di vantarsi, al caffè, dei facili guadagni di fronte agli ex colleghi. Improvvisamente interviene un episodio che cambia il corso della vicenda e inverte il vettore dell'ascesa dell'ex maestro. I lucrosi illeciti dell'attività in proprio, che Mombelli ingenuamente vanta al caffè, vengono infatti registrati da un suo ex collega, spia della Tributaria, che li denuncia alle autorità; il risultato è una catastrofe imprenditoriale e familiare, e la conferma dell'immobilità del personaggio, il quale, licenziatosi dalla scuola e escluso dalla «fabbrichetta», è costretto a passare le sue giornate in casa, «A guardare la gente che si muove, che corre, che traffica, e io rimango rigido a guardare e penso che sono escluso da quel gioco» (*MaV*, p. 97).

A tutti, dunque, in Vigevano, è concesso di lucrare, frodare, vantarsi: a Mombelli no; la legge "ingiusta" che colpisce il giusto, o l'inetto, appena tenta di spostarsi dal piano della propria morale a quella collettiva è degna del finale (e della morale) di *Ladri di biciclette*, e ribadisce la condanna, per Mombelli, a restare ciò che è: un reietto. Con maggior forza di conferma del suo destino di immobilità, sociale e personale, s'inserisce anche, a questo punto della trama, la sequenza del grottesco *iter* formativo e concorsuale che l'ex maestro deve intraprendere daccapo per tornare a essere ciò che era: un nuovo concorso lo riporta infatti a occupare lo stesso ruolo di insegnante al quale aveva poco prima rinunciato. La parabola di Mombelli, dunque, si compie in un perfetto itinerario di regressione circolare,<sup>20</sup> nella figura ossessiva di un falso movimento. In un certo senso Mombelli assume così il ruolo di un *refusé* dello sviluppo economico.

---

<sup>20</sup> Elementi tautologici e circolari nella narrativa di Mastronardi sono stati colti da Rinaldo Rinaldi che a proposito di *A casa tua ridono* parla opportunamente anche di «ritorno del rimosso», 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, p. 23. Troppo severo ci sembra però il giudizio complessivo del critico, che legge nello sviluppo diacronico dell'opera mastronardiana un percorso inesorabilmente fallimentare (*ivi*, pp. 9-30).

Mombelli non è il solo a diventare ciò che è. Anche Mario Sala, alla fine del suo cammino, non diventa nulla, se non un ingranaggio della ruota del lavoro, destinata a girare perpetuamente; mentre affatto resistente al cambiamento si mostra sua moglie, magistralmente rappresentata nell'attimo in cui cede alle proprie insicurezze (che sono un ritorno prepotente delle sue origini) e avverte che, nonostante i vestiti nuovi, da padrona, le sue modeste origini continuano a emergere nella vergogna e nel disagio sociale (CV, p. 212).

Chi si sente vincolato alla fissità delle proprie origini, o della propria personalità immutabilmente vulnerabile, com'è il caso di Pietro, protagonista del racconto lungo *A casa tua ridono*, sogna una tramutazione senza progressi, un magico ribaltamento delle sorti, e afferma: «quello che adesso mi fa disonore, col tempo mi dovrà fare tanto onore da potermene vantare» (Actr, p. 218). Pietro passa pressoché inspiegabilmente, attraverso una brutale ellissi di sviluppo narrativo, dall'essere un giovane apprendista maldestro, sempre licenziato ai primi giorni o addirittura alle prime ore di ogni nuovo impiego, al ritrovarsi al vertice di una ricca e modernissima azienda. Ma questa posizione prestigiosa non può compensare l'evoluzione e la maturazione personale che non c'è stata. Si tratta forse di una sofferta trasposizione autobiografica? Il destino di Pietro è in effetti quello di Mastronardi, ignoto maestro di scuola trasformato improvvisamente, da uno dei suoi libri, in uno scrittore di fama, oggetto di attenzione delle cronache nazionali, inadatto, però, a gestire il proprio successo.

Al di là di questi possibili parallelismi tra biografia e opera, resta da valutare attentamente il percorso professionale di Pietro che è, dal punto di vista esistenziale e sociale, soltanto virtuale e illusorio: di fatto, anche come ricco industriale, Pietro rimane nella stessa posizione preliminare, «tra l'infantile e l'adolescenziale» (Actr, p. 172), che il suo personaggio occupa all'inizio del racconto. La fissità di Pietro è dimostrata dall'invarianza delle posizioni relative: come quando era appena entrato nell'azienda di cui poi diventerà proprietario, anche da padrone Pietro deve infatti subire le umilianti provocazioni di un operaio caporeparto, Celeste, che sa perfettamente come spostare l'angolo di tiro per colpirlo nel punto più vulnerabile. Al tempo in cui Pietro era un giovane neoassunto e occupava in azienda un ruolo non definito, e perciò umiliante, proprio come accade al protagonista del

*Padrone* di Parise<sup>21</sup>, Celeste lo aveva offeso chiamandolo in modo sprezzante «L'accompagnatore!» (*scil.* del commendatore titolare dell'azienda; *Actr*, p. 185). A distanza di anni, e proprio nel giorno in cui Pietro, avendo appena versato in banca il suo centesimo milione, dovrebbe sentirsi garantito da una posizione gerarchica, economica e sociale preminente, Celeste trova ancora il modo di ferirlo; il pretesto è quello di portare al padrone le lamentele degli operai che si sentono umiliati dalle miglorie tecnologiche introdotte da Pietro: secondo il padrone le nuove macchine e i nuovi processi di produzione hanno il vantaggio di ridurre a zero gli incidenti, mentre gli operai lamentano di sentirsi, in questo modo, «intercambiabili» e dunque spersonalizzati. Ma il punto non è questo. Il punto è che Celeste vuole di nuovo umiliare Pietro, facendolo sentire inferiore al fondatore, con queste parole: «Al tempo del commendatore, qui era tutto un altro lavorare. Ciascuno ci metteva del suo. Lavorare era una gioia» (*Actr*, p. 220).

Sentendosi incapace di affrontare i rapporti interpersonali, sia al lavoro che in famiglia, Pietro tenta il suicidio ma viene salvato dal padre, che tante volte in passato aveva rimarcato le tappe della sua progressione sociale raffrontandola all'incapacità del figlio. Nella conclusione del racconto, Mastronardi adotta ancora una volta la soluzione narrativa di una regressione circolare che rende eclatante lo scacco e riporta il personaggio alle condizioni di partenza; lascia infatti che sia proprio Pietro a formulare un progetto di vita definitivamente autoumiliante e liquidatorio: «andare a casa: battere la cassa: e tornare dai genitori» (*Actr*, p. 266).

## 2. Oggetti

La condizione di stasi, che in un contesto molto dinamico significa scacco, è rappresentata nelle opere di Mastronardi non soltanto dai destini dei personaggi ma anche dagli oggetti che li rispecchiano. Pensando al personaggio di Pietro, questo fatto strutturale appare chiaro; l'ex garzone maldestro, poi industriale di successo e aspirante suicida (fallito), racchiude e conserva in poco spazio materiale gli oggetti che rievocando i suoi fallimenti certificano la sua impossibilità di «diventare». Pietro li tiene con sé, segno tangibile delle sue ossessioni, in un cassetto della scrivania: sono gli oggetti che formano

---

<sup>21</sup> «Nella segreteria della fabbrica avevano messo un tavolino e una sedia e su quel tavolino e sopra quella sedia Pietro trascorreva la giornata a fare niente» (*Actr*, p. 184).

la sua identità, filtrata in negativo. Per definirli complessivamente Pietro usa una formula emblematica: «Ecco la mia eredità!» (*Actr*, p. 208). C'è l'orologio che un tempo, a scuola, Pietro era stato accusato – ingiustamente – di aver rubato; c'è la sciarpa che gli è costata il primo licenziamento (aveva rischiato di farsene strangolare, mentre lavorava su un macchinario); c'è il cartone su cui Angela aveva scritto l'annuncio «cercasi garzone», al quale Pietro aveva risposto benché non fosse più in età da garzone (ennesima prova di una retrocessione sempre in corso); c'è la moneta da cinquecento lire del cui furto Angela lo aveva accusato (altra ingiustizia subita); c'è un «chincaglio» regalato sempre ad Angela, e da lei rifiutato; c'è il bicchiere con cui Pietro aveva amaramente brindato alle sue prossime nozze – matrimonio socialmente fruttuoso, con la figlia del commendatore, ma ai suoi occhi vergognoso e perfino umiliante, perché accordatogli in riparazione di un torto subito da bambino –; c'è infine il biglietto irridente e provocatorio fattogli recapitare da Angela la sera prima delle nozze (*Actr*, pp. 206-208).

Altro esempio di oggetti testimoni di uno scacco si trova nel *Meridionale*. Li custodisce Ines, la padrona di casa di Camillo, che è, come abbiamo visto, una vigevanese decaduta, alla cui famiglia è stata negata non solo l'ascesa sociale ma anche il mantenimento di una posizione piccolo-borghese minimamente rispettabile. Davanti agli occhi di Camillo, al quale presta – per una serata di gala – un vecchio abito del defunto marito, Ines ostende i simboli delle sue speranze cadute, due bottiglie di spumante comprate dal marito il giorno del loro matrimonio:

«Allora io ero incinta [...] e il mio povero Anselmo comperò due bottiglie di spumante. Eccole». Da un angolo uscì due impolveratissime bottiglie. «E disse: queste le stureremo, una quando nostro figlio si laureerà, l'altra al suo matrimonio», seguì la signora posando le bottiglie. «Purtroppo quella gravidanza, come le altre che seguirono, andò male». (*MeV* 332)

Giuseppe, il protagonista del racconto *La ballata del vecchio calzolaio* (1969),<sup>22</sup> ha un destino non troppo diverso da quello di

<sup>22</sup> Pagine importanti su questo racconto, giustamente identificato come un punto fondamentale, se non di svolta nell'opera mastronardiana, sono in M.A. Grignani, *Lingua e dialetto ne «Il calzolaio di Vigevano»*, in *Per Mastronardi* cit., pp. 60-63.



Pietro. Di umili origini, apparentemente soddisfatto della sua vita di potente industriale, Giuseppe deve affrontare un giorno una dirompente crisi d'identità che lo porta a tornare in visita alla modesta e fatiscente casa che aveva occupato, insieme alla moglie allora incinta, all'inizio della sua vicenda familiare e lavorativa. Gli oggetti, le suppellettili, gli utensili, i vestiti dismessi sono ancora al loro posto, simboli di un paese che si è sviluppato e ha lasciato alle proprie spalle tutto ciò che apparteneva al passato prossimo, come relitto di una civiltà superata. La pagina è potente, evocativa, anche per lo stile paratattico e nominale. L'apparenza del reale, che era stato represso, riemerge non solo alla vista ma anche alla coscienza di Giuseppe, nella sua incomprensibile nudità:

Appesa al chiodo, la borsa. Sfondata. [...] E la stufa. Spiantata. [...] Ha aperto l'armadio. L'aria impestarsi di naftalina. I grembiuli e le tute erano venuti frusti. [...] la spalliera contro il muro. La macchina da giuntare. Il tavolo dove Carlo [scil. il figlio di Giuseppe] ha impreso leggere scrivere. [...] Ha aperto la credenza. Il tanfo del stracchino. Il cassetto. La scatola delle carte [...]. (Actr, p. 78)

Questa oggettualità disadorna e stantia è il sintomo di una corrente di reflusso che non trova posto nel *mainstream* dissolutorio dello sviluppo. Ciò che resta è anche ciò che torna, e tornando mette in questione la costruzione della realtà elaborata dalla cultura egemonica.<sup>23</sup>

Ciò che torna è un sintomo di contrarietà. Giuseppe, che nasconde una faglia nel suo *ego* di potente imprenditore, si lascia invadere dalla corrente che lo riporta indietro, al punto di partenza; sua moglie, invece, è radicalmente mutata ed è immune da dubbi ed esitazioni.

---

Grignani dimostra che la *Ballata* è ambientata nel '63 e che i primi nuclei compositivi risalgono al '64-'65: anni in cui è già chiaro a Mastronardi il fatto di vivere in «una provincia allucinata che ha perso il contatto con le sue radici» (p. 63).

<sup>23</sup> Letto nella prospettiva teorica di Francesco Orlando, questo passo di Mastronardi, che potrebbe essere emblematico di tutta la sua opera e che rientra appieno nella categoria del «ritorno del represso antifunzionale», è letterario al sommo grado, in quanto risponde perfettamente alla «vocazione della letteratura a contraddire nel suo spazio immaginario l'ordinamento reale», F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993, p. 10.

Giuseppe immagina di averla al proprio fianco mentre, nella vecchia casa disabitata, rievoca attraverso gli oggetti il loro comune passato. In realtà è solo: il passato che non passa appartiene unicamente a lui:

E ti ricordi quando...  
Giuseppe ha aperto.  
Nessuno.  
Si è abbattuto sulla sedia: lo sguardo diritto nel mastello. (*Actr*,  
p. 81)

A questa rassegna di oggetti ad alto tasso simbolico non dovrebbe mancare se non altro un rapido riferimento alla «roba» che, nel *Meridionale*, Olga – l'amante di Camillo – e il fratello di lei, Arnaldo, accumulano stando – come squali che seguono un peschereccio – sulla traccia dei non pochi vigevanesi che, per aver fatto il passo più lungo della gamba, falliscono dopo aver messo in piedi un'attività in proprio. Il loro istinto predatorio li porta a nutrirsi, sostanzialmente, dei cadaveri che la competizione sociale lascia sul terreno. Arnaldo ha impiantato un laboratorio calzaturiero che Olga mostra orgogliosamente a Camillo: la trancia, la scarnitrice, la smerigliera, la catena, i motofurgoni, tutto è stato rilevato a poco prezzo grazie alla caduta di «gente che la vuriva gnì padrona un dì cun l'altar» (*MeV*, p. 341). Una vera *mise en abyme* di questa mortifera simbologia oggettuale è la cassa da morto che Arnaldo ha collocato nel suo giardino: oggetto assurdamente fuori posto nello spazio che occupa, la cassa attira l'attenzione di Camillo, che, incredulo, pensa dapprima di aver avuto una visione, poi chiede spiegazioni ad Arnaldo, che risponde: «L'ho presa a un cliente [...] Me, gli ho dato della roba; vuriva no pagarmi. E me, pècia me, ci ho piato la cassa» (*MeV*, p. 343).

### 3. *Emblemi: represso, vergogna*

Il tema della vergogna, legato al ritorno del represso, che genera ansia e insicurezza nei personaggi, emerge, come abbiamo visto, in tutta la produzione di Mastronardi. Mai come nel *Meridionale*, però, la vergogna ritorna con tanta prepotenza, tale da farla diventare una funzione cardinale, per dirla con Roland Barthes, del romanzo. C'è una sequenza, in particolare, in cui la capacità rappresentativa di Mastronardi arriva a livelli di tensione parossistica – ne restò

impressionato anche Calvino<sup>24</sup> –: è quella in cui Camillo, insieme a moltissimi altri emigrati dal meridione, si reca, di domenica, al telefono pubblico per chiamare casa. Il fatto sostanziale è la crisi di angoscia da cui viene colto Camillo nel momento in cui prevede di dover dire il nome del suo paese, che sarà poi annunciato dalla operatrice che chiama i turni alla cabina secondo l'ordine di destinazione delle chiamate: «La telefonista pronunciava i paesi come fossero nome di stelle, di cose lontanissime, senza importanza» (*MeV*, p. 326). Camillo è in coda per la cassa; mentre il suo turno si avvicina pensa:

Adesso io dirò il nome del mio paese. La telefonista lo scriverà su quel foglietto di blocchetto giallo. Fra poco, in un silenzio teso, la telefonista dirà il nome del mio paese... [...] Fissavo le mani grassocce della telefonista. Le ginocchia mi si piegarono; sbatterono contro la parete del banco, con un rumore sordo che solo io ho sentito. (*MeV*, p. 325)

Le origini meridionali, che sono una marca di inferiorità nel contesto vigevanese, pesano nell'economia della psiche di Camillo come qualcosa di represso e non elaborato, che di tanto in tanto, emblematizzato dal nome del paese, riemerge disturbando l'equilibrio del personaggio.

Intrecciandola alla situazione psichica di Camillo, Mastronardi costruisce sul finale del *MeV* anche l'evoluzione del personaggio di Olga. La donna, che si esprime con la retorica tipicamente spaccana, populista e automitologica dei *parvenus* di Vigevano (lei, orfana, si è costruita tutto con le proprie mani; lei le apprendiste le tratta «a torte e vin bianco», etc.; *MeV*, p. 342), ha a sua volta nelle proprie nascoste origini un *vulnus* che Camillo scopre casualmente. Contrariamente a quanto afferma, Olga, infatti, non è orfana: nasconde a Camillo l'esistenza dei propri genitori, gente di modestissima origine, frequentatori di una lurida bettola per vecchi ubriaconi dalla quale peraltro Olga trae profitto. Essi rappresentano un'origine talmente indicibile, per l'immagine pubblica della figlia, da spingerla a sradicarli dal proprio passato: il “buco” nella sua biografia viene, come abbiamo

---

<sup>24</sup> Lettera di Calvino a Mastronardi del 27 settembre 1963: «Caro Lucio, La cosa più bella che hai scritto in vita tua è il capitolo dei meridionali al telefono pubblico, con quello che è preso dal grande pudore di dire il nome del suo paese», I. Calvino, *I libri degli altri: lettere 1947-1981*, a cura di G. Tesio, Torino, Einaudi, 1991, p. 436.

visto, superficialmente mascherato con l'invenzione dell'orfanità, che si rivela poi appunto null'altro che un feticcio retorico. Superfluo ricordare che Olga, scoperta da Camillo nella sua menzogna, è presa dalla collera e, per vendicarsi con una offesa pari a quella ricevuta, si mette subito su un treno verso il Sud per andare a scoprire, anzi a «frugare con gli occhi» la vergogna di Camillo, cioè il suo paese e la sua gente (*MeV*, p. 417). I due si vedono per l'ultima volta alla stazione: in un concitato scambio di offese, preghiere, minacce, Camillo cerca invano di impedire a Olga di partire. È una lugubre e agra parodia dell'ode carducciana *Alla stazione in una mattina d'autunno*.

Le origini di Camillo e Olga sono un emblema e insieme un sintomo di una nuova ansia che affligge l'Italia del miracolo economico: mentre tutto si rinnova, ciò che non si riesce a convertire e a reimmettere nel potente flusso dello sviluppo viene ricacciato a forza sotto la superficie della coscienza nazionale. Ma qualcosa ne riaffiora; qualcosa che non va. Lo stesso Mastronardi, tutt'intero e tutt'uno di biografia e scrittura, è un sintomo di qualcosa che non va nella corrente dello sviluppo.



# Da Aci Trezza a Vigevano: Verga e Mastronardi

Italo Tangi

Nella celebre autopresentazione a Vittorini del 1956,<sup>1</sup> un giovane Lucio Mastronardi scrive di avere letto Verga. Nelle opere e nelle interviste del maestro vigevanese, i riferimenti letterari palesi non sono molti, per cui questo interesse per il grande letterato siciliano desta attenzione.

Certamente Verga faceva già parte degli autori canonici della letteratura italiana,<sup>2</sup> ma perché un giovane nato in Lombardia nel 1930 mostra un simile interesse per uno scrittore apparentemente così lontano?

La critica letteraria marxista si occupa di Verga dalla metà degli anni Quaranta. Secondo questa lettura, «Verga scrive durante il periodo di transizione della società italiana: dal mondo agrario a quello industriale. [...] è colui che tenta una sintesi del diacronico della cultura del mondo agrario e “intravede” le antinomie storiche della cultura del mondo industriale». <sup>3</sup> Il mondo verghiano è un mondo in cambiamento:

---

<sup>1</sup> E. Vittorini, *Notizia su Lucio Mastronardi*, in «Il menabò», 1, giugno 1959, p. 101, ora in E. Vittorini *Letteratura arte società*, II, *Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, p. 874.

<sup>2</sup> Verga è presente nei programmi ministeriali della Riforma Gentile sia del Liceo classico sia del Liceo moderno. M. Lando, *Antologie e storie letterarie nell'insegnamento dell'italiano nelle scuole classiche dal 1870 al 1923: una ricognizione*, Tesi di dottorato, Università Degli Studi di Padova, A.A. 2015.

<sup>3</sup> C. Stifani, *Premessa per una lettura del Verga “maggiore”: la letteratura come “sintesi”*, in «Rivista di Studi Italiani», 1, giugno 1994, p. 142.

cadono i presupposti della società agricola, dove tutte le classi sociali convivevano nel loro ruolo fissato da secoli. Si insedia una società moderna, in cui però i ruoli non sono ancora ben definiti, perché solo con l'arrivo delle strutture industriali, la società riconoscerà le nuove posizioni (imprenditori, impiegati, operai). Proprio in *Mastro-don Gesualdo* Verga analizza il momento storico in cui il denaro diventa valore assoluto, «mentre svanisce all'orizzonte ogni vana speranza di sintesi, di ricostruzione e ciò che emerge è lo sfaldamento totale della vecchia società, la forza distruttiva del “moderno” nella sua fase embrionale». <sup>4</sup> È facile trovare tracce di questa interpretazione di Verga nel lavoro di Mastronardi.

Nel dopoguerra Verga diventa un autore simbolo della sinistra italiana. Basti pensare che Togliatti sceglieva l'autore siciliano «quando poneva le basi della politica culturale del PCI, che comprendeva anche la rivendicazione di certi valori nostrani come momenti “positivi” che hanno preceduto e incubato quella tradizione “nazionalpopolare”». <sup>5</sup> «Sono queste ipotesi di politica culturale [...] che autorizzavano l'istituzione di Verga a modello di narrativa “sociale”, “realistica”, “impegnata”». <sup>6</sup> *I Malavoglia* diventano, non casualmente, la base per il secondo lungometraggio del giovane Luchino Visconti, *La terra trema*, sulla vita dei pescatori siciliani. Il film sarà inizialmente finanziato dal PCI. <sup>7</sup>

Occorre, infine, ricordare che il padre di Lucio, Luciano Mastronardi, <sup>8</sup> è stato non solo l'autentico punto fermo della discontinua carriera scolastica del figlio, ma anche un uomo coraggioso, segnato dalla militanza comunista <sup>9</sup> e antifascista. In base a questi elementi è semplice capire quanto l'opera verghiana abbia potuto pesare nella formazione del prosatore vigevanese.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> C.A. Madrigani, *La nuova critica marxista su Verga*, in «Belfagor», 1, 31 gennaio 1970, p. 80.

<sup>6</sup> V. Masiello, *La lingua del Verga tra mimesi dialettale e realismo critico*, in A. Asor Rosa, *Il caso Verga*, Palermo, Palumbo, 1987, p. 154.

<sup>7</sup> R. Semprebene, *La terra trema*, Cantalupa, Effatà Editrice, 2009, pp. 149-159.

<sup>8</sup> R. De Gennaro, *La rivolta impossibile, vita di Lucio Mastronardi*, Roma, Ediesse, 2012, pp. 16-17 e pp. 28-31.

<sup>9</sup> Nella prima lettera a Vittorini del 1956 Mastronardi scrive «Lei è stato comunista, e anch'io lo sono stato. Simpatizzante». E.V., *Notizia su Lucio Mastronardi* cit., p. 101.



L'occasione che ha generato lo spunto per questo breve intervento è in una celebre intervista su *Rinascita* del 1964. «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». <sup>10</sup> Lo scrittore lombardo parte da una protasi della irrealtà, «se Verga fosse nato qua», ma approda alla soluzione per cui sarà lui a scrivere «*I Malavoglia* vigevanesi», anzi, forse in anticipo sulle conclusioni di questo saggio, un intero “ciclo dei vinti” vigevanese.

Non è certo difficile riconoscere la patente citazione verghiana nell'apertura del *Calzolaio di Vigevano*. «A Vigevano l'hanno sempre conosciuto come Micca. Fa Mario Sala di nome e viene dalla più antica famiglia di artigiani scarpari» è calcato sull'impronta dei *Malavoglia* («li avevano sempre conosciuti per *Malavoglia*»). Altro omaggio è questo passo: «di ciabattini ce ne sono sempre stati più che le pietre della piazza», con rinvio al celebre inizio: «Un tempo i *Malavoglia* erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza». <sup>11</sup>

Così come la famiglia Toscano è da tutti conosciuta con il «nomignolo» di *Malavoglia*, che rinvia all'impegno profuso nel mondo del lavoro («all'opposto di quel che sembrava»), <sup>12</sup> allo stesso modo il soprannome del protagonista del *Calzolaio*, Micca, rimanda certamente al guadagno, alla “pagnotta”. <sup>13</sup> Padron Bertelli, parlando di sabato vicino ad un tavolo di giocatori, dice chiaramente: «non danno la micca le carte» <sup>14</sup> nell'unica ricorrenza del termine con la lettera minuscola.

Il tema del lavoro non solo invade i nomi dei personaggi in Verga (*Sant'Agata*) e in Mastronardi (*Pedale*, *Slassabraghette*, *Pirlimbocca*),

<sup>10</sup> G.C. Ferretti, *Il riccio di Vigevano*, in «*Rinascita*», 12, 21 marzo 1964, p. 27.

<sup>11</sup> M.A. Grignani, *Introduzione*, in L. Mastronardi, in Id., *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano*, Torino, Einaudi, 2016, p. III.

<sup>12</sup> G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di F. Cecco, Novara, Interlinea, 2014, p. 15, d'ora in poi *Mal*.

<sup>13</sup> 'Mica' (ant. micca; ant. e settentr. miga) s. f. e avv. [lat. mīca, col sign. del sost] 1. s. f., ant.: Briciola di pane; fig., minuzzolo, minima parte di qualche cosa 2. s. f., settentr. Pezzatura di pane, corrispondente più o meno alla pagnotta di altre regioni. *Vocabolario Treccani on line*.

<sup>14</sup> L. Mastronardi, *Il calzolaio di Vigevano*, in Id., *Gente di Vigevano*, Milano, Rizzoli, 1977, p. 22, d'ora in poi *CV*. “Micca” nel senso alimentare di pane è presente nel *Maestro di Vigevano*: «Quattro piatti di ravioli, un pomo, una micca e un'anitra», in *ivi*, p. 131, d'ora in poi *MaV*.

ma alcuni di questi personaggi risultano inseriti in una tradizione lavorativa fin dall'*incipit*. Esiste, quindi, un tempo sempre uguale, che precede i fatti raccontati, in cui c'erano ruoli definiti nella società. I Malavoglia sono «tutti buona e brava gente di mare» «di padre in figlio» (*Mal*, p. 15) e Micca «viene dalla più antica famiglia di artigiani scarpari» (*CV*, p. 13). Le dinamiche apportate dalla «fiumana del progresso» ad un mondo sempre uguale, «la vaga bramosia dell'ignoto, l'accorgersi che non si sta bene, o che si potrebbe star meglio» (*Mal*, p. 11) accomunano, sebbene in tempi diversi, personaggi differenti sotto il cielo di Lombardia e sotto il vulcano.

Il «progresso» infuria contro la famiglia Malavoglia. Padron 'Ntoni sceglie di andare contro «il motto degli antichi»: «Fa il mestiere che sai, che se non arricchisci camperai» — «Contentati di quel che t'ha fatto tuo padre; se non altro non sarai un birbante» (*Mal*, p. 16). Sceglie di diventare commerciante per avere «pane per l'inverno, e gli orecchini per Mena» (*Mal*, p. 23): sono solo la sicurezza della sopravvivenza e la dote per la nipote a spingere l'anziano a scommettere nel negozio. Il risultato è in linea con i proverbi: qualcuno nella famiglia morirà, qualcuno finirà in carcere. Sarà lo stesso padron 'Ntoni, che ha preso la prima fatale decisione, a toccare il punto più basso della vicenda con la morte in solitudine «in ospedale». Lui stesso chiederà di andarvi in un momento difficile per la famiglia, perché non si riterrà più utile alla giusta causa del riacquisto della casa del nespolo: «Ve li mangio io i denari della settimana» (*Mal*, p. 324). Una conclusione degna di una tragedia greca,<sup>15</sup> considerando che spira distante dal paese e dagli affetti proprio colui che invitava il nipote a non «andare a morire lontano dai sassi che ti conoscono» (*Mal*, p. 221).

La vicenda di mastro-don Gesualdo non è molto dissimile nei risultati, anche se la trasformazione del protagonista da manovale a borghese nasconde meglio, con le alte luci del successo sociale, la solitudine del vinto. Il giovane Gesualdo, come padron 'Ntoni, prova a cambiare la propria vita, nonostante il capofamiglia, padron Nunzio, gli suggerisca «che non era il mestiere in cui erano nati. "Fa l'arte che

---

<sup>15</sup> «Simmetricamente alle due tempeste, la famiglia Malavoglia sconta la sua *hybris* con la perdita della casa e la vendita della barca esibite sin dall'*incipit* del romanzo come beni identitari», M. Muscariello, *Variazioni sul tragico nel «Ciclo dei vinti»*, in *Tutto è degno di riso*, a cura di A. Saccone, Napoli, Liguori, 2012, p. 66.

sai!"».<sup>16</sup> Arriva, invece, «il primo appalto per conto suo... la fabbrica del Molinazzo... Circa duecento salme di gesso che andarono via dalla fornace al prezzo che volle mastro Nunzio... e la dote di Speranza anche, perché la ragazza non poteva più stare in casa» (*ibidem*). La prima scommessa di Gesualdo si rivela vincente: frutta rendita per la famiglia e la dote per la sorella. La sorte, tanto contraria ai Malavoglia, sembra arridere, invece, agli investimenti del protagonista. Gesualdo si guadagna il titolo di "don", nonostante «le mani mangiate di calcina» (*MdG*, p. 27). Ma conserva per tutti quello di "mastro", associato grottescamente all'altro: non ci si libera facilmente delle proprie origini.

Anche la morte di Gesualdo, pur nelle coltri della enorme residenza dei Leyra, si avvicina a quella di padron 'Ntoni, perché è lontana da casa, nella medesima solitudine. Tollerato nell'enorme dimora del genero grazie al denaro accumulato, mille volte il protagonista chiede di ritornare al proprio paese, perché «qui gli pareva d'essere all'ospedale, curato per carità» (*MdG*, p. 306).

Al piccolo mondo di Vigevano le scarpe e le fabbriche di scarpe apportano cambiamenti ancora più profondi e lacerano la società, generando nuovi conflitti sociali. Nel *Calzolaio* la situazione di partenza sembra molto più avanzata che in Verga perché il protagonista, a poche pagine dall'inizio, dice del padre «che il vecchio gli sbusia le sacocce, l'anima mi mangia» e decide quindi di «mandarlo all'ospizio» (*CV*, p. 15). L'evento terminale nei romanzi verghiani non appare che la soluzione più economica per Mario Sala, che, alla ricerca della sua realizzazione da imprenditore, sceglie contemporaneamente di sposarsi e di troncargli ogni rapporto con il padre. Se non paresse, *in primis*, una soluzione "utile", si potrebbe definire simbolica: l'ultimo grande artigiano cede al rampante allievo che vuol diventar padrone. La generazione precedente è perdente nei confronti di un mondo che chiede scarpe "a macchina" e a buon mercato. Deve necessariamente avvenire un tradimento simbolico. Così come Gesualdo è costretto ad abbandonare il lavoro sotto il padre e andare «a cercar fortuna» (*MdG*, p. 59) come manovale insieme allo zio, allo stesso modo il Micca «piantò la bottega e andò in fabbrica a farsi l'esperienza e mani e occhio ai macchinari» (*CV*, p. 14) senza ascoltare i richiami dell'ultimo

---

<sup>16</sup> G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, a cura di C. Riccardi, Firenze, Le Monnier, 1993, p. 59, d'ora in poi *MdG*.

artigiano: «Bella roba le scarpe di fabbrica! A dodici la volta, a macchina, come se tutti i pé sono tutti uguali» (CV, p. 14).

Mastronardi si sofferma nel *Calzolaio* a raccontare un cambiamento storico per Vigevano, il passaggio da un'economia agricola e pre-industriale («Allora vi era la lavorazione dei cappelli e dei cascami. In campagna si coltivava riso e grano, come adesso», CV, p. 14) ad un'economia fondata sulle calzature. Anche Verga racconta nei romanzi un mondo in cambiamento. Nei *Malavoglia* la famiglia di pescatori si trova ancora al confine di un mondo pre-moderno, immutabile; nel *Mastro-don Gesualdo* i protagonisti di questa età moderna sono coloro che hanno provato a soppiantare la vecchia classe gentilizia. Gesualdo è il titanico protagonista di questa trasformazione. Nella Vigevano tardo fascista eminenza grigia è «Monsignor Dal Pozzo dalle braccia lunghe»,<sup>17</sup> l'uomo capace di affondare le mani nel denaro delle banche. Uno dei primi beatificati dal prelado, «il manone di Monsignore» (CV, p. 15), e dai soldi delle scarpe è quel padron Bertelli, che sarà per ricchezza il riferimento del protagonista durante l'intero romanzo.

A chiunque guardi non può sfuggire una straordinaria somiglianza tra Bertelli e mastro-don Gesualdo. Bertelli nasce «più che povero, un zingaro era» (CV, p. 15) e non aveva una tradizione, «gente magutta che col lavoro il risparmio e un po' di culo s'era fatta fabbrica e casa e macchina» (*ibidem*). Giova ricordare ai non Lombardi che *magütt* è termine dialettale per garzone di muratore o, per semplificazione, muratore.<sup>18</sup> Lo stesso lavoro di Gesualdo, quindi, il quale, all'inizio della carriera, è talmente indigente da doversi far prestare persino la cazzuola dallo zio Mascalise (*MdG*, p. 71). Padron Bertelli ha grande impegno nel lavoro, «ci ha dato sotto ben bene» (CV, p. 15) e, grazie al

<sup>17</sup> Riguardo a questo riferimento icastico non concordo pienamente con M.A. Grignani, *Lingua e dialetto ne «Il calzolaio di Vigevano»*, in *Per Mastronardi*. Atti del Convegno di studi, Vigevano 6-7 giugno 1981, a cura di M.A. Grignani, Firenze, La Nuova Italia, 1983, p. 57. A tale proposito la studiosa rammenta un detto vigevanese: «Me jo no i brass ad Don Dell'Orbo». Io preferisco riportare una citazione dal *Mastro-don Gesualdo*, quando il marchese Limòli media tra il protagonista e Isabella. Parlando di Gesualdo dice alla ragazza: «Egli ha le braccia lunghe adesso» (*MdG*, p. 232) e, con maggiore chiarezza, nella precedente edizione «aveva la borsa aperta e le braccia lunghe» (G. Verga, *Mastro (1888)*, a cura di C. Ricciardi, Firenze, Le Monnier, 1993, p. 191), intendendo che ha conoscenze e denaro per veder esaudite le proprie decisioni.

<sup>18</sup> B. Biondelli, *Saggio sui dialetti gallo-italici*, Milano, Bernardoni, 1853, p. 71.

successo negli affari, «prese la moglie con tanta parentela», come avviene a Gesualdo, che sposa una Trao. Bertelli sembra Gesualdo nel continuo agitarsi per gli affari, nel diventare «padrone della città» (CV, p. 21), come l'altro «padrone del paese» (MdG, p. 33). In piedi alle cinque del mattino, non vedendo nessuno, dice «Dormite, fate i dromedari, che tanto c'è padron Bertelli che fa l'asino per tutti» (CV, p. 20). Sembra di risentire Gesualdo con il suo consueto adagio: «Anche l'asino quando è stanco si corica in mezzo alla via e non va più avanti» (MdG, p. 71). La giornata è sempre una lunga corsa per entrambi, una corsa affannosa «di continuo ritardata dagli ostacoli che si frappongono»<sup>19</sup> alla loro volontà. Se l'antico mastro, quando si arrabbia, parla dei suoi soldi e dell'accordo generale per depredarlo: «Come se li rubassi i miei denari!... Tutti quanti d'intesa per rovinarmi!»; lo stesso fa Bertelli rispondendo: «Tutti mi mettono cara la roba che sono Bertelli, vogliono prendere poco la mia; adesso vogliono che ce la regali, come se la trovassi fra i sassi del Ticino!» (CV, p. 19). Simile tra i due è l'impegno personale totalmente piegato alla volontà di guadagno. Modelli di frugalità: «Perché roba poi? Per farsi vedere in piazza che sono padroni, per andare un dì per fiera, l'altro per brughiera» (CV, p. 26). Entrambi reinvestono continuamente nel loro lavoro e ne traggono frutti. Entrambi cedono all'affetto verso i figli, tanto che sono questi ultimi a rovinarli. «Padron Bertelli diceva a Mario che la sua gente una ne pensa, dieci gliene fa. [...] paga Bertelli che ci hai la borsa» (CV, p. 87); «Don Gesualdo pensava intanto quanti bei denari dovevano scorrere per quelle mani; tutta quella gente che mangiava e beveva alle spalle di sua figlia, sulla dote che egli le aveva dato» (MdG, p. 304). Anche la fine di Bertelli è all'ombra della stessa visione di guadagno: «Una mattina l'han trovato per strada, bella stremí. – L'è andai in Purgatorio con quella idea fissa in testa – diceva la gente» (CV, p. 92).

Gesualdo Motta e Bertelli condividono, inoltre, la capacità di essere spietati negli affari, di saper attendere per comprare o vendere, ma anche, quando serve, venir meno alla parola data. In un mondo dettato dall'economia la scelta di onorare una promessa, quando le circostanze appaiono nefaste, non è logico. Sembra chiaro il confine che separa la famiglia Malavoglia dagli altri abitanti di Trezza: Padron 'Ntoni fa una scelta antieconomica quando decide di restituire

<sup>19</sup> R. Luperini, *Verga moderno*, Bari, Laterza, 2005, p. 152.

comunque i soldi a Zio Crocifisso, ad onta delle difficoltà e dei suggerimenti dell'avvocato Scipioni. Per l'anziano è una questione di onore («questo non l'hanno mai fatto i Malavoglia»; *Mal*, p. 97) e tale risulta anche per la nuora Maruzza. Davanti al segretario comunale, che non casualmente è impegnato a costruire «una gabbia a trappola», i Malavoglia, uniti come una famiglia, si prendono interamente carico della responsabilità di pagare. L'inganno di Zio Crocifisso è riuscito: la casa del nespolo cambierà padrone e il segretario comunale, per il favore all'usuraio, sarà pagato in fave.<sup>20</sup>

In affari, invece, non occorre avere alcuna pietà. Il sensale Pirtuso, mandato da Gesualdo, fissa un prezzo sulla parola con la baronessa Rubiera. Dopo poche pagine abbandona l'affare già concluso: «Come? – seguitava a sbraitare la baronessa. – Un negozio già conchiuso!... – C'è forse caparra, signora baronessa? – Non c'è caparra; ma c'è la parola!... [...] – La baronessa ha un bel dire... come se al caso non avrebbe fatto lo stesso lei pure!... Ora che il barone Zacco ha cominciato a vendere con ribasso... Villano o baronessa la caparra è quella che conta» (*MdG*, p. 26).<sup>21</sup>

Bertelli nel *Calzolaio* non ha nessuno scrupolo, di fronte alla qualità dei modelli di Micca, a copiargli in un batter di ore l'intera collezione, svilupparla e presentarla come sua in occasione della Mostra della calzatura. Il povero Mario Sala rimane di sasso: «Ci aveva fuori i suoi modelli tale e quale. Gli scappò l'occhio davanti, anche lì i suoi modelli. Li passò uno dopo l'altro. Su cento, almeno novanta li avevano in mostra, fatti in poche ore» (*CV*, p. 44). Rispetto alle astuzie di Bertelli, quelle di Mario sembrano infantili. Quando prova a non andare in guerra con una bustarella, cerca di convincere il medico sbagliato, nonostante abbia malattie adatte per evitare il servizio militare: «Tutti pleuriti secche e umide e qui sul petto ho i segni delle punte delle scarpe» (*CV*, p. 49). Dopo aver strappato all'ex socio Pelagatta un carretto di pelle, deve fingere un attacco di cuore a causa del controllo

<sup>20</sup> Verga rende concreto, per mezzo di questo scambio di favori tra potenti, un modo di dire siciliano. «Fava s.f., guadagno tratto con violenza, astuzia, camorra [...] *Tirari la fava*: fare scrocco, prender un tanto su un negozio, una giocata, ecc.». G. Pitrè, *Usi e costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, II, Bologna, Forni Editore, 1913, p. 324.

<sup>21</sup> Si noti che nell'edizione del 1888 le parole del sensale le pronuncia lo stesso Gesualdo, intervenuto personalmente nel mercato del farro (G. Verga, *Mastro-don Gesualdo (1888)* cit, pp. 26-27).

della Finanza. Micca dimostra spesso di non essere che un «asu da muntagna» (CV, p. 76), rotto alla fatica e alle privazioni, amante dei «conquibus» (CV, p. 20),<sup>22</sup> ma non sufficientemente furbo da rimanere in auge per lungo tempo. Anche per lui non c'è riposo: «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» (MdG, p. 15). Come per mastro-don Gesualdo: «Non feste, non domeniche, mai una risata allegra, tutti che volevano da lui qualche cosa, il suo tempo, il suo lavoro, o il suo denaro» (MdG, p. 60). Micca, tuttavia, manca dell'appoggio ecclesiastico e del necessario «pelo qui sul stomaco!» (CV, p. 31), come avrebbe detto la Marion, per mantenersi padrone. Questo lo rende maggiormente rappresentante di quel «brulicante trescone di branchi di castori umani che lottano per elevarsi dall'ago (dal trapano) al milione, e che poi ricadono nella condizione servile dalla quale sono partiti»,<sup>23</sup> perché ascesa e discesa contraddistinguono il suo cammino, insieme all'incessante e cieca bramosia di «diventar padrone».

In un mondo impostato sull'economia gli atti di generosità sono casi rari e sono cedimenti rispetto all'inseguimento del successo. Anche gli affetti più intimi si arenano di fronte alle questioni economiche. Nel *Calzolaio* l'ordine delle priorità del protagonista è descritto da Luisa a Don Giacobone: «E lui, siur prevost, disa che l'è mei spicià: prima mettiamo su la fabbrica, poi la ca' e il fiò. Disa che l'è pusé peccato ancora a figlià dove stoma» (CV, p. 29). Il figlio non arriverà mai, neppure nel momento di maggior benessere.<sup>24</sup> La medesima subordinazione degli affetti è presente anche nel comportamento di padron Bertelli, che mostra di non essere contento che le nuore siano

<sup>22</sup> Ma lo stesso termine appare precedentemente proprio nel *Mastro-don Gesualdo* in entrambe le edizioni: MdG, p. 69, e G. Verga, *Mastro-don Gesualdo* (1888) cit., p. 81.

<sup>23</sup> E. Montale, *Lecture. Il calzolaio di Vigevano*, in «Corriere della Sera», 31 luglio 1959, ora in *Mastronardi e il suo mondo*, a cura di P. Pallavicini, A. Ramazzina, Milano, Otto/Novecento, 1999, p. 27.

<sup>24</sup> Una condizione simile è descritta anche in un racconto successivo, *Il compleanno*. Qui è il protagonista a chiedere, come regalo di compleanno, «un erede» a sua moglie, impegnata come tranciatore a cottimo. La risposta della donna: «Aspettiamo ammò un po': abbiamo tanto tempo davanti. Godiamoci la vita ancora un po'...Pensa te: quattro trance che vanno... [...] Appena cala il lavoro, che ce n'è poco, faremo sanmichele in un altro laboratorio», L. Mastronardi, *A casa tua ridono e altri racconti*, Torino, Einaudi, 2002, p. 147.



già incinta: «Poi sono già incinte tutti e due, la madonna! non potevano spettare un momento?» (CV, p. 20), perché, poche righe dopo, ne ha bisogno per fare gli straordinari e sa di non averle a disposizione: «Ci calavano le nuore incinte!» (CV, p. 21).

La famiglia fa parte della lotta economica e un'attenta politica matrimoniale può migliorare la condizione o peggiorarla. Mario Sala, alle soglie dei trenta non solo si libera del padre, ma decide di prendere moglie. Ovviamente, l'amore non ha spazio in questa scelta: «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»; «Luisa era taccagna come lui, aveva qualcosa da parte e la testa sulle spalle» (CV, pp. 15-16).<sup>25</sup> Nel *Mastro* il matrimonio con Bianca Trao nasce dalla stessa volontà affaristica. Il canonico Lupi, che da «un mese [...] si arrabatta in questo negozio» (MdG, p. 31), lo presenta come tale allo stesso Gesualdo: «Una perla! una ragazza che non sa altro: casa e chiesa!... Economa... non vi costerà nulla... In casa non è avvezza a spender di certo!... Ma di buona famiglia!... Vi porterebbe il lustro in casa!... V'imparentate con tutta la nobiltà... [...] I vostri affari andrebbero a gonfie vele... Anche per quell'affare delle terre comunali... È meglio aver l'appoggio di tutti i pezzi grossi!...» (MdG, p. 47).

In questo gioco affaristico dei matrimoni combinati i figli non sono che pedine e l'amore un impedimento. Uno dei momenti più significativi del *Mastro* è l'incontro tra Don Diego Trao e la cugina Rubiera. Don Diego racconta di aver visto Ninì Rubiera, il figlio della baronessa, nelle stanze della sorella Bianca. Sarebbe onesto a questo punto concludere un matrimonio riparatore, tanto più che la ragazza, si intuisce, è in stato interessante. Don Diego rappresenta un mondo che non esiste più, quello della nobiltà di nascita. La sua richiesta cade nel vuoto perché prevede che l'interlocutrice assuma intera la responsabilità del comportamento del figlio. La baronessa, invece, offende prima Bianca: «E quella gattamorta di Bianca che me la pigliavo in casa giornate intere» (MdG, p. 23), poi il nobile parente: «Dovevate pensarci voi!... Quando si ha in casa una ragazza... L'uomo è cacciatore, si sa!» (MdG, p. 24). Infine afferma in maniera recisa:

---

<sup>25</sup> Sembra utile ricordare queste parole nelle lettere inviate a Vittorini dal giovane Mastronardi: «Gli uomini ci tengono a sposarsi con queste ragazze che lavorano, perché tutti hanno l'idea, o la speranza o l'illusione, di mettersi in proprio». E.V., *Notizia su Lucio Mastronardi* cit., p. 102.

«Voglio che mio figlio sposi una bella dote. La padrona son io, quella che l'ha fatto barone. Non l'ha fatta lui la roba!» (*MdG*, p. 25). Il ragionamento della cugina è su un piano del tutto diverso rispetto alla prospettiva dei Trao: «Eh, caro mio! la nascita... gli antenati... tutte belle cose... non dico di no... Ma gli antenati che fecero mio figlio barone... volete sapere quali furono?... Quelli che zapparono la terra» (*MdG*, p. 24).

Anche nei *Malavoglia* le questioni matrimoniali si intersecano con la sorte della famiglia Toscano. Con la perdita della casa del nespolo pure i matrimoni già imbastiti necessariamente franano. «Ti pare che io l'abbia rubata la tua roba, bietolone! gli gridava il babbo, per andarla a buttare con chi non ha niente» (*Mal*, p. 164) urla padron Cipolla al figlio Brasi, che insiste per sposarsi con Mena. La Zuppidda, forse il personaggio più mefistofelico del romanzo<sup>26</sup>, tenta invece 'Ntoni con «quegli occhioni neri» (*Mal*, p. 167) di sua figlia Barbara. Cerca, infatti, di convincere il giovane a sposarsi e a separare la propria sorte da quella della propria famiglia di origine. «Ciascuno deve pensare alla sua barba prima di pensare a quella degli altri» (*Mal*, p. 166). Il ragazzo, tuttavia, non si fa persuadere ad abbandonare al loro destino il nonno, la madre, i fratelli, in un momento particolarmente difficile, in quanto deve aiutare «a far andare la *Provvidenza* e a dar da mangiare a tanti» (*ibidem*). 'Ntoni fa una scelta conservativa e apprezzabile, ma non è la scelta per lui più conveniente. «La differenza tra i *Malavoglia* e il paese che li attornia, è che in essi il senso morale non si spegne mai».<sup>27</sup> In un contesto che premia l'egoismo e la sopraffazione, quella del giovane appare una scelta debole. Lo sottolinea il narratore corale: «ma non sapeva risolversi a pigliare la risoluzione che ci voleva, da vero cetriolo che era» (*Mal*, p. 167).

Cercare la ricchezza significa rompere con la famiglia, la tradizione, l'abitudine, la sicurezza.

Anche l'inizio del *Maestro di Vigevano* manifesta chiaramente su quali basi sorgerà il conflitto tra i due coniugi: «Sono un maestro elementare e ho famiglia. Ho moglie e figlio, e il mio guadagno è sufficiente per arrivare alla fine del mese. Ada, mia moglie, mi ripete spesso: – Lasciami andare a lavorare!» (*MaV*, p. 93). È il denaro a

<sup>26</sup> C. Cenini, *Cognome, nome e nomignolo nei «Malavoglia»*, in «Il Nome nel testo», V, 2003, pp. 118-120.

<sup>27</sup> G. Petronio, *I «Malavoglia» fra storia, ideologia e arte*, in «Problemi», 62, settembre-dicembre 1981, ora in A. Asor Rosa, *Il caso Verga* cit., p. 228.

tracciare il solco tra moglie e marito, a spezzare il ripetitivo *ménage* familiare. L'appartenenza alla classe piccolo borghese impedisce al protagonista, in principio, di accettare che la moglie lavori: «La dignità è come una crosta di catrame che abbiamo indosso. Tu stai cercando di togliermene un po'» (*MaV*, p. 104). Lei allora si lamenta: «Prima di sposarti le mie amiche mi dicevano: la Ada sposa un maestro!, con aria invidiosa. Ora dicono: povera Ada. Ha sposato un maestro!» (*MaV*, p. 97). Queste parole rendono chiaro un passaggio. Il boom economico ha reso poveri gli impiegati statali e ha premiato chi «ha tentato e ora guadagna venti milioni all'anno!» (*MaV*, p. 95). Questa trasformazione ha spostato l'asse sociale ed economico da chi ha studiato a chi possiede. Per tale motivo, quando il maestro prova a difendere il proprio status: «Ricordati che la scuola è un ambiente selezionato. Bisogna vincere un concorso ed avere studiato per entrarci. Non è come la fabbrica!» (*MaV*, p. 114) ha già perso contro la moglie che guadagna più di lui<sup>28</sup> e «ha firmato cambiali per comprare altri mobili, altra roba. La casa sta cambiando come siamo cambiati noi e i nostri rapporti» (*ibidem*). Mastronardi dice chiaramente che «la roba», vocabolo verghiano-lombardo,<sup>29</sup> ha cambiato i rapporti tra moglie e marito, distinguendo tra chi porta anche il superfluo e chi solo l'essenziale. Il termine, nei suoi diversi significati, ha una importante ricorrenza non solo nei romanzi del “ciclo dei vinti”: tutti ricordano che è il titolo di una delle più celebri *Novelle Rusticane*. Nei *Malavoglia* la parola “roba” è frequente, ma difficilmente viene accostata alla famiglia di Padron 'Ntoni. La si usa quasi sempre accanto ai nomi dei ricchi del paese: l'usuraio Zio Crocifisso, padron Cipolla o suo figlio Brasi, Massaro Fortunato, persino la Vespa, padrona della sua chiusa, o comare Venera, che dice: «Mia figlia è roba mia» (*Mal*, p. 110). Nel *Mastro* è termine che si addice *in primis* al protagonista o alla baronessa Rubiera, non a caso gli unici capaci di uscire dalla condizione di sottoposti e impegnarsi alla costruzione di fortune.

<sup>28</sup> «Mi sento umiliato che mia moglie guadagni più di me. – Ho guardato le tue tabelle, – disse Ada. – Guadagno come una maestra al quarto scatto del coefficiente 271!» (*MaV*, p. 114).

<sup>29</sup> Non pare inutile citare una divertentissima nota in C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1963, p. 173, in cui l'Ingegnere suggerisce che *roba* sia uno dei tre «sostantivi-omnibus, [...]: roba, plur. roppp. Mediante una sapiente manovra combinatoria di questi 3 vocaboli, la donna pastrufaziana riesce ad esprimere una qualunque delle sue 22 idee».

Quello che i Trao possiedono è sistematicamente «roba vecchia» (*MdG*, p. 8) o «roba da fare andare in aria tutto il quartiere» (*MdG*, p. 7), come grida Gesualdo nella sua prima apparizione tra le fiamme del palazzo antico. La parola che indica l'unica prospettiva per i poveri è «pane». Rocco Spatu, la famiglia Malavoglia, il carrettiere Alfio Mosca, persino il brigadiere, che mangia «il pane del re» (*Mal*, p. 230), sono associati di preferenza al concetto di sopravvivenza. Padron 'Ntoni, nella prima discussione con il nipote omonimo, lo accusa: «Tu hai paura di dover guadagnare il pane che mangi» (*Mal*, p. 221), mentre alla sua età dovrebbe fare il proprio «dovere senza brontolare», seguendo il suo esempio, quello del padre, della madre, del fratello Luca. Il giovane 'Ntoni ha altro nel cuore: sogna di partire per cercare la ricchezza, come il nonno di padron Cipolla. Non il pane, quindi, «come un cane alla catena, come l'asino di compare Alfio, o come un mulo da bindolo, sempre a girar la ruota» (*ibidem*) o come quella «povera formica» (*Mal*, p. 222) della madre.

Quando, nel *Maestro*, Ada cerca di far leva sull'invidia verso chi è riuscito a costruire «due fabbriche di scarpe», il marito risponde: «Il pane non ci manca» (*MaV*, p. 97). Una risposta degna di padron 'Ntoni.

La tranquillità economica raggiunta non porta la pace, non migliora i rapporti all'interno della famiglia. Al contrario, il denaro intacca ulteriormente il rispetto, già scarso, che Ada porta al marito. Prima di iniziare ad andare in fabbrica, infatti, la donna reclamava col marito per le scarse sostanze familiari, per «una maglia rattoppata da tutte le parti, con una manica rossa l'altra celeste, e allungata con un altro pezzo di lana» (*ibidem*). Diventata operaia, la donna non solo si pavoneggia «in una parure di seta» (*MaV*, p. 115), ma umilia il marito con un orologio d'oro, che vanta in fabbrica come suo regalo. A casa il maestro assaggia la stessa considerazione sociale che la città stende sulla categoria degli Statali.

Neppure nel *Mastro* la ricchezza raggiunta migliora i rapporti all'interno della famiglia. Mastro Nunzio «si ostinava ad arrischiare cogli appalti il denaro del figliuolo, per provare che era il padrone in casa sua!» (*MdG*, p. 60). «La sorella ed il cognato che lo pelavano dall'altra parte. [...] Suo fratello Santo che mangiava e beveva alle sue spalle, senza far nulla, da mattina a sera» (*MdG*, p. 70). Padre, cognato e sorella cercano, invano, di ottenere la ricchezza, di rifare lo stesso percorso di Gesualdo, ma investimenti sbagliati e scarsa costanza li costringono regolarmente a chiedere al parente ricco di coprire i debiti.

I denari inquinano i rapporti familiari, che Gesualdo, invece, vorrebbe franchi e affettuosi. La decisione di sposarsi nasce in Gesualdo anche dal desiderio di prendere le distanze dalla vecchia famiglia, in modo da creare uno spazio tutto nuovo per gli affetti. Nei *Malavoglia* la famiglia di sangue costituisce l'unica barriera rispetto alla prospettiva strettamente economica. «Quanto più questa realtà sarà dura, implacabile, ferreamente organizzata, tanto più quegli affetti dovranno essere cocciuti, esclusivi, assoluti: fondati anch'essi su ciò che non muta. Sono dunque, affetti del sangue, determinati dal sangue: nel senso più letterale del termine».<sup>30</sup>

In un mondo che vortica attorno a lui il maestro Mombelli rimane legato alle sue abitudini e al suo status sociale. La moglie lo accusa di immobilismo e lui stesso sente di dover mutare vita: «Devo liberarmi dalle abitudini» (*MaV*, p. 95). La paura del cambiamento, tuttavia, è forte e viene raccontata con una metafora verghiana: «E mi penso che sono come un naufrago attaccato nel mare della vita a uno scoglio e rimango attaccato mentre attorno a me tutta un'umanità nuota, cerca di raggiungere scogli più comodi» (*MaV*, p. 136). Il maestro è un vinto nel triste spettacolo delle sue abitudini. Abitudinari sono i suoi colleghi sempre uguali, sempre prevedibili nelle loro manie. Quando fa una scelta nella sua vita e abbandona l'insegnamento, Mombelli vede ulteriormente peggiorare la sua situazione familiare, perché finisce per dipendere economicamente dalla moglie. Nel giro di poco tempo tutto cambia: la famiglia non ha più bisogno del suo misero stipendio da maestro, la distanza fisica e sentimentale dalla moglie è cresciuta. Anche la famiglia del maestro Mombelli si sta disfacendo, come quella di Padron 'Ntoni. Prima è una decadenza morale, nei rapporti tra i congiunti, poi arriva la morte del bambino coi capelli rossi, quella di Ada, la carcerazione di Rino.

Come nei *Malavoglia* o in *Mastro-don Gesualdo*, in cui i presagi si susseguono, anche nel *Maestro* gli appuntamenti col destino sono quasi anticipati da due evidenti presagi, due avvertimenti. Il primo è il film che Ada e Antonio vedono insieme. La pellicola racconta una vicenda semplice, quella di una coppia in una cittadina di provincia. Un modesto impiegato con tutti i difetti, le abitudini del maestro e una moglie ambiziosa, che finisce per tradirlo.

<sup>30</sup> A. Asor Rosa, *Il caso Verga* cit., p. 84.

Il secondo avvertimento è della maestra di Rino, irritata perché il ragazzo non vuole più diventare sacerdote: «Stai attento alla maledizione di Dio che sta sospesa sul capo di tuo figlio! Stai attento: è malato Rino, eh? Presagio! Questo è un avvertimento» (*MaV*, pp. 98-99). Come nei *Malavoglia* occorre che la famiglia si sfilacci, perda i suoi membri prima di poter rinascere. La nuova «casa del nespolo» di Vigevano rinasce con una collega dello stesso coefficiente, dai fianchi «sodi e robusti», «resistente alla fatica», «con qualche risparmio accumulato da lei con le ripetizioni» (*MaV*, pp. 209-210). «Come avere trenta milioni in banca» (*MaV*, p. 239). Un autentico affare.

La vicenda del *Maestro* mette a nudo le difficoltà degli impiegati, degli Statali a trovare una propria collocazione negli anni e nei luoghi del boom economico. La condizione, tuttavia, si complica ulteriormente nell'ultimo dei romanzi del ciclo vigevanese. Camillo, il protagonista del *Meridionale di Vigevano*, è tre volte estraneo a Vigevano perché meridionale, istruito e funzionario della Tributaria. I Meridionali sono molti a Vigevano. Arrivati con le migrazioni interne negli anni Trenta e Quaranta, sono già presenti come personaggi nel *Calzolaio*. Padron Pedale testimonia con la sua vicenda che la nuova industria calzaturiera offre la possibilità di un riscatto sociale ed economico: inizia, infatti, facendo straordinari nella fabbrica di Bertelli e, nelle pagine terminali, dà lavoro a Micca nella sua azienda «all'americana». <sup>31</sup> Lo ricorda anche Mastronardi a Vittorini: «E sa chi è che sono i veri lavoratori? I meridionali. O fanno i lavativi o se no ci danno dentro che si ammazzano. E tutti, arrivati qui, pensano alle scarpe, solo alle scarpe». <sup>32</sup> Nel *Meridionale* l'autore si sofferma con attenzione sui diversi aspetti dell'integrazione in città di questi lavoratori: racconta lo sfruttamento delle plebi nelle attività della campagna e del successo lavorativo di chi può finalmente costruirsi una casa. Tra queste persone emigrate a Vigevano ci sono, poi, alcuni lavoratori particolari, gli Statali. Questi sono i lavoratori con maggiori problemi di inserimento nel tessuto lavorativo e sociale della città perché svolgono lavori ben identificabili e decisamente mal pagati

<sup>31</sup> Padron Pedale è citato anche nel *Meridionale* perché, nonostante provenga dalla Campania, non dà lavoro ai Meridionali. Anzi, nella sua azienda ha esposto il cartello: «vietato l'ingresso ai cani, ai porci, ai terroni!», quasi a completare il suo personale percorso di assimilazione. L. Mastronardi, *Il meridionale di Vigevano*, in Id., *Gente di Vigevano* cit., p. 321, d'ora in poi *MeV*.

<sup>32</sup> E. Vittorini, *Notizia su Lucio Mastronardi* cit., p. 102.

rispetto alle consuetudini di vita della città. Da questo punto di vista Mastronardi prosegue il discorso iniziato nel *Maestro*. Gli impiegati statali, guadagnando cifre miserrime, sono mal considerati, quando non palesemente osteggiati, dal resto della città. Il discorso dell'imprenditore Girini in pasticceria rende manifeste le opinioni dei più: «Dicono tanto lo Stato lo Stato. Se lo Stato al pagarà i suoi travetti come me i miei, ciulla!, fare lo statale diventa un onore» (*MeV*, p. 257). Astraendo senza troppa fantasia: fare lo Statale è una vergogna e qualsiasi impiegato o operaio d'azienda guadagna di più. In una società in cui il valore di una persona è dato dal possesso, naturalmente l'impiegato statale è assimilabile al povero. Dall'unione di provenienza e lavoro statale discende un percepibile disprezzo che difficilmente sembra emendabile dalla società vigevanese. La padrona di casa di Camillo lo allontana dalla sua stanza urlando: «Meridionale barbaro. Garibaldi ha fatto lo sbaglio e noi lo paghiamo. Meglio i negri che i terroni. Meridione, palla al piede dell'Italia...» (*MeV*, p. 306). In un contesto di disistima generale, si aggiunge il lavoro di Camillo a complicare maggiormente i rapporti con il mondo vigevanese: il protagonista lavora, infatti, per la Tributaria, il temutissimo ufficio dedito ai controlli sul versamento delle tasse.

Camillo è costretto dalla sua delicata funzione burocratica a guardarsi nella scelta delle amicizie o piuttosto a non sceglierne affatto, sì da aggiungere un nuovo genere di solitudine a quella cui è già destinato il meridionale di fresco trapiantato.<sup>33</sup>

A prima vista, tutti rispettano Camillo, lo riveriscono, lo invitano. Il padrone dei Bagni pubblici gli riserva il posto, poi, gli ricorda di dare «una spintarella» (*MeV*, p. 265) alla sua pratica. La domenica è «un seguito di inviti [...] sussurrati» (*MeV*, p. 266) o di vere e proprie offerte: «Dottore, gradisce un televisore? Sono televisori quasi di mia costruzione. Per pubblicità ho deciso di regalarne uno a tutti i miei più cari amici...» (*ibidem*). Difficile non chiamarlo tentativo di corruzione. Mastronardi stesso in una delle prime lettere a Vittorini ricorda: «Qui non abbiamo paura che della finanza e delle tasse».<sup>34</sup> La questione delle tasse è ampiamente toccata anche nei romanzi precedenti e

<sup>33</sup> G. Manacorda, *Lucio Mastronardi*, «Il meridionale di Vigevano», in «Il contemporaneo», marzo 1964, ora in *Mastronardi e il suo mondo* cit., pp. 58-60.

<sup>34</sup> E. Vittorini, *Notizia su Lucio Mastronardi* cit., p. 102.



mostra chiaramente quale rapporto i Vigevanesi abbiano con l'apparato dello Stato. Nel *Calzolaio* è famosa la scena dell'apertura della Fiera della calzatura in presenza del ministro: «E vicino a lui ci stava il marescial Gheroni e quelli del Registro, che han trovà l'America chinsiché» (CV, p. 44).

In Verga abbiamo un precedente interessante rispetto alla mal sopportazione delle tasse e dei responsabili del pagamento. Nei *Malavoglia*, mentre don Silvestro si ritaglia un momento ai funerali di Bastianazzo per fare «il gallo colle donne», comare Zuppidda brontola: «Li dovrebbero abbruciare, tutti quelli delle tasse! [...] e glielo diceva in faccia a don Silvestro, quasi ei fosse quello delle tasse» (*Mal*, p. 60). E il discorso non accenna a chetarsi facilmente. «È una vera porcheria! esclamava donna Rosolina, la sorella del curato, rossa come un tacchino, e facendosi vento col fazzoletto; e se la prendeva con Garibaldi che metteva le tasse» (*Mal*, p. 61). Il lamento sulle tasse continua nel romanzo ed è il pretesto persino per una breve sollevazione: «Allora le comari si affacciarono sull'uscio, colle conocchie in mano a sbraitare che volevano ammazzarli tutti, quelli delle tasse, e volevano dar fuoco alle loro cartacce, e alla casa dove le tenevano» (*Mal*, p. 110). La protesta per le tasse non si ferma alle imposte, ma tocca necessariamente chi è coinvolto in questo ambito. Don Silvestro, segretario comunale, e il finanziere don Michele sono tra i personaggi più odiati del paesino. Entrambi impegnati nel cercare moglie, sono «forestieri» e pagano anch'essi, come i loro pronipoti vigevanesi, il loro tentativo di integrazione. Don Michele viene trasferito dopo aver ricevuto una coltellata dal giovane 'Ntoni. Don Silvestro, convinto di aver architettato il piano migliore per sposarsi con Barbara, è costretto a vederla diventare moglie dell'anziano padron Cipolla. Il discorso finale della Zuppidda è carico di odio nei confronti degli stranieri.

Forestieri non ne vogliamo per la casa. Una volta in paese si stava meglio, quando non erano venuti quelli di fuori a scrivere sulla carta i bocconi che vi mangiate, come don Silvestro, o a pestare fiori di malva nel mortaio, e ingrassarsi col sangue di quei del paese. Allora ognuno si conosceva, e si sapeva quel che faceva, e quel che avevano sempre fatto suo padre e suo nonno [...] Allora la gente non si sbandava di qua e di là, e non andava a morire all'ospedale. (*Mal*, pp. 332-333).

Dopo che l'intero romanzo è stato il palcoscenico di uno scontro continuo tra tutti gli abitanti del paese, dopo che ognuno si è impegnato esclusivamente a favorire l'interesse proprio o della sua famiglia, la moglie «di mastro Turi il calafato» si inventa *laudator temporis acti* e trova nei «forestieri» i colpevoli della triste vicenda dei Malavoglia. Aggravante all'essere «forestieri» è quella di essere dipendenti statali. «Tutti quelli che bazzicano col Governo, e mangiano il pane del re, son tutta gente da guardarsene» (*Mal*, p. 327), come dice lo speciale, che non è del paese.

Romanzi e novelle di Verga spesso portano testimonianze di crudeltà. Crudeltà generata *in primis* dalla convenienza personale, dalla ricerca dell'utile, ma che rimane come tratto della società intera anche quando manca la motivazione del vantaggio e del tornaconto personale. Pensando al protagonista di *Rosso Malpelo*, è difficile dall'esterno capire perché tutti disprezzino e picchino il ragazzo.<sup>35</sup> Nella novella la violenza sembra quasi possedere una logica, perché ognuno ha bisogno di scaricare la rabbia della propria condizione immutabile su chi si trova immediatamente sotto nella scala sociale. Il Rosso si sente parte di un sistema economico e sociale che lo determina: ognuno, anche lui, vale per la sua utilità economica.

Nel *Maestro* i caratteri della sopraffazione sono ovunque e la famiglia, come si è già visto, è uno dei luoghi in cui si vive l'umiliazione. Mombelli vive con rassegnazione la propria vita «da ostrica», tollerando i colpi che da più parti gli giungono. Molte offese gli derivano dalle questioni di ordine economico e nascono dalle caratteristiche della società in cui vive; «vede bene l'origine storica di un simile atteggiamento, anzi sottolinea fortemente l'aria da giungla, che circola fra uomo e uomo, quando ci siano di mezzo il guadagno e lo sfruttamento».<sup>36</sup> Tuttavia, il protagonista è costretto anche a subire crudeltà in ambiti in cui non vi è tornaconto immediato; «la crudeltà per la crudeltà, per il piacere senza fine di provocare l'avvilimento».<sup>37</sup> La scuola è un luogo in cui sono perpetrati continui atti di sadismo. Il motore primo della crudeltà è spesso l'indimenticabile direttore e, di maestro in maestro, la catena della sopraffazione coinvolge tutti e arriva fino agli alunni. «Controllai le unghie uno per uno. Uno scolaro

<sup>35</sup> A. Asor Rosa, *Il caso Verga cit.*, pp. 59-85.

<sup>36</sup> Id., *Uno scrittore ai margini del capitalismo: Mastronardi*, in «Quaderni piacentini», 14, gennaio-febbraio 1964, p. 38.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

puzzava di profumo; ma era figlio di un industriale, quindi non potevo sfogarmi con lui. L'ultimo della classe aveva le mani sporche. – Schifo! Schifo! – urlai» (*MaV*, p. 100). La conclusione del maestro è dolente: «Chi umilia è un umiliato» (*ibidem*).

Anche nel *Meridionale* c'è ampio spazio per la crudeltà e anche questa discende dall'ordine economico della società. Secondo anzianità di sfruttamento, l'ultimo Meridionale arrivato occupa l'ultimo posto nell'ordine sociale e cerca di nuotare per trovare posizioni migliori. I primi aguzzini sono proprio i compaesani, che fanno lavorare a cottimo gli ultimi arrivati e guadagnano marxianamente sulle spalle dei più poveri. «Contadini diventati operai» (*MeV*, p. 297) che hanno abbandonato il loro paese e la loro condizione senza tempo per inseguire la modernità e «la vaga bramosia dell'ignoto». La conferma viene anche dall'industrialotto Arnaldo: «Se gnivan no i terroni, storaké non c'era più nessuno!» (*ibidem*). La crudeltà non s'arresta con il miglioramento sociale: gli ex operai affinano la loro cattiveria prendendo le distanze dal mondo di partenza e assimilandosi alla società vigevanese. Il padroncino meridionale che dice: «La nostra casa mai a un terrone» (*MeV*, p. 319), l'industriale napoletano che fa lavorare solo operai settentrionali, i figli di Meridionali che imparano il dialetto vigevanese «come fosse una lingua» (*MeV*, p. 327), sono solo esempi di uomini che hanno sposato la causa dei loro vecchi persecutori e ne continuano l'opera con maggiore dedizione e meno pietà.

Nell'affanno patologico per il lavoro e per il denaro, spicca all'interno della narrativa di Mastronardi l'attenzione al lavoro femminile. Quando il Micca sceglie di prendere moglie, sa che «donne laboriose se ne trova quanto se ne vuole» (*CV*, p. 16), ma lui vuole una «giuntora», perché è utile al suo progetto di arricchimento. Ada, la moglie del maestro Mombelli, non ha torto a dire: «A Vigevano lavorano tutte le donne!» (*MaV*, p. 93) perché il successo dell'industria calzaturiera ha spinto molte a scegliere di partecipare all'economia familiare e della cittadina. Tuttavia, le considerazioni sul lavoro femminile sembrano sempre venate in Mastronardi di dati negativi. Le donne che lavorano cominciano a usare espressioni volgari, a fumare, diventano più provocanti, riducono lo spazio degli affetti familiari e sono più pronte al tradimento; in breve si mascolinizzano. Quando Ada coi numeri del suo stipendio ricorda al marito la sua autorità economica in famiglia, non solo reclama un ruolo nelle decisioni

familiari, ma decide anche quando concedersi al marito. Anche il linguaggio della donna muta. «Quel modo ordinario di parlare, quelle parole come *cavolo, me ne frego, chi se ne sbatte*, mi urtano» (*ibidem*) dice Mombelli. Nel *Meridionale* Attilio, collega di Camillo, proprio per mantenere il controllo economico e familiare sulla moglie, le toglie i magri guadagni da piccola sarta e le affida solo mille lire al giorno per tutte le spese. Ada, invece, in contatto con l'ambiente della fabbrica, «seguita a lavorare e guadagnare» (*MaV*, p. 93), finché non decide di diventare anche lei padrona e di aprire un'azienda insieme a suo fratello. «A poco a poco, quel che era strumento si erge come fine: il denaro diventa feticcio, scopo ultimo dell'esistenza».<sup>38</sup> Nel *Meridionale* Camillo

si fida con Olga, una sarta indigena, grossolana e ambiziosa, che lo adocchia per coprire le spalle al fratello, titolare della consueta fabbrichetta, in modo da costituire un sodalizio a tre simile a quello messo in piedi nel *Maestro*. La novità non sta dunque nel binomio famiglia & affari, ma nel crescendo che di romanzo in romanzo investe la figura della donna, la quale assume ora caratteri di dominatrice, comandando apertamente chi avrebbe il dovere di controllare soldi e merci.<sup>39</sup>

In un rapporto in cui dice Camillo ci tiene a ribadire: «Io non so per chi mi hai preso, – dissi, – ma a casa mia comando io» (*MeV*, p. 331). Olga conferma: «Gèrnati no. L'è propi insé che guà fà: comanda chi porta i calzoni. L'uomo porta i calzoni. L'uomo comanda». Ma lo fa sempre, simbolicamente, con «un paro di brai in mano», perché il fratello possiede una ditta di confezioni e lei fa «la calzonara». Come Olga dice chiaramente a Camillo: «Te tsè un da cui che basta pïarti per il verso giusto, e poi te sei un guíndal. Un guíndal tsè» (*ibidem*).

Anche nella produzione di Verga le donne lavorano e sono estremamente presenti nelle scelte familiari. L'unico contraltare in femminile di mastro-don Gesualdo è la baronessa di Rubiera, un personaggio molto simile all'antico muratore. Avendo sposato un nobile, ha acquisito un titolo, ma dei semplici natali le rimane «la inquietudine del contadino che teme per la sua roba» (*MdG*, p. 22) e l'orgoglio di aver ricostruito «a pezzo a pezzo» il palazzo di famiglia.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> M. Novelli, *Quando i cinesi eravamo noi*, in «Letture», 622, 2005, p. 128.

Quando spunta all'inizio del secondo capitolo «in mezzo a una nuvola di pula, con le braccia nude, la gonnella di cotone rialzata sul fianco, [...], accesa in volto, gesticolando con le braccia pelose, il ventre che le ballava» (*MdG*, p. 15), la presentazione fisica non potrebbe essere più precisa. La donna è impegnata nel far vagliare il grano, gestisce alcuni servitori. Nel frattempo, ed è l'attività più importante, discute con il sensale per la vendita del farro. In questa scena compare anche il canonico Lupi, venuto a gettare i semi di una possibile alleanza con mastro-don Gesualdo o di un possibile accordo matrimoniale. Nell'ombra intanto attende il cugino Trao, colui che ha maggiori natali e meno soldi. Aspetta perché, nonostante il gran nome, «oggi non si ha più riguardo a nessuno. Dicono che chi ha più denari, quello ha ragione...» (*MdG*, p. 18) e la baronessa Rubiera, da imprenditrice quale è, applica senza fatica questa massima moderna. Altro ottimo esempio di intraprendenza economica femminile e chiaro modello per la baronessa Rubiera è la baronessa, madre di don Peppino, in *Il marito di Elena*, tanto che di lei si dice: «La baronessa è una donna coi calzoni».<sup>40</sup> A fronte di questi due esempi grandiosi, in un'analisi minima del mondo lavorativo femminile in Verga, non è possibile dimenticare quante volte «all'interno della famiglia comandano le donne, e tengono in soggezione i mariti, specie nei *Malavoglia*: si pensi alla Signora moglie dello speziale, alla Vespa, alla Zuppidda moglie di mastro Turi, alla Mangiacarrubbe e all'ostessa Santuzza, che non è sposata ma ha molti amanti dai quali mai si lascia tenere in una condizione di dipendenza».<sup>41</sup> All'elenco aggiungerei almeno Betta, la figlia di mastro Croce Callà, di cui si dice che porta i calzoni al posto del padre.<sup>42</sup> È un quadretto di laboriosità femminile quello che 'Ntoni rievoca, prima di allontanarsi per sempre:

Ti rammenti le belle chiacchierate che si facevano la sera, mentre si salavano le acciughe? e la Nunziata che spiegava gli indovinelli? e la mamma, e la Lia, tutti lì, al chiaro di luna, che si

<sup>40</sup> G. Verga, *Il marito di Elena*, Milano, Mondadori, 1989, p. 72.

<sup>41</sup> M.G. Riccobono, *Verga moderno*, in *Moderno e modernità: la letteratura italiana*. Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008, a cura di C. Gurreri, A.M. Jacopino, A. Quondam, Roma, Università di Roma Sapienza, 2009.

<sup>42</sup> «Don Silvestro diceva invece che il sindaco lo faceva sua figlia Betta, e mastro Croce Callà portava i calzoni per isbaglio» (*Mal*, p. 115).

sentiva chiacchierare per tutto il paese, come fossimo tutti una famiglia? Anch'io allora non sapevo nulla, e qui non volevo starci, ma ora che so ogni cosa devo andarmene. (*Mal*, p. 339)

Nel rapporto vivo tra Mastronardi e Verga la questione linguistica non è una questione di scarso peso, anche perché, sembra evidente che, come nei romanzi del “ciclo dei vinti”, anche nel “ciclo vigevanese”, l'autore decida di cambiare il linguaggio uniformandolo al mondo che sta raccontando. Ed è indubbio che Verga, nel progetto estetico di «mettersi nella pelle dei suoi personaggi, vedere le cose coi loro occhi ed esprimerle colle loro parole»,<sup>43</sup> abbia pensato «a parlanti reali [...] da narratore popolare pienamente immerso nella comunità protagonista del racconto, di cui condivide linguaggio e cultura».<sup>44</sup> Queste stesse parole possono essere usate per l'autore lombardo. Verga sceglie di far parlare ai personaggi «se non la loro lingua inintelligibile a gran parte degli Italiani, almeno di dare la fisionomia del loro dialetto alla lingua che essi parlano».<sup>45</sup> Anche Mastronardi sa di non far parlare ai suoi personaggi un dialetto pienamente corretto:<sup>46</sup> interrogato sulla questione, lui stesso afferma di non voler essere «un filologo».<sup>47</sup> Alla base, per entrambi, c'è un interesse socio-linguistico, ovvero usare una lingua, pur fittizia, ma espressiva, per restituire il senso di una comunità. Cercando i presupposti della scrittura di Mastronardi, occorre riconsiderare i primi racconti, quelli stampati sul *Corriere di Vigevano* e presentati a Vittorini nel 1956.<sup>48</sup> In questi il maestro non usa il dialetto manifestamente, ma già è possibile rilevare alcune modalità che avvicinano al successivo romanzo. Nel

<sup>43</sup> Lettera a E. Rod del 14 luglio 1899, in G. Verga, *Lettere al suo traduttore*, a cura di G. Longo, Catania, Fondazione Verga, 2004, p. 275.

<sup>44</sup> G. Alfieri, *Verga traduttore e interprete del parlato e della parlata siciliana*, in *Le nuove forme del dialetto*. Atti del convegno di Sappada-Plodn, 25-30 giugno 2010, a cura di G. Marcato, Padova, Unipress, 2011, p. 147.

<sup>45</sup> Lettera a F. Torraca del 12 maggio 1881, in R. Melis, *La bella stagione del Verga. Francesco Torraca e i primi critici verghiani. 1875-1885*, Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1990, p. 250.

<sup>46</sup> M.A. Grignani, *Lingua e dialetto* cit., pp. 45-63. Nel saggio l'autrice dimostra con chiarezza non solo l'approssimazione delle grafie del dialetto del *Calzolaio*, ma anche di parte del lessico, scelto per la carica espressiva o stilistica.

<sup>47</sup> D. Tarizzo, *Dialogo con Lucio Mastronardi*, in «Settimo giorno», 24, 12 giugno 1962, pp. 62-65.

<sup>48</sup> R. Marchi, *Note vigevanesi per il primo Mastronardi*, in *Per Mastronardi* cit., pp. 37-44.

*Posteggiatore* il protagonista è romano,<sup>49</sup> ma, al di là di alcune uscite linguistiche poco pregnanti, *de Trastevere, mi' Rino* o *er Luiggi*, questo si nota poco. Si evidenzia la presenza di dialetti del sud, tuttavia è soprattutto il dialetto vigevanese che non solo increspa la bocca al nostro posteggiatore, ma tracima nelle «parti neutre riservate al narratore».<sup>50</sup> L'autore restituisce fin dagli esordi un quadro linguistico in cui «etnie e parlate diverse sono state sottoposte alla forza di attrazione del dialetto locale».<sup>51</sup> Accanto a *famei*,<sup>52</sup> calato direttamente dalla voce locale, una parte considerevole del lessico proveniente dal dialetto è italianizzato: *magutto, il manino* (maschile solo in dialetto), *codire, cereghino, muda, gente signora, cioccava*. Le frasi sono brevi. Continui i cambi di soggetto. «Rino cominciò a smaniare; ci si misero di mezzo e la maestra e il parroco e le beghine».<sup>53</sup> Ampia è la pratica dello stile nominale. «Il mi' Rino vestito d'aviatore, coi calzoni lunghi e i bottoni d'oro e le scarpe che scricchiano e il cravattino. Che bello, gramo bambino!».<sup>54</sup> Il discorso diretto, anche quando legato, spesso non è segnalato dalla punteggiatura: «Dovrebbe studiare da prete, diceva il parroco, ché la chiesa di questi tempi ne ha urgenza. Sarà un sacerdote esemplare»,<sup>55</sup> oppure sparisce all'interno del testo divenendo libero: «Gliela piantarono spessa la faccenda. Un atto esecrando; un padre snaturato»,<sup>56</sup> quasi le parole provenissero da un coro tragico, dall'opinione diffusa nel contesto cittadino. Tutto il testo è punteggiato dai modi di dire locali, chiaramente provenienti dal dialetto: «ce n'erano di belle a prezzo patto» «stravaccato per terra» e da altri decisamente colloquiali, ma di carattere nazionale: «Credeva che

<sup>49</sup> In questa scelta potrebbe aver influito la lettura dei *Racconti romani* di Moravia, editi nel 1954. Così suppone anche Turchetta, che inserisce tra gli indizi il titolo di un altro racconto vigevanese, *Serata indimenticabile*, simile al moraviano *La bella serata*. Mi permetterei di aggiungere, anche considerando la battuta finale, l'influenza dei film e dei programmi radiofonici prodotti nella Capitale.

<sup>50</sup> L. Mastronardi, *Il posteggiatore*, in «Corriere di Vigevano», 22 dicembre 1955. Ora in *Per Mastronardi* cit., p. 39.

<sup>51</sup> M.A. Grignani, *Lingua e dialetto* cit., pp. 48-49.

<sup>52</sup> «Luisa non sapeva che dire, aveva la roba della stanza più schifosa di quella d'un famei» (CV, p. 29).

<sup>53</sup> L. Mastronardi, *Il posteggiatore* cit., p. 120.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> *Ibidem*.



bastasse la capanna e il cuore»,<sup>57</sup> «l'aveva preso nella manica». Da questa agile analisi è possibile quindi notare come, già nelle prime esperienze note di scrittura, Mastronardi mostri alcuni caratteri che ritroveremo, con poche varianti, nei testi successivi. Se il dialetto (vigevanese o no) non compare direttamente, tuttavia, ammicca dalla scrittura, impregnando la pagina di una patina di diffusa oralità. Notevole è il numero delle ripetizioni: «Il mercante gli consigliava la mudina semplice: gli servirà alla festa, diceva il mercante». Molto diffuse le anastrofi e relativi anacoluti: «Le sue mille e passa lirette [...] le tirava sù»; «le aveva bisogno come il pane le scarpe». Il *ci* colloquiale ha ampia rappresentanza: «Ci ha sempre lo sguardo triste»; «Rino ci ha la faccia del prete». Altro segno di popolarità del linguaggio è l'ipotiposi: «ci hanno la faccia che ci hanno e sembran capolavori di natura perché son vestiti della festa della Cresima». Fin da questo esordio, l'autore mostra che la scelta linguistica nasce dalla volontà di vedere «le cose come sono», restituire «la fisicità più immediata».<sup>58</sup> Per questo non si può non pensare a Verga, ben prima che a Gadda, ove si cerchino i precedenti della narrativa di Mastronardi.<sup>59</sup>

Se nel primo numero del «Menabò» Vittorini lascia intendere il suo fondamentale ruolo di revisione nella pubblicazione del *Calzolaio*, questo intervento non sembra sia avvenuto intorno alla lingua del romanzo. In questo ambito, anzi, Vittorini ha trovato nel giovane vigevanese le soluzioni linguistiche che permettono di «trasformare una congeria di dati passionali, idiomatici e geografici in una realtà vera».<sup>60</sup> L'illustre scrittore rende omaggio al «mistilinguismo» di Mastronardi «quando tende a identificarsi nella coscienza paesana del suo mondo, quando si incarna nel muoversi a gesti dei suoi personaggi».<sup>61</sup> Queste parole, a loro volta, sarebbero perfette per *I Malavoglia*. Mastronardi ha trovato una soluzione nuova perché «non

<sup>57</sup> Incidentalmente, *Una capanna e il tuo cuore* è il titolo di breve racconto di Verga. G. Verga, *Tutte le novelle*, Milano, Mondadori, 1971, pp. 938-944.

<sup>58</sup> A. Asor Rosa, *Uno scrittore ai margini* cit., p. 39.

<sup>59</sup> «Ovviamente Mastronardi non si sarebbe sentito autorizzato a questa sua scrittura italo-pavese se non ci fossero stati inizialmente (a parte, beninteso, l'italo-siciliano di Verga) il lombardo e il romanesco-molisano di Gadda». G. Contini, *Lucio Mastronardi*, in «Letteratura dell'Italia unita 1861-1968», Firenze, Sansoni, 1968, p. 1035.

<sup>60</sup> Cito da una lettera inedita di Vittorini a Mastronardi del 30 novembre 1956, in M.A. Grignani, *Lingua e dialetto* cit., pp. 47-48.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

troviamo, in una sintassi lineare di tipo paratattico, la semplice immissione di macchie dialettali nel dialogato [...]: il dialetto non è la marca formale posta a qualificare il livello socioculturale di qualche personaggio». <sup>62</sup> Il dialetto nel *Calzolaio* è come «una sorta di morbillo, che investe racconto e dialogato»: <sup>63</sup> «il dialogato degli *scarpari* è un ircocervo che imbastardisce dialetto e parvenze di italiano mal posseduto, ricalcato sul vernacolo e altrettanto ostile alla bellezza». <sup>64</sup> Certamente il romanzo segna un netto passo avanti rispetto ai racconti del «Corriere di Vigevano»: l'autore sembra diventato quello scrittore che nelle prime lettere a Vittorini ancora non era. <sup>65</sup> I complimenti di Montale testimoniano che «in Mastronardi c'è senza dubbio la stoffa del narratore». <sup>66</sup> Tra gli elementi individuabili di questo progresso dal racconto al primo romanzo c'è la forte dilatazione delle scene dialogate. Ancora più interessanti le scelte riguardanti il narratore: lo scrittore rifiuta la prima persona in favore di un narratore interno testimone (anche se a volte il narratore è esterno). Tuttavia, l'aspetto più caratterizzante è che la voce narrante del calzolaio di Vigevano «non si limita a calarsi nel punto di vista dei personaggi, ma tende ad assumerne anche il linguaggio e le limitazioni ideologico-culturali». <sup>67</sup> Come fa notare Montale, Mastronardi, attraverso «l'artificio della regressione» <sup>68</sup> di fattura verghiana, si avvicina alla realtà raccontata, entrando a farne parte. Quasi spariscono le descrizioni. Tutto è filtrato attraverso la soggettività dei personaggi descritti, che diventano l'unica lente per la realtà. «La tecnica dell'esteriorizzazione fa tutt'uno con l'alienazione dei personaggi, con la violenza di un sistema economico e ideologico, cioè anche mentale, che li espropria della vita proprio mentre li sospinge a dispiegare e intensificare freneticamente la loro vitalità». <sup>69</sup>

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> M.A. Grignani, *Introduzione* cit., p. VI.

<sup>65</sup> «Scrittori si nasce, ma bisogna anche diventarlo, dicono», E. Vittorini, *Notizia su Lucio Mastronardi* cit, p. 101.

<sup>66</sup> E. Montale, *Lettere. Il calzolaio di Vigevano* cit.

<sup>67</sup> 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, p. 616.

<sup>68</sup> E. Montale, *Lettere. Il calzolaio di Vigevano* cit.

<sup>69</sup> G. Turchetta, *Il calzolaio di Vigevano di Lucio Mastronardi* cit., p. 617.

Come lo scrittore siciliano scrive nella sua introduzione al “ciclo dei vinti”:

A misura che la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno delle passioni va complicandosi; i tipi si disegnano certamente meno originali, ma più curiosi [...]. Persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi di tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti, di tutti gli artifici della parola onde dar rilievo all'idea. (*Mal*, p. 12)

*Mastro-don Gesualdo* nasce con la necessità di essere diverso dal romanzo precedente, perché cambia il soggetto rappresentato. Aci Trezza è un borgo con una comunità piccola, in cui, nonostante le reciproche crudeltà, emerge una compattezza sociale, linguistica. Questo permette di stabilire una funzione corale nell'universo della narrazione. Vizzini, invece, è già una «piccola città di provincia», pertanto possiede una irriducibile varietà di accenti. L'esordio del testo con l'incendio in casa Trao, non solo è un'imperdibile e simbolica scena di massa, con l'invasione negli spazi del fu palazzo nobiliare, ma rende manifesto lo scarso senso di comunità nel generale disaccordo su come spegnere l'incendio. Mille strumenti e nessun concerto.

A ben considerare, in Mastronardi la situazione è la medesima: nel *Calzolaio* la comunità vigevanese non appare più unita di quella attorno alla famiglia Malavoglia, ma, come ad Aci Trezza, tutti i personaggi rappresentati parlano e pensano più o meno nello stesso modo.<sup>70</sup> Nel *Maestro* questa impostazione cambia, perché intenzione dell'autore è far emergere in maniera evidente le differenze sociali e linguistiche. La scuola, per esempio, è il luogo dello straniamento. Scarpa ha suggerito che *Il maestro di Vigevano* sia un titolo ossimorico<sup>71</sup> (come *I Malavoglia*, d'altronde, o *Mastro-don Gesualdo*), perché la scuola con Vigevano non ha niente a che fare. Vigevano lavora, produce, si arricchisce. La scuola si preoccupa di adoperare e imporre agli alunni un linguaggio destituito di senso, quasi di legame

<sup>70</sup> Chi esibisce una lingua diversa, come il tradizionale italiano retorico, è immediatamente irriso dai nuovi padroncini: «Racalmuto si era scatenato: e la Pia e la Beatrice e la Piccarda Donati, che Mario e soci si chiedevano chi son ste puttane. E gli guardavano gli occhi che mette fuori, e i capelli alla musicista, vah che faccia!» (CV, p. 44).

<sup>71</sup> D. Scarpa, *La farfalla vola nel prato. Prefazione al Maestro di Vigevano*, Torino, Utet, 2007, p. XIV.

con la realtà. Quando l'industriale si presenta a scuola per minacciare il maestro Mombelli, usa l'efficace dialetto italianizzato del libro precedente. «Il mondo dei fabbricanti è tutto cose e niente parole, così come il mondo della scuola è niente cose e tutte parole».<sup>72</sup> Il direttore impone *chilogramma* invece di *chilogrammo*, *pomidoro* al posto di *pomodori*. In questo contrasto tra il linguaggio del mondo scolastico e del resto del mondo c'è l'impossibilità della scuola di trasmettere la bellezza, la meraviglia, la poesia: è un mondo di coefficienti, in attesa della pensione. Quando il protagonista si fa convincere a licenziarsi e inizia a lavorare in azienda con moglie e cognato, smette di parlare da maestro. Il dialogo al bar con i suoi ex colleghi è un atto di crudeltà, scandito da gesti e da un linguaggio che lui stesso non riconosce, perché è simile a quello degli altri padroncini: «Se qualcuno del coefficiente 202 vuole venire a lavorare sotto di me, gli faccio prendere tre milani la giornata» (*MaV*, p. 156). Tornando a insegnare, Mombelli si fa promuovere al concorso magistrale sciordinando una lezione su *L'arte del ben parlare*, letteralmente inapplicabile in qualsiasi ordine di studi. Ottiene il massimo dei voti, perché ha pienamente accettato che il linguaggio scolastico sia un linguaggio a sé, di casta, inaccessibile e, complessivamente, inutile. Un linguaggio che arriva quasi a degradarsi a onomatopea, a linguaggio non verbale, proprio nei nuovi metodi di insegnamento, nella scuola attiva:

Ho diviso la scolaresca in tre gruppi. Il primo gruppo doveva eseguire, scandito e forte, il rumore dell'accetta contro il tronco: Tac pausa tac pausa tac pausa tac pausa tac pausa. Il secondo gruppo si è inserito nel rumore del primo e sommandosi ad esso ha imitato la sega del boscaiolo: Sccccc Sccccc Sccccc Sccccc Sccccc Sccccc Sccccc Sccccc (Prolungato senza pause di silenzio). Il terzo gruppo si è inserito negli altri due gridando: "Attenzione!". (*MaV*, p. 205)

All'esterno della scuola, invece, il linguaggio dell'insegnamento non ha forza: quando la cameriera del bar serve prima un altro, il maestro Cipollone le urla: «Fuori dai piedi, sguattera! – Sempre la piccola borghesia che non sa farsi rispettare. Noi, piccola borghesia, che paghiamo le tasse fino all'ultimo, che andiamo in guerra dicendo:

<sup>72</sup> A. Jacomuzzi, *Il maestro di Vigevano*, in *Per Mastronardi cit.*, p. 71.

obbedisco, che siamo la spina dorsale d'Italia... – Ma pisciati addosso! – ringhiò la cameriera». (*MaV*, p. 113).

I critici hanno spesso evidenziato le differenze tra il *Mastro* e il romanzo precedente. Petronio mette in luce del romanzo il carattere di romanzo sociale o di commedia-sociale, ma anche le qualità di «opera lirica, in quanto Verga vi diffonde se stesso, intento non tanto a narrare quanto a dire com'egli sente la vita, deformando per questo personaggi e paesi». <sup>73</sup> Attraverso lo stile nominale, Verga mostra la volontà di scomporre analiticamente il tema ed esprimere un giudizio tramite apposizioni, aggettivi, frasi brevi anche procedendo per accumulo. Masiello parla di un superamento della scelta «mimetica» dei *Malavoglia* in favore di una visione «più critica e realistica, [...] un modello *espressionistico*, portatore di una serie di acidi linguistici e stilistici capaci di scomporre e analizzare la realtà». <sup>74</sup> Lo scrittore catanese regala nel romanzo ritratti vivaci come quello di Fifi Margarone, «disseccata e gialla dal lungo celibato, tutta pelosa, con certi denti che sembrava volessero acchiappare un marito a volo, sopraccarica di nastri, di fronzoli e di gale, come un uccello raro» (*MdG*, p. 34). Il ritratto e la descrizione d'ambiente sembrano tendere continuamente alla deformazione, «nell'accanita ricerca e nella lievitazione espressiva di particolari abnormi e repellenti». <sup>75</sup> Non mancava già nei *Malavoglia* il gusto per la deformazione caricaturale: basti ricordare «la Vespa allora si appuntellò le mani sui fianchi, e sfoderò la lingua come un pungiglione» (*Mal*, p. 70), in cui l'autore non solo riattiva il valore del nomignolo della ragazza capricciosa, ma si diverte a tracciare una similitudine tra lingua e pungiglione. Verga si rapporta polemicamente con la realtà rappresentata, quasi non dovesse solo raccontarla, ma registrarne, allo stesso tempo, le contraddizioni interne e gli indizi di disfacimento. Allo stesso modo si muove Mastronardi. Nel *Calzolaio* l'attenzione alla realtà si deforma nel raccontare la ricerca spasmodica e interminabile al denaro. Quando qualsiasi situazione della vita, (un figlio, una casa, la guerra, gli affetti) è letta come un vantaggio o un inciampo sulla via per la ricchezza, l'autore vigevanese non sta abbandonando la strada del realismo, ma conduce alla verità attraverso la parodia comica. Agli occhi di Mastronardi è il mondo a essere «deformato in superficie,

<sup>73</sup> *Interpretazioni di Verga*, a cura di R. Luperini, Roma, Savelli, 1975, p. 18.

<sup>74</sup> V. Masiello, *La lingua del Verga* cit., p. 109.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 114.

privo di dignità [...] una provincia apocalittica, sottratta a ogni ipotesi di riforma e salvezza». <sup>76</sup> A questo universo di vitalistica follia, nel *Maestro*, Mastronardi contrappone la scuola. Questo è il luogo principale della deformazione. Se il direttore scolastico appare, fin da subito, l'oggetto più evidente della parodia, la penna del concittadino non risparmia niente. Le riunioni inutili, i coefficienti, le maestre che inculcano la religione, le medaglie d'oro, le anellate sono solo alcuni tra i bersagli del testo. Alla fine, pesano sulla coscienza di questa scuola due morti, quella di Nanini, che non riesce a integrarsi e sceglie di suicidarsi; quella di Amiconi, che attende la pensione e termina in cattedra la propria vita.

Dopo quarantasette anni di scuola! – disse la vedova guardandosi attorno. – Ha avuto migliaia di scolari! [...] E diceva: se ogni mio scolaro mi accompagnerà al cimitero ci vorrà la forza pubblica!

Dietro il carro eravamo io, Rino e la vedova. (*MaV*, p. 222)

<sup>76</sup> A. Jacomuzzi, *Il maestro di Vigevano* cit., p. 68.





# L'indeterminatezza prestabilita

## Raccontare il piccolo borghese

Carlo Varotti

Non è un caso, né può generare stupore, il fatto che la tutt'altro che sterminata letteratura critica su Mastronardi tanto insista sugli aspetti linguistici della narrativa del vigevanese. Un'attenzione ravvisabile già nelle prime reazioni di fronte a una eccezionale opera prima come il *Calzolaio*, la cui elaborazione, molto prima di arrivare alla pubblicazione, fu direttamente e attentamente seguita da Vittorini, allora alla ricerca di nuovi modelli narrativi, e dunque di una nuova lingua, capace di rappresentare efficacemente la nascente realtà industriale.<sup>1</sup> Che sul piano delle scelte linguistiche (ed eventualmente delle “deformazioni” del linguaggio) andasse individuata l'originalità dell'operazione narrativa di Mastronardi è quanto non poteva non notare uno dei primi, e certamente tra i più autorevoli, dei recensori del *Calzolaio*, Montale, che parlando del romanzo nel «Corriere della

---

<sup>1</sup> *Il calzolaio di Vigevano* uscì nel giugno 1959, nel primo numero del «Menabò», dedicato al tema *Industria e letteratura*. L'importantissimo ruolo di *talent scout*, che Vittorini aveva svolto negli anni Cinquanta con la collana einaudiana dei «Gettoni» (poco meno di sessanta titoli tra il 1951 e il 1958), veniva riproposto con l'invito, lanciato dal «Menabò», ad una letteratura capace di raccontare la nuova realtà industriale del paese: non semplicemente facendo del lavoro industriale un tema narrativo da aggiungersi a quelli tradizionali, ma trovando le nuove categorie mentali e linguistiche capaci di rappresentare un mutato rapporto tra coscienza e oggetti, tra individuo e società.

Sera» si soffermava proprio sull'uso pervasivo ed abnorme del dialetto «nel quale – scriveva – l'autore fa parlare tutti i suoi personaggi [...] disseminando parole e costrutti dialettali anche nei pochi brani ch'egli riserba a se stesso». <sup>2</sup> Il giudizio di Montale, non privo di elogi per la *verve* del narratore, non era tuttavia esente da riserve nei confronti di un romanzo che gli apparve una trascrizione sostanzialmente mimetica, tanto da essere catalogabile come «una variante del neorealismo in atto».

In realtà il codice linguistico del *Calzolaio* (un impasto di dialetto; italiano regionale e sottocodice professionale) non è operazione prettamente riconducibile a una volontà mimetica e documentaria, quanto un'immersione integrale in una realtà che è esistenziale, prima che geografico-sociale. <sup>3</sup> Il risultato è davvero un impressionante *tour de force* stilistico, che non lascia tregua al lettore, imprigionandolo in una dimensione talmente monocorde, unitaria e ipnoticamente monolingvistica, da imporsi non già come resoconto di un mondo e di uno spazio sociale, ma come realtà assoluta, chiusa in una autoreferenzialità impenetrabile. Il lavoro e il denaro – le uniche entità su cui si costruisce la visione del mondo del calzolaio Mario Sala detto Micca – danno al protagonista del romanzo la dimensione di un eroe inquietante. Un eroe inconsapevolmente nichilista, che altro non conosce se non la condizione alienata in cui si consuma l'ossessione per il lavoro: in cui l'oggetto-scarpa (prodotto nel ritmo ansioso della ripetitività e della velocità spasmodica, pur all'interno di un modello produttivo ancora pre-taylorista) non è solo l'unità di misura della

---

<sup>2</sup> E. Montale, *Lecture. Il calzolaio di Vigevano*, in «Corriere della Sera», 31 luglio 1959, ora in E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, II, pp. 2199-2202. L'insistenza sulla dialettalità del *Calzolaio* è motivo ricorrente tra i primi recensori del romanzo (a partire da M. Rago, *La ragione dialettale*, in «Il Menabò», 1, 1959, pp. 104-123); e si veda G. Contini, *Espressionismo letterario*, in *Enciclopedia del Novecento*, II, Roma, Treccani, 1977, p. 799.

<sup>3</sup> Sulla lingua del *Calzolaio* rimane fondamentale l'intervento di M.A. Grignani, *Lingua e dialetto ne «Il calzolaio di Vigevano»*, in *Per Mastronardi. Atti del Convegno di studi, Vigevano 6-7 giugno 1981*, a cura di M.A. Grignani, Firenze, La Nuova Italia, 1983, pp. 45-63 (il libro resta uno dei più significativi contributi critici dedicati allo scrittore). Una ricognizione del materiale linguistico della trilogia vigevanese (con particolare attenzione alle presenze dialettali) propone più recentemente V. Zerbi, *Luciano Mastronardi ovvero dell'inattualità. Proposte linguistiche di archeologia industriale*, in «Autografo», XXII, 2014, p. 63-85 (corredato da un congruo numero di *schede lessicali*, pp. 76-85).

ricchezza e del prestigio sociale, ma appare come l'unico orizzonte possibile dell'esistenza.

Dopo la fortissima torsione dialettale del *Calzolaio*, con i due romanzi successivi della trilogia (il *Maestro* e il *Meridionale*) Mastronardi sottopone la sua lingua a una evidente normalizzazione, sia sul piano delle peculiarità diatopiche (la componente dialettale viene fortemente ridotta; e spesso vi compare come singolo termine isolato, che viene così ad acquisire un maggiore effetto di espressività), sia sul piano diastratico (la voce narrante è quella di un individuo di media cultura, appartenente alla piccola borghesia statale, di cui adotta la forma tendenzialmente pedestre e prevalentemente paratattica di un parlante mediamente scolarizzato). Un processo normalizzatore che tuttavia non deve far sottovalutare la sottile – e spesso sofferta – attenzione per gli aspetti linguistico-stilistici che caratterizzò la stesura dei romanzi successivi al *Calzolaio*.<sup>4</sup> Eccettuato forse il *Maestro* – che fu ideato e concluso in un breve lasso di tempo – sia il *Meridionale* che l'ultimo romanzo di Mastronardi (*A casa tua ridono*) furono contrassegnati da un complesso lavoro di rielaborazione stilistica. Ciò vale tanto per le numerose riscritture del *Meridionale*<sup>5</sup> che per la lunghissima gestazione dell'ultimo romanzo, che si protrasse per anni tra dubbi e ripensamenti, e che fu comunque accompagnato da una esplicita vocazione sperimentale. Sono gli anni, tra il *Meridionale* (del 1964) e *A casa tua ridono* (del 1971), durante i quali Mastronardi è sempre più attratto dalle sperimentazioni della

<sup>4</sup> Sulle peculiarità dello stile e della lingua di Mastronardi si fonda soprattutto l'importante capitolo a lui dedicato da R. Rinaldi, *Romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Bianciardi, Testori, Arbasino*, Milano, Mursia, 1985, pp. 9-30. Incentrato sul *Calzolaio*, ma non disattento alle complessive risultanze linguistiche del secondo romanzo della trilogia è poi il lavoro di 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*, Roma, Gruppo editoriale L'Espresso, 2007, pp. 609-638. Di taglio particolare è l'analisi linguistica che del *Maestro* propone M. Bignamini, *Alienazione sociale e discorso della follia nel «Maestro di Vigevano»*, in «Strumenti critici», 2014, 3, pp. 455-474.

<sup>5</sup> La prima notizia sulla scrittura del *Meridionale* si trae da una lettera a Calvino del 21 settembre 1962. Da altre lettere dello scrittore a Calvino si ricava la testimonianza del sofferto lavoro di riscrittura che accompagnò l'elaborazione del testo, che in una precedente stesura era narrato in terza persona (come il *Calzolaio*), ma fu poi riscritto in prima (la soluzione adottata per il *Maestro*). Su tali testimonianze Cfr. R. Di Gennaro, *La rivolta impossibile. Vita di Lucio Mastronardi*, Roma, Ediesse, 2012, pp. 110-111.

neoavanguardia.<sup>6</sup> Non è certo privo di ragioni il severo giudizio di Rinaldi,<sup>7</sup> che ha contrapposto l'altissima tensione dei primi due libri (*Calzolaio* e *Maestro*) alla "goffaggine" delle ultime pagine, con quello sperimentalismo retoricamente di superficie che contraddistingue sia un racconto come la *Ballata del vecchio calzolaio*<sup>8</sup> sia *A casa tua ridono*. Tuttavia, non si tratta qui di rivalutare dei capolavori incompresi, quanto di riconoscere la serietà della ricerca stilistica e strutturale intrapresa da Mastronardi nella seconda metà dei Sessanta, quando approderà alla forma definitiva di *A casa tua ridono* dopo una serie sfiancante di riscritture e la spasmodica ricerca di un proprio linguaggio e – soprattutto – di una nuova struttura narrativa,<sup>9</sup> nella quale ad essere sottoposto a un radicale ripensamento è il trattamento dei piani temporali, in una infinita ricombinazione dei punti di vista e della distanza narrativa (dall'indiretto libero al monologo interiore), della *consecutio* e dell'uso aspettuale del verbo. Probabilmente l'ultimo Mastronardi intraprese un percorso di ricerca stilistica superiore alle sue forze, e non esente perciò da tratti velleitari: ma gli ultimi lavori svilupparono spunti formali di cui possiamo scorgere le tracce nel *Meridionale*, l'ultimo dei romanzi della trilogia vigevanese.

L'impressione, condivisa dalla critica, di peggior riuscita del *Meridionale* rispetto al *Maestro*, è anche giustificata dalla complessiva incertezza linguistica dell'ultimo romanzo della trilogia, che non limita la dimensione plurivocale al discorso diretto. ma che anche negli spazi che il narratore «riserba a se stesso» (come diceva Montale per il *Calzolaio*) mescola imprevedibilmente a un linguaggio scialbamente impiegatizio – estraneo non solo a forme espressive di carattere geografico o sociale, ma anche a guizzi creativi e a inventività

---

<sup>6</sup> Va ricordato per altro che Angelo Guglielmi accolse Mastronardi nell'antologia *Venti anni di impazienza*, Milano, Feltrinelli, 1965, individuando nel *Calzolaio* il ricorso a soluzioni mimetiche di un universo sociale e linguistico capaci di assumere una radicale funzione «demistificante». È negli anni successivi al *Meridionale* che maturò la rottura con l'Einaudi e il passaggio alla Rizzoli.

<sup>7</sup> R. Rinaldi, *Romanzo come deformazione* cit., in particolare le pp. 23-27.

<sup>8</sup> Il racconto uscì in rivista («L'approdo letterario») nel 1969, poi nella raccolta di racconti *L'assicuratore*, Milano, Rizzoli, 1975.

<sup>9</sup> Scrive Mastronardi a Sergio Pautasso della Rizzoli, nel gennaio 1971: «la mia ambizione è scrivere qualcosa di assolutamente nuovo; di costruire narrazioni che stiano in piedi da sole, che non si poggino a niente». Il passo è in R. Di Gennaro, *La rivolta impossibile* cit., p. 175.

linguistica – molti lombardismi e alcuni (per la verità non sempre convincenti) meridionalismi. Intrusioni che spiazzano il lettore, che sta leggendo un resoconto in prima persona di un parlante meridionale. Intrusioni che non sempre sono spiegabili come un uso spregiudicato dell'indiretto libero.

Si veda questo esempio: «Andavamo a piedi, ammà una mezzoretta, il tempo da ciapà un bígolo d'aria».<sup>10</sup> Il narratore parla della passeggiata serale con Olga, l'energica ragazzona con cui ha una relazione. Anche se nulla indica che quelle possano essere parole della ragazza (il cui debordante chiacchiericcio si muove tra i poli del puro dialetto e di un italiano fortemente dialettizzato), esse possono tuttavia essere ricondotte a lei, pur se perfettamente integrate nel tessuto diegetico.

O si consideri questo caso: «Ci fermammo sul ciglio della strada per cambiare l'acqua al méral. Dalla campagna venivano canti meridionali di contadini e mondine. La campagna era boscheggiata da pioppeti» (*MeV*, p. 429). Il protagonista e il fratello di Olga percorrono la campagna in auto. L'inserito dialettale/gergale ('cambiare l'acqua al merlo', cioè mingere), riconducibile alla soluzione dell'indiretto libero, resta comunque spiazzante all'interno di un passaggio strettamente narrativo/descrittivo, del tutto privo di quei marcatori impliciti e di situazione che pur segnalano l'indiretto libero. Né sfugga il contrasto tra l'inserito dialettale e la ricercatezza di un termine come *boscheggiare*, di per sé raro, ma rarissimo nel senso in cui è qui impiegato.

Ma sono numerosi gli effetti di reale spiazzamento del lettore, quasi di incoerenza nella definizione della voce narrante o nell'adozione del punto di vista. Non a scopo catalogatorio, naturalmente, ma solo per indicare il fenomeno, si vedano esempi come questi, dove il lombardismo non può essere assegnato ad alcun personaggio, se non al narratore stesso, nel suo silenzioso soliloquio: «le figlie di impiegati e commercianti stanno con le madri, a lumare gli abiti delle figlie di industrialotti» (*MeV*, p. 401); «Davanti a portoni c'erano vicinati, seduti su scagni, che se la contavano» (*MeV*, p. 416); «Su altri usci, altri meridionali cercavano di togliere sfrisi da scarpe nuove, dovuti a difetti

<sup>10</sup> L. Mastronardi, *Il meridionale di Vigevano*, in Id., *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano*, Torino, Einaudi, 1994, p. 414, d'ora in poi *MeV*.

di lavorazione» (*MeV*, pp. 446-447); «Fra poco se ne sarebbero andati a letto a passare la notte piú tolbra della settimana: quella che precede il lunedì» (*MeV*, p. 453).

Lombardismi frequenti, cui corrispondono all'interno della voce narrante pochissimi meridionalismi. Se si eccettuano quelli riconducibili a forme di indiretto libero,<sup>11</sup> essi si riducono per lo piú all'uso transitivo di verbi intransitivi (frequentissima il caso di *uscire* + compl. oggetto).<sup>12</sup>

Il lettore ha spesso l'impressione di trovarsi di fronte a una voluta indeterminazione della voce narrante. Gli esempi sono continui, ma vogliamo soffermarci su un luogo rilevatissimo come l'*incipit* stesso del romanzo:

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. (*MeV*, p. 343)

Un *incipit* sottotono e pedestre, lontanissimo dalla larghezza dell'inquadratura "cittadina" che apriva il *Calzolaio* («A Vigevano l'hanno sempre conosciuto come Micca. Fa Mario Sala di nome e viene dalla piú antica famiglia di artigiani scarpari»).<sup>13</sup> Il ritmo è franto, spezzato in frasi brevissime. Alla larghezza cronologica dell'apertura del *Calzolaio* («l'hanno sempre conosciuto»: c'è un passato, c'è del tempo dietro quell'uomo e la sua vicenda) corrisponde nel *Meridionale* un presente pervasivo e assoluto: alla pura segnalazione di una circostanza abituale («C'è mercato nella Piazzetta del mercato») si aggiunge il *present continuous* («Sto camminando») – soluzione frequentissima nel *Meridionale* – che assegna alla pagina l'immediatezza di una ripresa in diretta; è una quotidianità colta nel

<sup>11</sup> Si veda ad esempio: «Quando ebbero finito, Nicola m'invitò a casa sua, a stendere *lu* contratto» (cap. 16) o «Aiutai Esposito a spingere la sua seicento fuoriserie, con *lu* motore annànte, il bagagliaio arréte, verniciata a due colori. Dai vetri ci penzolavano gingilli. Altri gingilli erano calamitati sul cruscotto e sulle pareti» (ivi).

<sup>12</sup> «La lavandaia esce dalla credenza *il mio fagotto*» (cap. 3); «Qui c'è un miliún! – grida, *uscendo un assegno*. – Siur pasticciare...» (cap. 5); «Attilio uscì dalle tasche dei fogli di quaderno» (cap. 12).

<sup>13</sup> L. Mastronardi, *Il calzolaio di Vigevano*, in Id., *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano* cit, p. 209.

suo farsi, nel suo inutile e insulso procedere, nella radicale inconsistenza di una vicenda non solo incapace di divenire Storia, ma anche di assurgere alla dignità di una biografia che esca dall'indistinto anonimato. È del resto lo stesso quotidiano modesto e angusto che apre il *Maestro* («Sono un maestro elementare e ho famiglia. Ho moglie e figlio»):<sup>14</sup> come nel *Maestro*, la voce narrante è in prima persona, espressa in un italiano medio, pedestre, sintatticamente elementare.

Ma qualcosa non quadra. Il narratore osserva che quello di Vigevano è un «mercato silenzioso», nel quale «non si sente nessun richiamo». L'adozione del punto di vista del narratore, l'artificio della testimonianza vista attraverso i suoi occhi è in questo caso perfettamente coerente. È, quella rappresentata, una realtà filtrata attraverso la mentalità e i modelli culturali del narratore Camillo: un meridionale che trova «strano» un mercato non caratterizzato dai richiami urlati dei venditori (il narratore corale del *Calzolaio* mai e poi mai avrebbe trovato strano il mercato di piazza del mercato a Vigevano). Sullo sfondo di tale evidente sensibilità narrativa, tanto più colpisce l'emergenza improvvisa di un lombardismo inspiegabile: i venditori se ne stanno a sedere con «gli scaldini in scossa», notazione doppiamente localistica, per l'uso della forma italianizzata del milanese/lombardo *scossàa* (grembiule, quindi per estensione 'grembo') che per la preposizione *in*.<sup>15</sup>

Per uno scrittore attento fino alla maniacalità allo stile e alla lingua giusta (una lezione appresa, già dagli esordi, sotto la guida di Vittorini) una tale indeterminatezza della voce narrante non può non essere un effetto voluto, il frutto di una scelta meditata.

Per quanto il *Meridionale* possa risultare un esperimento non riuscito, è innegabile che in esso Mastronardi compia uno sforzo per cercare strade nuove e forme nuove, evitando di ripetere il cliché narrativo proposto due anni prima con il *Maestro* – rischio più che plausibile, trattando ora un personaggio che sul piano sociale risulta per tanti versi simile al maestro Mombelli: due personaggi in cui l'universo sociale e culturale piccolo-borghese sembrerebbe trovare nella figura dello statale (l'insegnante elementare nel *Maestro*;

<sup>14</sup> L. Mastronardi, *Il maestro di Vigevano*, in Id., *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano* cit., p. 3, d'ora in poi *MaV*.

<sup>15</sup> L'espressione ritorna nel capitolo 6, descrivendo un fugace amplesso consumato da una coppia, nel corridoio di un condominio: «L'uomo ha smorzato la pila. Ora stanno seduti l'una *in scossa* dell'altro» (*MeV*, p. 376).



l'impiegato delle imposte nel *Meridionale*) un esemplare modello idealtipico.

Il secondo romanzo della trilogia è tutto interno alla realtà della scuola. Il punto di vista del maestro Mombelli (così intriso di sofferti elementi autobiografici) non poteva non risolversi in una narrazione in prima persona, escludendo a priori quella coralità verghiana che, esibita fin dalle prime battute del romanzo, era la matrice del *Calzolaio*. La voce narrante del *Maestro* è quella di un "io" pervasivo, che sovrappone costantemente sul mondo che osserva la lente deformante del proprio sguardo. Nel terzo romanzo della trilogia Mastronardi adotta nuovamente la narrazione in prima persona: ma questa volta il protagonista piccolo borghese e statale, diversamente dal maestro Mombelli, non è prigioniero di una realtà circoscritta, autosufficiente e autoreferenziale, come quella della scuola, grottescamente rappresentata nel *Maestro*. Il *Meridionale* non è il romanzo di un travet; non è la ricostruzione di un ambiente specifico, quello dell'ufficio pubblico, che pure – al pari della scuola di Mombelli – bene si sarebbe prestato a fornire materia alla naturale vocazione di Mastronardi per la deformazione grottesca.<sup>16</sup> Né Camillo, il protagonista del *Meridionale*, reca su di sé lo stigma drammatico dell'esclusione, che il maestro Mombelli conosce in una vasta gamma di modalità, anche sociopatiche e nevrotico-ossessive: mania di persecuzione; vocazione al masochismo; vere e proprie ossessioni (esemplare quella per le dita dei piedi); atteggiamenti di rifiuto e illusioni compensatorie. Il protagonista dell'ultimo romanzo della trilogia è a tutti gli effetti un personaggio senza qualità, non solo, come Mombelli, dotato di una personalità ambigua e sfaccettata; ma persino difficilmente identificabile come individuo e personaggio. All'assenza di riconoscibili qualità individuali del personaggio, corrisponde anche l'assenza di qualità sociali o, per così dire, di categoria. Cosa lo connota come meridionale? Cosa lo connota come impiegato statale? Cosa, eventualmente, lo connota come figura capace di disattendere i clichés del meridionale e dell'impiegato statale? Ciò dato, capiamo come l'incertezza nell'individuazione della voce del narratore – che si manifesta nei frequenti slittamenti e incongruenze di cui abbiamo

---

<sup>16</sup> In pochi casi Mastronardi propone qualcosa del genere. Nella figura ad esempio del capoufficio, che può ricordare il direttore scolastico del *Maestro*, come quest'ultimo pomposamente e ridicolmente pieno di sé. Ma sono situazioni appena sfiorate, che non fanno certo del *Meridionale* un affresco di vita impiegatizia.

esemplificato alcune modalità, dalle più vistose ad altre più sottili – abbia ragioni profonde e strutturali.

Nel *Calzolaio* Mastronardi aveva adottato un punto di vista esterno. Una scelta non dettata solamente dal rifiuto di ogni approfondimento psicologico (nella dimensione appiattita e alienata del lavoro e dell'accumulo di denaro), ma che sottolineava la perfetta consustanzialità tra il protagonista e il mondo che lo circonda. Il calzolaio Sala è Vigevano, e Vigevano è il calzolaio Sala. La sua vicenda è individuale, ma priva dell'unicità che appartiene all'eroe di un romanzo. Mario Sala non è il personaggio "tipico" di cui parlava Lukács, protagonista di una vicenda in sé eccezionale, ma rappresentativa nel contempo di processi socio-economici in corso. La sua vicenda è invece la storia stessa di un intero gruppo sociale, cosicché la sua figura è intercambiabile, una biografia tra le altre.

Il mondo chiuso e asfissiante del *Calzolaio* aveva trovato uno stile e una lingua coerenti, una perfetta "forma" – non a caso concordemente apprezzata dai critici contemporanei e successivi – in cui dialettalità e gergalità professionale erano divenute le espressioni naturali di una identità cittadina coerente, chiusa verso il mondo esterno, contrassegnata dai tratti dell'assolutezza: un mondo in cui l'energia vitale (del personaggio, ma di un'intera società di *scarpari*) si allineava con una dimensione alienata del lavoro e del denaro, divenuta a tal punto totalizzante da assumere tratti idolatrici. La prospettiva economica (lo sguardo fisso sui gesti ripetitivi del lavoro in serie, il numero ripetuto ossessivamente dei pezzi e il loro controvalore monetario), venivano così assumendo i contorni di una condizione esistenziale sconfinante con l'ascesi: quasi l'estraniamento dal mondo noto per aderire a un "nuovo" mondo, quello dell'imprenditoria della scarpa, coerente nei suoi valori, e *ab-solutus*, isolato e autonomo. È questo che assegna alla solitudine di Mario Sala detto Micca tratti quasi eroici, come se a riscattare la miseria umana del personaggio intervenisse la pura energia vitale e sconfinata di cui egli è portatore.

Tutto questo è affidato a una lingua che è un codice forte, vincente nella sua povertà violentemente esibita. Il dialetto gergalizzato che Mario Sala impiega e con cui viene raccontato il suo mondo può così esprimere una reale coralità. È la lingua che veicola un mondo sociale e geografico ben individuabile: non un generico proletariato che ha cercato un riscatto, trovandolo nel più primitivo degli "spiriti animali" capaci di generare impresa, ma un mondo colto nella concretezza di

un momento storico e di un luogo. Il vigevanese degli scarpari sta davvero all'incrocio di coordinate che sono geografiche e storiche nel contempo: non una lingua che documenta una realtà (secondo il principio dell'uso documentario, neo-realistico, del dialetto o dei suoi possibili surrogati, cioè italiani medi variamente dialettizzati e "popolarizzati" da anacoluti, da "che" polivalenti e dalle altre forme di allusione alla parlata popolare), ma il sottocodice distintivo di uno *status*, il gergo in cui un "gruppo" riconosce se stesso con meccanismi identitari di prestigio. L'adesione al codice linguistico della categoria è dunque la manifestazione tangibile di una sicurezza di sé e dei valori che connotano una appartenenza.

Se c'è un elemento sociolinguistico che attraversa l'intera trilogia, esso consiste certamente nel fatto che il più alto grado di prestigio linguistico appartiene alla parlata localistica e gergalizzata dello *scarparo*, sia che egli abbia raggiunto lo status invidiato di imprenditore, o che stia lottando, sotto padrone, per accumulare nell'abbruttimento del cottimo il capitale necessario ad avviare l'impresa. Con uno sguardo sociologico non privo di acume, e che non sfuggì a un lettore attento della società italiana in tumultuoso cambiamento come Giorgio Bocca,<sup>17</sup> la contrapposizione classica (in termini marxiani) tra capitale e forza lavoro è superata da una condivisione di valori e 'desideri' che costituiscono il vero zoccolo duro dell'immaginario sociale vigevanese. Una realtà lontana dalla manipolazione ideologica e culturale della società industriale avanzata, che innesta processi di identificazione dell'operaio con il piccolo borghese (una realtà ampiamente studiata dalla sociologia degli anni Sessanta). Tale processo identificativo appare infatti agli antipodi del processo socio-culturale innestato dall'imprenditorialità diffusa vigevanese, che si identifica *tout court* con il capitale e con le forme (anche su piccolissima scala) di sfruttamento del lavoro. Il prestigio sociale, che appartiene per eccellenza all'imprenditore, tocca di riflesso, l'operaio, non in quanto partecipe di un significativo processo di produzione di ricchezza – o in quanto portatore di una

---

<sup>17</sup> Alludiamo naturalmente al famoso articolo uscito sul «Giorno» nel gennaio del 1962, *Mille fabbriche nessuna libreria*, in cui l'ossessione produttivistica vigevanese era dichiarata, fin dall'*incipit*, nella sua forza totalizzante: «Fare soldi, per fare soldi, per fare soldi: se esistono altre prospettive, chiedo scusa, non le ho viste» (l'articolo è ora in *Mastronardi e il suo mondo*, a cura di P. Pallavicini e A. Ramazzina, Milano, Otto/Novecento, 1999, pp. 60-67).

coscienza di classe, che implica l'orgoglio di appartenenza operaia – ma in quanto aspirante imprenditore. Ne deriva una visione totalitaria dei valori sociali e dei tratti distintivi del prestigio. Ma se nulla esiste al di fuori della ricchezza che deriva dalla scarpa e dalla produzione di scarpe che produce ricchezza, il riflesso linguistico di quella situazione non può che essere il prestigio incontrastabile di una “vigevanosità” che si esprime attraverso il dialetto o un italiano fortemente regionalizzato, ambedue i codici innervati di lessemi legati all'economia e al denaro, ma sempre contrassegnati dai caratteri della “gergalità”, che assegna al parlante lo stigma dell'appartenenza culturale alla maggioranza che nei valori di quella “vigevanosità” si identifica. Ovvio pensare, nel *Maestro*, alla lingua di Ada, la smaniosa e decisa moglie del maestro Mombelli: una lingua così aspra e secca nei contrasti dialogici con il marito. Un codice privo di personalità e individualità, ma dotato di una funzionalità comunicativa e di una intrinseca forza aggressiva affidata proprio all'essere la lingua condivisa dalla comunità. L'aggressività della lingua di Ada ha infatti una forza implicita che le deriva dall'essere la lingua della maggioranza: pronunciarla, adoperarla, equivale a escludere il marito, legato alla lingua perdente del piccolo borghese statale, retta su un lessico morale che nel primo dei molti scontri verbali tra marito e moglie presenti nel romanzo, Ada deride come «ragionari del maestrucolo».<sup>18</sup>

Dialetto e gergo confluiscono così non solo nei termini che designano aspetti della lavorazione della scarpa (gli *operari* e le *operare*, le *giuntore*, i *guardoli* ecc.), ma soprattutto dominano in funzione espressiva l'area semantica che pertiene alla sfera economica e del denaro, come a comunicare (per un tipico meccanismo di identificazione) l'appartenenza al gruppo e la condivisione dei suoi valori.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> «Si può essere poveri e puliti – dissi. Ella rise. – I ragionari del maestrucolo! Si può essere poveri ma puliti, – ripeté imitando la mia voce» (*MaV*, p. 9).

<sup>19</sup> Accanto agli ovvii *dané*, *franchi* (o *frank*) o *ghei*, ci sono le mille articolazioni linguistiche del denaro, dal *grano* ai *bolli* (per designare le mille lire) e i termini che designano gli affari e i traffici (come *gabé*). C'è il proliferare di un'espressività gergale che parla di *fabbriche da chilo* (grosse industrie), che indica il fallimento come *andare al limbo*; o specializza in senso socio-economico verbi generici, come il notevole *tentare*, per indicare tecnicamente il passaggio dallo status di dipendente a quello di imprenditore («era operaro, *ha tentato*, e ora guadagna venti milioni all'anno»; *MaV*, p. 7).

Ma l'esempio più cospicuo dell'affermazione di *status* della "vigevanesità" è certo costituito dal dialogo tra il maestro Mombelli e l'industriale, padre di un suo allievo, al quale Ada, a insaputa del marito e con il preciso intento di umiliarlo, ha chiesto in prestito cinquantamila lire. Il codice linguistico vincente non è l'italiano medio scolastico, ma proprio il dialetto-italiano regionale adoperato dall'industriale. La situazione tipica dell'uomo incolto, arricchito ma di estrazione popolare, che si avvicina con circospezione alla scuola cercando di adottarne, non senza strafalcioni e comiche deformazioni, la lingua – è qui rovesciato: essendo egli parte della cultura vincente, può con piena sicurezza imporre la sua lingua al maestro:

Siur maestar, la so' donna, l'è 'gnu a ca mia a cercarmi cinquanta bolli. Me ce li ho dati. Comprendo. Un facchino ciapa pusé che vialtar, ma però, siur maestar, o la pianta di darci insufficienze al me menelik, oppure guà che ce lo dica al direttore. Mia moglie era andata a chiedergli cinquantamila lire. Mi sembrava che venti, cento mani mi scrostassero e spellassero. – Non lo sapevo! – borbottai. – Me g'ho idea che l'abbia mandata lui siur maestar! e che adesso al vor fa' il ghemo! D'accordo! Sennò sta Pasqua qui, si salta il regalo eh! Sti ben, siur maestar! (*MaV*, p. 20)

Una lingua in cui il puro dialetto, o un italiano d'uso con evidenti deformazioni popolesche («o la pianta di darci insufficienze al me menelik»), si annoda alla gergalità spiccia dell'uomo che non ha tempo da perdere in chiacchiere, che annoda la concretezza dei deittici e delle interiezioni con le forme (soprasedimentali e accompagnate dalla gestualità) di un discorso abbreviato («Sennò sta Pasqua qui, si salta il regalo eh!»).

*Gente di Vigevano* è il titolo con cui uscì per Rizzoli, nel 1977, l'ultima edizione della trilogia di Mastronardi. Un titolo un po' ovvio, se vogliamo, per raccogliere tre romanzi che hanno nel richiamo a Vigevano il tratto comune del titolo. Ma è un titolo che suggerisce l'affresco sociale cittadino: l'impresa di una sorta di Balzac di provincia che mette in scena la cittadina lombarda colta in una varietà e complessità di angolazioni sociologiche. Ma potremmo davvero trovare nella trilogia una simile vocazione esaustiva? E la volontà (sia pure in sedicesimo) di fare concorrenza al catasto? Se la decisione di ambientare il secondo romanzo nel mondo della scuola (ovviamente ben noto allo scrittore/maestro) rientrava in una comprensibile scelta

dettata da fattori autobiografici (cosicché l'esperienza diretta dello scrittore trovava facile materia per oggettivarsi), la scelta di concludere l'affresco socio-economico di Vigevano con una figura tutto sommato poco rappresentativa della realtà cittadina (un impiegato delle imposte, abruzzese), va precisata.

A uno sguardo superficiale, il *Meridionale* sembrerebbe il tassello utile a completare l'affresco dello stravolgimento sociale operato dal boom economico. Tra gli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta giungono dal sud a Vigevano, soprattutto attratti dall'industria calzaturiera, quasi diciannove mila immigrati: una crescita del trenta per cento della popolazione originaria, un terremoto sociale di proporzioni epocali. Tuttavia, la drammatica esplosione di energia vitale e disperata, implicata dal prepotente esodo migratorio, solo marginalmente trova spazio nel romanzo.

Il lettore non trova infatti nel romanzo le tonalità drammatiche e tragiche raccontate ad esempio da Visconti in *Rocco e i suoi fratelli*. Fa eccezione il finale, che racconta la morte per annegamento del figlio di una giovane vedova, Consiglia, proveniente dallo stesso paese del protagonista. In netto contrasto con la tonalità dimessa prevalente nel romanzo, che accumula piccole e banali cose quotidiane, qui il racconto assume le forme della tragedia, cui rimanda il mistero della morte sacrificale dell'innocente. Un destino fatale cui alludono le parole della madre sul corpo esanime del bambino («Sono diventata figlia di Vigevano! – diceva Consiglia. – Di qui non mi muoverò. Ho pagato il pegno!», *MeV*, p. 506). Ma va detto che la scena si consuma in poche battute, quasi incollata a un testo che le è estraneo. E non casualmente estraneo. La grigia insulsaggine delle esperienze del protagonista può eventualmente virare nel grottesco, ma le è precluso il tragico, che potrebbe, quello sì, raccontare la grandiosa epopea dell'immigrazione: ma è proprio l'epopea dell'immigrazione ad essere assente nel romanzo.

Il protagonista infatti non è uno dei tanti affamati lottatori che brulicarono nel panorama sociale lomellinese. Camillo non ha la stoffa tragica di Simone Parondi, né la messianica purezza dostoevskiana di suo fratello Rocco – tanto meno veglia su di lui la figura materna, ancestrale e foscamente tragica della madre di Rocco e dei suoi fratelli. Non perché di quei personaggi non abbia la stoffa umana, ma perché altro è il mondo sociale in cui egli si muove.

Camillo, il “meridionale” protagonista, si aggira in realtà in un mondo che solo occasionalmente lo mette in contatto con la condizione reietta dell’immigrato del Sud appena insediatosi a Vigevano.<sup>20</sup> In quanto impiegato delle imposte, dunque esponente dell’odiato ma tenutissimo apparato fiscale, egli si relaziona con i piccoli e grandi industriali, che lo blandiscono («Mentre cammino sotto i portici, qualche industrialotto mi saluta scattando. Dottore!», *MeV*, p. 381); pranza in una modesta trattoria, dove assieme ad altri piccolo borghesi impiegati statali (il pretore e due cancellieri, un preside e insegnanti), viene servito in una saletta dell’abitazione del trattore, separata dalle sale riservate a operai e avventori di passaggio; il potentissimo Racalmuto, il primo avvocato della città (che dai presenti in piazza è «ossequiato come il Messia», *MeV*, p. 384) lo invita a pranzo la domenica al ristorante, sia pure per costringerlo ad ascoltare la lettura di alcuni capitoli di una sua pomposa autobiografia.

Camillo incrocia diversi contesti sociali, tutti variamente collegati con il mondo produttivo della scarpa (operai che aspirano a mettersi in proprio; piccoli imprenditori e grandi industriali ecc.). Il suo vagare è quello di un testimone esterno, che osserva la realtà che lo circonda senza mai veramente interagire con essa. Anche per Camillo, come per il maestro Mombelli, sembra che la sola dimensione culturale e sociale possibile sia quella del sistema produttivo legato all’industria della scarpa. Il mondo dell’ufficio pubblico – si diceva sopra – è quasi assente nel *Meridionale*. L’impiegato Camillo attraversa Vigevano di fatto rimanendo un estraneo alla città e alle sue dinamiche sociali e umane. Il suo vagare, gli incontri che segnano le sue banali giornate, sono una sistematica conferma della sua marginalità; della sua estraneità rispetto al mondo vigevanese e al suo solido e sicuro codice culturale.

L’esito che ne deriva è paradossalmente simile a quello del *Maestro*, dove la scuola era sì onnipresente e descritta dall’interno; ma ad essere rappresentata era, più che la realtà della scuola, proprio la sua marginalità autoreferenziale, ingigantita dalla deformazione del grottesco. La scuola del *Maestro* risulta infatti incapace di proporre un codice alternativo a quello (produttivo, dialettale e gergale) degli

---

<sup>20</sup> Il mondo degli operai meridionali immigrati compare nei capitoli: 11 (entra nella casa di una famiglia di operai meridionali da poco arrivati a Vigevano); 13 (dove Mastronardi costruisce una delle rappresentazioni più crude e convincenti del libro: il suo protagonista, cacciato dalla padrona di casa, trascorre una notte presso un dormitorio – una vera e propria *descensio ad inferos*); e infine nei capitoli 15 e 16.



*scarpari*. Non è casuale che al centro del *Maestro* sia proprio la ridicola e magniloquente inconsistenza della lezione, dal titolo «L'arte del bel parlare» (*MaV*, pp. 121-135), che Mombelli tiene di fronte alla commissione giudicatrice del concorso magistrale (ottenendo il massimo dei voti e la possibilità di rientrare nei ruoli dello stato). Ma quanto più la rappresentazione del mondo della scuola è straniata dalla deformazione grottesca, tanto più essa rivela la dimensione univoca e vincente del capitalismo energetico e barbarico degli *scarpari*.

Qualcosa del genere avviene con il *Meridionale*, dove non esiste un codice culturale (e linguistico) alternativo a quello dei nuovi ricchi del dopoguerra, ex operai posseduti dagli *animal spirits* di una imprenditorialità istintiva e vorace. Quel mondo di cui il *Calzolaio* ricostruiva le origini. Non va infatti dimenticato che il primo libro della trilogia vigevanese è, dal punto di vista dell'ambientazione, un romanzo storico, che ricostruisce – tra gli anni Trenta e l'immediato dopoguerra – l'ambiguo e disperato eroismo della generazione di mezzo degli scarpari vigevanesi: collocati tra i primi capitalisti dell'inizio del secolo e l'imprenditorialità diffusa, da “distretto” della scarpa, degli anni Cinquanta e del boom economico.

La scelta di un protagonista come Camillo, mentre si appaia, nella comune condizione di piccolo borghese statale, al personaggio del maestro Mombelli del secondo romanzo, consente in realtà allo scrittore di uscire dalla dimensione asfittica e chiusa genialmente rappresentata nel *Maestro*, in cui tra la società vigevanese (e i suoi valori dominanti) e la scuola, si stabilisce un rapporto di totale e integrale estraneità.

Nel *Meridionale* Mastronardi conferma l'adozione del narratore in prima persona. Non tanto per una vocazione introspettiva, quanto perché essa diventa il veicolo privilegiato per rappresentare una condizione che marca costantemente la lontananza e l'estraneità del soggetto rispetto al mondo che lo circonda: tra lo statale piccolo borghese e la vitalissima energia popolare – grezza e ingenua, ma prepotente – dell'imprenditorialità vigevanese.

Nel *Maestro* l'esclusione del protagonista dalla cultura dominante e dai suoi codici è talmente definitiva da assumere i tratti di una solitudine esistenziale non estranea a manifestazioni patologiche (senso di persecuzione; spirito di rivalsa nei confronti dell'intera società vigevanese; fuga verso spazi compensativi dell'immaginario e dell'illusione). Nel *Meridionale* l'estraneità è meno radicale. Il

protagonista è pur sempre dotato, nel campo sociale, di una certa forza contrattuale – come abbiamo visto – in quanto parte integrante dello stato esattore, e dunque depositario di una forma, sia pure riflessa, di potere. Ma essa trova espressione in una inconsistenza del personaggio, che è sia comportamentale che linguistica. All'apatia di Camillo, che registra e percorre luoghi e ambienti di Vigevano senza mai interagire realmente con chi incontra, corrisponde una voce narrante non solo propensa alla trascrizione pedestre di fatti, incontri e personaggi, ma sostanzialmente indeterminata, priva di una definibile fisionomia culturale e, abbiamo visto, persino linguistica.

Il secondo e il terzo romanzo della trilogia vigevanese scelgono come punto di osservazione lo sguardo sconfitto del piccolo borghese, la più sfuggente delle categorie. Classe difficilmente determinabile non solo sul piano economico-strutturale, ma soprattutto su quello psico-sociale e dei meccanismi di autoidentificazione sociale. E a ragione Enzensberger notava in un libretto di qualche anno or sono che la vera determinazione del piccolo borghese consiste nella sua non determinabilità, giacché egli «vuol essere qualsiasi cosa, tranne un piccolo borghese», cosicché egli «è sempre qualcun altro».<sup>21</sup>

Che il dramma sia quello di un piccolo borghese è fin dall'*incipit* del *Maestro*:

Sono un maestro elementare e ho famiglia. Ho moglie e figlio, e il mio guadagno è sufficiente per arrivare alla fine del mese. Ada, mia moglie, mi ripete spesso: – Lasciami andare a lavorare! – Oppure: – A Vigevano lavorano tutte le donne! [...]

Comprendo che il suo lavoro sarebbe essenziale all'economia della casa, oltreché delle mie forze; ma il pensiero che mia moglie – moglie di un piccolo borghese – entri in una fabbrica, si metta alla stregua degli operai, mi è insopportabile. – Devi pensare alla casa, – le rispondo. (*MaV*, p. 3)

Il laconico esordio del libro immette subito il lettore in una dimensione che è compiutamente economica. Ma il lessico è quello difensivo tipico dello status piccolo borghese: la grigia sopravvivenza («arrivare alla fine del mese»), coniugata con la responsabilità del capo-famiglia («ho famiglia»). Alla base della sopravvivenza di classe

---

<sup>21</sup> H.M. Enzensberger, *Sulla piccola borghesia* [1978], Milano, il Saggiatore, 1983, pp. 3-14: p. 7.

della piccola borghesia – nella sua difesa identitaria dal proletariato e dai processi di proletarizzazione – c'è tradizionalmente l'adozione di precise “strategie di chiusura” (licenze commerciali; titoli di studio ecc.). In un sistema economico produttivo vitale e caotico come quello dell'Italia del Boom, la “strategia di chiusura” della classe magistrale non può che suonare ridicola.<sup>22</sup> Privata di ogni reale effetto economico e di prestigio sociale, la strategia di Mombelli assume così un carattere puramente psicologico e illusorio: il temere di mettersi «alla stregua degli operai» non passa infatti attraverso la difesa di un, ormai perduto, privilegio salariale, ma comporta l'adozione di una strategia perdente nel momento stesso in cui contravviene i valori dall'intera comunità. E non a caso la richiesta di Ada di divenire operaia, da elemento strettamente personale (il generico desiderio di denaro e di partecipazione alla festa consumistica), subito è rafforzata dal richiamo a un sistema di valori condivisi da tutta la comunità cittadina: «A Vigevano lavorano tutte le donne» (*MaV*, p. 3).

Nel *Meridionale* l'indeterminatezza della condizione piccolo borghese, la sua elusiva identificazione di classe, è ancora più radicale. Camillo percorre senza qualità determinabili lo spazio sociale vigevanese: non ha attese e sogni, tantomeno una qualsiasi volontà di riscatto. Né vive con la frustrata e lucida consapevolezza masochistica del maestro Mombelli la consapevolezza di una irreversibile perdita di riconoscimento sociale.

Del fatto che Mombelli «soffra di punte acute di masochismo» avevano già parlato Asor Rosa e Fragapane in un saggio del 1979.<sup>23</sup> Un tratto, quello masochistico, che va però letto solo in parte nella sua valenza psico-sociale, come versante patologico del senso di inadeguatezza, di marginalità e la spinta autocommiserativa, che sono contrassegni idealtipici del piccolo borghese, così come certa letteratura sociologica l'ha tratteggiato nella sua indagine sulle basi psicologiche del totalitarismo e del conformismo di massa.<sup>24</sup> Temi che

<sup>22</sup> «Ricordati che la scuola è un ambiente selezionato. Bisogna vincere un concorso ed avere studiato per entrarci. Non è come la fabbrica!», dice Mombelli alla moglie in uno dei tanti scontri verbali che confermano la frustrante inefficacia dei suoi argomenti (*MaV*, p. 33).

<sup>23</sup> A. Asor Rosa e U. Fragapane, *La trilogia di Mastronardi*, in *Letteratura italiana '900. I Contemporanei*, Milano, Marzorati, 1979, X, pp. 9228- 9334: p. 9229.

<sup>24</sup> Alludiamo naturalmente all'interpretazione psicosociale del piccolo borghese proposta dalla scuola francofortese, e in particolare alle indagini di Horkheimer e del

nel *Maestro* trovano spesso richiami espliciti, come nella sfuriata di un collega di Mombelli, il maestro Cipolloni, che al bar reagisce istericamente al fatto di essere stato posposto a un cliente arrivato dopo di lui ma, agli occhi della cameriera, di maggior riguardo:

Fuori dai piedi, sguattera! – urlava Cipollone. – Sempre la piccola borghesia che non sa farsi rispettare. Noi piccola borghesia, che paghiamo le tasse fino all'ultimo, che andiamo in guerra dicendo: obbedisco, che siamo la spina dorsale d'Italia... (*MaV*, p. 31)

Ma sarebbe un errore circoscrivere a un intento descrittivo o di indagine psico-sociale la rappresentazione del piccolo borghese, alla quale Mastronardi affida gran parte dell'affresco vigevanese.

Nel secondo e terzo romanzo della trilogia di Mastronardi la condizione piccolo borghese ampiamente trascende ogni intenzione documentaria, per acquistare una valenza prettamente esistenziale. All'estraneità rispetto all'universo socio-culturale cittadino di Mombelli corrisponde, nel *Meridionale*, l'indeterminatezza del punto di vista della voce narrante. Vera anticipazione di quella che – sul piano di una pur artificiosa e goffa ricerca sperimentale – porterà Mastronardi ad affidare la narrazione della *Ballata del vecchio calzolaio* e di *A casa tua ridono* a una integrale confusione dei piani temporali, a una commistione sistematica dei punti di vista.

I due piccolo borghesi protagonisti del secondo e del terzo romanzo della trilogia non sono che una diversa articolazione di quella meditazione sul disagio esistenziale e sull'insensatezza della condizione umana che contrassegnano l'intera narrativa di Mastronardi, dallo strepitoso esordio del *Calzolaio*, fino alle evanescenti e inafferrabili categorie spazio/temporali dell'ultima, mancata, prova narrativa di *A casa tua ridono*.

---

Fromm di *Escape from Liberty* (1942) che individuavano nell'autocommiserazione e nel senso di persecuzione sociale la predisposizione del piccolo borghese a compensare la percezione frustrata del proprio senso di inadeguatezza e inferiorità affidandosi su una figura forte e autoritaria. Un nesso tra masochismo e tipologia psicologica "piccolo-borghese" suggerisce S. Giannini, *La musa sotto i portici*, Firenze, Pagliai, 2008, pp. 193-195.

# Quando l'incipit chiude il romanzo

## La claustrofobia del *Calzolaio di Vigevano*

Massimiliano Tortora

### I. Questioni già note

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

---

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

<sup>2</sup> *Ibidem*.

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

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

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

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

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

<sup>6</sup> Cfr. R. Barilli, *La linea Pirandello-Svevo*, Milano, Mursia, 1972.

<sup>7</sup> Cfr. V. Spinazzola, *L'egemonia del romanzo*, Milano, Unicopli, 2007.

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

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

Pertanto, scomodando il solito Bourdieu, se il centro del campo è occupato da narratori nati tra gli anni Zero e gli anni Venti, e che dunque hanno esordito tra *Gli indifferenti* e il dopoguerra (oltre a Moravia, si pensi a Soldati, Bernari, e poi più avanti Arpino, Cassola, ecc.), in periferia *nuovi entranti*, particolarmente aggressivi e consapevoli dei propri mezzi, e sollecitazioni straniere che arrivano dai *mediatori* (traduttori e case editrici), preparano il campo per una nuova stagione. Come sempre avviene, quando un genere conosce la sua massima espansione, rischia anche la sua estinzione; o almeno una sua profonda trasformazione, generando forze distruttive e contrastanti<sup>10</sup>. È quanto avviene nel campo del romanzo, che ricerca soluzioni anti-narrative proprio nel momento in cui la scena è saldamente occupata dai «romanzieri-romanzieri». <sup>11</sup> Questo meccanismo è del resto impersonificato proprio da Vittorini che già attraverso i Gettoni aveva cercato una faticosa via d’uscita dal neorealismo, senza per questo mettere davvero in discussione la funzione mimetica del romanzo. Anche Mastronardi rientrava in questo schema vittoriniano di innovazione e realismo, e per questo motivo, dopo la lunga gestazione, può esordire sul primo numero del «menabò», in cui, non a caso, viene affrontato di petto uno dei nodi decisivi che concerne la vecchia letteratura realistica e le nuove sollecitazioni moderne: *Lingua e dialetto nella letteratura italiana*, come stabiliva il saggio di Covi, che dettava l’ordine del giorno del fascicolo iniziale. Mastronardi, quindi, quando pubblica il suo primo romanzo è soprattutto colui che ricorre a uno strumento mai morto, e

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

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

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



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

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

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

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

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

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

## II. L'energia cinetica e la claustrofobia

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

# L'ospite ingrato

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

Massimiliano Tortora

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

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

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

---

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



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

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

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

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

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

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

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

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

# L'ospite ingrato

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

Massimiliano Tortora

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 2. Il discorso diretto libero e il punto di vista

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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



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

## V. Mastronardi e l'onda lunga di Moravia

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

<sup>38</sup> E. Montale, *Lecture. Il calzolaio di Vigevano* cit., p. 2200.

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

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

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

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

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

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

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





# «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 richiamava 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 diletta 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, *Letture. 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.

# Alzare la testa

## Sul problema della mascolinità nella narrativa di Mastronardi

Giulio Iacoli

### I. Ragioni di uno sguardo di genere

Più stigmi concorrono a definire e isolare l'umanissimo, vulnerabile uomo mastronardiano, incarnato esemplarmente dal protagonista del *Maestro di Vigevano*, Antonio Mombelli, e comunque ben rappresentato nell'intera galassia di narrazioni brevi lasciateci in eredità dall'autore. Al riguardo, e prospetto in tal modo l'ipotesi di lettura che qui intendo discutere, la lente «intrinsecamente politica»<sup>1</sup> del genere può consentirci di inquadrare in maniera adeguata, da una prospettiva inedita, se rapportata all'autore, e complessivamente originale in quanto non ancora pienamente riconosciuta, né tantomeno recepita, dagli studi sulla letteratura italiana,<sup>2</sup> i molteplici riflessi del maschile cui le narrazioni in questione danno forma.

---

<sup>1</sup> R. Connell, *Questioni di genere*, a cura di R. Sassatelli, Bologna, il Mulino, 2011, p. 42.

<sup>2</sup> Molto opportunamente Anna De Biasio esorta discipline «tradizionalmente più impervie al discorso identitario (come l'italianistica)» a beneficiare «di un vantaggio interpretativo. Aprendosi con ritardo allo studio del genere – e in particolare del maschile – potrebbero dimostrare che quest'ultimo non solo non è incompatibile con una sensibilità verso i procedimenti della rappresentazione, ma che i più validi strumenti di decostruzione delle ideologie delle opere possono essere proprio lo stile, i tropi, i dispositivi testuali che servono a codificarle», *Maschilità e letteratura: uno sguardo dagli USA*, in *Mascolinità nella letteratura italiana contemporanea*, a cura di M. Spinelli, in «Narrativa», 40, 2018, pp. 27-36: p. 36.

Questo senza disconoscere un più generale effetto di configurazione: l'azione costante e intrecciata, in Mastronardi, di assiologie altamente codificate nella società rappresentata, le quali rispecchiano presupposti razzistici, squilibri di classe, convinzioni, per giungere al punto intuibile come particolarmente probante, di superiorità di genere e implicite gerarchizzazioni nello sguardo alle sessualità: *insider/meridionale*; *industriale/operaio*; *industriale/maestrucolo*; *direttore didattico/maestro*; *maestro/bidello*; *eterosessuale vincente/cornuto*; *eterosessuale/pederasta*; *marito e padre breadwinner* (colui che detiene il compito, o potere, di provvedere alle necessità economiche familiari)/*moglie subordinata al ruolo del coniuge*, e – come vedremo – viceversa... Categorie, dissimmetrie di potere, e conseguenti forme di dominio e di oppressione,<sup>3</sup> queste, che intervengono a condizionare punto di vista e reazioni, o viceversa incapacità di reagire, del personaggio; si può affermare che si impongono come linee discorsive fondamentali, sulle quali regge la coerenza rappresentativa del mondo vigevanese.<sup>4</sup>

Ancora facendo riferimento al suo punto di osservazione, Mombelli, nel *Maestro*, sintetizza ed esprime efficacemente, con la sua ossessione per la tenuta del «catrame», ovvero la preservazione della propria dignità, come pure per il giudizio dei concittadini e di chi avverte come a sé superiore, l'avvenuta introiezione di tali principi come naturali e di immediata validità prescrittiva. Una lettura intersezionale,<sup>5</sup> ovvero sia volta a rilevare l'operatività congiunta di tali

---

<sup>3</sup> In consonanza con il procedimento descritto operano gli schemi oppositivi, o classificazioni «naturalizzate», su cui si fondano esercizio e introiezione, in forma di autosvalutazione del dominato, della violenza simbolica, nell'analisi classica di P. Bourdieu, *Il dominio maschile*, Milano, Feltrinelli, 1998, in particolare pp. 45-46.

<sup>4</sup> Si vedano al proposito G.C. Ferretti, *Il mondo in piccolo (ritratto di Lucio Mastronardi)*, 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. 23-36 (successivamente ripubblicato in appendice ai romanzi nell'edizione L. Mastronardi, *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano*, Torino, Einaudi, 2016); P. Pallavicini, *Lucio Mastronardi, la forza corrosiva della provincia*, in «Palazzo Sanvitale», 3, 2000, pp. 115-125.

<sup>5</sup> Con «intersezionalità», o «prospettiva intersezionale», ci si riferisce a un *modus operandi* elaborato, a partire dall'ultimo decennio del Novecento, negli studi femministi di diritto, e in particolare dalla giurista e teorica di genere e razza Kimberlé Crenshaw: a partire da un suo fortunato articolo, *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and the Violence Against Women of Color*, pubblicato sulla «Stanford Law Review» nel 1989, siamo dinanzi alla proposta di un



diversificati discorsi e strutture oppressivi all'interno delle narrazioni, o comunque capace di contemperare approccio testuale e attenzione agli effetti del contesto (ovvero, ai modi con i quali agisce l'industria e, culturalmente parlando, torpida società di Vigevano), non può non reperire nell'incrinata autorevolezza della figura maschile un nucleo essenziale, generativo, dell'immaginazione narrativa di Mastronardi.

Proprio il suo caso, chiaramente marginale nel canone secondonovecentesco, eppure così indicativo, *fra l'altro*, quale testimonianza delle modificazioni antropologiche, sociali e culturali ritratte, ci offre una vigorosa contronarrazione del boom economico, e nello specifico dei modelli di mascolinità virile propugnati da quelle che potremmo definire le agenzie mediatiche dell'epoca; e questo in uno schema d'azione che vede le forme della cultura reagire a tale omologante «strategia di assicurazione virile» (così Sandro Bellassai), intesa «a ricostruire un'immagine del maschile *autorevole*, insistendo spesso su un'associazione tra virilità tradizionale e caratteristiche "moderne" della mascolinità». <sup>6</sup> La contronarrazione opera su diversi fronti: dalla smitizzazione operata dal cinema (*La dolce vita* inaugura il decennio, *La notte* di Antonioni è del '61) <sup>7</sup> agli io narranti e/o personaggi alienati introdotti dal romanzo dell'industria, da Ottieri e Bianciardi <sup>8</sup> al

---

«approccio intercategoriale all'analisi di discriminazioni effettive che, oltre a non essere giuridicamente normate, non erano contemplate dalle politiche femministe», nell'intento di «mostrare come una politica anti-discriminatoria non fosse in grado di contrastare gli effetti di differenze che, solo se viste nella loro sommatoria, potevano rendere *visibile* l'operare interconnesso delle strutture di potere», così C. Demaria (con A. Tiralongo), *Teorie di genere. Femminismi e semiotica*, Milano, Bompiani, 2019, p. 53; vedi inoltre *ivi*, alle pp. 89 sgg.

<sup>6</sup> S. Bellassai, *L'invenzione della virilità. Politica e immaginario maschile nell'Italia contemporanea*, Roma, Carocci, 2011, cit. in F. Orsitto, *Maschio in dissolvenza. Considerazioni sulla mascolinità italiana al cinema tra gli anni Sessanta e Settanta*, in *Mascolinità all'italiana: cinema, teatro e letteratura*, a cura di R. Ventura, Cuneo, Nerosubianco, 2013, p. 147.

<sup>7</sup> Nella sintesi di Giorgio Tinazzi, gli anni Cinquanta e Sessanta vedono il cinema d'autore proporre «personaggi maschili (penso, per fare esempi, ad Antonioni o Pietrangeli) con identità pericolante che affrontavano i mutamenti in atto con mediocri false speranze», G. Tinazzi, *Dai «pepla» al western all'italiana. La figura maschile nel cinema popolare degli anni Cinquanta*, in *La questione maschile. Archetipi, transizioni, metamorfosi*, a cura di S. Chemotti, Padova, Il Poligrafo, 2015, p. 240.

<sup>8</sup> L'amicizia fra Bianciardi e Mastronardi e la comune radice protestataria del loro fare letteratura sono rievocate in più punti di R. De Gennaro, *La rivolta impossibile. Vita di Lucio Mastronardi*, Roma, Ediesse, 2012, e in particolare pp. 80-89.

Parise del *Padrone*, con un centro simbolico costituito dall'esperienza eccezionale dell'Albino Saluggia di Volponi, mediata dalle risorse della narrazione inattendibile: *Memoriale* è del 1962.

Per le ragioni sopra addotte, per il quadro storico-culturale e concettuale che ho potuto, sia pur brevemente, richiamare, pare allora pertinente, se non propriamente cruciale, leggere Mastronardi nella prospettiva dei *masculinity studies*, ovvero di quel campo che, rispetto ai *men's studies* emersi con gli anni Ottanta del secolo alle spalle e propagatisi nelle scienze sociali, indaga le accezioni di 'maschilità', i modi plurali, inediti o non scontati, dell'essere maschio all'interno degli studi artistici e letterari.<sup>9</sup> Proprio per via dello spessore e dell'attendibilità delle immagini forgiate dalla letteratura, da questa ricaviamo infrazioni, revisioni, repliche "incarnate" a quella che Raewyn Connell ha definito «maschilità egemonica»: <sup>10</sup> un ideale, promosso dal patriarcato e volto a ratificarne la legittimità, <sup>11</sup> sul quale misurare le altre forme possibili di maschilità, che prospera nella società contemporanea e nelle immagini promosse dai media.

## II. Una coscienza fissurata dal dubbio

Pare inoltre rilevante, ponendosi nel contesto degli ancora limitati studi su Mastronardi, operare un riposizionamento, aggiustare un poco il tiro rispetto alla pur colta e stimolante lettura della coscienza narrativa di Mombelli fornita da Mauro Bignamini, in un suo saggio di qualche anno addietro: lettura primariamente intrapsichica, tuttavia, la sua, tesa a far emergere, dalle sollecitazioni violente che provengono dalla moglie Ada e dalla società circostante, l'alienazione, il «processo di disgregazione psichica»<sup>12</sup> desumibile dal flusso verbale del narratore.

---

<sup>9</sup> Si veda al proposito A. Hobbs, *Masculinity Studies and Literature*, in «Literature Compass», 10, 3, 2013, pp. 383-395; utili precisazioni terminologiche sul binario tutto italiano maschilità/mascolinità (la prima è una «nozione di maschile più neutra e quasi paradigmatica», la seconda «una nozione già connotata, una sua qualificazione» in termini di forza, audacia, vigore...) sono in A. De Biasio, *Studiare il maschile*, in «Allegoria», 61, 2010, pp. 10-11.

<sup>10</sup> R.W. Connell, *Maschilità. Identità e trasformazioni del maschio occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1996.

<sup>11</sup> Cfr. M.G. Pacilli, *Uomini duri. Il lato oscuro della mascolinità*, Bologna, il Mulino, 2020, p. 37.

<sup>12</sup> M. Bignamini, *Alienazione sociale e discorso della follia nel «Maestro di Vigevano»*, in «Strumenti critici», 3, 2014, p. 456.

Una considerazione della relativa stabilità del discorso narrativo, affidata alle tante scene dialogate (dove convenzionalmente, ci ricorda Genette, tempo della storia e tempo del racconto coincidono, e dove dunque, aggiungeremo, l'effetto di registrazione immediata ha il sopravvento, a scapito di possibili ingerenze alteratrici),<sup>13</sup> ci restituisce un'immagine in parte diversificata rispetto al grado di condizionamento e di inattendibilità esibito dagli io narranti di *Memoriale*, romanzo richiamato dallo stesso Bignamini, o del *Padrone* – questo al netto delle vie di fuga, delle fantasie e delle digressioni in cui cerca scampo alla realtà l'uomo Mombelli, opportunamente individuate nel saggio.

L'ipotesi di fondo, su cui verranno modellate le seguenti note di lettura, è che il corpo e la dimensione sessualizzata del corpo<sup>14</sup> rappresentino, in testi e personaggi come il *Maestro* fortemente investiti e in buona misura modellati dai richiami dell'extratesto, ovverosia da permanenze oppressive e modificazioni vorticose del sociale, un luogo imprescindibile di osservazione, dove si addensano impressioni dolorose, e dal quale procede un riconoscimento di sé non di rado lucido, impietoso.

Chiamato in causa in quanto uomo in sé manchevole, sprovvisto di risposte appropriate, in occasione degli snodi, dei rovesci che la sorte gli riserva (l'ingente sanzione appioppata dal fisco in seguito alla scoperta dei traffici illeciti nella/dalla fabbrichetta di Ada e del fratello Carlo – traffici spifferati, come è noto, in un accesso di vanità, dal maestro al caffè in piazza, dinanzi ai suoi vecchi colleghi; il sospetto, o qualcosa di più che un vago sospetto, del tradimento da parte di Ada), Antonio esprime la certa coscienza del fatto che ai propri atti o alle proprie mancanze seguano necessarie ratifiche della sua personale inadeguatezza.

La struttura ricorrente dell'interrogativa retorica stringe in uno spazio esiguo i dubbi residui, venendo ad affermare, se si contemplanò la moralità e la saggezza che competono al *vir*, l'avvenuta dilapidazione di tali requisiti, nel momento in cui si sono voltate le

<sup>13</sup> G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 135-136.

<sup>14</sup> Per leggere in questa chiave le prove narrative di Mastronardi si veda M.A. Bazzocchi, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Mondadori, 2005; Id., *Il codice del corpo. Genere e sessualità nella letteratura italiana del Novecento*, Bologna, Pendragon, 2016.

spalle al decoro della figura insegnante, del morigerato impiegato statale, per farsi parodia di un qualsiasi industrialotto:

Rivedo le scene in Piazza; il mio tirare fuori i soldi; il mio mortificare i colleghi. A questo riduce il catrame, a questa meschinità? A vantarmi di quello che mia moglie e mio cognato guadagnano col loro lavoro e con la loro furbastreria? Risento la mia voce dire: – Guadagno qui, guadagno là; – rivedo le facce dei colleghi, i loro occhi, il colore del loro viso. Equilibrio, mi dico, equilibrio. L'orgasmo si stava tramutando in ira contro di me; in un ribrezzo verso la mia meschinità. Me lo merito un collega come Varaldi.<sup>15</sup>

Non manca una distinta sfumatura di genere, nella più ampia sintomatica della costante svirilizzazione, in atto nel romanzo, del protagonista: questi si vede implicitamente degradato a donnicciola «leggera» nella ricostruzione fallace del cognato, il quale, imbeccato da un Antonio privo di ritegno, riterrebbe plausibile che sia stata Ada a farsi sfuggire qualcosa, conversando con le amiche («Una donna è giustificabile [...] – una donna, si sa: la donna è vacua per natura, ma un uomo...»); *MaV*, p. 90). Rivedremo tale schema di pensiero, legato alla colpevolizzazione della donna in quanto infida e ciarliera, in un altro luogo notevole della narrativa di Mastronardi.

La formula autopunitiva, o autocommiserativa, ricorre inoltre sul piano della sfera sessuale, a suggellare il riconoscimento della propria estraneità, o incapacità di servirsi di un codice dell'onore virile, apertamente sfidato e infranto dal comportamento di una Ada sempre più emancipata ed egemone, in ciò che resta del rapporto di coppia: «Penso che ho la moglie che mi merito, che ho le corna che merito» (*MaV*, p. 124). Evaporati i copioni sessuali<sup>16</sup> convenzionali, disallineate le polarità invalse di genere e potere, Antonio, sopraffatto da un senso vago eppure doloroso di vergogna per non aver saputo proteggere la propria reputazione,<sup>17</sup> non sa bene come aderire al ruolo che è chiamato a impersonare; cerca di svicolare:

<sup>15</sup> L. Mastronardi, *Il maestro di Vigevano*, in Id., *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano* cit., p. 83, d'ora in poi *MaV*.

<sup>16</sup> Il sintagma si riferisce a comportamenti («linee guida per valutare le azioni delle altre persone») che rispondono alle norme socioculturali del momento, ed è discusso in M.G. Pacilli, *Uomini duri* cit., pp. 94-95.

<sup>17</sup> Nell'antropologia comparativa del Mediterraneo il sistema congiunto di *honour and shame* come categoria privilegiata di descrizione delle società e delle maschilità

A volte penso che dovrei appostarmi vicino alla fabbrichetta, pedinare mia moglie, e penso che un giorno o l'altro lo farò. Ma i giorni passano, e si susseguono, e non lo faccio. Perché, penso, che abbia paura di non comportarmi come un marito tradito! Come si comporta un marito tradito? Ne conosco diversi di mariti traditi, che si stanno comportando come mi sto comportando io ora: con indifferenza, ignorando (*MaV*, p. 124)

### III. Sul romanzo dei rapporti di forza

Le fantasie, o convinzioni, masochistiche<sup>18</sup> sopra richiamate collimano con la sostanziale abdicazione del personaggio maschile a farsi artefice della propria esistenza (il suo è un tirare avanti «ignorando»), con l'accettazione del ruolo vicario, sul piano dell'espressione del desiderio, che viene a rivestire in più occasioni, ovvero come voyeur. Tale posizionamento in un ruolo laterale e furtivo coinvolge l'osservazione, a distanza, dell'accoppiamento fra Eva e il presunto Adamo boschereccio, lungo le rive del Ticino, e il pedinamento della moglie fedifraga al seguito dell'industriale, che ci tragitta in piena commedia degli equivoci; e ciò nel momento in cui Antonio, appostatosi con intenti vendicativi nella camera d'albergo a fianco di quella che reputa occupata dagli amanti clandestini, ne esce per verificare come i rantoli uditi provengano in realtà dal letto di un moribondo.

L'episodio, prima ancora di sfociare nell'aperta comicità della sua conclusione, decreta, una volta di più, l'irrisolutezza del personaggio, l'incredibilità della sua figura mentre, armato di un «bel martellone», chiara protesi o sostituto fallico, si dirige dal *concierge*. Il modo improvvisato e scomposto, inetto,<sup>19</sup> con il quale Antonio tenta di

---

spiega come l'onore venga inteso come caratteristica “interna” e insieme “esterna” al maschile, «in quanto dipendente soprattutto dalla purezza sessuale e dal pudore delle “sue donne”»; la vergogna agisce come rappresentazione del disonore maschile, derivato principalmente dalle infrazioni al sistema dell'onore sopra descritto, V. Fidolini, *Fai l'uomo! Come l'eterosessualità produce le maschilità*, Milano, Meltemi, 2019, p. 50.

<sup>18</sup> Ad avere introdotto l'idea di una componente masochistica in Mombelli sono Asor Rosa e Fragapane, nel loro profilo dedicato alla trilogia vigevanese nella *Letteratura italiana* Marzorati (1979), secondo la ricostruzione di S. Giannini, *La musa sotto i portici. Città e provincia nella narrativa di Piero Chiara e Lucio Mastronardi*, Firenze, Polistampa, 2008, p. 193 e n.

<sup>19</sup> È importante evidenziare la continuità dinamica con la figurazione modernista dell'inetto, proposta in chiave comica da Mastronardi. Con tale figura, difatti, Antonio

attuare i propri propositi di rivalsa rappresenta l'esito, nuovamente, di un tentativo imperfetto di autoconvincimento, una risposta volontaristica e incongrua a quel fascio di interrogativi sui modelli di comportamento virili che si trascina fra le pagine. Mastronardi ne fa un coerente motivo di ossessione, volto a incorniciare compiutamente i sentimenti di insoddisfazione e delusione dell'uomo messo in ombra da forme vincenti di mascolinità, incapace di rivaleggiare con il potere di seduzione e la disinvoltura delle nuove figure imprenditoriali: «Pensai cosa dovessi fare. Era chiaro che avrei dovuto fare qualche cosa per dimostrare a me di essere vivo, di essere uomo offeso nel suo onore, nei suoi diritti» (*MaV*, p. 132).

Su un piano più generale, i soprassalti, perlopiù falliti, di dignità virile, i tentativi di rialzare la testa agiscono come pattern strutturanti all'interno del romanzo; se arridono, *una tantum*, a un Mombelli slanciato a reagire all'ennesima tirata repressiva del Direttore, Pereghi, rilevandovi un errore di logica («Quando raccontai ad Ada questa scena, ella non ci voleva credere, anzi non ci credette. E ciò mi fece piacere. Sentivo di avere del coraggio!»; *MaV*, p. 43), hanno per contro, in un altro caso, l'effetto di paralizzare Nanini – alter ego del narratore, nell'intuizione su cui Bignamini chiude il proprio contributo,<sup>20</sup> nonché, aggiungerei, dell'autore –, nella sanzione della sua inaggrabile diversità, o subalternità.

Si ricorderà difatti come allo spernacchiamento *coram populo*, da parte del «fuori ruolo» Nanini, di Amiconi, la cui tanto vantata onorificenza, secondo quanto desunto dalla lettura di un articolo di Montanelli sul «Corriere», consisterebbe in una patacca smerciata per poche migliaia di lire da due sorelle di Aversa, e dunque al tentativo di Nanini di destituire di autorità il collega prossimo alla quiescenza, emblema di una specchiata vita votata all'insegnamento, segua la ritorsione da parte del corpo docente.

---

condivide alcuni tratti identificativi, quali la relazione necessaria, e però ambigua, con le figure maschili *atte*, egemoni (una storia di inetti, e non di inette, quella del personaggio novecentesco), e la collocazione marginale nella società a cui appartiene. Per un inquadramento complessivo del problema si può vedere M. Spinelli, *Una ribellione mancata. La figura dell'inetto nella letteratura di fine Novecento*, Verona, Ombre corte, 2015, in particolare pp. 7-53.

<sup>20</sup> M. Bignamini, *Alienazione sociale e discorso della follia* cit., p. 474. L'autore del saggio vede significativamente arrestata dal suicidio di Nanini la sua «aperta ribellione contro la scuola e il ruolo sociale» (*ibidem*).

La provocazione sarcastica, il *ghigno*<sup>21</sup> con il quale l'eterno supplente aggredisce il più anziano e blasonato collega si arresta ben presto – il ghigno è inoltre motivo caratteristico, con sfumature di esplicita aggressività sessuale, di Ada, accompagnatosi in due occasioni al prorompere di questa in «una risata isterica» («Non dovevi sposare una donna come me...»); *MaV*, p. 49; e ancora: «scoppiò in una risata isterica. – Se hai così tanta stima di me, che cosa ci stai a fare qui con me? – urlò ghignando»; *MaV*, p. 130); sul particolare dello stesso motivo come *memento* – la dentiera della moglie a mollo, sul comodino – si conclude un racconto beffardo come *Il maneggio*.<sup>22</sup> L'impulso ardimentoso, dicevamo, in Nanini, lascia spazio allo sgomento dinanzi al contrattacco furioso e umiliante di Amiconi («Volevo chiedere qualche mese per motivi di salute, ma a costo di crepare vengo a scuola, fuori ruolo! Nanini *imbianchi*!»; corsivo nostro), che invoca inoltre la reazione compatta dei colleghi:

- Siate solidali con me, medaglia d'oro, non dategli neanche un giorno di supplenza! – disse Amiconi.
- Viene da Aversa anche quella! – ghignò Nanini.
- No, questa viene proprio da Roma, viene, – urlò Amiconi. – Sono l'unico maestro della Lomellina premiato con medaglia d'oro, proprio...
- Si asciugò gli occhi col fazzoletto. Amiconi, entrò in scuola. Le maestre se la presero con Nanini: – Ora sarò contento di aver offeso una medaglia d'oro! Sarò contento ora...
- Nanini abbassò la testa senza rispondere. (*MaV*, p. 37)

Entrambi sedotti dalla momentanea, illusoria ebbrezza di potersi rivalere sul prossimo, gli umiliati Mombelli e Nanini; ma l'immobile e ammorbante mondo scolastico, al quale pure, nella lettura di Bignamini, Antonio deve la sua tenuta residuale («solo la dimensione impiegatizia dell'insegnante elementare garantisce stabilità ad una coscienza vacillante e schizoide»),<sup>23</sup> appare regolato da codici e imposizioni svilenti e inesorabili da parte delle sue espressioni apicali,

<sup>21</sup> Va notato come il ghigno si ripresenti a conclusione della seconda parte del romanzo, a contrassegnare l'ironia amara con la quale Nanini comunica al narratore l'esito della sua prova concorsuale: «Un'altra volta bocciato, – disse con un ghigno. La mia lezione sull'acero platanoido non ha convinto» (*MaV*, p. 118).

<sup>22</sup> In *Per Mastronardi*, cit., pp. 159-164.

<sup>23</sup> M. Bignamini, *Alienazione sociale e discorso della follia* cit., p. 461.



e a seguire da coloro che si arrogano una posizione privilegiata al suo interno – accanto e in subordine al direttore, insegnanti di lungo corso come Amiconi, e ancora le maestre cattoliche, così simili all'amata madre dell'autore e così violentemente berteggiate nel romanzo, le quali esibiscono una sovrana distinzione, per via del proprio zelo missionario o connaturata «vocazione» educativa, a cospetto dei colleghi «del partito dei senza Dio» (*MaV*, p. 141).<sup>24</sup>

Nel romanzo, come nella galassia di raccontini sui maestri, la scuola è eminentemente, occorre ribadirlo, teatro di conflitti fra tapini.<sup>25</sup>

#### IV. «Chi umilia è un umiliato»

Proprio la circolarità degli atti di umiliazione, la volontà di rivalsa sul prossimo da parte di chi è oggetto di reiterate vessazioni si impone come tema fondamentale nella narrativa di Mastronardi. Se ne hanno più esemplificazioni anche uscendo da aule e corridoi del romanzo del maestro, dove pure, si è visto, la coscienza dell'insegnante e marito umiliato giganteggia, orchestrando intorno a tale standard tematico il flusso degli episodi.

A conclusione del racconto che dà il titolo all'*Assicuratore*, volume del '75, Antonio Prospero (altro cognome ironico, per inciso, che si assomma nel suo caso al nome proprio condiviso con Mombelli), provato dalla sequela di tentativi grotteschi di stipulare polizze in giro per le campagne, coronata da insuccessi e dal finale licenziamento, sfoga successivamente la propria frustrazione sulla moglie, la cui sensualità richiama in lui un senso di inadeguatezza e repulsione.

---

<sup>24</sup> Si può vedere al proposito l'entusiastico commento alle parole del ministro Bottai su insegnare ed educare come vocazione, pronunciate alla radio in occasione dell'inizio anno scolastico 1939-40, in una delle interessanti cronache scolastiche di una Maria Pistoja Mastronardi in seguito fortemente critica nei confronti del regime. Le sue annotazioni coprono un arco di trentacinque anni di carriera su più di cinquanta svolti nel ruolo elementare: cfr. *Scuola e società nella Vigevano dei Mastronardi*, a cura di A. Stella, M.A. Arrigoni, M. Savini, Milano, Giuffrè, 1998, pp. 119-120. Nel *Maestro*, inoltre, una non meglio identificata maestra rivendica dinanzi al laico Pisquani il proprio gesto di persuasione – fallita – nei confronti di un padre intenzionato a ottenere per il figlio la dispensa dall'insegnamento religioso, con queste parole: «Il nostro compito è di inculcare la religione. Se lei non l'inculca, cambi mestiere... pardon! missione...» (*MaV*, p. 24).

<sup>25</sup> Su gergo, insicurezza sociale e incomunicabilità all'interno della scuola si veda C. Varotti, *I mondi in piccolo di Mastronardi: «Il maestro di Vigevano»*, in *Il mestiere d'insegnante. Figure di quotidianità, trame invisibili*, a cura di A. Musetti, C. Confalonieri, Milano, Unicopli, 2013, pp. 109-123.

L'uomo le addossa la colpa inventata sul momento di una violazione del loro privato, esplicitamente degradandola a donna di malaffare:

- Che hai? mi domandò guardandomi.
  - Ho che mi fai schifo! Urlai.
  - Ma Antonio...
  - Schifo! Non avrei mai pensato che tu andassi in giro a contare la nostra vita intima! Morbosa!
  - Ma Antonio...
  - Ma Antonio, ma Antonio... Nemmeno le le le... raccontano quello che fanno coi loro mariti.
- La guardai con disgusto e sputai per terra.<sup>26</sup>

È appena il caso di rilevare la stabile presenza significativa, nella coerente narrazione di Vigevano negli anni, della prostituta – un residuo completamente sliricizzato, negli anni del benessere e del post-legge Merlin, della sua figura e della sua centralità indiscussa come banco di prova della mascolinità del giovane, nella politica della sessualità fascista,<sup>27</sup> emblematica, nelle rappresentazioni letterarie, anche e soprattutto per il carattere di iniziazione negata o mancata cui si lega (basti pensare a due romanzi chiave del ventennio alle spalle, *Agostino* di Moravia e *Ragazzi di vita* di Pasolini),<sup>28</sup> e che ancora ha una sua collocazione e una sua funzionalità certe all'interno della topografia cittadina.

Nel *Meridionale*, la contrattazione che ha luogo nei viali della Fiera così viene chiosata da Arnaldo, il *platone*, vanaglorioso fratello industrialotto di Olga, il quale mette in campo, a ribadire l'integrità della propria immagine mascolina, quella che in sociologia e psicologia

<sup>26</sup> L. Mastronardi, *A casa tua ridono e altri racconti*, a cura di G. Tesio, Torino, Einaudi, 2002, pp. 48-49, d'ora in poi *Actr*.

<sup>27</sup> Per un quadro complessivo di istituzioni e politiche della virilità fascista si vedano L. Benadusi, *Il nemico dell'uomo nuovo. L'omosessualità nell'esperimento totalitario fascista*, Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 13-34, 279-310; S. Bellassai, *L'invenzione della virilità* cit., pp. 63-95.

<sup>28</sup> L'importanza della lettura di *Agostino* da parte di Mastronardi, rivelata da un accenno nelle cronache scolastiche dello scrittore, e la convergenza dei due romanzi in una descrizione della società bloccata cui i due protagonisti (Agostino e l'«Agostino cresciuto che ha vissuto il tempo infelice previsto per Agostino da Moravia» che è Antonio) guardano con un misto di apprensione e volontà di integrazione sono in S. Giannini, *La musa sotto i portici* cit., pp. 196-202: p. 200.

sociale viene riconosciuta come *ipercompensazione maschile*<sup>29</sup> (è appena il caso di notare come la quintuplice negazione nella quale si slancia sembri piuttosto, freudianamente, affermare l'esatto contrario):

– La Merlin la poda essere sudisfàia, [...] me sono uno che i'ho mai avuto d'amstee da andare là dentro; me i'ho mai pagà una donna, mai me i'ho pagà una donna, propi mai; me i'ho sempre fai andà la coa senza mai sganciare un fènik, ma mica tutti ci hanno il savuàr fèr... e poi, i povri suldà, i i povri disgrasià, disoma...<sup>30</sup>

In *A casa tua ridono* (1971), è forzandosi a patire l'onta di «far[e] da paraninfo» («Portare il figlio a donna è l'ultima!»; *Actr*, p. 201), che Pietro, «umile che diventa sfruttatore di umili»,<sup>31</sup> come ebbe modo di definirlo l'autore in una conversazione con Giorgio Bocca pubblicata sul «Giorno», cerca di stornare da sé l'ombra dell'omosessualità filiale, conducendo dall'esperta Elvira quel figlio (anche lui!) ghignante, «[n]ella sfrontatezza del mezzo uomo dell'altra sponda» (*Actr*, p. 201), dall'aspetto «diavolesco», che con l'apparizione del suo «corpo modellato e come femminile» (*Actr*, p. 224) è venuto perturbando le sue salde certezze maschili.<sup>32</sup>

Per tornare al finale dell'*Assicuratore*, l'incolpevole femmina, che attende amorevole a casa il maschio *breadwinner*, diviene, nell'antropologia degli umiliati di Mastronardi, il fin troppo agevole bersaglio delle recriminazioni dell'io narrante, il quale disloca nel privato, nella materia della sessualità, il senso di esaurimento e disgusto che lo domina, frutto della catena di umiliazioni che ne hanno minato l'autostima, ovvero la possibilità di un armonioso riconoscimento virile nell'esercizio del proprio mestiere.

<sup>29</sup> Il concetto, derivato da un influente articolo di Robb Willer e colleghi del 2013, è articolato in M.G. Pacilli, *Uomini duri* cit., p. 44.

<sup>30</sup> L. Mastronardi, *Il meridionale di Vigevano*, in Id., *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano* cit., p. 360, d'ora in poi *MeV*.

<sup>31</sup> In *Mastronardi e il suo mondo*, a cura di P. Pallavicini, A. Ramazzina, Milano, Otto-Novecento, 1999, p. 107 («è un tema elementare ma fondamentale della provincia industriale»).

<sup>32</sup> Il personaggio, nell'incrinatura delle certezze binarie di genere che promuove nella logica paterna, può essere utilmente inquadrato ricorrendo a diversi spunti comparatistici e *queer* contenuti in M. Fusillo, *Il dio ibrido. Dioniso e le «Baccanti» nel Novecento*, Bologna, il Mulino, 2006.

Ancora in merito alla rappresentazione del moto repulsivo, si noterà come questo si raccordi saldamente al *Maestro*, investendo il campo delle sensazioni, delle complesse risposte corporee dell'io narrante:<sup>33</sup> Antonio recalcitra, come paralizzato dal disgusto dinanzi alla moglie, che vede progressivamente mascolinizzarsi, o, in una confluenza di ruoli altamente sintomatica, dinanzi a un'altra figura metamorfosata, o degradata: l'Eva che, da luminosa figura di rigenerazione possibile al centro dell'idillio ticinese, spiato da Antonio, assume i tratti sempre più certi di «puttana», ispirando in lui immagini ripugnanti, di ordine visivo-olfattivo («Mi sembra di guardare una fotografia pornografica. Mi sembra anzi che emani puzza di poca pulizia»; si ricorderà come la ripugnanza olfattiva appalesi il sopraggiunto distacco fra Antonio e la moglie, il cui corpo mascolinizzatosi «emana un odore di tenacio», fino a dopo la morte di quest'ultima: *MaV*, p. 68) e, infine, tattile-sessuale: «Ricordavo quelle scene di lei, che sembravano quadri di artista; e penso che è la stessa donna che ho qui davanti nuda, che se ne sta compiaciuta di mostrarsi nuda; le tocco il sesso e provo un senso di repulsione» (*MaV*, p. 151).

E ancora, in uno dei racconti pubblicati sull'«Unità», *L'acqua*, dello stesso '65 del *Meridionale*, la ripugnanza fisica si insinua in una giovane coppia di operai calzaturieri, come risultante dell'ossessione dell'io narrante per la pulizia. Questi, dopo aver subito le ironie di un passante («Un sabato, mentre esco dai bagni pubblici, e sto per aprire la portiera della macchina, mi sento guardare da uno, un terrone, che dice: – Prima l'automobile e dopo la pulizia! e seguitava a guardarmi con aria sorniona. In quel momento mi sono sentito uno zimbello. Quella frase, quella voce, quella faccia mi seguitavano tornare in mente»),<sup>34</sup> decide di installarsi in casa uno *sgion*, un grosso secchio in cui lavarsi. Stravolta per il continuo andirivieni dei mastelli d'acqua per le scale, ridotta, agli occhi del marito, a un'infermiera «che fa malvolentieri il suo mestiere» dinanzi a «un vecchio malato»,<sup>35</sup> la donna si nega, per la prima volta, all'amore notturno: «Allungai le

<sup>33</sup> In questo senso, e nel suo pieno valore cognitivo, ricostruito da decenni di ricerche nel campo della psicologia (e a seguire dalle neuroscienze), Martha Nussbaum ha analizzato presupposti e politiche della repulsione: *Disgusto e umanità. L'orientamento sessuale di fronte alla legge*, Milano, il Saggiatore, 2011.

<sup>34</sup> In *Per Mastronardi* cit., p. 155.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 156.

mani: ebbe un moto schifito, come essere strusciati da rettili». <sup>36</sup> Il nesso fra ansia di venire umiliati, ossessione per la pulizia come forma di integrità e premessa fondamentale alla gagliardia maschile, dignità ferita e oppressione della moglie (quest'ultima evidenziata, nel riuscito, coerente finale, dalle rimostranze "femministe" di una vicina), già osservato nella chiusa dell'*Assicuratore*, si incanala nella vita di coppia, come già nel *Maestro*, ingenerando freddezza tra i coniugi, riducendo il coito a mera operazione funzionale, prova di virilità.

Si osservi al proposito il seguente passo parallelo, radiografia accurata della crisi fra il maestro Mombelli e la moglie:

I nostri rapporti matrimoniali erano frutto di questo stato. Un paio di volte la settimana facevamo l'amore; ma nel nostro darsi reciproco, c'era come una prova, un esperimento insomma. Inconsciamente io volevo sentire la forza mia sessuale se si era indebolita; se mi era faticoso quell'atto. E alla fine tiravo un sospiro di sollievo e mi sentivo, ma sì! mi sentivo soddisfatto di me. (*MaV*, p. 47)

Ma il più generale, ricorsivo procedimento tematico dell'«umile che diventa sfruttatore di umili», o che quantomeno ambisce a farsi tale, viene sviscerato in una scena del *Maestro* nella quale si annodano fra loro in maniera esemplare dispotismo e convinzioni di classe, rispettabilità della *facies* pubblica dell'insegnante e magagne private, <sup>37</sup> sarcasticamente denunciate in più punti del testo da Ada al *maestrucolo* (denunciato come repellente già nel suffisso dispregiativo con cui la donna gli si rivolge) così condizionato dal suo senso del catrame:

Controllai le unghie uno per uno. Uno scolaro puzzava di profumo; ma era figlio di un industriale, quindi non potevo sfogarmi con lui. L'ultimo della classe aveva le mani sporche.  
– Schifo! Schifo! – urlai. – Vediamo un po' sotto!

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 157.

<sup>37</sup> Per una lettura del romanzo alla luce del contrasto comico di lunga tradizione fra figura pubblica e risvolti privati dell'insegnante, si permetta il rimando a G. Iacoli, *Il satrapo infelice. Sull'emersione rovinosa della sessualità nella vita e nei comportamenti pubblici dell'insegnante*, in *Maîtres, précepteurs et pédagogues. Figures de l'enseignant dans la littérature italienne*, a cura di S. Lazzarin, A. Morini, Bern, Peter Lang, 2017, pp. 63-82.

Il ragazzino si cavò la blusetta e comparve una maglia così sporca e rattoppata e puzzolente da far vomitare.

– Uh! Uh! – cominciarono a gridare i ragazzi.

– Ah, – dissi, – bene! ma bene!

Guardai gli occhi del ragazzino e rimasi senza fiato. Erano lucidi e intensi.

Volevo stare tranquillo e pensare a Rino.

– Quaderno a quadretti! Numerare per decimi da uno a mille! – ordinai.

Intanto che loro scrivevano, sbirciavo il ragazzino che avevo mortificato. Quello mi sorrideva con un'aria quasi di benevolo perdono.

«Chi umilia è un umiliato», pensai, pensando a casa.

A quest'ora ci sarà a casa il medico. Vedrà le coperte e le lenzuola di Rino, il solaio dove dorme. (*MaV*, p. 13)

Ci si soffermi sulla cognizione espressa dal laconico pensiero del narratore, il quale si vede, lucidamente, come prodotto della logica circolare della vessazione da lui stesso appena somministrata: un brandello di razionalità che non sfugge alla generale disgregazione della psiche in atto, si direbbe seguendo Bignamini; l'indizio di una quantomeno iniziale attendibilità del soggetto narrante, di una pienezza dell'essere e della visione che lo scorrere del romanzo, con lo scivolamento in capitoli sempre meno consistenti in senso qualitativo e quantitativo, al punto da far sì che lo stesso narratore «si restring[a] disidratato, svelandosi come incastro vuoto, come labirinto di fili»,<sup>38</sup> con le parole di Rinaldo Rinaldi.

Si può propendere per un'interpretazione complessiva, o per l'altra; comunque sia lo sporco, il vecchiume, le toppe valgono in maniera inequivocabile quali segni di una vergogna atavica, di una povertà che, nella contiguità massima qui istituita fra umiliatore e umiliato, il maestro «smorbio e vanitoso» (*MaV*, p. 5) si impone di fronteggiare in maniera decorosa, rifacendosi a un'idea di onorabilità vetusta e in fondo retorica, in sé contraddittoria («preferisco che la mia famiglia vada in giro stracciata sotto, che arrischi una figura ignobile in caso di malore, piuttosto che avere la moglie che va a lavorare»; *MaV*, p. 30).

<sup>38</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, p. 20.

Per contro Ada, la *competitor* pratica e intraprendente, di vedute e valori avanzati, disinvolti, gli squaderna dinanzi una fantasia dolorosa, il possibile materializzarsi di un incubo: il denudamento della presupposta vita dignitosa, nella scena in cui, al rientro dalla serata al cinema e al caffè in piazza, Antonio assiste al lancio degli indumenti intimi pezzati e multicolori dal cassetto, «un insieme di stracci, di roba rammendata, frusta», condito da «tutte le parole più sconce e più volgari» (*MaV*, p. 10).

La profanazione dell'intimo – nel duplice senso degli indumenti e dell'intimità sessuale cui questi, per metonimia, rinviano –, la sua scandalosa esibizione, minacciata o messa in scena da Ada, implica per noi quantomeno due riflessioni basilari. Da un lato, la donna, come il Prospero nel finale dell'*Assicuratore*, fa il verso al coniuge, atteggiando la propria insoddisfazione a un'aperta messa in ridicolo e contestazione sadica dell'interlocutore,<sup>39</sup> e questo vedendosi negato un riconoscimento di sé stessa nelle modificazioni che investono, con il benessere, le esistenze degli individui più dinamici e fortunati, e con esso la possibilità di evolvere in senso positivo, nell'ottica di un discorso su igiene e modernizzazione del Paese, centrato sulla figura femminile, e di riflesso volto a edificare una nuova immagine maschile, promosso congiuntamente da pubblicistica e campagne pubblicitarie; è un discorso che Kristin Ross ha esemplarmente indagato per la società francese dal secondo dopoguerra al nuovo spazio borghese che si apre con gli anni Sessanta,<sup>40</sup> e che senza dubbio può trovare terreno fertile per un'applicazione anche nello specifico italiano.<sup>41</sup>

D'altro lato, l'igiene imperfetta viene additata come luogo vulnerabile dell'identità e della dignità maschili, ovvero di colui che per tradizione è deputato alla tutela di pudore e onorabilità familiari: è il tarlo che Ada tenta di insinuare nel marito, facendo breccia nel «catrame», ridimensionando valori e stabilità sociale del «maestrucolo», e accompagnandolo, in una più generale

<sup>39</sup> «Saranno due mesi che mi sono fatta il bagno, – disse sarcastica [...]. – Si può essere poveri e puliti, – dissi. Ella rise. – I ragionari del maestrucolo! Si può essere poveri ma puliti, – ripeté imitando la mia voce» (*MaV*, p. 10).

<sup>40</sup> K. Ross, *Fast Cars, Clean Bodies: Decolonialization and the Reordering of French Culture*, Boston, MIT Press, 1996, in particolare pp. 71 sgg.

<sup>41</sup> Bellassai, per esempio, inquadra tale fase in una prospettiva di declino del gallismo nel declino irreversibile della tradizione, fra un'evidente femminilizzazione della società, connessa al vertiginoso sviluppo dei consumi, e tentativi di rassicurazione virile (*L'invenzione della virilità* cit., pp. 97-122).



detronizzazione dell'autorità maschile, all'aperta, reiterata irrisione delle implicite pretese di virilità di Antonio (« – Certo che le mie amiche non fanno le operaie, [...]. – Ma quelle hanno mariti che... – e fece un gesto con la mano. – Non come me, povera disgraziata»; *MaV*, pp. 21-22).

Non è privo di interesse che il complesso motivo della vergogna per i propri abiti frusti e per le annesse condizioni igieniche personali compaia già in *Posteggiatore*, racconto pubblicato sul finire del '55 sul «Corriere di Vigevano», nel cui protagonista, lo spiantato romano Luigi, come ha riconosciuto Renato Marchi, è da individuare un antecedente significativo di Antonio Mombelli; del *Maestro* il racconto anticipa motivi e situazioni caratteristiche: «la cresima del figlioletto (il cui nome permane inalterato), l'ossessione di ben figurare per l'occasione in Duomo, la vocazione di Rino e la sua sprovveduta generosità». <sup>42</sup> All'interno di questo schema rientra allora il paterno soprassalto di pudore descritto, a testimoniare come il vergognoso senso dello stare in mezzo agli altri appaia indicatore tematico di lunga data, in Mastronardi: «Portare il suo bambino in Duomo vestito di stracci che di tutti i colori erano e che di tutti gli odori sapevano; portarlo in quello stato dinanzi al vescovo [...]; eh no. Assolutamente no. Piuttosto “gli fo saltare il sacramento”». <sup>43</sup>

Ma è Camillo, nel *Meridionale*, a esemplificare in maniera più prossima a quanto esplicitato nel *Maestro*, stante la rispondenza intima fra le due figure di narratore, l'ansia per la propria igiene e onoratezza personale. Nelle note pagine del terzo capitolo, in cui il narratore si reca dalla lavanderia per ritirare la biancheria affidatale, chi legge ha modo di ravvisare come l'umorismo amaro della scena si giochi all'intersezione di due componenti oppressive, ai danni del personaggio maschile: il paternalismo imbarazzante, il ridimensionamento imposto da una donna, lavoratrice emancipata che sovraintende all'ordine lavorativo e morale (ingiungerà a una delle ragazze presenti di smettere di fumare in presenza di Camillo, perché non venga equivocata come «una del giro», secondo la convinzione, propria del suo amico Giuseppe, che le donne fumatrici manifestino in tal modo la loro perdita verginità) di una fabbrichetta casalinga, nei

<sup>42</sup> R. Marchi, *Note vigevanesi per il primo Mastronardi*, in *Per Mastronardi cit.*, p. 39.

<sup>43</sup> L. Mastronardi, *Posteggiatore*, in *Per Mastronardi cit.*, p. 120.

confronti di uno scapolo intuito come particolarmente sprovveduto, e la generalizzazione spregiativa nei confronti dei meridionali («Voialtri, razza buona»):

– Che se la ciapa no in sinistra parte, – dice la lavandaia – ma voi non sapete pulirvi il culo.

Io mi guardavo intorno imbesuito. I due giovani seguivano a battere. Nell'aria ronzava il motorino della macchina da giuntare. Le ragazze si sorridevano divertite. Una accese la sigaretta.

La lavandaia ha preso un foglio di giornale. L'ha appallottolato:

– Per pulirlo bene ecco come si fa! – diceva, e prese a spiegarmi, carta alla mano, come si deve fare.

– Grazie delle spiegazioni! – dissi fra i denti.

– Che si rabia no; ci mostro una roba importante. Lo dico per il suo bene, – diceva, mentre mi contava il resto. (*MeV*, p. 297)<sup>44</sup>

## V. Prime conclusioni: il corpo svirilizzato del maestro...

Il raffronto con *Il meridionale* ci permette di condurre a precisazioni e a una sintesi il già contemplato discorso sulla dinamica di contrapposizione sessuale in atto nel *Maestro*, fra la svirilizzazione di Antonio e la progressiva mascolinizzazione di Ada. Discorso, questo, già di per sé tematizzato esplicitamente, nel romanzo, e, per inciso, come ulteriormente schematizzato, “telefonato”, nella studiata, aperta gestualità mascolina, nell'attitudine manesca della donna, come nei dialoghi fra lei e il marito, rispettivamente interpretati da Claire Bloom e Alberto Sordi, nell'adattamento filmico di Petri del '63 («Ada, da quando lavori in fabbrica sembri un operaio. Sei diventata un omo!» «E tu, sei peggio d'una donna!»).<sup>45</sup> Ora, l'inversione delle caratteristiche di genere, che nel *Meridionale* investe in forma paragonabile il rapporto tra Camillo e Olga (inversione fantasticata dalle parole di quest'ultima: «*Se me nasiva orno*, storaké, siva un

<sup>44</sup> La memoria del dialogo agirà nel capitolo tredicesimo, fondendosi in «un nodo d'angoscia», nella mente di Camillo, con il «Comprati il sapone» gridato al suo indirizzo dalla signora Ines, assieme all'ingiunzione di fare fagotto (*MeV*, pp. 369-370).

<sup>45</sup> Il dialogo è attinto alla sequenza in cui Ada e Antonio discutono del licenziamento di quest'ultimo, per dare avvio, con la buonuscita, al sognato «fabbrichino», sequenza coronata da una nuova scena di umiliazione, dove l'approccio sessuale tentato dall'uomo viene respinto dalla moglie con male parole, e dai finali pensieri notturni di riscatto del maestro (dal minuto 49'57" al 52'07").

regista che squarsiva i cinema del mondo coi miei dramma...»; *MeV*, p. 347, corsivo nostro), agisce come isotopia strutturante in entrambi i romanzi, in più direzioni. Se difatti rende trasparente la marginalizzazione crescente, la perdita di *appeal* e autorevolezza per forme di maschilità incapaci di reggere a ritmi e *clichés* imposti da un modello egemonico tanto insussistente nei fatti quanto emulato di continuo nel comportamento generalizzato dei concittadini (basti pensare all'esempio sopra citato di Arnaldo e della sua opinione sul sesso mercenario), e insieme estrinseca la redistribuzione dei ruoli interni alla coppia, sancisce inoltre la perdita di peso sociale del modesto impiegato statale, a confronto con nuove configurazioni familiar-imprenditoriali, contraddistinte da dinamismo e capacità di affermazione: il «fabbrichino» impiantato da Ada con il fratello Carlo, con la pronta estromissione dell'impiastrato Antonio, viene replicato con variazione dall'impresa di Arnaldo e della moglie, cui si lega, all'esterno, in piena unità di visione e di intenti la sorella, o cognata, Olga.

Di qui, per Antonio, la fuga nelle fantasie «risarcitorie e deliranti»,<sup>46</sup> come quella di gareggiare con Coppi, surclassandolo, in «corse inutili come la vita che le contiene»,<sup>47</sup> ha scritto Rinaldi; episodi dei quali va qui evidenziato il carattere essenziale di cimento *fra uomini*, volto a reintegrare dignità mascolina al personaggio che ne è stato depredato. Per contro, altri episodi ratificano l'impossibilità reale di smarcarsi dal proprio destino svilente, come il già citato pedinamento grottesco della moglie e dell'amante industrialotto. Qui un particolare, un centro nevralgico si impone a chi legge, ed è dato da un'osservazione spietata, da parte del narratore, appostatosi, lo ricordiamo, ad ascoltare ciò che fraintende come il rantolo dei due amanti nella stanza a fianco («Ero geloso della virilità di quell'uomo, della sua potenza...»): «Mia moglie, penso, mia moglie è con un uomo. Mi toccai il membro, *muffo e passito*, e feci una risata sottovoce. – *Serve solo per pisciare* –, mi dissi» (*MaV*, pp. 133-134; corsivo nostro). Dove alla consueta inflessione masochistica della voce narrante, all'amara constatazione di inadeguatezza e assenza di significato funzionale per il proprio pene,<sup>48</sup> esemplare della crudezza delle immagini cui alludeva

<sup>46</sup> M. Bignamini, *Alienazione sociale e discorso della follia* cit., p. 462.

<sup>47</sup> R. Rinaldi, *Mastronardi: storia di uno scavo interrotto* cit., p. 18.

<sup>48</sup> La visione sconsolata può essere letta come prolessi *in negativo* al discorso sulla «relazione tra la visibilità del pene fisico e la funzione dell'ideale fallico virilista»,

Calvino in una lettera all'autore, e che gli faceva temere per la pubblicazione integrale del romanzo,<sup>49</sup> si associa l'inesorabile costanza delle immagini repulsive, a segnare l'incomponibile distonia del personaggio rispetto all'immagine di sé stesso e a quanto lo circonda.

La svirilizzazione dell'uomo Mombelli va poi di conserva con quella dell'insegnante, a fissare o per meglio dire consolidare un *topos* vistoso, indicatore del modo con il quale in determinati contesti, a dominante maschile, viene recepita una figura dedita all'educazione e alla cura del fanciullo, tradizionalmente intesa come spazio e retaggio del femminile, a cose inessenziali e lontane dalla durezza e dalle sfide della realtà quotidiana (per limitarci a un esempio recente, così nell'hinterland romano di fine anni Novanta, in *Registro di classe*, Sandro Onofri, dà forma diretta ai pensieri di un genitore: «è chiaro che lì, dentro la scuola, lui non voleva esserci. Roba da donne. E da professori, cioè quasi donne»<sup>50</sup>).

Il turbamento, l'ansia per una sessualità performante e conseguente rispetto al proprio genere di appartenenza, avvertita come la sola espressione possibile della mascolinità da un mondo pragmatico e ottuso, si impadronisce del "gemello" meridionale di Antonio, Camillo. La sua posizione riservata emerge dal dialogo con una Olga persuasa della stabilità prescrittiva dei ruoli di genere (ben espressa dal suo personale sillogismo: «comanda chi porta i calzoni. L'uomo porta i calzoni. L'uomo comanda»; *MeV*, p. 402), e a sua volta ossessionata dalla *gramizia* che potrebbe derivare da un'ipotetica invalidità, e dunque dall'infungibilità sessuale del partner («il péndul, sui ses e mezza»; *MeV*, p. 401). Camillo può solo, di fronte alla cruda allusività di tali immagini, fare mentalmente appello a immagini di rettitudine morale e di sincero affetto situate nel suo passato, nell'incorrotto spazio paesano, al Sud: «Ricordavo una donna del mio paese. Aveva un marito paralizzato. Non l'aveva mai tradito in tanti anni» (*ibidem*).

---

ben rappresentato nella narrativa italiana di area sperimentalista – e non – del decennio successivo: cfr. G. Annovi, *Fallografie. Sul maschile in Moravia, Malerba e Pasolini*, in *Verba tremula. Letteratura, erotismo, pornografia*, a cura di N. Catelli, G. Iacoli, P. Rinoldi, Bologna, BUP, 2010, pp. 63-78: p. 66.

<sup>49</sup> Lettera del 3 dicembre 1960, in I. Calvino, *I libri degli altri*, a cura di G. Tesio, Torino, Einaudi, 1991, pp. 352-353.

<sup>50</sup> S. Onofri, *Registro di classe*, Torino, Einaudi, 2000, p. 28.

Intanto, Olga tenta di contrattare, nella sua caratteristica, deliberata chiarezza di intenti, la fedeltà futura, nel caso ipotizzato, propria e di Camillo; cerca di gestire anzitempo la virilità di quest'ultimo, scavalcandone e urtandone la sensibilità:

- Inura te tsè propi sicuro: io l'impegno il mantengo... uhm?
- Mi aveva piantato uno sguardo trionfante addosso. Sembrava divertirsi del mio imbarazzo.
- Ma che diavolo dici? – dissi, indispettito.
- Rispondami un po': seh o no!?
- No! – dissi, sforzato.
- Inura te, scusami, ma te tsè una mezzadonna!
- Non prenderla su quel tono.
- Uomo è uomo, – sentenziò Olga. (*MeV*, p. 400)

Considerati alla stregua di omuncoli privi di nerbo vitale e perciò valutati come inoffensivi, o ancora «mezzedonne», da parte di mogli, amanti, e ancora cognati, industriali e industrialotti, vigorosi e spregiudicati, con i quali vengono a contatto, Antonio e Camillo scontano, nella dimensione squisitamente provinciale della maldicenza e nell'interiorizzazione dei principi ingiuriosi che li riguardano (cornuto l'uno, fesso l'altro), gli effetti dell'angoscia della virilità che pervade il mondo maschile e femminile di Vigevano.

## VI. ...e chi «ha voltato pagina»

Angoscia che, annunciata nel *Maestro* dal basso continuo, dalla risposta fissa, formulare, del collega Filippi sul funzionamento della «mazza», sfocia in un più ampio «panico omosessuale»,<sup>51</sup> per riprendere un termine chiave della teorizzazione di Eve Sedgwick, che permea il mondo narrato da Mastronardi: andrà riconnessa, tale visualizzazione dell'incubo di vedersi attribuire tratti di una maschilità inevitabilmente subalterna, o tratti esplicitamente femminilizzati, ai tanti spunti umoristici, figure e riferimenti allusivi disseminati nella produzione narrativa dall'autore. Fra questi, il cameriere «che si

<sup>51</sup> Il termine, ripreso dallo psichiatra Kempf, che lo conì nel 1920, e a lungo utilizzato come elemento della difesa in dibattimenti su aggressioni omofobiche, viene problematizzato e discusso nell'influente lavoro, per *gender* e *queer studies*, di E. Kosofsky Sedgwick, *Stanze private. Epistemologia e politica della sessualità*, a cura di F. Zappino, Roma, Carocci, 2011, in particolare nel capitolo su James («La bestia nel closet») alle pp. 217-248.

moveva come un bambolotto» (*MeV*, p. 360), apostrofato con «Clotilde» dallo spiccio, sprezzante Arnaldo nel *Meridionale*; nello stesso romanzo, la radiografia del passeggio domenicale in piazza, effettuata da Olga a beneficio del narratore: «Quella va con le donne [...]. Quello lì mi sbaglierò ma deve essere uno che ha voltato pagina: non l'ho mai visto con nessuna insieme» (*MeV*, p. 320); il particolare di un Giuseppe preoccupato e dunque, per un attimo, meno vigile sulla propria baldanza mascolina, nella *Ballata del vecchio calzolaio*, il quale, attraversando lo studio del dottor Lipponi, «sculettava, l'effetto degli occhietti puntuti» (*Actr*, p. 71) degli astanti.

E, naturalmente, *A casa tua ridono*, dove l'autore, a detta del suo biografo, De Gennaro, fa risuonare per mezzo di una tematizzazione aperta, nell'ossessione di Pietro per quella che presume essere la relazione del figlio, Luigi, con il coetaneo Filippo Barnocco (esplicitata con notevole salto di persona narrativa: «Rivedeva il figlio nella spudoratezza, nel fare della femminuccia. Mio figlio»; *Actr*, p. 225, corsivo nostro), la maldicenza ai suoi danni alimentata, in primis, dal suo più giurato nemico, il cronista Vito Pallavicino, a sua volta trasfigurato in maniera millimetrica nel Pallavicini del *Maestro*.<sup>52</sup>

Lo scrittore ne parla con Bocca, nella citata intervista successiva all'uscita del romanzo:

«C'è una parte del tuo libro dedicata alla presunta, raccontata, immaginata omosessualità di Luigi, il figlio di Pietro. Perché l'hai scritta?» «Perché l'omosessualità nella provincia operaia è un problema molto sentito, un problema serio. Noi abbiamo imparato a fare l'amore l'altro ieri, dagli immigrati meridionali; noi non avevamo il coraggio di dire, di pensare che fare all'amore è bello; ne parlavamo sempre in modo indiretto, come a chiedere scusa: ho fatto l'amore, ma per stabilire un primato o un dispetto

<sup>52</sup> De Gennaro riporta al proposito lo stralcio di una cronaca del '62, pubblicata sull'«Informatore vigevanese» da Pallavicino (al servizio, secondo quando suggerisce il biografo, degli industriali svillaneggiati da Mastronardi in racconti e romanzi): «Lucio, nessuno ti ha mai visto con una donna... – insinua. Nessuno sa di qualche tuo vecchio e anche piccolo “flirt”... Se fosse esistito la stampa nazionale se ne sarebbe subito impadronita», *La rivolta impossibile* cit., p. 79. In aggiunta, l'amica Piera Zanoletti ricorda come Luciano Mastronardi nutrisse una convinzione tanto ossessiva quanto, a detta della donna, infondata dell'omosessualità del figlio diciottenne – corroborata, come in *A casa tua ridono*, dalla particolare intensità di una sua frequentazione amicale –, giungendo a riempirlo, in un'occasione, di botte e insulti (*ivi*, pp. 95-96).

o per far vedere chi sono. In questo amore recitato, camuffato, il problema della omosessualità, vera o immaginaria, può diventare drammatico. Se si dice, di uno, “non l’ho mai visto con una donna” è finito, segnato». <sup>53</sup>

Come si vede, le ultime parole virgolettate sono le stesse che Mastronardi ha prestato alla sua osservatrice e *vox* del popolo vigevanese per antonomasia, nel *Meridionale*, Olga, a dirci di una loro sussistenza come formula ricorrente nel pensiero ossessivo dell’autore, a sua volta, a livello sociale, «segnato». A proposito poi del fare sesso come competizione, o «per far vedere chi sono», si torni per un istante a un luogo denso di spunti su preoccupazioni e instabilità del vedersi nel ruolo maschile. La comparsa dell’ennesima figurazione dell’industriale, il cavalier Invernizzi, con la sua stucchevole vanagloria sessuale, sigla il già incontrato racconto *L’acqua*, insinuando nella voce narrante una particolare inquietudine, o suscettibilità, conducendolo a sviscerare, allineandoli, i tre stigmi più ignobili, agli occhi della categoria degli Invernizzi: «A Vigevano gli industrialotti hanno il complesso di essere presi per impotenti, o pederasti, o poveri, allora sparano di quelle cannonate!». <sup>54</sup>

Si può dire, con una certa approssimazione, che il versante del privato, extrascolastico del *Maestro* incorpori e tematizzi questo triplice complesso, fino a coincidere con le questioni fondamentali su dignità e vergogna maschiline da esso racchiuse, prolungandosi, con la figura di Rino e la sua reclusione in riformatorio a seguito dell’arresto per furto e percosse ai danni di un anziano, e «atti osceni con uno di quellilà» (*MaV*, p. 161; senza pensare a quanto poteva essere racchiuso, attingendo alla lettera citata di Calvino, dall’«episodio finale del ragazzo», in seguito rimodulato o semplicemente autocensurato, «d’una brutalità al di là d’ogni misura»), <sup>55</sup> a sconfessare, nell’adolescente depositario delle speranze paterne di realizzazione,

<sup>53</sup> In *Mastronardi e il suo mondo* cit., p. 108.

<sup>54</sup> L. Mastronardi, *L’acqua* cit., p. 156. Si veda inoltre un riferimento “tassonomico” comparabile, anche se più diramato, in *Il trasferimento* (1963): «A me la fama del matto non dispiace. A Vigevano gli uomini si dividono in cinque categorie: i matti; i cornuti; i pederasti; i furbi; le ciulle. Non si sfugge agli schemi. La mia categoria, mi sembra, tutto sommato, la migliore», in *Per Mastronardi* cit., p. 138.

<sup>55</sup> I. Calvino, *I libri degli altri* cit., p. 352.



le possibilità future di una figura maschile e lavorativa confacente e di successo, il sogno di farne un funzionario di gruppo A.

Questo a contrassegnare l'esaurimento delle aspettative su cui si incammina la parte finale del *Maestro*, con al più il plausibile convincimento di Antonio a sposare la collega Rosa a riaprire l'interpretazione del romanzo, verso sorti, tuttavia, già ben inquadrare, nell'impossibilità di un riscatto effettivo.

Sul piano di un'interpretazione globale del personaggio maschile mastronardiano, in un mondo dove tutti, concorderemmo con il Serafino dei *Quaderni* pirandelliani, appaiono sin dalla loro presentazione, dalla precisazione del nome proprio bollati, il *continuum* antropologico sul quale Antonio Mombelli e Camillo insistono, assieme ai subalterni o insicuri maestri, assicuratori, operai e piccoli industriali in erba raccontati dall'autore (e ancora occorrerebbe soffermarsi sul prototipo mascolino di vigevanese *faber* rappresentato dal Mario Sala del *Calzolaio*, qui, per ragioni di spazio e per via dell'ampia attenzione destinatagli dalla critica, posto fra parentesi), può mostrare, fra le sue pieghe, sfumature molteplici e altamente indicative. Può cioè essere coerentemente illustrato ricorrendo agli squilibri e alle riarticolazioni di genere all'interno della coppia come ai livellamenti gerarchici imposti dalla competizione maschile, ai complessi intrecci fra ansia, o sogni, di affermazione della propria virilità e impotenza, pretese di onorabilità del *pater familias* e vergogna, inerme subalternità e attestazioni di irredimibile sudiciume e inadeguatezza, svirilizzazione e omosessualità sopra sviscerati.

A tradurre in atto tali linee di continuità tematica in un riconoscibile stile interiore, psichico e antropologico a un tempo, del personaggio sono primariamente il crudo dialogato delle scene, la retorica dubitativa del maestro Mombelli, le sue interrogazioni a risposta chiusa, scontata, sul da farsi, come pure l'accettazione pensosa e suscettibile della realtà di Camillo; più in generale, lo studio febbrile delle reazioni negli io narranti dinanzi allo straripare dei contenuti extratestuali, cui attende Mastronardi, ovvero sia dei discorsi di una società colta nell'ansiosa ricerca dei punti scoperti dove aggredire e manipolare l'individuo.

# «E mi venne in mente un racconto di Tolstoj che tanto mi aveva impressionato da bambino»

## La scissione del *Maestro di Vigevano*

Tiziano Toracca

### I. La centralità dell'io e l'avvio di una nuova stagione letteraria

In questo intervento analizzerò il capitolo 18 della terza parte del *Maestro di Vigevano*<sup>1</sup> soffermandomi su un riferimento intertestuale esplicito, ma inesatto, a un racconto di Tolstoj che avrebbe per protagonista «un certo Pugaciov» (*MaV*, p. 191). Si tratta di un capitolo e di un brano intertestuale che mostrano bene l'assoluta centralità concessa alla vita interiore del protagonista e in particolare, cosa che più conta, la sua scissione. La correlazione e la sovrapposizione continue tra il mondo interiore e il mondo esteriore all'insegna dell'inettitudine, dell'inattendibilità e del disadattamento dell'io (è questo il tratto stilistico più importante del *Maestro*) fanno di Antonio Mombelli un personaggio simile agli eroi di Pirandello, Tozzi e Svevo e collocano il *Maestro di Vigevano* al di là della stagione neorealista –

---

<sup>1</sup> L. Mastronardi, *Il maestro di Vigevano*, in Id., *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 1-206, d'ora in poi *MaV*. Il romanzo di Mastronardi entrò nella cinquina dello Strega ma a vincere fu *Il clandestino* di Mario Tobino.

che si conclude di fatto con la polemica su *Metello* (1955) – in un’area sperimentale che interessa molti altri romanzi, che si rifà più o meno esplicitamente, ma aggiornandolo, al modernismo, e che si prolunga fino alla fine degli anni Settanta in una posizione tutt’altro che marginale all’interno del campo letterario.

Il *Maestro di Vigevano* rappresenta il romanzo più apertamente neomodernista<sup>2</sup> di Mastronardi e tuttavia, più in generale, credo che tutta quanta la trilogia vigevanese (1959-1964) vada collocata all’interno di questa nuova stagione sperimentale che prende avvio a metà degli anni Cinquanta con la fine del neorealismo e la “crisi” del realismo,<sup>3</sup> con l’uscita di «Officina» (1955-1959), «il Verri» (che

<sup>2</sup> Per la definizione di questa categoria mi permetto di rimandare a T. Toracca, *Il neomodernismo italiano*, in *Il modernismo italiano*, a cura di M. Tortora, Roma, Carocci, 2018, pp. 211-229. La riemersione del modernismo sotto forma di neomodernismo interessa, come accennavo sopra, diversi romanzi che escono tra la metà degli anni Cinquanta e la fine degli anni Settanta. In particolare, con le dovute differenze, credo sia utile leggere in chiave neomodernista: *Il dio di Roserio* (1954) di Testori, *Gli anni del giudizio* (1958) e *Una nuvola d’ira* (1962) di Arpino, *La vita agra* (1962) di Bianciardi, *La giornata d’uno scrutatore* (1963) di Calvino, *Una questione privata* (1963) e *Il partigiano Johnny* (1968) di Fenoglio, *Registrazione di eventi* (1964) di Roversi, *Il male oscuro* (1964) di Berto, *Il padrone* (1965) di Parise, *Memoriale* (1962), *La macchina mondiale* (1965) e *Corporale* (1974) di Volponi (nonché, più avanti, *Le mosche del capitale*, 1989), *Horcynus Orca* (1975) di D’Arrigo, *Il sorriso dell’ignoto marinaio* (1976) di Consolo, *Petrolio* (pubblicato postumo, nel 1992) di Pasolini.

<sup>3</sup> Nella prefazione al volume che contiene gli atti del primo convegno di studi dedicato a Mastronardi – organizzato due anni dopo il suicidio avvenuto nell’aprile del 1979 – Maria Corti afferma: «appartenente alla generazione posteriore a quella degli scrittori neorealistici italiani [...] Mastronardi non può avere la fiducia neorealista in una nuova realtà sociale, in un nuovo senso della collettività come forza attiva [...] e forza comunicante, alla maniera per esempio di Vasco Pratolini, ma guarda la realtà da un punto di vista alternativamente ironico-caricaturale e moralistico-spietato», M. Corti, *Prefazione*, 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. 7-9: p. 7. Mette l’accento sulla «scelta antirealista» di Mastronardi anche Paolo Zublena in Id., *Il rovescio del benessere*, in *Il romanzo in Italia*. IV. *Il secondo Novecento*, a cura di G. Alfano, F. de Cristofaro, Roma, Carocci, 2018, pp. 87-98 (cfr. la nota 2, p. 541). Da questo punto di vista, il giudizio espresso da Maria Antonietta Grignani sul *Calzolaio* si può estendere all’intera trilogia: «il mondo vigevanese in Mastronardi prende forma e caratteri dalla resa di una gestualità convulsa, clownesca, quasi chapliniana, che sorpassa di gran lunga qualsiasi ipotesi di naturalismo o realismo», M.A. Grignani, *Introduzione*, in L. Mastronardi, *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano* cit., pp. V-XVII: p. XI.

pubblica a partire dal 1956) e «Il Menabò» (1959-67), con la nascita del *Nouveau Roman* e la Neoavanguardia,<sup>4</sup> con la pubblicazione in volume dei romanzi di Gadda (il *Pasticciaccio* nel 1957 e la *Cognizione* nel 1963) e con le inchieste promosse da «Nuovi Argomenti», sul romanzo, nel 1959, «Tempo presente», sul realismo, nel 1957, e «Ulisse», sulle *Sorti del romanzo*, nel 1956-1957 (ma si potrebbe anche risalire all'*Inchiesta sul neorealismo* di Carlo Bo, del 1951, quanto meno pensando all'intervento di Gadda).<sup>5</sup>

La vita interiore del maestro Antonio Mombelli, rotta e costantemente in primo piano, esprime ancora una volta, com'era accaduto nel modernismo, la coscienza dell'«impenetrabile assurdità dell'esistenza»<sup>6</sup> e il tentativo ostinato di comprenderla, e tuttavia all'interno di questa dialettica tra perdita e ricerca del senso assumono maggiore rilevanza – una rilevanza esplicita, sconosciuta al modernismo – motivi di carattere storico e sociale. Nel caso del maestro Mombelli e degli anti-eroi di Mastronardi, è facile constatare che la lacerazione interiore, il sonnambulismo, il loro attrito con la società – così come il ritmo allucinato e visionario con cui interagiscono – sono strettamente collegati all'imporsi del mito totalizzante del benessere, a quel «cieco attivismo»<sup>7</sup> che ne è la più diretta conseguenza e che pervade ferocemente, da cima a fondo, l'intera trilogia, subordinando a sé ogni cosa (sentimenti, ambizioni, destini).

La violenza, le umiliazioni e la crudeltà che gli anti-eroi di Mastronardi subiscono o compiono senza sapere bene il perché

<sup>4</sup> Composto tra il 1951 e il 1954, *Laborintus* di Sanguineti esce nel 1956; la piccola antologia neosperimentale appare su «Officina» nel 1957, l'antologia *I novissimi* curata da Alfredo Giuliani è del 1961 e due anni dopo nasce il Gruppo 63.

<sup>5</sup> È rispondendo a Bo, durante questa inchiesta, che Gadda pronuncia le famose parole: «Il dirmi che una scarica di mitra è realtà mi va bene, certo; ma io chiedo al romanzo che dietro questi due ettogrammi di piombo ci sia una tensione tragica, una consecuzione operante, un mistero, forse le ragioni o le irragioni del fatto...Il fatto in sé, l'oggetto in sé, non è che il corpo morto della realtà, il residuo fecale della storia... Scusa tanto...», C.E. Gadda, in C. Bo, *Inchiesta sul neorealismo*, Torino, Edizioni radio italiana, 1951, pp. 50-51.

<sup>6</sup> G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 418, 515.

<sup>7</sup> G.C. Ferretti, *Il mondo in piccolo (ritratto di Lucio Mastronardi)*, in *Per Mastronardi cit.*, pp. 23-36: p. 27.

(insindacabilmente, alla Tozzi),<sup>8</sup> la loro ossessione identitaria (simile a quella che caratterizza alcuni personaggi di Pirandello),<sup>9</sup> la loro «incapacità di comprendere e farsi comprendere»<sup>10</sup> e di vivere senza guardarsi vivere – perché affetti (com'è il caso del *Maestro*) da «un'attitudine riflessiva ipertrofica»<sup>11</sup> o, per dirla con Gian Carlo

<sup>8</sup> Cfr. L. Baldacci, *Tozzi moderno*, Torino, Einaudi, 1993.

<sup>9</sup> Si prenda ad esempio il capitolo 6 della seconda parte del *Maestro*. Il protagonista compie un lungo monologo interiore durante il quale, guardandosi allo specchio, stenta a riconoscersi, finendo per ridere, proprio come accade ai personaggi di Pirandello (basti pensare a Vitangelo Moscarda, protagonista di *Uno, nessuno e centomila*). Nel giro di qualche riga, il più pidocchioso dei pronomi – “io” – compare ben quattordici volte (*MaV*, p. 96) e in un paio di occasioni viene ripetuto tre o quattro volte di seguito, in un caso addirittura senza interpunzioni, cosa che testimonia bene lo squilibrio dell'eroe, il suo guardarsi vivere e la sua paura di perdersi. «Mi batteva il cuore. Alzai gli occhi e mi vidi riflesso nello specchio. Quella figura con quella lunga sigaretta in bocca sono io; io, io sono quello. Mi fissavo. Mi sembrava uno che mi facesse la caricatura. Quella lunga sigaretta in quel momento; quella figura che somigliava a me che lo specchio mi rimandava; io sono quello, io io io» (*MaV*, p. 96). Più avanti nel testo c'è un altro notevole e trasparente riferimento a un tema tipicamente pirandelliano: «Guardo la mia ombra che balza dalla terra, alla luce di qualche macchina, e si proietta gigantesca e lunga davanti, e si sposta alla mia destra alla stessa velocità della macchina, e mi sparisce alle spalle: quell'ombra è la mia ombra» (*MaV*, p. 174). Cfr. L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, a cura di G. Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1993, capitolo XV («Io e l'ombra mia»), pp. 208-223. È del resto contro questo terrore di spossessamento che il protagonista ripete compulsivamente (più o meno nel corso di tutto il romanzo) di essere vivo, sveglio, di respirare, di essere «ancora qui», di sentirsi vivo: «Cammino pensando che sto camminando e che sono qui; che queste case che vedo fanno insieme Vigevano; che sono vivo, che sono sveglio, che respiro e guardo e sono qui, ancora qui, ancora qui. Guardo le righe dei marciapiedi e dico: sono righe di marciapiedi, e mi viene in mente di saltarle oppure di evitarle. Coefficiente 202» (*MaV*, pp. 204-205).

<sup>10</sup> A. Asor Rosa, *Grottesco di Lucio Mastronardi*, in «Mondo Nuovo», 22 luglio 1962.

<sup>11</sup> M. Bignamini, *Alienazione sociale e discorso della follia nel «Maestro di Vigevano»*, in «Strumenti critici», 3, 2014, pp. 455-474: p. 457. Paragonando il *Maestro di Vigevano* a *Memoriale* di Volponi, Bignamini ha osservato che lo sperimentalismo linguistico di Mastronardi non si emancipa soltanto da «intenti mimetici» (com'era accaduto, secondo lui, nel *Calzolaio*) ma approda anche «a una trascrizione del discorso della follia». «Il flusso verbale del maestro Mombelli ci mostra infatti» scrive Bignamini, «un processo di disgregazione psichica che solo il delirio o la fuga compensatoria dalla realtà riescono a ricomporre» (*ivi*, p. 456). Come gli eroi modernisti, i personaggi di Mastronardi sperimentano quello sguardo profondo sull'“oltre” che incrina improvvisamente la leggibilità del mondo. Il “discorso della follia”, per rifarsi alla categoria di Bignamini, serve allora a esprimere la scissione tra l'io e il mondo.

Ferretti, da una «pensosità dolorosa»<sup>12</sup> – sono tutte caratteristiche strettamente legate alla loro (e di tutti) «tormentosa attività di insetti umani, impazziti al miraggio di una posizione sociale», a quell'«aria da giungla» che «circola fra uomo e uomo, quando ci siano di mezzo il guadagno e lo sfruttamento».<sup>13</sup>

La disarticolazione del racconto, la “bruttezza” (Debenedetti) e la riflessività maniacale dei personaggi di Mastronardi riflettono insomma la frammentazione e il caos propri dell'età del benessere che si apre in Italia intorno alla metà degli anni Cinquanta, riflettono «l'assetto che l'uomo e la società di quegli anni stanno dando a se stessi e al lavoro».<sup>14</sup>

## II. Due episodi chiave: i capitoli 16 e 17

*Il maestro di Vigevano* è un romanzo diviso in tre parti a loro volta suddivise, rispettivamente, in 33, 17 e 21 capitoli di diversa estensione: alcuni sono molto brevi, di poche righe, altri sono invece più distesi e occupano alcune pagine. La serie di capitoli brevissimi che chiude la prima parte (capitoli 23-33) – un susseguirsi di annotazioni diaristiche, quasi un referto medico – e il capitolo finale della seconda parte (capitolo 17) – il più esteso del testo, contenente «un vero e proprio trattatello di dizione, scritto da un collega dell'autore, e da questi inserito nel suo romanzo» (*MaV*, p. 121) – sono gli esempi più eclatanti di questa sproporzione. Si tratta tuttavia, così credo, di una sproporzione significativa. Nell'architettura del romanzo,

<sup>12</sup> G.C. Ferretti, *Il mondo in piccolo* cit., p. 31. Da questo punto di vista è davvero esemplare l'insistente anafora (“penso di, penso che”) che segue l'estromissione del protagonista dagli affari di famiglia. L'episodio si conclude così: «Mi accorgo che anche questo è un altro pensiero inutile, e allora farnetico» (*MaV*, p. 113).

<sup>13</sup> A. Asor Rosa, *Uno scrittore ai margini del capitalismo: Mastronardi*, in «Quaderni piacentini», 14, gennaio-febbraio 1964, pp. 36-40: pp. 38, 39. Da questa spinta cieca e patologica al guadagno e alla «conquista di una particella di potere padronale» deriverebbero secondo Asor Rosa alcuni grandi temi accessori presenti, bene o male, in tutta la trilogia di Vigevano: a) la crudeltà e la tendenza generale a ingannarsi, umiliarsi e sopraffarsi; b) la riduzione del sesso a oggetto di scambio o a mero affare economico; c) la feticizzazione del denaro, assunto a fine e non più a mezzo (con tutto «un corteggio di simboli paralleli: dagli elettrodomestici ai gioielli, dalla villa con piscina all'aereo privato»); d) la metamorfosi dei personaggi in insetti umani, tormentati e infine travolti di fronte al miraggio dello status sociale.

<sup>14</sup> A. Jacomuzzi, *Il maestro di Vigevano*, in *Per Mastronardi* cit., pp. 65-75: p. 75.

l'accelerazione finale della prima parte e l'estensione finale della seconda parte contribuiscono insomma a comunicare qualcosa.

Nel primo caso, è facile constatare che la brevità e la concitata frammentazione del testo mettono in risalto, plasticamente, il cambio di ritmo che subisce la vita del maestro. Mombelli si è dimesso dalla scuola e ha cambiato vita. Adesso lavora dalle sei all'una e dalle due alle otto, non fa più le vacanze estive – come invece continuano a fare i suoi ex colleghi – e sta imparando i segreti e i traffici della fabbrica. Questa nuova forma di vita incentrata sull'impresa privata e accelerata lo assorbe a tal punto da fargli perdere alcune delle sue ventennali, nevrotiche, abitudini (andare al caffè la mattina; fumare l'unica sigaretta della giornata sul divano, la sera, alle sei; giocare a carte la domenica). Si tratta tuttavia, evidentemente, di un cambiamento tanto repentino quanto ambivalente: alla sensazione di essere «superiore» e «soddisfatto» di sé (e di sentirsi più uomo) si contrappone infatti il presentimento di essere sciocco e ridicolo (e di sentirsi inferiore a Ada, la quale nel frattempo «ha preso molto dell'uomo»). Mombelli lavora adesso come un “piccolo padrone” ma si rende conto (a sprazzi) di non essere altro che «l'impiegato di sua moglie e suo cognato» (*MaV*, pp. 79-82).

Nel secondo caso, mi pare che il trattatello di dizione che l'autore inserisce come blocco a sé stante nel romanzo (come fosse una sorta di documento in allegato: non a caso è diverso anche graficamente) e che dilata notevolmente l'ultimo capitolo della seconda parte (cfr. *MaV*, pp. 121-136), mi pare appunto che segni una cesura. È come se quel documento certificasse la conclusione di un pezzo di storia. Grazie alla sua “perfetta” conferenza, Mombelli supera l'esame e viene riammesso a scuola (la successiva parte terza prende infatti avvio con un nuovo anno scolastico che al maestro sembra il primo della sua carriera anziché, com'è realmente, il ventesimo: cfr. *MaV*, p. 137) e tuttavia quel trattatello così assurdo, grottesco e caricaturale – ma ben lodato dalla commissione – lascia presagire il destino di sconfitta dell'eroe. Segnala infatti, allegoricamente, l'estensione della brutale ipocrisia che caratterizza i rapporti sociali. Dopo questo episodio comico e iperbolico,<sup>15</sup> nessuno potrà davvero più credere alla scuola come a un'istituzione educativa retta da valori diversi o addirittura alternativi a quelli del guadagno, della sopraffazione, del falso decoro

<sup>15</sup> *Ivi*, pp. 67-68, sull'uso dell'iperbole comica in Mastronardi.



(cioè al “catrame”: tornerò su questa parola chiave). L'atroce commedia della scuola – un'entità ormai puramente nominale rappresentata da soggetti altrettanto nominali, dotati cioè di *flatus voci* e non di parola – riecheggia sinistramente l'assurdità di un sistema sociale apparentemente razionale ma sostanzialmente irrazionale. Infantili e mediocri, insomma, i maestri non sono altro che un «mazzetto di figurine»<sup>16</sup> e la scuola è un'istituzione assurda, priva di senso, sciolta dalla realtà.

Ora, il capitolo 18 della terza e ultima parte del *Maestro di Vigevano* fa seguito e si riallaccia a due degli episodi più importanti del romanzo. Questi episodi, narrati nei capitoli 16 e 17, sono tra loro collegati e hanno per protagonisti il maestro Mombelli e suo figlio Rino.

Mombelli è andato al funerale del collega Amiconi in rappresentanza della scuola, come richiesto dall'ispettore, e per «far numero» (*MaV*, p. 181) ha portato con sé Rino, il quale, come gli ha confessato la moglie sul letto di morte, non è suo figlio.<sup>17</sup> Prima di procedere col racconto, è opportuno soffermarsi brevemente sulla morte di Ada. Oltre che improvvisa, infatti, la morte della moglie è un evento di cui nel romanzo si tace: occupa mezza pagina ed è probabilmente la più grande ellissi del romanzo. Essa avviene, significativamente, subito dopo che Mombelli lascia l'albergo in cui aveva creduto di veder entrare (erroneamente) la moglie e l'amante (un commerciante dai capelli rossi). Il maestro si arma di un martello, occupa la stanza adiacente a quella in cui crede che la moglie e l'amante facciano l'amore e immagina appunto di sentire i gemiti di Ada. «A un tratto sento venire dalla camera vicina un respirare affannoso, un gridare, che si rompeva in tanti rantoli. “È proprio lei”, pensavo» (*MaV*, p. 152). Tutto il racconto dell'episodio (incluso il dialogo che Mombelli ha col portiere dell'albergo) lascia pensare che Ada sia effettivamente in quella stanza e lo stia tradendo e che Mombelli l'abbia colta in flagrante, ma i “rantoli” che Mombelli

<sup>16</sup> F. Antonicelli, *Il maestro “arrabbiato”*, in «La Stampa», 6 giugno 1962.

<sup>17</sup> «Antonio... ti ho sempre tradito... Antonio... sempre, fino dai primi giorni di matrimonio... Antonio... il figlio dai capelli rossi è tuo. Te lo giuro... è tuo... Antonio... è Rino che non è tuo...» (*MaV*, p. 155). Mombelli è padre del figlio dai capelli rossi, ormai morto e della cui paternità aveva sempre sospettato (fino ad avere, come dirò, delle vere e proprie visioni) e non è il padre biologico di Rino come aveva invece sempre creduto. Ciò dimostra ancora una volta che egli non sa e non può sapere. Anche di Rino scoprirà in effetti, poco dopo, cose che non sapeva e non immaginava.

# L'ospite ingrato

«E mi venne in mente un racconto di Tolstoj che tanto mi aveva impressionato da bambino». La scissione nel *Maestro di Vigevano*

Tiziano Toracca

percepisce, soffrendo al limite del delirio, sono in realtà quelli di un vecchio che in effetti, poco istanti dopo, morirà. «È morto il nonno! – disse una voce. – È morto ora, – disse un'altra voce. Dalla stanza numero undici vedo uscire due monache e un medico, e intravedo un vecchio disteso sul letto» (*MaV*, p. 155). L'allucinazione del protagonista in albergo (e si noti: neppure di fronte all'evidenza il maestro smette di credere alle proprie visioni. «Fuori la macchina non c'era più. Faremo i conti a casa, penso. Stringo il martello sotto la giacca»; *MaV*, p. 155), la morte di Ada (evento come dicevo che avviene in modo del tutto improvviso e inaspettato), la confessione di quest'ultima circa la paternità dei figli (confessione che addirittura rovescia, ridicolizzandole, le convinzioni del protagonista) e la grottesca trasfigurazione che subisce Eva (la quale, immaginata miticamente, a suon di visioni, come una figura idilliaca, pura e per l'appunto, come dice il nome, paradisiaca, si rivela in realtà una prostituta) lasciano intuire che Mombelli, suo malgrado, non sappia cosa gli accade né perché, e che il suo giudizio e le sue percezioni siano inattendibili. Come i protagonisti-narratori di molti romanzi modernisti, Mombelli «è costretto a un corpo a corpo con se stesso, in cui la verità e la conoscenza non sono garantite, ma continuamente riformulate e cangianti».<sup>18</sup> Mombelli racconta il mondo in soggettiva, da un'ottica parziale, frantumata, relativa, persino incosciente. In molti passaggi del romanzo pensa di pensare, di dire o gridare agli altri cosa pensa immaginando che cosa accadrebbe se lo facesse davvero. La realtà descritta è incessantemente contaminata e straniata dal magma psichico di un io confuso, che non sa, preda delle sue visioni e per questo, come dicevo, inattendibile.

Torniamo al racconto. Dopo la sepoltura di Amiconi, Rino chiede al padre di andare a visitare la tomba della madre. Mombelli non vorrebbe andare ma cede e una volta giunto di fronte alla tomba e alla foto di Ada, mentre Rino piange, ha una nuova allucinazione.

mi parve che la bocca le si movesse, che i suoi occhi assumessero l'espressione sarcastica...Rino seguitava a piangere, e lei seguitava a fissarmi con quell'aria di vittoria; con delle sfumature di compatimento. (*MaV*, p. 182)

<sup>18</sup> M. Tortora, *La novella*, in *Il modernismo italiano* cit., pp. 39-64: p. 52.

La bocca e gli occhi di Ada si fanno tutt'uno con la puzza che viene dalla terra e sembrano rivolgersi direttamente al protagonista («“Sulla tua tomba [Rino] non verrà certo a piangere”, sembrava che dicesse quella bocca, quegli occhi, quella puzza»; *MaV*, p. 182). Al dolore del ragazzo, che si dispera e bacia la terra maleodorante, si contrappone l'atroce sorriso che il maestro crede di scorgere sul viso di Ada, lo stesso «fra l'ironico e il sarcastico» che egli aveva intravisto sulla faccia «dura e fredda» della moglie morente (*MaV*, p. 156).

Aveva la stessa faccia di quando mi diceva: «Ti disprezzo», di quando mi diceva: «Maestrucolo», di quando mi ha detto che Rino non è mio... La stessa espressione. E ancora ghigna, ancora ghigna, ancora è lì che ghigna. (*MaV*, p. 182)

Mombelli è convinto che l'ultima confessione della moglie (circa la paternità di Rino) sia stata «una vendetta» analoga a quella che compiono i suicidi quando fanno ricadere sugli altri la responsabilità della loro morte (*MaV*, p. 156). Esasperato dal ghigno di Ada<sup>19</sup> e in preda alla rabbia («Certo, che Rino non verrà a piangere così!», pensavo con rabbia»; *MaV*, p. 182), Mombelli comincia a parlare alla donna (in realtà alla sua foto) intimandole di smettere di ridere («Ada, finiscila»; «Finiscila Ada»; «Ada piantala!... Ti ho detto di piantarla... Ada, piantala») e comincia addirittura a immaginare che la donna gli risponda («Ti ho sempre tradito... Non è tuo...»). Dopo aver fissato ancora una volta il ritratto di Ada (sentendosene paranoicamente fissato), Mombelli si rivolge a Rino dicendogli che non sa chi sia stata davvero sua madre («Rino, tu non sai chi sia stata tua madre») e in quel mentre sputa sulla sua tomba. Rino lo fissa, si rivolta («Cos'hai fatto?»): ripetuto due volte), urla e scappa.

<sup>19</sup> In queste due pagine del romanzo le occorrenze di “ghigno” e ghignare” riferite all'espressione della donna sono dieci, a riprova dell'assoluta centralità del punto di vista deformante e ossessivo del protagonista. Cfr. anche la citazione sopra, a testo. Una scena analoga a questa (la quale avviene appunto in un cimitero) si ripete subito dopo, in camera di Rino, quando il maestro osserva una fotografia di Ada, «la stessa fotografia che vi era sulla tomba» (*MaV*, p. 185). Mombelli vede nuovamente le labbra della donna muoversi, vede nuovamente il suo ghigno ma questa volta riconosce lucidamente il proprio delirio: «Non sono più padrone del mio cervello, pensai» (*MaV*, p. 186).

# L'ospite ingrato

«E mi venne in mente un racconto di Tolstoj che tanto mi aveva impressionato da bambino». La scissione nel *Maestro di Vigevano*

Tiziano Toracca

Rimasi solo davanti a quel ritratto, davanti a quello sputo, su quella terra che puzzava di corpo in decomposizione. «Ma che credevi?», sembrava che mi dicesse Ada. E attorno a me tutto silenzio, tutto freddo e io ancora lì che pensavo: sono qui, sono sveglio, sono vivo, ho sputato su una tomba. (*MaV*, p. 183)

All'episodio appena descritto si lega quello immediatamente successivo. Mombelli è rientrato a casa, è notte fonda e Rino non c'è. Mentre ripensa a quanto accaduto poco prima al cimitero e rimugina sulla paternità di Rino, arrivano tre carabinieri, gli domandano se sia il padre di Rino Mombelli e gli intimano di seguirlo alla stazione. Durante il tragitto gli spiegano l'accaduto:

- Ha percosso un vecchio e l'ha derubato...
- Rino?
- ... e atti osceni con uno di quellilà, - seguitò, e indicò l'abitazione di un famigerato omosessuale. (*MaV*, p. 187)

Giunto alla stazione, Mombelli vede Rino a piedi nudi accanto al pederasta.

Era a piedi nudi, Rino, e io non riuscivo a levare gli occhi dalle sue dita. Rino teneva un piede sospeso per aria, di modo che non glielo vedevo sotto. L'altro piede era normale. Ecco le sue dita dei piedi, pensavo, seguitandogliele a fissare, vedo che ha le dita dei piedi [...] Rino mi mostrava i piedi con aria di sfida, sfrontatamente. E muoveva le dita. In quel momento mi vergognavo di vedergli i piedi davanti a degli estranei. Ero umiliato, non perché quel ragazzo l'avevo rovinato con un atto turpe, non per le colpe del ragazzo, ma per le dita dei piedi. (*MaV*, p. 187)

L'immagine delle dita dei piedi è un *Leitmotiv* del romanzo (come il concetto di "catrame") e vale la pena soffermarvisi brevemente. In questo frangente, l'immagine è addirittura più forte del senso di colpa del maestro (l'atto turpe, lo sputo al cimitero) e delle colpe del ragazzo (le percosse al vecchio, gli atti osceni). Domina insomma la scena. Avviato dal complesso sessuale che Ada trasmette al marito, il *Leitmotiv* delle dita dei piedi esprime il contraccolpo provocato dalla visione di qualcosa che c'è e non dovrebbe esserci e che per questo, manifestandosi, sconvolge e disturba. Esprime l'attrazione per una

forma di vita che la società borghese e arrivista degli “scarpari” vieta e reprime perché inconciliabile con il principio cardine su cui si regge: l’esibizione di sé e del proprio status sociale attraverso i simboli del benessere, le merci. Immaginare le dita dei piedi nascoste dalle scarpe (è quello che fa ossessivamente, appunto vergognandosi, il maestro Mombelli) significa fuoriuscire dalle norme che regolano il riconoscimento reciproco. Come si evince dal fatto che gli unici a vivere a piedi nudi siano Eva e il boscaiolo, sebbene in quel paradiso terrestre che è solo una proiezione della mente del maestro e che di fatto non esiste («Sto fissando le dita dei piedi di lui. Deve essere meraviglioso vivere sempre a piedi nudi»; *MaV*, p. 84), le dita dei piedi mostrano ciò che non è assimilabile, una sorta di residuo naturale che la società artificiale degli status e dei simboli non può tollerare. Opportunamente Angelo Jacomuzzi: «Quante più scarpe si producono e quanto più belle, tanti più piedi e dita sono dignitosamente coperti: l’occultamento e il decoro sono l’estrema risorsa di una vitalità produttiva ridotta alla superficie e all’apparenza». <sup>20</sup> Con la parola “catrame”, il protagonista allude alla ripugnanza che prova per il perbenismo e la dignità piccolo borghese ovvero, con le parole di Domenico Scarpa, per «quel galateo ipocrita che impone il decoro di superficie». <sup>21</sup>

Torniamo al racconto, alla stazione. Rino sputa a terra (come aveva fatto il maestro al cimitero) e viene portato via. Il protagonista fuma una sigaretta, non ha la forza di rispondere all’ufficiale («Sempre stato un bravo ragazzo, dissi»), si accascia su una sedia e si addormenta, per ritrovarsi infine a casa come se si fosse risvegliato «da un brutto sogno». È a questo punto, dopo che Mombelli si è messo a letto («Mi buttai sul letto deciso a dormire. Battevano le cinque»; *MaV*, p. 188) che prende avvio il capitolo 18.

### III. «Guardo l’ora. È trascorso un minuto»

Come si comprende alla fine e solo alla fine («Guardo l’ora. È trascorso un minuto»; *MaV*, p. 194), il capitolo 18 contiene un “brevissimo” sogno. È un capitolo interamente occupato da una serie di visioni del protagonista, per lo più spaventose, che “dura” appunto

<sup>20</sup> A. Jacomuzzi, *Il maestro di Vigevano* cit., p. 70.

<sup>21</sup> D. Scarpa, *La farfalla vola nel prato*, introduzione a L. Mastronardi, *Il maestro di Vigevano*, Milano, Utet, 2007, pp. IX-XX: p. XI.

# L'ospite ingrato

«E mi venne in mente un racconto di Tolstoj che tanto mi aveva impressionato da bambino». La scissione nel *Maestro di Vigevano*

Tiziano Toracca

un minuto, che comincia in *medias res* («Mi trovavo alla stazione indeciso se partire o meno. Poi arrivò il treno e io salii»; *MaV*, p 188) e che si interrompe perché il personaggio urla e si sveglia. Oltre a essere in primo piano, la vita psichica del protagonista viene qui imitata nella sua dimensione notturna. Come avviene nei sogni, alcuni dati di realtà (la stazione, il treno, la scuola, la moglie, gli industrialotti) si mescolano a dati immaginari e a elementi irrazionali, favolosi e del tutto impossibili (i numeri hanno sostituito le parole, alcuni animali parlano, l'eroe viene inghiottito dalla terra, va nella casa-casotta del Ticino dell'orco-industrialotto a liberare una fata-puttanella). Il risveglio, com'è nuovamente tipico dei sogni, è provocato da un momento di tensione insostenibile (la paura di morire): la macchina che l'orco-industrialotto guida a tutta velocità e nella quale la fata-puttanella canta a squarciagola, sta correndo sull'orlo del ponte del Ticino, il quale è però, qui nel sogno, senza parapetto.

La macchina corre sull'orlo del ponte, in bilico, finché con un urlo mi sveglio, bagnato, come fossi caduto davvero nel fiume. Guardo l'ora. È trascorso un minuto.

Mombelli sogna di salire su un treno, di incontrare l'avvocato Racalmuto e di parlare coi numeri anziché con le parole («435! - risposi. - 543! -765, - dissi»; *MaV*, p. 189).<sup>22</sup> Il treno si ferma nella stazioncina di Cavaticino e il protagonista, credendo di essere ricercato come se fosse un ladro o un assassino, scappa nei boschi. Qui comincia a camminare, incontra degli sciacalli parlanti («“Cosa fate sciacalli?”, urlai. “Mangiamo sulla pancia dei morti”, rispose un coro di sciacalli»; *MaV*, p. 190), si sdraia pensando che anche gli alberi hanno le dita dei piedi per poi riprendere a camminare. È a questo punto,

---

<sup>22</sup> Il dialogo tra il protagonista e l'avvocato Racalmuto e l'immagine della folla che parla coi numeri (sostituiti alle parole) si riallaccia probabilmente all'insensatezza della pedagogia scolastica, tutta votata a un'apparente funzionalità da breviario. Nel sogno, le persone parlano coi numeri e si capiscono ma il loro linguaggio è tanto più perfetto quanto più spersonalizzato, astratto e superficiale. La deformazione comica (contro la scuola) e il grottesco (il tono di fondo del romanzo) mettono in evidenza, per contrappasso analogico e per iperbole, una realtà in cui la «parola come ideale di pienezza è scomparsa» e in cui «fa capolinea il senso, il nesso tra le parole e le cose, ridotti a mero *flatus vocis*, rumore di fondo, “scrittura in senso letterale”», R. Rinaldi, *Romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Bianciardi, Testori, Arbasino*, Milano, Mursia, 1985, pp. 18-19.

dopo aver parlato con gli sciacalli e mentre sogna di camminare, che al protagonista viene in mente un racconto di Tolstoj.

Ripresi a camminare tendendo l'orecchio. Gli sciacalli vivono in Africa, pensavo sollevato. E mi venne in mente un racconto di Tolstoj che tanto mi aveva impressionato da bambino e che leggevo sempre ai miei scolari. Trattava di un certo Pugaciov che era stato condannato a una trentina d'anni di prigione per aver ucciso un uomo. Il delitto era avvenuto in un albergo. Nel sacco di Pugaciov ci avevano trovato il coltello insanguinato con cui era stata sgozzata la vittima. Pugaciov scontò i trent'anni; senonché in prigione ci arrivò uno che confessò a Pugaciov di essere stato lui l'assassino. «Perdonami Pugaciov!» «È Dio che ti deve perdonare!», rispose Pugaciov. L'assassino confessò il delitto e l'indomani andarono per liberare Pugaciov, ma Pugaciov è morto. «Pugaciov sono io!», pensavo. Mi battevo la mano sulla testa e mi dicevo: sono qui, sono sveglio, sono vivo; e ricordavo perfettamente che ero nell'albergo, che avevo trovato un coltello insanguinato nella mia valigia, che nella camera vicina c'era un morto sgozzato. E io scappavo pensando: «Sono come Pugaciov!», e mentre scappavo pensavo che sarei fuggito lo stesso anche se mi avessero accusato di aver rubato la torre di Vigevano. «Non ti consolare, – m i dicevo. – Tutto ti accusa!». (MaV, p.191)

Il racconto di Tolstoj al quale il maestro Mombelli si riferisce si intitola *Dio vede la verità ma non la dice subito* (1872)<sup>23</sup> e non ha per protagonista Emel'jan Ivanovič Pugačev – il celebre cosacco ribelle al quale si ispira l'ultima opera a sfondo storico di Puškin, *La figlia del capitano* (1836),<sup>24</sup> e al quale Tolstoj dedicò un altro breve racconto (ci

<sup>23</sup> Cfr. L. Tolstoj, *Dio vede la verità ma non la dice subito*, trad. it. di C. Bongiorno, in Id., *Tutti i racconti*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 1056-1066. Il racconto fa parte dei *Quattro libri russi di lettura*. Per la versione in lingua originale cfr. «Russkaja Virtual'naja Biblioteka», [https://rvb.ru/tolstoy/01text/vol\\_10/01text/0205.htm](https://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_10/01text/0205.htm) (ultimo accesso: 11/11/2020). Il racconto, edito per la prima volta sul periodico «Beseda» nel 1872, venne tradotto in francese da Ol'ga Nikolaevna Smirnova (1834-1893) e pubblicato nel 1884 sulla «Revue Internationale» (n. 5, pp. 705-714), una rivista in lingua francese pubblicata a Firenze dall'orientalista Angelo De Gubernatis (1840-1913).

<sup>24</sup> *La figlia del capitano* viene composto tra il 1835 e il 1836 ed esce nel dicembre del 1836, trentotto giorni prima della morte di Aleksandr Sergeevič Puškin (1799-1837) causata dalle ferite riportate in seguito a un duello. Qualche anno prima, nel



tornerò) – bensì un giovane mercante di nome Ivan Dmitrič Aksenov. Quest'ultimo viene appunto condannato per un delitto che non ha commesso (per aver ucciso e derubato un altro mercante, il mercante di Rjazan'), viene mandato nei campi di lavoro siberiani per ventisei anni e infine, dopo avervi incontrato il vero assassino, cioè Makar Semënov, il quale gli chiede perdono e confessa la propria colpa, muore poco prima di essere liberato. La storia narrata in *Dio vede la verità ma non la dice subito* fa peraltro eco a un episodio di *Guerra e pace* in cui Platon Karataev racconta una storia simile a Pierre Bezuchov.<sup>25</sup>

Ora, se si eccettua la durata della condanna inflitta al presunto assassino (leggermente diversa: trent'anni anziché ventisei), la storia narrata dal maestro Mombelli è per l'appunto la stessa di quella narrata da Tolstoj: un uomo viene condannato ingiustamente; il delitto avviene in un albergo; nella sacca del presunto assassino viene trovato un coltello insanguinato; il vero assassino incontra l'innocente (ormai vecchio), gli chiede perdono e confessa la propria colpa ma quest'ultimo, poco prima di essere liberato, muore. La reazione di Pugačëv di fronte alla confessione e alla richiesta di perdono da parte del vero assassino, nel *Maestro* («È Dio che ti deve perdonare», rispose Pugaciov»; *MaV*, p. 191), è analoga a quella di Aksenov di fronte alla confessione e alla richiesta di perdono da parte di Makar Semenovič, nel racconto di Tolstoj («Dio ti perdonerà, io, forse, sono cento volte peggio di te!»).<sup>26</sup> Si tratta dunque, come dicevo, di un

---

1833, dopo aver consultato materiale d'archivio e dopo aver raccolto testimonianze dirette sulla rivolta di Pugačëv (in particolare a Pietroburgo, Kazan' e Orenburg), Puškin aveva scritto la *Storia di Pugačëv*, poi rinominata *Storia della rivolta di Pugačëv* su pressione dello zar Nicola I (dovute al fatto che un *mužik*, cioè un contadino, per giunta ribelle, non poteva essere "celebrato").

<sup>25</sup> Cfr. L. Tolstoj, *Guerra e pace*, trad. it. di E. Guercetti, Torino, Einaudi, 2018, IV, III, XIII, pp. 601-604. Il racconto si conclude in questo modo: «Non il racconto in sé, ma il suo significato misterioso, la gioia estatica che rifulgeva nel viso di Karataev durante la narrazione, il significato misterioso di quella gioia, era questo che ora riempiva di smarrimento e letizia l'anima di Pierre».

<sup>26</sup> L. Tolstoj, *Dio vede la verità ma non la dice subito* cit., p. 1065. Nel racconto di Tolstoj – in realtà più complesso del "riassunto" che ne fa il maestro, e basterebbe pensare al ruolo che ha la moglie di Aksenov, la quale fa un sogno premonitore prima della partenza del marito e poi sospetta di lui – Makar Semenovič confessa e chiede perdono a Aksenov solo dopo che quest'ultimo rinuncia a fare la spia ai suoi danni, pur essendo convinto che egli sia il colpevole del crimine per il quale è stato ingiustamente imprigionato.

riferimento intertestuale esplicito ma inesatto in cui protagonista del racconto diventa Pugačev anziché Aksenov.

Tra il 1773 e il 1774, durante il regno di Caterina II, il cosacco Emel'jan Ivanovič Pugačev, un ex militare al servizio dell'esercito imperiale, originario del Don, guidò una grande rivolta presentandosi come il redivivo Zar Pietro III (il marito di Caterina II, il quale era stato spodestato e ucciso) e sollevò i contadini che aspiravano all'abolizione della servitù della gleba.<sup>27</sup> Definitivamente sconfitto nell'agosto del 1774, Pugačev venne decapitato e poi squartato a Mosca nel gennaio del 1775. A questo personaggio storico, come dicevo, Tolstoj dedica un breve racconto intitolato *Come la zietta raccontava alla nonna di quando il brigante Emel'ka Pugačev le aveva dato un grivennik*.<sup>28</sup> Il racconto fa parte del primo dei *Quattro libri russi di lettura* e narra una storia completamente diversa rispetto a quella che troviamo nel *Maestro* (che per l'appunto si rifà al racconto di Tolstoj che ha per protagonista Aksënov). Katen'ka, la voce narrante, rievoca un episodio scioccante accadutole quando aveva all'incirca otto anni e viveva in un villaggio nella provincia di Kazan'. I genitori (i quali «parlavano sempre di Pugačev» perché preoccupati dalle notizie che circolavano) devono partire per Kazan' e non possono portare le figlie con loro a causa del maltempo, delle strade dissestate e del pericolo dei briganti. Rimasta a casa insieme alla piccolissima sorella e ad Anna Trofimovna, la governante, Katen'ka ascolta «gli orrori» che quest'ultima, il sagrestano e sua moglie raccontano di Pugačev. È notte, Katen'ka sta per andare a dormire quando improvvisamente Pugačev arriva. Anna Trofimovna traveste Katen'ka, le intima di dire che è sua nipote (««Bada, se ti chiedono qualcosa di' che sei mia nipote»») e ordina alla moglie del sagrestano di dare al brigante tutto ciò che chiede e di non dire che le bambine sono figlie del padrone. Katen'ka non riesce a dormire se non a notte fonda e la mattina seguente incontra Pugačev. Quest'ultimo chiede chi è la bambina e Anna Trofimovna gli risponde che è sua nipote. Allora il cosacco l'accarezza, si complimenta gentilmente con lei per la sua bellezza e le dona una moneta d'argento. «Trasse di tasca una manciata d'argento, ne scelse un grivennik e me

<sup>27</sup> I cosacchi erano appunto popolazioni nomadi organizzate militarmente e ostili ai vincoli imposti dalla servitù della gleba.

<sup>28</sup> L. Tolstoj, *Come la zietta raccontava alla nonna di quando il brigante Emel'ka Pugačev le aveva dato un grivennik*, in Id., *Tutti i racconti cit.*, pp. 894-897.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 896.

lo dette: “Per te, ricordati del tuo sovrano”». <sup>30</sup> Pugačev e i suoi uomini bivaccano nella casa per due giorni poi se ne vanno e la storia si conclude col ritorno dei genitori di Katen’ka e con il loro profondo ringraziamento a Anna Trofimovna:

Quando il babbo e la mamma tornarono, non sapevano come ringraziare Anna Trofimovna: le dettero la lettera di libertà [un documento con cui si affrancava un servo della gleba], ma lei non volle e visse da noi finché fu vecchia, e morì in casa nostra. E me da allora mi chiamavano, per scherzo: la fidanzatina di Pugačev. E quel grivennik che mi dette Pugačev, lo conservo ancora; e quando lo guardo, mi ricordo di quando ero bambina e della buona Anna Trofimovna. <sup>31</sup>

Ora, la confusione di Antonio Mombelli (che appunto fa di Pugačev il protagonista di un racconto di Tolstoj che ha un altro protagonista) potrebbe semplicemente esser dovuta a un errore di Mastronardi (e certo sarebbe interessante verificare quale versione del racconto di Tolstoj qui citato conoscesse l’autore) e tuttavia non bisogna dimenticare che in questo frangente del *Maestro di Vigevano* il maestro non sta solo ricordando una storia che lo «aveva impressionato da bambino» (*MaV*, p 191) e che leggeva sempre ai suoi scolari, ma sta anche sognando. Non bisogna cioè sottovalutare il fatto che anche questo ricordo sconta il regime notturno che caratterizza la narrazione e in particolare il capitolo 18, il quale come dicevo è interamente occupato da un sogno. Stanchissimo, turbato dagli episodi precedentemente accaduti e narrati (quello al cimitero e quello di Rino) e in preda a un incubo, Mombelli potrebbe insomma sbagliarsi “davvero”. La sua inesattezza potrebbe cioè essere dovuta all’andamento visionario del suo racconto, al punto di vista, parziale e disordinato che domina la rappresentazione. Il maestro, lo abbiamo visto, non sa che Ada lo ha sempre tradito e crede invece, erroneamente, che lo tradisca col commerciante dai capelli rossi, e non ci dice niente, o quasi, della morte della moglie (che è invece imminente e che scopriamo all’improvviso). Non sa che il figlio è omosessuale e anziché pensare a quello che Rino ha fatto e alla propria responsabilità in rapporto a quanto avvenuto (cioè al disprezzo

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 897.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

per la moglie ostentato, in modo osceno, di fronte al ragazzo) sprofonda nuovamente nell'immagine delle dita dei piedi cioè nel proprio delirio. Crede che Eva sia una figura celestiale e alimenta questa credenza (tanto da contrapporre natura e cultura) per poi scoprire con sorpresa e rammarico che è una prostituta. Senza accorgersene (ma in fondo e nel profondo, volendolo) manda all'aria l'impresa della moglie e del cognato spifferando in piazza i loro affari. Il matrimonio con la maestra Rosa, nel finale, è sì una resa ai "coefficienti" e al denaro (e dunque al dominio dell'economico) ma è anche un atto involontario, dettato più dall'inerzia e dall'inettitudine che da un'autentica volontà (qui forse Svevo, ma senza l'ironia, la fortuna e la spregiudicatezza di Zeno Cosini).<sup>32</sup>

Quando si identifica con Pugačev («“Pugaciov sono io!”, pensavo [...] e ricordavo perfettamente che ero nell'albergo, che avevo trovato un coltello insanguinato nella mia valigia, che nella camera vicina c'era un morto sgozzato. E io scappavo pensando: “Sono come Pugaciov!”»;*MaV*, p. 191) è molto probabile che Mombelli abbia in mente Aksenov. Come il presunto assassino che sconta in prigione trent'anni e poi si scopre innocente e che muore senza riuscire a tornare a casa, anche Mombelli crede di essere accusato ingiustamente. Si sente perseguitato dagli eventi e come l'eroe di Tolstoj vorrebbe veder riconosciuta da tutti la propria innocenza. Ma l'accusa che Mombelli percepisce come ingiusta e l'innocenza che vorrebbe vedersi riconosciuta sono di una specie diversa rispetto a quelle di Aksenov. Tutto lo accusa, come dice, ma la colpa per cui si sente ingiustamente

<sup>32</sup> Mi paiono a questo punto opportune due osservazioni: (1) Mombelli e la maestra Rosa non si scambiano nemmeno una parola. Il loro matrimonio è infatti combinato da una collega, la maestra Drivaudi, la quale fa da intermediaria tra i due ed è la sola a parlare anche in presenza di Rosa. E naturalmente parla di denaro: «Faccia bene i suoi calcoli, – mi dice la Drivaudi: – due stipendi; cinque lezioni ciascuno alla bassora sono, a cinque milani l'uno, cinquanta milani; un altro stipendio sicché. Tutti e due avete gli sconti ferroviari. E lei ha cento galline, e il maiale che ammazza: e poi; è un cuore! Un cuore! UN CUORE! Una pasta!» (*MaV*, p. 199). La parola "cuore", oltre che ripetuta, è in carattere maiuscolo nel testo, a indicare esattamente, per antifrasi, cioè che conta: non i sentimenti ma gli averi. (2) Il maestro Mombelli promette alla Drivaudi che penserà al matrimonio con Rosa ma è estremamente interessante che prenda questa decisione solo nel finale del romanzo, a notte alta, nell'atto di addormentarsi, e che essa venga descritta come un destino ineluttabile. È l'ultima frase del romanzo: «Mentre mi addormento penso che finirò per sposarmi!» (*MaV*, p. 206).

condannato non è certo quella di aver derubato e ucciso qualcuno bensì, più prosaicamente, quella di non aver avuto successo, l'essere, come gli ripete Ada fin dal principio del romanzo, un perdente, un maestrucolo, un fallito rispetto ai vari industrialotti di Vigevano arricchiti e tronfi.

Uno dei pensieri deliranti più ricorrenti del maestro (un altro vero e proprio *Leitmotiv* del romanzo) è gareggiare contro Fausto Coppi e Gino Bartali e vincerli. È un motivo che conferma, a mio avviso, lo statuto patologico dell'io e la sua scissione ma è anche utile per interpretare il "delitto" di cui Mombelli, come Pugačev-Aksenov, è accusato.

Scatto alla prima tappa del Tour e la vinco con tre ore su Coppi; la seconda la vinco con sei ore. Tutto vinco io. In montagna scalo seduto sul sellino, con la pedalata elegante; in discesa vado giù tanto forte che la salita seguente la faccio senza pedalare. Ho già dato ventiquattro ore a Coppi e Bartali, e seguito a vincere. Non mi vogliono più nelle corse. Mi fanno una guerra spietata le case di biciclette, ma io continuo a correre. Milano-Sanremo. Scatto al via e volo; le mie gambe girano come due stantuffi. Dietro di me mi segue la macchina della mia casa. Ingaggio una corsa con l'automobile: cento centoventi cento centoventi, finché la supero. Buco una cinquantina di volte e arrivo a Sanremo con tre ore sugli avversari che, mi dicono, sono ancora alla periferia di Milano. Torno indietro fino a Milano. Incontro Coppi e Bartali e soci che pedalano verso Sanremo. A Milano mi faccio dare il via un'altra volta e raggiungo i corridori. Scatto di nuovo verso Sanremo, e così arrivo primo e secondo: con quattro ore di distacco. (*MaV*, p. 114)

Ci sono altri passaggi del romanzo in cui Mombelli pensa di gareggiare con Coppi o con Coppi e Bartali,<sup>33</sup> ma il brano appena citato mostra bene il desiderio di rivalsa del protagonista. Lo precede un'accumulazione seriale di "pensieri inutili" – Mombelli è stato espulso dall'azienda di famiglia ed è disoccupato – che si conclude con un brusco e doloroso ritorno alla realtà, cioè alla gente che diversamente da lui è andata a lavorare. La vittoria magnifica e

<sup>33</sup> Ad esempio, significativamente, quando i carabinieri lo conducono alla stazione da Rino. «Mentre i carabinieri parlavano mi guardavano, e io pensavo di essere in pieno duello a cronometro con Coppi» (*MaV*, p. 187).

irrealistica che Mombelli sogna a occhi aperti è preceduta dalla descrizione di una realtà di segno contrario, negativa e frustrante. La prima corrisponde alla seconda e ne rappresenta un risarcimento. Il maestro vorrebbe avere successo, essere un vincente e venire riconosciuto da tutti come tale (è la sua innocenza) ed è invece un fallito e un perdente (è l'accusa che gli viene fatta e che egli percepisce come ingiusta). L'identificazione con il protagonista di *Dio vede la verità ma non la dice subito* esprime dunque il senso di colpa e il desiderio di innocenza del maestro e la loro "sostanza".

Il lapsus del maestro (che dice Pugačev anziché Aksenov) comunica tuttavia qualcosa di più. Anzitutto, come dicevo, mi pare vada interpretato come la riprova di un'instabilità e di un disordine psichico più profondi. È un errore che conferma la patologia del protagonista (la sua incapacità di giudicare gli eventi, la sua inattendibilità, la sua tendenza visionaria) e che mette a nudo la sua insufficienza. È un ricordo sbagliato così come sono sbagliate (lo abbiamo visto) altrettante sue valutazioni e percezioni. È insomma, si potrebbe dire, uno sbaglio coerente con lo statuto dell'eroe e con la sua presa di parola.

In secondo luogo, credo che il riferimento a Pugačev non sia poi così peregrino. Certo, considerando la vicenda narrata è plausibile, come dicevo, che il maestro abbia qui in mente Aksenov e la sua "verità", ma resta il fatto che nel giro di qualche riga Pugačev è citato ben dieci volte. Non può essere un riferimento casuale e non è semplicemente un errore. Anche Pugačev potrebbe insomma aver fatto scattare nella mente di Mombelli il *pathos* dell'identificazione e ciò a prescindere dalla "funzione" Aksenov (a prescindere cioè dal fatto che pur scrivendo Pugačev egli avesse in mente la storia di Aksenov). Così come viene raffigurato nella *Figlia del capitano* di Puškin (romanzo che negli anni Cinquanta viene ripubblicato da varie case editrici prestandosi anche ad alcuni celebri adattamenti cinematografici)<sup>34</sup> e

<sup>34</sup> *La figlia del capitano* viene tradotto e pubblicato nel 1913 da Carabba insieme al discorso di Dostoevskij su Puškin (è la prima traduzione diretta dal russo). Nel 1942, dopo altre pubblicazioni, il romanzo esce per l'Universale Einaudi, tradotto da Alfredo Polledro con una nota introduttiva di Leone Ginzburg, e per Bompiani, a cura di Bruno Del Re. Negli anni Cinquanta il romanzo viene pubblicato da Rizzoli (1950), Vallardi (1956), Cavallotti (1958), Mondadori (1958) e per le Edizioni Paoline (1959). Alla conoscenza e alla popolarità dell'opera prima della pubblicazione del *Maestro* (1962) hanno inoltre certamente contribuito gli adattamenti cinematografici:

# L'ospite ingrato

«E mi venne in mente un racconto di Tolstoj che tanto mi aveva impressionato da bambino». La scissione nel *Maestro di Vigevano*

Tiziano Toracca

nel racconto di Tolstoj in cui è protagonista (*Come la zietta raccontava alla nonna di quando il brigante Emel'ka Pugačev le aveva dato un grivennik*), Pugačev non suscita soltanto terrore o distacco ma anche ammirazione e simpatia. È sì un impostore e un feroce assassino di cui tutti hanno paura, e tuttavia per molti aspetti è un uomo carismatico, gentile e riconoscente, mosso da ideali di giustizia e fratellanza. Il suo comportamento misericordioso nei confronti di Petr Andreevič Grinev, nel romanzo di Puškin, così come nei confronti di Katen'ka, nel racconto di Tolstoj, ne fanno un personaggio ambivalente, giusto e ingiusto, vittima e carnefice nello stesso tempo. L'identificazione di Mombelli con Pugačev sembrerebbe allora mostrare, accanto al desiderio di essere riconosciuto innocente, cioè vincente (qui Aksenov), un desiderio romantico di ribellione nei confronti della società e dei suoi vincoli, l'aspirazione a essere riconosciuto come uno zar capace di una giustizia e di un'umanità superiori. Identificazione su identificazione: anche Mombelli, come Pugačev, vorrebbe farsi passare per qualcun'altro col proposito di rivoltarsi, se non a Caterina II, alla servitù della gleba e all'assolutismo zarista, alla bieca società vigevanese. E va da sé che si tratti, ancora una volta, di una pulsione velleitaria.

---

l'omonimo film diretto da Mario Camerini (1947) e soprattutto *La tempesta* di Alberto Lattuada (1958), film che ottenne il maggior incasso della stagione (Aldo Tondo alla fotografia, Piero Piccioni alle musiche, Silvana Mangano nel ruolo di Maša, Van Heflin nel ruolo di Pugačev, la partecipazione di Vittorio Gassman).



# «Un mondo interessante e triste»

## Il doppio lavoro di Lucio Mastronardi

Barbara Distefano

Prima di morire, voglio protestare contro questa invenzione della debolezza e della volgarità e pregare i lettori di voler distruggere le mie osservazioni e i miei ragionamenti piuttosto che accusare le mie malattie.

Giacomo Leopardi

### I. *Un verdadero loco che fa paura*

A un giornalista argentino, che nel 1964 gli domandava quale fosse il migliore scrittore italiano del momento, Italo Calvino rispose così: «Es un loco completo che se llama Lucio Mastronardi. Un verdadero loco, a quien dos por tres hay que enternar en el manicomio de su pueblo».<sup>1</sup> Mastronardi deve certamente una grossa quota del suo dirompente e fragile successo letterario all'autorità culturale rappresentata da Calvino in quegli anni e ai suoi giudizi euforici.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> E. Gonzales Manet, in «El Mundo», Cuba, 16 febbraio 1964, ora in D. Scarpa, *Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 1999, p. 30.

<sup>2</sup> Si vedano una lettera di Calvino a Vittorini datata 29 novembre 1960: «Altra lettura eccezionale: un lungo nuovo romanzo di Mastronardi: *Il maestro di Vigevano*, che non so se e come pubblicare, perché è di un'oscenità, uno schifo dell'umanità che fanno restare senza fiato, ed è pieno di motivi assolutamente paranoici, ma tutto insieme è una cupa opera di poesia in cui non ci sarebbe da toccare una virgola»; o quella di Calvino a Mastronardi del 3 dicembre dello stesso anno: «è un libro fuori dal comune, con una forza poetica dentro, una forza di disperazione, una visione

Evidentemente, però, anche nelle parole dei suoi più grandi estimatori, l'autore vigevanese non si libera dai due fardelli che ne hanno scoraggiato una lettura profonda impedendone la riscoperta: *el manicomio y el pueblo*, il disagio psichico e il provincialismo. La «sensibilità di scorticato vivo», l'innegabile «gorgo di sofferenze»<sup>3</sup> e il tragico gesto che pose fine alla parabola terrena del maestro di Vigevano, hanno fatto prevalere la vulgata del Mastronardi malato: depresso e incostante, paranoico, ossessivo, incapace di uscire dai chiusi circuiti della propria mente e del proprio borgo natio, tanto nella vita, quanto nel lavoro della letteratura. Ne sono risultate, anche a livello critico, l'attenuazione di una scrittura potente e l'ingiusta tendenza a relativizzare la pugnace capacità mastronardiana di osservare il mondo contemporaneo a partire da due microcosmi: Vigevano e la scuola.

Studi recenti riconoscono giustamente all'autore del *Maestro di Vigevano* il merito d'aver anticipato la dimensione auto-terapeutica delle narrazioni scolastiche odierne, cioè di aver aperto la strada a quel «folto numero di insegnanti-scrittori che si dedicano alla scuola o scelgono la via del successo letterario come via di uscita da un contesto frustrante sul piano intellettuale». <sup>4</sup> E se a giornalisti come Riccardo De Gennaro è toccato colmare la lacuna di un profilo biografico completo dell'autore, lettori attenti come Goffredo Fofi si sono posti le domande a cui cerchiamo di rispondere con questo contributo: «Paranoico, Mastronardi? Certamente, ma bisogna anche chiedersi [...] se la sua paranoia non avesse delle giustificazioni, delle radici e delle ragioni che spingevano oltre il privato». <sup>5</sup>

assolutamente nera dell'umanità che riesce a diventare visione poetica [...] di una brutalità al di là di ogni misura [...] più infernale e ricco e impressionante del Calzolaio» (lettere citate in A.M. Palmieri, *Maestri di scuola, maestri di pensiero*, Roma, Aracne, 2015, pp. 191-192). E ancora nel 1983: «L'eccezionalità dell'evento Mastronardi sta nel fatto che nella tradizione italiana non abbiamo avuto né un Balzac né un Dickens né tantomeno un 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. Mastronardi nel suo piccolo ha fatto questo», I. Calvino, *Ricordo di Lucio Mastronardi*, 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.

<sup>3</sup> *Ivi*.

<sup>4</sup> A.M. Palmieri, *Maestri di scuola, maestri di pensiero* cit., p. 226.

<sup>5</sup> G. Fofi, *Prefazione* a R. De Gennaro, *La rivolta impossibile. Vita di Lucio Mastronardi*, Roma, Ediesse, 2012.

Non è certo la prima volta che il pubblico dei lettori e la comunità dei critici usano la malattia dell'autore per esorcizzare i contenuti sgraditi di un'opera. Il caso più noto nella letteratura italiana è certamente quello di Giacomo Leopardi e della sua alterna fortuna, iniziata con le riduzioni di coloro che da subito stabilirono nessi deterministici fra sofferenze personali e sistema di pensiero, continuata con le riserve desanctisiane sulla scarsa militanza, proseguita con le diagnosi crociane di ingorghi sentimentali privi di validità speculativa e arrivata a critici come Timpanaro, che seppero scorgere una coscienza universale dietro l'apparente lamento individuale. Con il caso Mastronardi il contesto è certamente un altro: siamo evidentemente lontani dal clima lombrosiano in cui attecchirono certe letture dell'opera del Recanatese, ma siamo anche distanti dal superamento dei pregiudizi nei confronti del disagio mentale. Ed è per quell'assenza di "serietà" che, a sentire De Sanctis, comprometteva il nesso fra letteratura e vita civile, e quindi per la sua "scarsa militanza" e per il suo cinismo, che Mastronardi si potrebbe far rientrare, con Leopardi, in quella "linea del riso" che nella *Storia* desanctisiana si contrapponeva alla "linea dell'impegno" ed emergeva come tendenza riconoscibile in molti letterati italiani.<sup>6</sup>

Fu Calvino stesso, d'altro canto, a cogliere la spaventosa distanza fra la "serietà" della linea deamicisiana e questa risata rabbiosa esplosa in faccia al mondo scolastico:

La risata di Mastronardi è una risata che fa paura. Anche noi ridiamo con lui dal principio alla fine del suo libro, ma ci accorgiamo che abbiamo paura dello stesso nostro riso. La violenza viscerale di Mastronardi nutre un genio del grottesco che ha il segno sgraziato e crudele dei pupazzi di Siné. Questo Maestro di Vigevano che potrebbe essere battezzato l'Anti-Cuore, l'Anti-De Amicis ha una serie di scenette e gags sulla scuola che difficilmente dimenticheremo.<sup>7</sup>

Il riso di Mastronardi segna, rispetto a De Amicis, l'avvento di una nuova maniera di raccontare la scuola, ma non si allinea alle attuali

<sup>6</sup> Per una schematizzazione del discorso desanctisiano, cfr. G. Ferroni, *Prima lezione di letteratura italiana*, Bari, Laterza, 2009, pp. 19-20.

<sup>7</sup> I. Calvino, *Il maestro di Vigevano di Lucio Mastronardi*, in «L'Unità», 13 giugno 1962, p. 6.

strategie politiche, cinematografiche ed editoriali del “ridere di scuola”.<sup>8</sup> Non è una ridicolizzazione tesa a sminuire l’importanza della scuola, ma semmai, una maniera di denunciare l’avvio di un processo di delegittimazione che fa sembrare ridicola la scuola, di additarne il relitto svuotato di senso, stagiato su un paesaggio urbano in cui, dentro gli edifici scolastici, non si produce più nulla che venga considerato utile. In questo orizzonte sociale restano in piedi solo le fabbriche e i loro padroni, come nelle ultime pagine del *Maestro*:

Tiro avanti la vita giorno dopo giorno, fra casa e scuola e lunghe passeggiate. Mi sorprendo a fermarmi davanti a fabbrichini e fabbrichette, e penso che i padroni lasciano in questo mondo qualcosa del loro passaggio. Il padrone muore ma la fabbrica resta.<sup>9</sup>

Nel tragico universo letterario che Mastronardi plasma negli anni del boom economico, gli insegnanti non hanno più niente da insegnare a una società che li umilia, li deprezza e li disprezza. Quando non si integrano docilmente nella meschinità del contesto economico, finiscono per trascinarsi a peso morto nel loro calvario privato, scontando con la sofferenza psichica (o addirittura con il suicidio) quel che resta della loro funzione pubblica. Se il pessimismo è un atteggiamento critico che conserva la sua sostanziale scomodità da un’epoca a un’altra, da una società all’altra, ha ragione Piersandro Pallavicini:

la ragione dell’odierna smemoratezza [...] sta proprio in quella disperazione, in quella visione tutta nera dell’umanità di cui parlava Calvino a proposito de *Il maestro di Vigevano*, e che si ritrova tal quale in tutta la breve bibliografia mastronardiana. Difficile ricordare con gioia libri così. Difficile eleggere a eroe letterario uno scrittore che quella disperazione e quel nero li trovava dentro di sé.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Sull’argomento si veda R. Sandrucci, *La scuola sotto il segno della commedia. Rappresentazioni della scuola pubblica italiana: studio su sette casi*, Pisa, ETS, 2012.

<sup>9</sup> L. Mastronardi, *Il maestro di Vigevano*, in Id., *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano*, Torino, Einaudi, 1994, p. 169, d’opra in poi *MaV*.

<sup>10</sup> Recensendo *La rivolta impossibile* di De Gennaro, P. Pallavicini, *Maestro di vite disperate*, in «Il Sole24Ore», 17 giugno 2012.

Criticare la scuola conoscendola dall'interno è indubbiamente una posizione scomoda. *Il maestro* appare nel 1962, anno dell'istituzione della scuola media unica, dell'ottimismo pedagogico che la sottende e di un'attenzione senza precedenti per l'istruzione da parte dell'opinione pubblica. È subito best seller (80.000 copie vendute alla prima edizione), ma non a Vigevano: solo 500 lettori, in un comune di 60.000 abitanti. Sulla memoria di Mastronardi, però, non può attecchire nessuna retorica, neanche quella del *nemo propheta in patria*, perché, come si vedrà nelle pagine che seguono, il profeta in questione tiene nella sua intollerabilità anche fuori dalla patria: risulta fortemente sgradevole, caustico e sconcertante ancora mezzo secolo dopo, non solo a Vigevano.

## II. Non è come la fabbrica!

Mastronardi non aveva paura di offendere quanti, in quegli anni, si impegnavano sinceramente nella sperimentazione didattica e operavano combattivamente per una scuola democratica. Non stupisce, perciò, che una pedagogista tenace come Lidia De Federicis, nel ripercorrere la strada del romanzo di scuola in Italia,<sup>11</sup> non abbia trovato, per il lavoro scolastico, una rappresentazione letteraria equivalente a ciò che *Memoriale* di Volponi è per la fabbrica.

*Memoriale* e *Il maestro di Vigevano*, però, non hanno in comune solo l'anno di pubblicazione. La prima traduzione in lingua straniera del *Maestro*, datata 1963, parla spagnolo ed esce dalla stessa penna che, parallelamente, traduce il *Memoriale* dello scrittore urbinato. Quel traduttore lavora per la casa editrice catalana Seix Barral dal carcere penale di Lérida, dove le autorità franchiste lo hanno rinchiuso un anno prima, negandogli il diritto allo sciopero. Non lo conosce ancora nessuno, ma si chiama già Manuel Vázquez Montalbán e firma *El maestro de Vigevano* nello stesso anno in cui esce il suo primo saggio.<sup>12</sup>

Prima traduzione in un carcere estero, quindi, per un romanzo che nasce in un manicomio italiano: Mastronardi comincia a scrivere mentre è ricoverato in quello di Mombello, il più grande della penisola. Siamo in provincia di Monza, un'area ad alta concentrazione

<sup>11</sup> L. De Federicis, *Il romanzo della scuola*, in «Belfagor», 2, 31 marzo 2002, p. 232.

<sup>12</sup> M. Vázquez Montalbán, *El informe sobre la información*, Barcelona, Editorial Fontanella, 1963.

industriale, che evidentemente vanta anche grossi numeri di pazienti psichiatrici. E mentre la Spagna franchista non ha paura di un carcerato antifascista che dà voce al maestro Mombelli, nemmeno a Berlino Est si teme un personaggio che sfodera il disagio di una reclusione a partire dal suo stesso nome. Sarà la casa editrice Volk und Welt, fondata nel '47 e inizialmente dedita alla pubblicazione di autori antifascisti, a pubblicare *Der Leher Von Vigevano* quattro anni dopo l'innalzamento del muro. Un'altra traduzione, *Il Maestro* la deve alla Romania di Nicolae Ceaușescu, dove nel 1972 comincia a circolare *Învățătorul din Vigevano*, nella collezione «Meridiane» dell'editore Univers. Significativo che, ancora oggi, non esistano traduzioni in Francia o in area anglosassone, e occorrerebbe, certo, uno studio più sistematico sulla ricezione di Mastronardi fuori d'Italia.

Partorito negli anni del boom economico, cioè di un benessere che non toccò minimamente i lavoratori della scuola, ma al contrario palesava la «montante disistima nei confronti del ruolo docente nel Nord delle fabbrichette»,<sup>13</sup> *Il maestro di Vigevano* mette in scena non solo l'avanzata inesorabile della società neocapitalista, ma anche la trasformazione della scuola in azienda, su un palcoscenico riconoscibilissimo da cui, a turno, si affacciano la Barilla, la Michelin, la Topolino e lo Sputnik. Con la stessa prudenza di chi «volge in farsa» l'ambizione all'affresco onnisciente,<sup>14</sup> Mastronardi incide sulle pagine del romanzo non soltanto le corse ai profitti, le ostentazioni degli industrialotti, l'esplosione del consumismo e il degrado culturale che ne consegue, ma anche i segni della mercificazione dell'istruzione, la svalutazione irreversibile del lavoro culturale e la sua precarizzazione ruggente.

Nella Vigevano mastronardiana, le idee fisse e le pulsioni dei lavoratori della scuola non differiscono nella sostanza da quelle dei padroni delle fabbriche. Gli arrivismi sono gli stessi, la crudeltà degli interessi personali regna sovrana. Nella muda di Rino, nell'orologio di Ada e in tutti i feticci che allagano le pagine del romanzo, Mastronardi proietta le ossessioni di una società intera, e lo fa partendo dalle manie

<sup>13</sup> G. Iacoli, *Il satrapo infelice. Sull'emersione rovinosa della sessualità nella vita e nei comportamenti pubblici dell'insegnante*, in *Maîtres, précepteurs et pédagogues. Figures de l'enseignant dans la littérature italienne*, a cura di S. Lazzarin, A. Morin, Berna, Peter Lang, 2017, p. 76.

<sup>14</sup> Ci sembra che anche per il *Maestro* possa valere la formula montaliana, cfr. E. Montale, *Lecture. Il calzolaio di Vigevano*, in «Il Corriere della Sera», 31 luglio 1959.

dell'ambiente lavorativo che conosce meglio: quello «scolastico-impiegatizio», che in superficie ha logiche opposte rispetto al «mondo eccitato ed emergente degli aspiranti industrialotti»,<sup>15</sup> ma a ben guardare comincia a replicarlo puntualmente. Gli insegnanti delle scuole popolari, ad esempio, promuovono gli alunni perché ogni promozione gli fa intascare tremila lire.<sup>16</sup> Gli stessi alunni diventano merce da scambiare, in un mercato governato dai guadagni dei genitori:

Arrivò in quella la collega Rapiani: – A me tutta la feccia, – urlò. – Non è giusto che Mombelli abbia tutti i figli di ricchi e io tutta la feccia! [...]

Intanto i colleghi si scambiavano gli scolari: il collega Filippi aveva ceduto un figlio di industriale in cambio di quattro figli di artigiani; il collega Pagliani aveva scambiato due figli di artigiani in cambio di due figli di mamma.

– Io ho un figlio di artigiani: sono pronto a scambiarlo con due figli di operai, – urlò Cipollone.

– Ci sto, – dissi. [...]

Avevo tre bambini del Patronato, cioè poverissimi.

– Chi li vuole questi tre bambini in cambio di uno oriundo e ripetente e scemo? – domandai. [...]

Tornò da me la collega Rapiani:

– A che gioco giochiamo? Qui non c'è un povero: o me ne lasci almeno dieci oppure lo dico al direttore! [...]

Mi ero preparato una bella scuola di piccola, media e alta borghesia. Stavo contemplando il registro, allo schema: «professione del padre». (*MaV*, pp. 121-123)

Visto dalla scuola di Mombelli, il mondo si divarica sulla faglia che separa la ricchezza dalla povertà. La rappresentazione di Mastronardi è come un terremoto, che scuote l'edificio scolastico fino a deformarlo e ci restituisce una visione traballante e grottesca di quella realtà. E tuttavia, la sua è una deformazione con solide fondamenta, che finisce per additare la sostanza classista del sistema scolastico italiano cinque anni prima di *Lettera a una professoressa*.

<sup>15</sup> G.C. Ferretti, *Il mondo in piccolo (ritratto di Lucio Mastronardi)*, in *Per Mastronardi* cit., pp. 23-36: p. 29.

<sup>16</sup> «Il giovane maestro della scuola popolare disse: - Signor ispettore, percepisco tremila lire all'anno, agli esami, per ogni alunno promosso. Ora la mia scuola è di venti alunni e non mi si concede il permesso di esaminarli tutti. Chiedo al sindacato di intervenire...» (*MaV*, p. 146).



Nonostante il cinismo che ne orienta le condotte lavorative, settant'anni dopo *Il romanzo d'un maestro* di Edmondo De Amicis,<sup>17</sup> gli insegnanti rappresentati da Mastronardi continuano a pendere sull'abisso della povertà. Il viaggio di nozze e la cresima del figlio, la rispettabilità sociale e la dignità, sono cose che, con il suo stipendio e la sua indipendenza economica di facciata, Mombelli non può permettersi. Che fosse «una sorta di bracciantato intellettuale», Bianciardi lo aveva fatto dire pochi anni prima a «un professore venuto apposta da Roma»: «Oggi l'insegnante in nulla, se non nella diversa prestazione d'opera, differisce dal bracciante che il latifondista ingaggia per le faccende stagionali».<sup>18</sup> E Mastronardi sente di ribadirlo nella lettera con cui, nel novembre del 1960, accompagna il suo manoscritto: «Si cercano di tenere le distanze con la classe operaia. Poi ci si accorge che le distanze le tiene la classe operaia che guadagna più di noi».<sup>19</sup>

Nel *Maestro*, questa forbice si apre e si chiude al ritmo di un conflitto coniugale. L'umiliazione dei più lauti guadagni di Ada e le sue pressioni sul marito («Pianta la scuola!»; *MaV*, p. 54), si monetizzano con la quantificazione esatta delle rispettive ore di lavoro: «Venticinque ore le ho spese a scuola. Altre venticinque le ho spese in lezioni e ripetizioni, e fa cinquanta. [...] Ada ha speso diversamente le sue censosessantotto ore. Almeno una novantina le ha spese lavorando. Forse anche di più» (*MaV*, p. 34).<sup>20</sup> Saltato sul carro dei “lavoratori veri”, Mombelli maschera le umiliazioni del nuovo lavoro («Sto facendo l'impiegato di mia moglie e mio cognato», *MaV*, p. 67) affondando il dito nelle piaghe della categoria magistrale:

---

<sup>17</sup> Sulla la miseria della categoria magistrale narrata da De Amicis nel *Romanzo d'un maestro* cfr. B. Distefano, *Sporcarsi di gesso. Il lavoro degli insegnanti nel racconto di scuola, da Edmondo De Amicis a Mario Fillioley*, in «L'Ospite ingrato», 3-4, novembre 2018, pp. 158-161.

<sup>18</sup> L. Bianciardi, *Il lavoro culturale* [1957], Milano, Feltrinelli, 2013, p. 73.

<sup>19</sup> Cfr. R. De Gennaro, *La rivolta impossibile* cit., p. 46.

<sup>20</sup> Si veda anche il racconto *Il Trasferimento*: «Un altro padre di scolaro lo incontravo sempre dal parrucchiere. Difatti aveva un magazzino di scarpe vicino alla bottega del barbiere [...] Subito si sentiva in dovere di stringermi la mano; e mai, che me l'abbia stretta con la mano che si grattava la testa, mai. Sempre con l'altra. E cominciava: - Eh andiamo bene eh, signor maestro. Eh sì. La vita è bella per voi. Le vacanze, il pomeriggio libero, va là che vai bene! Lo stipendio che non è tanto, d'accordo, ma per quello che fate è fin troppo; diciamo la verità eh. Poi il regalino, eh», in «L'Unità», 8 dicembre 1963, ora in *Per Mastronardi* cit., pp. 138-140.

Il collega Varaldi scuote la testa e dice: – Scommetto che ti sei pentito di avere abbandonato la scuola! [...] – Noi siamo in vacanza! – disse Cipollone! – Per quello che prendete! – Risposi scaldandomi. I colleghi si guardarono. Li avevo toccati in fondo. Le mie risposte erano come coltelli che trapassavano il loro catrame. (*MaV*, p. 79)

Dalla bocca di Mombelli né i colleghi né i lettori possono aspettarsi nulla di conciliante o confortante. Gli ingredienti del romanzo sono tanta rabbia, un bel po' di sadismo e pochissime pagine di rinsavimento: «Rivedo le scene in Piazza; il mio tirare fuori i soldi; il mio mortificare i colleghi. A questo riduce il catrame, a questa meschinità?» (*MaV*, p. 83). L'ossessione per la pensione non è altro che l'unica via di riscatto da un orizzonte grigissimo. Con la «ninnananna atroce»<sup>21</sup> dei coefficienti, gli insegnanti del *Maestro* mettono a tacere la frustrazione che li governa, e tengono a bada il sistema che, dietro la farsa, minaccia costantemente di ucciderli.

Ada è l'incarnazione di una società animata da cieca presunzione, che non crede alla somiglianza fra la scuola e la fabbrica: «Antonio, tu non sai che significhi avere un padrone sopra che ti fissa coi suoi occhi!» (*MaV*, p. 47). Il maestro Mombelli, invece, conosce benissimo la dialettica servo-padrone. Dal latino, dai passati remoti, dai pronomi *Ella* e dalle *i* prostetiche del direttore, il protagonista impara che il suo lavoro è un'eterna prova e una continua ispezione. Quel linguaggio obsolescente, che risuona dall'Italia umbertina e fa il verso a quella fascista, dà voce al tritacarne del precariato e della produttività. Con lo stesso timbro caricaturale con cui Ada rammenta che «il lavoro nobilita» (*MaV*, p. 18), il direttore continua a fare il direttore anche al caffè, e anche nel tempo libero si preoccupa di come spendere i fondi della scuola («Ecco come spendere quelle centomila lire! Compreremo dei vocabolari!»; *MaV*, p. 29). Come nota Asor Rosa, nella sua figura Mastronardi proietta «lo smisurato spreco di energie, che si cela dietro un fittizio, ma proprio perciò abnorme, spropositato, eccitamento del lavoro umano».<sup>22</sup> Sulla disumanità di questa logica, la risata cattiva di Mastronardi scende già nelle prime pagine del romanzo:

<sup>21</sup> D. Scarpa, *La farfalla vola nel prato*, introduzione a L. Mastronardi, *Il maestro di Vigevano*, Torino, UTET, 2007, p. XVIII.

<sup>22</sup> A. Asor Rosa, *Uno scrittore ai margini del capitalismo: Mastronardi*, in «Quaderni piacentini», 14, gennaio-febbraio 1964, p. 37.

# L'ospite ingrato

– Ho un figlio malato, potrei andare a casa mezz'ora? – domandai.

Il direttore mi guardò scuotendo la testa.

– Le voglio raccontare un aneddoto, signor maestro Mombelli. Quando noi eravamo ancora maestro, capitò che mio padre stava morendo. Noi andammo a scuola e ci dimenticammo che nostro padre stava morendo. Questo perché? Perché, signor maestro, le preoccupazioni personali non si devono portare nell'aula scolastica. Ma pensi, signor maestro Mombelli, ai missionari, pensi che la nostra è una missione. Mi faccia vedere il registro, signor maestro! (*MaV*, p. 14)

Se la retorica della missione («mestiere... pardon! missione...»; *MaV*, p. 24). è un bersaglio privilegiato che trova la sua incarnazione nel personaggio del maestro Amiconi («È morto in scuola, – borbottava l'ispettore. – Non c'è morte più bella per un educatore!»; *MaV*, p. 155), il romanzo raggiunge l'apice della disumanizzazione con le figure di Zarzalli e Nanini. Il primo è un relitto umano, costretto a insegnare con le gambe in cancrena perché gli mancano due anni al minimo della pensione:

All'ultima ora Zarzalli si sentì male. – Il male va avanti, – mormorava: – mi sta marcendo tutto... [...]

Gli scolari che piantano una cagnara dell'inferno, io vicino a lui che non sapevo che fare.

Arrivò l'ispettore. – Ho sentito gridare e allora siamo venuti... Cos'ha Zarzalli, cosa c'è?... Un altro permesso non glielo possiamo concedere. [...]

Zarzalli era con la bocca aperta, gli occhi in fuori. Emetteva gemiti lugubri.

– Cos'ha Zarzalli? – seguì l'ispettore. – Se si allontana non possiamo darle la qualifica. Il Regolamento, sa...

– Rimango! – disse Zarzalli in un soffio. Per un momento sembrava che stesse meglio, ma poi riprese a gemere. (*MaV*, p. 128)

Il secondo è l'unica figura che sembra mantenersi integra in questo inferno scolastico («per fortuna c'era il collega Nanini»; *MaV*, p. 103), almeno finché non finisce maciullato sotto un treno. Supplente a cinquant'anni, Nanini è l'eterno precario, l'unico che osa sghignazzare in faccia al fanatismo del metodo attivo, che non trova il coraggio di lasciare quel lavoro, ma non ha paura di beccarsi il continuo promemoria urlato del «Fuori ruolo! Fuori ruolo!» (*MaV*, pp. 100-101).

Bocciato all'ennesimo concorso perché la sua accondiscendente lezione sull'acero platanoido non convince la commissione (*MaV*, p. 118), e infine suicida:

Finché un giorno [...] 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 sibillando. 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. (*MaV*, p. 141)

La morte di Nanini è una vetta tragica nel paesaggio piattissimo del *Maestro*. Un dato da insabbiare («È stata una disgrazia, – disse l'ispettore [...] Mi raccomando, bidello, lascia aperto il portone. Il maestro Nanini vuole tornare nel suo meraviglioso regno: la scuola!»; *MaV*, pp. 141-142), ingombrante proprio come la lucidità di fondo del discorso di Mastronardi. Dice benissimo Domenico Scarpa: lo spazio narrativo di quello che gli sembra «uno dei talenti [...] più limpidi del secondo Novecento italiano». <sup>23</sup> è «un luogo nel quale i protagonisti ottengono il minimo risultato con il massimo sforzo. Ottengono, anche, il massimo dell'umiliazione». <sup>24</sup> «Un'immagine dell'Italia della sopravvivenza» <sup>25</sup> che, a contesto completamente mutato, regge ancora perfettamente.

*Il maestro di Vigevano* è, quindi, un romanzo che affonda nel «catrame» e svela la sporcizia del sistema scolastico. Si apre con la sequenza sconcertante di un maestro che urla, causa il pianto dell'ultimo della classe e picchia un altro scolaro:

– Silenzio! – urlai alla scolarisca. Piantai un paio di lorde al primo che mi è capitato e subito si stabilì un silenzio teso. – Mani sul banco, – urlai. Controllai le unghie uno per uno. Uno scolaro puzzava di profumo; ma era figlio di un industriale, quindi non potevo sfogarmi con lui. L'ultimo della classe aveva le mani sporche.

<sup>23</sup> D. Scarpa, *La farfalla vola nel prato* cit., p. XVIII.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. XIV.

<sup>25</sup> I. Calvino, *Ricordo di Lucio Mastronardi* cit.

– Schifo! Schifo! – urlai. – Vediamo un po' sotto!  
Il ragazzino si cavò la blusetta e comparve una maglia così sporca e rattoppata e puzzolente da far vomitare. [...]  
Guardai gli occhi del ragazzino e rimasi senza fiato. Erano lucidi e intensi. (*MaV*, p. 13)

Il *Maestro* continua, come abbiamo visto, portandoci a monte di questa violenza, e si conclude con l'educazione ridotta a prostituzione e un orizzonte di giovani interessati solo alla televisione, al Musicchiere e a «certe case»:<sup>26</sup>

[...] me ne andai a scuola. Il collega Filippi e il collega Pisquani stavano discutendo se l'educazione è scienza oppure arte.  
– È scienza, come la medicina, la fisica, l'astrologia! – diceva uno  
– È arte. Come la musica, la pittura, la scultura! – contraddiceva l'altro.  
Sottoposero il dubbio all'ispettore.  
L'ispettore disse: – L'educazione è sintesi di scienza e arte!  
– Allora noi siamo artisti e scienziati nello stesso tempo? – domandò Cipollone.  
– Naturalmente, – rispose Pisquani.  
Tutti soddisfatti ci fregammo le mani. Dopo un po' di discussione saltò fuori un altro dubbio. Se, cioè, l'educazione fosse sorta prima della prostituzione o, viceversa, se la prostituzione fosse sorta prima dell'educazione. (*MaV*, p. 143)

Una parola va spesa, però, proprio sugli scolari. Se all'appello di questa impietosa realtà scolastica non sembra mancare nessuno, gli alunni sono i grandi assenti del *Maestro*, e quest'assenza ci permette di osservare il rischio di cortocircuito fra autore e personaggio che si genera nel romanzo di scuola scritto da uno scrittore che nella vita fa davvero l'insegnante. Non è un caso che lo scrittore Mastronardi non ci faccia vedere in viso gli alunni del maestro Mombelli (se non nel terribile scorcio citato sopra): è, forse, una maniera di assolverli. L'unica possibilità di salvezza nell'opera sembra, del resto, venire

---

<sup>26</sup> «La riunione proseguì con la relazione di un insegnante di scuola popolare di giovani operai. – I miei scolari, – disse con aria afflitta, – fanno pensare a un futuro tolbro. Prendono d'assalto la televisione quando c'è la box. Quando c'è il Musicchiere. Disertano la televisione quando c'è prosa, o quando trasmettono programmi culturali come quello del professor Cutolo» (*MaV*, p. 145).

proprio da un bambino. Il gesto di Rino, che si disfa dei tanto sudati regali del padre per donarli a una famiglia di «zingari», non è l'ennesimo schiaffo allo zimbello del villaggio, ma l'unico spiraglio critico al cospetto del sistema: «Papà, quelli li conosco, non hanno legna per scaldarsi e vivono dormendo sulle panche dei giardini! Almeno noi da scaldarsi e da mangiare ce l'abbiamo!» (*MaV*, p. 45).

La necessità di separare il vissuto lavorativo dell'autore dai suoi personaggi si pone a maggior ragione se si aprono i registri del maestro Lucio.<sup>27</sup> Alla fine di ogni mese, Mastronardi scrive relazioni sulla classe schiette come quelle del maestro Leonardo Sciascia,<sup>28</sup> dimostrando che, anche sul documento d'ufficio, non ha «alcun timore di esprimere francamente la sua opinione sulla scuola, sui programmi, sul cosiddetto "metodo attivo", sulle circolari ministeriali, sul modo d'essere di certi colleghi che aspiravano esclusivamente allo scatto del coefficiente».<sup>29</sup> I registri attestano, inoltre, la preoccupazione sincera per la psicologia dei bambini più svantaggiati, e in alcuni casi lasciano addirittura trapelare qualche gioia sincera e qualche dichiarazione di poetica: «E mentre correggevo gli errori ortografici dei miei alunni, che amavo perché sventurati, imparavo qualche cosa da quelle pagine vere, tormentate di umanità sofferente»,<sup>30</sup> o ancora: «È un piacere per me leggere i riassunti, i temi, le esposizioni scritte di questi bambini: è il loro un linguaggio semplice, scorrevole, antiletterario, che i nostri attuali scrittori (almeno una forte corrente letteraria) cerca di imitare».<sup>31</sup> Mastronardi, del resto, lo dirà a chiare lettere: «la scuola [...] è un mondo interessante e triste. Interessante per chi è fuori dalle mura, triste per chi è dentro».<sup>32</sup> Convince, quindi, l'impressione di Riccardo De Gennaro:

<sup>27</sup> Alcuni stralci di queste cronache si trovano in *Scuola e società nella Vigevano dei Mastronardi*, a cura di A. Stella, M.A. Arrigoni, M. Savini, Milano, Giuffrè, 1998. Cfr. anche E. Paccagnini, *Il timbro cupo e inimitabile di un irregolare*, in «Il Corriere della Sera», 9 aprile 2004.

<sup>28</sup> Per le cronache sciasciane, rimando a B. Distefano, *Sciascia maestro di scuola*, Roma, Carocci, 2019.

<sup>29</sup> Così De Gennaro, intervistato in corrispondenza dell'uscita di *La rivolta impossibile: Scuola e rivolta. Una biografia di Lucio Mastronardi*, in «GiuntiScuola», 22 luglio 2012, <https://www.giuntiscuola.it/lavitascolastica/magazine/articoli/cultura-e-pedagogia/scuola-e-rivolta-una-biografia-di-lucio-mastronardi-intervista-a-riccardo-de-gennaro/> (ultimo accesso: 10/11/2020).

<sup>30</sup> *Scuola e società nella Vigevano dei Mastronardi* cit., p. 38.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>32</sup> R. De Gennaro, *La rivolta impossibile* cit., p. 48.

«i bambini gli volevano molto bene, lui diceva di odiare i bambini, i genitori dei bambini, i colleghi maestri. Ma credo fosse un po' una posa. Il fatto è che avrebbe voluto avere il tempo di scrivere».<sup>33</sup>

*Il maestro di Vigevano*, perciò, non è il romanzo di un conflitto individuale, ma un sintomo della rottura definitiva fra scuola e società, il prodotto di un contesto in cui «la scuola non è che una delle espressioni grottesche di una stupidità dilagante, dell'esplosione pervasivo di luoghi comuni e nuovi miti dal quale nessun aspetto della società contemporanea è esente».<sup>34</sup> Un romanzo scritto in una città con «mille fabbriche e nessuna libreria»,<sup>35</sup> con un titolo che «è un ossimoro», perché il maestro e Vigevano sono una contraddizione di termini.<sup>36</sup> «Non è come la fabbrica!» (*MaV*, p. 30), urla Mombelli ad Ada, nel tentativo di aggrapparsi al senso residuo e allo stemma distintivo della sua professione. Ma non sono che gli ultimi palpiti, i sussulti di un agonizzante che non crede più a quello che dice. Non ci crede la moglie e non ci crede la società, che in fondo, nell'economia del romanzo, sono la stessa cosa. Non è Ada, infatti, a tradire il maestro, ma è la società intera. Per questo motivo, il tradimento coniugale è probabilmente il punto più emblematico del romanzo: inizialmente è solo un delirio e una lunga sequenza allucinata; girando pagina, però, la paranoia di Mombelli si rivela una premonizione, e come tale, ci indica la funzione conoscitiva della deformazione.

### III. Non O.R.E. ma O.R.E.D.

La fama letteraria guadagnata dal maestro-scrittore con *Il maestro di Vigevano* ha immediate ripercussioni lavorative. È solo il 1963, e già «le autorità scolastiche scacciano da Vigevano Lucio Mastronardi, e gli levano la nuova classe dopo un'ora di insegnamento, e lo confinano in segreteria. Hanno paura che contaminino le anime dei fantolini. E pensare che fra cento anni intollerano una scuola al suo nome, versando, daccapo, la lacrimuccia sull'incomprensione dei suoi contemporanei».<sup>37</sup>

<sup>33</sup> R. De Gennaro, *Scuola e rivolta* cit.

<sup>34</sup> C. Varotti, *Scuola*, in *I luoghi della letteratura italiana*, a cura di G.M. Anselmi, Milano, Mondadori, 2003, p. 336.

<sup>35</sup> Cfr. G. Bocca, *Mille fabbriche nessuna libreria*, in «Il Giorno», 14 gennaio 1962, p. 6.

<sup>36</sup> Cfr. D. Scarpa, *La farfalla vola nel prato* cit., p. XIV.

<sup>37</sup> Così Luciano Bianciardi in un articolo, cfr. M.A. Grignani, *Introduzione a Il maestro di Vigevano* cit., p. IX.



Intervenuto a difendere l'amico Lucio, Luciano Bianciardi emetteva un pronostico che non si è mai avverato. Ad oggi, nessuna scuola, né a Vigevano né in altri luoghi d'Italia, è stata intitolata a Lucio Mastronardi.<sup>38</sup> La ragione è che, anche se sono passati cinquantotto anni, il mondo scolastico non potrebbe tollerare le caricature del *Maestro di Vigevano*.

C'è, però, a Vigevano, una scuola dell'infanzia "Pistoja Mastronardi", intitolata a Maria, madre dello scrittore, a sua volta maestra elementare.<sup>39</sup> Un'educatrice che intendeva davvero l'istruzione come missione: premiata con medaglia d'oro della Pubblica Istruzione, e autrice di cronache scolastiche oggi trascritte integralmente in un volume intitolato *Scuola e società nella Vigevano dei Mastronardi*. Lucio è figlio di un matrimonio pedagogico. Anche il padre Luciano lavorava nel mondo della scuola: era un ispettore scolastico, conobbe la moglie proprio durante una delle sue ispezioni, e venne messo a riposo per «gravi atti di indisciplina»,<sup>40</sup> che in quel caso erano le idee antifasciste. Sulla vetrina della scuola primaria "Regina Margherita", dove lo scrittore insegnò fino al 1963, non c'è, invece, nessuna traccia di Lucio Mastronardi: nome evidentemente incompatibile con parole in bella mostra come organigramma, funzionigramma POF e PTOF.<sup>41</sup>

Gli anni in cui lo scrittore lavora al suo *Maestro* sono quelli in cui, in Italia, si comincia a parlare di antilingua burocratica. Mastronardi è tagliato fuori dal palcoscenico dei dibattiti, ma vi partecipa «nel modo più geniale, ricostruendo su materiali autentici l'idioma di una pedagogia negativa»,<sup>42</sup> e mandando in onda «il trionfo dell'italiano scolastico», nella sua versione di lingua «da morte civile»,<sup>43</sup> che è una varietà del «linguaggio della dittatura del denaro e del *business*». <sup>44</sup> Sul finale del romanzo, il personaggio Mombelli sembra opporre un udito straniato all'inquinamento acustico che lo circonda. Così, ad esempio, quando gli ufficiali che si occupano del caso Rino lo riaccompagnano a casa: «Siamo arrivati, – disse una voce burocratica» (*MaV*, p. 162).

<sup>38</sup> Solo la Biblioteca civica di Vigevano porta il nome dello scrittore.

<sup>39</sup> Istituto Comprensivo di via Valletta Fogliano, <https://icviavallettafogliano.edu.it/infanzia-pistoja-mastronardi/> (ultimo accesso: 10/11/2020).

<sup>40</sup> *Scuola e società nella Vigevano dei Mastronardi* cit., p. 9.

<sup>41</sup> Istituto Comprensivo di piazza Vittorio Veneto, [https://www.icpiazavittorioveneto.edu.it/pvw/app/default/pvw\\_sito.php?sede\\_codice=PVME0029&page=2071869](https://www.icpiazavittorioveneto.edu.it/pvw/app/default/pvw_sito.php?sede_codice=PVME0029&page=2071869). (ultimo accesso: 10/11/2020).

<sup>42</sup> D. Scarpa, *La farfalla vola nel prato* cit., p. XIV.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. XVIII.

<sup>44</sup> M.A. Grignani, *Introduzione* cit., p. X.

Poche pagine dopo, nel corso dell'ennesima ispezione, il protagonista è costretto a tradurre in azione didattica «il piano O.R.E.», ma questa volta è preparatissimo e può scattare al contro-attacco ruffiano: «Ore? – dissi. Osservare, Riflettere, Esprimere» (*MaV*, p. 168). Gli ispettori, però, non si accontentano mai: «ricordi non O.R.E. ma O.R.E.D. Osservazione, Riflessione, Espressione e Drammatizzazione. Drammatizzi, signor maestro, su, drammatizzi» (*MaV*, p. 169). Il piano O.R.E., è uno dei materiali autentici che Mastronardi preleva dalla realtà esterna al testo: uno dei cavalli di battaglia della rivista pedagogica «Scuola Italiana Moderna».<sup>45</sup>

Con quelle sigle che differiscono di una sola consonante, il Mastronardi scrittore sbeffeggia tutta una temperie pedagogica, e contemporaneamente ci mostra «una scuola elementare tradizionale svuotata di senso e formalmente rinnovata», un sistema polveroso in cui le drammatizzazioni, l'orrore per il libresco, le sigle e i numeri, i coefficienti e i gruppi A, continuano a coesistere con il latino più pedante, con le anellate e con gli incitamenti al sacerdozio. Una scuola, insomma, che si tappa gli occhi sul problema di fondo, e in cui tutto è cambiato perché nulla cambiasse.

Il vero cambiamento non passa per i nomi («Non chiamiamoli più temi, chiamiamole composizioni», *MaV*, p. 103),<sup>46</sup> ma riguarda i numeri, che alla fine del romanzo sembrano vincere su tutto:

Nello scompartimento si trovava l'avvocato Racalmuto, che mi disse: - 218!  
- 435! – risposi.  
- 453!  
- 765, - dissi.  
- 765 444 8876 9876!  
- 666 987 654 332! – risposi.

Racalmuto mi guardò soddisfatto. I numeri hanno sostituito le parole, pensavo. Ho avuto, pensavo, un dialogo di numeri e ci siamo intesi. [...] Passò il controllore e anche lui mi parlava coi numeri anziché con le parole.

Uscii nel corridoio e vidi tutt'una folla che parlava coi numeri e si intendeva. 765, 543, 777, 987. Così parlava la folla. (*MaV*, p. 162)

<sup>45</sup> Cfr. «Scuola Italiana Moderna», 1 ottobre 1957, p. 58. Citato in *Scuola e società nella Vigevano dei Mastronardi* cit., p. 45, nota 57.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 103.

Significativo, quindi, che i dialettalismi del *Maestro* si leghino tutti alla sfera semantica del denaro. Ma se, come abbiamo visto, la fiumana del progresso è alla base del discorso mastronardiano, il bersaglio privilegiato del romanzo è il metodo attivo. Non è tanto una demolizione dell'attivismo pedagogico in sé, quanto piuttosto il disvelamento delle sue degenerazioni fanatiche. Quello che Mastronardi condanna a morte sono le forzature di questo metodo nella pratica quotidiana della scuola, la sua assolutizzazione in un sistema di sorveglianza e punizione delle proposte alternative, il business formativo ad esso legato. Emblematico il preambolo al corso sull'Africa che Mombelli deve seguire per ottenere mezzo punto nella graduatoria delle supplenze, incentrato sulle punture della mosca tzè tzè e sulla cura dei bambini colpiti da malattie tropicali: «Cari maestri, mettetevi in mente che il fanciullo non è un vaso da riempire... – esordì la professoressa» (*MaV*, p. 100). Memorabili gli esempi di lezione attiva su Colombo (*MaV*, pp. 14-18) e su Galileo, e indimenticabili *gag* anche le progettazioni di interventi didattici per la quarta elementare: «Per fare una lezione sul ferro cominceremo col portare la scolaresca a casa di un minatore! – Impossibile – urlò Nanini – A Vigevano non ci sono minatori!» (*MaV*, pp. 100-102). Il cenacolo pedagogico, così, diventa un brulicare delirante e dissociato di idee destinate allo scacco (*MaV*, pp. 144-145), ma quello che Mastronardi sembra dire sopra ogni cosa è il rischio che l'idoneità all'insegnamento venga misurata con la demenzialità, a suono di «Cip cip cip cip cip».<sup>47</sup>

Non si può, quindi, non spendere qualche parola a proposito della conferenza pedagogica su «L'arte del ben parlare» che Mombelli tiene davanti alla commissione per superare il concorso che lo reimmetterà in ruolo. Quindici pagine, con tanto di disegni alla lavagna (*MaV*, pp. 104-118), che in apparenza sembrano puro divertimento dadaista, ma che in realtà sono un esempio di letteratura che ingloba documenti scolastici. Ancora nell'ultima edizione Einaudi, i curatori inducono a credere che il testo sia stato «scritto da un collega dell'autore, e da questi inserito nel suo romanzo» (*MaV*, p. 104), ma si tratta di una precisazione erronea, che a quanto pare scatenò una crisi nel fragile Lucio. Dopo aver rivendicato per anni d'essere l'autore di quel trattatello, con la morte del padre lo scrittore si decise a confessare una piccola vendetta familiare: quelle pagine sono, infatti, la

<sup>47</sup> Si veda la gustosissima ispezione durante la lezione di scienze (*MaV*, pp. 137-138).

trascrizione di un documento rubato al maestro Luciano Mastronardi, e l'indice che dietro il rapporto di Lucio con la scuola si cela anche un innegabile conflitto privato padre-figlio.

Mastronardi si libera, dunque, dall'apparato burocratico schiacciante e dalla routine ossessiva della scuola caricaturizzando tutti senza risparmiare nessuno, neanche i colleghi che ha in casa. Tradisce il padre ridendo delle sue carte scolastiche. Presa la macchina da scrivere, fa morire di scuola tanto l'eterno precario disamorato (Nanini) quanto l'infervorato soldatino dell'istruzione (Amiconi). Facendosi trascinare dal suo «umore caricaturale implacabile»,<sup>48</sup> impugna la satira per sfidare il quadro completo della popolazione scolastica, sindacati compresi. Lo Snase e lo Snuse differiscono anche loro per una sola vocale e, dietro le loro vittorie inconsistenti e quindi intercambiabili («Viva lo Snase e abbasso lo Snuse! – Abbasso lo Snase e viva lo Snuse!»; *MaV*, p. 24), rincorrono anch'essi egoismi privati e interessi individuali. I colleghi, personaggi talmente graffiati che ne rimane solo l'abbozzo grottesco, vengono sistematicamente sorpresi nelle pose più burattinesche, con la smorfia del loro tic personale in faccia e gli argomenti più sconvenienti in bocca («Io se non sono al gabinetto non riesco a leggere!»; *MaV*, p. 28). Già prima che la prostituta "Eva" attiri Mombelli nella sua casa (*MaV*, pp. 150-151), siamo nel «più vasto quadro europeo dell'insegnante toccato dall'eros rovinoso che depone la sua autorità pubblica nel rivelare una vulnerabilità privata»,<sup>49</sup> e anche oltre.

Il corpo docente, quindi, è al completo e non c'è pietà neanche per l'intellettuale di sinistra (*MaV*, p. 26) e per l'aspirante poeta (*MaV*, p. 25). Dopo la pubblicazione del *Maestro*, il maestro Mastronardi non può che essere spacciato. La sua carriera scolastica è compromessa, eppure il nuovo status di scrittore gli dona una diversa rispettabilità e una maggiore affidabilità agli occhi dei genitori:

Ho conquistato persino le famiglie piccolo-borghesi dei miei scolari. Se prima mi azzardavo a dargli qualche sei, o anche qualche sette, al lavoro dei loro figli, mi piombavano là, a chiedere spiegazioni. [...] Adesso i miei sette, i sei, persino i cinque, sono meritatissimi. Mi guardano come i malati guardano il medico curante.<sup>50</sup>

<sup>48</sup> I. Calvino, *Ricordo di Lucio Mastronardi* cit., p. 447.

<sup>49</sup> G. Iacoli, *Il satrapo infelice* cit., pp. 77-78.

<sup>50</sup> L. Mastronardi, *Avevo Vigevano ai miei piedi*, in «Paese Sera», 28 ottobre 1962.

#### IV. Conclusioni

Se le radici pubbliche della “follia” di Mastronardi andrebbero cercate anche in una condizione professionale sotto attacco, è nella rappresentazione caustica ed estrema del lavoro a scuola che si può senz'altro trovare una causa della scarsa fortuna dello scrittore. Sarebbe eccessivo, di contro, concludere che lo status di maestro elementare abbia facilitato l'affermarsi del pregiudizio dello scrittore *naïve*, del letterato ingenuo privo di una biblioteca alle spalle, anche se Mastronardi non fece nulla per scrollarsi di dosso questa immagine («Mi piacciono Pasolini e Gadda, ma non sono come loro. Non sono filologo, non mi compiaccio del *pastiche* linguistico. Scrivo in un impasto dialettale perché in italiano puro farei dei componimenti da maestro di scuola»).<sup>51</sup> È certo, invece, che il maestro Lucio seppe sfruttare le conseguenze letterarie del suo mestiere, trasformando la scuola in un osservatorio e cimentandosi con quel tema narrativo e politico che a Vittorini interessava molto da almeno vent'anni.<sup>52</sup>

*Il maestro di Vigevano* segna probabilmente l'apice del racconto di scuola all'italiana e porta avanti una maniera di raccontare la scuola senza veli, iniziata con *Il romanzo d'un maestro* di Edmondo De Amicis e antitetica rispetto a *Cuore*.<sup>53</sup> Dopo i personaggi di insegnanti pirandelliani,<sup>54</sup> ottenuta la nomina sul posto tradizionale dell'inetto,<sup>55</sup> Mastronardi fissa il punto di massimo precipizio dello status dell'insegnante, destituito di ogni funzione civica e sprofondato oltre il grigiore impiegatizio.<sup>56</sup>

<sup>51</sup> M.A. Grignani, *Introduzione* cit. p. V.

<sup>52</sup> «L'argomento mi interessa molto e mi sembra anche nuovo» è la risposta che Vittorini invia al maestro di un povero paese siciliano, quando questi gli propone il testo delle sue *Cronache scolastiche*, cfr. P. Squillacioti, *Note ai testi*, in L. Sciascia, *Opere*, II, tomo I, Milano, Adelphi, 2014. p. 1250. L'interesse dello scrittore siracusano nei confronti della scuola è attestato non solo dalla sua centralità nel *Garofano rosso*, ma anche dalla ricorrenza dell'argomento sulle pagine del *Politecnico*.

<sup>53</sup> Cfr. C. Ruozi, *Raccontare la scuola*, Torino, Loescher, 2014.

<sup>54</sup> Cfr. G. Iacoli, *Forme e programmi per le scritture dell'insegnante*, in *Il mestiere di insegnante. Figure di quotidianità, trame invisibili*, a cura di A. Musetti, C. Confalonieri, Milano, Unicopli 2013; ma anche Id., *Il satrapo felice* cit.

<sup>55</sup> L. De Federicis, *Il romanzo della scuola* cit., p. 232.

<sup>56</sup> Cfr. G. Iacoli, *Dal romanzo del lavoro al romanzo della scuola: narrazioni, cronache e diari del maestro*, in *Narratori italiani del Novecento dal Postnaturalismo al Post-modernismo e oltre*, a cura di R.M. Morano, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012.

Sul posto occupato da questa operazione nella letteratura italiana, però, non si è ragionato a sufficienza. Se si è fatto spesso il paragone fra l'incipit del *Calzolaio* e quello dei *Malavoglia*, se si è parlato di affinità fra il ciclo dei vinti e la trilogia vigevanese, i rimandi dell'autore al capolavoro verghiano<sup>57</sup> rischiano di essere letti superficialmente come l'ennesima "nozioncina scolastica" e restano da approfondire. Al di là dei riferimenti espliciti, ciò che accomuna Mastronardi allo scrittore siciliano è, soprattutto, quella tenacia accanita, quell'inesausta capacità di osservazione del proprio villaggio ben compresa da Vitaliano Brancati.<sup>58</sup> E probabilmente non è nei *Malavoglia*, che va cercato l'antenato del *Maestro*, ma piuttosto nella novella *Il maestro dei ragazzi*: in quel maestro grigiastro e pezzente («la faccia rimminchionita di uno ch'è invecchiato insegnando il *b-a-ba*»),<sup>59</sup> che alla fine viene rifiutato da una merciaia, su cui Verga gettava uno sguardo ironico nello stesso anno della pubblicazione di *Cuore*.<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> «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*», L. Mastronardi, intervista a «Rinascita», 21 marzo 1964.

<sup>58</sup> «La vitalità degli uomini che danno un sapore sempre più profondo alle abitudini, non è inferiore a quella degli attivisti; se addirittura non è più forte. Il quaderno delle cose non è scritto soltanto sulla prima pagina, e per sfoglarlo sino in fondo bisogna che la stessa cosa ci passi davanti agli occhi per anni; ad ogni suo passaggio ne voltiamo una pagina. [...] Quello che Verga sapeva sull'orologio di piazza Stesicoro, guardato dieci volte al giorno, valeva più dei cangianti ricordi dei caffè notturni, salotti, ritrovi che, con l'aria di arricchirla, toglievano all'intelligenza dei suoi colleghi viaggiatori qualunque concentrazione», V. Brancati, in *L'orologio di Verga*, in «Il Mondo», 27 settembre 1955.

<sup>59</sup> G. Verga, *Il maestro dei ragazzi, ragazzi* [1886], ora in *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Milano, Mondadori, 1979, p. 509.

<sup>60</sup> *Ivi*, pp. 487-509.

# La befana di Vigevano

## Gianni Rodari e Lucio Mastronardi

Andrea Tullio Canobbio

È nota l'ostilità di Lucio Mastronardi alla letteratura per l'infanzia: in un articolo apparso sul «Giorno» il 19 febbraio 1975, egli afferma che «i libri per l'infanzia sono edulcorati e noiosi» e che scrivere letteratura per l'infanzia è tanto inutile quanto leggerla, in particolare per i bambini.<sup>1</sup> L'ostilità, però, non è reciproca. Rodari, il più noto tra gli autori italiani per l'infanzia, è un attento lettore di Lucio. Secondo la testimonianza di Guido Davico Bonino, sembra che i due, per quanto antitetici, si siano addirittura incontrati a Vigevano.<sup>2</sup> In ogni modo, la conoscenza è confermata da rari ma significativi interventi critici. Alla fine degli anni Sessanta, quando gli echi del boom economico sono ormai lontani, e la fortuna di Mastronardi sembra già avviarsi a un rapido e immeritato declino, Rodari rilegge *Il maestro di Vigevano* (ripubblicato da Mondadori in edizione economica) su «Paese Sera-Libri» (16 febbraio 1969), definendolo uno dei libri più “arrabbiati” mai scritti in Italia:

---

<sup>1</sup> R. De Gennaro, *La rivolta impossibile. Vita di Lucio Mastronardi*, Roma, Ediesse, 2012, p. 192.

<sup>2</sup> «Mi ricordo un incontro in una scuola di Vigevano, dove ovviamente mi venne in mente di chiamare anche Mastronardi, che era un matto tristissimo. Ebbene, Rodari riuscì a neutralizzarlo e a rendere affascinante tutto quel che diceva: i ragazzi restarono abbacinati dal suo modo appassionato e giocoso di avvicinarli alla letteratura», *Davico Bonino contesta gli editori: «Troppi romanzi senza futuro»*, intervista a P. Di Stefano, in «Corriere della Sera», 6 ottobre 2018.



arrabbiato con tutti: i maestri, gli scolari, i direttori didattici, la borghesia [...]. Arrabbiato anche con la lingua italiana perché sotto sotto, e spesso anche di sopra, è tutto parlato in un dialetto lombardo filtrato dalla rabbia e dalla sofferenza. Sì, rabbia e dolore impastati insieme, con le mani e con i piedi (“le dita dei piedi” sono, nel libro, un ritornello ossessivo) [...]. Se io fossi il ministro della cultura cercherei un centinaio di Mastronardi, li manderei a vivere a mie spese per cinque anni in altrettante cittadine italiane, con l’obbligo di imparare il dialetto, arrabbiarsi, dimenticare la grammatica, Alessandro Manzoni, Flaminio Piccoli, le polemiche sulla morte del romanzo, sulla morte dell’arte eccetera.<sup>3</sup>

In *Appunti per un minimanuale del dialogo tra padri e figli* (1970), incentrato sull’incomunicabilità generazionale che si ritiene caratteristica dei ceti borghesi, Rodari cita inoltre «quel che Lucio Mastronardi chiamava “catrame” (pregiudizi di classe, idee insulse come “decoro”, “dignità”, eccetera, insulse se riferite male)».<sup>4</sup>

Dunque, Rodari recepisce il messaggio di Mastronardi e lo ritiene utile al proprio programma politico-pedagogico, adeguato alla sua analisi della società italiana e al suo interesse per i problemi della scuola e dell’educazione, attinente all’invocazione, per gli alunni, di quella libertà espressiva che sfocerà nelle proposte della *Grammatica della fantasia* (1973). Poiché l’interesse scatenato dalla rilettura del *Maestro* è anche di tipo linguistico, è plausibile che Mastronardi rappresenti anche, soprattutto a partire dalla fine degli anni Sessanta, un modello espressivo per lo stesso Rodari. Del resto, Antonio Faeti include il vigevanese nel «raffinato gruppo di autori» che ha fornito «brandelli letterari» alla lingua di Rodari, in cui si possono trovare «tracce della lettura attenta» di Mastronardi.<sup>5</sup>

Da studi più recenti, si direbbe che il momento di massima vicinanza tra Mastronardi e Rodari sia rappresentato dal libro *Novelle fatte a*

---

<sup>3</sup> G. Rodari, *Arrabbiato a morte*, in «Paese Sera-Libri», 16 febbraio 1969, p. 1, ora in Id., *Testi su testi. Recensioni e elzeviri da «Paese Sera-Libri» (1960-1980)*, a cura di F. Bacchetti, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 7-9.

<sup>4</sup> Id., *Appunti per un minimanuale del dialogo tra padri e figli*, in «Il giornale dei genitori», 1, 1970, poi in Id., *Scuola di fantasia*, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 122-131: p. 128.

<sup>5</sup> A. Faeti, *La “camera” dei bambini: cinema, mass media, fumetti, educazione*, Bari, Dedalo, 1983, p. 123.

*macchina*, «apparso settimanalmente nella terza pagina del quotidiano “Paese Sera” dall’agosto 1972 in poi»<sup>6</sup> per poi essere raccolte e pubblicate da Einaudi nel 1973. Mariarosa Rossitto rileva che il commendator Mambretti, personaggio ricorrente delle *Novelle fatte a macchina*, descritto icasticamente nella prima novella con concisione umoristico-surreale («Ha trenta automobili e trenta capelli»), è modellato sul padron Girini dell’*Industrialotto*, racconto di Mastronardi apparso nel ’62 sull’«Unità» e confluito nel *Meridionale di Vigevano*.<sup>7</sup> Girini condivide con il personaggio rodariano l’ostentazione del lusso – possiede sette fuoriserie, una per ogni giorno della settimana, contro le trenta di Mambretti – e, soprattutto, il divismo; se Mambretti, si fa accompagnare al violino dal ragionier Giovanni quando fa affari con i suoi clienti (per emulare i personaggi dei teleromanzi, che discutono con un sottofondo musicale), Girini vorrebbe come testimone alle nozze della figlia la Callas o Nilla Pizzi, o qualche altra «personalità di fama mondiale». <sup>8</sup> Rossitto rileva che «la maggior carica polemica di Mastronardi [...] fa sì che la deformazione grottesca delle macchiette umane da lui rappresentate sia accentuata rispetto a quella dei personaggi rodariani»,<sup>9</sup> mentre Rodari riporta la polemica nell’alveo dell’assurdo e del fiabesco – come la regina cattiva, il commendator Mambretti, affranto dal responso del suo specchietto retrovisore, nel parcheggio di un cinema che somiglia al bosco di Biancaneve (tra «le automobili in sosta, fitte come i pini nel pineto, le querce nel querceto e le ciliegie nel vaso delle ciliegie sotto spirito»), fracasserà la macchina del ragionier Giovanni, colpevole di essere la più bella del paese.<sup>10</sup>

Altre spie testuali e temi ricorrenti suggeriscono che la raccolta di novelle si leghi alla trilogia di Vigevano più di quanto possa sembrare. Se nei tre romanzi maggiori, come dice Asor Rosa, «l’occhio è puntato con tenacia maniaca su questa fascia interclassista di industrialotti,

<sup>6</sup> Nota in G. Rodari, *Novelle fatte a macchina*, Torino, Einaudi, 1973, p. 169.

<sup>7</sup> L. Mastronardi, *L’industrialotto*, in «l’Unità», 30 settembre 1962, ora 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; anche in Id., *A casa tua ridono e altri racconti*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 269-272.

<sup>8</sup> M. Rossitto, *Non solo filastrocche: Rodari e la letteratura del novecento*, Roma, Bulzoni, 2011, p. 135.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> G. Rodari, *Novelle fatte a macchina* cit., p. 15.

padroncini o di aspiranti tali, che mettono e rimettono senza posa in movimento il meccanismo di passaggio dall'artigianato all'industria, dall'impresa individuale e familiare alla fabbrica»,<sup>11</sup> si può dire che Rodari, di novella in novella, non perda mai di vista questi personaggi, né le merci che scaturiscono dalla loro smania produttiva, e la loro diffusione nella società contemporanea, «la feticizzazione del denaro e degli oggetti-simbolo del benessere e dello status (dall'elettrodomestico all'automobile all'aereo privato)»<sup>12</sup> già stigmatizzata da Mastronardi. La schiera di imprenditori e prodotti consumistici è sparsa da *Padrone e ragioniere ovvero L'automobile, il violino e il tram da corsa*, seconda novella della raccolta, alla penultima, *Trilogia della Befana*, dove Rossitto<sup>13</sup> non manca di notare il solare riferimento a Mastronardi incarnato dall'avida Befana di Vigevano, che manda all'aria la raccolta di scarpe nuove per le altre Befane organizzata da alcuni bambini benefattori:

La Befana di Vigevano, non si sa come, viene a conoscenza del fatto prima delle altre. E che ti fa? Mette la sveglia un'ora prima e fa il giro del mondo a velocità supersonica. Riempie tre autotreni di scarpe nuove e torna al paese delle Befane contenta come una pasqua. [...] Gli esperti senza cuore dicono [...] che [...] ha aperto una calzoleria nel Paese delle Befane e fa affari d'oro, vendendo alle sue amiche le scarpe regalate dai bambini.<sup>14</sup>

A proposito di scarpe, sulla scia di quanto già evidenziato da Rossitto, conviene a questo punto rimarcare che l'acerrimo nemico del dottor Foresti della novella *Il dottore è fuori stanza*, precedente *Il Trattato della Befana*, è nientemeno che il «calzolaio di Torpignattara».<sup>15</sup> Non è il solo nome di mestiere di ascendenza mastronardiana. Nella raccolta, appare *postelegrafonico*, parola macedonia presente in Mastronardi, all'inizio del *Meridionale di Vigevano* («Mi dia ascolto, faccia domanda per fare il

<sup>11</sup> A. Asor Rosa, *Uno scrittore ai margini del capitalismo: Mastronardi*, in «Quaderni piacentini», 14, gennaio-febbraio 1964, pp. 36-37, cit. in G.C. Ferretti, *Il mondo in piccolo (ritratto di Lucio Mastronardi)*, in L. Mastronardi, *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano*, Torino, Einaudi, 2016, pp. 455-456.

<sup>12</sup> G.C. Ferretti, *Il mondo in piccolo* cit., p. 456.

<sup>13</sup> M. Rossitto, *Non solo filastrocche* cit., p. 164.

<sup>14</sup> G. Rodari, *Novelle fatte a macchina* cit., p. 161.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 151.

*postelegrafonico*»,<sup>16</sup> ecc.) e che diventa in Rodari la qualifica del padre di uno degli alunni del professor Terribilis («Il bidello ricompare spingendo davanti a sé il padre di Zurletti, di anni trentotto, impiegato *postelegrafonico*»)<sup>17</sup> e, soprattutto, del *Postino di Civitavecchia*, «con le sue mani postelegrafoniche».<sup>18</sup> A parere di chi scrive, la galleria di mestieri, attività e prodotti di consumo delle *Novelle fatte a macchina* trae ispirazione e sostanza dal lessico mastronardiano. Il Sior Todaro, protagonista di *Venezia da salvare Ovvero Diventare pesci è facile* (e, per inciso, assicuratore, come quello di un racconto di Mastronardi che Rodari, però, potrebbe aver letto solo in volume, a posteriori),<sup>19</sup> sfrutta la propria trasformazione in pesce per «concludere numerosi contratti di assicurazione sulla vita, contro gli incendi, contro gli avvelenamenti da pesce guasto, eccetera», non perdendo l'occasione di arricchirsi, almeno fin quanto, vistosi scoperto, fugge inseguito dai creditori, tramutatisi in pesci a loro volta.

Nella già citata *Trilogia della Befana*, le Befane si arricchiscono soprattutto con il commercio delle scope, finché una di esse «diventa ricca e mette su un negozio di aspirapolvere». In *Analisi della befana*, saggio della rodariana *Grammatica della fantasia*, coeva alle *Novelle fatte a macchina*, quella stessa Befana: «Si arricchisce, mette su un commercio di *aspirapolveri*»; il plurale (scorretto) di aspirapolvere, è presente anche in Mastronardi: «Dagli usci aperti si vedevano donne intente a lustrare il suolo con *aspirapolveri*» (*MeV*, p. 316).

In *Per chi filano le tre vecchiette?*, anche gli dei dell'Olimpo si scoprono imprenditori. Apollo, in lite con Giove, uccide i ciclopi «perché sono i suoi fornitori di fulmini. Giove li tiene come la rosa al naso: non c'è nessun'altra ditta che produce fulmini col marchio della buona qualità come quelli. Quando gli vanno a dire che Apollo gli ha sabotato la produzione, Giove si arrabbia sul serio e gli manda un avviso di reato»: <sup>20</sup> *produzione* è parola e insieme incubo degli imprenditori di Mastronardi, dal *Calzolaio di Vigevano* in poi («Mettere in piedi un fabbrichino, fare una *produzione* d'una mezza dozzina di

<sup>16</sup> L. Mastronardi, *Il meridionale di Vigevano*, in Id., *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano* cit., p. 290, d'ora in poi *MeV*.

<sup>17</sup> G. Rodari, *Novelle fatte a macchina*, cit., p. 39.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>19</sup> L. Mastronardi, *L'assicuratore* [1961], in Id., *L'assicuratore*, Milano, Garzanti, 1975, ora in Id., *A casa tua ridono e altri racconti*, Torino, Einaudi, 2002.

<sup>20</sup> G. Rodari, *Novelle fatte a macchina* cit., p. 144.

dozzine il giorno»);<sup>21</sup> *fornitore* non è meno importante («Le sigarette Sultano sono lunghe. – Le ho prese per offrirle ai clienti e ai *fornitori*, – dissi ai colleghi. – Però... prego!», ecc.; CV, p. 82).

La corsa all'oro, il delirio produttivo che sembra essere il filo conduttore di *Novelle fatte a macchina*, come le calzature, coinvolge non solo il mondo umano, rappresentato da Mastronardi nel microcosmo di Vigevano.<sup>22</sup> Di racconto in racconto, Rodari sembra insistere sul fatto che il delirio produttivo si è esteso ad altri mondi – al mondo della favola, a quello della fiaba, della mitologia – con tale ossessività che ci si chiede se il progetto autoriale non sia privo di una carica polemica.

L'obiettivo di Rodari non è solo aggiornare la lingua, facendone uno strumento per presentare a un pubblico giovanile i cambiamenti socio-economici e produttivi, ma sconfiggerne gli aspetti più deteriori con l'immaginazione. A chiarire il concetto, converrà citare un passo dell'inchiesta in più puntate *Pro e contro la fiaba*, apparsa sul quotidiano romano «Paese Sera» nel 1970, tra la rilettura di Mastronardi e la stesura delle *Novelle fatte a macchina*:

Si può obiettare che l'immaginazione non è essenziale all'uomo così come lo desidera e lo promuove una società che ha il mito della produzione e quello del consumo. Un buon esecutore-produttore, un consumatore docile ai consigli della pubblicità (commerciale o politica) non deve avere immaginazione: deve soltanto essere disponibile per tutti i condizionamenti. Nella costruzione di questi condizionamenti la fiaba è un granello di sabbia negli ingranaggi, come la musica, la poesia, la pittura, il gioco, come tutte le attività disinteressate (almeno oltre il livello in cui anche queste attività interessano il ciclo produzione-consumo). Ma l'uomo completo deve, dovrà essere anche un creatore: per esempio deve, dovrà saper immaginare e creare un mondo diverso e migliore di quello in cui è capitato a vivere.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> L. Mastronardi, *Il calzolaio di Vigevano*, in Id., *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano* cit., p. 181, d'ora in poi CV.

<sup>22</sup> «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», L. Mastronardi, intervista a «Rinascita», 21 marzo 1964, cit. in G.C. Ferretti, *Il mondo in piccolo* cit., p. 451.

<sup>23</sup> G. Rodari, *Pro e contro la fiaba*, 2, *Dal tappeto volante al jet supersonico*, in «Paese Sera», 8 dicembre 1970, poi in Id., *Scuola di fantasia*, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 110-115: pp. 114-115.

Alla luce di quanto precede, appare chiaro che il ricorso al fiabesco non coincide con l'adozione di toni evasivi, storie normalizzate, forme edulcorate di svago. Al contrario, Rodari riafferma, nel segno di Mastronardi, che i dogmi della produzione e del consumismo, unitamente al feticismo della merce, hanno travalicato i limiti e sono ormai tutt'uno con l'immaginario, hanno conquistato la fantasia dell'uomo. L'unica rivolta ancora possibile sembra consistere nell'affrontare il problema proprio sul terreno della fiaba, luogo privilegiato di sovversione e di rovesciamento, dove i ceti più deboli, dal calzolaio di Torpignattara al postino di Civitavecchia, possono ancora una volta ribellarsi ai condizionamenti di una società che mitizza la produzione e il consumo, i ceti dirigenti d'azienda, l'euforia produttiva e l'accumulazione capitalistica, immaginando un mondo al di fuori delle logiche di dominio e di potere.





# «Il tentativo di imboccare una nuova strada»

## I racconti di Lucio Mastronardi

Claudia Carmina

### I. Mastronardi contro Mastronardi

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

---

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

<sup>13</sup> I. Calvino, *Ricordo di Lucio Mastronardi* cit., p. 13.

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

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

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

Basandosi sui dati ricavati dall'analisi del carteggio intrattenuto con Calvino, Giovanni Tesio<sup>17</sup> ha individuato due tempi nella produzione di Mastronardi. Il passaggio dagli anni Sessanta agli anni Settanta coincide con un rinnovamento della sua ricerca letteraria, sancito, sul piano delle scelte editoriali, dalla rottura con Einaudi nel maggio del 1968 e dall'approdo alla Rizzoli. Nell'ultima lettera inviata a Calvino il 2 settembre 1967 Mastronardi afferma la sua intenzione di «passare dal mare dell'oggettività al mare della soggettività dichiarata»,<sup>18</sup> ribadendo così il proposito di tentare nuove vie già preannunciato anche in una missiva del 1965: «È finita la mia epoca western, la mia epoca garibaldina, o la va o la spacca».<sup>19</sup> Dalla centralità dell'oggetto alla centralità del soggetto: è una rivoluzione intorno a un diverso centro gravitazionale. A produrre questo cambio di rotta contribuiscono sia la percezione di una crisi personale e di un'estenuazione della vena inventiva precedente, sia la frequentazione di nuovi modelli e di nuove letture: le opere di Samuel Beckett, *Capriccio italiano* di Edoardo Sanguineti; letture «deleterie», come le definisce Mastronardi scrivendo a Calvino,<sup>20</sup> perché

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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



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

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

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

---

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

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

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

### III. Il tempo in fuga

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

permettono di misurare uno scarto e illustrano l'evoluzione della scrittura di Mastronardi lungo un arco di tempo che va dal 1961 al 1977, giacché ne segnano rispettivamente il punto d'inizio e quello d'approdo. *L'assicuratore* è già compiuto nel 1961, quando Einaudi invia allo scrittore un contratto che ne prevede la pubblicazione nell'anno successivo insieme al romanzo *Il calzolaio di Vigevano*; ma l'autore, insoddisfatto del racconto, decide di rinviarne l'uscita<sup>26</sup> (e infatti *L'assicuratore* apparirà nel 1975 nella raccolta omonima). *La ballata*, stampato la prima volta nel 1969 e sottoposto a revisioni e ad aggiustamenti fino al 1977, rappresenta forse l'esito più estremo della sperimentazione di Mastronardi.

#### IV. *L'assicuratore*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

I dialoghi, che, come sempre in Mastronardi, hanno come tratto stilistico dominante l'uso dialettale del linguaggio, si risolvono in baccano o in chiasso, oppure si convertono in *performance*. Per l'assicuratore gli altri non sono interlocutori: sono clienti da circuire. Interazioni, interrogative, esclamative, punti di sospensione, onomatopee («Ha fatto la polizza, ih, ih, ih... una polizza, ih, ih, ih.... otto milioni ci costa la sua polizza, ih, ih, ih, ih....»; Ass, p. 50) riproducono i tratti di un dialogato che tende a un'espressività massima delle mimiche e del suono, fino alla «farsa».<sup>28</sup> È però una tragedia trasformata in farsa, in cui il riso, quando esplode, è una smorfia artificiosa<sup>29</sup> e un vuoto rito collettivo. Nella spietata pantomima del neocapitalismo la simulazione è la guida dell'agire sociale: di qui la necessità, per i personaggi, di indossare costantemente la maschera della finzione. Un viso triste non giova agli affari. Per convincere Massari ad assicurare la sua fabbrica, Prospero cambia la «muda» (Ass, p. 47), si sforza di conversare con disinvoltura ipocrita e di fingere interesse («cercavo di fare gli occhi stupiti di fronte all'argenteria»; Ass, p. 48). Si esercita a sorridere cordialmente e, quando necessario, a ridere convulsamente «facendo gli occhi di aver compreso» (Ass, p. 57) la più insulsa delle barzellette. Il riso è finto, com'è finto il dolore. L'uno e l'altro sono intercambiabili:

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

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

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



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

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

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

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

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

– L'operaio Pavani che stamattina ha assicurato sulla mano sinistra, si è maciullato tutte e due le mani! (Ass, p. 45)

– I compressori hanno preso in mezzo la mano destra di Pavani. Per liberarla, lui ha portato la sinistra sulla destra e la macchina gliel'ha maciullate tutt'e due. L'è asé? [...] Attorno, alcuni operai stavano pulendo i compressori dagli ossicini e dal sangue. (Ass, p. 46)

– Caro caro fiò, mi diceva Pavani toccandomi col polso monco [...]. Ti voraria toccare le orecchie (e così dicendo portava il polso monco e l'altro da cui pendeva un pezzettino di mano, anzi di osso di mano, alle mie orecchie). (Ass, p. 51)

---

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 612.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## V. *La ballata del vecchio calzolaio*

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

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

---

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

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

<sup>42</sup> Cfr. *infra*, nota 18.

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

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

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

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

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

<sup>43</sup> Cfr. *infra*, nota 5.



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

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

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

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

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

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

<sup>45</sup> Cfr. *infra*, nota 23.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

# **Censura e traduzione**

## **Il ruolo di Carlos Barral e Manuel Vázquez Montalbán nella ricezione di Lucio Mastronardi in Spagna\***

**Leonardo Vilei**

Le vicende editoriali di quanto si pubblicava in Spagna durante la dittatura franchista erano vincolate alle decisioni della *Sección de inspección de libros*, l'organo censore preposto all'autorizzazione, all'esplicito diniego, al silenzio inibitore o alla revisione prudente delle opere letterarie e saggistiche. Non sempre i documenti contenenti i pareri della commissione sono oggi reperibili – per ragioni legate al passaggio dalla dittatura alla democrazia e alla sparizione di alcuni fascicoli che, a posteriori, avrebbero imbarazzato i loro autori<sup>1</sup> – ma così non è per *El maestro de Vigevano*, la traduzione del romanzo di Mastronardi pubblicato dall'editore Seix Barral di Barcellona nel 1964.

---

\* Il presente studio si basa su documenti rinvenuti in differenti archivi: l'Archivo de las Administraciones Públicas di Alcalá de Henares, Madrid (AGA), presso cui sono conservati i fascicoli della censura franchista; il Fons Carlos Barral e il Fons Manuel Vázquez Montalbán, depositati presso la Biblioteca de Catalunya; il Fondo Einaudi conservato presso l'Archivio di Stato di Torino.

<sup>1</sup> Nella Spagna franchista, almeno fino agli inizi degli anni Sessanta, le condizioni economiche generali non erano affatto buone e quelle particolari di intellettuali e scrittori generalmente pessime, ragion per cui alcuni di essi arrotondarono i loro magri introiti con gli incarichi che la censura affidava loro, una sorta di ingrato secondo o terzo lavoro a cottimo. Per approfondimenti sulla storia e i meccanismi della censura franchista, si rimanda al testo fondamentale di M.L. Abellán, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Madrid, Península, 1980.

Nel fascicolo relativo troviamo i documenti che rifiutano prima e autorizzano poi la proposta – contenenti alcuni non banali giudizi estetici sull'opera, che verranno esposti nel corso del lavoro – ma soprattutto le indicazioni date all'editore per quanto riguarda la traduzione, orientate da uno spirito di moralizzazione,<sup>2</sup> tale per cui dovevano essere sfumate le scene erotiche del romanzo, così come i riferimenti espliciti all'aborto o ad altre questioni che minassero l'ordine familiare propagandato dal regime.

## I. Contrabbandieri e controllori di idee

Carlos Barral,<sup>3</sup> editore quanto mai attento al panorama letterario italiano e strettamente legato all'Einaudi, con cui mantiene una

---

<sup>2</sup> Come indica H.C. Neuschäfer (*Adiós a las España eterna. La dialectica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994, *passim*), se volessimo stabilire una gerarchia delle proibizioni tematiche che orientavano i giudizi della censura franchista, troveremmo al primo posto l'amore carnale, specie nella dimensione della sessualità femminile e soltanto successivamente le questioni politiche e religiose. Ciò variava certamente tra cinema, teatro e letteratura – il cinema, data la sua capacità di arrivare a una platea enorme di spettatori, era ovviamente tenuto sotto maggiore controllo e a sua volta il teatro era considerato più pericoloso della letteratura –, ma i principi di base erano grosso modo gli stessi, così come identica era la dinamica nella procedura, modulata su due fasi: la censura preventiva e quella definitiva. Tra le due, sia nei casi di opere create in Spagna, sia di quelle importate, autori, produttori, editori, impresari, traduttori ecc. avevano sviluppato l'arte di un sottile gioco di allusioni, depistaggi, abbozzamenti e adattamenti che a volte otteneva come risultato l'approvazione in casi del tutto inaspettati. In altri casi, i rifiuti o le soppressioni di scene o frasi potevano essere parimenti inattesi e obbedire all'idiosincrasia della singola commissione o a circostanze varie ed eventuali legate a imperscrutabili manie o a paranoie inconfessate del singolo censore, come del resto vedremo nelle omissioni al testo di Mastronardi che si abbattono sulla traduzione di Montalbán.

<sup>3</sup> Carlos Barral fondò e diresse, dal 1950 al 1969, la casa editrice Seix Barral, che si contraddistinse per l'audacia, durante il franchismo, in quanto a proposte culturali atte a rompere l'isolamento della Spagna di quegli anni. Fu particolarmente attento agli autori italiani, francesi e tedeschi e intrattenne fitti legami con la migliore editoria europea. È il fondatore dei premi Formentor e Novela breve, ancora oggi attivi, e il suo apporto fu decisivo per far conoscere al resto d'Europa scrittori spagnoli e latinoamericani, come Cortázar e García Márquez. Nel 1969, a causa di problemi finanziari e di travagli con il socio Víctor Seix, creò Barral Editores, mai del tutto decollata e presto avviata al fallimento, per poi dedicarsi all'attività di scrittore, poeta e saggista, e, già in democrazia, alla politica attiva come Senatore. Sul suo ruolo di diffusione della letteratura italiana cfr. P.L. Ladrón de Guevara, *La cultura italiana en la memoria de Carlos Barral*, in «Estudios Románicos», 8-9, 1993-1995, pp. 47-66.

corposa corrispondenza, ottiene, nel caso di Mastronardi, il permesso di traduzione, ossia il beneplacito della censura preventiva – definitivo fu il rifiuto invece, di lì a poco, de *La ragazza di Bube* di Cassola<sup>4</sup> – ma a patto di presentarne un adattamento decoroso. Barral chiama anche in quest'occasione, come già avvenuto con altri autori italiani – Volponi, Pratolini, Cederna – un giovane Manuel Vázquez Montalbán, il quale dichiarerà anni dopo<sup>5</sup> un debito di formazione nei confronti della narrativa italiana del dopoguerra nel suo percorso di apprendistato alla scrittura.

Montalbán traduce verosimilmente il romanzo di Mastronardi nel carcere di Lérida, dove trascorre diciotto mesi tra il 1962 e il 1963, in seguito al suo appoggio, accanto ad altri studenti, a uno sciopero dei minatori asturiani.<sup>6</sup> È in prigione del resto che traduce anche *Memoriale* di Paolo Volponi<sup>7</sup> come apprendiamo da una lettera che questi gli invia da Ivrea il 19 novembre 1963:

Caro Manuel Vázquez Montalbán,  
Ho letto in un giornale che Lei ha tradotto in spagnolo per le Edizioni Seix Barral il mio romanzo "Memoriale", essendo carcerato a Lérida per amore del suo Popolo e della libertà.  
Sono stato commosso da questa notizia e ne ho avuto intero il peso della responsabilità di scrivere, cosa che in una società come questa molto spesso si perde per tanti impegni, indulgenze, compagnie, ricerca di successo, ecc.<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Il romanzo, in effetti, subì il diniego di Madrid e venne pubblicato a Buenos Aires dalla casa editrice Sur.

<sup>5</sup> Cfr. M. Vázquez Montalbán, *Cesare Pavese, La complicità adolescente*, in «Quaderns d'Italià», 19, 2014, pp. 151-162.

<sup>6</sup> Condannato inizialmente a tre anni di reclusione, Montalbán viene liberato nell'ottobre del 1963, grazie a un'amnistia concessa in occasione della morte di Giovanni XXIII. Viste le date del processo editoriale, che dettaglieremo in seguito, e l'assenza di documenti relativi alla traduzione nel Fons Manuel Vázquez Montalbán, è pressoché certo che la traduzione, o almeno una parte di essa, sia stata effettuata in prigione e perciò senza strumenti lessicografici di appoggio. Il livello di conoscenza della lingua italiana dell'autore non era eccellente, ma sufficiente a portare avanti l'operazione.

<sup>7</sup> In questo caso, a quattro mani con Salvador Clotas.

<sup>8</sup> P. Volponi, lettera a M. Vázquez Montalbán del 19 novembre 1963, Fons Manuel Vázquez Montalbán (Biblioteca de Catalunya), Correspondència / Volponi. Non è possibile fornire altre indicazioni d'archivio, in quanto la Biblioteca de Catalunya non ha ancora effettuato la catalogazione del fondo.

Le circostanze carcerarie del traduttore non sono però le sole a frapporsi al normale svolgimento dell'attività editoriale di Seix Barral, casa editrice che dal 1961 è sotto stretta vigilanza del *Ministerio de Información*, a causa di scelte culturali ritenute sospette e sovversive.<sup>9</sup> Lo stesso Carlos Barral scrive da Barcellona a Giulio Einaudi, il 27 luglio 1961, una lettera in cui mette al corrente l'amico e sodale di possibili complicazioni future, senza escludere altre e peggiori eventualità, come l'arresto, l'esilio e l'interruzione dei progetti in corso:

Cher Giulio,  
Voici la lettre privée dont je t'ai parlé récemment. Il s'agit d'une affaire dont je crois très dangereux pour moi que l'on parle, mais dont je voudrais que quelques personnes de mon entourage et toi soient au courant en prévision de quelque – je ne crois pas pour le moment probable – éventualité.<sup>10</sup>

Barral informa quindi Einaudi «du danger grave que l'entreprise court à cause de ma politique littéraire, à cause de mes attachements avec les écrivains de gauche, de ma fonction agglutinante d'un front littéraire des écrivains rebelles, etc.». A seguito di un colloquio tenutosi tra un rappresentante della casa editrice e il Director General de la Información «Vice-ministre qui se charge de toute la politique culturelle [sic.] du Régime», era noto all'editore che *l'affaire* che lo riguardava era stato oggetto di discussione durante una seduta del Consiglio dei Ministri presieduto dallo stesso Franco, durante il quale era stato letto un rapporto della polizia in cui si certificava la conclamata attività sovversiva e non si escludeva il finanziamento clandestino dall'estero di tali manovre. Barral, navigato ed esperto nella convivenza con la dittatura e nella «lucha entre controladores y contrabandistas de ideas»,<sup>11</sup> ironizza sulle minacce insinuate al suo rappresentante – sospensione dei conti

---

<sup>9</sup> La situazione si complica ulteriormente nel 1962, quando Einaudi pubblica *Canti della nuova Resistenza spagnola (1939-1961)*, a cura di S. Liberovici e M. Straniero, e l'editore torinese viene dichiarato persona non grata in Spagna.

<sup>10</sup> C. Barral, lettera a G. Einaudi del 27 luglio 1961, Fons Carlos Barral (Biblioteca de Catalunya), Correspondencia / Einaudi. Anche in questo caso la Biblioteca de Catalunya non ha ancora provveduto alla catalogazione del fondo e non è perciò possibile fornire ulteriori indicazioni d'archivio.

<sup>11</sup> H.J. Neuschäfer, *Adiós a las España eterna*, cit., p. 48.



correnti, esilio in America, perdita della casa editrice o vigilanza stretta di ogni sua mossa –, tuttavia invita l'amico italiano a tenersi pronto a denunciare eventuali futuri problemi di fronte al mondo editoriale che si sarebbe riunito l'autunno seguente a Francoforte, nel caso in cui il precipitare degli eventi gli avesse impedito di recarsi in Germania.

Gli eventi, ad ogni modo, non precipitarono; è comunque doveroso conoscere tali premesse per comprendere quanto l'occhio della censura, a partire dal 1961, si fosse fatto più vigile e severo nei confronti dell'editore di Barcellona. Tali circostanze, naturalmente, intervengono a condizionare la gestazione de *Il maestro di Vigevano* in spagnolo richiesto ad Einaudi dalla Seix Barral in data 19 giugno 1962 con una lettera di interesse formale,<sup>12</sup> nello stesso periodo in cui sono in corso anche le procedure relative a *La ragazza di Bube* e *Un cuore arido* di Cassola, *Il giardino dei Finzi Contini* di Bassani e *Memoriale* di Volponi.<sup>13</sup>

L'itinerario da percorrere di fronte alla Sección de inspección de libros prevedeva alcune ineludibili circostanze che qui riassumiamo: l'invio del testo in lingua originale<sup>14</sup> per un primo giudizio della censura; la traduzione dell'opera, in caso di permesso accordato; secondo giudizio della censura; eventuali correzioni da apportare al testo tradotto; permesso o diniego finale. Come è facile intuire, tra la prima e la seconda delibera della commissione l'editore si trovava in un vuoto di certezze che metteva a rischio i capitali investiti per acquistare i diritti di traduzione e provvedere alle spese per la sua realizzazione; per così dire, la libertà di impresa, e non solo quella di espressione, era limitata dal capriccio o dallo zelo dei censori. Come già studiato da chi scrive nel caso de *La ragazza di Bube* di Cassola<sup>15</sup> –

<sup>12</sup> Lettera alla casa editrice Seix Barral del 19 giugno 1962, Fondo Einaudi (Archivio Storico di Torino), Corrispondenza con autori ed enti stranieri, Seconda serie, Mazzo 6, Fascicolo 27, F. 209.

<sup>13</sup> Tutti poi pubblicati nella stessa collana, salvo, come detto, *La ragazza di Bube*, "emigrato" in Argentina.

<sup>14</sup> Affrontare una traduzione prima del giudizio iniziale dei censori sarebbe stato evidentemente folle dal punto di vista economico e organizzativo. Per tale ragione, opere scritte in lingue di scarsa o nulla diffusione tra i censori, come il ceco o persino il tedesco, venivano non di rado presentate nella loro traduzione al francese o all'italiano, rispettivamente la lingua straniera più conosciuta e la più comprensibile in Spagna.

<sup>15</sup> Cfr. L. Vilei, *Sulle traduzioni in lingua spagnola de La ragazza di Bube*, in *Sconfinamenti. Le terre lontane di Carlo Cassola*, a cura di A. Andreini, Arcidosso, Effigi edizioni, 2017, pp. 19-20.

un caso per certi versi simile: un romanzo Premio Strega, da destinare alla stessa collana editoriale, e con un film ad esso ispirato e di imminente uscita come traino commerciale – Carlos Barral assumeva nel proprio lavoro un doppio rischio in quanto, a traduzione fatta, poteva veder bloccata *in extremis* l'uscita dei libri programmati.

Vediamo dunque quale fu il primo responso della Sección de Lectorado, 'sezione di lettura', di fronte al testo di Mastronardi inviato da Torino e presentato al Ministerio de Información y turismo il primo settembre 1962.<sup>16</sup>

Con notevole rapidità, il 14 settembre 1962 viene comunicato un parere negativo. «Se propone la denegación, por orden del Sr. Director General, "por razones morales y por atentar contra la concepción española de la familia"». <sup>17</sup> Abituato ai rifiuti e consapevole di essere un sorvegliato speciale, Barral non demorde e il 19 ottobre 1962 – secondo quanto già detto a proposito della lotta tra contrabbandieri e controllori di idee – mette in discussione il responso e propone una diversa interpretazione del romanzo: «el lector informante no se ha dado cuenta de que el libro está escrito en un tono sarcástico y no es más que una caricatura del personaje principal». <sup>18</sup>

Per quanto riguarda la violazione della morale, l'editore suggerisce una lettura differente dell'episodio dell'adulterio di Ada e di altri momenti scabrosi del romanzo, dando a intendere che si tratti di allucinazioni di Antonio e che tutto quanto accade nel romanzo non è altro che una proiezione paranoica di un piccolo borghese in conflitto con se stesso e con le proprie circostanze sociali. Barral suggerisce infine che il romanzo vada letto come una farsa e soprattutto insiste sull'assenza di contenuti politici, nonché sull'incapacità di ledere i valori cristiani e familiari; un fatto provato del resto dalla buona accoglienza «crítica italiana de las publicaciones de carácter conservador y aun estrictamente confesional». <sup>19</sup> L'audacia apparente del tono risulta comicamente attenuata in rapporto con la chiusura del ricorso: «*suplica*<sup>20</sup> que le sea concedida la autorización para editar una

<sup>16</sup> Tutti i documenti citati da qui in avanti sono contenuti nell'*Expediente* n. 4727-72 dell'AGA.

<sup>17</sup> *Ivi*, F. 3.

<sup>18</sup> *Ivi*, F. 5.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*, corsivo mio.

traducción española de dicho libro. Es gracia que espera alcanzar del recto proceder de V.I. cuya vida guarde Dios muchos años».

La supplica e i ragionamenti suggeriti ottengono un effetto assolutorio, tanto che, il 25 febbraio 1963, il nuovo giudizio di lettura non soltanto ribalta il precedente, ma sembra rispecchiare un divertito piacere nel censore, il quale approva la traduzione senza omissioni:

La novela, muy interesante, es una crítica sarcástica de la mentalidad de un pequeño burgués, simplemente maestroescuela, y al mismo tiempo una ironía del comportamiento formalista del “maestroescuela” en general. Tiene algunas expresiones que no vale la pena tachar. Publicar sin tachaduras. [...] La novela no tiene nada amoral.<sup>21</sup>

Ancora più interessante risulta l'esteso e dettagliato allegato di lettura, in cui Antonio è descritto come «un psicópata con resabios freudianos» che «vive obsesionado por un contradictorio complejo de inferioridad y por unos celos que su extraña esposa confirma en el trance de la agonía con una cínica confesión [...]». Il romanzo è giudicato notevole dal punto di vista letterario e carente di ogni implicazione politica, mentre Vigevano è erroneamente creduto un paese immaginario, elemento che darebbe in quanto tale, secondo l'interpretazione del censore, una maggiore profondità di delirio al protagonista.

È solo a questo punto che Barral incarica Vázquez Montalbán della traduzione, la quale viene consegnata all'istituto censorio il 3 dicembre 1963; solo allora, e in contraddizione con il giudizio del '63, il *nihil obstat* è concesso a patto di eliminare alcune frasi. Dello svolgimento del lavoro di traduzione non vi è purtroppo traccia né tra i fascicoli dello scrittore, né in quelli dell'editore, già menzionati e conservati presso la Biblioteca de Catalunya, e la nostra analisi si basa unicamente sul confronto tra i testi.

## II. Analisi della traduzione

Analizziamo di seguito le anomalie o le soluzioni peculiari presenti nella versione spagnola, separando le scelte formali autonome di Montalbán da quelle imposte dalla censura. A sua volta, segmentiamo il primo nucleo per categoria o problematica, la prima delle quali

<sup>21</sup> *Ivi*, F. 7.

risiede senza dubbio nell'impasto linguistico del testo di Mastronardi, ossia quel «cromatismo linguistico di una pasticciata diglossia cittadina, dove si riflette la vita cittadina di un "piccolo mondo"»,<sup>22</sup> che in sé costituisce, sebbene ad un livello meno complesso che nel *Calzolaio*, la principale nota stilistica e perciò la maggiore difficoltà traduttologica del *Maestro*. Il primo esempio a cui faremo riferimento è di tipo lessicale ed è esemplare di certi adattamenti dell'impasto aggettivale di Mastronardi, uno degli elementi stilistici peculiari del «piccolo mondo» vigevanese, la cui incidenza è smorzata in diverse e successive occasioni; tale fenomeno sintetizza, con parole di Antoine Berman, «toute la problématique de l'équivalence»,<sup>23</sup> come si evince dal confronto tra «smorbio»<sup>24</sup> e «remilgado».<sup>25</sup>

Il primo è un lemma dialettale pavese, con sconfinamenti e varianti piemontesi e venete, dal significato di 'incontentabile, schizzinoso', mentre il secondo è un termine colto dello spagnolo, dalla perfetta aderenza semantica, tuttavia dal minore gradiente espressivo. Si verifica, qui e altrove, la «destruction ou exotisation des réseaux langagiers vernaculaires»<sup>26</sup> uno dei pericoli pressoché inevitabili della traduzione di testi letterari italiani ad altre lingue:

Ce point est essentiel, parce que toute grande prose entretient des rapports étroits avec les langues vernaculaires. "Que le gascon y aille, si le français n'y peut aller", disait Montaigne. [...] C'est le cas, au XXème siècle, d'une bonne partie des littératures latino-américaine, italienne et même nord-américaine.<sup>27</sup>

Che il guascone intervenga, quando il francese non ci arriva. Una massima assai discussa nel mondo della traduzione che, per lo meno in questo ed altri casi, Montalbán non sembra fare propria, sebbene,

<sup>22</sup> G. Orelli, *Verso Mastronardi*, 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. 15-21: p. 17.

<sup>23</sup> A. Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, in Id., *Les tours de Babel: essais sur la traduction*, Mauvezin, Tran-Europe-Repress, 1985, p. 36.

<sup>24</sup> L. Mastronardi, *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano*, Torino, Einaudi, 1994, p. 5. D'ora in poi *MaVit*.

<sup>25</sup> L. Mastronardi, *El maestro de Vigevano*, trad. es. di M. Vázquez Montalbán, Barcelona, Seix Barral, 1964, p. 7. D'ora in poi *MaVes*.

<sup>26</sup> A. Berman, *La traduction et la lettre*, cit., p. 78.

<sup>27</sup> *Ivi*, pp. 78-79.

date le circostanze materiali del suo lavoro, sia persino sorprendente che abbia colto con tanta aderenza semantica il significato di *smorbio*, prima prova del suo intuito lessicale. Lo stesso avviene, nella medesima pagina, con un altro termine: «muda» (*MdV*, p. 5) tradotto con «ropa» (*MaVes*, p. 8).

*Müda*, altro termine dialettale lombardo, è un 'completo di giacca e pantaloni, specialmente quello indossato per la prima comunione e la cresima', che Montalbán traduce con un termine indicante genericamente 'vestito' risolvendo, come in precedenza, l'equivalenza semantica, ma lasciando per strada l'espressività del significante.

Vediamo a continuazione un caso simile, in cui, oltre che sul piano lessicale, l'impasto colloquiale si manifesta anche a livello pronominale:

quattro imbianchini che ci diano una bella manata di bianco e la vegne fantastica. (*MaVit*, p. 8)

cuatro pintores que le den una buena mano de blanco y la dejan fantástica (*MaVes*, p. 11)

Anche in questo caso Montalbán non è ricorso a nessun *gascon*, neutralizzando «vegne» in un «dejen» perfettamente corretto in spagnolo e soprattutto annullando l'effetto del trapasso pronominale, con funzione espressiva e colloquiale, dato da «ci». L'impasto dialettale tende perciò a diluirsi in uno spagnolo sempre preciso ma standard, privo dunque delle varianti che arricchiscono il testo originale, come avviene, poco dopo con:

- T'è sintí? - mi fa. (*MaVit*, p. 12)

- ¿Has oído? - me dice. (*MaVes*, p. 16)

Potremmo andare avanti con altri esempi, ma in generale possiamo affermare che il lavoro di Montalbán non supererebbe la prova di valore di Antoine Berman, le cui tesi traduttologiche stiamo qui adoperando, in quanto a «l'étrangeté de la langue étranger»,<sup>28</sup> ossia la capacità di una traduzione di saper rendere nella lingua-meta le stranezze, le particolarità, lo scarto dalla norma di quella di partenza.

<sup>28</sup> A. Berman, *L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 37.

La prose littéraire se caractérise en premier lieu par le fait qu'elle capte, condense et entremêle tout l'espace polylinguistique d'une communauté. Elle mobilise et active la totalité des "langues" co-existantes dans une langue. Cela se voit avec Balzac, Proust, Joyce, Faulkner, Roa Bastos, Guimarães Rosa, Gadda, etc. De là qu'au point de vue de la forme, ce cosmos linguistique qu'est la prose, et au premier chef le roman, se caractérise par une certaine *informaté*, qui résulte de l'énorme brassage des langues opéré dans l'oeuvre. Elle est caractéristique de la *grande prose*.<sup>29</sup>

Solo in tre successivi dialoghi egli adotta differenti soluzioni formali e persino in contrasto tra di loro:

A Parigi c'è Pias Pigale; a Vigevano ioma Pias Ducal; a Parigi c'è la Senna; a Vigevano c'è il Tisin; a Parigi c'è la tur Eiffel, num ioma la tur Bramant [...]. (*MaVit*, p. 9)

En París está la Plas Pigal; pues en Vigevano tenemos la Plas Ducal; París tiene el Sena; en Vigevano tenemos el Tisin; que en París tienen la tur Eiffel, pues nosotros tenemos la tur Bramant [...]. (*MaVes*, p. 12)

L'impasto italiano-lombardo è reso con un impasto spagnolo-lombardo, una scelta del tutto plausibile tra lingue romanze affini, capace di conservare ciò che di "estraneo" c'è nella lingua di Mastronardi. Questa via non soltanto non è ripresa in nessun altro caso, ma si affianca poco dopo a un tentativo assai diverso:

- Siur maestar, la so' donna, l'è 'gnu a ca mia a cercarmi cinquanta bolli. Me ce li ho dati. Comprendo. Un facchino ciapa pusé che vialtar, ma però, siur maestar, o la pianta di darci insufficienze al me menelik, oppure guà che ce lo dica al direttore. (*MaVit*, p. 19)

- Señor maestro, su mujer ha venío a mi casa a pedirme cinco de los grandes. Yo se los he dao. Comprendo. Un mozo cuesta de subir. Pero, señor maestro, o deja de ponerle deficiente a mi chaval, o voy a decírselo al director. (*MaVes*, p. 24)

<sup>29</sup> *Ivi*, pp. 66-67.

Abbiamo in traduzione tre parole dall'aria dialettale:

- *Siñor* (al posto di *señor*);
- *Venío*, (al posto di *venido*) secondo la tendenza alla scomparsa del -d intervocalica propria della pronuncia popolare di una gran parte della Spagna, da Madrid al sud;
- *dao* (al posto di *dado*), per lo stesso fenomeno anteriormente descritto.

Con scelta interessante, Montalbán adotta qui un impasto tra spagnolo e un dialetto generico, non ascrivibile a nessun luogo in particolare della Spagna, soluzione che conferisce l'espressività persa altrove ma che non si ripete in altre occasioni. Il caso più sorprendente avviene infatti poco più avanti, con l'omissione, in traduzione, di un'intera battuta di un dialogo:

- Me g'ho idea che l'abbia mandata lui siur maestar! [...] Sti ben, siur maestar! (*MaVit*, p. 19)

Tale omissione, probabilmente dovuta alla fretta,<sup>30</sup> messa accanto alle diverse scelte formali finora esposte, ci ricorda le circostanze precarie del lavoro di Montalbán ed evidenzia inoltre una sorta di attività *in fieri*, in cui le scelte del giovane scrittore non sono ancora definitive, ma vanno avanti per prove ed errori.

Un ragionamento simile può esser fatto per un'altra caratteristica peculiare della scrittura di Mastronardi e di tutta la lingua italiana, ossia la varietà di alterazioni che il nostro sistema linguistico permette, le cui equivalenze in altre lingue romanze non sono mai sufficienti<sup>31</sup> a chiarire le sfumature generate, ancora una volta, sul piano dell'espressività. Vediamo alcuni esempi:

un gruppetto di industrialotti (*MaVit*, p. 8)  
un grupito de industrialazos (*MaVes*, p. 10)

<sup>30</sup> Non si può escludere a priori un errore in sede di stampa, sebbene ciò non sia verificabile, dato che le bozze di traduzione non sono reperibili.

<sup>31</sup> Cfr. D. Puato, *Lingue europee a confronto. La linguistica contrastiva tra teoria, traduzione e didattica*, Roma, Sapienza università editrice, 2016.



i ragionari del maestrucolo! (*MaVit*, p. 10)

Los razonamientos del maestrillo! (*MaVes*, p. 13)

la differenza fra *palazzotto* e *casaccia* (*MaVit*, p. 103)

la diferencia entre *palacete* y *casucha* (*MaVes*, p. 123)

Nel primo caso, il suffisso -otto (industrialotto) genera in italiano una sfumatura di qualità, dimensione e tono inferiori al sostantivo di partenza, mentre -azo (industrialazo) in spagnolo è un accrescitivo. Lo stesso problema si riscontra tra il suffisso -accia (casaccia), chiaramente peggiorativo, e -ucha (casucha), diminutivo, sebbene di tono inferiore, che in questo caso sarebbe adatto per l'italiano casuccia; maestr-ucolo e maestr-illo mantengono invece una corrispondenza maggiore, mentre tra palazz-otto e palac-ete vale lo stesso problema già evidenziato con industrialotto. Nulla di grave, ad ogni modo, salvo nel caso degli industrialotti, in cui si vanifica completamente il significato di partenza.

L'intelligenza di Montalbán dà invece il meglio di sé nel caso dell'iperbole comica che caratterizza la figura del direttore e dei suoi inesauribili artifici di lingua scolastichese-deamicisiana-ministeriale-pedagogica. Vediamo alcuni esempi:

Quando noi eravamo ancora maestro, capitò che mio padre stava morendo. Noi andammo a scuola e ci dimenticammo che nostro padre stava morendo. (*MaVit*, p. 14)

Cuando nos<sup>32</sup> todavía éramos maestros,<sup>33</sup> sucedió que mi padre estaba muriendo. Nos fuimos a la escuela y nos olvidamos de que nuestro padre se estaba muriendo. (*MaVes*, pp. 17-18)

- Pensi, signor maestro, che noi facemmo il concorso direttivo a venticinque anni. Allo scritto eravamo in trentamila. Fummo ammessi agli orali in trecento. Vincemmo in tre. Noi fummo terzi [...] ed ella sa che una medaglia d'oro conta cinquanta punti. (*MaVit*, p. 14)

<sup>32</sup> Qui e altrove Montalbán usa l'antica forma del pronome personale di prima persona plurale, *nos*, al posto del corrente *nosotros*, con effetti di opportuna e desueta ampollosità.

<sup>33</sup> Qui invece, nella scelta del plurale di maestro, si perde il contrasto di concordanza tra il pronome plurale e il sostantivo singolare dell'originale.

- Piense, señor maestro, que nos hicimos la oposición para director hace veinticinco años. En los exámenes escritos éramos treinta mil. Trescientos fuimos admitidos a los orales. Ganamos tres. Nos fuimos el tercero [...] y usted sabe que una medalla de oro cuenta cincuenta puntos. (*MaVes*, p. 18)

- E poi ha dettato pomodori! Signor maestro Mombelli, pomodoro è una parola composta da *pomo* e dalla parola *d'oro*, che unita, perde l'apostrofo. Ora, il plurale della parola pomodoro, non è pomodori, come dice [...]: pomodoro. (*MaVit*, p. 46)

-Y luego ha dictado coliflores!<sup>34</sup> Señor maestro Mombelli, coliflor es una palabra compuesta de col y flor, en que la i es una vocal de enlace. Ahora bien, el plural de la palabra coliflor, no es coliflores, como dice [...]: colESflores. (*MaVes*, p. 56)

Sebbene alcuni effetti del deamicisiano “idioma gentile” si perdano invece nella prova di concorso di Antonio, «L'arte del ben parlare», in traduzione la caricaturale conferenza mantiene perfettamente il tono dotto e lezioso dell'originale. Inevitabilmente scompaiono i troncamenti poetici – co' suoi sentimenti ed affetti. Co' le sue simpatie e benevolenze p. 105 – mentre si traducono generalmente in nota i versi citati, se non già noti anche in ambito spagnolo come nel caso della clausola del celebre sonetto dantesco «Que va diciendo al alma: suspira» (p. 128). L'effetto retorico dell'intero capitolo è ad ogni modo salvaguardato nella lingua di destinazione.

È in tali passaggi che si esalta lo stile «ironico-caricaturale e moralistico-spietato»<sup>35</sup> di Mastronardi, perfettamente interpretato da Montalbán, il quale invece non può controllare le bizzarre richieste del censore rispetto alle frasi da eludere, che non sembrano rispondere a nessun principio di coerenza e che qui analizziamo in corrispondenza con le indicazioni date all'editore nell'ultima fase di negoziato con la commissione censura,<sup>36</sup> prima del *nihil obstat*.

Innanzitutto, e con una certa sorpresa, tutte le menzioni all'aborto restano intatte in traduzione. L'episodio della «Madre mostro» (*MaVit*,

<sup>34</sup> È lo stesso Montalbán a chiarire la scelta: «En el original la palabra en cuestión es *pomodoro* (tomate) [...] lo hemos sustituido por coliflor, que podría da lugar en castellano a una pedantería etimológica equivalente [N. del T.]».

<sup>35</sup> M. Corti, *Prefazione*, in *Per Mastronardi*, cit., p. 7.

<sup>36</sup> AGA, C 4727-72, F. 23.

p. 49) è reso fedelmente (*MaVes*, p. 60) e se si vuol supporre che l'implicita condanna della donna sia la spiegazione di tale permanenza, si vien subito contraddetti nella scena del ricatto di Ada – «Interromperò la maternità» (*MaVit*, p. 64); «Interrumpiré la maternidad!» (*MaVes*, p. 78).

La scure del censore si fa sentire invece nelle scene in cui si menziona il membro virile, e mai l'aborto o il sesso in sé, come sarebbe dovuto accadere in conformità alle indicazioni precedentemente menzionate del giudizio della Sección de lectorado. È il caso dell'ossessivo riferimento del collega Filippi:

Con noi c'era anche il collega Filippi. – Funziona la mazza? (*MaVit*, p. 11)

Iba también con nosotros el colega Filippi. –¿Funciona el asunto?<sup>37</sup> (*MaVes*, p. 14)

Una minima interferenza agisce nelle scene d'amore di cui è spettatore Antonio:

Difatti stasera ho visto Eva e il suo uomo rotolarsi nudi<sup>38</sup> nel fango [...]. (*MaVit*, p. 74)

De hecho esta noche he visto a Eva y su marido revolcarse por el fango [...]. (*MaVes*, p. 87)

Ancora una volta, invece, sono omesse in traduzione quelle frasi della scena dell'adulterio nell'hotel che accentuano l'umiliazione del marito, più che il comportamento in sé della moglie. Sono state eliminate infatti:

Mi mordevo le labbra. Ero geloso della virilità di quell'uomo, della sua potenza. (*MaVit*, p. 133)

Mi toccai il membro, muffo e passito, e feci una risata sottovoce. – Serve solo per pisciare, – mi dissi. (*MaVit*, p. 134)

<sup>37</sup> *Asunto*, 'affare, faccenda' è assai più ambiguo di mazza.

<sup>38</sup> È assente solo la parola *nudi*.

Non sono invece omesse le accuse che porteranno Rino alla reclusione, sia la violenza esercitata contro un anziano, sia gli «actos obscenos con uno de esos – continuó y señaló la vivienda de un afamado homosexual» (*MaVes*, p. 191). L'aborto, la pederastia, l'adulterio e il *voyeurismo* dell'amore altrui, pertanto, sono ammessi in traduzione; i problemi di virilità maschile, no.<sup>39</sup>

Per concludere, la traduzione definitiva altera in modo circostanziale e limitato il testo originale; in merito alla sua qualità, pur non essendo impeccabile, possiamo affermare che rientri nella norma delle soluzioni generalmente adottate con quegli autori italiani dall'impasto linguistico peculiare. Non risiedono dunque qui le cause della scarsa ricezione del romanzo in Spagna.

### III. La censura peggiore: l'indifferenza

*El maestro de Vigevano* vede la luce nelle librerie spagnole nei primi mesi del 1964 e può essere quindi esportato anche in Sud America. Nel giugno dello stesso anno, il film omonimo di Elio Petri viene invece autorizzato per un'unica proiezione al Festival di San Sebastián,<sup>40</sup> limitazione che vanifica, data la conseguente impossibilità di una circolazione commerciale nelle sale del paese, l'effetto di promozione che Barral sperava di ottenere dal combinato cinema-letteratura.

Come se ciò non bastasse, il romanzo riceve scarse e negative recensioni, che qui passiamo brevemente in rassegna, mentre *Memoriale* di Volponi, uscito praticamente allo stesso tempo, riceve elogi e soprattutto si afferma come il romanzo innovativo proveniente dall'Italia; lo stesso dicasi per la contemporanea uscita dei *Finzi*

<sup>39</sup> Si tratta di una prova ulteriore che conferma la pertinenza dell'icastico giudizio di Luis Buñuel rispetto alla censura franchista. Nel 1960 il regista fece infatti ritorno in Spagna, dopo l'esilio in Messico, per girare *Viridiana*, tratto dal romanzo di Benito Pérez Galdós, *Halma*. Il governo spagnolo era particolarmente interessato al ritorno di un così celebre artista, per dare un'immagine di sé più aperta e benevolente, tuttavia il film subì un cambiamento di finale, voluto dalla censura, che, come commentò lo stesso regista, lo rese ancora più perverso. Cfr. V. Sánchez-Biosca, *Viridiana*, Madrid, Paidós, 1999.

<sup>40</sup> AGA, C 31-473, F. 1. Dato il grado di "pericolosità" che il cinema poteva rappresentare, non era infrequente una decisione di questo tipo, senza troppe spiegazioni e con scarse o nulle possibilità di negoziato, come invece avveniva per la più "innocua" letteratura. In questo modo si poteva affermare che il film non fosse stato vietato in Spagna, sebbene una sola proiezione in un festival d'élite corrispondesse al suo oscuramento di fatto.

*Contini* di Bassani, che per confronto è preferito a Mastronardi, il cui tono grottesco risulta invece esagerato e molesto ai pochi recensori che del *Maestro* si occupano e in nessun caso sui principali giornali e riviste di quegli anni. Leggiamo ad esempio:

Describe la vida de un maestro de pueblo, resaltando las humillantes situaciones que tiene que afrontar como consecuencia de su escaso sueldo. Critica tan exagerada que resulta grotesca, e incluso molesta por la forma en que ridiculiza la vocación al magisterio y la labor del maestro.<sup>41</sup>

In un altro articolo, il confronto con Bassani, giudicato come l'autore che ogni serio lettore dovrebbe conoscere, è impietoso:

Pero no todo son obras importantes en la literatura italiana de hoy, como es lógico. He ahí otra novela recientísima: «El maestro de Vigevano», cuya lectura no ofrece el menor interés. Su autor, Lucio Mastronardi, traza un cuadro de la vida de un maestro y, por extensión de toda la profesión. Se trata de una novela escrita con desenfado, de una sátira levemente triste, ingenuamente doliente, en la que los maestros de escuela aparecen como seres pobres de espíritu o fatuos, mezquinos, ridículos, desgraciados. [...] Literariamente, sólo posee en el capítulo de virtudes una cierta agilidad, varios episodios graciosos y poquísimos más.<sup>42</sup>

Il giudizio è appena migliore in un'altra recensione, in cui tuttavia si ribadisce che tra i tanti nuovi autori italiani in circolazione Mastronardi è il meno interessante e presto viene a noia il suo tono ironico, l'unico aspetto rilevante della sua scrittura:

Otro autor italiano entre los muchos que nos han dado a conocer en estos últimos tiempos la «breve» y la «Formentor». Lucio Mastronardi nació en Vigevano y ejerce el magisterio en esta localidad, pero no creo que esta novela, aguafuerte esperpento, tenga nada de autobiográfica [...] parece ser que Mastronardi se propone a su manera, agresiva y grotesca a la vez, reflejar crónicamente sectores sociales del país partiendo de su

<sup>41</sup> *El maestro de Vigevano*, in «Boletín de la dirección general de Archivos y Bibliotecas», 77, 30 giugno 1964, p. 48.

<sup>42</sup> B. Porcel, *Bassani y Mastronardi dos novelistas italianos*, in «Diario de Mallorca», 1 luglio 1964, pp. 5-6.

pueblo natal. De momento, ante este maestro y hombres frustrados, uno se cansa pronto de sonreír. Y puede que Mastronardi pretendiera arrancar la carcajada antes y después del escalofrío dramático-social.<sup>43</sup>

Null'altro fu scritto al riguardo. Pur non essendo disponibili i dati di vendita, l'assenza di una seconda edizione e la sparizione definitiva di Mastronardi dai cataloghi della Seix Barral e di ogni altra casa editrice spagnola, la mancata circolazione in America latina, il nullo interesse critico posteriore, anche accademico, ci fanno concludere che il suo passaggio nelle lettere spagnole sia stato episodico e privo di conseguenze.

Ciò che probabilmente fa difetto nella ricezione spagnola del romanzo è la poca attenzione critica all'aspetto caricaturale della scrittura di Mastronardi – specialmente in merito alla deformazione comica dell'ambiente scolastico e della pedagogia attiva – unanimemente ignorata dai pochi critici spagnoli che del romanzo di occuparono. Privato di tale lettura, *El maestro* si ingrigisce in una prospettiva piatta ed epigonica, proprio mentre la contemporanea uscita di *Memoriale* di Volponi riscuote invece ben altre attenzioni ed altri autori, *in primis* Bassani, ottengono riconoscimento e attenzione. Il cono d'ombra, o la luce sempre più sbiadita, che circonda l'opera di Mastronardi in Italia, è persino più scuro, o più flebile, in Spagna, come se, per eccesso di concorrenza e sbrigativa lettura critica, la nebbia di Vigevano fosse calata ad appiattare e rendere invisibile il testo con tanta caparbia voluta da Carlos Barral e in circostanze avverse tradotto da Montalbán.

<sup>43</sup> J.M. Cid-Prat, «*El maestro de Vigevano*» de Lucio Mastronardi, in «El mundo deportivo», 23 settembre 1964, p. 10.





# ***Il maestro di Vigevano al cinema***

## **Documenti editi e inediti sul film e sull'amicizia tra Mastronardi e Petri**

**Claudio Panella**

A complemento di questo dossier dedicato all'opera di Lucio Mastronardi, si vuole qui rievocare anche la trasposizione cinematografica di quello che è a tutt'oggi il suo romanzo più noto, *Il maestro di Vigevano*, firmata dal regista Elio Petri nel 1963.

Per il trentaquattrenne Petri, si trattava del terzo lungometraggio dopo due opere, *L'assassino* (1961) e *I giorni contati* (1962), all'apparenza piuttosto diverse ma in cui già, come scrisse un recensore autorevole quale Vittorio Spinazzola a proposito della prima, si proponeva «una nuova, intelligente variazione su un tema caratteristico del nostro cinema più recente, il quale ci ha fornito un'ampia galleria di ritratti del piccolo borghese italiano d'oggi, [...] incapace di grandi sentimenti, [...] invischiato nella piccola routine di tutti i giorni».<sup>1</sup> Petri stesso, raccontandosi a Massimo D'Avack poco dopo l'uscita del film, affermò: «fu De Laurentiis a rivolgersi al romanzo di Mastronardi ed a propormi una sua riduzione cinematografica. Io accettai, ritenendo il testo di Mastronardi abbastanza aperto ad una interpretazione cinematografica, sia per la sua struttura, sia per il suo linguaggio. Mi pareva, poi, che il romanzo avesse diverse cose in

---

<sup>1</sup> V. Spinazzola, «*L'assassino*» di Elio Petri, in «Nuova generazione», 18, 14 maggio 1961, p. 15. Cfr. alle pp. 5-7 dello stesso numero del «settimanale dei giovani comunisti» diretto da Luciana Castellina un'inchiesta sulle operaie del milanese con un approfondimento proprio sull'industria calzaturiera a Vigevano.

comune con il mio secondo film, dal punto di vista del contenuto».<sup>2</sup> Dal canto suo Mastronardi, intervistato all'avvio delle riprese a Vigevano, raccontò che nelle vorticose giornate trascorse a Roma in occasione della finale del Premio Strega 1962 – a cui concorreva con il romanzo, difeso da Montale e Calvino – approvò insieme al suo editore la cessione dei diritti cinematografici a Dino De Laurentiis. In quel periodo incontrò anche Alberto Sordi, ben prima che questi risultasse scritturato per la parte, presentatogli da Luciano Bianciardi. «Quanto poi a Elio Petri», aggiunse nella stessa intervista, «la mia fiducia data fin da quando ebbi modo di vedere le sue precedenti prove registiche, *L'assassino* e *I giorni contati*, film che mi sono parsi tra i migliori della recente produzione cinematografica italiana».<sup>3</sup>

A dispetto di tali dichiarazioni che potrebbero suonare un po' di circostanza, e delle non poche traversie che la lavorazione della pellicola dovette affrontare e che si riepilogano di seguito, la relazione tra Mastronardi e Petri si è prolungata ben oltre quella produzione e l'accoglienza non unanimemente entusiasta che venne riservata al film finito. I due proseguirono a scriversi per diversi anni e in coda a questo breve testo si riproducono i brani ritrovati finora del loro carteggio epistolare.

## I. L'avventurosa storia cinematografica del *Maestro*

Dato il buon successo di vendite dei primi due romanzi di Mastronardi, non può sorprendere l'attenzione che essi suscitano presto nel mondo del cinema. *Il calzolaio di Vigevano* aveva inizialmente interessato il regista Angelo d'Alessandro, che nell'autunno del 1962 fece persino dei sopralluoghi con Fabio Carpi nella cittadina lombarda senza però portare a compimento il progetto. Solo nel 1973 viene realizzato uno sceneggiato televisivo per la regia di Edmo Fenoglio con Nanni Svampa a interpretare Sala. Nella primavera del 1962, Michelangelo Antonioni aveva invece scritto all'autore di non faticare a immaginare un film tratto dal *Maestro*: «Posso dirle che è una lettura che mi appassiona. Da anni non leggevo un romanzo italiano così sincero, così vivo e violento, scritto in una lingua che non è soltanto un mezzo d'espressione ma la sostanza

<sup>2</sup> E. Petri in M. D'Avack, *Cinema e letteratura*, Roma, Canesi, 1964, p. 85.

<sup>3</sup> L. Mastronardi in S. Borelli, *A Vigevano si attende il maestro "numero due"*, in «l'Unità», 14 settembre 1963, p. 7.

stessa del libro».<sup>4</sup> Anche in questo caso, il trasporto di Antonioni non avrà un seguito.

Quando Dino De Laurentiis acquisisce i diritti del romanzo, non affida però subito il compito di farlo diventare un film a Petri e Sordi, a cui aveva pensato per un altro progetto. L'intricata vicenda può essere ricostruita facendo riferimento in particolare a due insiemi di fonti: le testimonianze dei diretti interessati raccolte da Franca Faldini e Goffredo Fofi nel secondo volume della loro celebre antologia *L'avventurosa storia del cinema italiano* e le carte conservate nel Fondo Elio Petri, depositato dalla vedova del regista presso l'Archivio del Museo Nazionale del Cinema di Torino,<sup>5</sup> e relative alla preparazione del film, quali una versione semi-definitiva della sceneggiatura – che meriterebbe un più attento esame di raffronto con il romanzo, da un lato, e con il film finito, dall'altro – e alcune lettere tra Petri, il produttore e la coppia d'oro di sceneggiatori della commedia all'italiana Age (Agenore Incrocci) e (Furio) Scarpelli.

Dalle interviste curate da Faldini e Fofi emerge chiaramente come Petri e Sordi ebbero l'incarico di lavorare a *Il maestro* soltanto dopo che il vulcanico produttore dalle ambizioni internazionali aveva rifiutato per i troppi elementi di satira politica e perché «non si ride mai!»<sup>6</sup> il copione (da lui commissionato sempre ad Age e Scarpelli) da

<sup>4</sup> M. Antonioni, lettera a L. Mastronardi di maggio 1962, Archivio storico della casa editrice Einaudi, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, fasc. Lucio Mastronardi. Alla Einaudi e forse a Calvino si deve verosimilmente la messa in contatto di scrittore e regista. Una foto apparsa su «l'Unità» del 27 giugno 1962 testimonia anche un incontro tra Antonioni e Mastronardi alla Libreria Einaudi di Roma nei giorni precedenti la finale dello Strega poi vinto da Mario Tobino. Nelle collezioni del Museo Michelangelo Antonioni di Ferrara si trova anche la copia del *Maestro di Vigevano* letta dal regista.

<sup>5</sup> Cfr. C. Ceresa, *L'archivio di Elio Petri al Museo Nazionale del Cinema di Torino*, in *Elio Petri, uomo di cinema. Impegno, spettacolo, industria culturale*, a cura di G. Rigola, Roma, Bonanno, 2015, pp. 229-233. In questo volume fanno uso dei documenti del Fondo Petri relativi a *Il maestro* anche A. Minuz, *Elio Petri, il cinema di sinistra e l'industria culturale: «Il maestro di Vigevano» e «La decima vittima»*, ivi, pp. 101-116, e D. Toschi, *«Il maestro di Vigevano»*, in *bilico tra comico e grottesco*, ivi, pp. 161-168.

<sup>6</sup> Cfr. *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti 1960-1969*, a cura di F. Faldini e G. Fofi, Milano, Feltrinelli 1981, p. 146, dov'è riportata una testimonianza di Age secondo cui De Laurentiis dichiarò: «“Voi questo film ve lo andate a far finanziare da Palmiro Togliatti!”». Quindi aggiunse: “Oltretutto non si ride mai!”».

cui sarebbe poi nato *I mostri* (1963) di Dino Risi e che avrebbe invece dovuto dirigere Petri con protagonista Sordi. Come ha dichiarato lo stesso Risi: «*I mostri* lo doveva fare Petri, e io dovevo fare *Il maestro di Vigevano*. Il libro di Mastronardi era molto bello, ma molto difficile da tradurre in film, e a un certo punto non mi piaceva più». <sup>7</sup> I due sceneggiatori passarono quindi quanto avevano scritto per *I mostri* a Mario Cecchi Gori, che produsse il film ingaggiando la coppia Ugo Tognazzi e Vittorio Gassman che questi aveva sotto contratto; mentre, inizialmente, la prima scelta per la pellicola ispirata a *Il maestro* era stata proprio quella di Tognazzi, nato a Cremona e quindi lombardo come anche il milanese Risi. La parola al Mombelli mancato:

Io dovevo fare *Il maestro di Vigevano*, che essendo un romanzo scritto da uno proprio di Vigevano, quel povero e anche talentoso Mastronardi, il Ligabue degli scrittori, mi interessava moltissimo. Entravo nella mia Valle Padana, ero nel mio ambiente. L'avevo accettato subito sulla scorta del romanzo. Senonché un giorno arrivano Risi e Maccari e mi dicono: «Il film non ci viene fuori». Contemporaneamente mi portano questi sketch dei *Mostri* ma al momento mi arrabbio, perché il ruolo del maestro mi piaceva ed ero protagonista. <sup>8</sup>

Furono quindi, da un lato, la disputa tra gli sceneggiatori e De Laurentiis che bloccò il primo progetto dei *Mostri* e, dall'altro, l'esigenza di onorare il contratto di esclusiva stipulato da quest'ultimo con Sordi a portare a Vigevano un autore e un attore entrambi romani, anche se con visioni politiche e artistiche diverse e per certi aspetti contrastanti, come ha ben riassunto lo sceneggiatore Age:

*Il maestro di Vigevano* fu un infelice incontro tra la personalità di Sordi e quella di Petri e forse con il libro stesso. [...] Noi consideriamo *Il maestro di Vigevano* tra i nostri film sbagliati e indubbiamente anche noi abbiamo la nostra parte di colpe. Del resto se uno pensa a Mastronardi – e noi, proprio in quella occasione, un paio di volte ci siamo stati assieme – sente che quel personaggio è Mastronardi stesso e che Mastronardi non

<sup>7</sup> D. Risi, *ibidem*.

<sup>8</sup> U. Tognazzi, *ibidem*.

avrebbe proprio potuto essere Sordi, era sbagliato farlo fare a lui, probabilmente Tognazzi sarebbe stato meglio.<sup>9</sup>

Non resta che riportare almeno due brevi dichiarazioni di Petri e Sordi. Il regista, a esperienza oramai conclusa, ha definito l'attore «maniaco negativamente, come personaggio [...] un nichilista, di destra [...] il tipico piccolo-borghese», aggiungendo: «All'epoca in cui lo diressi nel *Maestro di Vigevano* con lui bisognava essere duri, anche perché non era il suo ruolo, lì ci voleva un Fo, per esempio, e Sordi tendeva a prendere la mano».<sup>10</sup> Sordi, invece, ha lamentato proprio la scarsa libertà di cui godette sul set: «Per Petri il romanzo di Mastronardi era una cosa intoccabile, un classico, Dante Alighieri... Invece sono convinto che lo stesso Mastronardi avrebbe volentieri collaborato a modificare, ad aggiornare questa storia scritta con un po' di rabbia, di esaltazione. Lo dicevo a Petri, gli dicevo che per me quello del maestro doveva essere un personaggio più realistico, alle prese coi problemi quotidiani».<sup>11</sup>

Dai documenti fin qui citati e da tutti quelli che è stato possibile consultare, nulla lascia pensare che lo scrittore sia stato coinvolto nel trattamento del romanzo: per non dire di Hollywood, è radicata fin dagli albori del muto italiano l'abitudine dei produttori di chiedere agli scrittori soltanto un soggetto e la firma. Lo testimoniano bene le relazioni con l'industria cinematografica di autori quali Pirandello o Verga, che nel 1912 scriveva: «l'opera di sceneggiatura spetta alla casa, non solo, ma la casa la imposta e sposta, e a nulla servirebbe la vostra o la mia fatica».<sup>12</sup> Nel caso del *Maestro*, De Laurentiis pretese esplicitamente che neppure Petri mettesse le mani nella sceneggiatura, come scrisse al regista e ad Age e Scarpelli il 17 maggio 1963 esprimendo «meraviglia» per aver ricevuto una loro lettera «firmata quale coautore dal Sig. Elio Petri, in quanto lo incarico dell'adattamento cinematografico del libro stesso è stato dato, come

<sup>9</sup> Age, *ivi*, p. 147.

<sup>10</sup> E. Petri, *ivi*, p. 148.

<sup>11</sup> A. Sordi, *ivi*, p. 147.

<sup>12</sup> G. Verga, lettera a F.G.A. Castellazzi di Sordevolo, detta Dina, del 24 marzo 1912, in I. Fabri, C. Simonigh, L. Termine, *Il cinema e la vergogna negli scritti di Verga, Bontempelli, Pirandello*, Torino, Testo&Immagine, 1998, p. 19.

da contratto, esclusivamente a Voi: Signor Agenore Incrocci e Furio Scarpelli».<sup>13</sup>

Un altro motivo di attrito tra il produttore e Petri si deve al fatto che in quello stesso anno il regista lavorò ai film realizzati collettivamente *Nudi per vivere* (1963), con lo pseudonimo di Elio Montesti, e *Alta infedeltà* (1964), nel cui episodio *Peccato nel pomeriggio* si può trovare qualche eco della scena dell'adulterio in motel del *Maestro* e che fu scritto dai medesimi Age e Scarpelli. L'intrecciarsi tra i due progetti costò al regista una lettera infuriata di De Laurentiis, che il 22 luglio 1963 apprendeva «sbalordito»<sup>14</sup> della sua firma per la realizzazione del cortometraggio. In cui, peraltro, figura anche l'un tempo giovane diva del chapliniano *Luci della ribalta* (1952) Claire Bloom, scritturata quale interprete del personaggio di Ada nel *Maestro* e che – in una stagione di vivacità produttiva che oggi appare molto lontana – approfittò della sua presenza in Italia per accettare anche quell'altra parte.

Alle tensioni tra produttore e regista, e tra regista e protagonista, bisogna aggiungere ulteriori elementi che turbarono la lavorazione. Da un lato, Mastronardi fu colpito dalla morte del padre avvenuta a ridosso dello sbarco a Vigevano della troupe romana. Visitando il set, lo scrittore cercò comunque di distrarsi<sup>15</sup> prima di subire una serie di attacchi a mezzo stampa<sup>16</sup> da parte di insegnanti sdegnati per la pubblicità (a loro dire funesta) che il film stava facendo al libro e patire infine il trasferimento ad Abbiategrasso come bibliotecario impostogli dal provveditore in virtù di una sua prerogativa stabilita da una normativa risalente al fascismo. Dall'altro, a confermare l'ostilità di alcuni ambienti locali, ci fu l'opposizione del medesimo provveditore

---

<sup>13</sup> D. De Laurentiis, lettera a F. Scarpelli, A. Incrocci, E. Petri, del 17 maggio 1963, in Fondo Elio Petri, Archivio Museo Nazionale del Cinema di Torino (AMNCT).

<sup>14</sup> D. De Laurentiis, lettera a E. Petri, 22 luglio 1963, *ibidem*.

<sup>15</sup> Le visite al set impressionarono molto scrittore, come si legge in alcune sue lettere a Calvino (Archivio storico della casa editrice Einaudi, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, fasc. Italo Calvino) come quella del 5 ottobre 1963: «Qui stanno accadendo cose pazzesche per il film. Cose allucinanti. Ogni giorno ne capita una nuova. Sarà roba buona per racconti».

<sup>16</sup> Cfr. in particolare la protesta collettiva di un gruppo di maestri milanesi pubblicata dal «Corriere della Sera» il 21 settembre 1963 e quella dei colleghi di Vigevano apparsa sul settimanale cattolico «L'Araldo Lomellino» il 26 settembre ora in *Mastronardi e il suo mondo*, a cura di P. Pallavicini, A. Ramazzina, Milano, Otto/Novecento, 1999, pp. 92-94.

al concedere i permessi per girare nelle scuole della città.<sup>17</sup> Tale rifiuto costrinse la produzione a realizzare a Cinecittà alcune delle scene in classe del maestro Sordi/Mombelli con gli interpreti bambini selezionati in Lombardia e richiamati nella capitale, con tanto di genitori al seguito, a spese di De Laurentiis.

In questo clima, all'arrivo a Roma delle prime sequenze girate in Lombardia che De Laurentiis volle subito vedere, si risveglia la sua preoccupazione già espressa nel rifiutare il copione dei *Mostri*, ben riassunta in un telegramma spedito a Petri il 4 ottobre 1963: «Ho visto materiale della piazza va bene ma non fa ridere / Ricordati che dove possibile dobbiamo assolutamente far ridere».<sup>18</sup> Raccomandazione ribadita, con tono appena diverso, da Age e Scarpelli in una loro lettera inviata l'8 ottobre al regista sul set: «Siate comici. Fate bene».<sup>19</sup>

## II. La ricezione contrastata del film

Malgrado tutte le difficoltà su riassunte, il film arriva infine nelle sale già per il Natale di quell'anno ottenendo un successo lievemente maggiore ai botteghini<sup>20</sup> di un'altra pellicola interpretata da Sordi, *Il boom* (1963) di Vittorio De Sica, distribuita in precedenza. Poche settimane dopo l'Einaudi lancia *Il meridionale di Vigevano*, la cui prima edizione ha per finito di stampare la data del 3 gennaio 1964.

Se è comune a diversi autori, per citare un verso del poeta tedesco Hans Arnfrid Astel l'accorgersi che «ciò contro cui scrivo non sa leggere», e se è vero che molti colleghi di Mastronardi a Vigevano lessero il suo romanzo come un'offesa alla classe insegnante, capitò

<sup>17</sup> Cfr. anche, per i luoghi in cui il film fu invece girato, *Le location esatte del «Maestro di Vigevano»*, in «il Davinotti», 1 settembre 2011, <https://www.davinotti.com/articoli/le-location-esatte-del-maestro-di-vigevano/403> (ultimo accesso: 12/11/2020).

<sup>18</sup> D. De Laurentiis, lettera a E. Petri del 4 ottobre 1963, in Fondo Elio Petri, AMNCT. Cfr. il telegramma fotoriprodotta in *Lucidità inquieta. Il cinema di Elio Petri*, a cura di P. Pegoraro Petri in collaborazione con R. Basano, Torino, Museo Nazionale del Cinema, 2007, p. 19. Una settimana prima, il 26 settembre, un'altra raccomandata di De Laurentiis sgridava il regista per aver fatto stampare più di due volte una scena.

<sup>19</sup> Age [Agenore Incrocci] & [Furio] Scarpelli, lettera a E. Petri dell'8 ottobre 1963, in Fondo Elio Petri, AMNCT.

<sup>20</sup> Secondo C. Bragaglia, *Il piacere del racconto: narrativa italiana e cinema, 1895-1990*, Firenze, La Nuova Italia, 1993, p. 241 i due film con Sordi occuparono il nono e l'ottavo posto nella classifica dei migliori incassi italiani dell'anno, con *Il maestro* a precedere *Il boom*.



senz'altro che chi non lo seppe o non lo volle leggere ebbe poi la possibilità di vedere il film e ciò aumentò l'ostilità di certi ambienti nei confronti dello scrittore. Già prima dell'uscita della pellicola, si faceva portavoce di tale indignazione Giovanni Guareschi che, non risparmiando critiche neppure al cattolico Sordi, «diffamatore vivente dell'italianotipo», difendeva l'onore della categoria dei maestri: «Rimaneva, fra le poche categorie d'italiani, vivi e morti, ancora da diffamare, quella dei maestri di scuola e De Laurentiis, raccattato nella immondizia letteraria che costituisce il fondamento dei *bestseller* dell'Italia di Moravia e Pasolini, un libercolo intitolato *Il maestro di Vigevano*, ha chiamato Alberto Sordi incaricandolo di fare, con la complicità di un certo Elio Petri, un film».<sup>21</sup>

Accanto a tali posizioni pregiudiziali, si contano alcune critiche secondo cui la coppia artistica Petri/Sordi è male assortita pur senza insistere troppo sulla romanità dell'attore, giustificata con la dichiarazione di Mombelli d'esser capitato a Vigevano per il servizio militare durante il quale conobbe Ada. La trasposizione del romanzo si meritò comunque anche riscontri positivi, tra cui quelli di due altri scrittori. Alberto Moravia loda il regista di «un film che è certamente uno dei suoi migliori, se non il migliore» per come sottolinea «il contrasto tra la dignità morale della professione di maestro e la volgarità del mestiere di scarparo»,<sup>22</sup> spostando quindi l'oggetto della polemica dal mondo della scuola alla società che inseguiva il benessere con ogni mezzo, come aveva provato a chiarire il regista già prima di terminare il film: «Del romanzo di Mastronardi intendo portare sullo schermo non tanto l'aspetto riferentesi all'ambiente scolastico (che, mi pare, comunque, un elemento complementare della stesura del racconto), quanto piuttosto il clima greve del miracolo economico».<sup>23</sup> Ancor più entusiasta la recensione di Mario Soldati che giudica Sordi capace di arrivare «alla coscienza di se stesso e del proprio vuoto intimo», di dare «una verità corporea concreta, poetica a quel senso di vuoto», chiosando: «Sì, la *bêtise* del *Maestro* è la metafora dell'indifferenza freddezza stanchezza di tutta una classe.

<sup>21</sup> G. Guareschi, *Il bel paese. Il Maestro di Vigevano*, in «Il Borghese», 3 ottobre 1963, poi in Id., *L'Italia sulla graticola*, Milano, Rizzoli, 2019, p. 147.

<sup>22</sup> A. Moravia, *I contrattempi del dialetto*, in «L'Espresso», 29 dicembre 1963 poi in *Alberto Moravia. Cinema Italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, a cura di A. Pezzotta, A. Gilardelli, Milano, Bompiani, 2010, pp. 527-529.

<sup>23</sup> E. Petri in S. Borelli, *A Vigevano si attende il maestro "numero due"*, cit.

Che forse Georges Dandin è intelligente? Eppure è uno dei personaggi più comici e più umani di Molière. [...] Abbiamo detto Molière. Possiamo anche evocare Gogol' e Čechov. Non saprei lode più valida». <sup>24</sup>

Gogol' e Čechov erano proprio i riferimenti indicati, in una delle prime recensioni del romanzo, da Franco Antonicelli che sulle colonne della «Stampa» del 6 giugno 1962 insisteva sulla rappresentazione trasfigurata della realtà operata dal libro, sulla sua «deformazione grottesca», <sup>25</sup> che viene in effetti ripresa e a tratti accentuata dal film grazie anche a un cast di comprimari indovinati in cui spiccano il «direttore dottore ispettore professor Pereghi» Vito De Taranto, il dolente collega precario Nanini interpretato da Guido Spadea e il malinconico figlio di Mombelli per cui fu scelto il vero nipote di Mastronardi, Tullio Scovazzi. A confermare che l'interesse per il film è vivo ancora oggi, nei mesi scorsi e nonostante l'emergenza sanitaria, la pellicola è stata distribuita digitalmente in Francia dalla Tamasa Distribution prima su alcune piattaforme e poi, alla fine di settembre, anche in alcune sale, in una versione restaurata in 4k per l'occasione.

### III. Mastronardi e Petri, un'amicizia che va oltre *Il maestro*

Riassunte così sommariamente la storia produttiva e la ricezione contraddittoria del film, bisogna notare che le lettere tra Petri e

<sup>24</sup> M. Soldati, *Sordi e Petri*, in «L'Europeo», 19 gennaio 1964 poi in Id., *Da spettatore*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 42-43. Va ricordato che Soldati era anche regista di un altro film sceneggiato proprio da Age e Scarpelli e con un cameo di Sordi nella parte di un venditore ambulante: si tratta di *Policarpo, ufficiale di scrittura* (1959), ispirato al romanzo *La famiglia De' Tappetti* di Luigi Arnaldo Vassallo. La pellicola, presentata in concorso, e premiata, al Festival di Cannes, si apre con il protagonista impiegato modello (Renato Rascel) che mostra fiero la sua calligrafia con le «inanelate» alte «due corpi e mezzo» al capoufficio (Peppino De Filippo) da cui dipendono i suoi «scatti» di carriera, scena speculare al primo incontro tra il maestro Mombelli e il suo superiore che invece ne stigmatizza le «anellate». Nel seguito del film di Soldati, fa scandalo l'assunzione della figlia del protagonista come dattilografa in fabbrica, un'altra risonanza tra il romanzo di Vassallo, ambientato a inizio Novecento, e quello di Mastronardi che al mondo impiegatizio dedicherà poi parte del *Meridionale di Vigevano*.

<sup>25</sup> F. Antonicelli, *Il maestro "arrabbiato"*, in «La Stampa», 6 giugno 1962, p. 9. Alla «pena profonda e sincera» che l'illustre censore riscontrava nel romanzo si associava l'indovinata definizione di Mombelli «arrabbiato» con cui lo ascriveva al novero degli Angry Young Men anglosassoni allora in voga, pur con le dovute differenze.

Mastronardi a noi pervenute, perché conservate nel Fondo Elio Petri del Museo Nazionale del Cinema di Torino, sono successive all'uscita del film. A dispetto di tutto quanto si è detto, non stupisce che Mastronardi ricordi l'epoca delle riprese come «il più bel periodo forse della mia vita»<sup>26</sup> in una lettera autografa scritta, in risposta a un affettuoso messaggio di Petri, mentre trascorrevva in ospedale la convalescenza dopo il suo tentato suicidio del 1974. Vedere il proprio lavoro trasposto sul grande schermo, tra il buon successo del romanzo e il lancio del successivo, gli aveva dato grande soddisfazione. Tale carteggio attesta – pur nella sua sporadicità – una cordialità e una sintonia di fondo tra l'autore della trilogia di Vigevano, nelle cui pagine il cinema e i cinema compaiono spesso, e il regista di *La decima vittima* (1965), *A ciascuno il suo* (1967), tratto dal best-seller d'autore di Sciascia, *Un tranquillo posto di campagna* (1968), apprezzato da Mastronardi per il suo intraprendere «la strada vittoriniana, il mondo è nuovo e l'arte dev'essere nuova»<sup>27</sup> molto più del successo mondiale *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970), cui seguirono *La classe operaia va in paradiso* (1971) e altri titoli significativi del cinema italiano degli anni Settanta.

Con l'auspicio che possano incoraggiare nuovi studi, riportiamo dunque di seguito nella loro integralità le sei lettere che Mastronardi e Petri si scambiarono tra il 1965 e il 1975, ringraziando Paola Pegoraro Petri, il direttore Domenico De Gaetano, Claudia Gianetto e Carla Ceresa del Museo Nazionale del Cinema per l'autorizzazione a riprodurre queste carte.

---

<sup>26</sup> L. Mastronardi, lettera a E. Petri di fine 1974 – inizi 1975, in Fondo Elio Petri, AMNCT. La lettera è riprodotta di seguito.

<sup>27</sup> L. Mastronardi, lettera a E. Petri del 18 marzo 1970, *ibidem*. La lettera è riprodotta di seguito.

Vigevano, 10 dicembre 1969

Caro Elio,

ho seguito sui giornali la lavorazione del tuo quarto film (e mezzo), "La decima vittima"; adesso sto seguendo le recensioni. Il film non l'ho ancora visto, ma mi riprometto di vederlo, quando sarà su a Milano. La critica, di questi tempi è particolarmente spietata con tutti i grandi: Fellini, lo stesso Visconti, l'anno scorso Antonioni, nel cinema; Moravia e adesso Calvino stanno sopportando una fucilazione continua. Il talento viene messo in dubbio da gente senza talento, con biliosità e livore del resto naturali. Tu sei, per ora, l'ultima di queste illustri vittime. Cerchiamo di essere chiari e spietati con noi stessi, cerchiamo insomma la complicità delle vittime, la nostra complicità. Tu, caro Elio, hai fatto due film meravigliosi; i giorni contati sono un capolavoro (l'ho rivisto in una retrospettiva) e, quello che più conta nell'arte, a distanza di tempo, emergono particolari, emergono momenti che alla prima lettura, presi dalla trama, sono passati inosservati. Il tuo nome è legato a questa validissima opera, il cui difetto è il titolo poco invitante. Perché quest'opera ti è riuscita in pieno? E' chiaro: nei Giorni contati c'è il senso della morte e quindi della vita. Ben pochi hanno questo senso naturalmente. Prendiamo Moravia e Pirandello. Moravia scrive molto meglio di Pirandello, ha una rappresentazione molto più concreta; dove Pirandello dice, e dice in fretta, Moravia rappresenta, pittura. Eppure Pirandello è scrittore superiore a Moravia, perché in lui questo senso di morte è sempre presente, e l'essenza stessa del suo mondo, mentre Moravia lo crea dall'esterno con incidenti d'auto, e morti e cadaveri. Senso della morte non è il morto. Svevo è scrittore più grande di Pirandello, appunto perché questo senso è più raffinato, spira fra le parole, e quindi ogni brano della Coscienza pur diventando, ti lascia alla fine come uno straccio; uguale sensazione che lascia i giorni contati. Tu sei, insomma, un ramo di quel filone che, cominciato con Falubert, passa attraverso Maupassant, Arriva a Pirandello, Svevo, Sartre, Camus, e ancora continua. Quando ci si allontana dalla nostra natura più intima, l'opera diventa posticcia, non vive di vita autonoma, ma per riflesso di abilità tecniche come è successo all'ultimo film di Visconti. Quando tu mi parlavi di film fantascientifico, io avevo un brutto presentimento: questo genere mi pareva estraneo alla tua esistenzialistica sensibilità. Noi che siamo giovani dobbiamo comprendere che ogni artista ha il suo spazio e quindi i suoi limiti; li ha Leopardi, che quando faceva il filosofo ripeteva monotamente vecchi luoghi comuni; e che non poteva, essendo poeta, essere nel contempo un filosofo. Li ha avuto Verga, che dopo Leopardi è il nostro scrittore

più grande, e che, fuori dalla sua realtà non ha potuto andare, pur essendo Giovanni Verga. E' dunque in questi limiti che si deve operare per creare opere valide (in questo momento parlo più a me che a te) e necessarie. Oggi è tempo di confusioni, di avanguardie, di prefabbricazioni industriali; è difficile, quasi impossibile, non cadere nel gioco. Si dovrebbe smettere come hanno fatto Rosellini nel tuo campo, e Vittorini nel mio. Ma anche questo è un errore. C'è ancora tanto da dire, tanto da rappresentare. In questi tempi di apparente silenzio, anch'io ho fatto i miei errori, ho gettato via buone idee in scialbi confusi racconti sull'Unità. Ma conservo ancora qualche ottima idea, sulla quale da tempo ci sto passivamente lavorando, cioè lavorando con la testa. Caro Elio, io al 16 di questo mese, la settimana prossima, sono a Roma per il Congresso del Psiup. Mi hanno invitato. So che anche tu hai simpatie per questo ribelle partito, me l'ha confermato Libertini. Ci possiamo vedere? Io ti telefonerò comunque. Per adesso ti faccio tanti auguri di buon lavoro, e di ottima salute, a te, e alla tua signora.

Lucio

Lettera di Lucio [Mastronardi] a Elio [Petri], Vigevano 10 dicembre 1965  
Fondo Elio Petri, Collezioni Museo Nazionale del Cinema di Torino



18 marzo 1970

Caro Elio, nel biglietto non ho potuto spiegarmi, ma, detto così, grosso modo, mi pare che nel Posto di campagna, tu passavi dalla geometria piana alla geometria solida, dunque nella complessità e nella struttura dei tempi e dei piani; questa strada è la stessa che ho preso io, e è una strada dura, spossante, impervia, ma necessaria, per costruire del nuovo; in quel film io ho visto che sei un artista complesso, che ti sei posto dei problemi tremendi, e mi rammarico di non averti spedito quella lettera che avevo scritto, e che adesso chissà dov'è andata finire; ma non te l'ho mandata anche perché io ero in alto mare, e le mie strutture non stavano in piedi, e ero anche mortificato per tante altre ragioni esterne; il film mi era piaciuto tanto proprio per i fermenti, per le ambizioni, per la ricerca, e mi ha addolorato che la critica l'abbia valutato con gli schemi vecchi, Io pensavo che tu procedessi su quella strada, che è la strada vittoriniana, il mondo è nuovo e l'arte deve essere nuova. Io vorrei, se non ti annoio, farti un discorso, su spazi e su tempi ma adesso sono preso; sto ultimando la stesura del romanzo, spero sia l'ultima stesura, e anche qui giochi di tempi e piani; come l'ho l'avrò consegnato, ti scriverò e tu potrai così giudicare se sono un amico o un velenoso serpe invidioso. A presto. Tuo



Lettera di Lucio [Mastronardi] a Elio [Petri], 18 marzo 1970  
Fondo Elio Petri, Collezioni Museo Nazionale del Cinema di Torino

# L'ospite ingrato

Il maestro di Vigevano al cinema.  
Documenti editi e inediti sul film e sull'amicizia tra Mastronardi e Petri

Claudio Panella

1970

Caro Lucio,

prima di tutto: al telefono io scherzavo (e non ho mai pensato a te se non come ad un amico); secondo, il Tranquillo posto pare anche a me più interessante e, quindi, la tua opinione mi ha fatto molto piacere.

Ma da che punto di vista il Tranquillo posto è più interessante dell'Indagine? Per i "fermenti", per la "ricerca", per il nuovo che menti, e fantasie, allenate ai fermenti, alla ricerca, al nuovo, hanno saputo - più che potuto - trovarci. Oltre tutto, dal punto di vista del contenuto, in quel film vi era un disegno autocritico che recava una traccia, sia pure controluce, di un'esperienza umana vera, e non hanno capito nemmeno quella.

Bene. Dopo il Tranquillo posto mi sono guardato attorno ed ho visto un cinema che nel migliore dei casi correva dietro ai fantasmi linguistici e autobiografici, da una posizione comoda, quella dell'industria, senza dunque alcun rischio politico; e in faccia ad esso, anzi sovrastante, una società tumultuante, fondata su un mondo vecchio e piena di grida isteriche. Così presi la decisione di fare un film politico - che è pur essa una strada vittoriniana - alla mia maniera (tu ricorderai il mio amore per il poliziesco): cioè decisi di correre dei rischi.

Vedi, a questo proposito, lo scrittore, nella ricerca, già assume il gran rischio del lungo silenzio, dell'oscurità, dell'isolamento. Nel grande passaggio della società, invece, chi fa il cinema dalla posizione del puro ricercatore diventa presto accademico: ed è subito festival. Per di più, il nostro dialogo linguistico con la storia, cioè con l'avvenire, è cortissimo, ha il fiato d'una stagione, mentre



voi cambiate proprio la struttura del parlare e del pensare. Le nostre sono novità ottiche che vengono immediatamente rubate dalla pubblicità, se avremo la fortuna di essere notati da qualcuno. La vostra ricerca, invece, opera sulla lingua, cioè sulla storia. Noi non riusciamo che ad operare sul costume: questa consapevolezza può anche portare alla disperazione, che sarà tuttavia una cinica disperazione da milionari.

Queste sono le ragioni, in poche parole, che mi hanno portato a fare l'Indagine, oltre ad una radicata insofferenza, di natura più esistenziale, per il modo in cui viviamo, e, quindi, ad una puerile volontà di fare qualcosa di "utile", col mio mestiere di fare film. *Così è nato un film "politico", ma sempre dell'industria.*

Una cosa è certa, caro Lucio, e credo che Vittorini, oggi, in questo momento preciso, sarebbe d'accordo con me: vecchio o nuovo che sia, il mondo deve essere cambiato. E' un desiderio che ci salva dalla pazzia.

L'ufficio di Leone Piccioni mi ha fatto avere una fotocopia del tuo testo, che io ho portato con me nel Veneto. Non appena lo avrò letto mi farò vivo, forse venendo a Milano.

Ti abbraccio. Tuo *Elio.*

Mezzane di Sotto (Verona), 25 Marzo 1970.

Lettera di Elio [Petri], 25 marzo 1970  
Fondo Elio Petri, Collezioni Museo Nazionale del Cinema di Torino

# L'ospite ingrato

*Il maestro di Vigevano al cinema.*  
Documenti editi e inediti sul film e sull'amicizia tra Mastronardi e Petri

Claudio Panella

Vigevano 6 agosto 1974

Elio carissimo,  
allora lo giuravo: "Il musicista di Vigevano",  
magari con il gam?  
In Piensa ti senti la tua nostalgia.

Alfredo Mastronardi

Biglietto di Mastronardi a Elio [Petri], Vigevano 6 agosto 1974  
Fondo Elio Petri, Collezioni Museo Nazionale del Cinema di Torino

Roma, 17 Dic. 74.

Caro Lucio,  
non ti sorprendere se ti scrivo: devo dirti due cose. Primo, che ti auguro di star bene, queste feste, con tua moglie, con i tuoi familiari, con gli amici. Secondo, che sono molte le persone che ti vogliono bene, che ti credono insostrituibile, che seguono con molto inquieto affetto le tue peripezie, le tue lotte, il tuo lavoro. Siamo in molti, caro Lucio, ad amare il tuo brusco modo di stare al mondo: questa lettera, infatti, potrebbe essere firmata da centinaia di persone. Devi tenerne conto, nei giorni che vengono. Devi accettare e sopportare il fatto di avere tanti amici.  
Un abbraccio dal tuo Elio Petri.

Il mio nuovo indirizzo è: Lungotevere  
dei Mellini, 17

Lettera di Elio Petri a Lucio [Mastronardi], Roma 17 dicembre 1974  
Fondo Elio Petri, Collezioni Museo Nazionale del Cinema di Torino

# L'ospite ingrato

Il maestro di Vigevano al cinema.  
Documenti editi e inediti sul film e sull'amicizia tra Mastronardi e Petri

Claudio Panella

Caro Elio

grazie per la tua bella cara lettera. L'ho ricevuta nell'ospedale e il giallo della carta e la tua scrittura rimbombano la cancella. Io mi sono spuntato e così ceppia e mi atteso per febbraio. Più che di tanto io mi sento un Vecchio. Tu dici giusto una credenza due o due sopralire la grande vita del: l'impiegato stabile. E sente il tempo nono rimbombante. Ci sarebbe tanto da scrivere e non vedo a scrivere niente. Sono un soprassunto proprio in Kult i suoi. Conservo la lettera nella scatola delle fotografie del periodo del film: il più bel periodo forse della mia vita. E seguono un nuovo anno ricco di lettere e di nobili spuntati, e se capiti a Milano, da un colpo di telefono. (72 869/0381) Polio finalmente converso con un altro di, come che con un capitolo di anni. Ricordo alla tua figura solo sereni. Buon lavoro

Fuo  
Lucio Mastronardi

Lettera di Lucio Mastronardi a Elio [Petri], fine 1974 - inizi 1975  
Fondo Elio Petri, Collezioni Museo Nazionale del Cinema di Torino

# «La musica è sempre quella: danè fanno danè» Il mondo piccolo globale del *Calzolaio di Vigevano*\*

Gianni Turchetta

## I. Genesi e storia. Mastronardi, Vittorini e «Il menabò»: un esordio prestigioso

Nel giugno 1959 esce da Einaudi il primo numero di un periodico destinato a contare molto nella storia letteraria e culturale italiana: «Il menabò». Diretto da Elio Vittorini e Italo Calvino, «Il menabò» si presenta come un libro-rivista, concepito per numeri monografici o quasi, che ospita insieme testi letterari e interventi critici. Il numero 1 è dedicato per metà ai rapporti fra letteratura e dialetto, e per l'altra metà a quelli fra letteratura e guerra. La prima parte del volume si apre con *Il calzolaio di Vigevano*, primo romanzo di un giovane maestro elementare, Lucio Mastronardi.<sup>1</sup> Difficile non essere colpiti dall'energia e dalla coerenza artistica non comuni di questo esordio. Scritto, come vedremo, in una lingua che mescola sistematicamente

---

\* Ringraziamo ancora una volta il prof. Gianni Turchetta per aver aggiornato e ritoccato il suo saggio del 2007 in vista di questo numero monografico («*Il calzolaio di Vigevano*» di Lucio Mastronardi, in *Letteratura italiana, XVI, Il secondo Novecento. Le opere 1938-1961*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 2007, pp. 609-638) e per averci gentilmente concesso di ripubblicarlo [N.d.R.].

<sup>1</sup> Nato a Vigevano nel 1930, da padre abruzzese e madre vigevanese, Mastronardi morirà suicida nel 1979, anticipando con un atto di rabbioso orgoglio il proprio destino, già segnato da un male incurabile.



italiano e dialetto, e tutto centrato sulla rappresentazione della violenza e dell'irrazionalità delle dinamiche del capitalismo, *Il calzolaio di Vigevano* mostra una profonda e non casuale sintonia con i temi discussi dalla rivista di Vittorini e Calvino, e al centro del dibattito di quegli anni: basti pensare che il n. 4 del «Menabò» (1960) sarebbe stato dedicato al rapporto fra letteratura e industria, diventando immediatamente un testo di riferimento.

*Il calzolaio di Vigevano* fu subito notato da un lettore d'eccezione, Eugenio Montale, che, in una recensione memorabile, riconobbe «senza dubbio la stoffa del narratore».<sup>2</sup> a Mastronardi. Ma l'attenzione critica nei suoi confronti si sarebbe accesa solo nel 1962, con la pubblicazione, nei «Coralli» Einaudi (a maggio) del suo secondo romanzo, *Il maestro di Vigevano*, e pochi mesi dopo (novembre) della seconda edizione del *Calzolaio*, nella stessa versione del 1959.<sup>3</sup> È però opportuno soffermarsi ancora per qualche momento sulle circostanze del prestigioso esordio di Mastronardi. Nel «Menabò» il testo del romanzo è infatti seguito da una breve ma significativa presentazione di Vittorini:

Verso la fine di gennaio del 1956 ricevevo la seguente lettera da una città della piana lombarda:<sup>4</sup>

Segue una lunghissima citazione di una lettera di Mastronardi; eccone l'inizio:

Sono un giovane di venticinque anni e da almeno dieci mi interesso di letteratura... Verga, Pirandello, lei, Hemingway e Steinbeck, l'«Americana»... Da cinque anni scrivo e leggo, leggo e scrivo. Scrittori si nasce, ma bisogna anche diventarli, dicono. La settimana scorsa sono venuto a cercarla, e non l'ho trovata. Avevo con me sette racconti. I motivi per cui sono venuto da lei sono i seguenti: 1) Lei attraverso il «Politecnico» ha fatto conoscere

<sup>2</sup> E. Montale, *Lecture. Il calzolaio di Vigevano*, in «Corriere della Sera», 31 luglio 1959.

<sup>3</sup> Dall'edizione 1962 derivano anche le successive edizioni einaudiane, fra cui quella che raccoglie in un unico volume la trilogia vigevanese, e da cui saranno tratte le citazioni: *Il calzolaio di Vigevano*, in *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano*, a cura di G. Tesio, Torino, Einaudi, 1994, pp. 207-339, d'ora in poi CV.

<sup>4</sup> E. Vittorini, *Notizia su Lucio Mastronardi*, in «Il menabò», 1, giugno 1959, p. 101.

parecchi scrittori giovani e aspiranti scrittori. Altrettanti attraverso i «Gettoni». 2) La sua prima esperienza letteraria è ancora vicina nel tempo... 3) Lei è stato comunista, e anch'io lo sono stato.<sup>5</sup>

Al di là dei modelli letterari evocati, delle circostanze biografiche, e dello stesso pur rilevante aspetto politico-ideologico, lo scambio epistolare tra Mastronardi e Vittorini ci consente di cominciare a mettere a fuoco i processi elaborativi e le scelte tecniche dello scrittore vigevanese: esso rivela infatti, in modo inequivocabile, che l'opera che leggiamo è decisamente diversa da quella concepita in un primo momento. Lo conferma, anzitutto, un altro passo della già citata lettera di Mastronardi: «Vorrei scrivere la storia di questa città durante la guerra. Marginalmente un po' di autobiografia».<sup>6</sup> Un'intenzione, è chiaro, ancora piuttosto lontana dal *Calzolaio* che conosciamo. Da una lettera inedita di Vittorini a Mastronardi si apprende

che il romanzo, in origine parecchio più lungo, era nato all'insegna di una duplice ambizione. Quella, che chiamerei manzoniana, di inquadrare la vicenda di Mario e Luisa nella storia con la esse maiuscola; e quell'altra, un poco debitrice al filone neorealistico-resistenziale, di affiancare ai fatti alcune digressioni ideologiche.<sup>7</sup>

Già Montale aveva intuito il coerente processo di *reductio* operato da Mastronardi nei confronti della propria materia, e più specificamente dello sfondo storico-sociale:

Le cento pagine del libro si leggono con qualche fatica poiché non a tutti - non certamente a noi - è facile seguire nei suoi significati il particolare lessico degli scarpari di Vigevano: ma questo non impedisce di ammirare la *verve* dello scrittore, la prudenza con cui egli volge in farsa e balletto quella ch'era forse l'ambizione di imbarcarsi in una complessa narrazione a sfondo sociale.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> *Ivi*, pp. 101-102.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 102.

<sup>7</sup> M.A. Grignani, *Lingua e dialetto ne «Il calzolaio di Vigevano»*, in *Per Mastronardi*. Atti del Convegno di studi su Lucio Mastronardi, Vigevano 6-7 giugno 1981, a cura di M.A. Grignani, Firenze, La Nuova Italia, 1983, p. 47. La lettera, del 30 novembre 1956, si trova nell'archivio Rizzoli.

<sup>8</sup> E. Montale, *Lecture. Il calzolaio di Vigevano* cit.



Vittorini, dal canto suo, era stato molto esplicito, e anche un po' troppo compiaciuto nel sottolineare il proprio ruolo di autorevole *editor*: «Su queste lettere comincio, tra '56 e '57, a nascere il romanzo che, di revisione in revisione, è diventato quello che qui gli pubblichiamo». <sup>9</sup> Se, come scrive opportunamente la Grignani, il «travaglio prenatale» del romanzo serve a «rendere il merito dovuto alla maieutica vittoriniana» e a «dare prospettiva all'analisi di alcuni procedimenti formali», <sup>10</sup> esso c'impone anche di fare piazza pulita della mitologia semplicistica del provinciale *naif*, troppo spesso evocata dai critici a proposito dello scrittore vigevanese, magari a giustificazione di giudizi ingenerosi quando non sommari. Quando è invece necessario riconoscere la coerenza con cui, al di là dei pur importanti suggerimenti vittoriniani, Mastronardi ha saputo dare corpo a un progetto formale rigoroso e conseguente. Come scrive Italo Calvino:

l'umanità che lui rappresenta non ha spazio per guardare più in là dell'autoaffermazione economica più elementare e di ambizioni di minimo raggio, ma appunto la forza poetica dello scrittore sta nella coerenza di quest'immagine rimpicciolita, nella verità che essa trasmette così com'è. <sup>11</sup>

## II. La struttura: un "mondo piccolo" <sup>12</sup>

### II.1. Frammentazione e coerenza narrativa

Anche a un primo sguardo corsivo, *Il calzolaio di Vigevano* c'impone un aspetto grafico che è già un fatto strutturalmente rilevante. Le circa centotrenta pagine del romanzo nell'impaginazione attuale (erano poco più di novanta nel «Menabò») sono infatti suddivise in ventinove brevi capitoletti, numerati con numeri romani, oscillanti fra una lunghezza minima di sole due pagine (come i capitoli III e XVIII) e una massima di tredici (il solo capitolo II). Ma prevalgono nettamente le misure fra le tre e le sei pagine, con un effetto, abbastanza vistoso, di frammentazione, cui si somma l'altrettanto evidente casualità nell'alternanza delle misure.

<sup>9</sup> E. Vittorini, *Notizia su Lucio Mastronardi* cit., p. 103.

<sup>10</sup> M.A. Grignani, *Lingua e dialetto ne «Il calzolaio di Vigevano»* cit., p. 48.

<sup>11</sup> I. Calvino, *Il castoro e il calzolaio*, in «la Repubblica», 6 giugno 1981; poi col titolo *Ricordo di Lucio Mastronardi*, in *Per Mastronardi* cit., p. 13.

<sup>12</sup> L'espressione è di G. Ferretti, *Il mondo in piccolo (ritratto di Lucio Mastronardi)*, in *Per Mastronardi* cit.

Già a questo livello, decisivo per la simulazione di realtà che ogni testo artistico produce, Mastronardi mette in scena un mondo frammentato e caotico. Non va tuttavia trascurato neanche un altro tipo di effetto, che si sovrappone e in parte contrappunta quello appena rilevato: il susseguirsi di numerosi capitoli molto brevi costruisce anche una scansione accelerata, e incisivamente ritmata. Il lettore si trova di fronte a delle lasse narrative, che con la loro stessa brevità contribuiscono a scandire il procedere della vicenda, ribadendo efficacemente sul piano strutturale la frenesia socio-psicologica che attanaglia tutti i personaggi, implacabilmente travolti nella loro «tormentosa attività di insetti umani, impazziti al miraggio di una posizione sociale».<sup>13</sup> L'impressione è corroborata, *a contrario*, dal vistoso «raffreddamento del ritmo», o quanto meno dall'«assenza di freneticità»<sup>14</sup> giustamente notata nei due romanzi successivi della trilogia vigevanese.

Proviamo a ripercorrere sinteticamente la storia del romanzo. Mario Sala, detto Micca, ultimo rampollo di una stirpe di calzolai, dopo essere cresciuto e avere imparato il mestiere nella bottega del padre, va a lavorare in fabbrica: ma si rende conto che le sue non comuni qualità di artigiano potrebbero permettergli di mettersi in proprio e guadagnare moltissimo.

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, p. 212)

Al progetto viene asservita anche la moglie Luisa, che Mario si sceglie apposta laboriosa e remissiva. A furia di fatica e di sacrifici, Mario riesce a impiantare la sua fabbrichetta di scarpe, in comune con lo spregiudicato amico Pelagatta. La ditta Pelagatta Sala ha grande

<sup>13</sup> A. Asor Rosa, *Uno scrittore ai margini del capitalismo: Lucio Mastronardi*, in «Quaderni piacentini», 14, gennaio-febbraio 1964; poi col titolo *Mastronardi ai margini del capitalismo*, in *Il Novecento. I contemporanei*, a cura di G. Grana, X, Milano, Marzorati, 1979, p. 9227.

<sup>14</sup> U. Fragapane, *Tecnica e linguaggio di Mastronardi*, in *Il Novecento. I contemporanei* cit., p. 9231.

# L'ospite ingrato

«La musica è sempre quella: danè fanno danè».  
Il mondo piccolo globale del Calzolaio di Vigevano

Gianni Turchetta

successo, tanto che i due diventano fra i più importanti industriali calzaturieri di Vigevano. Ormai Mario e Luisa possono anche concedersi qualche lusso. Intanto il fascismo sta intraprendendo le sue avventure belliche: ma all'inizio del romanzo se ne percepisce solo un'eco lontana. La guerra però è scoppiata, e sul più bello arriva la cartolina precetto per Mario, richiamato a combattere al fronte albanese. È costretto così a lasciare la ditta al socio e alla moglie: ma Pelagatta ne approfitta, e in poco tempo liquida Luisa con una cifra irrisoria. A quel punto si fa avanti un altro amico, Netto, che approfitta senza remore delle difficoltà di Luisa: la convince infatti non solo a mettersi in società con lui, ma anche ad avviare una relazione sentimentale. Tuttavia, anche se la vita è di nuovo tutta assorbita dal lavoro, e anche se Netto è sposato, Luisa si trova bene con lui: arriva così addirittura a sperare che Mario sia morto.

Mario però è ben vivo, e, non ricevendo risposte dalla moglie, manda lettere a tutti i conoscenti (a cominciare da Netto) per averne notizie. Intanto Netto, mettendo su fabbrica con Luisa, lascia libero un locale, il «saloncino», ideale per impiantare un laboratorio calzaturiero. Gli appetiti di alcuni piccoli imprenditori locali si concentrano sul locale: Netto tratta e traccheggia, poi alla fine decide di affidarlo a due giovani sposini veneti, Franchina e Luisino, che ovviamente vi cominciano a lavorare a ritmo frenetico, delineando una vicenda profondamente affine a quella del Micca e di Luisa, quasi *mise en abyme* del romanzo tutto, a ribadire l'immagine di un mondo dove tutto si ripete inesorabilmente. Per curare i propri affari, Netto va spesso a Milano a presentare il proprio campionario di scarpe: durante uno di questi viaggi il treno viene attaccato dagli aerei alleati, e Netto muore. Luisa, di nuovo sola, perde anche la fabbrica, di cui si riappropria la legittima moglie di Netto, Menchina, detta Pirletta. Intanto Mario torna dalla guerra, e, come se niente fosse, ricomincia il lavoro frenetico con Luisa, in un altro «saloncino», non più al centro ma alla periferia di Vigevano, in Brughiera. Stavolta però Luisa si ammala per le esalazioni della colla: la nuova attività imprenditoriale viene così chiusa, e i due coniugi tornano ancora a lavorare come dipendenti, nella fabbrica Tauro Gomma. Ma le disgrazie non finiscono mai: la Tauro Gomma fallisce, e Mario deve cambiare di nuovo lavoro, facendosi assumere nella nuova fabbrica di padron Pedale, dove «Si lavora all'americana» (CV, p. 322), cioè con metodi fordisti.

Ancora una volta, nel tempo libero Mario riavvia l'attività di produzione indipendente, e per fare soldi in fretta vende le scarpe sottocosto alle operaie della sua stessa fabbrica; per questo viene licenziato. Grazie all'intervento di Monsignor Dal Pozzo, riesce tuttavia ad ottenere dei finanziamenti e a ripartire: aspetta soltanto le ricche commesse che certo gli arriveranno dall'America, dove si è trasferito l'amico siciliano Filippo Motta. Le commesse infatti arriveranno: ma proprio quando le cambiali che Mario ha sottoscritto sono appena andate in protesto. Per tentare di sottrarsi alla rovina economica, Mario va a vendere direttamente alla stazione le scarpe appena fabbricate:

Quando calano pochi minuti all'Ave Maria, Mario si riveste, e pedala verso la stazione, in tempo alla prima corsa. Si mette nel mercoletto dell'uscita, guarda le facce dei viaggiatori, e domanda:  
- Scarpe buon patto? Corame, pellame, articoli per calzature?... Venite dietro me! (CV, p. 339)

Così si chiude il romanzo, e davvero poche volte un finale aperto ha comunicato un senso tanto angoscioso di chiusura senza scampo. La vicenda, come si è visto, si avvia con un passo quasi da romanzo di formazione, che però abbandona subito: il suo procedere non delinea nessuna *Bildung*, né alcun progresso. I tratti fondamentali della *fabula* sono grosso modo sempre gli stessi, e si reiterano disperatamente, tracciando il diagramma di una corsa affannosa e insensata verso un benessere che continua a dissolversi non appena raggiunto, senza lasciare neanche lo spazio per la speranza di una vita quanto meno decorosa. L'intreccio si configura così come una struttura ricorsiva, che riporta sempre i personaggi al punto di partenza: lasciando chiaramente intendere che le cose andranno sempre così. Come ha scritto argutamente Ugo Fracapane, è «lo schema del “gioco dell'oca” [...]. Il cerchio sembra chiudersi ma non si chiude. Psicologicamente, è un modulo nevrotico. Letterariamente, un'Odissea a rovescio: un ciclo di esperienze dalle quali il protagonista è sempre più vinto».<sup>15</sup>

Eppure, è proprio per questo che Mario Sala «percorre tutti i gradini di un'esperienza vitale esemplare».<sup>16</sup> Allo stesso modo, proprio la costruzione frammentaria ed ellittica della storia mette in scena

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 9229.

<sup>16</sup> A. Asor Rosa, *Mastronardi ai margini del capitalismo cit.*, p. 9227.

paradossalmente una parabola narrativa ben individuata. Torneremo fra poco sulle caratteristiche della voce narrante, sempre mescolata alle voci dei personaggi: certo è che il lettore viene chiamato a ricostruire la continuità della storia senza che il narratore collabori mai con spiegazioni o chiarimenti dei nessi fra gli eventi. La narrazione appare così costruita alternando blocchi narrativi a ellissi vistose, che lasciano vuoti d'informazione non colmabili: basti pensare al silenzio totale, evidentemente voluto, sulle vicende del servizio militare di Mario. Allo spalancarsi delle ellissi fa riscontro l'ancora più macroscopico dilatarsi delle scene dialogate, che per lunghi tratti assorbono completamente la narrazione: tanto più che le scene hanno didascalie ridotte all'osso e talvolta assenti, così da lasciare di fatto la conduzione della storia al discorso dei personaggi. Si veda, fra le altre, la lunga sequenza del capitolo XIII, dove Netto combina con Luisa al tempo stesso l'accordo professionale e l'avvio della *liaison*, mentre il loro dialogo è punteggiato dagli angosciosi e reiterati richiami di Menchina Pirlotta, che prima chiama invano il marito, poi comincia senz'altro a insultare Luisa. O si pensi al capitolo XIX, quasi tutto assorbito dal dialogo attraverso cui, sollecitato da Luisa, Netto concede infine il «saloncino» a Franchina e Luisino.

## II.2. Eclissi del narratore e negazione della soggettività

In prima approssimazione, *Il Calzolaio di Vigevano* è raccontato da qualcuno che mostra di appartenere alla comunità di cui narra, anche se non fa propriamente parte della vicenda: in questo senso si sarebbe quasi tentati di parlare di un narratore interno testimone.<sup>17</sup> D'altro canto, questo narratore, oltre a restare anonimo e non drammatizzato, non rinuncia affatto alle prerogative dell'onniscienza: anche se spesso non dice, può sapere qualsiasi cosa, e per molti versi funziona senz'altro come un narratore esterno. Tuttavia, ed è questo l'aspetto più caratterizzante, la voce narrante del *Calzolaio* adotta quasi sempre la prospettiva ristretta, in modo straordinariamente conseguente e radicale, e non si limita a calarsi nel punto di vista dei personaggi, ma tende ad assumerne anche il linguaggio e le limitazioni ideologico-culturali. Fanno in parte eccezione le prime pagine, che parodiano

<sup>17</sup> Di un narratore «spettatore delle vicende narrate» parla giustamente Eleonora Cane, in una delle rare indagini formali sul *Calzolaio*: *La «Sprachmischung»*. II. Lucio Mastronardi, in *Il discorso indiretto libero nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Silva, 1969, p. 119.

l'andatura del romanzo storico (con tanto di riferimenti comico-eruditi alle opere dei ruspanti storici locali), e pochissimi altri interventi, tanto rari da apparire quasi degli *hàpax* strutturali. Di fatto, al trionfo della focalizzazione interna fa conseguentemente riscontro l'eclissi, non meno radicale e conseguente, della voce narrante. Anche in questo caso, meritano di essere sottolineate la prontezza e l'acutezza con cui Montale coglie i termini fondamentali della questione:

*Il Calzolaio di Vigevano* di Lucio Mastronardi è un romanzo nel quale l'autore fa parlare tutti i suoi personaggi nel dialetto della sua città, disseminando parole e costrutti dialettali anche nei pochi brani ch'egli riserba a se stesso in funzione di raccontafiabe.<sup>18</sup>

In modo scoperto, il «raccontafiabe» (si ricordi: «Per mille e una notte non ebbe requie»; CV, p. 212) allude, fin dall'incipit, al suo fondamentale modello narrativo, *I Malavoglia*:

A Vigevano l'hanno sempre conosciuto come Micca. Fa Mario Sala di nome e viene dalla più antica famiglia di artigiani scarpari. (CV, p. 209)

L'attacco dei *Malavoglia* («Un tempo i “Malavoglia” erano stati numerosi come i sassi della vecchia strada di Trezza») verrà del resto evocato in modo ancora più evidente nel capitolo XXVII:

di ciabattini ce ne sono stati sempre più che le pietre della Piazza. (CV, p. 329)

Al di là delle citazioni e degli omaggi espliciti, il modello verghiano agisce in profondità nell'organizzazione delle strutture narrative, mediante l'impiego sistematico dell'«artificio della regressione».<sup>19</sup> Coerentemente, vengono a cadere quasi del tutto gli inserti descrittivi, sia relativi ai personaggi, sia relativi agli spazi. D'altra parte, se la mancanza di *èkphrasis* appartiene già alla tecnica narrativa verghiana, la radicalità con cui Mastronardi fa sparire il narratore e semina il testo

<sup>18</sup> E. Montale, *Lecture. Il calzolaio di Vigevano* cit.

<sup>19</sup> G. Baldi, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*, Napoli, Liguori, 1980.

di brusche ellissi ci proietta ormai in un orizzonte apertamente sperimentale. Però il narratore che si cala nelle coscienze dei personaggi, mettendo in scena la realtà solo attraverso il filtro delle loro soggettività, tende di solito a mettere in scena minuziosamente le profondità della vita psichica, un'interiorità cioè non analizzata ma rappresentata in presa diretta. Laddove invece la narrazione mastronardiana riesce nell'impresa, spettacolarmente paradossale, di guardare la realtà soltanto dal punto di vista dei personaggi proprio mentre la realtà stessa si proietta ed esaurisce quasi senza residui nella loro esteriorità, in parole dette, gesti, atteggiamenti, brandelli di pensieri già trasformati in azione. Una scelta cui con ogni probabilità ha contribuito il behaviorismo della narrativa americana, Hemingway in testa, complice il magistero vittoriniano. Ma anche qui Mastronardi trova con forza, praticamente al primo colpo, una misura tutta sua, di grande efficacia e originalità, dal momento che proprio la tecnica dell'esteriorizzazione fa tutt'uno con l'alienazione dei personaggi, con la violenza di un sistema economico e ideologico, cioè anche mentale, che li espropria della vita proprio mentre li sospinge a dispiegare e intensificare freneticamente la loro vitalità. Difficile definire "oggettiva" la tecnica narrativa del *Calzolaio*; ma sicuramente si può parlare di anti-soggettivismo: anche nel senso che le stesse modalità enunciative mimano la distruzione della soggettività che pure stanno rappresentando.

In questo quadro, come ha notato Rinaldi, «Altrettanto conseguente è allora il rifiuto della prima persona come centro di gravità e profondità».<sup>20</sup> Ricorderò *en passant* che tutti gli altri romanzi di Mastronardi, e buona parte dei racconti, sono invece narrati in prima persona: e l'apprezzamento o la diffidenza della critica dipende in misura consistente proprio dal giudizio sulla scelta del narratore. Mastronardi ha sempre rifiutato ogni interpretazione dei propri libri in chiave autobiografica; ma allo stesso tempo ammettendo che in essi «tutto è autobiografico», o semmai, con importante *correctio*: «Io sono sempre autobiografico [...], ma in modo largo».<sup>21</sup>

<sup>20</sup> R. Rinaldi, *Mastronardi: storia di uno scavo interrotto*, in *Romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Bianciardi, Testori, Arbasino*, Milano, Mursia, 1985, p. 12.

<sup>21</sup> I passi sono tratti da due interviste, a M. Pancera, *Chi ha paura di Mastronardi*, in «Corriere d'informazione», 19 aprile 1975, e a G. Bocca, *A casa tua ridono*, in «Il Giorno», 11 agosto 1971; entrambe poi riprodotte in *Mastronardi e il suo mondo*, a



### III. Modelli e fonti

È stato lo stesso Mastronardi a sottolineare più volte il proprio debito verso i grandi maestri del romanzo italiano, cioè non solo Verga, ma anche il molto meno citato Manzoni. Quanto a Verga, meritano di essere ricordate le dichiarazioni rilasciate dallo scrittore a Giancarlo Ferretti:

La prima volta che ho letto *I Malavoglia* ci ho visto i calzolai di Vigevano. Penso che se Verga fosse nato qua, avrebbe raccontato la storia di una famiglia di scarpari, avrebbe scritto *I Malavoglia* vigevanesi.<sup>22</sup>

Più in generale, sono stati fatti più volte i nomi di alcuni grandi romanzieri dell'Ottocento, forse davvero punto di riferimento per Mastronardi, sia come modello di realismo, sia come modello di deformazione grottesca: anzitutto, nel primo caso, Balzac e Dickens;<sup>23</sup> nel secondo Gogol' e lo stesso Dostoevskij (cui potrebbero rimandare certe sequenze di dialogo interiore, alla maniera delle *Memorie del sottosuolo*). Si tratta, ad ogni modo, di riferimenti in parte obbligati, in parte poco illuminanti; la stessa cosa si può senz'altro dire del pure più volte citato Kafka, maestro di straniamento e di angoscia degradata.

Viceversa, come abbiamo già avuto modo di vedere, sicuramente fondamentale è stato il ruolo di Vittorini, non solo come *editor*, ma anche e proprio come scrittore, nonché come traduttore (come mostrano del resto gli espliciti richiami di Mastronardi all'antologia *Americana*). Come scrive Asor Rosa, il vittorinismo di Mastronardi risiede sia in certi «elementi dello stile (parlato e dialogo, in specie)», sia in certi «aspetti psicologici sempre eccezionalmente tesi e intensi (fino alle forzature degli “astratti furori”), dei personaggi e della vicenda».<sup>24</sup> Ferretti ha anche fatto opportunamente notare che, così come conviene guardarsi dall'opposizione fra istinto e letterarietà, allo stesso modo conviene evitare «l'alternativa neorealismo-gaddismo»,

cura di P. Pallavicini, A. Ramazzina, Milano, Otto / Novecento, 1999 (pp. 113 e 107 per le citazioni).

<sup>22</sup> G. Ferretti, *Il riccio di Vigevano*, in «Rinascita», 21 marzo 1964.

<sup>23</sup> Si vedano in particolare le osservazioni di I. Calvino, *Ricordo di Lucio Mastronardi* cit., p. 13.

<sup>24</sup> A. Asor Rosa, *Grottesco di Lucio Mastronardi*, in «Mondo Nuovo», 22 luglio 1962.

proprio perché «l'influenza vittoriniana tende [...] a confonderne e rifonderne i termini estremi».<sup>25</sup> Resta invece ancora tutta da valutare l'effettiva conoscenza, da parte di Mastronardi, della letteratura americana, anche se ci sono ottime ragioni per ritenere determinante quanto meno l'esempio di Hemingway, e della sua psicologia behavioristica, tutta assorbita nei gesti esteriori. Così come è d'obbligo tenere presente Steinbeck, esplicitamente evocato nella citata lettera a Vittorini del gennaio 1956. Tuttavia si può legittimamente sospettare che, all'altezza cronologica del *Calzolaio*, le conoscenze di Mastronardi della letteratura nordamericana non andassero molto più in là dei suggerimenti ricavati da *Americana*. Di nuovo sono le stesse dichiarazioni dell'autore, oltre alle tracce testuali, a ricordarci che una buona parte del suo aggiornamento letterario, specie quello orientato in senso modernista e sperimentale, sarebbe avvenuta non solo dopo la prima edizione del *Calzolaio*, ma dopo il *Maestro di Vigevano*, e dunque dopo il 1962.

Tutte da approfondire, ma in taluni casi inequivocabili, sono invece le non poche reminiscenze che il *Calzolaio* mostra di autori italiani novecenteschi, a cominciare anzitutto da Luigi Pirandello. Al di là di possibili generici accostamenti sulla strada del grottesco e di un acre quando non atroce "umorismo", sono piuttosto numerosi i passi di Mastronardi che evocano, talvolta molto da vicino, l'opera pirandelliana. D'altra parte, se Verga è il primo autore citato da Mastronardi nella solita lettera a Vittorini, Pirandello è comunque il secondo: una classifica finora indebitamente ignorata. La dimenticanza o quasi di Pirandello si accompagna, significativamente, a quella di un altro nostro "classico" normalmente ostracizzato dalla critica formale insieme al grande agrigentino: Alberto Moravia. Eppure, per quanto la critica non abbia mai parlato di Moravia a proposito di Mastronardi, non si tratta di una congettura interpretativa, ma di un'autentica certezza. Come ci ricorda Alberto Arbasino, tutti gli scrittori italiani che negli anni Cinquanta hanno provato a riprodurre «il sound del linguaggio parlato» hanno un «debito [...] grandissimo» verso i *Racconti romani*.<sup>26</sup> Guarda caso, il primo racconto pubblicato da Mastronardi mostra contatti inequivocabili proprio con i *Racconti romani*: a cominciare dalla scelta, altrimenti inspiegabile, di far

<sup>25</sup> G. Ferretti, *Il mondo in piccolo* cit., p. 27.

<sup>26</sup> A. Arbasino, *L'Anonimo Lombardo*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 90-91.

raccontare la vicenda da un narratore interno non solo popolare, ma «de Trastevere»,<sup>27</sup> pur se trasferito a Vigevano. Il riferimento a Moravia è peraltro ben sorretto anche dalle date: visto che i *Racconti romani* sono del 1954 e l'esordio pubblico mastronardiano è del 1955. Lo stesso secondo racconto pubblicato da Mastronardi, *Serata indimenticabile*, ha un titolo decisamente moraviano (cfr. *La bella serata* dei *Racconti romani*). Anche se, come abbiamo visto, *Il calzolaio di Vigevano* adotta soluzioni narrative e linguistiche molto diverse, le decise opzioni a favore della simulazione dell'oralità e della deformazione grottesca continuano ad attingere al modello moraviano, che spesso si confonde col modello pirandelliano.

Analogamente, stupisce che la critica non abbia mai evocato *La malora* di Fenoglio, che pure presenta non pochi punti di contatto col *Calzolaio*: a cominciare dalla parallela rappresentazione di un destino inesorabile, di una sequenza pressoché demoniaca di sfortune a catena (come già nel comune modello malavogliesco). Le date, di nuovo, confortano la congettura: visto che anche *La malora* è del 1954, e per di più esce nei *Gettoni* di Vittorini: fondamentale e dichiarato punto di riferimento per lo scrittore vigevanese, e non solo. A Mastronardi è stato invece già qualche volta accostato il quasi omonimo per nome (e curiosamente in rima per cognome) Luciano Bianciardi, che certo gli è vicino per molte cose, negli atteggiamenti e persino nel destino: visto che entrambi sono scrittori sperimentali ma non d'avanguardia, anarchoidi, ribelli individualisti, provinciali colti, inclini a coltivare un risentimento sociale drammaticamente predisposto a rovesciarsi in pulsione autodistruttiva. Sul piano delle reminiscenze testuali, si potrebbe obiettare che sarà piuttosto l'attacco ironico-erudito di *La vita agra* (1962) ad essere debitore verso l'incipit storico-parodico, sensibilmente consonante, del *Calzolaio*: ma, a ben guardare, il modello più antico in questo senso potrebbe essere invece proprio un testo precedente di Bianciardi, *Il lavoro culturale* (1957), che, di nuovo, ci sta benissimo anche come date. Abbastanza probabili, per motivi linguistico-geografici, culturali ma anche editoriali, sono i contatti con Giovanni Testori: si ricordi che lo straordinario *pastiche* italo-milanese di *Il dio di Roserio* esce nel 1954, ancora nei *Gettoni*. Invece non enfatizzerei troppo il ruolo di Gadda, anche se certo Mastronardi ne tenne in qualche misura

<sup>27</sup> L. Mastronardi, *Il posteggiatore*, in *Per Mastronardi* cit., p. 119.

presente la lezione: tanto più che l'edizione in volume del *Pasticciaccio* esce nel 1957, a ridosso dell'elaborazione del *Calzolaio*. Ma la differenza fra il pluri-linguismo e il pluri-prospettivismo gaddiani, da un lato, e il programmatico mono-stilismo mastronardiano, dall'altro, resta davvero molto profonda.

#### IV. «La musica è sempre quella: danè fanno danè»: la feroce irrazionalità del capitalismo

##### IV.1. *Locale è globale: uno spazio-tempo compresso ed esemplare*

Un fattore strategico della forza espressiva e simbolica del *Calzolaio* risiede nella sua singolare capacità di dare avvio a un duplice processo di lettura e d'interpretazione. Da un lato, infatti, risulta evidente, fin dal titolo, che la vicenda è profondamente radicata in un *milieu* non solo ben individuato, ma ostentatamente locale, un po' per necessità, un po' per calcolo: proprio la dimensione provinciale e localistica carica infatti il contesto di una particolare densità semantica, perché percepibilmente si trasforma nel correlativo oggettivo di un'esistenza angusta e coatta. La limitatezza dell'universo rappresentato, coerentemente messa in scena anche al livello linguistico, fa tutt'uno con l'epifania negativa di un mondo insensato e claustrofobico.

Tutto si concentra sull'ossessione del denaro, del lavorare e produrre: «Gira la manopola e la musica è sempre quella: danè fanno danè» (CV, p. 212). Ma proprio il nudo affermarsi del processo di accumulazione in quanto tale, nella sua folle purezza di indice unico del successo e della realizzazione personale, proietta la vicenda in una dimensione di esemplarità generalizzante: perché inscena niente di meno che la contraddizione portante della dinamica capitalistica tutta, cioè l'affermazione unilaterale del valore di scambio contro il valore d'uso, e del denaro come equivalente universale, paradossale concretizzazione del trionfo dell'astrazione sulla realtà. Prevale, con ogni evidenza, la rappresentazione dell'irrazionalità del sistema capitalistico: «l'anarchia del sistema, la sua perpetua disorganicità, la sua effettiva incongruenza, nascosta dietro le apparenze della razionalità», così da mostrare fino a che punto il capitalismo è «anche uno smisurato spreco di energie, che si cela dietro un fittizio, ma proprio perciò abnorme, spropositato, eccitamento del lavoro umano».<sup>28</sup>

<sup>28</sup> A. Asor Rosa, *Mastronardi ai margini del capitalismo* cit., p. 9225.

In altre parole, molta dell'energia provocatoria del *Calzolaio* dipende dal rigore con cui mostra un processo generalizzato, mondiale, ma incarnandolo in una sua realizzazione locale, che trova il suo valore di verità anche e proprio attraverso la miseria materiale e ancor più morale, lo squallore irredimibile dell'ambiente rappresentato. *Il calzolaio di Vigevano* coglie con eccezionale intensità una realtà locale, a cui assegna peso e densità simbolica proprio in quanto caso particolare di un processo che travolge tutto: in altre parole, la localizzazione, anzi il localismo, è così efficace perché ci parla della globalizzazione. Potremmo perfino azzardarci a dire che *Il calzolaio di Vigevano* è il romanzo più *glocal* della letteratura italiana del secondo Novecento.

L'impressionante processo di *reductio* della storia generale al caso particolare opera anche al livello diacronico. Le vicende del romanzo hanno infatti una collocazione storica abbastanza precisa, per quanto sempre allusa in forme scorciate e diagonali, con drastiche ellissi. Sappiamo infatti che gli eventi si collocano in buona parte nel periodo fascista: vediamo apparire qua e là rappresentanti del potere, sentiamo parlare del Duce, poi della guerra d'Africa e del fronte d'Albania. Poi veniamo a sapere anche del 25 luglio, dei partigiani, dello sbarco degli alleati e della fine della guerra. Infine, riceviamo qualche sommaria indicazione su quanto succede nell'immediato dopoguerra. Da un altro lato, però, siamo autorizzati a percepire nelle vicende del *Calzolaio* (non soltanto per la suggestione imposta dall'anno di pubblicazione) anche una rappresentazione, neanche tanto obliqua, degli anni del *boom*: di anni cioè in cui i processi di distorta modernizzazione già avviati durante il fascismo si riaffermano tumultuosamente, trovando una ben più ampia, irresistibile e irreversibile affermazione.<sup>29</sup>

Il quadro socio-economico disegnato dal *Calzolaio* è comunque impressionante per la sua completezza e la sua disperata, nonché disperante esattezza. Mettiamone a fuoco le componenti, sia pure per sommi capi. Anzitutto assistiamo a uno sfruttamento intensivo della forza-lavoro, accompagnata da un enorme quantità di lavoro sommerso, da una politica di bassi salari e dall'assenza di protezioni

<sup>29</sup> Sulla capacità di Mastronardi di «rendere come nessun altro la continuità italiana tra fascismo e post-fascismo» si sofferma I. Calvino, *Ricordo di Lucio Mastronardi* cit., p. 14. Ma cfr. anche A. Asor Rosa, *Mastronardi ai margini del capitalismo* cit., p. 9225.

previdenziali e sindacali. Il fatto che i lavoratori autonomi e i piccoli imprenditori sottopongano a spietato sfruttamento anche se stessi e i propri cari, fino quasi all'esaurimento fisico, lo conferma *ad abundantiam*. Un altro elemento flagrante è la totale assenza di progettazione imprenditoriale, cui fa riscontro la casualità dello sviluppo: una dinamica che è certo espressione del modello italiano di capitalismo, ma non smette di alludere alla logica complessiva del capitalismo in quanto tale. Appaiono anche scampoli di una profonda trasformazione del paesaggio, ormai tutto proiettato verso una dimensione urbana, che cancella il mondo rurale, ma ancora non si accompagna a un adeguato sviluppo dei *comfort* privati. Sul piano morale, la logica imperante del profitto determina, con ogni evidenza, la disintegrazione dei valori tradizionali, specie di quelli legati alla solidarietà e alla stessa famiglia, a tutto vantaggio dei valori dell'affermazione personale, del successo: in un quadro però proprio per questo tendenzialmente solipsistico, foriero di ulteriore alienazione e degrado della qualità di vita. Balena, a tratti, anche l'avviarsi di una mentalità consumistica, che certo nel *Calzolaio* è ancora ai primordi. A tutti i livelli, domina un dinamismo frenetico e coatto, dove l'astratta spinta verso l'oltre, il dopo e il di più schiaccia ogni possibile autentica ricerca di senso, oltre che di rapporti con l'altro.

La crudele esattezza della diagnosi mastronardiana si concentra comunque qui in modo esclusivo sulla piccola e piccolissima imprenditoriale, cogliendo così, con forza pari alla spudorata tendenziosità, alcune caratteristiche del *boom*, ma anche, più in generale, dell'economia italiana. Per una curiosa coincidenza, già più volte notata, un ampio pungente articolo-resoconto di Giorgio Bocca (che nulla sapeva di Mastronardi, e che poi sarebbe diventato suo amico: condividendo peraltro con lui la sorda ostilità dei vigevanesi) avanzava proprio in quel torno di tempo un'interpretazione analoga del caso Vigevano, cioè di una crescita economica selvaggia e stupefacente, imperniata su una sorta di mono-cultura industriale, e ottenuta grazie alla cancellazione di qualsiasi altro valore che non fosse quello del denaro:

Fare soldi, per fare soldi, per fare soldi: se esistono altre prospettive, chiedo scusa, non le ho viste. Di abitanti

cinquantasettemila, di operai venticinquemila, di milionari a battaglioni affiancati, di libreria neanche una. [...]

Si dirà che Vigevano fa storia a sé. Può darsi, ma ho la vaga impressione che nella provincia italiana toccata dal miracolo la piccola industria sia in gran parte così, avventura e improvvisazione. Di certo essa sta mettendo quantità enormi di denaro nelle mani di neoborghesi impreparati a spenderlo, combattuti fra il desiderio di mostrarlo e quello di nascondere, terrorizzati al pensiero di perderlo.<sup>30</sup>

Certo, Mastronardi si sofferma privilegiatamente sulle sofferenze di chi vive il culto dei «danè», ma senza riuscire a raggiungere la ricchezza, e neanche la sicurezza. Uno dei motivi forti d'interesse della sua narrazione sta proprio nella sua capacità di cogliere un universo sociale sconvolto, se vogliamo, anche dalle sue dinamiche virtuose. Né si può dimenticare che a frenetici cambiamenti sociali corrispondono fatalmente disagi profondi, a cominciare dalla difficoltà di definire la propria identità sociale: anche il successo può provocare ansia. Ad ogni modo, nel *Calzolaio* lo sfruttamento e l'alienazione coinvolgono tutti i personaggi e tutti i ceti sociali: tutti, o quasi, colpiti dalle medesime ansie di affermazione, e per ciò stesso tutti o quasi fatti oggetto di una medesima crudeltà, stritolati da una logica atroce e atrocemente eguagliatrice, dove operai e imprenditori, cottimisti e industrialotti sono al tempo stesso schiavi e padroni. Ed è anche per questo che quel tanto di combattuta *pietas* ch'essi suscitano nel lettore non smette di mescolarsi con la riprovazione morale, e perfino col disgusto: perché gli schiavi susciterebbero pietà, e gli schiavisti riprovazione; ma, dal momento che ce li troviamo davanti mescolati senza sosta, siamo messi anche nell'impossibilità di assumere un atteggiamento emotivo e valutativo chiaramente orientato. Il che equivale a dire che, a tutti i livelli, *Il calzolaio* inibisce l'immedesimazione, e stronca alla radice ogni possibile dispiegarsi di un qualsivoglia *pathos* consolatorio.

<sup>30</sup> G. Bocca, *Mille fabbriche nessuna libreria*, in «Il Giorno», 14 gennaio 1962; ora in *Mastronardi e il suo mondo* cit. (pp. 61 e 63 per le citazioni). La fondatezza storica della rappresentazione di Mastronardi è confermata anche da successivi studi storico-sociali: a cominciare da D. Velo, *Economia e società nella Vigevano di Mastronardi*, in *Per Mastronardi* cit., pp. 77-113; Velo peraltro lamenta (con ottime ragioni) l'unilateralità con cui lo scrittore ha del tutto ignorato gli aspetti positivi del lavoro degli imprenditori vigevanesi della calzatura (p. 89).



## IV.2. Gli uomini della folla: i personaggi-castoro

Con ogni probabilità, il passo più suggestivo della recensione di Montale è quello che riguarda i personaggi, e l'inesorabile perdita di identità che li attanaglia:

Non singole figure a pieno rilievo, perché i due presunti protagonisti sono presto assorbiti da una folla; non azioni che si svolgono secondo un disegno, ma il quotidiano brulicante trescone di branchi di castori umani che lottano per elevarsi dall'ago (dal trapano) al milione, e che poi ricadono nella condizione servile dalla quale sono partiti.<sup>31</sup>

L'assenza sia di ritratti fisici sia di caratterizzazioni psicologiche analitiche contribuisce indubbiamente a questo effetto di spersonalizzazione generalizzata. Il celebre ritrattino iniziale del protagonista fa eccezione, ma non smentisce la regola:

Tozzo, piccolotto, le orecchie a bandiera, e due occhi che diventano fuoco sentire parlare di lavoro e quibus. (CV, p. 209)

Dove appare se mai un'altra regola della rappresentazione mastronardiana, quella della distorsione grottesca,<sup>32</sup> cui si accompagna la brusca tendenza a costruire personaggi piatti, o quanto meno di assai limitata complessità psicologica. Gran parte della folla dei personaggi entra peraltro in scena *ex abrupto*, senza essere presentata in alcun modo: l'unico elemento introduttivo è costituito dalla nuda e quasi a-semantica stampella del nome, o al massimo dal soprannome, certo più colorito<sup>33</sup> ma non meno rapido, o da pochissimi altri epiteti (come l'onnipresente «padron», a indicare chi si è messo in proprio). La presentazione dei personaggi mediante il solo nome implica e conferma energicamente la focalizzazione interna, e anche qualcosa di più: dal momento che il narratore sembra dare per scontato che il nome sia sufficiente a riconoscere la persona, mostrando così non solo di appartenere alla comunità rappresentata,

<sup>31</sup> E. Montale, *Lecture. Il calzolaio di Vigevano* cit.

<sup>32</sup> Sulle componenti di deformazione grottesca e iperbolica si sofferma, fra gli altri, A. Jacomuzzi, che ne sottolinea l'«esito radicalmente anti-consolatorio», in *Il maestro di Vigevano*, in *Per Mastronardi* cit., p. 68.

<sup>33</sup> Come nei fragorosi Pirlotta, «la Slassabraghette» e «la Pirlimbocca», o nel quasi gaddiano (anche per grafia) «Tetavak».

ma persino di supporre che ne facciano parte anche i lettori, cui con ogni evidenza si finge di attribuire le competenze per decifrare i riferimenti locali.

Impossibile in questa sede dar conto analiticamente dei personaggi, che, per quanto parte della folla dei castori, comunque possiedono una qualche residuale identità. A cominciare ovviamente da Mario Sala, il cui soprannome rimanda, guarda caso, ai «danè»: «Basta giocare carte, che non danno la micca le carte» (CV, p. 222). Più che mai aguzzino e vittima al tempo stesso, il Micca inaugura subito il teatro della crudeltà che caratterizza tutto il romanzo, con l'atroce ironia del suo inutile privilegio nobiliare, per cui «Dopo morto diventerà conte, in virtù di un decreto emanato dalla regina Teodolinda dei Longobardi, sempre valido» (CV, p. 209). Vacua solennità, cui faranno riscontro i sinistri pensieri di Luisa, ormai diventata compagna di Netto: «Luisa cominciava sperare. Mario non scriveva, che sia diventato conte?» (CV, p. 282).

Come commenta acutamente Mauro Novelli, «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». <sup>34</sup> La sua ambigua duplicità trova un complemento speculare in Luisa, certo da lui trascurata e maltrattata, ma in parte agitata dalle stesse frenesie, e, come si è appena visto, tutt'altro che esente da crudeltà. <sup>35</sup> E se la solitudine giustifica il cedimento a Netto, d'altro canto Luisa sembra proprio metterci del suo per negare al lettore ogni possibile cedimento empatico. Certo, i momenti di durezza e spregiudicatezza di Luisa sono in gran parte effetto della disumanità, ai limiti della ferocia, con cui Mario la inchioda ai propri progetti di successo imprenditoriale. E la *pietas* è lì lì per scattare almeno nei due momenti in cui Luisa crolla fisicamente (CV, pp. 233 e 319). Ma è poi difficile dimenticare quanto meno il groppo di risentimento che la assilla, del resto perfettamente coerente con la coazione al successo che muove un po' tutti, assumendo «il volto di un'ossessione semipatologica, dietro la quale però s'intuisce

<sup>34</sup> M. Novelli, *Lucio Mastronardi tra verismo e grottesco. A proposito del «Calzolaio di Vigevano»*, in «Nuova Antologia», 2233, gennaio-marzo 2005, p. 209.

<sup>35</sup> Il desiderio di morte nei confronti di Mario trova un curioso riscontro nell'episodio in cui, con sospetta angoscia, Luisa teme, senza motivo, che Mario la voglia uccidere (CV, p. 245). Più in generale, anche nel *Calzolaio* trapela ripetutamente quell'ossessione della morte che diventerà centrale nel seguito della carriera (e anche dell'esistenza) di Mastronardi.

a tratti l'esistenza di crudeli feticci storico-sociali, a cui questa massa di "pretendenti" sacrifica senza risparmio tutte le proprie risorse». <sup>36</sup> Da questo punto di vista, Mario e Luisa sono perfettamente assortiti, accomunati come sono dall'ansioso delirio narcisistico di essere finalmente guardati e ammirati da tutti: si veda, in particolare, il capitolo VI, quello dell'effimero successo dei Sala, dove moglie e marito si godono gli omaggi e gli sguardi (veri o presunti) dei concittadini. L'ossessione dell'essere guardati si affermerà peraltro in modo conclamato nei romanzi successivi di Mastronardi. Ma già nel *Calzolaio* assume un rilievo notevolissimo, concretizzandosi peraltro quasi sempre nella forma negativa del narcisismo frustrato, del *ressentiment*, dell'invidia irosa e immedicabile: «Luisa pensava che i Pelagatta gliel'han fatto posta per dire: ciappa lì, toh» (CV, p. 249); «L'è no invidia, ogniduno fa i suoi, ma la Mostra Mario non doveva andarci, ce n'andava la salute» (CV, p. 332).

La coazione dei comportamenti si riflette nella plateale reiterazione delle sequenze narrative: che anzitutto raddoppia, come abbiamo visto, la coppia Mario-Luisa in quella Netto-Luisa. Ma a ben guardare la triplica addirittura, attraverso un'altra coppia speculare, quella composta da Franchina e Luisino (che non a caso si chiama come Luisa): nella disintegrazione generalizzata di ogni possibile affettuosità i suffissi diminutivo-vezzegiativi suonano peraltro già come un'ironica antifrasi. Salvo rarissime eccezioni (come Marion, la prostituta buona, che si prende disinteressatamente cura di Luisa), nessuno si sottrae alle logiche del profitto e dello sfruttamento. Mastronardi non si accontenta di rappresentare un universo feroce, ma ci mostra una vita privata e affettiva totalmente asservita al lavoro, che la riduce ai minimi termini, l'incupisce senza scampo e alla fine la schianta. La famiglia e i tradizionali rapporti coniugali ne escono sostanzialmente distrutti. Pure, di fronte al crollo del mondo e dei valori del passato, il nichilismo mastronardiano si astiene rigorosamente da qualsiasi nostalgia. In questa situazione la donna paga il prezzo più alto, come ha ben visto Spinazzola, <sup>37</sup> ma nessuno viene risparmiato. Può poi apparire normale che i padroni siano sfruttatori e che i rappresentanti del potere appaiano sempre oppressivi e corrotti (a cominciare dall'ineffabile e onnipotente monsignor Dal Pozzo, «dalle braccia lunghe, le proverbiali braccia di monsignore, che come remi di barcé

<sup>36</sup> A. Asor Rosa, *Mastronardi ai margini del capitalismo* cit., pp. 9225-9226.

<sup>37</sup> V. Spinazzola, in «L'Unità», 1 maggio 1979; poi col titolo *Lucio Mastronardi*, in *Letteratura e popolo borghese*, Milano, Unicopli, 2000, p. 225.

affondavano nelle capaci casse delle banche»; *CV*, p. 210). Ma qui sono proprio gli amici a rivelarsi infidi e anzi senz'altro traditori: come l'infame Pelagatta, ma anche Netto, il cui nome è già un'antifrasi. Come ha scritto Asor Rosa, Mastronardi sottolinea costantemente

l'aria da giungla, che circola fra uomo e uomo, quando ci siano di mezzo il guadagno e lo sfruttamento: la tendenza costante a fregarsi, a sopraffarsi, a umiliare e a sottomettere, la diffidenza insuperabile verso tutto e verso tutti, anche verso il proprio marito e la propria donna, verso l'amante, i figli, gli amici.<sup>38</sup>

Persino amici leali come Filippo e Concetta Motta (meridionali, si badi bene), finiscono per dare involontariamente una terribile fregatura a Mario, per il ritardo con cui arrivano dall'America le loro commesse. Del resto, Mario li ripaga con uguale moneta: sia nell'onestà delle intenzioni, sia nell'esito disastroso. Egli infatti accudisce per loro con sincera attenzione il gatto Cumparuzzu, che però lo morde (procurandogli un mese di inabilità al lavoro) e gli scappa in strada:

Mario lo vide andare sotto le ruote del filobus, che lo stese là come una pelle di stracchino. (*CV*, p. 337)

Sarebbe quasi una tragedia vera: ma si trasforma in una comica finale, per i modi e per l'identità della sventurata vittima. C'è poco da ridere, è chiaro: anche perché la morte di Cumparuzzu suona come un greve presagio dell'inevitabile «malora» del Micca. D'altra parte, non si può dimenticare che questi impuri e doloranti «*one-dimensional men*» portano comunque «una carica primitiva di rivendicazione sociale»,<sup>39</sup> proprio perché si limitano a mettere in scena, con una unilateralità ai limiti della sgradevolezza, una condizione di estraniamento che non smette di chiamarci in causa: anche se ci dà fastidio ammetterlo.

<sup>38</sup> A. Asor Rosa, *Mastronardi ai margini del capitalismo* cit., p. 9226; cfr. anche V. Spinazzola, *Lucio Mastronardi* cit., p. 223.

<sup>39</sup> G. Pampaloni, *Ideologia, sperimentalismo, dialetto e antiletteratura*, in *Modelli ed esperienze della prosa contemporanea*, in *Storia della letteratura italiana*, fondata da E. Cecchi e N. Sapegno, X, *Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1987, p. 611.

## V. Lingua e stile del *Calzolaio*: il “morbillo” del dialetto

La polemica di Mastronardi prende corpo, vistosamente, anche e proprio nelle sue scelte linguistiche, «espressione di una polemica sociale tutta implicita»,<sup>40</sup> ma non per questo meno violenta. Fin dalle prime battute, *Il calzolaio di Vigevano* s'impone per la propria robusta identità espressiva e linguistica, profondamente diversa sia dalle proposte neorealistiche, sia dal plurilinguismo gaddiano, sia da altri esempi di dialettalità illustre, più o meno mimetica (come quelli di Pavese, di Pasolini, e anche del milanese Testori). Possiamo, in prima approssimazione, definire la lingua di Mastronardi come una miscela di italiano e di dialetto: dove per dialetto s'intenderà però non tanto un vigevanese riprodotto mimeticamente, quanto una miscela lombarda a dominante vigevanese, intrisa di milanese, di pavese e di altro ancora. L'altro dato fondamentale di cui dobbiamo prendere atto è l'onnipervasività di questo dialetto. Come scrive Maria Antonietta Grignani, «il dialetto non è la marca formale posta a qualificare il livello socioculturale di qualche personaggio, è proprio una sorta di morbillo, che investe racconto e dialogato, contaminando persino personaggi di altra provenienza» geografica.<sup>41</sup> Un po' tutti parlano insomma lo stesso dialetto, e le varianti venete o siciliane o generalmente meridionali sono volutamente poco precisate e poco rilevate, al limite della calcolata banalità (come il ricorrente «tutte cose»). Peraltro, il dilagante dialetto del *Calzolaio* marca una nettissima differenza rispetto agli altri libri di Mastronardi, dove vige un regime, se non proprio di netta separazione, almeno di tendenziale distinzione fra l'italiano e il dialetto (o i dialetti).

A dispetto del suo carattere mescolato e impuro, il dialetto mastronardiano possiede un «rigore difficilmente uguagliabile». <sup>42</sup>Strategicamente, l'adozione del dialetto si sovrappone all'impiego sistematico della prospettiva ristretta. Il resoconto narrativo si mescola così continuamente con il discorso riportato, cioè non tanto con il classico discorso indiretto libero, quanto soprattutto con un indiretto tanto profondamente orale-dialettale da confondersi senz'altro con il discorso diretto. In pratica, anche il narratore parla come tutti gli altri personaggi: e, vistosamente, la mescolanza non si

<sup>40</sup> I. Crotti, *Lucio Mastronardi*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da V. Branca, III, Torino, Utet, 1986, p. 111.

<sup>41</sup> M.A. Grignani, *Lingua e dialetto ne «Il calzolaio di Vigevano»* cit., p. 50.

<sup>42</sup> R. Rinaldi, *Mastronardi: storia di uno scavo interrotto* cit., p. 12.

limita a singoli lemmi, ma si allarga a frasi intere. Si crea così «un fenomeno di promiscuità che non crea opposizione fra l'autore e il personaggio, ma piuttosto sovrappone la mentalità e il linguaggio del personaggio a quelli, identici, del raccontafiabe». <sup>43</sup> Sintomaticamente, in molti casi la voce narrante si sdoppia, traducendo direttamente, a mo' di *correctio*, dall'italiano al dialetto, o viceversa: «Non si può, aspoda no» (CV, p. 283).

Visibilmente, il dato linguistico ha un'immediata rilevanza strutturale. Si pensi, fra gli altri, ai molti casi di doppia deissi, cioè di discorsi che presentano insieme la prospettiva del narratore (in terza persona e al passato) e quella del personaggio che sta vivendo le vicende narrate (in prima persona e al presente). In particolare, *Il calzolaio* esibisce vari esempi di clamorosa non concordanza dei tempi verbali, dove le proposizioni subordinate si comportano come se fossero principali, schiacciandosi senz'altro sul presente percettivo del personaggio: «Luisa pensò che Teresa è pazza» (CV, p. 243); «E il traffico seguiva, e alla donna pareva che Mario adesso esagera, drittura col borsona della spesa!» (CV, p. 325).

A differenza di quanto accadeva nel modello di Verga (pure sempre tenuto presente), si assiste in sostanza a una massiccia dilatazione del discorso diretto, che s'insinua un po' dovunque. <sup>44</sup> L'accentuazione, in generale, delle componenti deittiche e la torsione di tutto il processo enunciativo in direzione dell'oralità implicano anche una forte ricerca di gestualità, nello sforzo, efficacissimo, di attribuire alle parole tutto il peso della dimensione pragmatica, delle intonazioni, delle azioni, delle determinazioni contestuali. Il lettore viene così coinvolto, in modo sistematico, «nell'additamento del qui e ora topografico e acustico, in una sorta di trionfo della deissi». <sup>45</sup> Il che vuol dire, ancora una volta, che il lettore viene proiettato a forza nella prospettiva interna, cioè nel vissuto dei personaggi.

Alla gesticolazione verbale, e dunque alla concretizzazione delle circostanze contestuali, collaborano, a tutti i livelli, moltissimi elementi. A cominciare dai verbi ad alto tasso di fonosimbolismo disarmonico: <sup>46</sup>

<sup>43</sup> E. Cane, *La «Sprachmischung». II. Lucio Mastronardi* cit., p. 123.

<sup>44</sup> Cfr. *ivi*, pp. 125-127; ma anche M. Novelli, *Lucio Mastronardi tra verismo e grottesco* cit., p. 206.

<sup>45</sup> M.A. Grignani, *Lingua e dialetto ne «Il calzolaio di Vigevano»* cit., p. 55.

<sup>46</sup> G. Contini parla di «inedito barbarismo fonico», in *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 1033.

«baccagliare», «brancare» e «broncare» (rispettivamente milanese e vigevanese), «scarnebbiare», «sgurare», «barbogliare»; fra questi si fanno notare i verbi con prefisso “s-” intensivo (prevalentemente ma non solo dialettali): come «sgonfiare» (qui sinonimo di ‘gonfiare’, invece che contrario), «sbassare», «sgocciare», «sgiacà». Ecco un esempio, per così dire, cumulativo: «Una domenica mattina, mentre sguirava i panni in corte, droccò pesante sullo sgion» (CV, p. 232; si parla del primo malanno della Luisa).

Più prevedibilmente, lo stilismo gesticolatorio fa massiccio uso del turpiloquio (spesso esibito in moduli stereotipi): «più culo che anima» (CV, p. 212), «Oggi mi sono fatto guardare il culo per una castagna» (CV, p. 226), «sto merdun» (CV, p. 310), «Padron Bertelli aveva il pepe in culo» (CV, p. 322). Così come diffonde un po’ dappertutto espressioni spregiative rivolte alle persone: «carogio», «ciulla», «perdacù», «terrone dell’ostia», «Maialona!», «cornassona», «Verginona» (ovviamente per antifrasi). O, analogamente, idiomatismi aggressivi: «Rasunà del picio» (CV, p. 233), «l’ha cambià puntina» (CV, p. 259), «Ma andè a far funghi!» (CV, p. 301). Non si dimentichi peraltro che l’abbassamento tonale, l’uso di un linguaggio volgare e in genere l’insistenza sul “basso corporeo” servono, in generale, a far circolare sia il senso di disgusto (materiale, ma che implicitamente vale anche come riprovazione morale), sia la caparbia affermazione della vitalità, di per sé priva di connotazioni negative.

Tra le forme che spingono verso la teatralizzazione del contesto vanno comprese ancora, quanto meno: gli avverbi olofrastici (del tipo «Oggiagià!», «Osà!», che vale ancora “Oh già!”); le frequenti onomatopee (fra le quali mi limito a ricordare il colorito «E dava sciak a man piena sul dadrè di Luisa», CV, p. 247; e un «tatic tatoc», CV, p. 297, forse più banale, ma evidentemente memore di un popolare scioglilingua milanese, dove si parla, guarda caso, di calzolai che attaccano tacchi...); lo scialo dei punti esclamativi e delle interiezioni (come «toh», «Bah!», «va ben!», «Orcu!»; magari reiterate, a far *climax*: «di rob, ma di rob!»; CV, p. 274).<sup>47</sup> L’uso massiccio del lessico tecnico dell’industria calzaturiera è naturalmente un altro elemento rilevante; così come il ricorso a componenti gergali, dove l’espressività dialettale si mescola alla parodia del lessico colto e del latino: come in *quibus* e

<sup>47</sup> Per M. Novelli *Il calzolaio* è «uno dei libri più gridati della nostra letteratura, intessuto di esclamazioni che si danno una sull’altra continuamente», *Lucio Mastronardi tra verismo e grottesco* cit., p. 206.



*conquibus, sanctificetur* per prostitute, *coionibus*, tutti eredi intenzionalmente degeneri, è chiaro, del *latinorum* di Renzo Tramaglino.

Strategico, ai fini della regressione prospettica, appare poi l'uso della fraseologia popolare: proverbi, modi di dire, frasi fatte, che però, lungi dall'esprimere una qualsivoglia saggezza antica della *vox populi*, si distinguono in genere per banalità e volgarità, esibendo un'aggressività non di rado ai limiti della bizzarria: «Non sono la vacca di Baldino che da una tetta sbrissia latte, dall'altra sbrissia vino!» (CV, p. 226). O si veda un'altra ostentata banalizzazione, che passa a contropelo l'intravista tentazione del patetico: «Luisa tirava avanti facendosi forza e coraggio, forza e coraggio che la vita è un passaggio» (CV, p. 215). L'aggressività popolare si tinge spesso di misoginia: allegramente banale, come nel classicissimo «tira più un pel de dona, che un pari di buoi un aratro!» (CV, p. 307); ma anche capace di inquietanti eccessi di *politically incorrect*:

Voleva una che lavorasse da giuntora e fosse brava nel mestiere. [...] Una che sa il suo verso prende tanto di più d'un impiegato con tanto di studio e certificato. Se è bella meglio ancora, senò amen, che smorzato il chiaro la donna è un buco. (CV, p. 213)

In questi casi il detto popolare funziona, direbbe Bachtin, da motivazione pseudo-oggettiva, cioè da constatazione presentata come generale, ma evidentemente figlia di una falsa coscienza senza attenuanti. Anche quando i detti popolari potrebbero essere dotati di una qualche vaga attendibilità, vengono come minimo privati di qualsiasi decoro: «Notizia di puttana notizia sana» (CV, p. 239); «Quando il culo viene frusto il Padre Nostro viene giusto!» (CV, p. 277).

Bisogna ad ogni modo sempre sottolineare il carattere non mimetico dell'oralità di Mastronardi; che, del resto, ne era profondamente consapevole:

Mi piacciono Pasolini e Gadda, ma non sono come loro. Non sono filologo, non mi compiaccio del *pastiche* linguistico. Scrivo in un impasto dialettale perché in italiano puro farei dei componenti da maestro di scuola: la farfalla vola nel prato ecc.<sup>48</sup>

<sup>48</sup> Affermazioni contenute in un'intervista a D. Tarizzo, *Dialogo con Lucio Mastronardi*, in «Settimo giorno», 24, 12 giugno 1962.

Il dialetto mastronardiano è oscillante e approssimativo nella grafia, nella morfologia e nella morfo-sintassi. Rimandando alla trattazione puntuale ed esaustiva della Grignani, mi limiterò a ricordare, fra le oscillazioni morfologiche, il prevalere della desinenza pavese, e dunque anche vigevanese, in “-oma” (pronuncia “-uma”) della prima persona plurale del presente e del futuro indicativo dei verbi, in forme come «Vedaroma», «anderoma», «taioma», magari in sequenza: «Sintoma che poi ghignoma» (CV, p. 299); ma a queste si affianca la desinenza milanese in “-em”, in forme come «andem» e «sperem».

Spicca, fra gli altri fenomeni, la caratteristica e pressoché onnipresente «fusione di elementi che costituiscono sintagmi fissi, come equivalente scritto della fonosintassi enunciativa»: <sup>49</sup> come «vaben», «borlangiò», «varnò», «trargiò», «spodanò», «sfargiù», «Sunnò», «andalà», «tucamnò», «tuidü», «Oggiagià!», «scargargiù», «fatnò», e così via. Questo fenomeno, significativamente, coinvolge anche l'italiano («povromo», «quellilà») e gli altri dialetti (il già citato «tuttecose»). Il fatto è che molti aspetti della lingua mastronardiana (specie al livello sintattico) rimandano, prima ancora che al dialetto, a una più generale simulazione dell'oralità: basti pensare alle ripetizioni ridondanti dei pronomi (del tipo «a me mi») e al cosiddetto «che floscio», già centrale nella stilizzazione verghiana. Altri tratti sintattici sono invece più propriamente settentrionali: come l'articolo determinativo davanti al nome proprio; la frase negativa senza “non”; l'impiego *passepertout* di «ci» al posto di “a lui” / “a lei” / “a loro”; le infinitive senza preposizione (del tipo «Mario ci andava dietro dirgli»; CV, p. 257). Nel complesso, quasi tutti i fenomeni di abbassamento tonale e avvicinamento all'oralità, l'estrema semplificazione sintattica, l'uso di nessi impropri, l'ostentazione di banalità e di disarmonia, coinvolgono comunque senza soluzione di continuità il dialetto e l'italiano, senza sosta rimescolati e reimpastati insieme con le analoghe modalità.

## VI. Nota bibliografica

### VI.1. Edizioni dei testi di Mastronardi

*Il calzolaio di Vigevano*, in «Il menabò 1», 1959, pp. 9-101, poi Torino, Einaudi, 1962; *Il maestro di Vigevano*, *ivi*, 1962, poi in edizione economica Milano, Mondadori, 1969, poi ancora in edizione Einaudi

<sup>49</sup> M.A. Grignani, *Lingua e dialetto ne «Il calzolaio di Vigevano»* cit., p. 49.

dal 1973; *Il meridionale di Vigevano*, Torino, Einaudi, 1964; *A casa tua ridono*, Milano, Rizzoli, 1971. Dodici racconti costituiscono la raccolta *L'assicuratore*, Milano, Rizzoli, 1975, poi in *A casa tua ridono e altri racconti*, *Introduzione* di G. Tesio, Torino, Einaudi, 2002 (dove in appendice si trova anche il racconto *L'industrialotto*, uscito su «L'Unità», 30 settembre 1962, e non compreso nella raccolta). C'è poi una prima edizione in unico volume di varie opere, *Gente di Vigevano*, *Prefazione* di S. Pautasso, Milano, Rizzoli, 1977 (contiene la trilogia vigevanese e due racconti già pubblicati in *L'assicuratore*: *Gli uomini sandwich* e *La ballata dell'imprenditore*, che aveva il titolo *La ballata del vecchio calzolaio*, in seguito ripreso); mentre la trilogia vigevanese si legge ora in *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano*, *Introduzione* di G. Tesio, Torino, Einaudi, 1994.

Quanto ai racconti, i quattro usciti sul «Corriere di Vigevano», tra il 22 dicembre 1955 e il 15 marzo 1956, sono stati pubblicati nel 1981 in una *plaque* fuori commercio, *Quattro racconti (1955-1956)*, a cura di R. Marchi, Pavia, Aurora Edizioni, 1981, e poi anche 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. 117-132. La stessa Grignani ha poi curato, per il medesimo volume, pp. 133-167, l'edizione di dieci racconti usciti su «L'Unità» fra il 30 settembre 1962 e il 16 gennaio 1966, e non più ripubblicati in volume.

Fra le antologie che riportano passi del *Calzolaio*, spiccano quelle di A. Guglielmi, *Vent'anni di impazienza. Antologia della narrativa italiana dal '46 ad oggi*, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 189-198, e di G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 1033-1035.

Le storie del cinema e le cronache del tempo danno ovviamente rilievo soprattutto al film di Elio Petri, *Il maestro di Vigevano* (1964), con Alberto Sordi e Claire Bloom. Ma non bisogna dimenticare che esiste anche una curiosa versione televisiva di *Il calzolaio di Vigevano* (1973), per la regia di Edmo Fenoglio, con Nanni Svampa e Maria Monti: realizzato nell'ambito di una serie dedicata ai *Racconti italiani*, lo sceneggiato accentua fino alla caricatura l'aspetto grottesco del romanzo, inserendo fra i dialoghi canzonette e connotandolo in generale in una direzione cabarettistica.

## VI.2. Articoli e studi critici su Mastronardi

La critica mastronardiana offre vari interventi critici importanti, ma nel complesso rimane quantitativamente assai esigua, e povera di studi ampi e approfonditi. Certo a Mastronardi ha nuociuto molto il pregiudizio, largamente stereotipo, della sua supposta *naïvete*. Molti interventi critici significativi (di cui darò qui sotto il dettaglio) sono raccolti nel più volte citato volume di *Per Mastronardi*, dove si trova anche una sintetica, utilissima bibliografia, al termine del saggio di G. Ferretti, pp. 35-36. Fondamentale, per la preziosa raccolta di articoli critici e documenti spesso difficilmente reperibili, è il volume curato da P. Pallavicini e A. Ramazzina, *Mastronardi e il suo mondo*, Milano, Edizioni Otto/Novecento (con la partecipazione dell'Assessorato alla Cultura del Comune di Vigevano e della Biblioteca Civica "Lucio Mastronardi"), 1999. A questi ultimi due volumi si rimanda sia per una bibliografia critica più ampia, sia per le precisazioni bibliografiche su altre edizioni di racconti isolati di Mastronardi. Utile, sia per le informazioni bibliografiche sia per la presenza di varia documentazione sullo scrittore e su Vigevano, il sito [www.luciomastronardi.it](http://www.luciomastronardi.it).

Come si è visto, i primi riferimenti critici a Mastronardi sono contemporanei al suo esordio: M. Rago, *La ragione dialettale*, in «il Menabò», 1, 1959, pp. 104-123; E. Vittorini, *Notizia su Lucio Mastronardi e Metafora e parlato*, in «il Menabò», 1, 1959, pp. 101-103 e 125-127. Fra gli interventi militanti usciti a ridosso della pubblicazione dei romanzi, ricordiamo: E. Montale, *Lecture, Il calzolaio di Vigevano*, in «Corriere della Sera», 31 luglio 1959, poi in *Il secondo mestiere*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, II, pp. 2199-2202; G. Mariani, in «Cultura e scuola», gennaio 1962, pp. 32-43, poi in *La giovane narrativa italiana tra documento e poesia*, Firenze, Le Monnier, 1962; D. Tarizzo, *Dialogo con Lucio Mastronardi* in «Settimo giorno», 24, 12 giugno 1962; A. Asor Rosa, *Grottesco di Lucio Mastronardi*, in «Mondo Nuovo», 22 luglio 1962; F. Antonicelli, *Lucio Mastronardi ha dedicato alla sua città un terzo romanzo «Il meridionale di Vigevano»*, in «La Stampa», 15 gennaio 1964; A. Asor Rosa, *Uno scrittore ai margini del capitalismo: Lucio Mastronardi*, in «Quaderni piacentini», 14, gennaio-febbraio 1964, poi col titolo *Mastronardi ai margini del capitalismo*, in *Il Novecento. I contemporanei*, a cura di G. Grana, X, Milano, Marzorati, 1979, pp. 9224-9228; O. Del Buono, *Tanto di cappello al meridionale*, in «La

Settimana Incom illustrata», 9 febbraio 1964; C. Salinari, *Terzo vigevanese: non è di Vigevano*, in «Vie Nuove», 13 febbraio 1964; G. Ferretti, *Il riccio di Vigevano*, in «Rinascita», 21 marzo 1964; G. Barberi Squarotti, in *La narrativa italiana del dopoguerra*, Bologna, Cappelli, 1966, poi Milano, Mursia, 1971, pp. 198-199.

Per parecchio tempo l'unico studio tecnico di una qualche ampiezza è quello di E. Cane, *La «Sprachmischung». II. Lucio Mastronardi*, in Id., *Il discorso indiretto libero nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Silva, 1969, pp. 118-132. Negli anni Settanta l'attenzione nei confronti di Mastronardi cala ulteriormente; fra i non moltissimi interventi significativi ricorderò G. Manacorda, *Vent'anni di pazienza. Saggi sulla letteratura italiana contemporanea*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, pp. 387-392; V. Spinazzola, in «L'Unità», 16 maggio 1975; S. Pautasso, *Prefazione a Gente di Vigevano* cit., 1977; G. Manganelli, *Un Graal di colla e cuoio*, in «Corriere della Sera», 28 agosto 1977; S. Crespi, *La Vigevano di Mastronardi*, in «Otto/Novecento», 5, 1978, pp. 229-231.

Come accade sempre, molti studi si collocano invece a ridosso della morte dell'autore, nonché nei dintorni del convegno e del volume *Per Mastronardi*. Ricorderò: V. Spinazzola, in «L'Unità», 1 maggio 1979, poi come *Lucio Mastronardi*, in *Letteratura e popolo borghese*, Milano, Unicopli, 2000, pp. 223-225; R. Crovi, *Ricordo di Lucio Mastronardi. L'arguto angelo del nostro apocalisse*, in «Il Settimanale», 15 maggio 1979; G. Falaschi, *Lucio Mastronardi*, in «Il Ponte», 7-8, luglio-agosto 1979, pp. 913-915; U. Fracapane, *Tecnica e linguaggio di Mastronardi*, in *Il Novecento. I contemporanei* cit., pp. 9228-9234; I. Calvino, *Il castoreo e il calzolaio*, in «la Repubblica», 6 giugno 1981, poi col titolo *Ricordo di Lucio Mastronardi*, in *Per Mastronardi* cit., pp. 13-14, poi anche in appendice a *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano* cit., pp. 521-523; M. Corti, *Prefazione a Per Mastronardi* cit., pp. 7-9; G. Ferretti, *Il mondo in piccolo (ritratto di Lucio Mastronardi)*, in *Per Mastronardi* cit., pp. 23-36, poi anche in appendice a *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano* cit., pp. 525-542; il fondamentale M.A. Grignani, *Lingua e dialetto ne «Il calzolaio di Vigevano»*, in *Per Mastronardi* cit., pp. 45-63; A. Jacomuzzi, *Il maestro di Vigevano*, in *Per Mastronardi* cit., pp. 65-75; R. Marchi, *Note vigevanesi per il primo Mastronardi*, in *Per Mastronardi* cit., pp. 37-44; G. Orelli, *Verso Mastronardi*, in *Per Mastronardi* cit., pp. 15-21.

Negli anni Ottanta-Novanta appaiono alcuni (pochi) saggi monografici, qualche scheda manualistica e qualche altro intervento fra saggistico e militante: R. Rinaldi, *Mastronardi: storia di uno scavo interrotto*, in *Romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Bianciardi, Testori, Arbasino*, Milano, Mursia, 1985, pp. 9-30; C. Aliberti, *Guda alla lettura di Lucio Mastronardi*, Foggia, Bastogi, 1986; I. Crotti, *Lucio Mastronardi*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da V. Branca, III, Torino, UTET, 1986, pp. 111-112; G. Pampaloni, *Ideologia, sperimentalismo, dialetto e antiletteratura*, in *Modelli ed esperienze della prosa contemporanea*, in *Storia della letteratura italiana*, fondata da E. Cecchi e N. Sapegno, X, *Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 610-612; V. Viola, *Nota introduttiva a Il maestro di Vigevano*, Milano, Einaudi Scuola, 1992, pp. V-IX; O. Del Buono, *Lucio Mastronardi*, in *Amici, amici degli amici, maestri*, Milano, Baldini & Castoldi, 1994, pp. 101-106; G. Tesio, *Introduzione a Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano* cit., pp. V-XV; M. Prisco, *Quel male oscuro dell'autore di Vigevano*, in «Il Mattino», 3 gennaio 1995.

Nel primo scorcio del terzo millennio sembra di poter scorgere qualche segnale di maggiore disponibilità verso studi più approfonditi, insieme a qualche voce sintetica: A. Menetti, *Al dio sconosciuto: storia e confessione in Lucio Mastronardi*, in «Studi novecenteschi», 60, dicembre 2000; L. Felici Roderi, *Il calzolaio di Vigevano*, in *Storia della letteratura italiana*, fondata da E. Cecchi e N. Sapegno, XII, *Il Novecento, Scenari di fine secolo 2*, a cura di N. Borsellino e L. Felici, Milano, Garzanti, 2001, pp. 498-500; E. Mason, *Comicità e iterazione nella narrativa di Lucio Mastronardi*, tesi di laurea inedita, discussa presso l'Università degli Studi di Milano, relatore V. Spinazzola, a.a. 2000-2001; G. Tesio, *L'ultimo Mastronardi: la sfida di un moralista insocievole tra demoni e clown*, in L. Mastronardi, *A casa tua ridono e altri racconti* cit., pp. V-XXI; M. Novelli, *Lucio Mastronardi tra verismo e grottesco. A proposito del «Calzolaio di Vigevano»*, in «Nuova Antologia», 2233, gennaio-marzo 2005, pp. 203-212; M. Novelli, *Quando i cinesi eravamo noi. Dossier Lucio Mastronardi*, in «Letture», 622, dicembre 2005. Recentemente la bibliografia mastronardiana si è arricchita di alcuni titoli importanti: D. Scarpa, *La farfalla vola nel prato. Prefazione al Maestro di Vigevano*, Torino, UTET, 2007, pp. IX-XX; R. De Gennaro, *La rivolta impossibile. Vita di Lucio Mastronardi*, Roma, Ediesse, 2012; S. Cavalli, «Potrò anche fare l'indiano». *La genesi*

del «menabò» (1959), in «Il Giannone», 22, 2013, pp. 157-178; S. Cavalli, *Progetto «menabò» (1959-1967)*, Venezia, Marsilio, 2017; S. Cavalli, Postfazione in «*il menabò*» di Elio Vittorini (1959-1967), Torino, Nino Aragno editore, 2016, pp. 552-560.

Non sono saggi letterari, ma sono preziosi per comprendere il mondo di Mastronardi, il *reportage* di G. Bocca, *Mille fabbriche nessuna libreria*, in «Il Giorno», 14 gennaio 1962, ora in *Mastronardi e il suo mondo* cit., pp. 60-67; gli studi di D. Velo, *Economia e società nella Vigevano di Mastronardi*, in *Per Mastronardi* cit., pp. 77-113, e di A. Arrigoni, M. Savini, A. Stella, *Scuola e società nella Vigevano dei Mastronardi*, Milano, Giuffrè, 1998.





# **Il mondo piccolo globale del *Calzolaio di Vigevano* Tre domande a Gianni Turchetta**

**Ludovica del Castillo, Claudio Panella, Tiziano Toracca**

**Claudio Panella:** *Il suo studio sul Calzolaio è stato ripreso a quasi quindici anni dalla prima redazione. Le sembra che da allora sia apparso qualche contributo significativo negli studi su Mastronardi?*

*E, inoltre, in cosa le sembra sia mutata dagli anni Sessanta a oggi la pertinenza dell'affresco sociale della trilogia di Vigevano (l'autoimprenditorialità; l'ansia di raggiungimento di uno status; la marginalità sociale cui si sentono relegati impiegati pubblici, insegnanti, emigrati; le relazioni di genere, etc.) e la sua vis provocatoria per chi legga o rilegga oggi quei testi? E su quali aspetti bisognerebbe ulteriormente indagarla?*

**Gianni Turchetta:** Voglio anzitutto ringraziare tutti voi per la disponibilità a ripubblicare questo mio saggio, e anche per la ricchezza e l'acutezza delle vostre domande. Sono tutte molto stimolanti, e non mi è sempre facile rispondere in modo adeguato. Ci provo.

Il mio saggio è del 2006. Da allora ci sono stati sicuramente degli studi che hanno contribuito a fare luce su Mastronardi: ne ho inserito i riferimenti completi nella Bibliografia. Penso, in particolare, anzitutto alla biografia di Riccardo De Gennaro *La rivolta impossibile. Vita di Lucio Mastronardi*, del 2012. È un lavoro accurato, lucidamente militante, certo molto utile, anche perché va a colmare una grave lacuna nelle nostre conoscenze. Nell'ambito della critica specialistica

c'è l'ottima introduzione di Domenico Scarpa a un'edizione del *Maestro*. I pregevoli lavori di Silvia Cavalli dedicati a «il menabò» e a Vittorini non sono direttamente studi su Mastronardi, ma rappresentano contributi importanti alla conoscenza e alla comprensione del contesto culturale ed editoriale del tempo, unendo interpretazione e edizione di documenti. Non ho tuttavia notizia di molto altro. Tutto sommato, non mi pare che la critica su Mastronardi sia cresciuta così come l'autore meriterebbe. Anche la preziosa, monumentale opera su *Il romanzo in Italia* diretta da Giancarlo Alfano e Francesco De Cristofaro per Carocci gli dedica uno spazio minimo. Mancano, in buona sostanza, nuovi studi approfonditi sui procedimenti formali, sia sul piano linguistico sia sul piano delle strutture narrative. Il *corpus* mastronardiano è esiguo, eppure c'è ancora parecchio da fare.

Quanto alla «pertinenza dell'affresco sociale», trovo che sia ancora vivissima e attualissima: perché, come cerco di spiegare nel mio saggio, nella sua durissima unilateralità Mastronardi mette a fuoco logiche profonde della società e dell'economia. Vale la pena di sottolineare che *Il calzolaio* esce negli anni del *Boom*, ma rappresenta in prima approssimazione uno scenario relativo agli anni del fascismo e della guerra. Credo che questo sia un indizio indiretto, ma comunque rilevante, della capacità di questo romanzo di cogliere dinamiche storiche di lungo periodo. Starei persino per dire che oggi il mondo del *Calzolaio* è per molti aspetti ancora più vero di allora, nel senso che la realtà socio-economica di cui ci parla si è ulteriormente diffusa a livello planetario: quante regioni del mondo, specie di quello extra-europeo, sono totalmente asservite a una logica produttiva feroce e uniforme, in cui l'unica logica è la legge del profitto? Detto in un modo fin troppo banale e anche un po' (volutamente) rozzo, quanti Micca ci sono fra i cinesi del mondo intero, in Cina e dovunque? Semmai, si è verificato un ulteriore degrado, perché in moltissimi casi non si parla tanto di piccola imprenditoria quanto di forme di sopravvivenza ancorate a un'economia informale, fino ai limiti dello schiavismo (pensiamo, nel caso dell'Italia, alle atrocità del caporalato in agricoltura). Ma la logica feroce è la stessa, così come dolorosamente (ancora più) attuale è la dimensione di fatto globale di innumerevoli *cluster* produttivi locali, in tutto il pianeta: quella dimensione *glocal* che Mastronardi ha colto in modo così profondo, perentorio e precoce. La provocazione di Mastronardi, insomma, non smette di parlarci della nostra realtà. Ma

per capirne meglio la forza bisognerebbe studiarne meglio nel dettaglio anche i procedimenti formali.

**Tiziano Toracca:** *Nel suo saggio, in un paragrafo intitolato «Eclissi del narratore e negazione della soggettività», lei scrive:*

La radicalità con cui Mastronardi fa sparire il narratore e semina il testo di brusche ellissi ci proietta ormai in un orizzonte apertamente sperimentale. Però il narratore che si cala nelle coscienze dei personaggi, mettendo in scena la realtà solo attraverso il filtro delle loro soggettività, tende di solito a mettere in scena minuziosamente le profondità della vita psichica, un'interiorità cioè non analizzata ma rappresentata in presa diretta. Laddove invece la narrazione mastronardiana riesce nell'impresa, spettacolarmente paradossale, di guardare la realtà soltanto dal punto di vista dei personaggi proprio mentre la realtà stessa si proietta ed esaurisce quasi senza residui nella loro esteriorità, in parole dette, gesti, atteggiamenti, brandelli di pensieri già trasformati in azione. Una scelta cui con ogni probabilità ha contribuito il behaviorismo della narrativa americana, Hemingway in testa, complice il magistero vittoriniano. Ma anche qui Mastronardi trova con forza, praticamente al primo colpo, una misura tutta sua, di grande efficacia e originalità, dal momento che proprio la tecnica dell'esteriorizzazione fa tutt'uno con l'alienazione dei personaggi, con la violenza di un sistema economico e ideologico, cioè anche mentale, che li espropria della vita proprio mentre li sospinge a dispiegare e intensificare freneticamente la loro vitalità. Difficile definire "oggettiva" la tecnica narrativa del *Calzolaio*; ma sicuramente si può parlare di anti-soggettivismo: anche nel senso che le stesse modalità enunciative mimano la distruzione della soggettività che pure stanno rappresentando.<sup>1</sup>

*Lei dunque ritiene che Il calzolaio sia un romanzo sperimentale nel quale tuttavia manca quella mimesi del profondo che è tipica del romanzo sperimentale e in particolare della narrativa modernista. Questa messa in scena dell'io è infatti negata da una sorta di immediata traduzione dell'interno in esterno. L'intus dei personaggi dei*

<sup>1</sup> G. Turchetta, «*Il calzolaio di Vigevano*» di Lucio Mastronardi, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, XVI. *Il secondo Novecento, Le opere 1938-1961*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 609-638: p. 617.

*Mastronardi si esaurisce insomma nei loro gesti e nelle loro azioni, interno ed esterno coincidono, e ciò è tutt'uno, come scrive, con la loro alienazione.*

*Ho due domande al riguardo: anzitutto vorrei chiederle se può approfondire questa dinamica «spettacolarmente paradossale» e se secondo lei è possibile formularla anche altrimenti, dicendo che la soggettività è presente proprio perché negata; dicendo cioè, in altri termini, che la vita psichica dei personaggi non è rappresentata direttamente ma dal momento che coincide con l'esterno è dappertutto, tanto che la sola realtà che vediamo è quella deformata dal punto di vista del soggetto. Del resto Micca è tanto più alienato quanto più è attivo e vitale, e la sua disfatta, come ha scritto Mauro Novelli, è «agli antipodi della disfatta dell'inetto novecentesco» perché è dovuta «non a un poco, ma a un troppo di vigore». <sup>2</sup> In secondo luogo vorrei domandarle se secondo lei questa dinamica può essere estesa anche agli altri due romanzi della Trilogia di Vigevano o se l'adozione della prima persona stabilisce una differenza rispetto a questa negazione della soggettività.*

**G.T.:** Proverò a partire con una specie di formula, per mettere le cose in chiaro rispetto a come la penso. Nel *Calzolaio* la focalizzazione interna e la soggettivizzazione del resoconto narrativo sono chiavi tecniche, mentre l'assenza di profondità e la vitalità sono chiavi di lettura psicologiche. Dappertutto troviamo rappresentati esteriorizzazione e deprivazione affettiva, riduzione dei movimenti emotivi a logiche elementari di soddisfacimento dei desideri elementari, di affermazione e sopraffazione, fino all'uso spregiudicato, cinico, degli altri al servizio dei propri interessi. Al massimo, può verificarsi l'incontro fra due egoismi, che riescono a collaborare insieme per un certo periodo: come accade del resto al Micca con la Luisa, o anche alla Luisa col Netto. Ma di sentimenti veri e propri e di interiorità in qualche modo approfondita non c'è traccia: e questo non è un limite, ma un punto di forza del romanzo. Storicamente, la messa in scena della profondità psicologica nella sua percepibile temporalità comincia ben prima della narrativa modernista. È la lunga, fondamentale storia di quella che il grande (e quasi ignorato in Italia)

---

<sup>2</sup> M. Novelli, *Lucio Mastronardi tra verismo e grottesco. A proposito del «Calzolaio di Vigevano»*, in «Nuova Antologia», gennaio-marzo 2005, 2233, pp. 203-212: p. 209.

Franz Stanzel chiama «situazione narrativa figurale»,<sup>3</sup> cioè della narrazione che fa uso, per dirla con Henry James, del «personaggio riflettore». <sup>4</sup> Stanzel ha avuto il merito di identificare questa «situazione narrativa» come una delle tre tipologie fondamentali di narrazione, una modalità autonoma, accanto alla narrazione dell'io e alla narrazione autoriale (Genette direbbe narratore interno e narratore esterno), non solo una variante frequente di una delle altre due, o di entrambe... Ora, è noto che la narrazione figurale (genettianamente narratore esterno con focalizzazione interna) consente di teatralizzare l'interiorità nel suo divenire, mettendola in scena così da evitare due opposti pericoli: l'eccesso di introspezione spiegata e interpretata (quelle che Vittorini chiamava argutamente le «recensioni dell'anima»),<sup>5</sup> ma anche il rischio di vincolare il discorso narrativo alle competenze linguistiche e culturali del personaggio. Il narratore figurale, infatti, può sempre sia calarsi di più nel personaggio (arrivando al limite alla mimesi linguistica, in un *continuum* che ha come suo limite estremo il monologo interiore e dunque il pensiero diretto libero), sia risalire verso la coscienza, la capacità di comprensione, ma anche le competenze linguistiche del narratore esterno. Percorrendo queste gradazioni percorriamo una parte enorme della narrativa non solo modernista, ma già moderna: per intenderci, dobbiamo cominciare con Flaubert, per poi proseguire con Henry James, arrivando poi a Kafka e Virginia Woolf, ma anche a Joyce (narratore figurale è quello del *Portrait*, ma anche quello di buona parte dell'*Ulysses*). La tradizione italiana ha percorso una sua strada originale, che dà avvio ai paradossi di cui ho scritto a proposito di Mastronardi: è la geniale narrazione figurale di Verga (ne ha scritto recentemente, con grande lucidità teorica, finalmente consapevole delle categorie di Stanzel, Paolo Giovannetti), dove la focalizzazione interna coincide anche con quanto Guido Baldi definì felicemente, ormai parecchi anni fa, «l'artificio della regressione». <sup>6</sup> Il paradosso sta nel puntare le proprie carte su

<sup>3</sup> F.K. Stanzel, *A Theory of Narrative* [1982], Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. 45-56 e 186-200.

<sup>4</sup> H. James, *The Art of the Novel. Critical Prefaces*, New York, Scribner, 1962, p. 70.

<sup>5</sup> E. Vittorini, *Prefazione* [1948] a *Il garofano rosso*, ora in Id., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, p. 489.

<sup>6</sup> Cfr. G. Baldi, *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista* [1980], Napoli, Liguori, 2006.

un'interiorità essenziale, al limite dell'elementare. È evidente che Verga è il modello primo per Mastronardi (di fatto dichiarato attraverso la palese citazione dei *Malavoglia* nell'incipit del *Calzolaio*): perché gli offre il punto di riferimento anche tecnico per una narrazione dove la focalizzazione viene sorretta da personaggi culturalmente molto limitati. Ma i personaggi di Verga erano carichi di umanità, di sentimenti elementari e tuttavia autentici: anzi, e credo di restare molto vicino a quanto pensava Verga, sono così autentici proprio perché elementari, non corrotti e perciò pieni di umanità, di passione (*La lupa docet*). Con Mastronardi la regressione del punto di vista, condotta sistematicamente anche dalle parti di una profonda mimesi della lingua parlata, fa tutt'uno con una condizione profondamente degradata, in cui l'adeguamento a una logica di profitto e di sopraffazione, così profonda e coerente da confondere schiavi e padroni, ha ormai deprivato quasi tutti i personaggi di sentimenti e capacità empatiche (salvo poche eccezioni, come la Marion). Il rigore feroce di questo processo di *reductio*, narrativa e psicologica insieme, è così profondo e generalizzato da avermi indotto a definirlo «spettacolare», proprio per la sua unilateralità senza scampo. Non direi però che «la soggettività è presente *proprio perché negata*»: non mi pare sostenibile in termini di tecniche narrative. La soggettività è presente comunque, è al cuore del linguaggio (l'*ego-hic-nunc origo* di Bühler), e la narrazione figurale la raddoppia sistematicamente (e tecnicamente), facendo convivere la soggettività del narratore e quella del personaggio (in questo senso è molto istruttivo il fenomeno della doppia deissi, tipica della narrazione figurale e quindi anche dell'indiretto libero): siamo davanti, per dirla con Bachtin, a parole «bivocali»,<sup>7</sup> a una *Dual voice*, come suona il titolo del bel libro di Roy Pascal (un altro importante testo critico e narratologico inspiegabilmente quasi sconosciuto in Italia). È verissimo quello che scrive Mauro Novelli (lo cito anch'io nel mio saggio) ed è vero, come dice lei, che Micca «è tanto più alienato quanto più è attivo e vitale»: ma la vitalità alienata è il suo specifico, la soggettività sfrenata nella sua grezza materialità, non la soggettività *tout court*, che sarebbe presente anche se lui non fosse vitale. Se posso azzardare una estrema sintesi: la vitalità coincidente con l'alienazione è un dato psicologico,

<sup>7</sup> M.M. Bachtin, *La parola nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, trad. it. di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 2001, p. 133.



sociologico e narrativamente caratterizzante; la soggettività onnipervasiva è prima di tutto, e fondamentalmente, un dato tecnico, effetto della narrazione figurale, o, se preferisce, della focalizzazione interna. Se guardiamo al *Maestro* e al *Meridionale* la scelta della narrazione in prima persona produce effetti strutturali e di senso molto diversi. Una prima persona sempre in scena non permette, anzitutto tecnicamente, quella dualità che è così caratteristica della narrazione figurale. In questo senso è un procedimento un po' più semplice; e, secondo me, anche un po' meno felice dal punto di vista estetico. A mio avviso la potenza atroce del *Calzolaio* rappresenta la vetta dei risultati estetici di Mastronardi. Ma chiaramente questo, in quanto giudizio estetico, è un giudizio un po' più "mio", legato anche a meno obbiettive ragioni di gusto, non solo a circostanze tecniche difficili da negare.

**Ludovica del Castillo:** *Leggendo Il calzolaio di Vigevano vengono con molta facilità alla mente altri e numerosi testi letterari che si sono occupati del mondo industriale e impiegatizio. Primi fra tutti La vita agra di Luciano Bianciardi e Memoriale di Paolo Volponi, per citare solo i primi due di una più ampia lista, e che nello specifico sono stati pubblicati nel 1962, stesso anno dell'uscita del libro di Mastronardi. Nel caso dei testi di Volponi e Bianciardi, però, la spinta è indirizzata verso una critica più esplicitamente esposta del sistema capitalistico, e di tutti i suoi riverberi sul piano socio-collettivo e individuale, tanto da porne in crisi i presupposti attraverso l'azione dei protagonisti, che si pongono come soggetti in qualche modo maggiormente agenti e in contrasto, all'interno della vicenda e del contesto in cui si muovono.*

*Pochi anni più tardi, nel 1965, è pubblicato invece Il padrone di Goffredo Parise, che per certi versi riprende, e in un modo del tutto diverso e particolare, la posizione del protagonista del Calzolaio di Vigevano: il "personaggio-incastrato", potremmo dire, seppure, nel caso di Parise, si tratta di un personaggio fortemente scisso e in crisi rispetto alla propria posizione di impiegato. Nel finale del Padrone, infatti, il protagonista prende piena coscienza del proprio stato di immobilità, incapace però di reagire (sperando, tra l'altro, che il figlio che sarebbe nato dall'unione con sua moglie – imposta dal proprio capo – nasca privo di coscienza, e quindi di sofferenze per la propria condizione). Ciò che più colpisce del finale del Calzolaio di Vigevano è, tra le altre cose, l'esplicitazione della coazione a ripetere e l'assenza di*

*un possibile cambiamento o crescita, come è chiaramente evidenziato nel suo saggio.*

*Vorrei chiederle un suo approfondimento su questa questione, alla luce degli altri testi di quegli anni che affrontano la questione del lavoro capitalistico.*

**G.T.:** Non so se riuscirò a approfondire qui un tema così vasto: ci vorrebbe almeno una monografia... Comincerei però dicendo che stiamo parlando della fenomenologia della letteratura dedicata all'industria e al terziario industriale, non al terziario in genere: in Italia c'è anche il terziario della "ministerialità", quella genialmente e bizzarramente trattata dai *Misteri dei ministeri* di Augusto Frassinetti, che Einaudi si appresta finalmente a ripubblicare, o di certe scorribande paradossali di Ermanno Cavazzoni (penso per esempio al prefetto a riposo Gonnella del *Poema dei lunatici*). Certo, in questo contesto ci interessa soprattutto la vasta area della cosiddetta letteratura industriale, da Paolo Volponi a Goffredo Parise, a (lasciatemelo dire, con una piccola consapevole provocazione) Paolo Villaggio. Visto che qui siamo molto vicini a Franco Fortini, consiglieri poi a tutti di rileggere ogni tanto quel saggio straordinario che è *Astuti come colombe*: ci ricorda, starei per dire per sempre, che «l'industria non è un tema, è la manifestazione del tema che si chiama capitalismo».<sup>8</sup> Bisogna poi ricordare fino a che punto la breve stagione della letteratura industriale in Italia sia in rapporto ben percepibile non solo con la spinta utopica ed editoriale di Elio Vittorini, ma anche con gli anni di Adriano Olivetti. Non dimentichiamo quanti nostri scrittori sono passati da lì: a cominciare proprio da Fortini e Volponi, per continuare con Ottiero Ottieri e Giovanni Giudici. In *Memoriale* troviamo, oltre alla critica dell'industrialismo, anche e proprio l'utopia della fabbrica come regno della razionalità e della luce: un sogno evidentemente debitore delle iniziative di Olivetti, un sogno che non siamo autorizzati a sminuire per il fatto che chi lo pronuncia è il paranoico Albino Saluggia, narratore inattendibile per lo più, ma per altri aspetti autentico, competente portaparola dell'autore. Detto questo, segnalo un'utile antologia recente, quella curata da Giorgio Bigatti e Giuseppe Lupo per Laterza, *Fabbrica di carta. I libri che*

---

<sup>8</sup> F. Fortini, *Astuti come colombe* [1962], ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 44-68: p. 53.

raccontano *l'Italia industriale*, del 2013, utilissima per avere una panoramica molto ampia della nostra letteratura industriale: dall'esemplare *Tre operai* di Carlo Bernari, incunabolo dell'industrialismo letterario italiano, a Leonardo Sinisgalli, ai testi classici degli anni del *boom* e dell'impegno vittoriniano (cui si riferiscono i titoli che lei cita), agli anni della contestazione (Nanni Balestrini, ma anche Tommaso Di Ciaula e Vincenzo Guerrazzi), fino a casi recenti, dove il ritorno dell'industria (Antonio Pennacchi o Silvia Avallone) va a sovrapporsi con i processi di de-industrializzazione (*La dismissione* di Ermanno Rea). Nel complesso, benché gli esempi siano molto numerosi, vale la pena di dire che i temi industriali non sono tutto sommati frequentati molto spesso dagli scrittori italiani. Questo secondo me fa tutt'uno con la relativa difficoltà della nostra intellettualità, segnata fin all'altro ieri (se non fino a oggi...) da una persistente, inveterata tradizione umanistica, a confrontarsi con la rappresentazione del mondo del lavoro, che richiede comunque competenze specifiche, senza le quali si rischia la vaghezza. Una decina di anni fa, scrivendo un pezzo per «Tirature» proprio sulla narrativa che rappresenta il mondo del lavoro, scrissi (scherzando ma non troppo) che nella letteratura italiana contemporanea tutti vanno a scuola, ma pochissimi vanno a lavorare: è una battuta, ma molto fondata nella realtà della nostra produzione narrativa (e poetica: non dimentichiamo testi come *La ragazza Carla* e *Una visita in fabbrica*). In questo quadro non credo che si possa però irrigidire la distinzione fra testi e autori che propongono una critica e una reazione, e testi che (la faccio breve) si rassegnano: molti testi fanno insieme l'una e l'altra cosa. Pensi a *La vita agra*: critica spietata, al limite della proposta terroristica (non a caso però tutta individuale e fin dall'inizio velleitaria), sì, certo; ma pochi libri sono pieni di un nichilismo così cupo e irrecuperabile come il capolavoro di Bianciardi, nonostante l'invenzione paradossale dell'utopia sessuale di un «neocristianesimo disattivistico e copulatorio»: <sup>9</sup> esilarante, provocatoria, ma non certo espressione di una prospettiva di cambiamento. Salta a ben guardare all'occhio che Mastronardi e Bianciardi, a parte la curiosa casualità della comune rima difficile, hanno molto in comune: anche e proprio nell'incarnarsi della loro prospettiva critica in atteggiamento esistenziale, in un risentimento auto-lesionista fino all'auto-

<sup>9</sup> Cfr. L. Bianciardi, *La vita agra* [1962], Milano, Bompiani, 2007, pp. 160-163.

# L'ospite ingrato

distruzione (il suicidio per l'uno, l'alcool per l'altro). Da questo punto di vista, c'è rischio che solo *Vogliamo tutto* e pochissimi altri testi ci parlino davvero di una critica costruttiva, con tutti i distinguo e i distanziamenti politici che ci obbligano comunque a fare. Lo sconforto, dobbiamo ammetterlo, prevale quasi sempre.

Il mondo piccolo globale del *Calzolaio di Vigevano*.  
Tre domande a Gianni Turchetta

Ludovica del Castillo  
Claudio Panella  
Tiziano Toracca

# Il rifiuto della storia in *Porcile*

## Pasolini tra Marcuse e Norman O. Brown\*

Raffaello Palumbo Mosca

La storia è un incubo da cui cerco di destarmi.  
J. Joyce, *Ulisse*

Se non è la è più riuscita tra le sei pièce del ciclo del teatro di parola, *Porcile* è senza dubbio la più ambigua; e quella nella quale con più frequenza è possibile trovare riferimenti e temi fondanti – dal fallimento della Ragione alla centralità del corpo e del sesso, quella «verità del coito» di cui ha parlato Marco Antonio Bazzocchi<sup>1</sup> – che Pasolini svilupperà a pieno, estremizzandoli, solo nelle ultime opere, dagli *Scritti corsari* a *Salò* fino all'incompiuto *Petrolio*. L'ambiguità della pièce è innanzi tutto l'ambiguità del suo protagonista Julian che, come il Pilade della tragedia omonima, con la sua «grazia che lo ha colpito come una peste»,<sup>2</sup> con il suo inconfessabile segreto, è la «diversità fatta carne e che dà scandalo»,<sup>3</sup> è l'emblema di un *no* alla Storia che,

---

\* Questo saggio rielabora e corregge, anche attraverso il riconoscimento di nuove fondamentali fonti (*Life Against Death* di N. O. Brown e *L'uomo a una dimensione* di H. Marcuse) una mia precedente lettura di *Porcile* («*Porcile*»: lettura attraverso le fonti, in *Scrittori inconvenienti: Essays On and By G. Celati and P. P. Pasolini*, a cura di R. West, A. Maggi, Ravenna, Longo, 2009, pp. 61-67).

<sup>1</sup> M.A. Bazzocchi, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l'esercizio della verità*, Bologna, il Mulino, 2017, in particolare pp.37-40.

<sup>2</sup> P.P. Pasolini, *Porcile*, in Id., *Teatro*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 2001, p. 622; d'ora in poi *Por*.

<sup>3</sup> «Pilade è diventato quello che non si riconosce? Pilade è diventato la ragione dello scandalo? / È lui la Diversità fatta carne»; P.P. Pasolini, *Pilade*, in Id., *Teatro* cit., p. 383.

in quanto storia del progressivo sviluppo del binomio borghese Ragione-pragma,<sup>4</sup> è storia di orrore e orrori. Se è possibile leggere l'opera tutta di Pasolini come percorsa da un conflitto insanabile tra mito e storia, tra sacro primitivo e *polis*, è però a partire dal *Teatro* che un tale conflitto esplose in tutta la sua forza.<sup>5</sup> È qui, infatti, che per la prima volta quella rappresentazione di una «civiltà preistorica e pre-borghese, e quindi mitica e sacra»<sup>6</sup> che aveva, ad esempio creato l'epopea di *Accattone*, entra radicalmente in crisi; è qui che assistiamo a una definitiva presa di coscienza di quella trasformazione del popolo in massa già paventata in *La religione del mio tempo* del 1961:

la massa, non il popolo, la massa  
decisa a farsi corrompere  
al mondo ora si affaccia,  
e lo trasforma, a ogni schermo, a ogni video  
si abbevera [...]  
E s'assesta là dove il Nuovo Capitale vuole.<sup>7</sup>

Come è stato notato, già in *Pilade* «la trasformazione dello stato arcaico-contadino a quello moderno-industriale coincide con la distruzione del mito»,<sup>8</sup> ma con *Porcile* Pasolini compie un passo ulteriore: incentrando la pièce sull'ambigua continuità tra vecchio e nuovo capitalismo – esemplificata dal sodalizio tra l'«umanista» Klotz e il suo socio tecnocrate Herdhitze – arriva in fine, in sintonia con *La dialettica dell'illuminismo* di Horkheimer e Adorno (e come si vedrà, in alcuni casi estremizzandone il discorso), non solo a riconoscere l'inevitabilità del processo storico che porta il potere a perpetuare sé stesso, ma anche, come accadrà soprattutto negli scritti giornalistici a partire dagli anni Settanta,<sup>9</sup> a ritrovare la matrice del meccanismo

<sup>4</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Elogio della barbarie, nostalgia del sacro*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 1486.

<sup>5</sup> Per una puntuale ricostruzione della drammaturgia di Pasolini rimando a S. Casi, *Pasolini. Un'idea di teatro*, Udine, Campanotto, 1990.

<sup>6</sup> Cfr. G. Santato, *L'abisso tra corpo e storia. Pasolini tra mito, storia e dopostoria*, in «Studi pasoliniani», 1, 2001, p. 15.

<sup>7</sup> P.P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, Milano, Mondadori, 2003, p. 591.

<sup>8</sup> G. Santato, *L'abisso tra corpo e storia cit.*, p. 30.

<sup>9</sup> In proposito si veda F. Vighi, *Pasolini con Adorno: Fascismo rivisitato*, in «Italian Studies», 56, 2001, pp. 129-147.

totalitario nel progressivo sviluppo – e nella progressiva degenerazione – della ragione. E tuttavia, come è evidente nell'episodio-chiave della abiura di Spinoza durante il colloquio con Julian nel porcile, Pasolini retrodata il punto di svolta dall'Illuminismo al pensiero già razionalmente moderno di Cartesio e Spinoza:

Sono qui per abiurarla (l'*Etica*).  
Essa non è stata che un libro – come il *Don Chisciotte*  
come la *Monadologia* o come i *Principia Mathematica*:  
libri sublimi, se vuoi, eppure opere  
nate da un mondo che avrebbe prodotto, alla fine,  
il tuo padre umanista e il suo socio tecnocrate. (*Por*, p. 636)

Da questo punto di vista, il deuteragonista di Julian non è – o non è solo – il padre biologico Klotze, ma soprattutto il Signor Herdhitze, socio e «membro più duro» (*Por*, p. 639) dei due, emblema perfettamente compiuto di quella degenerazione della ragione da *sophia* a *techné* già descritta da Adorno e dalla Scuola di Francoforte come la sotterranea radice del fascismo; un fascismo inteso qui, in perfetta consonanza con i successivi *Scritti corsari*, in maniera trans-storica, come «Potere con la P maiuscola», come «forma “totale” di Fascismo»<sup>10</sup> che ha una realizzazione storica e concreta nella società neocapitalistica italiana a partire dal *boom* economico. Se infatti il Signor Klotz segue (almeno in parte) una logica ancora “umanistica” – segue ancora, cioè, le regole del vecchio ordine patriarcale<sup>11</sup> – e sarebbe quindi pronto a porsi su un piano di scontro con il figlio («Cosa aspetta a fare regali ai poveri / facendo con loro un balletto tirolese? / Oppure... cosa aspetta a dare del *maiale a me?*»), è il Signor Herdhitze a comprendere la necessità della ribellione di Julian e usarla per i propri fini; Julian, allora, non è contrastato, ma capziosamente compreso e compatito: «quanto deve avere sofferto, quel povero ragazzo»; e ancora: «in realtà mi vengono le

<sup>10</sup> P.P. Pasolini, *Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 314.

<sup>11</sup> Pasolini stabilisce, in coincidenza con le riflessioni di Lacan, una stretta relazione tra l'emergere della società consumistica e neocapitalistica e il riconfigurarsi della relazione padre-figlio. In proposito si veda F. Chianese, *The Ambivalence of Julian: Paradox of Fatherhood in Pier Paolo Pasolini's «Porcile»*, in «Italian Studies», 73, 2018, pp. 66-80. Si veda inoltre G. Fadini, *Pasolini con Lacan. Per una politica tra mutazione antropologica e discorso del capitalista*, Milano-Udine, Mimesis, 2015.



lacrime agli occhi / pensando a quel povero ragazzo crocefisso» (*Por*, p. 617-618). La repressività del Signor Herdhitze non è, allora, «arcaicamente poliziesca», ma rimanda a quella «falsa permissività» che depotenzia la possibilità stessa dello scontro e della ribellione attraverso un processo di assimilazione<sup>12</sup> – ed ha per questo un carattere «veramente totalitario»<sup>13</sup> – della società dei consumi di cui, sulla falsariga del Marcuse di *L'uomo a una dimensione*, lungamente Pasolini ragionerà negli scritti giornalistici di *Lettere luterane*.

Accanto, come vuole Vighi,<sup>14</sup> a *La dialettica dell'Illuminismo*, e forse con ancora più cogenza, è allora proprio la lezione di Marcuse – quello di *Eros e civiltà* come quello di *L'uomo a una dimensione* – a rivelarsi fondante per *Porcile*.<sup>15</sup>

Non a caso, anche l'episodio che vede i compagni di Ida, «i giovani migliori della nazione manifestare per la prima volta per la pace», non può (più) essere l'epopea di un rovesciamento dei processi storici in atto; al contrario di quanto afferma il Signor Klotz, i «tempi di Grosz e

---

<sup>12</sup> Si veda almeno tutto il primo capitolo, il cui *incipit* è già chiarissimo: «A comfortable, smooth, reasonable, democratic unfreedom prevails in advanced industrial civilization, a token of technical progress». H. Marcuse, *One dimensional man; studies in the ideology of advanced industrial society*, Boston, Beacon Press, 1964, p. 3.

<sup>13</sup> P.P. Pasolini, *I giovani infelici*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 547.

<sup>14</sup> Cfr. F. Vighi, *Pasolini con Adorno: Fascismo rivisitato* cit.

<sup>15</sup> Pasolini conosce l'opera di Marcuse attraverso la mediazione di Fortini (cfr. F. Camon, *Il mestiere di poeta, Conversazioni con Javier, Ungaretti, Sbarbaro, Palazzeschi, Valeri, Govoni, Betocchi, Montale, Quasimodo, Sinisgalli, Gatto, Caproni, Sereni, Zanzotto, Fortini, Luzi, Pasolini, Pignotti, Sanguineti* [1965], Milano, Garzanti, 1982, ora in P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società* cit., pp. 1626-1646). La prima traduzione italiana di *L'uomo a una dimensione* è quella Einaudi del 1967, lo stesso anno della prima traduzione di un altro volume fondamentale all'interno di *Porcile*, *Medicina disumana. Documenti del processo dei Medici di Norimberga* a cura di A. Mitscherlich e F. Mielke. Nella citata intervista a Ferdinando Camon del 1965, tuttavia, Pasolini afferma di conoscere i libri (al plurale) di Marcuse «prima che diventasse di moda»; sembra quindi ipotizzabile che Pasolini avesse avuto modo di consultare l'edizione originale del 1964. Particolarmente rilevante per il mio discorso è poi il fatto che nell'intervista, proprio a partire dal riferimento a Marcuse, Pasolini affronti uno dei temi fondanti di *Porcile*, vale a dire il perpetuarsi della borghesia attraverso la rivolta dei suoi figli. Per una panoramica aggiornata riguardo il rapporto tra Pasolini e Marcuse si veda L. Zenobi, *Tutti i vestiti della verità. Letteratura e cultura tedesche tra Settecento e Novecento*, Modena, Mucchi editore, 2020, in particolare, nel capitolo IV, le pagine dedicate a «Pier Paolo Pasolini e la critica della civiltà nella ricezione tedesca» (pp. 201-220).

Brecht» sono finiti, e i poveri *non* sono «buoni»: «Brecht potrebbe benissimo, buonanima, farci fare / la parte dei cattivi in una pièce dove i poveri sono buoni» (*Por*, p. 589). Ben prima delle *Lettere luterane* e di *I giovani infelici*, dunque, in *Porcile* Pasolini mette in scena il «quadro apocalittico» della storia unita di figli borghesi e popolo; vale a dire: mette in scena il momento in cui «la rivolta si è codificata» e la storia borghese, per la prima volta, diventa storia *tout-court*.<sup>16</sup> La musica dell'anima (e della protesta) è diventata, direbbe Marcuse, anche «la musica del venditore»<sup>17</sup> e i compagni di Ida sono stati trasformati in «maschere di una integrazione diligente e incosciente, che non fa pietà» (*Por*, p. 543); sono «tutti uguali / come soldati indisciplinati» (*Por*, p. 592). L'iniziale apatia di Julian, la sua incapacità di ribellarsi apertamente alla legge paterna, insomma il suo essere un figlio «né ubbidiente né disubbidiente» («Adesso sei offesa perché non vengo a Berlino / a fare il buffone con dei cartelli / che oppongono terrorismo di giovani borghesi / a terrorismo di vecchi borghesi?», *Por*, p. 586),<sup>18</sup> procede proprio, ancora una volta sulla falsariga del Marcuse di *L'uomo a una dimensione*, dalla dolorosa coscienza di questo processo di omologazione e assimilazione.

La contraddizione (e la scissione del soggetto) è insanabile: il rifiuto dell'altro non può che configurarsi, sempre e nello stesso momento, anche come *rifiuto di sé stesso*. La possibilità stessa della riflessione su di sé è garantita a Julian dalla sua agiatezza borghese, ed è Ida, già nelle prime battute del dialogo che apre la pièce, ad affermare: «siamo due ricchi borghesi io e te, Julian [...] / E siamo infatti qui, ad analizzarci, / COME È NOSTRO PRIVILEGIO» (*Por*, p. 578). Naturalmente, nel quadro del consueto autobiografismo pasoliniano (se pure, come vuole Ronconi, di un autobiografismo «del personaggio»),<sup>19</sup> l'esperienza di

<sup>16</sup> P.P. Pasolini, *I giovani infelici* cit., pp. 543, 545. E ancora: «Il quadro apocalittico [...] dei figli, comprende borghesia e popolo. Le due storie si sono dunque unite: ed è la prima volta che ciò succede nella storia dell'uomo [...] In altre parole, la nostra colpa di padri consisterebbe in questo: *nel credere che la storia non sia e non possa essere che la storia borghese*», *ivi*, p. 547.

<sup>17</sup> H. Marcuse, *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, trad. it. di L. Gallino, T. Gallino, Einaudi, Torino, 1967, p. 76.

<sup>18</sup> E ancor prima: «Oggi, un giorno d'agosto del '67, / io non ho opinioni. / Ho tentato di averne, e ho fatto, in conseguenza, / il mio dovere. Così mi sono accorto / che anche come rivoluzionario ero conformista» (*Por*, p. 584).

<sup>19</sup> Cfr. L. Ronconi, W. Siti, *Un teatro borghese*, in P.P. Pasolini, *Teatro* cit., p. XIII.

Julian riprende ed esemplarizza quella dell'autore stesso, insieme antagonista e parte di quella stessa borghesia che combatte.<sup>20</sup>

Esattamente come Pasolini, anche Julian «in parte grugnisce come suo padre»<sup>21</sup> e gli studenti che marciano con Ida, esattamente come quelli dei «brutti versi» (e celeberrimi) relativi ai fatti di Valle Giulia, rappresentano ormai la «borghesia [che] si schiera nelle barricate contro se stessa».<sup>22</sup> Come ha sottolineato Sapelli, per Pasolini «la rivoluzione antropologica non colpisce solo il sottoproletariato, ma la stessa classe dirigente: la trasformazione mette i figli contro i padri [...] spingendoli a “negarli” non sul piano delle relazioni produttive, ma su quello della cultura e dei modelli culturali».<sup>23</sup> Si tratta, insomma, di una falsa rivoluzione, o più precisamente della impossibilità stessa di una pratica rivoluzionaria: la lotta è interna alla borghesia, e gli studenti, «regredendo su posizioni risorgimentali», continuano una tradizione per cui «la vera protagonista della storia è la borghesia»; essi «mettono in crisi il loro mondo per reificarlo».<sup>24</sup> Siamo, dunque, a un punto di non ritorno: nella società dei consumi, la ribellione è stata svuotata dall'interno, perché si configura come momento necessario al perpetuarsi del potere: come affermerà il Signor Herdhitze nel settimo episodio, «la contraddizione è assolutamente necessaria».<sup>25</sup> Il processo sociale dell'integrazione viene allora allegorizzato nel ben più cruento atto del divorare e metabolizzare senza sosta da parte di un'intera classe egemone («PADRE: Ti prego / Osserva / La bocca della signora Mann! Su osservalà! / È aperta su un bignè, lo ingoia, l'ha ingoiato!», *Por*, p. 629). La contraddizione non rovescia il dominio, bensì *lo nutre*; se la società dei padri divora i propri figli significa che non solo li consuma, ma li usa per il proprio metabolismo: «una società ha bisogno della

---

<sup>20</sup> «Io vivo i problemi della storia ambigualmente. La storia è la storia della lotta di classe: ma mentre io vivo la lotta contro la borghesia (contro me stesso) nel tempo stesso sono consumato dalla borghesia, ed è la borghesia che mi offre i modi e i mezzi della produzione». P.P. Pasolini, cit. in L. Martellini, *Introduzione a Pasolini*, Roma-Bari, Laterza, 1989, p. 111.

<sup>21</sup> «Sì, infatti, in parte, grugnisco, come mio padre» (*Por*, p. 586).

<sup>22</sup> P.P. Pasolini, *Anche Marcuse adulatore?*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 157.

<sup>23</sup> G. Sapelli, *Modernizzazione senza sviluppo: il capitalismo secondo Pasolini, Testi e pretesti*, Milano, Mondadori, 2005, pp. 95-96.

<sup>24</sup> P.P. Pasolini, *Anche Marcuse adulatore?* cit., p. 157.

<sup>25</sup> «La mia vecchia esperienza, costruttiva, / mi dice che le contraddizioni sono assolutamente necessarie» (*Por*, p. 612).

trasgressione per fondare la propria regola». <sup>26</sup> È chiaro qui il ribaltamento del pasto totemico descritto da Freud in *Totem e tabù*: i figli vorrebbero uccidere i padri, ma ne sono invece divorati, e la loro forza, metabolizzata, serve a conservare lo *status quo*, rinnovandolo:

## PADRE

c'è un momento in cui la mia abiezione di maiale  
(col ventre capace di contenere un'intera classe sociale),  
attraverso il rimpianto del passato  
si purifica... Ed è lì  
che io ho torto.  
Invece... invece... invece...  
C'è un momento in cui la sua abiezione di maiale,  
attraverso l'idea di futuro  
si fa ancora più cinica... Ed è lì  
che lei ha ragione. (*Por*, p. 609)

Un tale ribaltamento appare anche nel dialogo tra Ida e la madre, nel quale Julian assume le caratteristiche della vittima sacrificale che, in quanto tale, è venerata. Come i padri del discorso freudiano, inoltre, il prestigio di Julian perdura anche nell'assenza: «Eccolo qui, come Cristo in croce [...] / Il suo prestigio è inalterato. / Egli fuggendo, era sempre presente. / Si è creato un'autorità giocando amaramente» (*Por*, p. 595). Esso fa però anche capo a un rovesciamento non privo di ambiguità del complesso di Edipo, nel quale la pulsione sessuale è diretta verso il padre-maiale e il desiderio è, con evidenza quasi didascalica, quello di uccidere la madre attraverso Ida; è proprio quest'ultima a stabilire, già nel primo episodio, un'identità tra sé e la madre di Julian: «ma i miei diciassette anni sono quarantasette / (l'età inconfessata di tua madre)» (*Por*, p. 578). La risposta di Julian è emblematica: «se tu morissi, bella / non mi chiederei nemmeno dove ti hanno messo sotto terra» (*ibidem*). È, però, quando Julian fallisce «l'ultimo, infame esperimento» (*Por*, pp. 593-594), quando, cioè, tenta di reintegrarsi nell'ordine normale della società, che il desiderio erompe in tutta la sua forza: «Ed è per questo che io vorrei essere un SS / E massacrarti col mio segreto [...] / La voglia

<sup>26</sup> «The text suggests that, in addition to eliminating those who disobey, 'we' also use them for our own metabolism and normal functioning. A society needs transgression to found its rule». M.S. Viano, *A Certain Realism. Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, Berkeley (CA), University of California Press, 1993, p. 218.

di baciarti, come vedi / Mi ha fatto venir voglia di ammazzarti (trallallà)» (*ibidem*). Come ha visto Bazzocchi, Julian non vuole né baciare né uccidere Ida poiché, interpretando «alla lettera» il desiderio del padre-maiale di vedersi riprodotto nel figlio, «si unisce ai maiali veri e propri». <sup>27</sup> Ciò che, tuttavia, sembra ancora più rilevante è *l'ambiguità* dell'amore di Julian: da una parte, esso è ciò che lo «fa comunicare con l'universo mistico, e lo sottrae in parte all'influenza della sua famiglia borghese», <sup>28</sup> ma i maiali sono, allo stesso momento, anche simbolo dell'amato-odiato padre. È esattamente a causa di questa ambivalenza simbolica che – come afferma Pasolini stesso – la rivolta di Julian rimane «a mezza strada». <sup>29</sup> Quando Julian, al termine del dramma, sarà divorato dai maiali sarà, allora, effettivamente divorato dalla società borghese: «la morale [...], se ce ne è una, è che la società attuale schiaccia non solo i figli disubbidienti, ma persino quelli che si compiacciono dell'ambiguità». <sup>30</sup> Appare qui in controtela, probabilmente per la prima volta, un intertesto che sarà poi fondamentale per il Pasolini di *Porno-Teo-Kolossal*, di *Petrolio* e di *Salò*; <sup>31</sup> mi riferisco al Norman O. Brown di *Love's Body*, e in particolare alla sua lettura di *Totem e Tabù*: «Locke's son, like Freud's, cannot free themselves from father psychology, and are crucified by the contradictory commands issuing from the Freudian super-ego, which says both "thou shalt be like the father", and "thou shalt not be like the father"». <sup>32</sup>

Julian, allora, *non può* compiere l'atto fortemente simbolico di baciare Ida, poiché questo significherebbe accettare di diventare il soggetto agente della borghesia che perpetua se stessa; significherebbe *diventare il padre*, accettandone la funzione all'interno

---

<sup>27</sup> «Il padre affarista di Julian [...] è un maiale borghese che vorrebbe vedersi riprodotto nel figlio, il quale però interpreta alla lettera questo desiderio e si unisce ai maiali veri e propri», M.A. Bazzocchi, *I burattini filosofi: Pasolini dalla letteratura al cinema*, Milano, Mondadori, 2007, p. 75.

<sup>28</sup> P.P. Pasolini, *Elogio della barbarie, nostalgia del sacro*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 1489.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> In proposito si vedano, A. Maggi, *The Resurrection of the Body: Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*, Chicago (IL), The University of Chicago Press, 2009; e ancora, A. Maggi, *Le ragioni del pensiero di Norman O. Brown nell'ultimo Pasolini*, in «Studi pasoliniani», 2016, pp. 11-24; S. De Laude, *Fly Translove Airways. Petrolio e il risveglio dei Faraoni di Mario Mieli*, in «La Rivista», 4, 2015, pp. 9-64.

<sup>32</sup> N.O. Brown, *Love's body*, New York, Vintage, 1968, pp. 5-6.

della società, il modello pragmatico-razionale. Una tale razionalità è quella che Horkheimer e Adorno riconoscono come «ragione strumentale», «ragione del dominio», che «imitando la razionalità perfetta del congegno industriale», ha portato alla distruzione dell'uomo, allo sterminio di Auschwitz, e che, in un meccanismo di ripetizione e differenza (ripetizione nella differenza) si rinnova nella fortuna del Signor Herdhitze. Il discorso di Pasolini si dispiega qui attraverso l'opposizione naturale/innaturale che in un certo modo, e controintuitivamente, riproduce il binomio freudiano principio di realtà / principio di piacere: se, infatti, Julian sposasse Ida e diventasse «padrone di mezza Germania dell'Ovest» compirebbe, da un punto di vista del processo storico, un percorso naturale - vale a dire: perfettamente conforme al principio di realtà - per la classe alla quale appartiene («Siamo due ricchi borghesi io e te, Julian / Il destino che ci ha fatti incontrare non è bifronte. / Ci ha sorriso dentro di noi, con grande naturalezza», *Por*, p. 578); ma «un lontano grugnito» lo trattiene: è il richiamo del corpo – il principio di piacere – come, nelle parole delle *Lettere luterane*, «ultimo baluardo della realtà», con «l'arcaica, fosca, vitale violenza dell'organo sessuale».<sup>33</sup> Per comprendere a pieno cosa Pasolini intenda qui per "realtà" dovremo ancora una volta far riferimento alla lettura freudiana di O. Brown che, in *Life Against Death*, in opposizione alla tradizione logico-cartesiana e a partire da Freud e dal Marcuse di *Eros e civiltà*, individua l'essenza dell'uomo nel desiderio; un desiderio che è innanzi tutto ricerca della felicità attraverso il corpo e che per questo è continuamente frustrato dalla società: «nell'uomo l'aspirazione alla felicità è in conflitto con il mondo intero. La realtà impone agli esseri umani la necessità di rinunciare al piacere»,<sup>34</sup> pena la distruzione della società stessa e della cultura. Per questo l'uomo storico è, essenzialmente «malattia» (*La malattia che si chiama uomo* è il capitolo che apre *Life Against Death*) e per l'uomo «la capacità di essere nevrotico è semplicemente l'altra faccia della sua capacità di svilupparsi culturalmente».<sup>35</sup> Attraverso il desiderio di Julian, Pasolini ipostatizza quindi il bisogno inconscio dell'umanità intera di negare il processo storico in nome della propria felicità: se la storia infatti, nella prospettiva di O. Brown come di

<sup>33</sup> P.P. Pasolini, *Lettere luterane*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 600.

<sup>34</sup> N. O. Brown, *La vita contro la morte. Il significato psicoanalitico della storia* [1964], trad. it. di S. Besana Giacomoni, Milano, Adelphi, 2002, p. 25.

<sup>35</sup> *Ivi*, pp. 26-27.

Pasolini, «si identifica con il “*reality principle*”, essa deve essere distrutta». <sup>36</sup> In questo senso, anche l’oggetto “scandaloso” dell’amore di Julian passa in secondo piano, poiché il vero elemento sovversivo è il desiderio stesso, il desiderare in sé. Julian stesso sembra talvolta esserne consapevole: «non c’è un “CHI”, c’è soltanto il mio amore» (*Por*, p. 594); e ancora più esplicitamente, nell’ottavo episodio:

Che cosa immensa e curiosa il mio amore.  
Non posso dirti chi amo;  
*ma non è questo che interessa [...]*  
Ciò che conta  
sono i suoi fenomeni; la profonda deformazione  
che esso ha causato in me – *che non è degenerazione*  
sia chiaro [...]  
Non è una cosa che capita,  
nascendo, vivendo. no. Insomma, non c’è in essa  
NIENTE DI NATURALE.  
E perciò, cosa vuoi, ci penso sempre. (*Por*, p. 622, corsivi miei)

L’amore di Julian è quindi “innaturale” perché – anche se forse in maniera depotenziata rispetto al cannibalismo che è il cuore della storia parallela nel film – rimanda ad un «rifiuto totale [...] della forma correntemente accettata dagli uomini». <sup>37</sup> Julian incarna storicamente un rifiuto metastorico al principio di realtà che continuamente frustra la ricerca del piacere in nome della fondazione della civiltà. Recandosi nel porcile, Julian rifiuta il «meccanismo di imitazione» che fonda la *polis* e grazie al quale, come sottolinea Bazzocchi, i figli si sostituiscono ai padri nella gestione del potere, perpetuandolo. <sup>38</sup> Come spesso gli accade, anche qui Pasolini si muove a cavallo tra un piano mitico e metastorico e uno storicamente determinato: immerso in quella che ancora appare come la civiltà pre-borghese, circondato dalla «impreveduta razza umana» che «non ha nulla a che fare con il resto dell’umanità» dei contadini, Julian può solo nascondersi e abbandonarsi al suo amore, finalmente soddisfare il suo desiderio di «ripetizioni infinite della stessa cosa» (*Por*, p. 587). È, questa, una visione del passato, è la «Preistoria arcaica del sud»; come in *Poesia in forma di rosa*, i contadini sono visti

<sup>36</sup> A. Maggi, *Il pensiero di N. O. Brown nell'ultimo Pasolini* cit., p. 13.

<sup>37</sup> P.P. Pasolini, *Elogio della barbarie, nostalgia del sacro* cit., p. 1488.

<sup>38</sup> Cfr. A.M. Bazzocchi, *Espozizioni* cit., in particolare pp. 12-19.



«con le bandiere rosse di Trotzki al vento».<sup>39</sup> Ma questa visione è poco più di un delirio, semplice traccia di ciò che, se mai è stato o sarebbe potuto essere, è ora e per sempre negato: i contadini sono, in realtà, «inoffensivi ed elegiaci, / stupidi e infidi»; non è più tempo, per loro, di sventolare bandiere rosse, di agitare zappe e badili guidati dai «braccianti italiani» (*Por*, p. 637 e *passim*), e Togliatti, come non manca di notare il Signor Klotz, «è morto» (*ibidem*). La visione del passato si dissolve, in *Porcile*, nella «grigia, deludente, lenta realtà», nella quale i contadini sono già «storici» e pronti a trasformarsi in «piccoli borghesi».<sup>40</sup> Persino la bellezza dei loro corpi – la cui innocenza aveva un tempo rappresentato l'«ultimo baluardo della realtà» di fronte alla crisi culturale e antropologica in atto – è de-realizzata nel sogno, e prelude a quella definitiva degenerazione che sarà denunciata nella *Abiura della trilogia della vita*:

Ma oggi la degenerazione dei corpi e dei sessi ha assunto valore retroattivo. Se coloro che *allora* erano così e così, hanno potuto diventare *ora* così e così, vuol dire che lo erano già potenzialmente: quindi anche il loro modo di essere di allora è, dal presente, svalutato. [...] I giovani e i ragazzi del sottoproletariato romano – che sono poi quelli che io ho proiettato nella vecchia e resistente Napoli, e poi nei paesi poveri del Terzo Mondo – se *ora* sono immondizia umana, vuol dire che *allora* potenzialmente lo erano. [...] Il crollo del presente implica anche il crollo del passato.<sup>41</sup>

La crisi di atonia che colpisce Julian nel quinto episodio, allora, è nient'altro che la drammatizzazione della impossibilità della scelta tra una falsa ribellione al padre (alla società borghese) e un impossibile adattamento. È un momento cruciale nel quale l'estraneità di Julian, sia verso il padre sia verso Ida, ha toccato il suo culmine: egli non è andato alla manifestazione per la pace né ha baciato Ida, non ha, quindi, né tentato di essere diverso dal padre, né a lui simile. Come

<sup>39</sup> P.P. Pasolini, *Bestemmia: tutte le poesie*, a cura di G. Chiaricossi, W. Siti, Milano, Garzanti, 1993, p. 699.

<sup>40</sup> «I contadini colorati aspettano un nuovo futuro che li trasformerà da contadini preistorici in contadini storici, prima di tutto, e poi da contadini storici in piccoli borghesi. Ecco la grigia, deludente, lenta realtà», P.P. Pasolini, *Intervista rilasciata a F. Camon*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 1645.

<sup>41</sup> P.P. Pasolini, *Abiura della «Trilogia della vita»*, *ivi*, pp. 600-601.

nella citazione di O. Brown già ricordata, è «crocefisso» dai due imperativi opposti di essere allo stesso momento come il padre e diverso da lui.<sup>42</sup> La scena rivela però un'altra fonte fondamentale, quello del De Martino di *Morte e pianto rituale nel mondo antico*. Julian si trova in uno stato di «quasi morte» che si configura come sintomo della perdita della presenza come «esperienza acuta del conflitto fra la perentorietà di un “dover fare qualcosa” e il funesto patire del “non c'è nulla da fare” da intendersi come [...] crollo esistenziale».<sup>43</sup> L'indecisione di Julian, attraverso la “crisi radicale”, si è tramutata in angoscia, nel rischio, cioè, di «perdere la possibilità stessa di dispiegare l'energia formale dell'esserci».<sup>44</sup> Ciò che Julian non vuole (o non può) fare è esattamente «dare orizzonte formale al patire, oggettivarlo in una forma particolare di coerenza culturale»,<sup>45</sup> poiché un tale atto si configura necessariamente come istituzione della civiltà e della società di tipo contrattuale:

Quando il patire con la sua polarità di piacere e dolore, e con le sue reazioni conformi, viene inserito in un piano razionale, deliberatamente scelto e storicamente modificabile, di produzione di beni secondo la regola dell'agire, la vitalità si risolve in economia, e la civiltà umana comincia.<sup>46</sup>

Una tale civiltà è però – lo si è visto – la civiltà del fascismo neocapitalistico, quella stessa, cioè, che ha attivamente «aperto il varco della crisi».<sup>47</sup> Sopraffatto da «forze economiche o politiche operanti senza e contro di *lui*», Julian è trascinato «nel nulla ancor prima che la morte fisica *lo* raggiunga».<sup>48</sup> Se l'interesse di Pasolini per le ricerche etnologiche di De Martino, un interesse che inizia negli anni Cinquanta durante la stesura del *Canzoniere italiano*,<sup>49</sup> appare ormai accertato, è

<sup>42</sup> Cfr. N.O. Brown, *Love's body* cit., in particolare il capitolo 1, «Liberty», pp. 3-31.

<sup>43</sup> E. De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico; dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino, Einaudi, 1958, p. 18.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>49</sup> P.P. Pasolini, *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Parma, Guanda, 1955. Nella lettera del 31 agosto 1953, indirizzata a Gianfranco D'Aronco, Pasolini parla di un «aiuto» promesso da De Martino e da Toschi. La diretta e assidua frequentazione tra Pasolini e De Martino è poi documentata in T. Subini, *La necessità*

a partire dal decennio successivo che il rapporto si fa più cogente e l'utilizzo del primo di riferimenti al pensiero del secondo anche «al di fuori dall'ambito specialistico [...] ne attesta l'avvenuta acquisizione».<sup>50</sup> L'ipotesi di Subini – che sia *Morte e pianto rituale* il testo ad aver lasciato maggiori tracce nell'opera pasoliniana – sembra qui confermata: prima della crisi, Julian afferma di voler godere «ripetizioni infinite della stessa cosa» (*Por*, p. 587), spiegando quindi il suo comportamento come impossibilità (o nolontà) di «trascendere la mera vitalità nell'opera secondo forme di coerenza culturale»;<sup>51</sup> e ancora: la descrizione dello stato catatonico di Julian ricalca senza possibili ambiguità il caso clinico che De Martino cita per esemplificare i sintomi della perdita della presenza:

Uno schizofrenico di Arieti si rendeva conto, con crescente ansietà, che insormontabili difficoltà si opponevano alla sua azione: ogni movimento che si apprestava a compiere gli si configurava come rischiosa possibilità di compiere un atto nocivo o inefficace, e pertanto questo malato, dominato dall'angoscia, preferiva non mangiare, non vestirsi, non lavarsi, per ridursi infine all'immobilità assoluta dello stupore catatonico.<sup>52</sup>

Ciò che Julian sperimenta, insomma, è una «estraneità radicale, perduta in lontananze astrali, separata da un muro di bronzo»<sup>53</sup> che deriva dall'«angoscia di non poter esserci in una storia umana».<sup>54</sup> Il mondo di Julian è allora destoricizzato poiché il passato (l'intrinseca

---

*di morire. Il cinema di Pier Paolo Pasolini e il sacro*, Roma, EDS, 2007. Cfr. in particolare pp. 26-28. Sul rapporto tra Pasolini e De Martino si vedano anche G. Tinelli, *Pasolini e De Martino. Una ricerca*, in «Pier Paolo Pasolini. Centro studi Casarza della Delizia», 4 febbraio 2018, <http://www.centrostudipierpaolopasolinica-sarsa.it/molteniblog/pasolini-e-de-martino-una-ricerca-di-giacomo-tirelli-parte-i/> (ultimo accesso 17/10/2020), e da una prospettiva comparatistica e meno vincolata dal punto di vista filologico, D. Balicco, *Letteratura e mutazione. Pier Paolo Pasolini, Ernesto De Martino e Franco Fortini*, Roma, Artemide, 2018.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>51</sup> «La mera vitalità che sta “cruda e verde” nell'animale e nella pianta deve nell'uomo essere trascesa nell'opera, e questa energia di trascendimento che oggettiva il vitale secondo forme di coerenza culturale è appunto la presenza», E. De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico* cit., p. 15.

<sup>52</sup> Cfr. *ivi*, p. 32.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 30.

violenza della società, qui storicamente individuata nel genocidio nazista), rappresenta lo *choc* mai superato che risorge nel presente provocando il momento di crisi. Non è un caso che alla caduta nella quasi morte di Julian segua la storia del signor Herdhitze: essa ribadisce come il reinserimento dell'energia vitale in un piano razionale affinché la società umana (ri)cominci *sia l'origine stessa* della violenza.

La parabola di Julian è ora giunta al suo culmine: il monologo nel quale egli descrive poeticamente il suo amore salda definitivamente – seguendo la prospettiva di O. Brown – particolare e universale, storia del singolo e storia del mondo nel desiderio di una «regressione [...] a stadi primordiali»,<sup>55</sup> ad una «barbarie primitiva» intesa come «meraviglioso barbaro»,<sup>56</sup> come gioia aurorale del corpo. L'ingresso finale di Julian nel porcile (specularmente, la sua uscita dalla *polis* e dalle sue leggi) è dunque, e pienamente, un rito sacro (e sacro, in Pasolini, è «ciò che interrompe la continuità della storia»)<sup>57</sup> che si celebra contemporaneamente al rito profano della Fusione all'interno della villa, dove il Signor Klotz e il Signor Herdhitze brindano alla nuova società (e potremmo intendere, qui, società nelle due accezioni di società per azioni e società umana). Il carattere rituale delle visite di Julian al porcile è del resto segnalato lungo tutto il testo, a partire dalla loro fissa ripetitività («Un'esperienza ripetuta, ripetuta / come i canti liturgici»), e dalla cornice, fatta dell'«impreveduta razza umana» dei contadini con la loro purezza bestiale («Essi non hanno nulla a che fare con il resto dell'umanità. / Mio padre e mia madre, credo li confondano con le bestie»), dalle querce selvagge infiammate dalla luce serale, e infine ribadita dalla brevità della festa che si consuma nell'ora «dedicata alla purezza»:

l'estate inoffensiva è piena di un fuoco  
che alona le querce selvagge...  
[...] Anche perché nel frattempo è scesa la sera.  
Si accendono i primi lumi, l'ora è dedicata alla purezza;  
prima di sera c'è una specie di festa –  
destinata a finire subito – ma che intanto  
riempie il cuore di rimorsi e di rimpianti. (*Por*, p. 626)

<sup>55</sup> S. Parussa, *L'eros onnipotente: erotismo, letteratura e impegno nell'opera di Pier Paolo Pasolini e Jean Genet*, Torino, Tirrenia Stampatori, 2003, p. 75.

<sup>56</sup> P.P. Pasolini, *Elogio della barbarie, nostalgia del sacro* cit., p. 1487.

<sup>57</sup> M.A. Bazzocchi, *Esposizioni* cit., p. 16.

Tutto contribuisce a creare l'atmosfera di un tramonto del mondo che ricorda quello del *Cantico del gallo silvestre*: al leopardiano spegnersi della natura<sup>58</sup> corrisponde il «gelo che non perdona», al «silenzio nudo e una quiete altissima»<sup>59</sup> il «cielo dello scoppio di una bomba atomica» e il «silenzio che ottenebra le cose» (*Por*, p. 624). A differenza dell'operetta, però, questa fine non prelude a un cosmico annientarsi («Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato né inteso, si dileguerà e perderassi»),<sup>60</sup> ma ad aprirsi del soggetto alle «esperienze totali e fondanti».<sup>61</sup> Nel sogno di Julian inizio e fine, aurora e tramonto coincidono<sup>62</sup> in uno stato di barbarie come «stato che precede la civiltà».<sup>63</sup> (E che quindi prelude a una sua nuova fondazione).

Prima che il rito sia definitivamente consumato, però, Pasolini inserisce la scena di una nuova visione e il dialogo di Julian con Spinoza. Da una parte, Spinoza è il figlio ribelle che «come gli amici di Ida, / [si schiera] contro i vecchi»; come Ida e lo stesso Julian è un borghese, e la sua vita somiglia a quella del protagonista. Tutto ciò, però, «non ha più importanza»: Spinoza, infatti, viene riconosciuto come l'iniziatore di quel processo di modernizzazione tecnologica che – assegnando alla ragione un ruolo dominante – ha portato agli orrori del nazismo e infine al «padre umanista e il suo socio tecnocrate» (*Por*, p. 636 e *passim*). E tuttavia, il significato profondo della scena non è nel semplice ribadire il processo di degenerazione della ragione in ragione strumentale, né nel fissarne un ipotetico *terminus post quem*. La scelta di Spinoza (e non, ad esempio, dell'apparentemente più pertinente Cartesio) rivela, letto alla luce dell'interpretazione psicanalitica della storia di O. Brown, la volontà di Pasolini di negare ogni possibilità di una mediazione tra i due poli opposti di *polis*-ragione e *tetis*-sacro-sessualità. Se, infatti, O. Brown legge Spinoza accanto a Freud, sottolineandone «l'adesione al principio

<sup>58</sup> G. Leopardi, *Operette morali*, Milano, Mondadori, 1988, p. 205: «Tempo verrà, che esso universo, e la natura medesima, sarà spenta».

<sup>59</sup> *Ivi*.

<sup>60</sup> G. Leopardi, *Operette morali* cit., p. 205.

<sup>61</sup> S. Parussa, *L'eros onnipotente* cit., p. 74.

<sup>62</sup> «Ho sognato poche notti fa / che ero per una strada buia, / [...] cercavo, lungo l'orlo / del marciapiede, e lungo quelle pozzanghere, / piene d'una luce di luoghi di altre vite – / forse un'aurora boreale, o un lungo tramonto siberiano – / qualcosa: cosa, non ricordo... Forse (l'improvviso ora) / un giocattolo. Ed ecco che sull'orlo dell'ultima / di queste pozzanghere c'è un maiale, un maialino...» (*Por*, p. 627).

<sup>63</sup> P.P. Pasolini, *Elogio della barbarie, nostalgia del sacro* cit., p. 1485.

di piacere»<sup>64</sup> e quindi la sostanziale estraneità rispetto al pensiero contemplativo occidentale, Pasolini è più radicale: *L'Etica*, con il suo ridurre Dio (il sacro) alla ragione, con il suo predicare la felicità nel compromesso razionale della *polis*,<sup>65</sup> pur nella sua grandezza, deve essere abiurata: «È vero: la Ragione (*loro*) mi è servita a spiegare Dio. / Ma una volta che, spiegato Dio, la Ragione / ha esaurito il suo compito, deve negarsi» (*Por*, p. 636, corsivo mio). All'abiura di Spinoza segue e fa da specchio la piena assunzione, da parte di Julian, come farà poi Carlo di Tetis in *Petrolio*, del ruolo di Vittima, ovvero di colui che, sacrificando il proprio corpo, tenta di «interrompere la catena per cui il Passato si perpetua nella vita comune».<sup>66</sup> La metafora cristologica («Eccolo qui, come Cristo in croce») evocata durante la crisi di Julian (e qui ricordata da Spinoza stesso) trova in fine il suo compimento nell'imminente martirio del protagonista, che nello stesso episodio era già stato paragonato ad un «San Sebastiano manierista». Il rimando è qui, ancora una volta, duplice: da una parte al noto martirio del santo sotto Diocleziano; esso funziona, però, anche come rimando interno al film *La ricotta*, nel quale, sullo sfondo di un *tableau vivant* che riproduce la *Deposizione* del Pontormo, Stracci muore di indigestione sulla croce.<sup>67</sup> Il regista, interpretato da Orson Wells, commenta cinicamente: «povero Stracci! Crepare, non aveva altro modo per ricordarci che anche lui era vivo». Ancora più significativa, soprattutto in relazione alla storia di Julian, appare però la prima stesura, poi censurata: «Povero Stracci! Crepare, era il suo solo modo di fare la rivoluzione».<sup>68</sup> Julian, come Stracci, deve “fare la rivoluzione morendo”:

---

<sup>64</sup> «Riguardo al problema della felicità umana, ciò che distingue Spinoza dalla tradizione filosofica occidentale e lo avvicina a Freud è l'adesione al principio di piacere e il rifiuto del dualismo anima e corpo»; e ancora: «Questo [di Spinoza] amore intellettuale per Dio è identico al perverso polimorfo infantile di cui parla Freud», N.O. Brown, *La vita contro la morte* cit., pp. 72, 73-74.

<sup>65</sup> «E inoltre nel mio *Tractatus politicus*, il succo / è che 'solo nella Città l'uomo può essere / razionale e libero» (*Por*, p. 633).

<sup>66</sup> M.A. Bazzocchi, *Esposizioni* cit., p. 13.

<sup>67</sup> Per un'analisi del rapporto del cinema pasoliniano con la pittura si veda almeno F. Galluzzi, *Pasolini e la pittura*, Roma, Bulzoni, 1994. L'insistenza sulle metafore cristologiche è certo ciò che più avvicina Stracci e Julian. Per le metafore cristologiche nella *Ricotta* si vedano, tra gli altri, A. Cappabianca, *Il cinema e il sacro*, Genova, Le Mani, 1998, e G. Conti Calabrese, *Pasolini e il sacro*, Milano, Jaca Book, 1994.

<sup>68</sup> Cfr. M.A. Bazzocchi, *I burattini filosofi* cit., p. 58.

Fatto sta che per esempio molti santi hanno predicato  
senza dire una sola parola – col silenzio,  
con l'azione, con il sangue, con la morte.  
*Ah, non si tratta certo di discorsi  
che possano essere definiti razionali.*  
A testimoniare questa forma di linguaggio  
che nessuna forma di Ragione può spiegare, neanche  
contraddicendosi, tu sei stato chiamato. (*Por*, p. 636, corsivo mio)

Come l'evangelico chicco di grano, Julian deve perdersi, deve morire per «dare molto frutto». <sup>69</sup> Come è stato notato, ancora una volta «è la cultura contadina e arcaica a costituire il sottofondo dal quale emerge la presenza di un evento sacro»: <sup>70</sup> il sacrificio di Julian attinge a un «sacro non ancora istituzionalizzato», <sup>71</sup> e sembra riprodurre il rituale del raccolto delle civiltà cerealicole descritto da De Martino nel già citato *Morte e pianto rituale*, rituale grazie al quale si «chiudeva un'epoca e inaugurava un nuovo corso esistenziale». <sup>72</sup> Julian è, insomma, nello stesso momento pianta coltivata e uomo che le dà la morte: «Nell'episodio del raccolto è proprio l'uomo che, con un atto decisivo e irreversibile [...] si fa lui stesso procuratore di morte della pianta coltivata, avviandola alla consumazione e inaugurando così il nuovo ciclo esistenziale da percorrere». <sup>73</sup>

E tuttavia, il gesto di Julian sembra esaurirsi a livello individuale. Pasolini costruisce qui due scene perfettamente speculari: nei due porcili <sup>74</sup> si consumano due riti opposti: («chi dice che la religione è morta? / Guarda che bel rito! Ora / è mia moglie che apre le fauci dipinte / e vi infila il bignè», *Por*, pp. 628-629): mentre nel «porcile dei porci» i maiali divorano Julian, nella casa-porcile gli uomini-maiali divorano bignè; la festa per la Fusione si svolge senza sussulti. Quando i contadini si presentano alla villa, sono «più pacifici dei pacifisti» (*Por*, p. 637): non solo *non possono più comprendere* il rito celebrato da Julian, il suo gesto estremo di rifiuto e ribellione, ma anzi, dichiarando di voler parlare non

<sup>69</sup> Cfr. Vangeli, Giovanni, XII, 24.

<sup>70</sup> M.A. Bazzocchi, *I burattini filosofi* cit., p. 80.

<sup>71</sup> Cfr. P.P. Pasolini, *Elogio della barbarie* cit., p. 1480.

<sup>72</sup> E. De Martino, *Morte e pianto rituale* cit., p. 241.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 243.

<sup>74</sup> «Certo, resta da stabilire qual è il vero porcile: / tuttavia, dal salone e dal giardino / dove si celebra la festa della Fusione, / io ti ho seguito, mentre te la squagliavi, / e sei venuto qui, nel porcile dei porci» (*Por*, p. 630).



# L'ospite ingrato

con il Signor Klotz ma con «il membro più duro della società» (*Por*, p. 639), immediatamente dichiarano la loro sottomissione al nuovo potere. La Fusione è, nei suoi effetti, un passaggio di consegne: dalla cultura umanistica del Signor Klotz a quella tecnica del Signor Herdhitze. Sarà proprio quest'ultimo, infatti, che - con un gesto di straordinaria potenza simbolica - intimerà ai contadini il silenzio; è, questo, un gesto che sembra voler cancellare la stessa esistenza di Julian, il suo scandalo e, con esso, la possibilità di rinnovamento di un'intera epoca («La decisione che tu ora prendi è dunque la decisione / che potrebbe prendere questa nostra intera giovane Epoca», *Por*, p. 634):

HERDHITZE

Insomma hanno fatto veramente piazza pulita quelle bestie?

MARACCHIONE

Sì, signore. Se uno non li avesse visti, coi suoi occhi, da lontano, mangiarsi un uomo, arrivando lì, non avrebbe capito proprio niente.[...]

HERDHITZE

Non c'è rimasto neanche un segno?

Un pezzo di stoffa,  
mettiamo, una suola di scarpa? [...]

MARACCHIONE

No, niente! Niente di niente.

HERDHITZE

Allora, ssssst! Non dite niente a nessuno. (*Por*, p. 643)

# Tra permanenza e fluire del tempo

## Il paesaggio nella *Cognizione del dolore*

Giulia Perosa

### I. Premessa

Sempre più spesso, negli ultimi decenni, l'analisi della rappresentazione paesaggistica ha costituito una prospettiva di indagine privilegiata per l'esegesi del testo letterario. Se, infatti, per definizione, il paesaggio si configura come una porzione di spazio percepita e giudicata esteticamente dallo sguardo di un soggetto,<sup>1</sup> la costruzione letteraria del paesaggio rappresenta un ideale punto di osservazione da cui sondare e porre in relazione molteplici aspetti testuali.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Si segue qui la definizione proposta da Michael Jakob (cfr. M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005, p. 14), pur nella consapevolezza che la dimensione estetica non è di necessità istitutiva di un paesaggio. Secondo altri studiosi, tra cui Tim Ingold (cfr. almeno T. Ingold, *The Temporality of the Landscape*, «World Archaeology», 2, October 1993, pp. 152-174), è la dimensione antropologica e diacronica a costituirlo, e, anziché un soggetto, è una comunità a identificarlo.

<sup>2</sup> Come emergerà più chiaramente nelle pagine seguenti, la prospettiva di indagine qui adottata si salda in particolare agli studi di Franz Karl Stanzel. Mi riservo di affrontare in altra sede l'analisi del paesaggio gaddiano secondo una prospettiva diversa e, segnatamente, di considerare il ruolo del lettore nella costruzione dello spazio narrativo. In quest'ottica, i lavori di Marco Caracciolo offrono un'interessante prospettiva di indagine, in grado di spiegare, grazie all'interazione con le scienze cognitive, le modalità in cui lo spazio narrativo acquisisce forma (e senso) per il lettore. Nella prospettiva di Caracciolo, la comprensione dei riferimenti spaziali nel

Anzitutto, prendere in esame il paesaggio romanzesco implica una costante attenzione alla fisionomia dell'istanza narrativa e solleva dunque la necessità di chiedersi volta per volta chi parli e a chi appartenga il punto di vista di chi osserva, ma anche che tipo di relazione intercorra tra voce e focus prospettico. Il variare dell'istanza che regola il funzionamento della struttura romanzesca comporta infatti nuove forme e funzioni anche della dimensione paesaggistica: dimensione che ben si presta, allora, a scavare nell'interiorità di chi guarda e a comprendere così alcune tra le più profonde dinamiche che orientano la macchina narrativa. Non solo. Nella circostanza diegetica alcune tessere paesaggistiche non restituiscono un paesaggio compiuto, ma un intreccio di diverse percezioni sensoriali. Queste diverse tipologie di paesaggio vengono tradotte in costrutti testuali differenti, non sempre riconducibili alla descrizione *tout-court*; per tale ragione assumono rilievo emblematico ai fini ermeneutici (e sono funzionali a una miglior definizione della tecnica narrativa di un autore) non soltanto le rappresentazioni paesaggistiche veicolate da sequenze descrittive propriamente dette, ma anche l'inserzione di singoli elementi paesaggistici in tipologie testuali complesse, all'incrocio tra descrizione e narrazione.

Le ragioni che inducono a prendere in esame il paesaggio nella *Cognizione del dolore* afferiscono a piani di indagine diversi. Prima di tutto è lo stesso Gadda "proto-romanziero" (nel 1924) che elabora una propria teoria del punto di vista e si mostra dunque ben consapevole delle numerose pieghe prospettiche generate dalla modulazione dell'istanza narrativa. In secondo luogo è ancora Gadda che dichiara il proprio «vivissimo [...] senso del paesaggio» in un'intervista del 1969,<sup>3</sup> e l'intera sua opera testimonia questa inesauribile attenzione. Ancora, la questione diventa di interesse cruciale alla luce del fatto che, per quanto la *Cognizione* si caratterizzi per una «scenografia monocentrica, irresistibilmente statica e centripeta»,<sup>4</sup> nel romanzo l'interazione tra lo

---

testo – e la conseguente costruzione di senso – si lega infatti alla “proiezione immaginativa” del lettore dentro i mondi finzionali e ai diversi gradi di finzializzazione del suo corpo virtuale. Cfr. M. Caracciolo, *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2014, pp. 153-180.

<sup>3</sup> C.E. Gadda, «Per favore mi lasci nell'ombra». *Interviste 1950-1972*, a cura di C. Vela, Milano, Adelphi, 1993, p. 184.

<sup>4</sup> F. Bertoni, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001, p. 264.

spazio e lo sguardo dei diversi personaggi – ivi compreso il narratore – rivitalizza la dimensione paesaggistica rendendola dinamica e funzionale alla “verità” del testo.

Se molto è stato detto sulla corrispondenza tra la villa brianzola della famiglia Gadda e la casa del romanzo,<sup>5</sup> è forse utile tornare ancora una volta sullo spazio narrativo costituito dalla casa (e dintorni) e sul paesaggio visto dalla casa. Se, in altre parole, lo studio dello spazio della *Cognizione* è stato spesso orientato al confronto tra il luogo descritto e l’oggetto reale, con una prospettiva referenziale volta sia a verificare l’esattezza della traslazione autobiografia-finzione, sia a ricostruire il laboratorio di scrittura gaddiano, sembra necessario approfondire quei pochi, ma certo fondamentali contributi che hanno posto l’attenzione sulla funzione di questi luoghi, sul loro inserimento e sulla loro ripartizione nel contesto narrativo, nonché sui loro rapporti con la struttura del romanzo.<sup>6</sup>

Nel caso specifico della *Cognizione* – e in modo diverso rispetto al *Pasticciaccio* –, la coordinata che riveste un ruolo decisivo per la comprensione della funzione testuale del paesaggio è quella del tempo, intesa in modi diversi: a livello strutturale, il tempo della storia vs tempo del racconto;<sup>7</sup> a livello narrativo, il tempo delle vicende vs tempo interiore, interno ai personaggi; a livello tipologico-testuale, temporalità vs staticità (o, in altre parole, narrazione vs descrizione). Da questo punto di vista, Savettieri ha già efficacemente illustrato il funzionamento della dimensione temporale all’interno del romanzo e ha già indicato alcuni dei legami che intercorrono, per usare una formula gaddiana, tra i due «eccipienti primi» dell’«attività estetica»,<sup>8</sup> lo spazio e il tempo.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> Cfr. almeno P. Italia, *La casa della «Cognizione». Notizie dai documenti della famiglia Gadda*, in *Gadda e la Brianza. Nei luoghi della «Cognizione del dolore»*, a cura di M. Porro, Milano, Medusa, 2007, pp. 75-92; poi in C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, a cura di P. Italia, G. Pinotti, C. Vela, Milano, Adelphi, 2017, pp. 286-305.

<sup>6</sup> Cfr. F. Bertoni, *La verità sospetta* cit., pp. 229-264; E. Manzotti, *Dalla terrazza, nelle sere d’estate*, in *Gadda e la Brianza* cit., pp. 1-26.

<sup>7</sup> Cfr. almeno G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 81-207.

<sup>8</sup> C.E. Gadda, *I viaggi e la morte*, in Id., *Saggi giornali favole e altri scritti*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, 2008, I, p. 561.

<sup>9</sup> C. Savettieri, *Il racconto del tempo nella «Cognizione del dolore»*, in «Italianistica», 2-3, maggio-dicembre 2002, pp. 237-252. Più di recente anche Giuseppe Stellardi è tornato sulla questione: G. Stellardi, «*Il tempo degli atti possibili*»: qualche riflessione sulle dimensioni della temporalità in letteratura, a

Può tuttavia rivelarsi utile rileggere tale rapporto da una prospettiva opposta, che mette al centro dell'analisi proprio la dimensione paesaggistico-spaziale. In questo cambio di visuale non perdono di valore le riflessioni di Savettieri – e, prima ancora, di Roscioni e di Manzotti – su uno dei principi costitutivi del romanzo: la reiterazione, «la ripetizione», cioè, «di motivi veri e propri, intesi come minime unità testuali» e la «reiterazione di interi episodi».<sup>10</sup> Tale strategia testuale si lega saldamente e in maniera congenita al tempo, e interessa – in modo diverso o forse di conseguenza – anche il paesaggio.

## II. Paesaggi, tempi e situazioni narrative

A livello strutturale, il paesaggio della *Cognizione* si colloca su un duplice piano: esso è cornice del racconto, appannaggio dell'occhio del narratore onnisciente, ma diventa anche, e più significativamente, paesaggio interiore, riflesso dello sguardo di un personaggio che osserva.

Se si considera invece il montaggio delle sequenze paesaggistiche, accanto alle descrizioni vere e proprie, in altre occasioni il paesaggio si frammenta, si sfalda in più microscopici elementi che tornano variamente combinati nell'intera compagine romanzesca.<sup>11</sup> Si riscontrano dunque brani di lunghezza variabile, la cui funzione e il cui significato all'interno della diegesi testuale sono di volta in volta marcati e definiti, oltre che dal tipo di paesaggio descritto, dalla diversa situazione narrativa (autorale o figurale)<sup>12</sup> e dal diverso modo in cui il tempo si intreccia alla descrizione.

Nell'incrociare i piani d'indagine appena richiamati, è interessante rilevare che i due brani più facilmente ascrivibili – per usare le categorie di Stanzel – alla persona, alla prospettiva e al modo autoriali compaiono

---

partire dalla «*Cognizione del dolore*», in *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni, III (Dall'Ottocento al Novecento)*, a cura di M.A. Terzoli, A. Asor Rosa, G. Inglese, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2010, pp. 231-248.

<sup>10</sup> C. Savettieri, *Il racconto del tempo* cit., p. 238.

<sup>11</sup> F. Bertoni, *La verità sospetta* cit., p. 242-244.

<sup>12</sup> Si usano qui e nel prosieguo dell'articolo le categorie elaborate da Stanzel (F.K. Stanzel, *A Theory of Narrative*, with a Preface by P. Hernadi, Cambridge, Cambridge University Press, 1984). Le opere di Stanzel non sono ancora state tradotte in italiano, ma una sintesi delle sue teorie, a cui ci si affida anche per la traduzione, si può leggere in P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2019, pp. 217-238.

nella prima sezione della prima parte, mentre se ne riscontrano pochissimi analoghi (comunque più brevi e meno decisivi) nelle pagine subito successive e soltanto uno nella seconda parte del romanzo. Si tratta di brani in cui emerge nitidamente la presenza di un narratore che sta “sopra” il mondo della storia, e che seleziona e deforma a proprio piacimento la materia narrativa; se tali tratti sono tipici della voce narrante gaddiana, in queste occasioni specifiche – e questo è il discrimine – la posizione da cui la realtà finzionale viene osservata è esplicitamente esterna alla vicenda narrata.

I due passi in questione si configurano come vere e proprie pause nella narrazione: per quanto, come si tenterà di mostrare, un certo tipo di temporalità sembri insinuarsi nella porzione testuale, l’effettivo sviluppo degli eventi è momentaneamente sospeso. A ciò concorrono anche la tipologia della voce narrante – che in questi passi si configura appunto come una sorta di “motore” esterno alla storia – nonché, e naturalmente la questione è correlata alla precedente, la stessa fisionomia dei due brani, che rappresentano, per ragioni differenti, il più riconoscibile prodotto della *vis* creativa gaddiana.

Nel primo passo il narratore presenta al lettore lo «splendido e terribile»<sup>13</sup> Serruchón:

Il Serruchón, da cui prende nome l’arrondissement come dal più cospicuo de’ suoi rilievi, è una lunga erta montana tutta triangoli e punte, quasi la groppa-minaccia del dinosauro: di levatura pressoché orizzontale salvo il giù e su feroce di quelle cuspidi e relative bocchette, portelli del vento. Parete altissima e grigia incombe improvvisa sull’idillio, con cupi strapiombi: e canaloni, fra le torri, dove si rintano fredde ombre nell’alba, e vi persistono, coi loro geli, per tutto il primo giro del mattino. Dietro nere cime il sole improvvisamente risfolgora: i suoi raggi si frangono sulla scheggiatura del crinale e se ne diffondono al di qua verso il Prado, scesi a dorare le brume della terra, di cui emergono colline, tra i velati laghi. Qualcosa di simile, per il nome e più per l’aspetto, al manzoniano Resegone. Ivi alcuna più ardita torre, (con mattutine campane), lacera il velo dorato delle nebbie; il vapore, un bioccolio bianco, dilunga in un filo; si smarrisce; sibila per lontani rimandi tra le colline, e rigiri: porta la

<sup>13</sup> M.A. Terzoli, *Stratigrafie del paesaggio. Luoghi letterari, descrizioni geografiche, guide e mappe nella scrittura di Carlo Emilio Gadda*, in «Colloquium Helveticum», 38, 2007, pp. 271-294: p. 274.

stipata, nera folla degli uomini poveri, che ne traboccano verso gli opifici e le fabbriche o, sul poco fiume, il maglio.<sup>14</sup>

Il brano si configura come un «segmento testuale autonomo [...] demarcato rispetto all'orizzonte diegetico circostante».<sup>15</sup> Gadda, infatti, incastona il passo all'interno del racconto dello «scandaletto rurale» di Lukones e sospende così per qualche istante la narrazione degli eventi.

Osservando la strategia discorsiva, si può notare come l'atemporalità che caratterizza la prima parte del brano (fino a «portelli del vento») consenta di inserire il segmento tra le descrizioni (paesaggistiche) *tout court*, mentre la seconda parte – in maniera analoga a un famoso passo del *Pasticciaccio*<sup>16</sup> (almeno per spunto tematico, montaggio compositivo e riprese lessicali) – si situa in una zona a confine tra descrizione e narrazione, generando l'illusione che la macchina narrativa sia stata nuovamente messa in moto. Infatti, in sintonia con quanto ha rilevato Roggia in merito alla descrizione dell'alba nel paesaggio albano, anche in questo segmento testuale l'uso di verbi di movimento per descrivere il sorgere del sole («risfolgora», «frangono», «diffondono», «scesi») forza la staticità della descrizione e tende a narrativizzare la dimensione spaziale (si potrebbe forse usare, allora, con Harold F. Mosher, la categoria di *narratized description*).<sup>17</sup> D'altro canto, per quanto queste predicazioni, come quelle del *Pasticciaccio*, siano «intese come vere simultaneamente e non successivamente»,<sup>18</sup> la temporalità che si innesta nel brano della *Cognizione* è tipologicamente diversa da quella del romanzo giallo: non siamo di fronte – nonostante la prima impressione di lettura – a una descrizione in presa diretta, in cui la voce narrante riporta ciò che essa o il personaggio ha davanti agli occhi; si tratta piuttosto della messa in

<sup>14</sup> C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Milano, Garzanti, 2007, I, p. 575, d'ora in poi *CdD*.

<sup>15</sup> F. Bertoni, *La verità sospetta* cit., p. 233.

<sup>16</sup> Sul passo cfr. E. Manzotti, «Era l'alba, e più» (*C.E. Gadda, Pasticciaccio, VIII*), in «Per Leggere», 19, 2010, pp. 217-312; C.E. Roggia, *La rappresentazione e il tempo (su un aspetto particolare della descrizione letteraria)*, in *Marco Praloran 1955-2011. Studi offerti dai colleghi delle università svizzere*, raccolti da S. Albonico, a cura di S. Calligaro e A. Di Dio, Pisa, ETS, 2013, pp. 319-332.

<sup>17</sup> H.F. Mosher, Jr., *Toward a Poetics of "Descriptized" Narration*, in «Poetics Today», 3, Autumn 1991, pp. 425-445. Si muove in questa direzione anche l'uso di «improvvisa» nella prima parte e di «improvvisamente» nella seconda.

<sup>18</sup> Così Roggia per il passo del *Pasticciaccio*.



pagina della temporalità iterativa di un evento, l'alba, che si verifica ogni giorno. L'illusione che il narratore abbia ripreso in mano i fili del racconto e stia dunque proseguendo la narrazione è generata anche dall'uso non deittico del tempo presente, che appunto non qualifica un'azione contemporanea all'enunciazione, ma acronica e ripetitiva.

Da un'altra prospettiva, a livello tematico, permangono alcuni motivi ricorrenti dell'intera opera gaddiana, come appunto il *topos* del sorgere del sole – i cui moduli descrittivi sono caratterizzati da un afflato lirico (si confrontino il lessico e il procedere metaforico) –, ma anche le nuvole, le campane e il tragitto del treno che, in maniera analoga a quanto accade nella descrizione dell'alba, viene assorbito in una descrizione narrativizzata e che, in questo passo specifico, prefigura alcuni motivi semantici costitutivi del romanzo.

In parte simile, sia per la rappresentazione paesaggistica come pausa nella narrazione, sia per la presenza riconoscibile di un'istanza autoriale marcata – e cioè di un narratore che, nella costruzione della pagina, non cela il suo ruolo di “*world-maker*”<sup>19</sup> –, si presenta un altro celebre brano:

Di ville, di ville!; di villette otto locali doppi servissi; di principesche ville locali quaranta ampio terrazzo sui laghi veduta panoramica del Serruchón – orto, frutteto, garage, portineria, tennis, acqua potabile, vasca pozzonero oltre settecento ettolitri: – esposte mezzogiorno, o ponente, o levante, o levante-mezzogiorno, o mezzogiorno-ponente, protette d'olmi o d'antique ombre dei faggi avverso il tramontano e il pampero, ma non dai monsoni delle ipoteche, che spirano a tutt'andare anche sull'anfiteatro morenico del Serruchón e lungo le pioppaie del Prado; di ville! di villule!, di villoni ripieni, di villette isolate, di ville doppie, di case villerecce, di ville rustiche, di rustici delle ville, gli architetti pastrufaziani avevano ingioiellato, poco a poco un po' tutti, i vaghissimi e placidi colli delle pendici preandine, che, manco a dirlo, «digradano dolcemente»: alle miti bacinelle dei loro laghi. [...] Della gran parte di quelle ville, quando venivan fuori più «civettuole» che mai dalle robinie, o dal ridondante fogliame del banzavóis come da un bananeto delle Canarie, si sarebbe proprio potuto affermare, in caso di bisogno, e ad essere uno scrittore in gamba, che «occhieggiavano di tra il verzure dei colli». Noi ci contenteremo, dato che le verze non sono il nostro

<sup>19</sup> P. Giovannetti, *Il racconto* cit., p. 225.

forte, di segnalare come qualmente taluno de' più in vista fra quei politecnicali prodotti, col tetto tutto gronde, e le gronde tutte punte, a triangolacci settentrionali e glaciali, inalberasse pretese di chalet svizzero, pur seguitando a cuocere nella vastità del ferragosto americano: ma il legno dell'Oberland era però soltanto dipinto (sulla scialbatura serruchonese) e un po' troppo stinto, anche, dalle dacquate e dai monsoni. Altre villule, dov'è lo spigoluccio più in fuori, si dirizzavano su, belle belle, in una torricella pseudo-senese o pastrufazianamente normanna, con una lunga e nera stanga in coppa, per il parafulmine e la bandiera. Altre ancora si insignivano di cupolette e pinnacoli vari, di tipo russo o quasi, un po' come dei rapanelli o cipolle capovolti, a copertura embricata e bene spesso policroma, e cioè squamme d'un carnevalesco rettile, metà gialle e metà celesti. Cosicché tenevano della pagoda e della filanda, ed erano anche una via di mezzo fra l'Alhambra e il Kremlin.

Poiché tutto, tutto! era passato pel capo degli architetti pastrufaziani, salvo forse i connotati del Buon Gusto. Era passato l'umberto e il guglielmo e il neo-classico e il neo-neoclassico e l'impero e il secondo impero; il liberty, il floreale, il corinzio, il pompeiano, l'angioino, l'egizio-sommaruga e il coppedè-alessio; e i casinos di gesso caramellato di Biarritz e d'Ostenda, il P.L.M. e Fagnano Olona, Montecarlo, Indianòpolis, il Medioevo, cioè un Filippo Maria di buona bocca a braccetto col Califfo: e anche la Regina Vittoria (d'Inghilterra), per quanto stravaccata su di un'ottomana turca: (sic). E ora vi stava lavorando il funzionale novecento, con le sue funzionalissime scale a rompigamba, di marmo rosa: e occhi di bue da non dire, veri oblò del càssero, per la stireria e la cucina; col tinello detto office: (la qual parola esercitava un fascino inimmaginabile sui novelli Vignola di Terepattola). [...]

Ma basti, con l'elenco delle escogitazioni funzionali. (CdD, pp. 584-586)

Nella lunga sequenza, il caratteristico procedimento combinatorio che contraddistingue la prosa gaddiana lascia trasparire con nitidezza la presenza dell'autore, da cui prende forma il narratore autoriale. Nel passo, la visione paesaggistica è infatti il bersaglio di una voce che non appartiene a un personaggio, ma non appartiene neanche a un narratore prossimo allo *storyworld* – come accadrà in alcuni brani trattati nelle prossime pagine –, e diventa piuttosto il prodotto di un *divertissement* polemico tipico di Gadda e del suo narratore (per quanto

anche Gonzalo potrebbe sposare la posizione che emerge dal brano). E tuttavia, a differenza del passo precedente, qualificabile come una descrizione paesaggistica *tout-court*, il lungo brano in questione si configura come un paesaggio “speciale”: non solo la sequenza è intermezzata da sezioni narrative, ma la notazione finale qualifica l’inserito come un elenco, un elenco in cui il rapporto che si instaura tra gli enti inventariati (case o parti delle case) non è topografico, ma paradigmatico; non si riscontra, infatti, una continuità spaziale tra gli elementi nominati e il lettore non ha contezza di ciò che si situa tra di loro (strade, fiumi, prati). Tale operazione dà vita a uno spazio saturo e la deformazione a cui è soggetto fa trasparire il giudizio causticamente negativo della realtà rappresentata. A livello tipologico il brano non rappresenta, quindi, una descrizione canonica: per quanto l’inserito sembri configurarsi come tale, la straordinaria abilità gaddiana di intrecciare e deformare «porzioni di mondo» differenti dà vita a un elenco di modalità costruttive che veicolano un’immagine paesaggistica fortemente deformata. A uno sguardo più attento, tale modalità compositiva gioca un ruolo costitutivo nell’intero sistema gaddiano, dove, come è noto, il procedere per accumulazioni e per associazioni rispecchia la complessità del reale e la complessità della sua percezione.<sup>20</sup>

Dunque ricapitolando si può osservare in primo luogo che in entrambi i brani «mentre il tempo del racconto si qualifica positivamente (è maggiore di zero), quello della storia ha *un valore uguale a zero*»;<sup>21</sup> e in seconda battuta che il narratore, inserendo una pausa nella narrazione, fa sentire la sua presenza sfruttando strategie testuali differenti: interventi in prima persona, posizionamento di un filtro lirico nella descrizione, giochi combinatori. Infine, andrà rilevato che la voce narrante, “onnipotente” ma non “invisibile” (per riprendere i termini di Flaubert), si colloca in una posizione “esterna” alla storia. La *Kreuzung* di piani d’analisi consente insomma di delimitare una prima forma paesaggistica e di definirne il ruolo all’interno dell’impianto romanzesco: attraverso tali lunghi inserti il narratore costruisce (e svela un po’ alla volta) il *setting* del romanzo, ponendo le fondamenta per lo sviluppo delle vicende. Tuttavia, se questa tipologia paesaggistica svolge una necessaria e imprescindibile funzione strutturale legata alla

<sup>20</sup> C.E. Roggia, *La rappresentazione e il tempo* cit., pp. 328-329.

<sup>21</sup> P. Giovannetti, *Il racconto* cit., p. 194.

cornice e alla collocazione spaziale della storia, non sembra d'altro canto intervenire, come si potrà invece rilevare per altre tipologie di paesaggio, nella composizione del significato, del senso più profondo del racconto. Con ciò non si vuole naturalmente sostenere che l'allestimento scenico non dialoghi o non abbia alcuna interferenza nella vicenda narrata, ma solo che la posizione della voce narrante pone questi inserti su un piano differente rispetto a quelli che verranno indagati successivamente.

Se si amplia allora lo sguardo alle altre rappresentazioni di paesaggio, risultano in parte diversi per situazione narrativa, temporalità e distribuzione all'interno del romanzo quei segmenti testuali caratterizzati dalla combinazione di elementi paesaggistici ricorrenti, non strettamente legati alla sola percezione visiva: la luce, gli alberi, le cicale.<sup>22</sup>

Rispetto alla tipologia precedente, questi brevi segmenti si pongono a un livello testuale differente e presentano caratteristiche diverse, a cominciare dalla loro collocazione all'interno della struttura romanzesca: tali inserti si riscontrano sistematicamente nell'intera compagine testuale e diventano – come la critica ha già rilevato – un «contrappunto paesaggistico» atto a scandire «ritmicamente la progressione degli eventi e l'esitante, dolorosa sedimentazione dei significati».<sup>23</sup>

Quanto alla situazione narrativa, tali scorci sono ancora espressione della voce e dello sguardo del narratore, ma chi parla sembra assumere una diversa distanza nella descrizione dell'inserto paesaggistico, una diversa localizzazione dello sguardo, non più aereo, né ancora identificabile con quello di un personaggio, ma comunque più prossimo allo spazio della vicenda, quasi partecipe.

Questa instabile combinazione di luce e suono avvolge la casa nell'«immensità chiara dell'estate» ed è così persistente e ossessiva che anche nei pensieri di uno dei personaggi, il dottore, prossimo

---

<sup>22</sup> Il meccanismo combinatorio con cui Gadda modula questi passi è stato dettagliatamente preso in esame da Manzotti ed è affine al *topos* ricorrente del passare delle nuvole. Cfr. E. Manzotti, «La cognizione del dolore» di Carlo Emilio Gadda, in *Letteratura italiana Einaudi. Le opere*, IV.II, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1996, pp. 131-139; e Id., *Carlo Emilio Gadda: un profilo*, in *Le ragioni del dolore. Carlo Emilio Gadda 1893-1993*, a cura di E. Manzotti, Lugano, Edizioni Cenobio, 1993, pp. 17-50.

<sup>23</sup> F. Bertoni, *La verità sospetta* cit., p. 242.

all'arrivo a casa Pirobutirro, la figura del protagonista si presenta «in una luce assurda» (*CdD*, p. 606). E tuttavia, per quanto tale dimensione paesaggistica sembri avvolgere pressoché costantemente la casa – acquisendo, come si vedrà, un rilievo semantico di non poco conto –, d'altro canto, in modo altrettanto significativo l'inserimento di questo stesso contrappunto nella compagine testuale scandisce alcuni specifici momenti del racconto.

Una delle prime occasioni in cui il narratore introduce tale combinazione coincide con l'incontro tra il medico e la Battistina:

«... Quante storie!», brontolò il medico alzando una spalla: e gli prese a dondolare una gamba: «... ma se è un buonissimo diavolo! Voi donne chissà cosa capite.... cosa sognate....».

«... Glie lo giuro, signor dottore! le dico che quella donna, in quella casa, è più la pena che la vita....».

«... Ma sarà un momento.... una ventata di rabbia.... »: stava per avviarsi: «... come il vento, quando si sente sbattere tutti gli usci, tutt'a un tratto.... e poi se ne va, e non è nulla.... A furia di viver solo.... sprangato in camera, a leggere.... a fantasticare.... è quel che càpita ad un misantropo....».

Le cicale, risvegliate, screziavano di fragore le inezie verdi sotto la dovizie di luce, tutto il cielo della estate crepitava di quello stridio senza termini, nell'unisono d'una vacanza assordante. Il medico aveva un'idea. La sua diagnosi era in corso di maturazione: o, forse, con cinque figliole che donna Carlotta gli aveva regalato, era già matura da un pezzo. «Vae soli!». (*CdD*, pp. 612-613)

Nel momento in cui il medico sta per svelare la “sua verità” riguardo alle ragioni per cui Gonzalo è preda di terribili accessi di rabbia, l'inserimento del frammento paesaggistico sospende per qualche istante il racconto: così facendo viene ritardata la rivelazione del medico – attesa pressappoco come un'acme narrativa – e viene simbolicamente costruita una dimensione di luce e suono per “accoglierne” la diagnosi (minata, tuttavia, dall'ironia del narratore).

Quasi eco variata del passo, qualche pagina dopo un analogo intreccio paesaggistico si inserisce nella narrazione e chiude la visita del dottore:

Nell'ascoltarlo dalla schiena quando era seduto sul letto e tutto inchinato in avanti, [...] gli fece dire parecchie volte trentatré, trentatré; ancora trentatré. [...]

Con questo, la visita ebbe termine.

Dalla finestra aperta la luce della campagna; screziata di quella infinita crepidine.

Il malato si ricomponeva, sceso dal letto; la sua figura inutile si riprendeva da un oltraggio non motivato nelle cose; il dottore, con un tono un po' mortificato, gli confessò che non riscontrava nulla di preoccupante: scosse il capo: nulla, assolutamente nulla. Prescrisse dei dadi di Sedobrol, dissolti ognuno in una tazza d'acqua tepida, un paio di volte al giorno, lontano dai pasti. [...] S'impazienti perché l'ingegnere gli fece un paio di domande come uno scemo; o era forse distratto. [...] Il bismuto, se credesse, poteva anche lasciarlo.

E le cicale, popolo dell'immenso di fuori, padrone della luce. (CdD, pp. 621-622)

La diagnosi del medico – molto diversa dalla diagnosi elaborata in precedenza e frutto di uno dei rari momenti in cui il dottore sembra assumere un atteggiamento deontologicamente corretto – è incastonata tra due contrappunti paesaggistici che si richiamano l'uno con l'altro. Simili nella situazione rappresentata e nella scelta di una sintassi nominale, i due segmenti presentano una diversa struttura tematica: il *focus* del narratore nel primo segmento si concentra sulla luce, di cui il suono delle cicale diventa quasi un attributo, e nel secondo, circolarmente, l'attenzione è posta proprio sulle cicale e la luce diviene un loro dominio. Non si tratta dunque di un semplice intercalare, né di una pausa decorativa, ma viceversa di un dispositivo testuale atto a contrappuntare alcuni precisi snodi narrativi.

A ciò concorre anche la già allusa questione della diversa fisionomia della voce narrante: in questi segmenti, per quanto non si realizzi una situazione narrativa figurale, il narratore sembra addentrarsi o perlomeno avvicinarsi allo *storyworld*, tanto da subire una minima «progressiva personificazione». <sup>24</sup> Questo avvicinamento è suggerito da alcune precise spie testuali: la percezione della luce «dalla finestra aperta» e la collocazione «di fuori» delle cicale posizionano la voce narrante all'interno della casa, quasi fosse accanto a Gonzalo e al medico.

Più complesso, invece, il discorso riguardo la dimensione temporale. Come nei precedenti casi, a livello di tipologia testuale siamo di fronte a

---

<sup>24</sup> P. Giovannetti, *Il racconto* cit., p. 231.

degli inserti descrittivi che interrompono il racconto degli eventi, inserti talvolta minimi e appunto intercalati da dialoghi o da sequenze narrative. A livello semantico-simbolico, invece, tale interruzione è operante fino a un certo punto: se appunto è effettiva quanto a tipologia discorsiva – e alcune scelte lessicali («infinita», «immenso» e, nel brano precedente, «senza termini»), nonché la sintassi nominale, concorrono in questo senso a veicolare un'idea di eterna staticità, di «persistenza» (*CdD*, p. 633) –, d'altro canto, a guardare l'intera struttura romanzesca, la ciclicità e l'iterazione di questi passi creano degli addentellati nelle diverse sezioni del romanzo, rafforzandone certamente la coesione interna – come ha già mostrato Savettieri –, ma fornendo anche un'ulteriore chiave di lettura per la *progressiva* comprensione delle vicende. In quest'ottica si noti, per ora in maniera cursoria perché se ne tratterà più diffusamente nell'ultimo paragrafo, che l'analogia tra il tempo “del protagonista” e il tempo “fuori dalla casa” – entrambi in qualche modo statici, continuamente identici a loro stessi – produce una serie di risponderne significative a livello interpretativo.

A stringere ancor più indissolubilmente il legame tra le cicale e il tempo è un periodo su cui la critica ha a lungo riflettuto: «La cicala, sull'olmo senz'ombra, friniva a tutto vapore verso il mezzogiorno, dilatava la immensa chiarezza dell'estate» (*CdD*, p. 606). Significative, da questo punto di vista, sono le considerazioni di Valentino Baldi, che ha ben rilevato come la «sperimentazione formale» lavori, in questo sintagma, «in parallelo a una gravidanza tematica»: se l'«immagine delle cicale» si fa «veicolo di un tempo alterato, immenso, spesso infinito» e a ciò «si accompagna anche la tematica della luce», d'altro canto le cicale sono anche insetti stagionali, silenti nei momenti d'ombra; ma in esse, allora, «convivono, senza contraddizione, la permanenza e la caducità».<sup>25</sup>

Da questo punto di vista, le cicale sembrano dunque esprimere il permanere della natura di là dal tempo, il continuo compiersi del processo di nascita e morte insito nel ciclo delle stagioni, il persistere, cioè, di un principio vitale estraneo all'uomo, che prescinde e trascende il tempo umano. Così come accade per i personaggi del *Pasticciaccio*, dove tale macrotema si leggerà ancora al verso con cui gli animali scandiscono ritmicamente il paesaggio della campagna romana, i

<sup>25</sup> V. Baldi, *Reale invisibile. Mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 127, 128, 134.



protagonisti del romanzo possono solo inserirsi passivamente nel ciclo naturale e percepirne lo scorrere, senza tuttavia comprenderne i meccanismi più profondi.

È, infine, proprio lo sguardo dei due protagonisti a ritagliare un *frame* paesaggistico ancora diverso. Infatti, se la rappresentazione è ancora filtrata dalla voce del narratore, quest'ultimo in più di un'occasione rinuncia alla propria prospettiva visuale per assumere la focalizzazione di un personaggio: si viene così a creare una fluida oscillazione tra prospettive differenti, attraverso la quale la voce che racconta talvolta media la narrazione (il lettore ha cioè l'impressione di ascoltare una voce che racconta) e altre volte la riflette in una prospettiva fortemente soggettivizzata (i pensieri e le azioni sembrano realizzarsi nell'atto stesso della lettura).<sup>26</sup>

La prima descrizione paesaggistica è ancora appannaggio della voce narrante, che tuttavia sembra almeno condividere la visione con lo sguardo di Gonzalo e del medico, che escono sul terrazzo «da cui si guardava l'estate»:

Dal terrazzo la veduta spaziava perduto fino alle lontane colline, e poi più lontano forse, nel sole. Si spegneva ai tardi orizzonti: e agli ultimi fumi delle fabbriche, appena distinguibili nella foschia: posava alle ville e ai parchi, cespi verdissimi, antichi, tutt'attorno la mite e famigliare accomandita di quei piccoli laghi.

Eran livelli celesti, opachi, future torbiere, tra l'insorgere dei mille piacevoli incidenti d'una orografia serena, che aveva conosciuto il cammino delle Grazie. Terra vestita d'agosto, v'erano sparsi i nomi, i paesi. Ed era terra di gente e di popolo, vestita di lavoro.

Tanto il dottore che il figlio sostarono, si fecero al parapetto, chiamati da quella significazione di vita. Tutto doveva continuare a svolgersi, e adempersi: tutte le opere. Il domani dalle bocchette d'oriente affacciandosi con dorati cigli avrebbe ritrovato le cose: come il fabbro, dove lo ha lasciato nella fucina, ivi si ripiglia il martello. Insaccato nelle spalle, intento a guardare, il figlio aveva le due mani alla balausta di legno, le braccia divaricate ed aperte, come stanche ali. Guardava dolorosamente. «... Mia madre è invecchiata....», disse. Poi con violenza: «...Sono anni.... sono disperato....». Pronunciò queste ultime parole come

<sup>26</sup> Si usa ancora la terminologia proposta da Stanzel e in particolare si fa riferimento al concetto di *Mittelbarkeit*.

in un sogno: e l'ora da una torre lontana sembrò significare: «gli atti sono tutti adempiuti». (*CdD*, pp. 628-629)

La trama della descrizione, anche intessuta di alcuni echi letterari,<sup>27</sup> ha non poche affinità tematiche e stilistiche con alcune delle immagini paesaggistiche ricorrenti nelle *Meraviglie d'Italia* e negli *Anni* e riscontrabili anche in alcune prose non riunite in raccolte, come gli articoli di ambientazione siciliana. L'esito del lavoro umano sul paesaggio è, in effetti, uno dei *topoi* più frequenti dell'opera gaddiana e tuttavia, nel caso specifico del passo citato, la tessitura del brano – in maniera analoga a quanto accade per molte tessere paesaggistiche dei racconti – riduce il grado di ancoraggio referenziale, tipico degli elzeviri, e si caratterizza invece per un'atmosfera di indeterminatezza, quasi leopardiana. Significativa, da questo punto di vista, è la curvatura elegiaca a cui è sottoposta la visione paesaggistica: lo stesso paesaggio che nel secondo brano («Di ville, di ville!») era sottoposto a una caustica deformazione, si caratterizza ora per una forte intonazione lirica in direzione ermetico-simbolista (si consideri in particolare l'uso della preposizione 'a' e, più in generale, la libertà nell'uso dei nessi preposizionali).<sup>28</sup> L'armamentario linguistico di marca lirica di cui Gadda si serve per descrivere il paesaggio ben risponde alla funzione che questa visione assume nell'intera compagine testuale e ben si coniuga con la situazione narrativa del brano: la voce che racconta non sembra posizionarsi più “sopra” il mondo della storia, si sta via via avvicinando ai personaggi e quasi partecipa alla situazione emotiva della sequenza. D'altro canto, ciò che consente di guardare in maniera diversa (anche rispetto alle prose brevi) il segmento paesaggistico non è solo la mancata esplicitazione del suo referente, né il mero inserimento di tale tessera in una compagine romanzesca, ma la ripetizione di questo stesso paesaggio e ancor più la reiterazione dell'atto di osservare questo paesaggio nelle pagine successive.

Da questo punto di vista è significativo che, accostatosi al parapetto, alla visione di quel determinato scorcio – scorcio che, è necessario anticiparlo, diventerà poi un “correlativo” della deuteragonista –, Gonzalo vi associ dolorosamente proprio la condizione della madre: nei

<sup>27</sup> Si confronti il commento di Manzotti in C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, a cura di E. Manzotti, Torino, Einaudi, 1987, pp. 160-161.

<sup>28</sup> Cfr. P.V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in Id., *La tradizione del Novecento*, III serie, Torino, Einaudi, 1991, pp. 131-157: pp. 138-140.

pensieri angosciati del protagonista, mentre il suo sguardo accoglie una «significazione di vita», simbolo di una progressione vitale del tempo, i rintocchi delle campane, quasi ominosi, sembrano segnalare simbolicamente l'impossibilità di riscatto per i due abitanti della casa.

Densa di echi leopardiani<sup>29</sup> – e con un'esplicita citazione dalla *Quiete* – è poi la successiva descrizione di questa vista paesaggistica, dove tuttavia, dopo un incipit strettamente legato al narratore, a guardare dalla terrazza è proprio la madre:

si fece, con nuovi urti di voce, a disserrar l'ante, i vetri. Rinfrancata, ella rivide chiarezza dolci e lontane del paese e nella dolce memoria le fiorirono quelle parole di sempre: «apre i balconi – apre terrazzi e logge la famiglia»: quasi che la società degli uomini ricostituita le riapparisse dopo notte lunga. [...]

Dalla terrazza, nelle sere d'estate, ella scorgeva all'orizzonte lontano i fumi delle ville, che immaginava popolate, ognuna, della reggiora, col marito alla stalla, e dei figli. Le ragazze, a frotte, tornavano dall'opificio, telaî, o incannatoî, o bacinelle di filanda: biciclette avevano riportato i garzoni dall'incudine [...].

Prole rustica venuta senza numero dal lavoro al fuoco, a un cucchiaino: alle povere scodelle slabbrate che ne rimeritavano il giorno.

Bagliori lontanissimi, canti, le arrivavano dal di fuori della casa. Come se alcuna reggiora avesse disposto il suo rame ad asciugare nell'aia, a riverberare, splendendo, il tramonto. Forse per un saluto a lei, la signora!, che un tempo, come loro, era stata donna, sposa, e madre. [...]

Prole rustica, leva del perenne pane: crecessero, amassero. Si considerava alla fine della sua vicenda. Il sacrificio era stato consumato. Nella purità; di cui Dio solo è conoscenza. Si compiaceva che altri ed altre avessero a poter raccogliere il senso vitale della favola, illusi ancora, nel loro caldo sangue, a crederla verità necessaria. Dall'orizzonte lontano esalavano i fumi delle ville. Di lei nessuno avrebbe più recato lo spirito, o il sangue, nei giorni vuoti.

Ma Gonzalo? Oh, il bel nome della vita! una continuità che s'adempie. Di nuovo le sembrò, dal terrazzo, di scorgere la curva del mondo: la sfera dei lumi, a rivolgersi; tra brume color

---

<sup>29</sup> Sull'intertestualità leopardiana cfr. ancora C. Savettieri, *Il racconto del tempo* cit., pp. 245-247.

pervinca disparivano incontro al sopore della notte. Sul mondo portatore di frumenti, e d'un canto, le quiete luminarie di mezza estate. Le sembrò di assistervi ancora, dalla terrazza di sua vita, oh! ancora, per un attimo, di far parte della calma sera. [...] Si sentì ripresa nell'evento, nel flusso antico della possibilità, della continuazione: come tutti, vicina a tutti. Col pensiero, coi figli, donandosi aveva superato la tenebra: doni delle opere e delle speranze verso la santità del futuro. La sua consumata fatica la riportava nel cammino delle anime. Aveva imparato, insegnato. Tardi rintocchi: e il lento lucignolo delle viglie si era bevuto il silenzio. Lungo gli interrigli s'insinuava l'alba: nobili paragrafi! ed ella, nel sonno, ne ridiceva la sentenza. (CdD, pp. 678-681)

Il passo si dispone lungo un *continuum* autoriale-figurale all'interno del quale il lettore ascolta la voce del narratore che racconta – e alcune spie testuali esplicitano la sua presenza (la madre «scorgeva», «si considerava» e così via) –, ma si trova spesso di fronte a una presentazione immediata dei pensieri o della visione del personaggio, spesso veicolata – o, ancora con Stanzel, riflessa – attraverso l'indiretto libero. È in particolare in queste seconde occasioni che emerge più nitidamente il significato (o la funzione) di questo specifico paesaggio nella semantica del testo: la visione di una vita “altra” fuori dalla casa – dimensione vitale già sperimentata dalla Señora e forse conclusasi troppo presto – desta nella donna un sentimento nostalgico-partecipativo tale da generare l'impressione di poter essere nuovamente reinserita nel flusso vitale, di poter far parte della dimensione temporale esterna rispetto alla casa, di «far parte – appunto – della calma sera»; ed è in particolare l'improvviso ricordo di Gonzalo a illuminare tale sensazione. La terrazza dell'abitazione si trasforma così a livello metaforico nella «terrazza di sua vita» (forse altra eco leopardiana, questa volta dal *Sabato del villaggio*, 47: «alla festa di tua vita»), in cui viene franto il senso di solitudine e di fissità e viene per qualche istante prospettata la speranza di un domani fulgido e vitale, «come tutti, vicina a tutti». Dunque, in un flusso a doppio senso, il paesaggio «delle opere» rievoca una condizione di vita passata e la riattualizza temporaneamente nella percezione della madre – che sente appunto di «aver superato la tenebra» col «pensiero, coi figli» e con «i doni delle opere e delle speranze» –, ma diventa al contempo proiezione emotiva di stagioni consapevolmente impossibili: un passato già compiuto e un futuro ormai irrealizzabile. Illuminante da questo

# L'ospite ingrato

punto di vista è la sfasatura che si crea tra le diverse dimensioni temporali della sequenza; il brano sembra infatti poter essere suddiviso in tre sezioni: se il primo paragrafo costituisce un prosieguo della narrazione (dominato dall'uso del passato remoto), il paragrafo successivo, in cui prevale l'uso dell'imperfetto, fornisce una cornice iterativa all'evento: durante le sere d'estate la madre era solita uscire in terrazza e guardare il paesaggio ravvivato dal vociio e dalle figure di coloro che ancora possono "progredire" nella vita; la sezione successiva – segnalata anche da uno stacco grafico – riporta alla dimensione temporale della narrazione vera e propria («*Di nuovo* le sembrò»).

Ma l'illusione di poter ancora far parte del fluire vitale si spegne progressivamente nelle pagine successive. Nel guardare l'orizzonte dalla terrazza muta a poco a poco l'aspetto del paesaggio: gli ultimi fumi vengono esalati dai camini e, al posto delle cicale, il fischio del treno scandisce simbolicamente l'atmosfera serale:

Nel cielo si erano dissipati i vapori, e i fumi, su dalla strozza de' camini, di sotto pentola, delle povere cene della gente. S'erano dissolti come una bontà della terra: incontro alla stella vespérale, per l'aria azzurrina del settembre: su, su, dov'è la bionda luce, dai camini neri; che si adergono con vigore di torri al di là dell'ombre e delle inazzurrate colline, dietro alberi, sopra i colmigni lontani delle ville.

Aveva udito il rotolare del treno.... il fischio d'arrivo.... Avrebbe voluto che qualcuno le fosse vicino, all'avvicinarsi della oscurità. Ma il suo figliolo non appariva se non raramente sul limitare di casa. (*CdD*, p. 684)

La madre, dal terrazzo, lo vide allontanarsi e discendere lungo il sentiero dei campi, dal terrazzo dove era rimasta. Lo salutava mentalmente, chiamandolo, chiamandolo, col nome che gli aveva dato, lontana dolcezza degli anni. Quando più vigorosi e verdi infoltivano gli ippocastani, sui viali dei bastioni spagnoli.

Poi i fumi delle ville esalarono dai colmigni, al limite del lontano occidente. Mezz'ora dopo il treno sibilò rotolando sulla torbiera: come su di un mondo sordo, perduto, già lambito da lingue di tenebra. (*CdD*, p. 737)

In due momenti differenti, il progressivo approssimarsi del buio si lega (e poi spegne) alla speranza di una vita condivisa: il fischio del treno attiva il desiderio di avere vicino Gonzalo, che ritornerà effettivamente

nella casa profilandosi però come una «figura [...] nera nel vano della porta-finestra» (*CdD*, p. 685); nel brano successivo a testimonianza della solitudine della madre, il sibilo del treno segna acusticamente la partenza del figlio ed è – in maniera simbolicamente ominosa – simultaneo all’arrivo delle tenebre.

Emblematico in entrambi i passi è il movimento verticale rappresentato dal salire del fumo nell’approssimarsi della sera:<sup>30</sup> simbolo di una vita che prosegue, di una dimensione familiare non più possibile per i due protagonisti, si contrappone all’unico tipo di movimento compiuto dalla madre all’interno del romanzo, la discesa al cimitero e la discesa delle scale per proteggersi dal vento.<sup>31</sup>

### III. La rappresentazione paesaggistica e la “verità” del testo

A conti fatti, si potrebbe constatare allora, sulla linea di quanto ha sostenuto Mieke Bal in merito alla descrizione,<sup>32</sup> che in queste due ultime tipologie, certo diverse tra loro, la descrizione paesaggistica non si configura solo come un evento digressivo, come una pausa a sé stante fuori dalla narrazione, quanto invece come «il motore della narrazione», come una strategia rivelatrice dei più profondi significati del racconto. In questi casi, infatti, l’inserito paesaggistico non risponde a «una mera questione di marca referenziale», ma genera «una tensione cognitiva e conoscitiva»:<sup>33</sup> la vicenda procede non solo perché talvolta a livello compositivo, di montaggio, gli inserti descrittivi vengono forzati in una direzione narrativa, ma anche perché, a livello interpretativo, la loro fisionomia, le interferenze temporali e la loro reiterazione consentono al lettore di acquisire un’ulteriore chiave di lettura per meglio comprendere il più profondo significato del romanzo. Alla staticità ricorsiva esemplificata dal paesaggio sonoro e luminoso che avvolge la

<sup>30</sup> Il tono elegiaco che si riverbera nel brano si nutre anche dell’allusione a due famosi versi virgiliani: «et iam summa procul villarum culmina fumant, / maioresque cadunt altis de montibus umbrae», *Buc*, 1, 82-83.

<sup>31</sup> A proposito del movimento discenditivo che prelude alla morte cfr. G.C. Roscioni, *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda*, Torino, Einaudi, 1995, p. 49, n. 95.

<sup>32</sup> M. Bal, *Descrizioni, costruzioni di mondi e tempo della narrazione*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, II, *Le forme*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 189-224.

<sup>33</sup> F. Tomasi, *Spazio (urbano) e narrativa: qualche considerazione*, in *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, a cura di D. Papotti e F. Tomasi, Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2014, pp. 13-24: p. 20.

casa si affianca (o fa da controcanto) l'altro motivo paesaggistico ricorrente, quello appunto della terra «delle opere», più volte osservato in lontananza dalla madre dal terrazzo. Quest'ultima visione paesaggistica, sebbene sembri statica nella sua iterazione e nella sua identità tematica, rappresenta l'esito di una progressione vitale: è il paesaggio delle opere, opere attraverso cui «gli uomini si riappropriano del tempo, si inseriscono nel ciclo, illudendosi della persistenza; e solo nell'orizzonte della persistenza possono e riescono ad agire».<sup>34</sup> Entrambe le tipologie ben si prestano allora a rappresentare e a far trasparire in maniera più cristallina per analogia o per contrasto le diverse "staticità" di chi abita la casa.

Ma torniamo allora un ultimo istante – in maniera forse meccanica, ma funzionale alla comprensione del discorso – alle diverse dimensioni temporali che si intrecciano in queste due scene paesaggistiche. In entrambe le sequenze il tempo della storia è un tempo sostanzialmente ciclico: da un lato al variare della luce il crepitio delle cicale avvolge la casa in una ritmata alternanza suono-silenzio, dall'altro il tempo delle stagioni scandisce il paesaggio del lavoro. A guardare meglio, invece, il tempo del racconto – vale a dire il modo in cui tali passi si inseriscono nel romanzo –, le due tipologie descrittive vengono analogamente reiterate nella compagine testuale (in particolare nella seconda parte), ma tale iterazione acquisisce un significato diverso se guardata rispetto al tempo interiore dei personaggi.<sup>35</sup> Se l'ossessiva staticità del paesaggio di luce ben rispecchia l'immobilità di chi abita la casa, in particolare la fissità di Gonzalo, e al contempo si pone in maniera contrastiva rispetto all'ombra e al silenzio (che si vorrebbero) propri della villa, per un altro verso la progressione simbolica del paesaggio del lavoro fa da controcanto, questa volta per contrasto, all'immobilità della madre, ma rappresenta, per analogia, sia la sua condizione passata sia il suo disilluso desiderio di far nuovamente parte del fluire vitale. Non è forse un caso, allora, che nelle ultimissime righe del romanzo, quando il dottore invita i presenti a uscire dalla stanza in cui la madre giace tra la vita e la morte, lo scorcio paesaggistico che si presenta alla finestra sia ancora proiezione simbolico-emotiva della situazione interna alla casa (e in particolare della condizione di un personaggio):

<sup>34</sup> C. Savettieri, *Il racconto del tempo* cit., pp. 244.

<sup>35</sup> Cfr. ancora *ivi*, pp. 237-252.



Si udiva il residuo d'acqua e alcool dalle pezzuole strizzate ricadere gocciolando in una bacinella. E alle stecche delle persiane già l'alba. Il gallo, improvvisamente, la suscitò dai monti lontani, perentorio ed ignaro, come ogni volta. La invitava ad accedere e ad elencare i gelsi, nella solitudine della campagna apparita. (*CdD*, p. 755)

Mentre il tempo interno alla casa viene angosciosamente scandito dal gocciolare delle pezzuole e sembra approssimarsi alla fine, all'esterno il tempo e il mondo della natura continuano il loro corso: si fa l'alba. La madre non vaga più nella casa, non cerca «il sentiero misterioso che l'avrebbe condotta ad incontrare qualcuno» (*CdD*, p. 674), è immobile. Quasi circolarmente, il suo senso di «solitudine postrema» (*CdD*, p. 676) diviene attributo proprio della campagna, in una sorta di corrispondenza affine a quella rilevata in uno dei brani precedenti; paesaggio e personaggio paiono mostrare ancora la loro interdipendenza, sia per contrapposizione – il paesaggio fuori dalla casa prosegue nel suo fluire vitale, a differenza della madre, immobile –, sia per parallelismo – la solitudine della Señora è ora della campagna. D'altro canto, in quest'ultima sequenza sembra quasi avverarsi quanto temuto proprio dalla madre durante l'incombere dell'uragano: ai «chiari mattini della speranza» ha fatto seguito «il male», che è risorto «ancora, ancora e sempre» (*CdD*, p. 674).



# Scrittura e menzogna nella letteratura italiana del secondo Novecento

## Manganelli, Calvino e Tabucchi

Natalia Proserpi

### I. Nuovi significati della menzogna nella letteratura del Novecento

«Gli scrittori sono di solito persone poco fidate anche quando sostengono di praticare il più rigoroso realismo: per ciò che mi riguarda merito dunque la massima sfiducia».<sup>1</sup>

Queste sono le parole che si leggono nel racconto tabucchiano dal titolo paradossale *La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera* contenuto nella raccolta *I volatili del Beato Angelico* (1987), una dichiarazione che, al di là del tono provocatorio, pone in primo piano la scrittura e il suo rapporto problematico con la rappresentazione. Se una simile professione di inattendibilità non sembra essere una novità nella letteratura del Novecento, a stupire è la frequenza con cui il motivo della menzogna si presenta nella narrativa degli anni Settanta e seguenti, strettamente connesso con la riflessione sulla scrittura e sul messaggio letterario che vengono accusati per la loro ingannevolezza e fallacia. Non si tratta tanto di un recupero del narratore inattendibile di sveviana memoria, bensì di una strategia narrativa inserita in una più generica tendenza di molta letteratura

---

<sup>1</sup> A. Tabucchi, *La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera*, da *I volatili del Beato Angelico*, in Id., *Opere*, a cura di P. Mauri, Milano, Mondadori, 2018, p. 865.

degli anni Settanta e Ottanta a riflettere sulla scrittura e sul suo statuto di fronte a un contesto storico-culturale complesso e profondamente mutato non più «recensibile con gli strumenti ordinari». <sup>2</sup> Spesso definito facendo ricorso alla categoria del postmodernismo, il periodo che segue gli anni Sessanta è infatti caratterizzato da un sentimento di caos, di perdita di valori e di coordinate, generato da una realtà sfaccettata e multiforme che mette in crisi la rappresentazione e porta a interrogarsi sui limiti della letteratura. <sup>3</sup>

In questo contesto, il motivo della menzogna viene ripreso dalla narrativa secondo-novecentesca in maniera nuova e con tutt'altra funzione rispetto al passato, dove poteva comparire nelle forme di un personaggio bugiardo o di un narratore inattendibile. <sup>4</sup> Pur spiazzando il lettore, tali modalità rimanevano nella maggior parte dei casi interne alla comunicazione, costituendone una tematica o una strategia narrativa. Attraverso il motivo della menzogna, la letteratura degli ultimi decenni del secolo colpisce invece il «patto letterario», per metterne in discussione la «validità» e la pretesa di raffigurare «obbedientemente» la realtà. <sup>5</sup> Rientrando quindi nelle modalità adoperate dalla *metafiction* e dalla metanarrazione degli anni Settanta-Ottanta, <sup>6</sup> la menzogna non costituisce più, o non solo, un

---

<sup>2</sup> G. Gramigna, *La menzogna del romanzo*, Milano, Garzanti, 1980, p. 8.

<sup>3</sup> Per gli aspetti generali del clima postmoderno, cfr.: B. McHale, *Postmodernist fiction*, New York-London, Methuen, 1987; L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, London-New York, Routledge, 1988; F. Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti, 1989; R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno* [1997], Torino, Bollati Boringhieri, 2006. Riguardo al postmodernismo in Italia cfr. *La letteratura italiana dal 1970 al 2004 e il postmoderno*. Atti del Convegno di Roma, 13-15 ottobre 2004, a cura di N. Ciampitti, Venezia, Marsilio, 2006.

<sup>4</sup> Cfr. J. Mecke, *Esthétique du mensonge*, in «Cahiers d'Etudes Germaniques», 68, 2015, e M. Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne: sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi, 1992.

<sup>5</sup> J. Mecke, *Esthétique du mensonge* cit., p. 82 e G. Gramigna, *La menzogna del romanzo* cit., p. 8.

<sup>6</sup> Per la metafinzione postmoderna e contemporanea, cfr. P. Waugh, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London-New York, Methuen, 1984; *Metafiction*, ed. by M. Currie, London-New York, Longman, 1995; *Métatextualité et Métafiction. Théorie et analyses*, Ouvrage collectif du Centre de Recherches Inter-Langues d'Angers, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002; *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, a cura di H. Serkowska, Massa, Transeuropa, 2011. Per la

oggetto del racconto o una strategia per giocare con il lettore, ma prende di mira i meccanismi della narrazione problematizzandola.<sup>7</sup>

La preoccupazione relativa alla veridicità e all'autenticità del messaggio letterario non è nuova tuttavia, se già con Platone e Aristotele si discuteva della effettiva possibilità – di fatto vista come illusoria – di ritrarre il reale.<sup>8</sup> Tale dibattito segnalava già l'ambiguità del rapporto tra verità e verosimiglianza, da un lato attribuendo alla narrazione la qualifica di menzogna e di inganno poi spesso recuperata nel Novecento, dall'altro liberandola dalla necessità del vero, in nome di una più libera «imitazione creatrice».<sup>9</sup> Sebbene nei secoli successivi la scelta del verosimile e della *mimesis* abbia prevalso, la preoccupazione riguardo al vero in letteratura ha continuato a emergere a più riprese, spingendo molti autori a cercare modalità letterarie alternative, e acquisendo infine una rilevanza centrale tra i romanzieri dell'Ottocento.<sup>10</sup> È proprio nel XIX secolo infatti che matura

---

metanarrazione, si veda anche W. Kryszynski, *Borges, Calvino, Eco: filosofie della metanarrazione*, in «Signótica», 17, 1, 2005, pp. 139-145.

<sup>7</sup> Prima del postmodernismo, si chiedeva al lettore di “credere” a ciò che gli veniva narrato, di «sospendere [...] il concetto di verità» e di rinunciare a riconoscere dove si fermava il vero e iniziava la finzione. Esibendo l'artificio, la letteratura postmoderna vuole al contrario renderlo consapevole del funzionamento del racconto, impedendogli di abbandonarsi alla storia narrata. A questo proposito, sono rilevanti le parole di Barthes citate da Gramigna per descrivere la tendenza autoreferenziale della letteratura secondo-novecentesca: «oggi scrivere non significa raccontare, ma dire che si racconta e rinviare tutto il referente (ciò che si dice) a quest'atto di locuzione» (G. Gramigna, *La menzogna del romanzo* cit., p. 98). Si vedano anche E. Menetti, *Il rovescio del racconto*, in «Griseldaonline», 2007, <https://site.unibo.it/griseldaonline/it/il-punto-critico/elisabetta-menetti-rovescio-racconto> (ultimo accesso: 13/11/2020), e J. Mecke, *Esthétique du mensonge* cit.

<sup>8</sup> Mentre Platone denuncia la *mimesis* invitando a rinunciarvi in nome di un inganno che va sconfessato, per Aristotele l'arte mimetica conserva una funzione conoscitiva. Egli fa dunque della verosimiglianza «uno dei parametri di coerenza delle arti» e sceglie una via che sarà poi prevalente nei secoli successivi. Cfr. F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007. Si veda anche R. Galvagno, M. Rizzarelli, M. Schilirò, A. Scuderi, *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili: materiali per una ricognizione*, in *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili*. Atti del Convegno Compalit di Catania, 13-15 dicembre 2018, «Between», 18, 2019, p. 13.

<sup>9</sup> F. Bertoni, *Realismo e letteratura* cit., p. 55.

<sup>10</sup> Bertoni ricorda a questo proposito la teoria settecentesca dei mondi possibili, di ascendenza leibniziana, che verrà poi ripresa nel Novecento dalla nozione di *fictional world*, particolarmente diffusa tra gli anni '70-'80 (si veda soprattutto T.G. Pavel, *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo* [1986], a cura di A.

una maggiore consapevolezza dello «scarto ontologico tra “mondo scritto” e “mondo non scritto”», nell’idea che la verosimiglianza e la naturalezza mimetica non siano che illusorie.<sup>11</sup>

Se tale consapevolezza è almeno in parte all’origine delle avanguardie del primo Novecento e della rinuncia alla *mimesis*, è nondimeno con la letteratura postmoderna che la riflessione sul divario tra finzione e realtà assume un particolare rilievo.<sup>12</sup> Di fronte a un contesto storico profondamente mutato nei suoi assetti politici, economici e culturali, il problema della verità del testo e del mondo che raffigura si complica, divenendo tema e elemento di riflessione di molte forme di narrazione. Ci si domanda infatti come fare a raccontare in modo autentico la realtà, se le certezze sono venute meno e la realtà è diventata incomprensibile. Dopo la breve parentesi del neorealismo, diventa allora necessario sperimentare nuove forme letterarie che esprimano tale problematicità, dichiarando al contempo i limiti del linguaggio e la sempre più evidente fallacia del messaggio letterario.<sup>13</sup> All’interno di opere che, con modalità diverse, si allontanano dalla rappresentazione e stravolgono le componenti tradizionali del racconto, che sono caratterizzate da un forte carattere autoreferenziale, che mettono a nudo i propri meccanismi e denunciano l’artificio della narrazione, il motivo della menzogna si presenta perciò come una strategia che obbliga il lettore a prendere coscienza dei limiti della scrittura.

---

Carosso, Torino, Einaudi, 1992). F. Bertoni, *Realismo e letteratura* cit., pp. 65, 101-102. Si veda anche R. Galvagno, M. Rizzarelli, M. Schilirò, A. Scuderi, *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili* cit., p. 3.

<sup>11</sup> F. Bertoni, *Realismo e letteratura* cit., pp. 240-246.

<sup>12</sup> Si ricorda tuttavia che già prima delle avanguardie novecentesche alcune importanti figure avevano contestato l’idea che la letteratura dovesse imitare la realtà. Fra queste Oscar Wilde, con la sua nota affermazione che «la vita imita l’Arte molto più di quanto l’Arte imiti la vita» (*The Decay of Lying*, 1889), *ivi*, pp. 64-65.

<sup>13</sup> Sebbene il problema del “vero” in letteratura sia stato riconosciuto sin dall’Antichità, la tendenza dominante è stata quella di nascondere l’artificio e l’invenzione. I romanzieri del passato facevano ricorso a varie strategie di autenticazione che dovevano spingere il lettore a prendere per vero ciò che leggeva. È quindi in genere a partire dal Novecento, e in particolare con le modalità letterarie proprie del postmodernismo – volte a mettere in luce «artificio, finzione, arbitrarietà, menzogna» –, che, secondo una efficace formula di Bertoni, «il retroscena dell’edificio realista, il suo versante oscuro e rimosso riemerge inesorabilmente alla coscienza», *ivi*, pp. 143 e 261.

Sulla scorta di considerazioni espresse da alcuni scrittori che nei decenni precedenti avevano già ragionato sulla menzogna anticipando certe considerazioni tipicamente postmoderne – fra questi Wilde e Nabokov<sup>14</sup> –, varie opere secondo-novecentesche estendono poi la qualifica di menzogna alla stessa realtà, spesso vista da narratori e personaggi come una forma di inganno e illusione. L'inganno non sarebbe perciò solo nella scrittura, bensì nella stessa natura incomprensibile e ambigua del reale.<sup>15</sup> Denunciarne la falsità significa allora rimettere in discussione una visione condivisa e rassicurante, ma anche riflettere più a fondo su concetti che sono diventati sempre più labili in un universo che ha fatto del capitalismo e del consumo la sua parola d'ordine e che ha assunto a suoi capisaldi la cultura di massa e la logica televisiva. Vero e falso, reale e immaginario convivono e si confondono a tal punto da risultare spesso indistinguibili, in una compenetrazione che la letteratura della postmodernità si impiega a sondare e a raffigurare. Di fronte a tale indecifrabile realtà, e al riconoscimento dei limiti che una «logica disgiuntiva» comporta – realtà vs finzione, verità vs menzogna<sup>16</sup> –, l'unica strada sembra allora essere quella della letteratura. Nella sua limitatezza e nella totale assenza di una verità assoluta, la scrittura diviene un mezzo per avvicinarsi a una diversa, «superiore verità sul mondo», che, se rimane relativa e momentanea, si lascia tuttavia cogliere per brevi illuminazioni.<sup>17</sup>

L'idea di una scrittura come menzogna, artificio, illusione che si diffonde nel Novecento, si spiega infine alla luce dei discorsi post-strutturalisti come pure delle teorie della filosofia del linguaggio, che sulla base della distinzione tra significato e significante, oggetto e parola – di cui si alimentano varie correnti o modalità letterarie di questi decenni, fra le quali il Nouveau Roman –, individuano una distanza incolmabile tra linguaggio e referente, tra convenzioni

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 276.

<sup>15</sup> Cfr. S. Albertazzi, *Bugie sincere. Narratori e narrazioni 1970-1990*, Roma, Editori Riuniti, 1992, e S. Calabrese, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005.

<sup>16</sup> F. Bertoni, *Realismo e letteratura cit.*, p. 148.

<sup>17</sup> Numerose sono in questo senso le riflessioni interne alle opere del secondo Novecento sulla possibilità di raggiungere, attraverso la finzione e l'“inganno” letterario, una conoscenza più autentica della realtà di fine secolo (*ivi*, p. 312). Si veda anche L. Brown, *Figures du mensonge littéraire ; études sur l'écriture au XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2005.



letterarie e realtà rappresentata.<sup>18</sup> Tale distanza porta a sua volta a considerare il messaggio letterario come una forma di inganno o, alternativamente, come l'unica forma di realtà possibile.<sup>19</sup>

## II. Giorgio Manganelli e *La letteratura come menzogna*

In Italia il ragionamento sulla menzogna ha un noto antesignano nel saggio di Giorgio Manganelli *La letteratura come menzogna* (1967), nel quale l'autore elabora una concezione dell'inganno che sarà poi al centro delle opere dei decenni successivi e che si introduce qui come premessa all'osservazione della menzogna nella produzione di alcuni importanti autori del secondo Novecento.

A generare la riflessione manganelliana è il sentimento prima segnalato di un divario incolmabile tra parole e cose, di uno scarto che, se sembra a volte appartenere alla natura stessa del linguaggio, diventa concreto in rapporto al contesto storico-culturale del secondo Novecento.<sup>20</sup> La menzogna serve allora a denunciare le false mire realistiche della letteratura, criticate nel saggio e in seguito rigettate, nella produzione creativa, a favore di universi letterari totalmente autoreferenziali:

Nulla è più mortificante che vedere narratori, peraltro non del tutto negati agli splendori della menzogna, indulgere ai sogni morbosi di una trascrizione del reale, sia essa documentaria, educativa o patetica. [...] Sebbene siano costretti a mentire, come vogliono le punitive leggi delle lettere, lo fanno con angustiosa cattiva coscienza, palesemente soffrendo sotto la coazione della frode, e inefficacemente nascondono l'autentico nocciolo di menzogne sotto un velo di una fittizia verosimiglianza.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Secondo l'idea che «a una *formula* della realtà non può che corrispondere una *formula*, cioè una convenzione del linguaggio», G. Gramigna, *La menzogna del romanzo* cit., p. 19.

<sup>19</sup> Robbe-Grillet può così affermare che «l'opera non è più una testimonianza su una realtà esterna, ma è essa stessa la propria realtà», F. Bertoni, *Realismo e letteratura* cit., p. 103. Cfr. anche J. Mecke, *Esthétique du mensonge* cit., L. Brown, *Figures du mensonge littéraire*, cit. e S. Calabrese, *www.letteratura.global* cit.

<sup>20</sup> S. Zangrandi, *La fantasticheria visionaria di Giorgio Manganelli* in «Centuria. Cento piccoli romanzi fiume», in «Cuadernos de Filología Italiana», 15, 2008, p. 190 e A. Longoni, *Giorgio Manganelli o l'inutile necessità della letteratura*, Roma, Carocci, 2016, p. 140.

<sup>21</sup> G. Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985, p. 57.

Partendo dall'assunto che non può esserci continuità tra lingua e realtà, Manganelli concepisce delle opere che si liberano da ogni intento di rappresentazione e «verosimiglianza», e che presentano mondi autonomi totalmente fittizi in cui la lingua è l'unica realtà possibile.<sup>22</sup> A tal proposito si domanda nell'opera del '67: «Non sarà forse ogni linguaggio, il nostro, e qualsiasi altro che possa prenderne il posto, un sistema di coerente follia, una delirante organizzazione del nulla?».<sup>23</sup>

Le componenti degli universi narrativi di questo «inventore inesauribile e irresistibile nel gioco del linguaggio e delle idee» – come venne definito da Calvino<sup>24</sup> – sono il gioco con la lingua e i significanti, la moltiplicazione di artifici e di possibilità narrative e la dimensione del nonsense, del fantastico, dell'assurdo. Sono poi frequenti le strutture metanarrative e le strategie metafinzionali, che, in linea con lo scarto percepito e con la concezione della scrittura che ne deriva, accentuano l'artificialità della finzione.<sup>25</sup> L'esito espressivo è quindi conforme alla tesi che Manganelli difende in *La letteratura come menzogna*, dove si legge:

L'opera letteraria è un artificio, un artefatto di incerta e ironicamente fatale destinazione. L'artificio racchiude, ad infinitum, altri artifici; una proposizione metallicamente ingegnata nasconde una ronzante metafora [...] Il destino dello scrittore è lavorare con sempre maggiore coscienza su di un testo sempre più estraneo al senso. Frigidi esorcismi scatenano la dinamica furorale dell'invenzione linguistica.<sup>26</sup>

<sup>22</sup> Una realtà «diversa, anomala, negativa, folle, scandalosa, una sorta di “contro-realtà”, di [...] non-realtà», M.L. Vecchi, *Giorgio Manganelli*, in «Belfagor», 37, 1, 1982, p. 42.

<sup>23</sup> G. Manganelli, *La letteratura come menzogna* cit., p. 53.

<sup>24</sup> S. Zangrandi, *La fantasticheria visionaria di Giorgio Manganelli* cit., p. 193.

<sup>25</sup> Per l'opera di Manganelli e gli aspetti evidenziati, cfr. G. Isotti Rosowsky, *Giorgio Manganelli. Una scrittura dell'eccesso*, Roma, Bulzoni, 2007; C.F. Alves, *A literatura como cerimônia e artificio: uma teoria da leitura a partir da obra de Giorgio Manganelli*, in «Caligrama. Belo Horizonte», 13, 2008, pp. 25-47; F. Mussgnug, *Modelli del nonsense in Giorgio Manganelli*, in «Autografo», 45, 19, 2011, numero monografico *La “scommemorazione”: Giorgio Manganelli a vent'anni dalla scomparsa*, pp. 53-66; A. Longoni, *Giorgio Manganelli o l'inutile necessità della letteratura* cit.; A. Santurbano, *Giorgio Manganelli e la necessità di una letteratura mostruosa*, in «Research Journal on the Fantastic», 4, 1, 2016, pp. 225-238.

<sup>26</sup> G. Manganelli, *La letteratura come menzogna* cit., p. 222.

Nonostante, come si è detto, la letteratura viene percepita come una dimensione autonoma e autoreferenziale, le opere manganelliane di questi decenni, in linea con una considerazione diffusa nel secondo Novecento, sembrano inoltre individuare nella stessa finzione una sorta di altra realtà, di altra dimensione forse più autentica del reale stesso, il quale viene oltretutto giudicato a varie riprese come una forma di inganno, in un rovesciamento che riconsidera il rapporto tra vero e falso e che ridisegna i contorni della finzione.<sup>27</sup> Così si legge a tal proposito nel saggio più volte citato nel difficile linguaggio caratteristico di Manganelli:

Colui che maneggia oggetti letterari è coinvolto in una situazione di provocazione linguistica. Irretito, irrigato, immesso in una trama di orbite verbali, sollecitato da segnali, formule, invocazioni, puri suoni ansiosi di una collocazione, abbagliato e ustionato da fulminei, erratici percorsi di parole, voyeur e cerimoniere, egli è chiamato a dar testimonianza sul linguaggio che gli compete, che lo ha scelto, l'unico in cui gli sia tollerabile esistere; unica condizione stabile e reale, sebbene affatto irreal e impermanente; unica esistenza; anzi, riconoscendosi lo scrittore nient'altro che un'arguzia del linguaggio stesso, una sua invenzione.<sup>28</sup>

Nel primo numero della rivista neoavanguardista «Grammatica» (1964), l'autore aveva del resto già avanzato l'idea che la "vera" realtà fosse costituita da un universo linguistico, fatto di segni e strutture,<sup>29</sup> ribadendo poi in *Tutti gli errori* (1986): «Forse voglio dire che la letteratura fantastica non crede alla realtà? Oh, ci crede; ma crede che la realtà sia appunto lei, la letteratura. E come si fa a persuaderla del contrario?».<sup>30</sup>

A partire dalle idee elaborate in *La letteratura come menzogna*, Manganelli concepisce dunque un universo letterario che risponde ai

<sup>27</sup> Si vedano A. Longoni, *Giorgio Manganelli o l'inutile necessità della letteratura* cit., M.L. Vecchi, *Giorgio Manganelli* cit. e W. Pedullà, *La sovrana letteratura di Giorgio Manganelli*, in «Avanti!», 23 luglio 1972, poi in *Giorgio Manganelli*, a cura di M. Belpoliti, A. Cortellessa, Milano, Marcos y Marcos, 2006, p. 218, da cui si cita.

<sup>28</sup> G. Manganelli, *La letteratura come menzogna* cit., p. 220.

<sup>29</sup> M. Corti, *Gli infiniti possibili di Manganelli*, in «Alfabeta», 1, 1979, poi in *Giorgio Manganelli* cit., p. 212, da cui si cita.

<sup>30</sup> G. Manganelli, *Tutti gli errori*, Milano, Rizzoli, 1986, p. 268.

dubbi e alle inquietudini sorte in questi decenni. Se la coscienza del divario tra lingua e reale, e il successivo riconoscimento della possibilità della letteratura di farsi altra, più autentica realtà, si risolvono in modo originale nella sua produzione, altri autori vi si interrogheranno nei decenni successivi, soffermandosi in particolare sul significato della menzogna come espressione di un rapporto problematico con la rappresentazione nonché come modalità di ripensamento dei concetti di realtà e finzione. Nel tentativo di osservare come il problema del vero in letteratura sia stato al centro del lavoro di autori cardine del Novecento italiano, nei prossimi capitoli verrà presa in considerazione l'opera narrativa di Italo Calvino e Antonio Tabucchi, in cui si esaminerà in particolare la presenza della menzogna letteraria nei discorsi di narratori e personaggi e i casi dove si parla di inganno della scrittura e della realtà che raffigura. L'obiettivo è di mettere in luce come, a partire da percorsi indipendenti e modelli distinti e pur nella differenza di forme e modi adottati, gli autori arrivino a riflessioni e considerazioni analoghe, dimostrando così l'appartenenza a un orizzonte comune particolarmente toccato dalle questioni considerate.

### III. «Non c'è linguaggio senza inganno». La menzogna nelle opere calviniane degli anni Settanta

La riflessione sull'inganno della scrittura matura in Calvino in una fase avanzata del suo lavoro, dopo che, insoddisfatto dalle prime opere e dal modo in cui queste rappresentavano il rapporto tra uomo, natura e storia, diventa sempre più forte il sentimento di discontinuità tra una realtà molteplice e labirintica e gli strumenti della lingua per raffigurarla. Abbandonando, a partire dagli anni Sessanta, la strada del realismo e dell'allegoria fantastica – forme sentite ormai «inadeguate»<sup>31</sup> –, Calvino intraprende un cammino nuovo, che gli consente di esprimere e rispondere alla percezione problematica dello scarto tra parole e cose – tra «scrittura ed esperienza»<sup>32</sup> –, al cui stimolo hanno contribuito anche i discorsi post-strutturalisti arrivati dalla Francia. Maturando così una riflessione che conosce in questi

<sup>31</sup> F. Bernardini Napoletano, *I segni nuovi di Italo Calvino. Da «Le Cosmicomiche» a «Le città invisibili»*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 12.

<sup>32</sup> G. Patrizi, *Il modello della via Lattea: la metaletteratura di Calvino*, in Id., *Prose contro il romanzo. Antiromanzi e metanarrativa nel Novecento italiano*, Napoli, Liguori, 1996, p. 159.

decenni un'ampia diffusione dentro e fuori i confini d'Italia, Calvino sperimenta nuove soluzioni narrative che lo portano a prediligere, a partire dalle *Cosmicomiche*, delle forme aperte e combinatorie, che attraverso la moltiplicazione delle possibilità, ma anche grazie al ricorso a frequenti strategie metanarrative, gli consentono di sondare il mondo contemporaneo per dare voce, attraverso la «ramificazione di percorsi narrativi»,<sup>33</sup> all'idea di molteplicità e di sdoppiamento dei livelli del reale e ai dubbi sulla rappresentazione.<sup>34</sup> Ragionandovi, parallelamente alla scrittura, in testi di carattere più riflessivo, Calvino constata a questo proposito nella comunicazione intitolata *I livelli di realtà in letteratura*:

Può darsi che tra l'universo della parola scritta e altri universi dell'esperienza si stabiliscano delle corrispondenze di vario genere [...]; ma il tuo giudizio sarebbe in ogni caso sbagliato se leggendo tu credessi d'entrare in rapporto diretto con l'esperienza d'altri universi che non siano quello della parola scritta. [...] Forse è nel campo di tensione che si stabilisce tra un vuoto e un vuoto che la letteratura moltiplica gli spessori d'una realtà inesauribile di forme e significati. [...] La letteratura non conosce *la* realtà ma solo *livelli*. Se esiste la realtà di cui i vari livelli non sono che aspetti parziali, o se esistano solo i livelli, questo la letteratura non può dircelo.<sup>35</sup>

La riflessione sulla menzogna compare per la prima volta nelle *Citta invisibili* (1972), in cui Calvino propone una rilettura del reale e rinuncia a una modalità di conoscenza che contrapponga acriticamente vero e falso. Attraverso una narrazione che si sottrae alla logica del vero, il personaggio di Marco Polo mette in luce la discontinuità tra i segni e ciò che rappresentano, dimostrando a Kublai Kan – convinto che solo il «racconto vero che corrisponde alla cose» possa rendere un'immagine del suo regno – la limitatezza della sua

<sup>33</sup> M. Barenghi, *Calvino*, Bologna, il Mulino, 2009, p. 90.

<sup>34</sup> Si ricordano qui, all'interno della vasta bibliografia su Calvino, F. Bernardini Napoletano, *I segni nuovi di Italo Calvino* cit.; F. Serra, *Calvino*, Roma, Salerno, 2006; M. Barenghi, *Calvino* cit. Per la metanarrazione in Calvino cfr. W. Krysinski, *Borges, Calvino, Eco: filosofie della metanarrazione*, in «Signótica», 17, 1, 2005, pp. 139-164, e G. Patrizi, *Il modello della via Lattea* cit.

<sup>35</sup> I. Calvino, *I livelli della realtà in letteratura* [1978], in Id., *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 383-384, 397-398.

visione e dichiarando così il fallimento del suo «totalitarismo ideologico».<sup>36</sup>

Connessa a questo discorso, la menzogna si presenta in *Le città e i segni*, una sezione del testo che, sin dal titolo, è fortemente caratterizzata dall'interrogativo sul divario tra linguaggio e realtà:

L'occhio non vede cose ma figure di cose che significano altre cose [...]. Lo sguardo percorre le vie come pagine scritte: la città dice tutto quello che devi pensare, ti fa ripetere il suo discorso, e mentre credi di visitare Tamara non fai che registrare i nomi con cui essa definisce se stessa e tutte le sue parti. Come veramente sia la città sotto questo fitto involucro di segni, cosa contenga o nasconda, l'uomo esce da Tamara senza averlo saputo.<sup>37</sup>

Proprio in relazione al dubbio nei confronti del linguaggio e della sua corrispondenza con la realtà – poi ribadito dal narratore, che ricorda che «non si deve mai confondere la città col discorso che la descrive»<sup>38</sup> –, il motivo della menzogna compare per dichiarare espressamente tale scarto. Il narratore afferma infatti che «non c'è linguaggio senza inganno».<sup>39</sup>

Se le opere di Calvino manifestano meno, rispetto alla narrativa di altri autori del periodo, tra i quali, come si vedrà, Tabucchi, un sentimento di insussistenza del reale, esse mirano nondimeno a problematizzare una visione piana del mondo secondo-novecentesco, la cui multiformità risulta evidente attraverso le strategie narrative adottate. Il riconoscimento dell'inganno viene di fatto esteso alla dimensione del reale, spingendo il lettore – e così Kublai Kan – a riconsiderare le proprie certezze. Il narratore constata infatti, a conclusione di *Le città e i segni*: «la menzogna non è nel discorso, è nelle cose».<sup>40</sup>

Attraverso *Le città invisibili* Calvino invita dunque a sondare nuove modalità di conoscenza che rinunciano a una logica dicotomica e si interrogano più a fondo sui problemi posti dalla realtà degli ultimi decenni del secolo. Con il suo tentativo di decifrare i segni, il

<sup>36</sup> M. Polacco, *Kublai Kan, i mondi possibili e le menzogne del racconto*, in *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili* cit., pp. 22-25.

<sup>37</sup> I. Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 21-22.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 67.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 68.

personaggio di Marco Polo incarna la ricerca di un senso, che, «sfidando il labirinto» della realtà, tenta di farsi strada verso una conoscenza più consapevole, verso una superiore «rivelazione». <sup>41</sup> «La sfiducia nel linguaggio articolato si accompagna» dunque, come afferma Bertoni, «a una calibratissima messa in scena del discorso, a una sorta di celebrazione della parola scritta». <sup>42</sup>

La forma combinatoria e le modalità metanarrative presenti in *Le città invisibili* raggiungono il loro culmine nell'iper-romanzo del '79 *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, apice della riflessione calviniana su letteratura e realtà. Proprio in relazione alla qualifica di «iper-romanzo», nelle *Lezioni americane* l'autore ricorda alcuni autori il cui lavoro ha costituito per lui un riferimento imprescindibile, tanto per la riflessione ontologica condotta, quanto per l'adozione di particolari strategie narrative: Borges, con il suo «modello della rete dei possibili», degli «infiniti universi contemporanei in cui tutte le possibilità vengono realizzate in tutte le combinazioni possibili», e Perec e la «ricchezza inventiva inesauribile» di *La vie mode d'emploi*. <sup>43</sup> L'esperimento del '79 si colloca quindi sulla scia di testi che, se condividono con altri autori – fra i quali Manganelli e Tabucchi – alcune preoccupazioni, si distinguono tuttavia per la comunanza di particolari scelte espressive, fra le quali la moltiplicazione dei percorsi narrativi e la rappresentazione della discontinuità tra parole e cose.

In questo romanzo che fa della scrittura e della lettura il suo argomento centrale, che gioca continuamente sulla messa a nudo della finzione e dell'artificio, e che moltiplica le narrazioni rinunciando all'idea di un'opera completa, Calvino recupera il motivo della menzogna, per svilupparlo in maniera originale ed esprimere grazie ad esso l'idea stessa che sta all'origine del libro. <sup>44</sup> All'interno di una rete densissima e labirintica di racconti e di passaggi autoriflessivi

<sup>41</sup> Ivi, pp. 17, 24-26.

<sup>42</sup> F. Bertoni, *Realismo e letteratura* cit., pp. 70-71.

<sup>43</sup> I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 116-118.

<sup>44</sup> Per *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cfr. A. Mattei, «*Se una notte d'inverno un viaggiatore*»: i dialoghi improbabili tra autore e lettore, in *Narrare percorsi possibili*, a cura di M. Di Fazio, Ravenna, Longo, 1989, pp. 189-196; S. Langlois, «*Si par une nuit d'hiver un voyageur*»: quand la fiction dépasse la fiction, in «Tangence», 68, 2002, pp. 23-32; G. Patrizi, *Il modello della via Lattea* cit.; S. Zancovich, *Modalità narrative della prosa postmodernista* in «*Se una notte d'inverno un viaggiatore*» di Italo Calvino, in «*Studia Polensia*», 1, 2012, pp. 79-88.



appartenenti tanto alla cornice quanto agli incipit dei romanzi, di *mise en abyme* e di giochi di sdoppiamenti,<sup>45</sup> la riflessione sull'inganno della scrittura viene comunicata attraverso il personaggio di Ermes Marana. Marana è un traduttore che traduce opere sconosciute presentandole come classici o romanzi di successo, e che complica con la sua attività di falsificazione le ricerche del protagonista Lettore. Non concepita esclusivamente come un gioco o una frode, la sua pratica falsificatoria è guidata da una concezione particolare della letteratura: Marana considera infatti la scrittura come finzione pura, un artificio senza rapporti di corrispondenza con la realtà, ritenendola quindi una forma di "inganno".<sup>46</sup> Insieme alla sua sfiducia in un libro in grado di rappresentare la storia, la società, la vita, questa idea di letteratura giustifica ai suoi occhi gli scambi e le sostituzioni tra romanzi, unica risposta possibile per una scrittura vuota e fatta di inganno: «dietro la pagina scritta c'è il nulla; il mondo esiste solo come artificio, finzione, malinteso, menzogna. [...] Non era pazzia la sua; forse solo disperazione».<sup>47</sup>

Proprio per il suo scetticismo nei confronti di un libro che narri una storia completa e offra un «percorso esatto»,<sup>48</sup> Marana concepisce l'idea di comporre un libro a partire da incipit di opere diverse e, oltretutto, falsificate. Questo progetto, com'è chiaro, costituisce una *mise en abyme* dell'opera calviniana, formata a sua volta dalla successione di inizi di testi diversi, ed esprime la stessa rinuncia a una storia unica: la concezione della scrittura del traduttore Marana acquista così un particolare rilievo. Se a un livello strutturale questa problematicità viene inoltre denunciata attraverso la metanarrazione e la combinazione di racconti, narratore e personaggi vi riflettono a varie riprese:

Ecco che questo romanzo così fittamente intessuto di sensazioni tutt'a un tratto ti si presenta squarciato da voragini senza fondo,

<sup>45</sup> G. Patrizi, *Il modello della via Lattea* cit., p. 135.

<sup>46</sup> Silvia Albertazzi ricorda come in relazione all'opera calviniana si possa fare il nome di Peter Ackroyd e del suo romanzo *Chatterton* (1987), basato sul tema del plagio e della falsificazione. In particolare, a ricordare il personaggio di Marana sarebbe una scrittrice impegnata a plagiare un autore a sua volta dedito alla «narrazione di storie di falsi letterari», S. Albertazzi, *Bugie sincere* cit., pp. 50-51.

<sup>47</sup> I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979, p. 242.

<sup>48</sup> M. Sorapure, *Being in the Midst: Italo Calvino's «If on a Winter's Night a Traveler»*, in «MFS Modern Fiction Studies», 31, 4, 1985, p. 702.

come se la pretesa di rendere la pienezza vitale rivelasse il vuoto che c'è sotto.<sup>49</sup>

A dare ulteriore peso a questo senso di insufficienza è la figura di un altro personaggio centrale nell'opera, lo scrittore Silas Flannery, rappresentato in preda a una crisi che gli impedisce di scrivere e che si spiega di nuovo in relazione alla riflessione sullo scarto tra letteratura e realtà:

Alle volte penso alla materia del libro da scrivere come qualcosa che già c'è: pensieri già pensati, dialoghi già pronunciati, storie già accadute, luoghi e ambienti visti; il libro non dovrebbe essere altro che l'equivalente del mondo non scritto tradotto in scrittura. Altre volte invece mi pare di comprendere che tra il libro da scrivere e le cose che già esistono ci può essere solo una specie di complementarità: il libro dovrebbe essere la controparte scritta del mondo non scritto; la sua materia dovrebbe essere ciò che non c'è né potrà esserci se non quando sarà scritto, ma di cui ciò che c'è sente oscuramente il vuoto nella propria incompletezza. Vedo che in un modo o nell'altro continuo a girare intorno all'idea di un'interdipendenza tra il mondo non scritto e il libro che dovrei scrivere. È per questo che lo scrivere mi si presenta come un'operazione d'un tale peso che ne resto schiacciato.<sup>50</sup>

Questa preoccupazione, che è anche quella dell'autore, viene risolta da Flannery attraverso il tentativo di scrivere un libro costituito da soli incipit, ulteriore *mise en abyme* del romanzo calviniano. Pur essendo meno legata all'attrazione del "falso" sentita da Marana, la sua scelta si presenta a sua volta come una rinuncia, un modo per risolvere l'incapacità di portare avanti una storia; si offre così «la promessa d'un tempo di lettura che si stende davanti a noi e che può accogliere tutti gli sviluppi possibili» e che mantiene «per tutta la sua durata la potenzialità dell'inizio, l'attesa ancora senza oggetto».<sup>51</sup> Pur comparando una sola volta in maniera dichiarata, la riflessione sull'inganno della scrittura si inserisce quindi in una densa rete di giochi di specchi e costruzioni metanarrative che esprimono una visione problematica della letteratura.

<sup>49</sup> I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* cit., p. 42.

<sup>50</sup> *Ivi*, pp. 171-172.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 177.

Senza rinunciare ai dubbi che la costruzione e i personaggi dell'opera manifestano, *Se una notte d'inverno* un viaggiatore recupera inoltre un'idea già presente nelle *Città invisibili*: attraverso il personaggio della Lettrice, si propone di vedere nella scrittura una via in grado di individuare realtà nascoste e "verità più vere" sotto le apparenze e gli inganni, uno strumento di analisi e di conoscenza che possa far riflettere sulla complessità della società e della storia contemporanea:

la scommessa con la donna era perduta da un pezzo; era lei la vincitrice, era la sua lettura sempre incuriosita e sempre incontentabile che riusciva a scoprire verità nascoste nel falso più smaccato, e falsità senza attenuanti nelle parole che si pretendono più veritiere.<sup>52</sup>

Mentre le «parole che si pretendono veritiere» paiono alludere alla via del realismo, respinto da Calvino, come già ricordato, per la sua inadeguatezza, si può riconoscere nel «falso più smaccato» la letteratura d'invenzione, o in altre parole la finzione narrativa adottata nelle opere degli anni Settanta e Ottanta, che rivela la propria potenzialità di fronte a una realtà che ha reso inadatta la rappresentazione oggettiva.

La fiducia nelle potenzialità dello strumento letterario sembra del resto prevalere, se alla fine del libro il narratore arriva a considerare la Lettrice come la sua "lettrice ideale", conferendo alla sua visione della letteratura – specchio, parrebbe, del punto di vista calviniano – un ruolo di primo ordine. Altri passaggi del romanzo sembrano poi difendere questa idea della finzione, a cominciare da quanto il narratore dice a proposito di Marana, che, si ricorda, era fermamente convinto dell'inganno della scrittura:

secondo lui la letteratura vale per il suo potere di mistificazione, ha nella mistificazione la sua verità; dunque un falso, in quanto mistificazione d'una mistificazione, equivale a una verità alla seconda potenza.<sup>53</sup>

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 242.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 180.

La menzogna nell'opera di Calvino si inserisce dunque all'interno di una riflessione complessa che, riallacciandosi al contesto postmoderno, si interroga al contempo sui limiti della letteratura e sulla realtà di questi decenni. Pur senza astenersi dall'esprimere dubbi e incertezze, la riflessione sull'inganno si risolve nell'adozione di nuove modalità narrative che fanno della letteratura uno strumento di analisi e che offrono così una risposta a un sentimento di indecifrabilità che, nonostante tutto, spinge alla «ricerca della via d'uscita dal labirinto della realtà».<sup>54</sup>

#### IV. «La scrittura falsa tutto, voi scrittori siete dei falsari». La menzogna nella narrativa di Tabucchi

Il motivo della menzogna e i significati che questo veicola trovano un terreno fertile nell'opera di Tabucchi, che sin dagli esordi negli anni Settanta si confronta con i problemi presentati. Rientrando in pieno nel contesto storico-letterario a cui si è fatto riferimento, i suoi testi si misurano da subito con l'ambiguità e la molteplicità dell'universo secondo-novecentesco, già rappresentate da Calvino attraverso le modalità viste, e ora ripensate in forme nuove e originali. A raffigurare il sentimento di incertezza della realtà contemporanea sono in particolare alcuni motivi che, derivanti in gran parte dal modello pessoano, si presentano con una frequenza evidente nei romanzi e nei racconti tabucchiani. Fra questi il doppio e il rovescio – per i quali agisce anche il ricordo di Pirandello –, l'equivoco e il sogno, che, inseriti spesso in narrazioni fantastiche e surreali, fanno perdere consistenza al reale e danno di questo una rappresentazione equivoca.<sup>55</sup> A tale scopo, Tabucchi impiega inoltre strutture circolari, frammentarie e prive di conclusioni, che, oltre a esprimere un sentimento di insensatezza, portano a riflettere, insieme alle strategie metanarrative e più generalmente metafinzionali, sulle possibilità

<sup>54</sup> G. Patrizi, *Il modello della via Lattea* cit., p. 162.

<sup>55</sup> Per un quadro dell'opera tabucchiana, si ricordano, all'interno della vasta bibliografia dedicata all'autore, C. Pezzin, *Antonio Tabucchi*, Sommacampagna, Cierre Edizioni, 2000; F. Brizio-Skov, *Antonio Tabucchi. Navigazioni in un arcipelago narrativo*, Cosenza, Pellegrini, 2002; N. Trentini, *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi fra romanzo e racconto*, Roma, Bulzoni, 2003; A. Perli, *Auctor in fabula. Un essai sur la poétique de Tabucchi*, Ravenna, Giorgio Pozzi, 2010; P. Abbrugiati, *Vers l'envers du rêve. Pérégrination dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2011; F. Zangrilli, *Dietro la maschera della scrittura. Antonio Tabucchi*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2015.

della letteratura.<sup>56</sup> Le varie occorrenze del racconto nel racconto e le strutture a più livelli che esibiscono l'atto narrativo e l'artificio della finzione, ma anche i numerosi personaggi scrittori e i commenti sulla pratica letteraria, servono così a mettere l'accento sullo statuto finzionale del testo, portando a ragionare in maniera autoreferenziale, come già nelle opere calviniane, sulla scrittura e i suoi limiti.<sup>57</sup> Spingendosi ancora al di là della rilettura del reale proposta da Calvino, le opere tabucchiane portano quindi a un rimescolamento completo dei confini tra reale e fittizio, fino a indicare nella finzione e nel sogno delle dimensioni più autentiche del reale stesso. È all'interno di questa densa rete di riferimenti alla pratica letteraria che il motivo della menzogna assume il suo senso.

La prima occorrenza degna di nota risale al 1985 e si osserva nel racconto intitolato *Stanze (Piccoli equivoci senza importanza)*. Sempre vissuta all'ombra del fratello Guido e nel ricordo dei genitori defunti, Amelia, la protagonista narrante, indugia nell'intero spazio della narrazione su ricordi passati e momenti presenti, che la vedono occupata nelle cure di Guido, professore e letterato gravemente ammalato per il quale mostra allo stesso tempo assoluta dedizione e astio nascosto. È proprio la narratrice a introdurre nell'opera tabucchiana il motivo della menzogna, che approfondisce la riflessione sulla scrittura che già le opere precedenti avevano avviato:

Pensa come è falsa la scrittura, con quella sua prepotenza implacabile fatta di parole definite, di verbi, di aggettivi che imprigionano le cose, che le candiscono in una fissità vitrea, come una libellula restata in un sasso da secoli che mantiene ancora la parvenza di libellula ma che non è più una libellula. Così è la scrittura, che ha la capacità di allontanare di secoli il presente e il passato prossimo: fissandoli. Ma le cose sono diffuse, pensa

<sup>56</sup> Ceserani definisce le opere tabucchiane come «costruzioni narrative che mettono in scena il dubbio ontologico della conoscibilità o interpretabilità di ciò che avviene in noi e nel mondo in cui viviamo», R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno* cit., p. 203.

<sup>57</sup> Cfr. Y. Gouchan, *La figure de l'écrivain dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi*, «Italiès», No. spécial, *Echi di Tabucchi*, 2007. Per la presenza del personaggio scrittore nella letteratura del Novecento, cfr. A. Iovinelli, *L'autore e il personaggio. L'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004, e C. Pluvinet, *Fictions en quête d'auteur*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

Amelia, e per questo sono vive, perché sono diffuse e senza contorni e non si lasciano imprigionare dalle parole.<sup>58</sup>

Pensando al diario scritto per anni dal fratello, la narratrice ragiona sull'impossibilità della scrittura di rendere con le parole la verità della vita, troppo densa di significati e di risvolti per poter essere rappresentata. Si tratta certo di una breve e isolata constatazione se si considera il racconto nel suo insieme, ma se si tiene conto del fatto che si inserisce in una riflessione densa sulla scrittura che attraversa il racconto e più generalmente la produzione tabucchiana, e che si somma a tutte le strategie che a vari livelli accentuano la finzione, la sua rilevanza risulta evidente.<sup>59</sup> Il motivo della menzogna costituisce in effetti una spia ulteriore di questo sistema autoreferenziale, che chiede al lettore di uscire per un istante dal "patto letterario" per mettere in discussione la capacità della finzione di aderire al reale narrato.<sup>60</sup>

Un passo in questa direzione viene compiuto nel racconto dal quale ho tratto la citazione posta in apertura del saggio, che complica il discorso e invita a considerare più approfonditamente la questione del vero. *La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera* (*I volatili del Beato Angelico*, 1987) propone una visione più problematica delle stesse nozioni di menzogna e verità introdotte dal titolo, attirando mirabilmente il lettore all'interno di uno spazio letterario che lo confonde e lo disorienta. Il racconto riporta uno scambio epistolare fra un personaggio di nome Antonio Tabucchi e un teosofo indiano chiamato Janata Monroy, che dichiara di aver incontrato l'autore nei primi anni Ottanta in occasione del suo viaggio in India. Se le lettere riportate sembrano essere frutto di un naturalissimo scambio tra due conoscenti, a causare un certo smarrimento è il fatto che il secondo

<sup>58</sup> A. Tabucchi, *Stanze (Piccoli equivoci senza importanza)*, in Id., *Opere cit.*, p. 678.

<sup>59</sup> Nel racconto la riflessione della narratrice sulla scrittura è affiancata dall'attività letteraria del fratello e dalla presenza marcata di libri e figure di autori; l'intero racconto ruota quindi attorno a scrittura e finzione.

<sup>60</sup> In relazione al sentimento di insufficienza della scrittura Dolfi afferma: «non sappiamo cosa sia la realtà [...] ogni singola rappresentazione non è che copia di copia. Ombra dunque nella quale solo la dabbenaggine umana può credere di riconoscere una realtà, mentre l'"auctor" [...] sa che si tratta di movimenti dentro un gioco di riflessi, di contraffazioni che possono svelare solo per frammenti qualcosa del vero», A. Dolfi, *Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Antonio Tabucchi*, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 121-122.

mittente è uno dei personaggi di *Notturmo indiano*, breve romanzo che Tabucchi scrisse dopo il suo viaggio. Ripresentandosi in questo “racconto” come se fosse una persona reale, dopo essere apparsa in un testo d’invenzione, la figura di Janata Monroy sconcerta il lettore, portandolo a dubitare della sua effettiva esistenza.<sup>61</sup> Ci si chiede infatti se il romanzo tabucchiano vi abbia realmente tratto ispirazione e se quindi il teosofo esista davvero, o se il personaggio non faccia parte della finzione narrativa, un’incertezza che l’autore non ci aiuta a risolvere, confessando la propria inattendibilità:

Prima di tutto lasci che la ringrazi per avermi permesso di usare una parte del suo nome per un personaggio del mio libro; e inoltre per non essersi risentito del romanzesco personaggio del teosofo di Madras per il quale la sua figura è stata fonte di ispirazione. Gli scrittori sono di solito persone poco fidate anche quando sostengono di praticare il più rigoroso realismo: per ciò che mi riguarda merito dunque la massima sfiducia.<sup>62</sup>

La scelta stessa del genere epistolare crea confusione. Inizialmente il lettore è convinto di avere sotto gli occhi uno scambio reale tra due conoscenti (anche a causa dell’indicazione di luogo e data che compare ad apertura delle lettere), soprattutto se si considera che il secondo mittente porta il nome dell’autore; dimenticando di trovarsi di fronte a una raccolta di racconti di invenzione, il lettore è così portato a credere all’autenticità dello scambio epistolare, confondendo i livelli narratologici dell’autore e del personaggio, o, in altre parole, rinunciando alla distinzione tra realtà dell’opera prodotta e finzione narrativa.<sup>63</sup>

<sup>61</sup> Le opere tabucchiane giocano continuamente sulla confusione e l’incrocio tra realtà e finzione, inserendo spesso figure reali – tra le quali Pessoa o l’autore stesso – in scenari fittizi, spesso addirittura fantastici o surreali. Per questa caratteristica, alcuni testi si riallacciano ai generi dell’autofiction, del romanzo biografico o della metabiografia (per l’ibridazione tra biografia e romanzo nella letteratura di fine millennio, cfr. A. Iovinelli, *L’autore e il personaggio. L’opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent’anni* cit., C. Pluvinet, *Fictions en quête d’auteur* cit., R. Dion et F. Fortier, *Ecrire l’écrivain. Formes contemporaines de la vie d’auteur*, Montréal, Les Presses de l’Université de Montréal, 2010).

<sup>62</sup> A. Tabucchi, *La frase che segue è falsa* cit., p. 865.

<sup>63</sup> Cfr. quanto afferma Zangrilli a proposito delle opere di Tabucchi: «il rapporto realtà-finzione (verità-illusione) diventa un rebus infinitamente grande, una matassa di “equivoci” da sbrogliare», F. Zangrilli, *Dietro la maschera della scrittura* cit., p. 95.



Attraverso il loro scambio i due uomini discutono – secondo una modalità metanarrativa altrove presente nell’opera tabucchiana – di *Notturmo indiano*, dandone entrambi la propria differente interpretazione. Se la lettura del teosofo considera il romanzo alla luce della filosofia induista, il personaggio che porta il nome dell’autore preferisce ricorrere a categorie presenti nei suoi testi, quali quella dell’equivoco, rinunciando alla complessità che il suo interlocutore propone e quasi banalizzando ironicamente i contenuti del suo *Notturmo*.<sup>64</sup> È in risposta a questa replica provocatoria di Tabucchi che Monroy fa ricorso al paradosso del titolo, introducendo la riflessione sulla menzogna:

Lei forse ricorderà il paradosso di Epimenide che dice più o meno così: *La frase che segue è falsa. La frase che precede è vera*. Come avrà osservato le due metà della sentenza sono l’una lo specchio dell’altra. Riesumando questo paradosso, un matematico americano, Richard Hoffstadter [sic], autore di un trattato sul teorema di Gödel, ha recentemente messo in crisi la dicotomia logica (aristotelica-cartesiana) sulla quale la vostra cultura è basata e secondo la quale ogni affermazione deve essere o vera o falsa. Infatti questa affermazione può essere contemporaneamente vera e falsa; e ciò perché si riferisce a se stessa al negativo: è un serpente che si morde la coda o, secondo la definizione di Hoffstadter, un «anello strano» (*a strange loop*).<sup>65</sup>

Se, come emerge dal brano, ogni affermazione può essere «vera e falsa», le diverse interpretazioni di *Notturmo indiano* proposte nel racconto potrebbero essere insieme giuste e sbagliate. Inserendosi in un testo caratterizzato da una forte componente metanarrativa, una simile constatazione di perdita totale di confini tra verità e menzogna

---

<sup>64</sup> Si legga, nelle parole del teosofo, il brano seguente: «Era evidente che la critica occidentale non poteva interpretare il suo libro se non in una maniera occidentale. E ciò significa la cultura del “doppio”, Otto Rank, *The Secret Sharer* di Conrad, la psicoanalisi, il “gioco” letterario e altre categorie culturali che vi sono proprie (o sue?). Non poteva essere altrimenti. Ma io sospetto che lei volesse dire altre cose; e sospetto anche che quella sera a Madras quando mi confessò di non conoscere affatto il pensiero induista, lei, per una ragione che ignoro, stesse mentendo (dire menzogne). [...] Lei conosce il Mandala, ne sono certo, e lo ha semplicemente trasferito nella sua cultura», A. Tabucchi, *La frase che segue è falsa* cit., pp. 863-864.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 868.

va a toccare l'atto narrativo e la sua facoltà di dare una lettura risolutiva della realtà, richiamando la sfiducia che Amelia aveva espresso in maniera esplicita. Legandosi inoltre alle strategie osservate, la riflessione che nasce dal paradosso mette in luce la labilità dei confini tra vero e falso e tra reale e fittizio, problematizzando in questo modo l'universo di fine millennio e rifiutando una lettura oppositiva, come già aveva proposto di fare Calvino.<sup>66</sup> Il personaggio Tabucchi non manca del resto di osservare l'inaffidabilità degli scrittori, invitando il lettore a rinunciare a risposte sicure: «Non creda troppo a ciò che affermano gli scrittori: essi mentono (dire menzogne) quasi sempre».<sup>67</sup>

Grazie a un racconto che fa credere al lettore di trovarsi di fronte a uno scambio epistolare reale mentre si tratta di una pura finzione narrativa; che propone un commento di un'opera tabucchiana anteriore suggerendo letture diverse e negando un significato unico; che ammette infine, con l'aiuto del paradosso del titolo, che verità e menzogna sono un tutt'uno, l'autore ci spinge a riconsiderare le possibilità di una letteratura che, di fronte alla perdita di certezze, professa sempre più spesso la propria inattendibilità.

Verità e menzogna entrano nuovamente in scena nella pièce teatrale *Il signor Pirandello è desiderato al telefono (I dialoghi mancati, 1988)*, la quale propone un lungo monologo di un personaggio che si presenta come un attore che interpreta Fernando Pessoa. Disorientando il lettore e portando avanti, attraverso una nuova modalità letteraria, la strategia di confusione tra realtà e finzione, il personaggio – che non a caso porta il nome di Pessoa<sup>68</sup> – dichiara in apertura:

Ecco, sono Pessoa, o così  
mi hanno detto di essere,  
diciamo che sono un attore

<sup>66</sup> Cfr. A. Perli, *Auctor in fabula* cit., pp. 62, 65 e R. Wilson, «Speech within speech»: *The writing of Antonio Tabucchi*, in «Literator», 17, 1, 1996, pp. 83-88.

<sup>67</sup> A. Tabucchi, *La frase che segue è falsa* cit., p. 869.

<sup>68</sup> Si veda questa significativa affermazione del Convitato-Pessoa in *Requiem* (1992), romanzo in cui il poeta portoghese è di nuovo presente come personaggio: «Senta, disse lui, creda pure che io non sia onesto nel senso che lei dà al termine, le mie emozioni mi vengono solo attraverso la finzione vera, il suo genere di onestà la considero una forma di miseria, la verità suprema è fingere, questa è la convinzione che ho sempre avuto», A. Tabucchi, *Requiem. Un'allucinazione*, in Id., *Opere* cit., p. 1091.

# L'ospite ingrato

Scrittura e menzogna nella letteratura italiana del secondo Novecento.  
Manganelli, Calvino e Tabucchi

Natalia Proserpi

e sono venuto per divertirvi,  
oppure, se più vi piace,  
sono Pessoa che finge di essere un attore  
che stasera interpreta Fernando Pessoa.<sup>69</sup>

Ammettendo di essere un attore e insistendo nel seguito del suo discorso sull'artificio della finzione teatrale, il personaggio infrange sin dall'inizio l'illusione mimetica, giocando in questo modo con la dimensione metafinzionale del testo. Procedendo nel suo monologo si chiede:

Ma cosa mi lega a voi  
se non la venale finzione di essere qui  
a pagamento, a fingere  
di avere emozioni per il vostro diletto?  
Fingere, sempre fingere,  
così è stata tutta la mia vita,  
ed era quasi bello se ci credevo davvero.<sup>70</sup>

Volete forse credere in me?  
O volete credere a questo?  
Questa stupida illusione  
È stata pagata quattro soldi,  
non c'è nessuna verità  
in questo stupido intermezzo.<sup>71</sup>

La falsità della scrittura – qui nella forma del teatro – che era già stata denunciata nei testi precedenti viene ora dichiarata con convinzione. Ad essere presa di mira, tuttavia, non è solo la finzione: la stessa realtà viene messa in discussione dal personaggio, che invita il lettore a «dubitare»:

Ah, la poesia che consola  
del non sapere niente!,  
economica illusione  
di me, di voi, della luna.  
Credere di sentire che ciò che si sente

<sup>69</sup> A. Tabucchi, *Il signor Pirandello è desiderato al telefono*, da *I dialoghi mancati*, in *Id.*, *Opere cit.*, pp. 1213-1214.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 1219.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 1225.

esiste,  
 che ha una sua verità, un suo posto nell'essere.  
 Mi affaccio alla finestra,  
 c'è la città...  
 e il mondo.  
 Ma non sentite il rumore?  
 Sono i cannoni che brontolano,  
 la distruzione, la morte  
 che sopra di noi incombono,  
 volute dagli uomini savi.  
 Non sanno che il mondo è mondo  
 per essere dubitato, essi credono, batteggiano,  
 e per questo anche noi moriremo.<sup>72</sup>

Le parole dell'attore-Pessoa mettono così in dubbio la «verità» del mondo, estendendo alla realtà gli interrogativi che i primi testi avevano espresso soprattutto nei confronti della scrittura, e richiamando quanto già avanzato dalle opere calviniane degli anni Settanta – in cui tuttavia non si raggiunge mai il senso di irrealtà che i testi tabucchiani comunicano. Si ricorda nondimeno che, sebbene venga dichiarato così fermamente solo in questo testo, l'inganno del reale viene comunicato sin dagli esordi tabucchiani proprio tramite i motivi del rovescio e dell'equivoco e attraverso la dimensione onirica e quella fantastico-surreale.

Continuando ad attirare l'attenzione dell'autore, gli interrogativi su scrittura e realtà vengono portati avanti anche nei decenni successivi, emergendo con una particolare frequenza nelle opere di inizio millennio. Di particolare rilievo è il romanzo del 2004 *Tristano muore*, in cui la scrittura occupa un posto centrale. Protagonista è Tristano che, in fin di vita e sotto l'effetto della morfina, chiama a sé uno scrittore al quale racconta la propria storia affinché ne faccia l'argomento di un libro. Si tratta dunque di un caso particolare di metanarrazione, in cui un personaggio ascolta un racconto – frammentario, confuso e spesso incoerente – per poterlo riscrivere, in un libro che rifletterà la storia narrata nel romanzo tabucchiano. Insieme all'esibizione dell'atto narrativo e del suo artificio, la moltiplicazione dei livelli narrativi si fa specchio al contempo della complessità della vita e della difficoltà di una scrittura che ne ritracci i

<sup>72</sup> *Ibidem.*

contorni, rese anche attraverso una narrazione scissa e discontinua e l'alternanza ambigua di prospettive diverse – talvolta Tristano parla di sé in prima persona, altre volte adotta invece la terza persona come se si osservasse dall'esterno.<sup>73</sup> Il protagonista dichiara del resto esplicitamente i suoi dubbi, affermando nell'esordio del libro:

Ti devo confessare una cosa...dopo che ti avevo chiamato mi sono pentito di averti chiamato. Non so bene perché, forse perché non credo nella scrittura, la scrittura falsa tutto, voi scrittori siete dei falsari.<sup>74</sup>

L'autenticità della scrittura viene messa in discussione anche da quanto il lettore apprende nel corso del romanzo: si scopre infatti che, anni prima, lo scrittore aveva già raccontato la vita di Tristano – e in particolare le sue vicende da soldato durante la Resistenza, che ora il protagonista rievoca confusamente – in un libro che, malgrado il suo intento, non rispettava la verità dei fatti. Compare così nuovamente il sentimento di difficoltà di una scrittura che racconti e comprenda la vita e la storia, poi ribadito dal personaggio:<sup>75</sup>

---

<sup>73</sup> Parlando della mutevolezza di prospettive adottate da Tristano, Ceserani afferma che «è anche questo un modo per problematizzare il nostro rapporto con la realtà, che viene vista e rappresentata in chiave soggettiva [...], in analogia con quanto avviene nel linguaggio dei sogni, con conseguenze sulle forme della conoscenza e dell'interpretazione», R. Ceserani, *Sulle curiosità intellettuali di Tabucchi e i suoi modelli, non solo letterari*, in *Adamastor e dintorni. In ricordo di Antonio Tabucchi*, a cura di V. Tocco, Pisa, ETS, 2013, p. 64.

<sup>74</sup> A. Tabucchi, *Tristano muore. Una vita*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 197.

<sup>75</sup> Oltre ai brani che presentano espressamente una riflessione sulla menzogna, si osservano numerosi passaggi che manifestano la difficoltà della scrittura: «Sono ritornato qui per andarmene, dove sono nato, per sentire le mie cicale, quelle che ascoltavo da bambino in certi pomeriggi estivi in cui mi mandavano a fare la siesta e io mi intrattenevo con le cicale, e leggevo i libri che mi avrebbero spiegato il mondo, come se il mondo si potesse spiegare nei libri...Sogni...», *ivi*, p. 203; «...la vita non si racconta, te l'ho già detto, la vita si vive, e mentre la vivi è già persa, è scappata...sicché quello che hai sentito è un tempo resuscitato, ma non è il tempo di quel respiro che fu vivo, quello è un respiro irripetibile, si può solo raccontare, come un grammofono. [...] ...ma se fosse solo oblio sarebbe già molto, perché prima ci sarebbe memoria, che dicono si riferisca alla realtà, e temo che le parole la realtà si illudono di afferrarla...secondo me ne descrivono solo il meccanismo, risiamo al paradigma...Ma sotto, la vita...la vita pullula come quando sollevi una pietra e trovi un formicaio, e le formiche scappano in tutte le direzioni...noi questo lo chiamiamo formicaio, e con questo ci siamo intesi, ma il formicaio è fatto di formiche, e intano

...ma a te piace stare nel mio studio, ne sono certo, sei venuto qui a cercare la verità ed è come se in quella stanza ci abitasse anche lei, fra quelle muffe e quelle cartacce...auguri. Sai cosa successe alla verità? Morì senza trovar marito. Chi la conosce la malizia della materia? Gli scienziati? Voi scrittori? Potete conoscere i meccanismi delle cose, ma il loro segreto non lo conosce nessuno.<sup>76</sup>

Queste affermazioni frequenti vanno lette tenendo conto della dimensione metanarrativa del testo, la quale comunica attraverso la struttura la difficoltà che il personaggio dichiara. A una narrazione “trasparente” che illustri le vicende di Tristano, l’autore preferisce in effetti una modalità narrativa che metta in scena il racconto e la scrittura degli eventi, insistendo così sul rapporto di non aderenza tra scrittura e vita. Gli interrogativi che erano già presenti nei testi degli anni Ottanta vengono così portati avanti, in un testo che, per la struttura complessa, il cambiamento costante di prospettive e un discorso al limite della follia e del nonsense, segna tuttavia un’evoluzione nel percorso tabucchiano.

Se a quest’altezza cronologica la menzogna serve ancora a dare voce al dubbio sulla scrittura,<sup>77</sup> i testi di questi decenni recuperano anche il discorso complementare sull’inganno della realtà, tornando a concentrarsi sull’ambiguità dei concetti di verità e menzogna e proponendo ora, in linea con una tendenza diffusa tra gli autori di questo periodo, una “via di fuga” identificata proprio nella letteratura.

Fra le opere di inizio millennio si ricorda la raccolta del 2003 *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, in cui l’autore ritorna su romanzi e racconti dei decenni precedenti lasciandosi andare a

---

loro sono scappate tutte. Cosa ti resta? Un buco. Scava, scava pure», *ivi*, pp. 339-340.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 201.

<sup>77</sup> Cfr. il racconto *Fra generali (Il tempo invecchia in fretta, 2009)*: «Non ho mai creduto che la vita imiti l’arte, è una boutade che ha avuto fortuna perché è facile, la realtà supera sempre l’immaginazione, per questo è impossibile scrivere certe storie, pallida evocazione di ciò che fu davvero», A. Tabucchi, *Fra generali*, in *Id., Opere cit.*, p. 406.

riflessioni di vario genere.<sup>78</sup> Ragionando sul «romanzo epistolare»<sup>79</sup> *Si sta facendo sempre più tardi* e tentando di definire il senso del suo libro, l'autore-narratore si interroga sulla vita e su alcune domande che tornano con insistenza nei suoi testi:

Mi si chiede se è un libro sul senso della vita [...]. Mah. Non saprei proprio. A volte la vita è insensata, e magari questo libro lo sospetta. Leggendo Plotino [...] si trova che la vita è insieme principio e assenza, emanazione primordiale e impossibilità di determinazione misurabile. Insomma, è un fiume senza sponde. Narrarla è una volenterosa maniera di metterle degli argini, di farla scorrere dentro un alveo. Ovviamente è un'illusione.<sup>80</sup>

Riflettendo, nelle pagine successive, su alcune figure che, come lui, considerano la scrittura un mezzo attraverso cui cogliere una verità nascosta, l'autore lascia affiorare – nonostante la consapevolezza dei limiti – un'idea di letteratura come strumento di conoscenza efficace, capace di cogliere e svelare, anche se per sprazzi, i significati nascosti di una realtà che non si lascia leggere una volta per tutte.<sup>81</sup> Così può parlare per Elias Canetti di una scrittura come «lampo in cui la vita e il mondo si rivelano nella loro misteriosa e nuda verità».<sup>82</sup> Se tuttavia per Canetti è in particolare il genere diaristico a svelare tale verità – e in specifico i «diari genuini» –, e se la sua pratica letteraria è distante dalla finzione, la sua estraneità ai «diari falsificati» non comporta

---

<sup>78</sup> Pur non trattandosi propriamente di un'opera narrativa, *Autobiografie altrui* non rientra a pieno titolo nemmeno nella categoria saggistica (nel volume dei Meridiani è infatti raccolta nella sezione *Romanzi, racconti, viaggi*). Per questo motivo la si considera qui accanto alle altre opere letterarie.

<sup>79</sup> A. Tabucchi, *Nei dintorni di «Si sta facendo sempre più tardi»*. In rete, da *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 885.

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 886.

<sup>81</sup> Si vedano F. Zangrilli, *Dietro la maschera della scrittura* cit.; D. Ferraris, *Les vérités de la mémoire et de l'écriture dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi*, in «Italiens», No. spécial, *Echi di Tabucchi* cit.; M. Mongelli, *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, in «Ticontre. Teoria testo traduzione», 4, 2015, e M. Nota, «Donna di Porto Pim». *Une géographie du rêve selon Tabucchi*, in *Antonio Tabucchi narratore*. Atti della giornata di studi, 17 novembre 2006, a cura di S. Contarini e P. Grossi, Parigi, Edizioni dell'Istituto Italiano di Cultura, 2007.

<sup>82</sup> A. Tabucchi, *Nei dintorni di «Si sta facendo sempre più tardi»* cit., p. 891.



secondo Tabucchi una rinuncia totale alla letteratura di invenzione come mezzo per giungere a un senso nascosto.<sup>83</sup> Egli dice infatti:

Forse, senza volerlo confessare, Canetti ha comunque intuito che tali «falsari» appartengono a un'altra famiglia: sono i creatori, gli artisti, coloro che giungono a sospettare la verità proprio attraverso la finzione.<sup>84</sup>

Attraverso questa considerazione su Canetti, e più estesamente sulla letteratura di invenzione, si intravede l'idea – molto presente nelle ultime opere, e in particolare negli scritti saggistici degli stessi anni come *L'oca al passo* e *Eloge de la littérature* o, di poco precedente, *La gastrite di Platone*<sup>85</sup> – di una scrittura in grado di cogliere la «verità» attraverso i mezzi della finzione – quella letteratura prodotta dai «falsari». È perciò nell'invenzione, e nelle modalità narrative impiegate, che Tabucchi sembra trovare una risposta ai dubbi che caratterizzano questo periodo. Tale risposta non è però mai definitiva, se afferma, poche righe dopo, che la verità è «molteplice come la menzogna».<sup>86</sup> Le numerosissime costatazioni che rimescolano le carte e giocano sull'ambiguità di vero e falso impediscono così una soluzione definitiva, mettendo in luce la complessità di una riflessione che torna continuamente su se stessa. È significativa a tal proposito la *Post-prefazione* del libro – un titolo che esprime a livello linguistico l'ambiguità e l'idea di rovescio così costitutivi della narrativa tabucchiana –, che si conclude con queste parole:

<sup>83</sup> «Canetti [...] confessa esplicitamente la sua estraneità alla creazione pura e semplice. Per lui la frase di Puškin “Ho pianto tante lacrime sulla finzione” risulterebbe probabilmente incomprensibile, così come gli sarebbe estranea l'*Autopsicografia* di Pessoa secondo la quale “Il poeta è un fingitore. / Finge così completamente / che arriva a fingere che è dolore / il dolore che davvero sente”. [...] Evidentemente Canetti ritiene che esista davvero un “Diario genuino” come forma letteraria, anche se non trascura di occuparsi di quelli che chiama “Diari falsificati”, dichiarando, bontà sua, che anch'essi possono avere il loro valore», *ivi*, pp. 892-893. La scelta di Canetti non è casuale. Menetti ricorda infatti come nei suoi appunti si sia interrogato sui concetti di verità e menzogna, fino a concepire l'idea di «una persona qualunque che, costretta a mentire, scopre che ognuna delle sue bugie è vera», E. Menetti, *Il rovescio del racconto* cit.

<sup>84</sup> A. Tabucchi, *Nei dintorni di «Si sta facendo sempre più tardi»* cit., p. 892.

<sup>85</sup> In *La gastrite di Platone* l'autore parla del «linguaggio della letteratura» come di una «finzione che interpreta la realtà e le dà un senso», A. Tabucchi, *La gastrite di Platone*, Palermo, Sellerio, 1998, p. 82.

<sup>86</sup> A. Tabucchi, *Nei dintorni di «Si sta facendo sempre più tardi»* cit., p. 893.

Credo sia questo il senso delle pagine che ti mando, pagine che valgono per quello che valgono, a parte il valore che ha la menzogna, volontaria o involontaria che sia. Perché la menzogna ha comunque una certa utilità: serve a definire i confini della verità.<sup>87</sup>

Senza negare la parte di enigmatica ambiguità di questa considerazione, non si deve vedere nei «confini della verità» quella verità sospettata nel brano precedente e intuita attraverso la finzione e la menzogna?<sup>88</sup>

Se l'opera tabucchiana nega una soluzione definitiva, alcuni testi dello stesso periodo sembrano convalidare questa lettura. Rimettendo in questione i concetti di verità e menzogna, il brano seguente, tratto dal racconto *Diario cretese con sinopie (Racconti con figure, 2011)*, pare in conclusione riconoscere le potenzialità della letteratura, la quale, insieme al sogno, diviene un "altrove" attraverso cui sondare i lati più oscuri del soggetto e del mondo di fine millennio:

Sostratos argomentò (contro la burbera tradizione sostenuta da Iolaos secondo la quale il Sogno, racchiuso dal fiume dell'Oblio, abita le dimore di Hypnos e ha per sorella la Morte) che il sogno è vita perché non solo è verosimile, ma soprattutto è vero quando concerne le visioni dell'emozione, come le visioni degli artisti, che sono sempre vere anche quando sembrano fantastiche.<sup>89</sup>

Superando i dubbi sulla rappresentazione che erano emersi sin dagli anni Ottanta, gli ultimi testi difendono con convinzione il ruolo conoscitivo – o «interrogativo» – della scrittura, già comunque intuito nelle opere precedenti.<sup>90</sup> Si precisa infatti che tale fiducia nello

<sup>87</sup> A. Tabucchi, *Post-prefazione (Dopo, dunque prima)*, in *Autobiografie altrui* cit., p. 818.

<sup>88</sup> Zangrilli parla dell'«artista postmoderno che dice bugie per raffigurare la verità più assoluta e più sconcertante, che mostra la realtà dietro la menzogna»; «fingere», quindi, non sarebbe che «un modo inquietante di raccontare le cose come sono, una realtà più vera; d'insistere a sottolineare che la verità sta dietro la fandonia, l'inganno, la maschera», F. Zangrilli, *Dietro la maschera della scrittura* cit., pp. 107, 154.

<sup>89</sup> A. Tabucchi, *Diario cretese con sinopie*, in *Racconti con figure*, Palermo, Sellerio, 2011, pp. 255-256.

<sup>90</sup> P. Mauri, *La voce di Tabucchi*, in A. Tabucchi, *Opere* cit., p. XLVI, e T. Rimini, *Il lusitanista quotidiano: Tabucchi tra «Repubblica» e «Corriere»*, in *Adamastor e dintorni* cit., p. 96.

strumento letterario convive sin dall'inizio con l'opposta tendenza a problematizzarlo, in una lettura "contraddittoria" che mette pienamente in luce la complessità del contesto culturale e letterario secondo-novecentesco. Se l'incertezza sulle possibilità della scrittura persiste anche nelle opere più mature, la concezione della letteratura come una «dimensione parallela»<sup>91</sup> capace di rispondere al sentimento di indecifrabilità del mondo contemporaneo sembra tuttavia prevalere, invitandoci dunque a concludere questo itinerario attraverso l'opera tabucchiana con la proposta di una scrittura come «forma di conoscenza».<sup>92</sup>

Si riconosce, in questo epilogo, la medesima convinzione affermata da Manganelli e Calvino. Gli snodi della riflessione sulla menzogna consentono allora di evidenziare un orizzonte comune nei discorsi dei tre autori, i quali rileggono, sullo stimolo di un discorso ampiamente diffuso nel Novecento, i limiti e le possibilità della letteratura per dare una risposta a un problema – quello del vero – che ha assunto nuovi risvolti nei decenni considerati. Se la riflessione viene affrontata in parallelo dai vari autori, non mancano del resto episodi di dialogo e di scambio. Si ricorda a questo proposito che in occasione della pubblicazione della manganelliana *Centuria*, uscita pochi mesi prima di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e composta, come questo, da una successione di racconti, Calvino aveva espresso il proprio apprezzamento, riconoscendo nelle variazioni manganelliane un'estensione del proprio progetto e un riflesso della propria idea di letteratura come letteratura combinatoria e aperta.<sup>93</sup>

<sup>91</sup> A. Tabucchi, *Portrait d'un écrivain en miroir*, in «Italiés», No. spécial, *Echi di Tabucchi* cit., p. 410.

<sup>92</sup> A. Tabucchi, *Lo zio di Lucca a Singapore, conversazione con Paolo di Paolo*, in *Viaggi e altri viaggi*, a cura di P. Di Paolo, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 14. Si vedano anche *La letteratura come enigma ed inquietudine. Una conversazione con Antonio Tabucchi*, a cura di C. Gumpert, in *Dedica a Antonio Tabucchi*, a cura di C. Cattaruzza, Pordenone, Associazione Provinciale per la Prosa, 2001, p. 70, e A. Tabucchi, *Eloge de la littérature*, in «Italiés», No. spécial, *Echi di Tabucchi* cit., p. 20.

<sup>93</sup> G. Menechella, «*Centuria*»: *Manganelli aspirante sonettiere*, in «MLN», 117, 1, 2002, pp. 207-212.



# La ripetizione lessicale nella poesia di Pascoli

## Dissolvenza e costruzione

Marco Villa

La ripetizione, a livello tanto tematico e ideologico quanto formale, si impone da subito come uno degli elementi fondamentali della poesia di Pascoli. Anche scendendo nello specifico linguistico, sarebbe difficile contestare l'assunto ormai largamente condiviso che «lo stile di Pascoli sia eminentemente fondato sulle *ripetizioni*».<sup>1</sup> Tra gli aspetti più appariscenti di questa dominante iterativa, va senz'altro contato quello delle ripetizioni lessicali (che siano parole o sintagmi o interi versi): leggendo le poesie pascoliane si viene immediatamente colpiti da un profluvio di iterazioni e ritorni che, se può non sconvolgere qualora lo si confronti con la poesia del contemporaneo D'Annunzio, altro abilissimo sfruttatore dei meccanismi iterativi, certo sorprende se si collocano le opere di Pascoli nel quadro di una tradizione poetica storicamente avversa alla *repetitio*. Ciò che si vuole offrire qui è lo studio di alcuni tipi di ripetizione particolarmente significativi, sia perché quantitativamente o qualitativamente rilevanti in sé stessi, sia – e soprattutto – perché questi stilemi vanno a comporre tra loro delle costellazioni che intercettano alcune delle forze profonde che animano la scrittura pascoliana.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> P.V. Mengaldo, *Antologia pascoliana*, Roma, Carocci, 2014, p. 16.

<sup>2</sup> Uno studio complessivo della ripetizione lessicale in Pascoli e in D'Annunzio, analizzata anche in ottica comparativa, è argomento della mia tesi di dottorato (*La ripetizione lessicale in D'Annunzio, in Pascoli e nella poesia italiana del primo*

## I. Ripetizione e dissolvenza

### I.1. Raddoppiamenti superlativi

Si partirà dai casi in cui l'insistere sul medesimo lessema può produrre effetti regressivi quanto a punto di vista e derealizzanti quanto a consistenza del referente. In quest'ottica, sono molto interessanti gli esiti a cui Pascoli piega una figura tradizionale come l'epanalessi o *geminatio*,<sup>3</sup> per la quale si riscontrano diversi usi riconducibili a un intento imitativo del linguaggio infantile. È il caso per esempio dei raddoppiamenti con funzione intensiva di aggettivi o avverbi,<sup>4</sup> duplicazioni corrispondenti al meccanismo morfologicamente più elementare di formazione del grado superlativo di un attributo. Nell'ottica della derealizzazione, vanno segnalate soprattutto le impressioni visive legate alla percezione della distanza e del movimento. Nel primo caso, il termine dominante è *lontano*, con il quale l'iterazione produce, accanto alla regressione tonale, un alone di indeterminatezza quasi fiabesca. Alcuni esempi: «Andiamoci, a mimmi, / *lontano lontano...*» (*Il morticino*), «So ch'or sembri il paese allor *lontano / lontano*, che dal tuo fiorito clivo» (*Cavallino*), «*in fondo in fondo* un ermo colonnato, / nivee colonne d'un candor che abbaglia» (*Dalla spiaggia*), «odano lo strider d'un focherello / ch'arde *laggiù laggiù* forse un villaggio» e «forse in cima all'immensa ombra del nulla, / *su, su, su*, donde rimbombava il tuono» (entrambi dal *Ciocco*),

---

*Novecento*, Università degli Studi di Siena – Université de Lausanne; tutor professori Stefano Dal Bianco e Niccolò Scaffai), dalla quale questo articolo è in parte tratto. Il *corpus* selezionato per questo lavoro comprende tre delle principali raccolte poetiche pascoliane: *Myricae*, *Canti di Castelvecchio* e *Primi poemetti*. Si tratta di raccolte altamente rappresentative, sia per qualità che per importanza critica. La scelta permetterà inoltre di considerare opere per certi aspetti molto diverse fra loro: si pensi – anche restando su un livello molto generale – al lirismo “frammentato” di *Myricae*, a quello più diffuso dei *Canti*, alla narrazione *sui generis* dei *Poemetti*. Nonostante queste differenze, comunque, i fenomeni di ripetizione che si analizzeranno qui appaiono in buona parte trasversali, consentendo quindi una trattazione sintetica, senza indugiare troppo sulle oscillazioni tra raccolta e raccolta.

<sup>3</sup> Ossia il raddoppiamento a immediato contatto di un'espressione, indipendentemente dalla sua posizione all'interno della frase (B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2015, pp. 189-190). Per la terminologia delle figure di ripetizione si farà riferimento al citato manuale di Mortara Garavelli.

<sup>4</sup> Stussi la definisce «ripetizione intensiva di un aggettivo con funzione predicativa della coppia» (A. Stussi, *Aspetti del linguaggio poetico di Giovanni Pascoli*, in Id., *Studi e documenti di storia della lingua e dei dialetti italiani*, Bologna, il Mulino, 1982, p. 240).

«*Lontano lontano lontano / si sente sonare un campano*» (*La servetta di monte*), «*Erano i tordi, che già vanno al mare, / in alto, in alto, in alto. Io sentia quelle / voci dell'ombra, nel silenzio, chiare*» (*Il cacciatore*).

Se la distanza tende a un allontanamento indefinito, il moto è quasi sempre portato dalla ripetizione in prossimità dell'annullamento. Le repliche a contatto dell'aggettivo o dell'avverbio (qui spiccano *lento* e *piano*) si situano dal punto di vista funzionale tra l'intensificazione del grado e la resa iconica di un'azione continuata (per cui si veda il prossimo paragrafo): «*La neve fiocca lenta, lenta, lenta*» (*Orfano*), «*Il carro è dilungato lento lento; / il cane torna sternalando all'aia*» (*Il cane*), «*e per la sera limpida di maggio / vanno le donne, a schiera, lente lente*» (*In chiesa*), «*È la sera: piano piano / passa il prete paziente*» (*Benedizione*), «*piange; e le stelle passano pian piano*» (*Notte dolorosa*), «*Io lento lento / passava, e il cuore dentro battea forte*» (*Il bolide*), «*Tra lusco e brusco, egli entra lento lento, / venendo bianco dalla vita eterna*» (*L'oliveta e l'orto*).

Sempre restando nel campo delle impressioni sensibili, allo smorzato tendono anche le *geminaciones* di attributi o avverbi relativi alla sfera acustica e – più raramente – tattile: «*sento un brusire ed uno squittinire, // che dico? un parlottare piano piano*» («*The Hammerless Gun*»), «*Le dicevi con me pian piano, / con sempre la voce più bassa*» (*La voce*), «*E un poco presa egli senti, ma poco / poco, la canna come in un vignuolo*» (*Un ricordo*), «*Era il suo dire fioco / fioco, con qualche affanno*» (*Casa mia*), «*Odo due voci piane piane piane...*» (*I due orfani*), «*ma poi t'acconcia, per il ben che volle / a te, che tu volesti a lei, fratello / lavoratore, un letto molle molle...*» (*Le armi*).

### I.2. Epanalessi iconiche

Un effetto analogo di risonanza e al limite di dissolvenza è portato dai raddoppiamenti o triplicazioni verbali, attraverso cui Pascoli rende la continuità di un'azione o di un evento: «*per chi vaga in mezzo alla tempesta, / per chi cammina, cammina, cammina*» (*Il giorno dei morti*), «*Lenta la neve fiocca, fiocca, fiocca*» (*Orfano*), «*E sembra che salga, che salga, / poi rompa in un gemito grave*» (*La sirena*), «*Ed il treno s'appressa / tremando tremando / nell'oscurità*» (*Notte d'inverno*), «*Che ha quella teglia in cucina? / che brontola brontola brontola...*» (*La canzone del girarrosto*), «*l'acqua vi trabocca e sbalza: / dentro, il coltello gira gira gira*» (*Il torello*), «*e le sorelle / dietro si corsero corsero invano*» (*La canzone del bucato*), «*Io so che in alto*



scivolano i venti, / e vanno e vanno senza trovar l'eco» (*Il cieco*). Ad accomunare questi utilizzi con i raddoppiamenti superlativi visti sopra sta anzitutto l'impressionismo mimetico connesso all'iterazione. La ripetizione appare il mezzo più funzionale alla resa elementare, immediata e stupefatta di certi dati di realtà, filtrati dalla percezione soggettiva dell'io-fanciullino. Eppure, proprio in virtù dell'iterazione l'aderenza mimetica tende molto spesso a sfumarsi, e lo sforzo di immediatezza e precisione definitoria conduce al contempo a una dissoluzione o vibrazione delle forme al di fuori dei contorni che esse mostrerebbero nel quadro di una rappresentazione denotativa, puramente realistica.<sup>5</sup> Le moltiplicazioni verbali iconiche, nella riproduzione elementare della continuità di un'azione, finiscono il più delle volte per dare alla scena tonalità fiabesche (cfr. «per chi vaga in mezzo alla tempesta, / per chi *cammina, cammina, cammina*») o per alterarla tramite una percezione ossessionata differente da quella obiettiva dell'osservatore adulto (il punto di vista può essere per esempio animale, quello del torello: «l'acqua vi trabocca e sbalza: / dentro, il coltello *gira gira gira*»), o ancora per insinuarvi un senso di inquietudine, ottenuto magari, senza nemmeno arrivare all'onomatopea in senso stretto, tramite insistenze foniche («Ed il treno s'appressa / *tremando tremando* / nell'oscurità»)<sup>6</sup>.

La ripetizione, «provocatrice elementare di meraviglie, catalizzatrice di prospettive favolose»,<sup>7</sup> si colloca insomma all'interno di quell'apparato di tecniche pascoliane (che ha nell'ambito degli accostamenti analogici, metaforici e sinestetici le sue armi più

---

<sup>5</sup> Si tratta del resto della «tipica operazione pascoliana» secondo Pasolini, operazione consistente «1) in una riduzione del mondo esterno ad alcuni suoi dati: giustapposti, elencati dai sensi, e minimi [...]; 2) in una dilatazione di quei dati a simboleggiare la parte non sensibile del mondo» (P.P. Pasolini, *Montale*, in Id., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1973, p. 296).

<sup>6</sup> Nel caso specifico delle onomatopee, questa dialettica tra mimesi e dissoluzione è particolarmente evidente nel fenomeno, individuato a suo tempo da Contini (G. Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, in Id., *Variante e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 219-245), di passaggio, tramite l'iterazione, dal piano grammaticale delle parole piene a quello pregrammaticale del puro suono: «v'è di voi chi *vide... vide... videvitt?*» (*Dialogo*), «È vero che non s'è più soli? / Sì, sì, diranno, *vero ver...*» (*Canzone di nozze*); «Addio addio dio dio dio dio...» e «Anch'io anch'io chio chio chio...» (entrambi dal *Fringuello cieco*).

<sup>7</sup> A. Valentini, *Pascoli. Tradizione e invenzione nelle «Myrica»*, Roma, Bulzoni, 1973, p. 32.

clamorose) funzionanti come veicoli di scambio tra piani diversi della realtà. Così, per esempio, sintetizza Traina:

La mimesi è il punto di partenza della poesia pascoliana. Non il punto d'arrivo (e perciò il Pascoli non è un verista): la realtà visibile diviene simbolo dell'invisibile, e l'una si sovrappone all'altra senza annullarla, nella più tipica, forse, delle presenze pascoliane, dove l'estrema determinatezza della prima si accampa sullo sfondo indistinto dell'altra. I due ordini di realtà sono legati fra loro dai più caratteristici stilemi del poeta, per es. dalle onomatopее che da echi fedeli delle sensazioni divengono voci del mistero, come il «chiù» dell'assiuolo, e dalle ripetizioni e corrispondenze foniche, lessicali e sintattiche che tessono fra un ordine e l'altro una fitta trama musicale.<sup>8</sup>

Le iterazioni mimetico-infantili governano e consentono la comunicazione tra questi livelli. È infatti attraverso la ripetizione che «echi fedeli delle sensazioni» possono passare a «voci del mistero». La massima presa diretta sulla realtà fenomenica si rovescia in qualcosa di irrazionale o di pre-razionale,<sup>9</sup> e ciò non avviene solo grazie alle repliche immediatamente consecutive: Traina ha citato l'esempio forse più celebre, per il quale va precisato che se il *chiù* dell'assiuolo può assurgere al rango di «voce del mistero», ciò è innanzitutto dovuto al suo continuo e regolare ripresentarsi in forma di ritornello.

### I.3. Ritornelli

Proprio l'esempio dell'*Assiuolo*, con il progressivo ispessimento simbolico del «*chiù*» a ciascun ritorno (da «voce dai campi» a «singulto» a «pianto di morte») è in tal senso eloquente, e in effetti i ritornelli pascoliani conducono più volte a esiti analoghi. Si pensi allo «*Zvanî*» della *Voce*, dove il nomignolo vezzeggiativo romagnolo, forte della quasi omofonia con il passato remoto del verbo *svanire* e dell'ossessivo ripresentarsi in forma di ritornello, suggerisce un

<sup>8</sup> A. Traina, *Il latino del Pascoli. Saggio sul bilinguismo poetico*, Firenze, Le Monnier, 1971, pp. 14-15.

<sup>9</sup> Si vedano le parole di Mengaldo, secondo il quale le ripetizioni a contatto determinano «in linea di massima l'animazione del significante e la creazione di effetti "atmosferici", l'una e l'altra volte a complicare e oscurare la razionalità del discorso poetico, o se si vuole a promuovere un *doppio significato*, a sua volta cognato del simbolismo» (P. V. Mengaldo, *Antologia pascoliana* cit., p. 16).

# L'ospite ingrato

La ripetizione lessicale nella poesia di Pascoli.  
Dissolvenza e costruzione

Marco Villa

movimento e un'attrazione regressivi sotterranei al messaggio esplicito della voce, che è invece un'esortazione volta a esorcizzare «la volontà di autodissolvimento» dell'io lirico.<sup>10</sup> In effetti, contraddicendo la progressione lineare della corrente informativa, i ritornelli possono non solo caricare di risonanze allusive gli enti designati, ma anche portare a una loro obliterazione. Si veda per esempio il *Brivido*:

Mi scosse, e mi corse  
le vene il ribrezzo.  
Passata m'è forse  
rasente, col rezzo  
dell'ombra sua nera,  
*la morte...*

*Com'era?*

Veduta vanita,  
com'ombra di mosca:  
ma ombra infinita,  
di nuvola fosca  
che tutto fa sera:  
*la morte...*

*Com'era?*

Tremenda e veloce  
come un uragano  
che senza una voce  
dilegua via vano:  
silenzio e bufera.  
*la morte...*

*Com'era?*

Chi vede lei, serra  
né apre più gli occhi.  
Lo metton sotterra  
che niuno lo tocchi,  
gli chieda – *Com'era?*  
rispondi...

*Com'era?*

---

<sup>10</sup> G. Nava, commento a G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, Milano, Rizzoli, 2001, p. 129.

La percezione istantanea e nebulosa della morte e il tentativo di renderne conto danno luogo a due percorsi enunciativi apparentemente solidali ma in ultima istanza autonomi e non comunicanti. Da un lato le strofe accumulano impressioni ed elementi descrittivi sulla morte e sul brivido che ne è annunciatore e manifestazione sensibile, dall'altro il ritornello sembra incalzare l'indagine con il reiterarsi dell'interrogativa «Com'era?», salvo però negare qualsiasi acquisizione positiva ritornando nel finale di poesia e lasciando in sospeso la questione, come se nulla fosse stato trattenuto. In più, lo sdoppiamento della domanda nell'ultima occorrenza (vv. 26-28) coincide con una messa in dubbio della legittimità stessa dell'indagine, almeno sul versante di chi della morte ha fatto direttamente esperienza.

*I.4. Superamento della realtà sensibile e sconfinamenti simbolici; dissoluzione della realtà sensibile*

L'ultima frontiera che la ripetizione può contribuire a varcare nella poesia pascoliana è allora quella tra essere e nulla, in un movimento che presenta evidenti punti di contatto con quello collegante mondo fenomenico e mondo "altro", stante la prossimità tra il processo di sfumatura della percezione sensibile e il tendenziale dissolvimento dell'oggetto, concreto o astratto che sia. Di fatto, questo secondo si configura come esito estremo del primo processo, e ancora una volta sono le epanalessi viste all'inizio, con i loro frequenti effetti di indeterminatezza e di attenuazione, di allontanamento illimitato e di indebolimento percettivo, a costituire lo stilema principe di questa tensione alla smaterializzazione del reale. Naturalmente, in casi come questi, la semantica dei lessemi iterati svolge un ruolo decisivo: proprio l'incontro tra la predilezione per sostantivi come *ombra*, *orma*, *sogno*, *eco*, aggettivi come *lontano*,<sup>11</sup> *lento*, avverbi e locuzioni avverbiali come *pian piano*, *laggiù*, *in fondo*, pronomi o aggettivi già

<sup>11</sup> Il potere di dissolvenza connesso a questo aggettivo (e in generale all'intero campo semantico della lontananza) era stato individuato da Traina (A. Traina, *Il latino del Pascoli* cit., pp. 77-78) anche nella poesia latina di Pascoli. Un discorso ampio e particolareggiato sulla generale tensione smaterializzante e derealizzante del linguaggio pascoliano è in F. Flora, *La poesia di Giovanni Pascoli*, Bologna, Zanichelli, 1959, pp. 117-201 e, con attenzione anche ai processi variantistici, in A. Carrozzini, «[...] Tutto è chiuso, senza forme, / senza colori, senza vita [...]»: la dissolvenza del reale in Myrica, in «Rivista Pascoliana», 18, 2006, pp. 13-29.

# L'ospite ingrato

La ripetizione lessicale nella poesia di Pascoli.  
Dissolvenza e costruzione

Marco Villa

indefiniti come *qualcosa*, e l'impiego a vasto raggio della ripetizione realizza le combinazioni più efficaci – fino a casi di sdoppiamento ed elevazione al quadrato, cfr. per esempio «l'eco dell'eco» (*Canzone d'aprile*) o «l'ombra del sogno e l'ombra della cosa» (*L'eremita*) – per approdare a quella dissoluzione/negazione dell'esistente direttamente tematizzata, del resto, in non poche poesie pascoliane.

A volte, poi, sempre ai fini del tendenziale o totale annullamento, la ripetizione si estende all'intera compagine testuale. È per esempio il caso delle poesie che hanno come tema la felicità: le due omonime da *Myricae* e dai *Poemetti* e, soprattutto, *Allora*. Per quest'ultima si rimanda alla magistrale lettura di Mengaldo,<sup>12</sup> il quale mette bene in rilievo come il vortice iterativo della poesia, con la struttura circolare di ciascuna strofa e la ripresa testa-coda con raddoppiamento dell'aggettivo chiave «felice», sia consustanziale al progressivo annullamento della condizione di felicità dichiarata in *incipit*. Pur senza giungere all'oltranza impeccabile di *Allora*, il sistema iterativo dell'elegia myricea *La felicità* riesce a ottenere un effetto analogo:

Quando, all'alba, dall'*ombra* s'affaccia,  
discende le lucide scale  
e vanisce; ecco, dietro la traccia  
d'un fievole sibilo d'ale,

io la inseguo per monti, per piani,  
nel mare, nel cielo: già in cuore  
io la vedo, già tendo le mani,  
già tengo la gloria e l'amore...

Ahi! ma solo al tramonto m'appare,  
su l'orlo dell'*ombra*, lontano,  
e mi sembra in **silenzio** a c c e n n a r e  
lontano, lontano, lontano.

La via fatta, il trascorso dolore  
m'a c c e n n a col tacito dito:  
improvvisa, con lieve stridore,  
discende al **silenzio** infinito.

<sup>12</sup> P.V. Mengaldo, *Antologia pascoliana* cit., pp. 45-48.

Ho evidenziato solo alcune delle molteplici ripetizioni della poesia, per le quali si può incominciare col misurare la consistenza semantica delle parole coinvolte: «ombra», «discende», «lontano», «silenzio», «accenna»: i sostantivi spiccano per il loro carattere negativo (negazione del corpo, negazione del suono), i verbi sono legati alla sparizione o a un'allusione vaga, mentre sulle implicazioni dell'avverbio *lontano* non serve soffermarsi ulteriormente. L'iterazione di questi lessemi si infittisce nella terza quartina, dove non soltanto le parole citate sono quasi tutte presenti, ma il passaggio è dominato dall'avverbio *lontano*, distanziante fino all'evanescenza, in rima identica (vv. 10 e 12) e in epanalessi triplice a saturare l'intero novenario (v. 12); infine, nell'ultima strofa, si concentrano tre delle parole in questione e spiccano da un lato la ripresa circolare di «discende» (in anafora tra il v. 2 e l'ultimo), a sigillare la definitiva scomparsa di una felicità mai toccata, dall'altro quella con sostantivazione e potenziamento attributivo di «silenzio» («in silenzio» – «al silenzio infinito»). Tanto la semantica dei lessemi iterati quanto le figure di ripetizione utilizzate (in particolare i moduli coinvolgenti «lontano» e il ritorno circolare di «discende», figura facilmente impiegabile per suggerire l'idea di vanificazione, di annullamento del movimento) agiscono insomma a favore della neutralizzazione – già accennata nell'*incipit* ma via via più totalizzante nella seconda metà della poesia – della ricerca di una condizione inattuabile e, di conseguenza, di neutralizzazione della condizione stessa. Tale condizione di felicità, del resto, relegata nel titolo, non viene mai nominata all'interno dell'elegia, qualificandosi così come assenza a guidare idealmente un percorso che non può che aprire vuoti su vuoti.<sup>13</sup>

Un corollario rilevante a quanto detto riguarda i casi in cui a venire coinvolto nel processo di dissolvimento è l'io lirico stesso, in un autoannullamento regressivo del soggetto riscontrabile in molti luoghi della poesia pascoliana, specialmente in situazioni che hanno a che fare col sonno, col momento onirico, con la malattia o con la presenza di fattori di ottundimento sensoriale, come per esempio la nebbia. Riporterò solo due esempi massimamente evidenti, peraltro celeberrimi: l'*anticlimax* scandita dall'epifora ninnananna di «Dormi»,

<sup>13</sup> «L'ellissi del soggetto s'addice alla predicabilità solo negativa della felicità»: G. Nava, commento a G. Pascoli, *Myrica*, Roma, Salerno Editrice, 1978, p. 151.

nella *Mia sera*, dove l'addormentarsi è vissuto come omologo a un progressivo entrare nel nulla (riporto interamente la strofa conclusiva):

*Don... Don... E mi dicono, Dormi!  
mi cantano, Dormi! Sussurrano,  
Dormi! bisbigliano, Dormi!  
là, voci di tenebra azzurra...  
Mi sembrano canti di culla,  
che fanno ch'io torni com'era...  
sentivo mia madre... poi nulla...  
sul far della sera.*

E in secondo luogo il restringimento del campo e il movimento a ritroso nel tempo soggettivo, fino al risucchio, di nuovo, nel nulla,<sup>14</sup> che il «suono di ninne nanne» delle ciaramelle (non a caso udito dall'io «tra il sonno») opera appoggiandosi, oltre che sull'andamento cantilenante del doppio quinario, sulla serie di versi bimembri anaforici<sup>15</sup> retti dal medesimo sintagma:

ed ecco alzare le ciaramelle  
il loro dolce *suono di chiesa*;

*suono di chiesa, suono di chiostro,  
suono di casa, suono di culla,  
suono di mamma, suono del nostro  
dolce e passato pianger di nulla.*

## II. Valore costruttivo della ripetizione

Che faccia vibrare l'oggetto di allusioni simboliche o che spinga verso il suo annullamento, che apra alla percezione di una realtà situata oltre il mondo delle apparenze sensibili proprio mentre cerca di aderirvi al massimo grado, che in generale contribuisca all'istituzione di quei percorsi alternativi al messaggio concettuale

<sup>14</sup> Lampante in questo senso è la caratteristica e già leopardiana rima *culla : nulla*, non a caso presente in entrambi gli esempi e che in Pascoli spesso «s'accompagna a un sogno d'inesistenza»: G. Nava, *Pascoli e Leopardi*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLX, 1983, p. 508.

<sup>15</sup> Secondo la definizione di Mengaldo (P.V. Mengaldo, *Antologia pascoliana* cit., pp. 51-52 e 102): si tratta di versi sintatticamente bipartiti e con i due *cola* scanditi da un'anafora interna.



esplicito che attraversano la poesia pascoliana,<sup>16</sup> la ripetizione gioca un ruolo di primo piano nel forzare la lingua a una rappresentazione che tenga uniti il polo mimetico e impressionistico da una parte e quello irrazionale-musicale, trascendente il piano di conoscenza fenomenico, dall'altra.

Tuttavia, nella poesia di Pascoli è evidente anche un uso della ripetizione marcato in senso logico-costruttivo. Non ci si riferisce qui tanto ai fenomeni di organizzazione strutturale tramite riprese lessematiche a distanza, riprese che, per quanto non esclusivamente, svolgono una funzione ordinatrice e coesiva "esteriore" sulla compagine testuale.<sup>17</sup> In realtà, il valore costruttivo della ripetizione è qualcosa di più sostanziale, che in certi casi arriva a promuovere le iterazioni a mattoni primari del discorso lirico o narrativo pascoliano, oltre che di alcuni dei suoi pronunciamenti sapienziali e filosofici.

### *II.1. Ripetizione e semplificazione sintattica. Anadiplosi e riprese interstrofiche*

Innanzitutto, i moduli iterativi afferenti al dominio generale dell'anadiplosi tendono a sopperire alla carenza di nessi sintattici, coordinativi e soprattutto subordinativi, caratteristica della poesia di Pascoli. Nel quadro di una generalizzata semplificazione paratattica del discorso, la ripetizione funge così da connettore elementare dei

<sup>16</sup> Tra i numerosi studi intorno a questo aspetto della poesia pascoliana, insistenti per lo più sulle sollecitazioni del significante fonico, si veda senz'altro G. L. Beccaria, *Metrica e sintassi nella poesia di Giovanni Pascoli*, Torino, Giappichelli, 1970 (e, dello stesso, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975 e *Polivalenza e dissolvenza del linguaggio poetico: Giovanni Pascoli*, in Id., *Le forme della lontananza. Poesia del Novecento, fiaba, canto e romanzo*, Milano, Garzanti, 2001, pp. 163-179). Per una lettura meno rigida nella separazione tra piano del significante e piano del significato cfr. G. Oliva, *Pascoli. La mimesi della dissolvenza*, Lanciano, Carabba, 2015, lettura peraltro interessata proprio ai fenomeni di sottrazione e dissolvenza del reale.

<sup>17</sup> E che potrebbero venire rubricate tra quelle ripetizioni intese da Bàrberi Squarotti come «Segni della Letteratura» ancora presenti nella poesia pascoliana, vale a dire elementi di un codice poetico tradizionale assicurante la riconoscibilità e la comunicabilità del testo (G. Bàrberi Squarotti, *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1966). È il caso per esempio delle anafore strofiche: il medesimo lessema o sintagma apre con regolarità più o meno ineccepibile le diverse strofe di una poesia. Si tratta di un meccanismo basilare di strutturazione mediante ripetizioni, e come tale depositato nella grammatica della tradizione poetica. La sua presenza, insomma, non appare marcata.

segmenti frastici. Trattando le ripetizioni lessicali nel suo studio sui *Poemi conviviali*, Soldani ha identificato un valore dell'anadiplosi che in realtà può essere esteso a motivazione profonda di molti stilemi iterativi pascoliani:

un fenomeno che andrà in prima istanza connesso alla già vista ricerca di una sintassi del periodo elementare, che, rifuggendo dai nessi subordinativi, si deve necessariamente affidare a delle figure iterative, che fungano da connettori frasali e siano in grado di "rilanciare", di far progredire il discorso.<sup>18</sup>

Questa funzione è evidente tanto nelle anadiplosi "pure", metriche e sintattiche insieme,<sup>19</sup> tanto in quelle solo sintattiche, che si giocano all'interno del verso. Qui il ruolo di raccordo e rilancio è particolarmente rilevato da una specializzazione posizionale, per cui queste anadiplosi interne tendono a collocarsi nei luoghi forti del verso, nella sua parte finale o iniziale.<sup>20</sup> Viene così esaltata la funzione di snodo della figura: «Ma non per me, non per me *piango*: io *piango* / per questa madre che, tra l'acqua, spera» (*Il giorno dei morti*, con *correctio*), «Sì: era presa in una mano molle, / manina ancora *nuova*, così *nuova* / che tutta ancora non chiudeva a modo» (*Un ricordo*, con *gradatio*), «Morta! Sì, morta! Se *tesso*, *tesso* / per te soltanto; come, non so» (*La tessitrice*), «A monte, a mare, ella *guardò*; *guardato* / ch'ebbe, ella disse» (*L'alba*); «E tutto albeggia e tutto tace. Il fine / è *questo*, è *questo* il cominciar d'un rito?» (*Vagito*), «Le case fece la tua gran mano / pei *tetti*, e i *tetti* per noi copri» (*Passeri a sera*), «tra campi di giallo fiengreco, / *mi trovo*; *mi trovo* in un piano / che albeggia, tra il verde, di chiese» (*Le rane*), «tornaste alle sonanti camerate // *oggi*: ed *oggi*, più alto, *Ave*, ripete» (*Digitale purpurea*). L'anadiplosi può anche giocarsi intorno al confine tra due strofe, secondo il meccanismo tipico delle *coblas capfinidas*: «stingesi,

<sup>18</sup> A. Soldani, *Archeologia e innovazione nei «Poemi Conviviali»*, Firenze, La Nuova Italia, 1993, p. 72.

<sup>19</sup> Cfr. per esempio: «Solo, là dalla siepe, è il *casolare*; / nel *casolare* sta la bianca figlia; / la bianca figlia il puro ciel rimira» (*Lo stornello*, con *gradatio*), «Cantavi; la tua voce era *lontana*: / *lontana* come di stornellatrice» (*Lontana*), «ora recise dalla liscia *accetta*: / lucida *accetta* che alzata a due mani / spaccava i ciocchi e ne faceva le schiampe. / Le schiampe alcuno accatastò» (*Il ciocco*, anche qui con *gradatio*), «Se n'è partita la tribù, da *tanto*! / *tanto*, che forse pensano al ritorno» (*In ritardo*).

<sup>20</sup> Specializzazione topica già segnalata in A. Stussi, *Aspetti del linguaggio poetico di Giovanni Pascoli* cit. pp. 243-245.

e muore. // Muore? Anche un sogno, che sognai! Germoglia» (*Germoglio*), «Non so; non ricordo: *piangevi*. // *Piangevi*: io sentii per il viso» (*Il bacio del morto*), «ch'è ciò che ci vuole. // Sì, ciò che ci vuole. Le loro / casine, qualcuna si sfalda» (*Canzone di marzo*), «bisbigli, con le sue dolci parole: // dolci parole dette per gli assenti» (*La mia malattia*), «d'un vago ricordo che dorma; // che dorma nel cuore ed esali» (*Il sogno della vergine*), «tra un lungo dei fanciulli urlo s'inalza. // S'inalza; e ruba il filo dalla mano» (*L'aquilone*), «una fanfara / che corre il cielo rapida? È il fringuello. // Fringuello e cincia ognuno già prepara» (*Italy*).

Già da questa esemplificazione parziale è possibile riconoscere la varietà di esiti stilistico-retorici a cui il modulo viene piegato, dalla messa in dubbio alla conferma, dalla precisazione ragionativa al rilancio narrativo alla messa a fuoco sensibile dell'ente. Più in generale, uscendo dall'ambito dell'anadiplosi in senso stretto, Pascoli dispiega un'ampia gamma di moduli iterativi che regolano la connessione tra strofe consecutive, affidando anche qui alla ripetizione il compito di cucire porzioni testuali. Non è possibile dare conto in questa sede di tutte le soluzioni adottate; mi soffermo sul fenomeno singolarmente più diffuso, vale a dire la ripresa in apertura di strofa di una parola o un sintagma presenti in posizione non marcata nella strofa precedente. Qualche esempio:

Si sente un galoppo lontano  
(è la...?),  
che viene, che corre nel *piano*  
con tremula rapidità.

Un *piano* deserto, infinito;  
tutto ampio, tutt'arido, eguale:  
(*Scalpitio*)

È un vecchio che parte; e il paese  
gli porta qualcosa che chiese,  
cantando sotto il cielo d'oro:  
*O vivo pan del ciell...*

qualcosa che in tanti e tanti anni,  
cercando tra gioie ed affanni,  
(*Il viatico*)

Si respira una dolce *aria* che scioglie  
le dura zolle, e visita le chiese  
di campagna, ch'erbose hanno le soglie:

un'*aria* d'altro luogo e d'altro mese  
e d'altra vita: un'*aria* celestina  
(*L'aquilone*)

E nella notte, che ne trascolora,  
un immenso iridato *arco* sfavilla,  
e i porti profondi apre l'aurora.

L'*arco* verde e vermiglio arde, zampilla,  
a frecce, a fasci; e poi palpita, frana  
(*Il transito*)

Un lessema o sintagma interno a una strofa e privo di particolare rilievo viene come estrapolato e trasformato nell'impulso lessicale e sintattico della strofa successiva. Il procedimento non solo costituisce un'altra declinazione di quel principio di ripresa e rilancio discorsivo che si sta studiando, ma comporta anche una messa in evidenza dell'ente designato. In particolare, se la parola ripetuta è pregnante quanto a significato nell'economia del testo, la ripresa in attacco strofico ne promuove un ulteriore ispessimento semantico, aggiungendo eventuali strati allegorici o simbolici. Tra gli esempi riportati sopra si veda su tutti il «piano» di *Scalpitio*, che con la ripresa viene corredato di una serie di attributi volti a qualificarne meglio il significato allegorico, relativo alla vita intesa come squallido deserto solo alterato dalla minaccia, lontana ma sempre percepibile, della morte.

## II.2. Ripetizioni e semplificazione sintattica. Anafore e poliptoti

L'anadiplosi, comunque, non è la sola figura iterativa a conoscere una rifunzionalizzazione in corrispondenza della semplificazione sintattica. Un ruolo analogo è per esempio ricoperto dall'anafora, in particolare quando la replica funge da rilancio dopo un'interruzione strofica:

Forse è una buona vedova... Quand'ella  
facea l'imbastitura e il sopramano,

*venne* il suo bimbo e chiese la novella.

*Venne* ai suoi piedi: ella contò del Topo,  
del Mago...  
(*Dopo?*)

Oppure dopo un'interruzione sintattica, con le due occorrenze dell'anafora che si dispongono a cavallo di due versi appartenenti a periodi differenti:

E gracidò nel bosco la cornacchia:  
*il sole* si mostrava a finestrelle.  
*Il sol* dorò la nebbia della macchia,  
poi si nascose; e piovve a catinelle.  
Poi tra il cantare delle raganelle  
guizzò sui campi un raggio lungo e giallo.  
(*Pioggia*)

La relazione più stretta tra anafora e semplificazione dell'architettura discorsiva è però quella in cui la ripetizione connette, mettendoli sullo stesso piano logico-sintattico, due termini che normalmente sarebbero legati da un rapporto di subordinazione. Si prenda questa coppia di versi, dalla myricea *In cammino*: «*passano squilli come di fanfare, / passa un nero triangolo di gru*». L'anafora scompone il nesso logico che lega gli «squilli» alle «gru» e insieme qualifica il suono come il verso emesso dagli uccelli. Una parafrasi del distico potrebbe essere «passa un nero stormo di gru che emettono versi simili a fanfare»; oppure, rispettando il primato dell'impressione sensibile: «passa un suono simile a fanfare emesso da un nero stormo di gru». Altre soluzioni sono possibili, ma ciò che mi interessava mostrare è, da un lato, lo statuto pleonastico di uno dei due verbi, e, dall'altro, il collegamento che proprio l'iterazione stabilisce tra i due enti. Detto altrimenti, l'anafora annulla il legame di dipendenza tra il dato acustico e la sua fonte, ponendoli di fatto sullo stesso piano e facendoli scorrere paralleli, ma allo stesso tempo denuncia con la replica l'esistenza di quel rapporto, consentendo di identificare un'impressione uditiva fino a lì del tutto misteriosa.<sup>21</sup> Di fatto il nesso

<sup>21</sup> In precedenza il suono era stato presentato come uno «squillo tremulo di tromba» e, poco dopo, come uno «squillo che viene d'oltre l'ombra muta, / d'oltre la

anaforico si comporta come un'endiadi, separando e ponendo sullo stesso piano due elementi in realtà gerarchizzati; l'identità lessicale pleonastica,<sup>22</sup> però, restaura la connessione, servendo in questo modo a due tendenze ed esigenze co-implicate della poesia pascoliana: la semplificazione sintattica, con l'annullamento dei rapporti gerarchici, e la conseguente necessità – riassunta prima con le parole di Soldani – di istituire con altri mezzi i collegamenti tra segmenti frastici e, dunque, sul piano della rappresentazione, tra dati di realtà. Lo stretto rapporto logico tra gli elementi implicati fa sì che il tipo anaforico più frequentemente adibito a realizzarlo sia quello dei singoli versi bimembri. Dagli esempi si noterà anche come la relazione sostituita sia prevalentemente di tipo causale o modale, per quanto non manchino casi più elementari, di semplice separazione tra oggetto e attributo (cfr. *Il mendico*): «né chi li aiuti, né chi li consigli» (*Il giorno dei morti*), «che viene, che corre nel piano» (*Scalpitio*), «Altro il savio potrebbe; altro non vuole» (*Il Mago*),<sup>23</sup> «passa una madre: passa una preghiera» (*Nevicata*), «con un gran tuono, con una gran romba» (*Il ciocco*), «c'è un nero, c'è un mucchio» (*Il mendico*). Un paio di esempi, invece, con l'anafora pura: «Di tutto quel cupo tumulto, / di tutta quell'aspra bufera» (*La mia sera*: “di tutto il cupo tumulto prodotto dall'aspra bufera”), «Udii tra il sonno le ciaramelle, / ho udito un suono di ninne nanne» (*Le ciaramelle*: “udii il suono di ninne nanne delle ciaramelle”). Qui come nei versi precedenti, la configurazione anaforica determina una scomposizione impressionistica, ma il

---

nebbia»: qualificazioni tanto suggestive quanto vaghe, che solo il distico anaforico preciserà, pur senza diminuirne le risonanze metaforiche.

<sup>22</sup> Naturalmente non si ignora che, dal punto di vista strettamente logico, l'anafora implica quasi sempre un pleonasma. Diverso è però il caso in discussione da quello in cui i due elementi separati-connessi dall'anafora si trovano già sullo stesso piano logico-sintattico. Un distico come questo: «Mamma, perché non v'accendete il lume? / Mamma, perché non v'accendete il fuoco?» (*Italy*) è parafrasabile come “Mamma, perché non v'accendete il lume e il fuoco?”, senza che la strutturazione anaforica azzeri alcun rapporto di subordinazione (mentre alla ridondanza della ripetizione è affidato lo spessore fonico-ritmico e patetico dell'enunciato). Il fenomeno diventa insomma rilevante quando l'anafora va a sostituire una relazione di dipendenza.

<sup>23</sup> Questa anafora è l'esito di una correzione che sostituisce un'originaria variante ipotattica, con subordinata concessiva esplicita (cfr. A. Da Rin, *Un aspetto della sintassi di «Myrica»: la tendenza al parlato*, in *Stilistica, metrica e storia della lingua*, a cura di T. Matarrese, M. Praloran, P. Trovato, Padova, Antenore, 1997, p. 216): il dato illustra come meglio non si potrebbe la funzione vicaria dell'endiadi anaforica nei confronti della gerarchizzazione sintattica.

legame para-logico che istituisce sostiene comunque l'articolazione, certo basica e al tempo stesso straniante, del pensiero e della rappresentazione.

Un'altra valorizzazione delle ripetizioni come sostegno allo sviluppo del discorso – e in particolare a uno sviluppo tendenzialmente ragionativo – è evidente in numerosissimi poliptoti o figure etimologiche, soprattutto quando essi sopperiscono all'assenza di un nesso argomentativo. Tra le frasi o segmenti connessi dal poliptoto può stabilirsi un rapporto di tipo esplicativo-causale: «Qui radichi e *cresca!* [infatti/dal momento che] Non vuole, / per *crescere*, ch'aria, che sole, / che tempo, l'ulivo!» (*La canzone dell'ulivo*); oppure avversativo: «Sazio ogni *morto*, di memorie, posa. // [ma] Non i miei *morti*. [infatti] Stretti tutti insieme, / insieme tutta la famiglia *morta*, [...] piangono» (*Il giorno dei morti*; qui di seguito un altro poliptoto sottende un rapporto esplicativo). Il legame può inoltre essere di tipo comparativo, istituendo una similitudine implicita: «[come] Il fior caduto *ravvisò* lo stelo; / [così] io nel fanciullo *ravvisai* me stesso» (*Giovannino*), o ancora avversativo ma con sfumatura concessiva: «O morto giovinetto, / anch'io presto *verrò* sotto le zolle, / là dove dormi placido e soletto... / [ma/benché sarebbe stato] Meglio *venirci* ansante, roseo, molle / di sudor, come dopo una gioconda / corsa di gara per salire un colle!» (*L'aquilone*).

Altrove le iterazioni, con variazioni poliptotiche o meno, si inseriscono in strutture già raziocinanti, dove la ripresa di uno stesso termine (o più termini) contribuisce alla coesione e all'articolazione del ragionamento. Può essere una *correctio*: «Lo so: non *era* nella valle fonda / suon che s'udia di palafreni andanti: / *era* l'acqua che già dalle stillanti / tegole a furia percotea la gronda» (*Rio salto*), «non *veder* là un doppio teschio esangue // dietro la siepe, e due vili ombre nere / fuggir nell'ombra, ma *veder* te, noi?» (*Il ritratto*); una messa a fuoco progressiva, sensibile o concettuale: «che dico? un *parlottare* piano piano. / Ma sì, *parlano* a me» («*The Hammerless Gun*»), «Sei stanco: è vero? Hai male al cuore. / Quel male l'ebbi anch'io, *Zvan!* / È un male che non fa dormire» (*Commiato*); una spiegazione, magari metalinguistica: «Ognuno si godeva i *cari* / ricordi, *cari* ma perché ricordi» (*Italy*) «mena il branco alla Pieve, a quei *guamacci*; / per là dicono *guamacci*: è il terzo fieno» (*Il ciocco*); una meditazione filosofica: «Ma del *dolore* che quaggiù dispensa / la tua celeste provvidenza buona, / a me risparmia il reo *dolor* che pensa. // O, s'è destino, per di



più mi dona, / con quel che pensa, anche il *dolor* che grida» (*L'eremita*); fino a vere e proprie sentenze, qui con la ripetizione che connette i due termini di una similitudine: «Ma *fa*, il lavoro, come *fa* la lima: / pulisce e rode: l'armi e l'uomo» (*Le armi*).

### II.3. Sentenziosità e allegoresi

Proprio le sentenze consentono di toccare con mano un altro aspetto del valore centrale che la ripetizione assume nell'articolazione logico-argomentativa del discorso poetico pascoliano. Nelle raccolte prese in esame abbondano le configurazioni parallelistiche e iterative che strutturano massime e proverbi. Esempi dei secondi, per lo più concentrati nel ciclo campagnolo dei *Poemetti*: «e cuoce *fare* in vano // più che non *fare*. Incalciniamo, o moglie» (*Nei campi*), «Poco era il giorno e molto era il lavoro: / la falce è *grande*, ma più *grande* il prato» (*L'alloro*), «Figlia, chi *disse* pane, *disse* pene» (*Il bucato*), «O figlia, più non è da *fare*, il *fatto*» (*Italy*). Ecco invece alcune delle numerose sentenze che costellano il *corpus*, alle quali Pascoli affida la sintesi di alcune delle sue posizioni filosofiche. Una è la convinzione della vanità del sapere e, al fondo, della vita stessa, con la sua inutile ricerca di una beatitudine irraggiungibile e forse inesistente: «Egli è quel ch'era, ma il suo corpo è franto / dall'error lungo; e nel suo cuore è vano / *ciò che gioi*, ma piange ciò che ha pianto» (*Il bordone*), «Tale è l'arte dell'oscuro Atlante: / *non è, la vedi; è, non la vedi*»» (*La felicità*, dai *Primi poemetti*), «Nel cuore sono due vanità nere / *l'ombra del sogno e l'ombra della cosa; / ma questa è il buio a chi* desia vedere, // e quella il rezzo a chi stanco riposa» (*L'eremita*). Un altro tema toccato è il ruolo del dolore nella vita umana, necessariamente mescolato al piacere ma anche capace di esaltarlo, oltre che di svolgere una funzione purificante. Tra i vari esempi possibili riporto la poesia-quartina *Pianto*, che, di fatto, su una sentenza è interamente strutturata:

Più bello il fiore cui la pioggia estiva  
lascia una stilla dove il sol si frange;  
più bello il bacio che d'un raggio avviva  
occhio che piange.

Non può mancare poi il tema cardine della figura del poeta: la riflessione metapoetica attraversa l'intera opera pascoliana, muovendosi tra la fondamentale virtù del «contentarsi» (per cui si veda

almeno la dichiarazione di poetica del *Fanciullino*) e la meditazione sul destino della poesia e del poeta stesso in relazione alla dicotomia morte-immortalità: «Oh! rispos'egli: *nulla* al Rosignolo, / *nulla* tu devi delle sue cantate: / ei l'ha per nulla e dà per nulla» (*Nozze*), «*Altro* il savio potrebbe; *altro* non vuole; / pago se il ciel gli canta e il suol gli odora» (*Il Mago*), «Giova ciò *solo* che non muore, e *solo* / per noi non muore, ciò che *muor con noi*» (*L'immortalità*). Luoghi autocentrati per eccellenza, le formulazioni a carattere sentenzioso rispondono, fra le altre cose, al bisogno di condensare un nucleo concettuale in mancanza di un'articolazione logico-argomentativa complessa, o – per quanto riguarda specialmente i proverbi dei *Poemetti* – in mancanza di una reale continuità narrativa tra i momenti e gli atti fissati una volta per tutte del mondo contadino. Allo stesso tempo, tali formulazioni rappresentano un momento tra i più razionali e coscienti della poesia pascoliana, e non per niente si concentrano nei luoghi in cui l'autore tenta la misura pacata della saggezza classica (le massime dei “Pensieri” myricei),<sup>24</sup> quelli in cui costruisce allegorie esistenziali di ampio respiro (in particolare nei *Poemetti* fuori dal ciclo georgico), quelli dei pronunciamenti metapoetici e, infine, quelli in cui si esprime la saggezza popolare, veicolo lucidamente formalizzato della più vasta verità cosmica. In tutti questi casi la ripetizione serve al *côté* opposto rispetto alla dissoluzione o velatura simbolica vista sopra; qui si punta dritti alla massima chiarezza, all'espressione sintetica e diretta delle poche essenziali verità filosofiche del mondo poetico di Pascoli.

Il contributo delle ripetizioni all'aspetto più “diurno” e razionale della poesia pascoliana non si limita comunque alle sentenze. Le corrispondenze simmetriche instaurate dalle ripetizioni nei numerosi testi strutturalmente e/o concettualmente bipartiti possono determinare cambi di piano tendenti all'interpretazione o generalizzazione allegorica della prima occorrenza. È quanto avviene, ancora una volta, in alcuni “Pensieri”, ma più in generale il fenomeno si presta al frequente binarismo della logica pascoliana, per cui spesso le ripetizioni speculari connettono i due enti messi a confronto nel

<sup>24</sup> Sui “Pensieri” cfr. T. Ferri, *Riti e percorsi della poesia pascoliana*, Roma, Bulzoni, 1988, dove opportunamente è rilevato che il riferimento alla tradizione classica e l'impiego della massima (quindi di un giudizio di ordine generale) servono «a guidare l'avventura di un pensiero volto a eludere gli echi provenienti dal proprio universo emozionale per riuscire a tramutarsi in verso limpido e temperato» (p. 148).

testo propiziando così lo scatto allegorico, come avviene nella *Grande aspirazione*:

Un desiderio che non ha *parole*  
v'urge, tra i ceppi della terra nera  
e la raggiante libertà del sole.

Voi vi torcete come chi dispera,  
alberi schiavi! Dispergendo al cielo  
l'ombra de' rami lenta e prigioniera,

e movendo con **vane** orme lo stelo  
dentro la terra, sembra che v'accori  
un desiderio senza fine anelo.

– Ali e non rami! piedi e non errori  
ciechi d'ignave radiche! – poi dite  
con improvvisa melodia di fiori.

Lontano io vedo voi chiamar con mite  
solco d'odore; vedo voi lontano  
cennar con fiamme piccole, infinite.

E l'uomo, alberi, l'uomo, albero strano  
che, sì, cammina, altro non può, che vuole;  
e schiavi abbiamo, per il sogno **vano**,

noi nostri fiori, voi vostre *parole*.

In questo poemetto le riprese nel finale dei lessemi «parole», «fiori», «schiavi», insieme col poliptoto «vane orme» – «sogno vano», collegano il significato dell'aspirazione al moto degli alberi con la medesima condizione di prigionia dell'uomo-poeta, in una sovrapposizione allegorica perfettamente sottolineata da un'altra figura iterativa, la doppia epanalessi intrecciata del v. 16: «E *l'uomo, alberi, l'uomo, albero* strano», dove l'uomo e gli alberi, giustapposti nella prima occorrenza, finiscono per identificarsi.

### III. Considerazioni conclusive

Dall'analisi emerge chiaramente che nella poesia di Pascoli la ripetizione è uno strumento estremamente duttile, e ciò non solo per

il suo essere in grado di ricoprire ruoli e produrre effetti molteplici, ma anche per il fatto che essa obbedisce a esigenze differenti e in certi casi opposte. Da un lato sta tutto il dominio del principio irrazionale-regressivo, all'interno del quale le figure iterative si accampano come strumenti di mediazione, come punti di contatto e di scambio, non sostanzialmente indipendenti dal livello semantico e grammaticale (come potrebbero essere invece le trame foniche fondate sul puro significante), ma capaci di trascenderlo o comunque di suscitare piani di conoscenza alternativi, forzando la lingua al di là di una funzione referenziale a cui comunque le ripetizioni stesse contribuiscono ampiamente, fino all'impiego di veri e propri meccanismi iconici. Dall'altro, i moduli iterativi lavorano altrettanto bene a servizio del polo razionale-costruttivo della poesia pascoliana, agendo sia da materiale imprescindibile – nella generalizzata riduzione dei nessi gerarchici – per l'organizzazione logico-sintattica del discorso, sia da elemento costitutivo della struttura semantica del testo, almeno nelle sue componenti più razionalizzabili e ideologicamente esplicite.

Naturalmente, indicare questo duplice aspetto della ripetizione non significa affatto postulare una ripartizione rigida e assoluta dei due poli, né tanto meno approdare alla rozza semplificazione di un gruppo di figure iterative razionali nettamente separato da un gruppo di moduli invece irrazionali. Entrambi i poli sostanziano in varia misura tutti i tipi di ripetizione, così come, del resto, agiscono in proporzioni diverse in ogni poesia pascoliana. Anche la ricorrente spiegazione psicologica dell'importanza stilistica che la ripetizione ha per Pascoli, sintetizzabile in un'ossessione tematica (la morte e soprattutto i morti familiari) e nel desiderio anch'esso ossessivo di un ritorno di ciò che è stato o – che è lo stesso – della fissità di un tempo anteriore allo sfacelo (ossia la conoscenza del male, che, concretizzandosi nell'omicidio del padre, si lega direttamente all'ossessione mortuaria e familiare), si adatta perfettamente a entrambi i domini della ripetizione individuati dall'analisi. Se infatti la tensione dissolutiva e all'(auto)annichilimento, oltre che all'amplificazione simbolica, sembra imparentarsi strettamente con l'attrazione del soggetto per un movimento temporale all'insegna della ciclicità regressiva,<sup>25</sup> l'impiego della ripetizione come imprescindibile principio costruttivo del

---

<sup>25</sup> Cfr. A. Soldani, *Narrazione e dialogo: la messa in scena dei «Canti di Castelvecchio»*, in Id., *Le voci nella poesia*, Roma, Carocci, 2010, pp. 177-207.

# L'ospite ingrato

discorso e del messaggio poetico non può essere ricondotto a mero fenomeno di irreggimentazione *a posteriori* di una materia incandescente: siamo in presenza di un pensiero poetico a cui la ripetizione ossessiva è consustanziale, e il proliferare di fenomeni iterativi proprio nei punti di snodo del discorso non è che una conseguenza di questa condizione.

La ripetizione lessicale nella poesia di Pascoli.  
Dissolvenza e costruzione

Marco Villa

# Forma di un ospite ingrato

Melania De Cesare

Una delle eredità culturali di Fortini risiede nel suo pensiero antitetico: una contrapposizione tra spirito critico e coscienza dialettica in cui, egli, trova superamento in una sintesi che configura come forma: la *forma di un ospite ingrato*. Il suo pensiero antitetico, dispiegato come *movimento*, si produce criticamente in termini di sillogismo hegeliano: «nella sua totalità, l'oggetto è il sillogismo, cioè il movimento che dall'universale, attraverso la determinazione, giunge alla singolarità, e che, viceversa, dalla singolarità, attraverso la rimozione di questa - attraverso la determinazione - giunge all'universale».<sup>1</sup> Sulla scia di Hegel il pensiero si definisce in quanto relazione dialettica tra particolare e universale, una relazione che permette di pensare e agire, facendo riferimento a Lukács, in termini di rispecchiamento, muovendosi in funzione di quello stesso principio che trasforma la realtà in forma:

Il critico è colui che intravede nelle forme l'elemento fatale [...] La forma è la sua grande esperienza, è, come una realtà immediata [...] Essa diviene una prospettiva [...] È l'attimo mistico dell'unione di ciò che sta fuori e di ciò che sta dentro [...] Negli scritti del critico la forma è la realtà, la voce con cui rivolge le sue domande alla vita: questo è il reale, più profondo motivo per cui la letteratura e l'arte sono la tipica, naturale materia del critico.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, a cura di V. Cicero, Milano, Bompiani, 2000, p. 1037.

<sup>2</sup> G. Lukács, *L'anima e le forme*, Milano, SE, 2002, p. 24.

Fortini converte in metafora la sua naturale materia di critico: la letteratura diventa manifestazione di un tema giocato tra rapporti interni ed esterni, prospettiva del critico è capire il modo in cui la realtà si concretizza in forma letteraria, una forma definibile in un sistema di riferimenti sia soggettivi sia oggettivi, che muove la letteratura stessa sul doppio asse particolare – universale. Lukács definisce la possibilità della letteratura verso il reale nel rispecchiamento e, in questo rispecchiamento, Fortini inserisce la sua riflessione razionale che è dialettica e che gli permette di determinarsi consapevolmente per esplicitare un giudizio di valore, nella misura in cui, anche Jameson, definisce il pensiero dialettico «nella sua stessa struttura, autoconsapevolezza»,<sup>3</sup> che sia nel contempo in riferimento a sé e alla propria posizione all'interno della società; si fa riferimento ad un «“valore” che reca in sé la capacità di mediare l'esistente attraverso il linguaggio [...], un tentativo di tenere assieme ideologia, mediazione, dialettica».<sup>4</sup> In questo tentativo, pensabile in termini di processo, l'ideologia dell'ospite ingrato erge la forma a meccanismo dialettico di rispecchiamento del reale, nel cui ingranaggio si incastra la mediazione, restituendo la conciliazione (ideologia, mediazione, dialettica) sotto forma di un conflitto. La contraddizione diventa l'unica forma di conoscenza della realtà. Nell'arte è il rispecchiamento tra letterario ed extraletterario che rende la letteratura reale, iscrivibile ad un momento (ciò che sta fuori) e in un momento (ciò che sta dentro) che – in quanto frutto di un processo dialettico – si configura in un divenire costante. La forma stessa della letteratura «va reinventata ad ogni momento del suo sviluppo»<sup>5</sup> per essere pensabile in termini di conoscenza della realtà. Fortini scandisce questo meccanismo di conoscenza nella scelta razionale e consapevole di ogni sua parola dal contesto extraletterario, la scelta diventa premessa indispensabile, unico modo, per muovere il critico tra la sua coscienza di valore e la conoscenza del reale che, concretizzate in forma, rendono l'intellettuale sia creatore sia mediatore di coscienza. Tra conoscenza e coscienza e attraverso la determinazione, la forma dell'ospite ingrato scaturisce nella verifica; muovendosi in questa verifica Fortini pensa e agisce tracciando ciò che

<sup>3</sup> F. Jameson, *Marxismo e forma. Teorie e dialettiche della letteratura nel 20° secolo*, a cura di F. Fortini, Napoli, Liguori, 1975, p. 376.

<sup>4</sup> M. Gatto, *Nonostante Gramsci. Marxismo e critica letteraria nell'Italia del Novecento*, Macerata, Quodlibet, 2016, p. 135.

<sup>5</sup> F. Jameson, *Marxismo e forma* cit., p. 194.



è autentico e ciò che è illusorio, seguendo la linea di un “criterio organizzativo”.

Ma, se si ricorda che leggiamo per partecipare a verità che solo disorganizzate e opache l’esperienza ci offre; e che l’opera avrà senso e valore in proporzione alla ricchezza e complessità dell’esperienza organizzata e della verità del criterio organizzativo, cioè dal complesso di direttrici profonde e non occasionali; se si accetta con Lukács l’idea centrale del realismo, secondo la quale nella forma si pongono in evidenza le strutture intime ed al tempo stesso le apparenze fenomeniche in una reciproca dipendenza dialettica, l’effetto dell’opera non sarà tanto quello di purificare l’animo dalle passioni e dalle contingenze, quanto di mostrare, nella sua individualità (quanto dire in una individualità che riproduce quella di ogni esperienza umana) le radici generali di quelle esperienze, i loro significati ulteriori, il suo *sensu*.<sup>6</sup>

Nell’organizzare queste verità disorganizzate e opache dell’esperienza Fortini trova il suo senso nella forma compiendo preliminarmente una scelta: «a chi finalmente mi chieda quale sia la funzione del critico del nostro paese, dovrei rispondere: compiere scelte».<sup>7</sup>

Nella contrapposizione tra il *ruolo* e la *funzione* in cui Luperini articola le possibilità degli intellettuali,<sup>8</sup> Fortini trova e sceglie la realtà ulteriore dell’*intenzione*: una coscienza del possibile articolata in quella forma che è in sé gesto verso il possibile e mai conclusione; in questa scelta del possibile riordinata criticamente in un divenire costante, il senso che la sua forma di ospite ingrato raggiunge è quello di una rivoluzione della forma critica del pensiero.

Al centro di tutto il mio ragionamento, allora come oggi, c’è la persuasione che il *conflitto* costituisca ovunque e sempre la molla di una sana e dinamica dialettica sociale. Di più: dove non c’è conflitto, la politica deperisce, e persino le attività intellettuali

<sup>6</sup> F. Fortini, *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*, Torino, Einaudi, 1977, p. 91.

<sup>7</sup> F. Fortini, *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Milano, il Saggiatore, 2017, p. 36.

<sup>8</sup> R. Luperini, *ENTRA AD ATENE ANASSAGORA. La condizione intellettuale*, in «Belfagor», 63, 1, 2008, pp. 39-47.

smarriscono la strada della ricerca, che è anch'essa – in questo caso più indubitabilmente che altrove – conflittuale (la critica, infatti, non è che la *forma* di un conflitto.<sup>9</sup>

Nella forma del conflitto Fortini supera la falsa coscienza del ruolo e della funzione, scegliendo *in potenza* muove il suo pensiero in dialettica col mondo (totalità), in funzione della consapevolezza di «essere nel mondo»<sup>10</sup> (totalizzazione). In chiave esistenzialistico-sartriana totalità e totalizzazione valgono in quanto mimesi di universale e singolare, di oggettivo e soggettivo e, soprattutto, mimesi di dialettica e coscienza che Sartre, in *L'universale singolare*, dispiega in relazione alla figura dello scrittore/intellettuale.<sup>11</sup> Nei termini di una contraddizione necessaria articolata tra particolare e universale Sartre identifica il *paradosso dell'intellettuale*: un movimento di pensiero che porta l'intellettuale dalla dialettica alla coscienza, la stessa coscienza che anche Fortini lega ad una contraddizione, una moralità contraddittoria che delinea come *coscienza del disaccordo*.<sup>12</sup> Anche Fortini come Sartre inserisce tra dialettica e coscienza la forma di un conflitto.

Non so augurarmi per me e per voi altro che una letteratura e una critica che per dimensioni, complessità e radicalità contenga in sé le tensioni e le contraddizioni, si isoli apparentemente dal dialogo della contingenza, e tenga presente l'ipotesi di mutamenti qualitativi in una cultura ora stabile e soddisfatta, ponga distanza fra sé e i tempi, salvi la comunicazione negandola, si distacchi dalla cosiddetta cultura attuale del sociologismo volgare per realizzare poche opere di impegno assoluto destinate a essere recuperate e messe in circolo in una situazione diversa.<sup>13</sup>

Sartre definisce l'uomo «l'essere che trasforma il suo essere in *senso*, l'essere tramite il quale *un senso* viene al mondo. Il senso è l'universale

<sup>9</sup> A. Asor Rosa, *Le armi della critica. Scritti e saggi degli anni ruggenti (1960-1970)*, Torino, Einaudi, 2011, p. LXVII.

<sup>10</sup> J.-P. Sartre, *L'universale singolare. Saggi filosofici e politici 1965-1973*, a cura di F. Fagnani, P. A. Rovatti, Milano, il Saggiatore, 1980, p. 75.

<sup>11</sup> *Ivi*, pp. 60-75.

<sup>12</sup> F. Fortini, *Non solo oggi. Cinquantanove voci*, a cura di P. Jachia, Roma, Editori Riuniti, 1991, p. 163.

<sup>13</sup> F. Fortini, *Verifica dei poteri cit.*, p. 47.

singolare»,<sup>14</sup> «l'uomo, secondo la concezione esistenzialistica, non è definibile in quanto all'inizio non è niente. Sarà solo in seguito, e sarà quale si sarà fatto [...] l'uomo non è altro che ciò che si fa»,<sup>15</sup> «entra nella Storia come singolare, nella misura in cui il singolare vi si istituisce come universale»,<sup>16</sup> un uomo che esiste nei suoi «ricominciamenti futuri»,<sup>17</sup> «con pochi vicini e molti futuri». <sup>18</sup> In questo modo esistenzialistico di intendere l'uomo nella sua dimensione, ritroviamo quella stessa coscienza fortiniana che è forma sempre possibile, in riferimento all'unica realtà possibile che è continuo rifacimento nella contraddizione, «la ragione dell'ordine, la dimostrazione del disordine». <sup>19</sup> In questa prospettiva, nella mediazione tra particolare e universale, l'intellettuale diventa presenza contraddittoria ma, nei suoi continui cominciami sempre libera, poiché in un continuo ritorno c'è sia movimento sia mutamento, una «capacità di mutamento come costituzione di un progetto di se stessi»<sup>20</sup> che pone nell'intellettuale due capacità: definirsi criticamente e mediare la verità sotto forme dialettiche dal carattere totalizzante e concreto. In questo riferimento al concreto ricordiamo quanto segue:

Non si parte da ciò che gli uomini dicono, immaginano, concepiscono, né dagli uomini come sono narrati, pensati, immaginati o concepiti, [...] ma si parte dagli uomini realmente operanti e sulla base del processo reale della loro vita si spiega anche lo sviluppo dei riflessi e degli echi ideologici di questo processo della vita. Anche le immagini nebulose che si formano nel cervello dell'uomo sono, necessariamente, sublimazioni [...] del processo materiale della loro vita, empiricamente verificabile e legato a presupposti materiali. [...] sono piuttosto gli uomini che, sviluppando la loro produzione materiale e le loro relazioni materiali [...] modificano insieme con queste anche la loro esistenza reale, il loro pensiero e i prodotti del loro pensiero. Non

<sup>14</sup> J.-P. Sartre, *L'universale singolare* cit., p. 157.

<sup>15</sup> J.-P. Sartre, *L'esistenzialismo è un umanismo*, a cura di F. Fergnani, Milano, Mursia, 1986, pp. 50-51.

<sup>16</sup> J.-P. Sartre, *L'universale singolare* cit., p. 159.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 162.

<sup>18</sup> F. Fortini, *L'ospite ingrato. Testi e note per versi ironici*, Bari, De Donato, 1966, p. 10.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 159.

<sup>20</sup> F. Fortini, *Questioni di frontiera* cit., p. 23.

è la coscienza che determina la vita, ma la vita che determina la coscienza.<sup>21</sup>

In questa determinazione Fortini ha tramandato la sua possibilità, ha lasciato in quanto critico una importante eredità in termini di pensiero che argina la falsa coscienza e tocca la verità grazie ad un bilanciamento dialettico, poiché «ogni mossa ha una controindicazione, ogni azzardo deve trovare il suo bilanciamento dialettico: a costo di distruggere di continuo ciò che si è costruito».<sup>22</sup> Accogliendo questa eredità ogni intellettuale, in quanto critico e in quanto uomo, può cercare la libertà nei molteplici atti del ricostruirsi in forme dialettiche e contraddittorie che rechino consapevolezza, verifica e contestazione di sé e del mondo. Si verifichi e «ognuno scelga il suo posto».<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> K. Marx, F. Engels, *The German Ideology*, New York, International publishers, 1947, pp. 14-15, in F. Jameson, *Marxismo e forma* cit., pp. 361-362.

<sup>22</sup> F. Fortini, *Dieci inverni: 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, Macerata, Quodlibet, 2018, p. 356.

<sup>23</sup> F. Fortini, *Questioni di frontiera* cit., p. 73.

# Writing/Filming/Working Through Fascism

**Franco Fortini's *The Dogs of the Sinai* and  
Danièle Huillet and Jean-Marie Straub's  
*Fortini/Cani***

**Giuliana Minghelli**

Angelo Fortunato Formiggini, the innovative Modena publisher who jumped to his death from the Ghirlandina Tower in Modena to protest the Racial Laws of 1938, once observed: «Fascism is rather exciting if seen from high up; down below it presents a totally different effect».<sup>1</sup> It seems that starting from the immediate post-war, and increasingly with the passage of time, Italians have been able to look at Fascism only from high above—from the safe distance of the well-rehearsed anecdote, or through the rationalizing lenses of political and historical appraisal. Only recently historians have started shedding light on the social history “from below” and the everyday impact of Fascist violence.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Quoted in A. Castronuovo, *Formiggini, un editore piccino, picciò*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2018, p. 168.

<sup>2</sup> See P. Corner, *The Fascist Party and Popular Opinion in Mussolini's Italy*, Oxford, Oxford University Press, 2012; M. Ebner, *Ordinary Violence in Mussolini's Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010; G. Albanese, *Il coraggio e la paura. Emozioni e violenza politica nell'Italia del primo dopoguerra*, in *Politica ed emozioni nella storia d'Italia dal 1948 ad oggi*, eds. P. Morris, F. Ricatti, M. Seymour, Roma, Viella, 2012.

No doubt, the post-war saw an outpouring of histories and memories of Fascism. But *how* did the generations who submitted to Fascism speak about that experience? Rarely was it faced from within, as the poet and Fortini's friend Giacomo Noventa urged. Instead, the experience was projected outside, approached with a posture of intellectual distance, understatement, even denial. Fascism was water that washed over the Italian people, noted Pier Paolo Pasolini, leaving open the question of how the elites and the intellectuals swam in those waters. Philosopher Norberto Bobbio's 1997 autobiography tellingly starts its "remembering" from the redemptive date of 1943; what stood before, collected in a chapter entitled (also tellingly) "Prehistory," remained enveloped in an uncertain fog. Silence deeply marked not only the years of the regime, but post-war society and culture as well. Approaching Fascism as either detached chroniclers or historians, post-war writers failed to recognize their own absence in the face of a system that imposed endless compromises, now so profoundly interiorized it had become invisible. Against a wealth of stories, accounts, anecdotes, historical analysis and intellectual appraisals, the post-war is marked by a collective inability to revisit personally, emotionally, the experience of living *under* Fascism. Very few artists and intellectuals recounted the materiality of the experience and reflected on the long-term effects that twenty long years had inscribed on the bodies, and even more insidiously, the minds of individuals, families and social groups. This gap is a measure of the memory disturbance that has been affecting post-war Italian and European society across generations.

Franco Fortini's 1967 *The Dogs of the Sinai* enters directly into these territories of silence, offering an embodied, critical reflection on memory and Fascist violence. In a close dialogue with Fortini's text and the 1976 adaptation of the book into film, *Fortini/Cani* by Danièle Huillet and Jean-Marie Straub, this essay will explore, through the different technologies of memory afforded by writing and film, how Fortini confronts his life story to generate historical knowledge and a possibility of reconciliation. Memory entails a double engagement with biography, invoking both the notion of historical life and the raw life of affects. Fortini's reflection unfolds in this field of tension that I will refer to as *bios*. Following Roberto Esposito's retooling of the seemingly opposing concepts of *bios* (formed social life) and *zoe* (bare, unformed life) in terms of the co-presence of biological and political

horizons in the notion of *bios*, I use *bios* to mean an in-between space where historical experience borders on the unsaid and biological existence bears the mark of history.<sup>3</sup> With a voice that speaks from the body as it traverses the shame of the *bios*, Fortini's meditation brings to light the sense of defeat and shame which, largely unremarked, enveloped the most advanced Italian culture. Framing the question within the global history of the Twentieth Century, Fortini reshapes the contemporary debate on memory both in and beyond Italy by tracing a genealogy of forgetting back to the inception of Fascism that reveals vast expanses of personal and collective silence. The experience of Fascism's violence emerges as an unclaimed and under-analyzed event which still evades recognition and understanding.<sup>4</sup> Fortini's reflection suggests that Fascism's most lasting accomplishment is the erosion of the faculty of preserving and remembering, of which the post-war culture of silence is the most visible outcome. What are the effects of this hidden historical conditioning of memory on post-war democracy and historical understanding in the Twentieth and Twentieth-First Centuries? For Fortini, a commitment to a shared and just future can start only with a personal and collective reconciliation with the past.

This essay will attempt an archeology of Fortini's complex journey through layers of memory going back from 1977, the year of Straub and Huillet's film, to 1968 when he wrote the pamphlet, to the experience of the Resistance, to his childhood under Fascism. In his commentary to the film *Fortini/Cani*, Gilberto Perez wrote that «Fortini's text covers a great deal: too much for us to assimilate in one hearing», and he likens it to Straub and Huillet's tendency to put the viewer «deliberately in the position of not catching everything».<sup>5</sup> This temporal density, while challenging, has theoretical and political purpose: to foreground our

<sup>3</sup> See the chapter *The Philosophy of Bios*, in R. Esposito, *Bios. Biopolitics and Philosophy*, Minneapolis, Minnesota University Press, 2008.

<sup>4</sup> If recent studies have shed light on the forms, actors and practices of early Fascist violence, few works have engaged the affective, personal, experiential effects of this violence. An important exception is the work of oral historians L. Passerini, *Fascism in Popular Memory. The Cultural Experience of the Turin Working Class*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987; A. Portelli, *The Order Has Been Carried Out. History, Memory and Meaning of a Nazi Massacre in Rome*, New York, Palgrave MacMillan, 2003.

<sup>5</sup> G. Perez, *History, Then and Now*, in «Film Comment», May/June 2016, 52. 3, pp. 58-65: p. 63.



constantly shifting relation to the past and, quoting Perez, «to make us aware of all that we don't know».<sup>6</sup>

For the briefest time, in the immediate post-war, the urge to remember, to share stories seemed overwhelming. Everybody had a memoir, a diary, a chronicle to make public. Still, even these objects of remembrance were limited to the recent experiences of the resistance and liberation; memory in the post-war was overwhelmingly short term. In 1945 the Einaudi publishing house, cultural embodiment of the new democratic Italy, started a collection entirely devoted to autobiographical accounts entitled *Testimonianze* [Testimonials]. Exceptionally, the first volume, *What Mussolini Did to Us*, by Paolo Treves, son of the exiled Socialist deputy Claudio Treves, spoke of the long durée of Fascism. But already in 1946, numbering only two publications, Einaudi suppressed the collection in a remarkable act of self-censorship. Whether short term or long, memory was unwelcome. Ironically, Einaudi's hit publication for 1946, the year when the desire to forget was silently embraced, was the first volume of Marcel Proust's *Remembrance of Things Past*. In 1947, Einaudi rejected Primo Levi's testimony of the Holocaust experience, *Survival at Auschwitz*. Neither politics nor a value judgment stood behind these editorial choices, but something more raw, personal and unmentionable. As Luisa Mangoni has convincingly argued in her attentive reconstruction of the history of the prestigious publishing house, what is eloquently embodied in these rejections is the inability of a whole generation of Italian artists, writers and intellectuals to face «the unresolved and unresolvable problem of [their] own past».<sup>7</sup> For Mangoni, Einaudi's post-war editorial policies are emblematic of a widespread culture of «concealment» and «repression» of one's lived experience of Fascism.<sup>8</sup> Historian Ernst Renan once suggested that communities and nations are held together as much by what they remember as by what they choose to forget.<sup>9</sup> If officially the Resistance defined the identity of the new democratic nation, Italy's true collective post-war ethos was a silently shared interdiction to remember its fascist past.

---

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 63.

<sup>7</sup> L. Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 597-598, my emphasis.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 271.

<sup>9</sup> «Forgetting [...] is a crucial factor in the creation of a nation», E. Renan, *What is a Nation?*, in *Nation and Narration*, ed. H. Bhabha, New York, Routledge, 2013, p. 14.

After Primo Levi's *Survival at Auschwitz*, Franco Fortini's memoir/pamphlet *The Dogs of the Sinai* (1967) would be the first sustained autobiographical confrontation with the unsaid in Italian memory of the Twentieth Century. The editorial history of the two books is somewhat parallel and speaks to the delay in the representability and marketability of the past. After being rejected by Einaudi in 1946, *Survival at Auschwitz* appeared in the small De Silva publishing house in Turin and eventually, in 1958, was published by Einaudi. *The Dogs of the Sinai* was published by the small De Donato publishing house in Bari in 1967 and republished by Einaudi in 1979. The two books could be seen as two distinct milestones of post-war historical reflection. While different in tone and content, they both undertake the perilous project of transforming raw biography into historical insight. Levi's book made the Holocaust, the most abject, hidden and deterritorialized fascist violence, visible, an object of memory and understanding. On the other hand, Fortini offered a direct reflection on the history of internal violence inseparable from Fascism, a violence that, dwarfed by the horrors of the war and extermination camps, was and still remains occluded. Yet Italian Fascism represented a uniquely violent political experience, one where the hatred for a perceived internal enemy, the language of social impurity and cleansing (*bonifica*), and the experience of pervasive brutality and suppression of the perceived other laid the precise foundations for the catastrophes to come. *The Dogs of the Sinai* is one of the few critical memoirs to face and explore this primal scene of violence and shame.

### I. There Are No Dogs on the Sinai

«*The Dogs of the Sinai* was written in anger, with tense muscles and extreme rage», in the summer of 1967 to condemn the Arab-Israeli war.<sup>10</sup> In June of that year, Israel unleashed the surprise attack on Egypt that culminated in the occupation of the Gaza Strip, the Sinai Peninsula, the West Bank, parts of Jerusalem, and the Golan Heights. Half a century later, with a conflict that lasted only six days in that faraway June still unfolding and Palestine more than ever part of our contemporary embattled geo-political horizon, this slim volume's

<sup>10</sup> F. Fortini, *A Note for Jean-Marie Straub* [1978], in Id., *The Dogs of the Sinai*, trans. by A. Toscano, London, New York, Calcutta, Seagull Books, 2013, p. 76, from now on *DoS*.

disturbing and engaging actuality has only intensified. Divided into 27 sections, varying in length from a paragraph to three pages, *The Dogs of the Sinai* is a dense, complex, “unclassifiable” text.<sup>11</sup> «Pages [...] [of] apparent immediate polemic and apparent autobiography», so Fortini qualifies the book (*DoS*, p. 70). Raw and tense, this pamphlet/memoire is at once vulnerably private and profoundly theoretical.

At the outbreak of the hostilities, in Italy as in other Western nations, public opinion was mostly in favor of Israel, a choice that was reinforced by an intense anti-Arab campaign in the mainstream media. Pushed to either declare himself in favor of the anti-Israeli stance of the Italian Communist Party or to declare his solidarity with Israel, Fortini – the son of a Jewish father and a catholic mother, a non-aligned socialist – makes his position known with *The Dogs of the Sinai*. The denunciation of the war pushes the author and his life unto the front line: «People want to “profile” me? These pages are my record» (*DoS*, p. 17).<sup>12</sup> But the record that emerges is more entangled than expected. The Arab-Israeli war revealed to Fortini that what, based on his personal experience, he believed to be tightly interwoven «contiguous realities» – the birth of the Jewish nation, anti-Fascism, resistance and socialism – were discrete entities in need of rethinking. What started as a political pamphlet becomes both autobiography and a philosophical reflection on violence as a core experience of the Twentieth Century.

The book's title provokingly describes the a-critical conformism of public opinion by referring to a non-existent Arab proverb – «to be a Sinai dog» – explained in the opening epigraph as variously meaning «“running to the aid of the victor”, “being on the side of the masters”, “making a show of noble sentiments”». In Italy the enthusiastic support for Israel congealing around hatred for the (Arab) other «recalls old ghosts, other racisms and propagandas» and exposes an anxious desire for historical erasure: «The Israel war», Fortini notes,

---

<sup>11</sup> L. Lenzini, *Le parole della promessa*, in F. Fortini, *Saggi e epigrammi*, Milano, Mondadori, 2003, p. LXIV.

<sup>12</sup> The Italian reads: «Mi si vuole schedare, questo scritto è la mia scheda». I have changed the translation from «file» to «profile» since the act is not a neutral one of archiving but recalls the criminal records of the authorities: the present attack resonates with past discriminatory methods. For Fortini's relation to Judaism, see A. Reccia, *L'ebraismo di Fortini*, in «L'ospite ingrato», 2, 3, *Il volto dell'altro. Intellettuali ebrei e la cultura europea del novecento*, Macerata, Quodlibet, 2010, pp. 285-295.

«unleashed in the new or recent Italian petty bourgeois the desire to be on the good side [...] to unburden themselves of fascist guilt» (*DoS*, p. 7). To oppose the war means to resist the flattening of the past and one's own history with it. Hence the political urgency of autobiography. To put his very identity as socialist, anti-fascist and Jew at stake means confronting these collective ghosts and coming to terms with his own past. Defying a long-standing tendency in Italian culture to distance Fascism as an exogenous ailment – Benedetto Croce's notions of «parenthesis», «temporary sickness», «foreign virus» – Fortini chooses to remember Fascism from within, in his hometown, his family, his self.<sup>13</sup> Against Croce's abstract notion of a national body temporarily sickened (a trope itself redolent of fascist rhetoric), Fortini remembers the very material bodies harmed by Fascism's violence. This act of memory imposes a high price.

Born in 1917 in Florence, Franco Fortini was a poet, an essayist and cultural critic, a translator from French and German, a song and scriptwriter. The emotional and taut prose of *The Dogs of the Sinai* makes palpable the formidable difficulty, even at 40-year's distance, and even for a thinker and a poet, to freely remember Fascism and its violence. Fortini's undertaking in *The Dogs of the Sinai*, the use of his own life to speak of the Italian traumas of the Twentieth Century, is a nearly isolated gesture in the post-war generation. What makes it truly remarkable is Fortini's ability to transform autobiography into theory, re-conceptualizing the relation of history and memory in ways that productively engage our contemporary moment.

## II. Autobiography as Historical Method

Close to the middle of Straub and Huillet's film *Fortini/Cani* appears a silent shot of a hand-written note. The passage, taken from the book's fourteenth chapter, deserves a heightened visibility; it is the core program of Fortini's text.

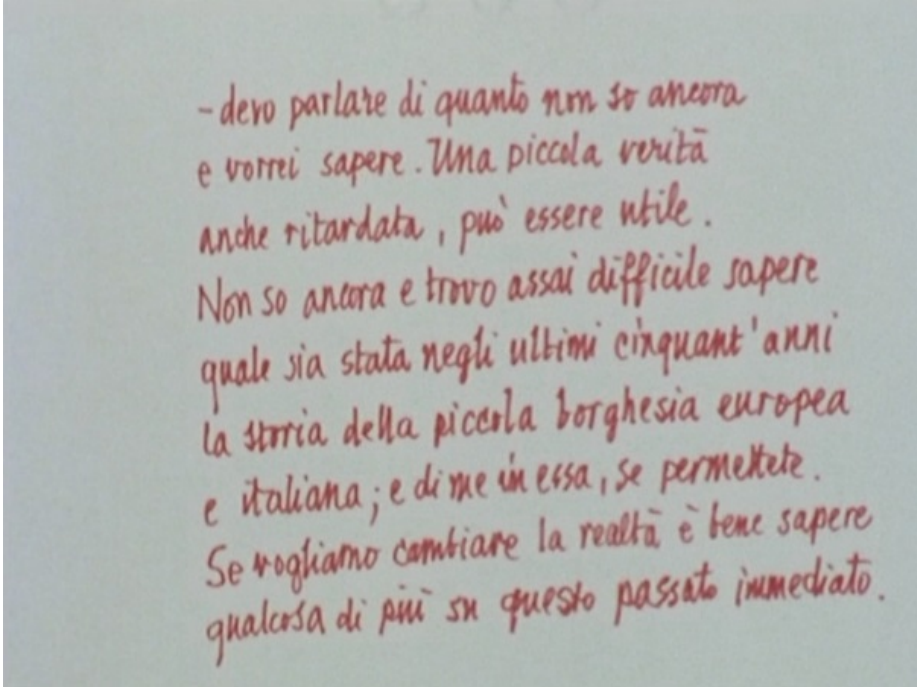
I must speak of what I don't know yet and I would like to know.  
A small truth, even if belated, can be useful. I don't yet know and find it rather difficult to know the history of the European and Italian petty bourgeoisie over the past fifty years and of me within

<sup>13</sup> See B. Croce, *Fascism as a World Threat*, in «New York Times», 28 November 1943, and Id., *La libertà italiana nella libertà del mondo*, now in Id., *Scritti e discorsi politici (1943-7)*, Bari, Laterza, 1963, I, pp. 56-7.

# L'ospite ingrato

Writing/Filming/Working Through Fascism.  
Franco Fortini's *The Dogs of the Sinai*  
and Danièle Huillet and Jean-Marie Straub's *Fortini/Cani*

Giuliana Minghelli



- devo parlare di quanto non so ancora  
e vorrei sapere. Una piccola verità  
anche ritardata, può essere utile.  
Non so ancora e trovo assai difficile sapere  
quale sia stata negli ultimi cinquant'anni  
la storia della piccola borghesia europea  
e italiana; e di me in essa, se permettete.  
Se vogliamo cambiare la realtà è bene sapere  
qualcosa di più su questo passato immediato.

Still from Straub and Huillet, *Fortini/Cani*

it, if you'll allow me. If we want to change reality, it is good to know something more about this immediate past. (*DoS*, p. 31)

The imperative of looking back and digging in a past that is at the same time individual and collective is cast in strikingly cautious language. To know more and to pursue this knowledge through one's personal experience, to return memory to history and history to memory, suggests at best a breach of etiquette, at worst the transgression of an unspoken interdiction. In order to grasp the momentousness of Fortini's gesture – to elect the self as a site of historical reflection – we need first to historicize it. In the early Sixties, due to a series of global and local factors – the Eichmann trial in Jerusalem, a shift to the left in the Italian government, the liberalization of society – Fascism and the tragic history of the first half of the century suddenly took center stage in historical debate and popular culture.<sup>14</sup> In 1961, Einaudi published the first extensive historical study of Fascism, Renzo De Felice's *La storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*. After a long blackout in the Fifties, cinema focused once again on recent history. Fortini himself collaborated on a film in 1962, together with Cecilia Mangini, Lino del Fra' and Lino Micciché, documenting the rise of Fascism: *All'armi siamo fascisti*. But even as it became an object of public scrutiny, Fascism was still kept at a safe distance through different protocols of representation: the "objectivity" of historical inquiry, the formal and stylistic devices of fiction, and the constraints of genre and narrative cliché in film.<sup>15</sup> Against this context of distancing and cultural containment, we can fully appreciate the "scandalous" nature of Fortini's desperate and defiant gesture in 1967 to make his personal experience under Fascism the site of reflection. To speak of the self, the *bios*, involved the transgression of powerful unwritten taboos connected with the intimate relation through violence that Fascism entertained with the bodies of its adversaries, disciplined and "purified"

<sup>14</sup> For a nuanced historical reconstruction of changing attitudes toward memory – specifically memory of the Holocaust – in post-war Italy, see R. Gordon, *The Holocaust in Italian Culture*, Stanford, Stanford University Press, 2012.

<sup>15</sup> In cinema, think of the fortunate genre of the *commedia all'italiana*; in literature, it is worth remembering Natalia Ginzburg's 1963 *Lessico familiare*. This hybrid of fiction/memoire opens with the following caveat: «I did not feel like writing about myself. This actually is not my story, rather the story, with many gaps and lacunae, of my family»: N. Ginzburg, *Lessico familiare*, in Id. *Opere*, Milano, Mondadori, 2001, p. 899.



through the use of the “holy cudgel” and castor oil. It is in these experiences that the inextricable connection of memory with bodily shame and the extraordinary force of the interdiction to remember can be fully understood.

To justify and give intellectual rigor to his historical/autobiographical (possibly undignified and shameful) undertaking, Fortini quotes Jean Paul Sartre's 1948 play *Les mains sales*: «I am not interested in what has been done to man, but only in what he does with what has been done to him» (*DoS*, p. 59).<sup>16</sup> If there were gates in 1945 welcoming humanity out of the hell of Fascism, these words could have been chiseled on the lintel as an epitaph. The words are at once empowering and forward-looking, yet potentially repressive and silencing as well. They reveal the violence that Fortini, as intellectual and artist, has to do to himself to turn and go back through those gates to confront what Fascism has done to his family, to his father, to him. The memorial act, «dwelling on what has been done to you», puts Fortini's rational powers and equanimity at risk, but if a little truth is to be gained, and one that will be, hopefully, a collective one, it cannot be avoided. «Historians are almost too good; but they leave some lacunae behind. [...] the autobiographical form is nothing but a modest rhetorical ploy. I also speak about my affairs because I know they're not just mine. My “life” matters very little to me» (*DoS*, pp. 31-32). As a historian of himself, Fortini sets to work on the lacunae, instances of unclaimed personal and collective experience, within the historical discourse. This double engagement of history and memory (involving not the choice of a

---

<sup>16</sup> There is no sustained study of Fortini's use of biography as a tool of historical reflection and theory. For a long time, autobiography has been treated as a lesser and slightly shameful discourse. Berardinelli links it to a «regressive», «self-destructive» impulse which Fortini strove to overcome through style or ideology. See A. Berardinelli, *Franco Fortini*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, p. 127. For a critique of this position as «repress[ing] the violence of history», see E. Abate, *Fortini, la guerra, la pace*, in «Se tu vorrai sapere...». *Cinque lezioni su Franco Fortini*, ed. P. Giovannetti, Milano, Edizioni Punto Rosso, 2004, p. 13. Even if recognized as a «precious» element, autobiography remains theoretically underutilized; see A. Cortellessa, *Ricordarsi del futuro o della critica come ultimatum*, in *Dieci inverni senza Fortini. 1994-2004*, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 151. Zinato recently focused on autobiography as an «ideological unconscious», but did not engage Fortini's confrontation with memory, thus leaving in place an allegorical «mystery of history», see E. Zinato, *L'inconscio politico e i destini generali: autobiografia e saggismo critico in Franco Fortini*, in «Come ci siamo allontanati». *Ragionamenti su Franco Fortini*, Novara, Arcipelago, 2016, pp. 17-32.



cognitive over an emotional mode but rather a shuttle between the two) speaks profoundly to the recent discussion on the role of affect in the production and transmission of historical knowledge.<sup>17</sup>

Historians working on Fascism and the Holocaust have been the first to grant memory a crucial role in the writing of the past. If memory disrupts the smoothness of traditional historical narratives, Saul Friedlander has argued that the affective nature of its accounts has the power to convey with gripping immediacy extreme events like mass extermination.<sup>18</sup> More importantly, memory evokes a constellation of violence and trauma that directly questions the adequacy of the objective parameters of written history. In a recent issue of *History and Theory*, it was noted how historians do not really know what to do with violence; «they are generally more comfortable contextualizing violence than theorizing about it».<sup>19</sup> Violence and the field of affects it evokes pose an epistemological problem to the extent that they bring the researcher to the fore as an embodied historical and political subject. The historian of the Twentieth Century occupies a particularly fraught position, being asked to perform an impossible act of containment: to distance a past that is to a greater or lesser extent his or her own. Dominick LaCapra has even suggested that the element of objectification present in historiography «may perhaps be related to the phenomenon of numbing in trauma itself».<sup>20</sup> Could this be what Fortini meant when he observed that «historians are even too good»?

Neither an historian proper nor a novelist, Fortini goes on to describe the object of his enquiry using a term with intriguing theoretical potential. «What's more, these pages are not an appendix to *The Garden of the Finzi-Continis*. They have another intent – to suggest the existence

<sup>17</sup> For a reflection on the “intelligence of emotions”, see M. Nussbaum, *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001. Fortini recognized the importance of «the corporeal roots of individuality» in *Più velenoso di quanto pensiate*, in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., p. 1458.

<sup>18</sup> S. Friedlander, *The Years of Extermination*, vol. 2 of *Nazi Germany and the Jews 1939-1945*, New York, Harper, 2008, pp. XXV-XXVI. On memory in historical discourse see K. Lee Klein, *On the Emergence of Memory in Historical Discourse*, in Id., *From History to Theory*, Berkeley, University of California Press, 2011, pp. 112-137.

<sup>19</sup> P. Dwyer, J. Damousi, *Theorizing Histories of Violence*, in «History and Theory», Theme Issue 56, December 2017, pp. 3-6.

<sup>20</sup> D. LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University, 2001, p. 40.

of some *maculae lutee*, insensitive to normal light» (*DoS*, p. 32). A macula is literally a stain, dark in nature. Lutea, on the other hand, means golden yellow, suggesting brightness, hence the suggestion that the history he is about to explore is like an opaque surface «insensible to normal light». But *macula lutea* is a far more complex and fascinating term than Fortini lets on, one with momentous implications for Fortini's theory of history. The medical term refers to a small yellow spot on the retina situated in the back of the eye, the point of convergence of the luminous rays and essential for the highest acuity of vision. The image collapses the distance between the subject of perception and the object perceived. The macula is at once an opaque stain, a passive object waiting to be caught by the gaze of a particularly keen observer, and the locus where any observer's vision takes place. Fortini's search for historical understanding originates in a paradoxical site where biology turns into theory, where opacity is at one with searing insight. Escaping the casually autobiographical and anecdotal, memory affords a method, a heuristic; it works as a dissolving agent on the sacrality of accepted historical truths, offering the past new openings to the future.

*The Dogs of the Sinai* unfolds as a painful, yet methodical confrontation with the opaque surfaces holding the most piercing light and vision. Defying autobiographical *topoi* and strict chronology, the text proceeds through constant detours and unpredictable movements to order the past. Alternating paragraphs of contemporary cultural analysis and philosophical reflection with personal recollections, Fortini retraces his steps from the present of the Arab-Israeli conflict to the Second World War, then to the 1938 racial legislation, and finally to the early Twenties, when, as a child, he witnessed the inaugural violence of Fascism.

### III. Memory as Historical Product and Critical Practice

«The events have started to recede» (*DoS*, p. 3), so opens *The Dogs of the Sinai*, foregrounding the perspectival flight of times that structures the reflection, the vanishing point against which history and memory have to measure themselves. As if to explicitly mark the passing of time on the page, the same words open section three, a lyrical anaphora that aligns the temporal dimensions of reading and historical experience: a falling forward and a falling away. The rate of this temporal flight has accelerated in modern media society and memory has no time to mend the loss, to transform the isolated

*Erlebnis* into *Erfahrung*, time into history. Fortini foregrounds the vulnerability of memory as the core experience of the Twentieth Century. Memory is threatened on two fronts: in the present by the ever-faster news cycles, and in the past by the erasure of trauma. Against the modern politics of oblivion, Fortini develops a signature gesture that informs the whole essay: namely, the historicizing impulse to think himself, his words, his present, in the flux of time; ethically connected to what came before and to what, shrouded in anxious hope, is to follow. So it happens that, beyond the immediately visible surface of newspapers and TV screens blaring news of the Arab-Israeli war, Fortini finds compressed, leveled by the modern imperative of accelerating information, the geological deposits of other stories from other Twentieth Century summers.

A splendid July [...]. The morning air burns any thought that dares to move beyond the present. People converse during these lovely evenings about the events in the Middle East [...] but who senses a real difference between these July evenings and those of past years? [...] Thirty years ago, another July, I think – facing the same sea, in a boarding house for families, my father’s *Corriere della Sera*. Something had started where the sun set, in Spain. When did they kill those blacks in America? Last summer or the one before? Memory works to flatten everything. (*DoS*, p. 9)

Resisting the modern degeneration of memory into a tool to level the past, Fortini reclaims its power to recover the layers of time—the Spanish Civil war which started on July 17, 1936, and the American Civil Rights Movement of the Sixties. The arduous unfolding of memory is inseparable from a critique of the present. The response to the Six Day War has revealed to him how modern media encourages people to treat events «with the same childish dissipation / puerile carelessness that we employ with “products” – to consume them» (*DoS*, p. 11). The message contained in media reporting is clear:

All of this means only one thing. All of this wants to convince us of only one thing: “There is no perspective, no order of priorities”. You must partake in this fictional passion now just like you did with other apparent passions. You must not have time to linger/pause. You must ready yourself to forget everything, and soon. You must prepare not to be or want something. (*DoS*, p. 11)

The tyranny of the present, of the latest moment, erodes the ability to order and assign value to events, to be present in time, «to be and want something». Behind this flattening of perspective «is a single hard, brutal news item: “You are not there where what decides your destiny is taking place”».

But the failure of self-presence in media society is only the latest iteration of an absence to one's own history that has been the defining experience of the Twentieth Century. «How one could be there and not be there at the same time, the ghastly secret of human beings in this century», so German writer Christa Wolf reflected while writing on everyday life in Germany under Nazism.<sup>21</sup> For the generations of Wolf and Fortini who grew up *under* Fascism, history is not just the objective, distanced time of the historians, but firstly the embodied time of memory. Memory is one with the body; to remember for the citizens of Europe of the mid-half of the Twentieth Century means to return to a site where a destiny was decided, to a place of pain, of shame, where the body was absent to its presence. Short of understanding this historically structured place of collective absence no comprehensive history of the century can be written. *The Dogs of the Sinai* is a work of memory committed to digging out a history doubly compressed by present and past forces: media culture and historical trauma. Far from a casual exercise, autobiography becomes a game of Vabanque in which all is wagered: the self is exposed, writing is “profiling,” a judgment is pending. Where was Franco Fortini when his destiny was decided?

#### IV. *Casi personali*/Personal Matters and *Destini generali*/Collective Destinies

«Personal matters had been laid waste by the enormity of those events [the war, the camps]» (*DoS*, p. 20). From the ashes Fortini recovers not a “story,” but raw and unformed “matters.” The approach to the scattered personal material is gradual. After eight sections dedicated to the present of the Arab-Israeli war, through the recollection of the Nazi civilian massacres of Marzabotto and Sant’Anna di Stazzema, Fortini eventually arrives to his family story. Chapter 17, the longest in the book, is entirely autobiographical; in it are interwoven the «two mirroring stories of defeat»,<sup>22</sup> of father and son, revealing a

<sup>21</sup> C. Wolf, *Patterns of Childhood*, New York, The Noonday Press, 1980, p. 39.

<sup>22</sup> F. Fortini, *Lettera a mio padre*, in Id., *Saggi ed Epigrammi* cit., p. 1264.

complex dialogic structure that opposes self and other/father, individual and collective.

The first residue of matter is the father's surname, Lattes, abandoned for the maternal Fortini in the hope to escape the consequences of the 1938 racial laws a futile attempt that did not spare him the encounter with fascist violence.

“Dirty anti-Fascist Jew!” – these words, accompanied by a fist and the taste of blood on the teeth; the fist that of a *senior* in the militia [...] and the teeth mine; in a street in the center of Florence, in the crowd, early November 1939, Italy not yet at war; these words were meant to fix me, identify me. (*DoS*, p. 45)

In a detached staccato, the prose registers essential fragments of memory – a date, a street in Florence, a fist, blood on the teeth. Memory is *bios*, raw living matter. How to oppose, paraphrasing Elaine Scarry, the rational, verbal making of the world to its violent unmaking? The language struggles to recollect yet contain and discipline the swelling emotion, transforming memory at its most primitive – pre-verbal pain imprinted on the body – into something historical because shared in the objectivity of language. The goal, Fortini notes, is not to write an appendix to Giorgio Bassani's *The Garden of the Finzi Contini*. Declining the protections of fiction and style used by novelists to contain and tame the past, Fortini stays with the *maculae lutee*, the points of searing light that resist apprehension even as they are apprehended. Admittedly, what he conveys is not a story but «a knot of fury and shame» (*DoS*, p. 44): the voiding of friendships, the humiliation of the appeals to be exempted, even a postdated conversion to the Waldensian church to avoid persecution (*DoS*, p. 45). «I would not want to remember and, in truth, I do not remember – I interpret» (*DoS*, p. 44). It is in this shuttle between the burning knot of the past and a stubbornly pursued understanding through the *bios* that the book unfolds and gains its energy and tension.

The story of the son in 1938 is only the latest act in a history of shame and ostracism that reaches back to the advent of Fascism in the early Twenties, to the story of the father. Fortini's recollections are organized primarily around this story. Allowing a partial displacement of the personal, the figure of the father makes possible the objectification of the experience, working as a relay point of pain into knowledge. «If I ask

myself who my father was, I know pretty well what traps lie in the question and what interdictions in the answer» (*DoS*, p. 60). In a way, *The Dogs of the Sinai* is nothing but a long, complex answer to this question in pursuit of «a small truth» about the intertwined history of the self, the father and their tragic century.

A well-known Florentine lawyer from a modest Sephardic family, not religious, a passionate republican in the tradition of the French Revolution and the Risorgimento, a patriot and volunteer in World War One, Dino Lattes, Fortini's father, carries a double sign of difference: anti-Fascism and Judaism. Here we see the origin of Fortini's long-held «absurd idea that Jewishness, anti-Fascism, resistance and socialism were contiguous realities», and why Jewishness appeared «to sum up every other persecution, every other suffering» (*DoS*, p. 20). But *personal matters*, if closely scrutinized, complicate ideological and historical shortcuts and impose a confrontation with a more problematic reality. Paradoxically, a sense of otherness and exclusion first dawned on Fortini in the intimate space of the extended Jewish family in the form of «a reproach for a difference he couldn't yet decipher» (*DoS*, p. 22).

That difference, he would later understand, was political and it was his father's. The boy was eight, ten, twelve between 1925 and 1929, the years that saw the consolidation of Fascism; in 1925, they had looked for his father to kill him, and, ever since, he'd become the "gray" sheep [*pecora grigia*] of the family. (*DoS*, p. 22)

Memory congeals around the bare bones of words, not unlike the *ossi di seppia* (cuttlefish bones) of the title of Eugenio Montale's 1924 poetry collection. Although worked over by the ceaseless action of time, for Fortini words retain a lasting historical power. The "gray" sheep is one such example. The translation in the English edition to "black sheep" misses an important twist in Fortini's story. Just as in English, the Italian family outcast is a *pecora nera*, Fortini chose «gray» because «bigio» (the gray ones) was the name the Florentine Fascists gave to their socialist and communist opponents. Thus, Fortini's father was «bigio» both for the Fascists and for his Jewish family. This story brings to the surface some uncomfortable and lately overlooked historical facts: Fascism started as an attack on political difference;

Italian Jews were often among the early supporters of Mussolini.<sup>23</sup> Autobiography leads to an important theoretical insight: «To be an anti-racist it is not enough to reject biological heredity, the determinism of blood. A separation and hierarchy among men based on their historical inheritances can also lead to racist aberrations» (*DoS*, p. 58). For these reasons, the father's political difference and not his Jewishness stood at the core of Fortini's early identity. «Of the reasons that, between the ages of seventeen and twenty, made me an anti-Fascist, my condition as the son of a Jew played very little part» (*DoS*, p. 21). It was only during the Second World War as a refugee in Switzerland, and in the post-war, while helping the exodus of Central European Jews to Palestine, that Fortini will actively reclaim his Jewish identity.

Fortini's attitude toward his father is an amalgam of love and shame, torn between merciless scrutiny and a passionate embrace. A forbidding and cruel light invests Dino Lattes, «the poor Jew who has managed to leave the linen shop and enter the liberal professions» and the «minor» anti-fascist, without the prestige of a Gaetano Salvemini (*DoS*, p. 61). And yet, Fortini knows that his father's obscure life of defeat holds the keys to understanding the recent past and his own life in it. «Inferior to the weight of its duties was your generation, even among its best».<sup>24</sup> So Fortini wrote in an open *Letter to my father* published in the socialist newspaper «L'Avanti» in 1948. The judgment on his father turns into a collective judgment on the «fathers», the early anti-fascists, pronounced by those of the post-war generation, like Fortini and Calvino, who fought in the Resistance. Weak, ineffectual, beaten by Fascism, the first anti-fascists like Dino Lattes were in the post-war an object of shame, tacitly condemned to a *damnatio memoriae*. But Fortini's celebration (and condemnation) of his father on the day of his sixtieth birthday, coming a few months after the 1948 elections that marked the defeat of the Resistance parties, brings a

<sup>23</sup> See M. Sarfatti, *Gli ebrei nell'Italia fascista*, Torino, Einaudi, 2000, as well as his article on the question of the Jewish support to Fascism: *Gli ebrei fascisti e il mito dell'antisemitismo obbligato*, in «L'unità», April 6, 2001, also on «Michele Sarfatti», <http://www.michelesarfatti.it/testi-online/3-gli-ebrei-fascisti-e-il-mito-dellantisemitismo-obbligato/>. (last accessed: 14/11/2020).

<sup>24</sup> F. Fortini, *Lettera a mio padre* cit., p. 1266. Moving from the question: «Now, thinking back to it, how does the fate of our family find a place in that of our country and the world?» this essay could be read as an early draft of the biographical/historical reflection in *The Dogs of the Sinai*; here, p. 1265.



dawning perception of a troubling continuity: «And yet, I know, you can start asking us, in the Italian *crepuscolo* [meaning both dusk and dawn, raising the question of the post-war as an unequivocal new beginning]: “What are you doing with your years?”». <sup>25</sup> By the Fifties, the answer will be clear: the stories of fathers and sons have become mirrors of ineffectuality in the face of Fascism.

When in a seminal essay of 1964 Fortini draws a balance sheet of the failed politics of the left, the inability to look at the past will emerge as the crippling limitation of the post-war Resistance movement.

the horizon of the post-war – first spontaneously and then artificially – was blocked by the immediate past, namely Fascism and the blinding expanse of ruins and massacres. A kind of self-defense, together with a political calculation by its leaders, pushed the intellectual left (authors and editors, journalists and ideologues) to look for antecedents in the immediate past, the anti-fascist tradition. The boundaries [...] were the French Popular Front, the Spanish Civil War, and the New Deal. Beyond that, a vague twenty-year period, from 1937 back to 1917, stretched out in the distance. <sup>26</sup>

A complex interdiction enclosed the post-war within a geography where all the familiar lands were foreign countries; Italy, unnamed, remains an uncharted territory, a Freudian *unheimlich* of Fascism. The failure of the left, then, is a failure of memory, the failure to reclaim the legacy of the fathers. This momentous insight is behind the reflection in *The Dogs of the Sinai* and its attempt to map exactly that uncharted territory, to reclaim memories that further an understanding of the collective past.

Once again the raw matters of biography open the most disturbing and compelling historical vistas. *The Dogs of the Sinai* grounds the abstract notion of an ethos of silence – one uniting a whole country, victims and aggressors, left and right – in the materiality of bodies, and by so doing drives home the high price that oblivion, both enforced and self-imposed, extracted on post-war democracy and justice. Towards

---

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 1266.

<sup>26</sup> F. Fortini, *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo*, in Id., *Saggi e epigrammi cit.*, p. 132 (translation mine); now available in English in *A Test of Powers: Writings on Criticism and Literary Institutions*, trans. A. Toscano, Calcutta, Seagull Books, 2016.

the end of the book, Dino Lattes' voice emerges to recount a story. As a lawyer, in post-war Florence, he was part of a trial against a group of Fascists who had contributed to the deportation of 341 Florentine Jews «of whom only 7 came back from the German camps». To his dismay, many, «too many» of the surviving relatives did not respond to the invitation to testify (*DoS*, p. 62). Before 1938, Dino Lattes explains, «regardless of whether they were fascist by opinion or membership», these people had excellent relations with the fascist leaders and authorities, because they shared the same life, «they belonged to the same class. Now some have started seeing each other again, and many more – and not even ten years have passed – try to forget because remembering too much can have a political aura unwelcome to our current rulers» (*DoS*, p. 63). «His consciousness got this far, and no further, I think», is Fortini's final ungenerous comment. But which consciousness got even this far in Italy's long, not yet ended post-war? Challenging any received understanding, Dino Lattes raises thorny questions about the collusion of many Jews with Fascism, on Fascism as class war, and, most tellingly, on the deep continuity of power and institutions before and after the war. Finally, he drives home how silence is a continuation of violence. Hence the urgent question for contemporary memory studies: what were/are the cultural, social, and political consequences of the ethos of forgetting which defined, in Italy particularly, the post-fascist moment?

The power of *The Dogs of the Sinai* resides in its ongoing tension between the grand historical and intimately personal, the repeated shipwreck of «general destinies» against the tiny rock of «the me in it». The affective life, the small history of dispersed *matters* tests History. It is *exorbitant* in the original meaning of the word, namely it veers off the orbit of received historical discourse. By sifting through the debris, the ruins of the *bios*, Fortini broke the silence and gained historical understanding. Yet solace evaded him; the unveiling of a history of violence does violence to the writer.

Even at many years' distance Fortini will feel ashamed of *The Dogs of the Sinai*: a “petty” and “derisory” attempt at writing history though self-scrutiny, a book in the grip of an emotion not mediated by style. Representation did not redeem the past, engendering instead only further shame for an undisciplined text. So in the end, it seems that silence, the same silence that speaks in the voices and aesthetic choices of the Italian post-war writers, poets, and filmmakers, is the

best choice.<sup>27</sup> In the end, such writing is only another self-inflicted wound; outside style there seems to be no salvation. Poetry, Fortini is well aware, is a way to contain violence, to use culture to deflect history, «[a] disciplining mimicry [...] imitating at the same time violence and the lamentation of the violence suffered» (*DoS*, pp. 64-65). But, while the invitation to the «calm of detachment» promised by form has never been so strong, Fortini concludes the book on a different note: «even stronger is resistance and I won't resign myself» (*DoS*, p. 68). Fortini, like Primo Levi, was well aware how style works as a defense and a lie, «the deceits / now prison and wall where I make a nest», as he put it in a 1955 poem.<sup>28</sup> There the *bios* takes refuge, behind a form that tames and contains truth and the work of memory. The words that close the book, coming from the extreme frontier of utterability, from a space engulfed in violence and shame, beyond style and culture, advance a different proposal. Zleman Lewenthal, a Sonderkommando in Auschwitz's Crematorium II, left a warning to writers, artists and historians of the future: «If you no longer want to believe in truth, no one will want to believe in you» (*DoS*, p. 70). Not rhyming, yet aligned; occupying the same dissonant yet overlapping position stand the words «truth» and «you».<sup>29</sup>

Seen in this light, Fortini's perceived stylistic failure in the pursuit of a «small truth» is the very measure of the book's success and originality, notwithstanding its failure to pacify the writer with his past, with his father, with himself. If writing, as a technology of memory, did not allow a working through, in 1975, in front of the camera of Straub and Huillet, Fortini does achieve a belated sense of reconciliation. Through the mediation of cinema, the story of the father, the most searing point of vision in the book, finally escapes the past and the hell of repetition and becomes an opening to the future. How is memory so profoundly transformed by the intermediality of cinema?

---

<sup>27</sup> For repressed memory in neorealist cinema, see G. Minghelli, *Landscape and Memory in Post-Fascist Films. Cinema Year Zero*, New York, Routledge, 2013.

<sup>28</sup> «Gli inganni / che ora son cella e muro dove m'annido»: F. Fortini, *Canzone*, in Id., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2014, p. 175.

<sup>29</sup> For an analysis of Holocaust writing and the specific use of language that pushes representation toward sheer presentation, see N. Chare and D. Williams, *Matters of Testimony. Interpreting the Scrolls of Auschwitz*, New York and Oxford, Berghahn, 2017.

## V. Filming Memory as Working Through

Straub and Huillet's 1976 film adaptation of *The Dogs of the Sinai* opens with a shot of the book. The prematurely aged print takes on a new visual as well as auditory life as it flows through the voice of the author. Read against the materiality of the rocks, the written words, once hurled like stones, now, in the presence of the camera, settle into place. Structurally the film alternates from long takes of Fortini (close-ups of his hands, face, or sitting body) as he reads from the book, to images accompanying Fortini's voice-over – historical footage of an announcer relating news of the 1967 war; an officiating rabbi in a synagogue – to silent still frames and slow camera pans across historically and memorially charged Italian landscapes: the Apuan mountains where the Nazi massacres took place or the terrace by the sea, where Fortini recited his text. Memory, which on the page seemed without a future, closed in the circle of a perpetuating offence, is returned to a living landscape in the film.

From the Sixties, Huillet and Straub produced avant-garde films built around the transposition of literary and theatrical texts, classical music, and librettos into images.<sup>30</sup> Invoking the documentary (indexical) nature of cinema, their films stage *en plein air* the drama of a text using non-professional actors. As in *Fortini/Cani*, their cinematography favors stillness in wide panoramic shots that amplify space and dilate time, and the off-field: primitive framings that leave actions and subjects outside the shot and editing that uses the negative space between shots as narrative element. The transposition of the word into landscapes, like natural theaters, is their authorial mark. Paul Cezanne's words, «Look at this mountain, once it was fire», often quoted by the filmmakers, capture the notion of a cinema at once environmental and historical, a cinema of the trace where memory becomes air and light, the landscape a point of enunciation without enunciation, a site of diffuse consciousness

<sup>30</sup> Some of the most relevant works: *Not Reconciled*, adapted from *Billiards at Half Past Nine* by Heinrich Böll in 1965; *The Chronicle of Anna Magdalena Bach* in 1968; Arnold Schoenberg's unfinished opera *Moses and Aaron* in 1973; and *From the Clouds to the Resistance*, an adaptation of Cesare Pavese's *Dialoghi con Leucò* and *La luna e i Falò* in 1979. For a complete filmography and introduction to their cinema, see T. Fendt ed., *Jean-Marie Straub and Danièle Huillet*, Wien, Oesterreichisches Film Museum, 2016. In his introduction to the screenplay of *Fortini/Cani*, Nowell-Smith stresses «the process of textual production» as central to their cinema: G. Nowell-Smith, «*Fortini/Cani*» *Script, Introduction*, in «Screen», 19, 2, Summer 1978, pp. 9-10.

# L'ospite ingrato

Writing/Filming/Working Through Fascism.  
Franco Fortini's *The Dogs of the Sinai*  
and Danièle Huillet and Jean-Marie Straub's *Fortini/Cani*

Giuliana Minghelli



Stills from Straub and Huillet, *Fortini/Cani*



Giuliana Minghelli

Writing/Filming/Working Through Fascism.  
Franco Fortini's *The Dogs of the Sinai*  
and Danièle Huillet and Jean-Marie Straub's *Fortini/Cani*



Stills from Straub and Huillet, *Fortini/Cani*

and historical processing. «In almost every one of their films», Jacques Aumont notes, «the landscapes are immense tombs, cenotaphs, or monuments [...] an implicit evocation of an underground reservoir (of meaning, of memory, of history, of death)».<sup>31</sup> Through subjects, techniques and settings, Straub and Huillet's films consistently «point to worlds outside themselves», to the simultaneous absence and presence of history, and the unresolved question of justice.<sup>32</sup> In the very process of filmmaking, they explore the tension between present and past, visible and invisible. Their films «crystallize the burden of the past and the impulse to resist».<sup>33</sup> Such resistance to aesthetic conventions, and its political questioning of the world and our place within it, calls for an active spectator highly conscious of the act of seeing.

Many of their films engage the history of Twentieth Century Fascism, its violence, and the memory of those events. Similarly to *Not-Reconciled*, the 1965 adaptation of Heinrich Böll's *Billiards at Half Past Nine*, *Fortini/Cani* traces the recovery of denied memories. In the transposition of *The Dogs of the Sinai*, Straub and Huillet expunge Fortini's recollections from all "flights" into interpretation; memory, unreconciled, is left to face and interrogate our here and now.

On the screen, the deep geology created by the magmatic force of Fortini's personal memory erupting through the reified strata of collective forgetting surges before our eyes in the mountain ridges of the Apuane and the skyline of Florence. What happens when the word is transplanted to the materiality of a landscape and how the camera grants a reconciliation which the book failed to provide are exemplified in the filmmaker's adaptation of chapter 17, the most intensely autobiographical of the text, where the most sustained and, for that reason, excruciating act of remembrance takes place.<sup>34</sup>

The wound running throughout the book, that disfigured figure of violence, the father, is the core of the chapter. The story that must be told, the story that is unbearable to behold, is introduced by a slow

<sup>31</sup> J. Aumont, *The Invention of Place: Danièle Huillet and Jean-Marie Straub's Moses and Aron*, in *Landscape and Film*, ed. M. Lefebvre, New York, Routledge, 2007, p. 5.

<sup>32</sup> B. Byg, *Landscapes of Resistance. The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 2.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. XI.

<sup>34</sup> Turquety speaks of a «visibilité géologique» of history in his analysis of the evolution of landscapes as a site of historical reflection in Huillet and Straub. B. Turquety, *Paysages de mémoire, théâtres de l'histoire. Topologies de Danièle Huillet*



Giuliana Minghelli

Writing/Filming/Working Through Fascism.  
Franco Fortini's *The Dogs of the Sinai*  
and Danièle Huillet and Jean-Marie Straub's *Fortini/Cani*



Still from Straub and Huillet, *Fortini/Cani*

camera pan starting from left at the corner of Via dei Servi in Florence, to right, revealing the suffocating perspective of the street, and finally opening unto the vanishing point of the Brunelleschi cupola, where it briefly rests. As Fortini's voice starts its narration, the camera slowly descends to street level, the cupola now hemmed in by residential buildings. The view, embodying a complex layering of times, is claustrophobic, dominated by the close-up of heavy grates at the windows. From there the camera impassively records the uninterrupted flowing of traffic and noise of the street, forcing the viewers, for the whole time of the reading and beyond, to be present there while transported elsewhere.<sup>35</sup>

The shot, as it is often the case with Straub and Huillet, is stripped of explicit narrative value, the bareness and length of the still frame forcing us to confront in the now of the image the past evoked by Fortini's impassive voice. Those faraway events remain off-screen, yet through the materiality of the city, eerily present: «look at this mountain, once it was fire».

When in 1939 the Fascist legislation had begun, amid vast confusion, to pronounce itself, my father had tried to get himself "discriminated" [exempted], as the expression went. Had he volunteered during the First World War? Yes, so he would know that Fascist law made an allowance for that quality and permitted him to continue practicing the profession of lawyer. He had feigned having forgotten how many times he'd spoken in the political trials of the 1922-25 period, the beatings suffered, his arrest for presumed collaboration with Gaetano Salvemini's small opposition newspaper, *Non Mollare* [Don't give up]. Faced with the victors, he stepped aside. He had not requested the Fascist card. He'd hoped they would forget him. For years his "law firm" was advertised on a green marble plaque on the same street as the Casa del Fascio, the Florentine Federation of the Party. He only needed to cross the street to be shaved by the

---

et Jean-Marie Straub, in *Paysages et mémoire: Cinéma, photographie, dispositifs audiovisuels*, eds. Christa Blümlinger, Michèle Lagny, Sylvie Lindeperg, Sylvie Rollet, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014, p. 109. See as well, P. Adams Sitney, *The Anti-Sublime Landscape*, in *Modernist Montage: The Obscurity of Vision in Cinema and Literature*, New York, Columbia University Press, 1990, pp. 203-207.

<sup>35</sup> Perez reads the sequence stressing the tension between the public and private dimension of space and memory. See G. Perez, *History, Then and Now* cit., pp. 60-63.

same barber who trimmed the hair or goatees of the Fascist hierarchs. He had signed up his son to the “avant-guardists” from the beginning of high school. And how happy he seemed when – so they recognized that he was “very intelligent”! – they had sent him, his boy, to the “Lictorial Games of Culture and Art”, as they called certain annual competitions and debates that the Fascist authorities promoted for university students across the country. Visibly moved, he had come to bid him farewell at the station, as though he were leaving for some kind of war. The son wore high boots, borrowed from a friend, the black shirt, the cap of the *goliardi* [members of student fraternities]. Well, couldn't one also have seen at the meeting of the “avant-guardists”, even the two sons of the lawyer Console, who lived with their mother in a rented flat on the floor below ours? But those two boys couldn't have forgotten the night of 3 October 1925, when the blackshirts had broken into their home and shot down their father in front of them; that lawyer Console who had been, as they say, “partner” in my father's law firm? I recall as a child having seen him once, when I had gone with my mother to my father's office. But I did not frequent those boys, nor did my family their home. For reasons of prudence, you understand. (*DoS*, pp. 41-42)

The busy, everyday banality of 1975 Florence, with its traffic and passersby, seen through the impassive temporality of the long still shot, drives home the enormity of a lifetime of daily fear and humiliation. We are made to feel the passage of time, an indifferent time that buries all horrors, all pain, as if they never happened. Various voices are interlaced in Fortini's narrative: the impassive chronicler, the perspective of the authorities, the thoughts of the father filtered through the bitter irony of the son. And throughout, the narration is punctuated by the regular and unrelenting downbeat of acts of denial, self-forgetting and self-erasure: «he had feigned having forgotten»; «he stepped aside»; «he'd hoped they would forget him». Forget and be forgotten. But how could you forget? The sons of the lawyer Console «couldn't have forgotten». The meaning of living “under Fascism” emerges in its material and mental reality as a violence that generated fear, silence, denial and, finally, “consensus”.

It is striking how a great part of Fortini's story concerns the status of memory itself: memory as a recollection of how memory was impaired systematically, and for a lifetime. The reality of Fascism as a war on memory gains affective evidence as the indifference of present-day

# L'ospite ingrato

Writing/Filming/Working Through Fascism.  
Franco Fortini's *The Dogs of the Sinai*  
and Danièle Huillet and Jean-Marie Straub's *Fortini/Cani*

Giuliana Minghelli



Stills from Straub and Huillet, *Fortini/Cani*



Giuliana Minghelli

Writing/Filming/Working Through Fascism.  
Franco Fortini's *The Dogs of the Sinai*  
and Danièle Huillet and Jean-Marie Straub's *Fortini/Cani*



Stills from Straub and Huillet, *Fortini/Cani*

Florence reinforces the repression and induced oblivion investing that faraway time. The juxtaposition of image and text reveals how the impact of Fascism's violence (on victims, spectators, passive supporters and perpetrators) has been under-thought and under-represented. The poverty of images, and of a compelling collective historical imagination of those years and experiences, points eloquently to the success of Fascism's silencing strategy. Historians have pointed out the paucity and often near absence of material records regarding the opponents to Fascism and the capillary violence unleashed against them. «The vast majority of Fascism's crimes not only went unpunished, they also went unremembered. Public and official memory only covered a tiny proportion of the victims from the post-1918 civil war».<sup>36</sup> This historical void needs to be theorized to understand Fascism's systematic attack on memory. Since the beginning the regime spent its best energies fashioning its emerging history as a lasting mythology, putting its stamp on personal and collective memory and crucially preparing its own future historiography.<sup>37</sup> The Italians, Mussolini warned after the March on Rome, need to be put under chloroform and woken up only after the nation is cleansed of all perturbing elements.<sup>38</sup> Considering the suppressed history of early squadrist violence – the lack of a collective memory of the daily repression, the silence about the humiliation of the victims, the myth of a mild regime – perhaps Italy simply never bothered to wake up. Well-known are the stories of those who with more coherence and visible heroism fought against Fascism, the victims like Piero Gobetti, Giacomo Matteotti, Antonio Gramsci. Yet Fortini suggests that other stories, the stories «of those who were in no way exceptional and left no trace, those who were just victims» (*DoS*, p. 54) are more exemplary of all that happened for years in the folds of everyday fascist society and across communities, neighborhoods, and families. And the forgetting of it all; as shame hinders the memory process in victims, spectators and perpetrators alike. Luisa Passerini

<sup>36</sup> J. Foot, *Italy's Divided Memory*, New York, Palgrave MacMillan, 2009, p. 64. Foot covers Fascism's systematic erasure of public memory of World War One and socialist culture, monuments, streets, public holidays.

<sup>37</sup> For an analysis of Fascism's use of history for the construction of its own historical image, see C. Fogu, *The Historic Imaginary. Politics of History in Fascist Italy*, Toronto, Toronto University Press, 2013.

<sup>38</sup> Quoted in R. De Felice, *Mussolini il fascista. I. La conquista del potere 1921-1925*, in Id., *Mussolini e il fascismo*, Torino, Einaudi, 1966, p. 672.

highlights this process discussing the memory of Fascism in the Turin working class:

The identification of Fascism with evil and a source of national shame, and the consequent desire to keep quiet about it, even among those not actually responsible, and who were powerless to act, acquiescent and passive onlookers, signifies that power makes those who are subjected to it complicit in its exercise. This involvement explains the frequent recurrence in the memoirs, and also in the historiography of the period immediately following the fall of Fascism, of a sense of shame, guilt, silence and injury. The historical research of the last 20 years has partially dispelled this shadow, but at the expense of a series of concerns [...] behavior, feelings, the symbolic aspect of Fascism and of the resistance to it.<sup>39</sup>

Here Passerini points to Fascism's most profound legacy, less its ritualistic visibility than a subterranean remapping of memory paths.

In a 1984 essay, written in response to another crisis of memory following the civil strife of the Sixties and Seventies, Fortini again reflected on the political manipulation of memory, what he called, in the title of the essay, «the control of oblivion». «We know how to forget and to make forget. The control of oblivion, notes Le Goff, is one of the most ruthless forms of power».<sup>40</sup> Under Fascism the erosion of legal rights that brought about the criminalization and ostracism of vast strata of the population was inseparable from the “interdiction of memory”. Power, notes Fortini, instigates «the “natural” resistance of children to know their history and the history of their family», breaking down the crucial affective and cognitive links that sustain historical transmission and continuity between generations.<sup>41</sup> To withstand this damage, Fortini recognizes that the involuntary memory of Proust is of

<sup>39</sup> L. Passerini, *Fascism in Popular Memory* cit., p. 67. More recently Bidussa has called for a «micro-history» of everyday life and emotions to rethink the history of the Italians and of the Twentieth Century. See D. Bidussa, *Dopo l'ultimo testimone*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 35-37.

<sup>40</sup> F. Fortini, *Lettera a mio padre* cit., p. 1264.

<sup>41</sup> F. Fortini, *Il controllo dell'oblio*, in Id., *Saggi e epigrammi* cit., p. 1581. Fascism, a “youth” movement, tore the fabric of the generations following both WWI and WWII. People like Fortini, who were born and raised under the regime, were often dubbed as «a generation without fathers», a «lost generation». See L. Mangoni, *Pensare i libri* cit., p. 166.



no use. Against the «expropriation of remembrance [...] the true outcome of colonization», he calls for the cultivation of Proust's more pedestrian «voluntary memory», *il ricordo*, remembrance formulated in verbal thought.

The recollection [...] in its narrative finality, is object and instrument. It can pass from hand to hand. Already it contains, within itself, judgment and choice. [...] It builds hard sequences of a temporality that is not uniquely individual. It requires the pact between people and generations and fidelity to the pact.<sup>42</sup>

For Fortini, recollection is the reminder and record of the past and «a reflection in the present [...] with the future in mind»,<sup>43</sup> a personal act of historical transmission. With the recent translation of Fortini's work into English and many initiatives to honor the hundredth anniversary of his birth, Italy and the wider academic world has shown renewed interest and enthusiasm for one of the most honest and piercing voices of the Italian post-war, a figure who, due to his integrity, remained at the margins of parties, cultural cliques, and trends. What has been called his intransigence, a quality that made him, in Fortini's own words, an «ungrateful guest», was his desire to constantly test and understand.<sup>44</sup> «He was one searching for justice», noted Rossana Rossanda, leftist journalist and colleague, in the introduction to the critical edition of his essays.<sup>45</sup> Because of his unrelenting pursuit of «a partial truth», Rossanda remarked in 2003,

---

<sup>42</sup> F. Fortini, *Il controllo dell'oblio* cit., p. 1586.

<sup>43</sup> A. Cortellessa, *Ricordarsi del futuro* cit., p. 150. On the role of pedagogy for historical transmission, see R. Luperini, *Fortini tra Calvino e Pasolini. I giovani, la memoria e l'oblio*, in *Dieci inverni senza Fortini* cit., pp. 299-308; in the same volume, on cultural legacy as project, see F. Rappazzo, *L'eredità culturale in Franco Fortini*, pp. 441-455.

<sup>44</sup> For an overview of conferences, publications and cultural activities during the last years, see the on-line journal of the *Centro Studi Franco Fortini*, «L'ospite ingrato», <http://www.ospiteingrato.unisi.it/>. On Fortini's critical bibliography, see F. Ippoliti, *Conversazione ininterrotta. Rassegna bibliografica su Franco Fortini nel centenario della sua nascita 1917-2017*, in «L'ospite ingrato», January 15, 2018, <http://www.ospiteingrato.unisi.it/conversazione-ininterrottassegna-bibliografica-su-franco-fortini-nel-centenario-della-sua-nascita-1917-2017/> (last accessed: 14/11/2020).

<sup>45</sup> R. Rossanda, *Uno sperato tutto di ragione*, in F. Fortini, *Saggi e epigrammi* cit., p. XXVIII.

«Fortini lies unburied outside the walls».<sup>46</sup> With his hundredth anniversary, however, Fortini seems to have found a resting place within the city – emblematic in the public reading of his poems at the *Cimitero degli Inglesi* in Florence in 2017.<sup>47</sup> Yet a cursory look through the copious recent publications reveals that, if Fortini the poet has found full citizenship within the Italian canon, the critical and political Fortini is revered rather than actively engaged. I would argue, as Diaco recently suggested, that it is in Fortini's mix of existentialism and politics, everyday life and history – the hybrid ground explored in *The Dogs of the Sinai* – that his legacy is most rich in lessons.<sup>48</sup> Franca Mancinelli recently went to the heart of the matter:

In our years, Fortini's legacy ended up pulverized and dispersed. We ran away from it and we are still running because it requires a particularly arduous work and hands over a responsibility that puts one's whole existence in play and implies a faith in the word that is hard to sustain in the present. It is such a complex and, in a way, crushing legacy that it did not leave followers, but it opened some paths.<sup>49</sup>

Does Fortini belong to our time, and if not, when will the moment of this untimely socialist, poet and thinker, come? These are returning questions in the critical discourse. But Fortini's practice of memory in *The Dogs of the Sinai* teaches that the crucial question to be asked is

<sup>46</sup> *Ivi*, p. XIII.

<sup>47</sup> *Memoria del futuro. Leggere Franco Fortini a cento anni dalla nascita. I luoghi fiorentini*, event held at the Festival Internazionale di Poesia *Voci lontane, voci sorelle*, Firenze, Cimitero degli Inglesi, September 12, 2017, in «L'ospite ingrato», October 10, 2017, <http://www.ospiteingrato.unisi.it/memoria-del-futurovideo/> (last accessed: 14/11/2020).

<sup>48</sup> F. Diaco, *Lontananze*, in «L'ospite ingrato», September 20, 2016, <http://www.ospiteingrato.unisi.it/lontananze/> (last accessed: 14/11/2020). The two edited volumes published on the tenth and twentieth anniversaries of Fortini's death mark a shift in Fortini criticism from his political legacy to a study of his poetry. Fortini seems at once incredibly “near” to our present through his poetic production, and yet “far” in his unshakeable ideological commitment. Political theorist Alberto Toscano's recent English translations of his work and his engagement with Fortini's reflection on the place of intellectual critique in contemporary society helps articulate their global cultural relevance for the present.

<sup>49</sup> F. Mancinelli, «*Ero ma sono*». *Franco Fortini tra dissolvenza e resistenza*, in «L'ospite ingrato», 6, 2019, pp. 87-101.

another: What is our time? We belong more than ever to the same world as Fortini where «memory is used to flatten everything», and for that reason we are obsessed with an imperative to remember. This obsession generates a surfeit of memory-bits – fragmented, atomized – and a fascination with trauma that, as Michael Roth argues, «has become a crucial form of negative utopia of the late Twentieth and early Twentieth-First century». <sup>50</sup> The paradox is that memory, particularly in the form of trauma, relieves us from any specific action or responsibility; it is a memory without a collective dimension or project. Fortini, along with Christa Wolf, proposes a notion of memory as «a repeated moral act», <sup>51</sup> a process that unfolds in an ongoing relay between personal and general destinies, between the private/affective and civic/historical spheres, between past and future. To our present moment, with its “post-truth” ethos and shredding, from tweet to tweet, of information, with its rise of populist and openly Fascist parties – the «old ghosts and racisms» – Fortini reminds us of our unfinished business with Fascism and calls for a work of memory as a political act involving the risk and labor of establishing cognitive connections.

The failure to hold Fascism responsible and ask justice for its forgotten victims lastingly crippled Italian civic and private life. The impact of the unprocessed past has been so profound that in Italy, unlike in other countries where the repression of memory was granted a name – «French Syndrome» for the Vichy experience or the *pacto de olvido* for Franco's Spain – Fascism has been engaged as a purely historiographical problem, a history without the need for memory. Interestingly, when a national memory debate emerged in the late 1980s and 1990s it was uniquely focused on the post-war and, paradoxically, it was the suppressed memory of the vanquished fascists that was mourned. If the mythology implanted by the regime is more than ever alive and enticing, this is partly because it was not challenged by a collective counter-memory. A memory nurtured by the possibility to speak of life “under” Fascism, not of events and dates, but of «an unreported, statistically unrecorded fact – what people felt». <sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> M. Roth, *Memory, Trauma, and History. Essays on Living with the Past*, New York, Columbia University Press, 2012, p. 87.

<sup>51</sup> C. Wolf, *Patterns of Childhood* cit., p. 143.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 53.

«A small truth even if delayed can be useful», and if said «with other instruments, its meaning is broadened»:<sup>53</sup> thus the historical insight of *The Dogs of the Sinai* gains in affective impact in *Fortini/Cani* and even opens the past to reconciliation.

The small patio on which Straub's collaborators moved about was a circumscribed space, a ceremonial stage. On that stage I spent ten days repeating the names of my adolescence, the words of my father, the horror and shame from which we had all emerged. (*DoS*, p. 79)

In this recollection from Fortini's 1978 *Note for Straub*, being filmed amounted to a ritual staging of memory in which the mourner, as in the ancient lamentations of the Southern peasants, repeats names and words, what anthropologist Ernesto De Martino defined as a detached «crying without a soul».<sup>54</sup> Asked to read his text as a musical libretto, Fortini experiences the weakening of the emotional resistances as his thoughts, defamiliarized in the process, undergo a «destruction-rebirth» (*NfS*, p. 80). «The more a destiny appears destroyed the more it begins to resemble a kind of freedom» (*NfS*, p. 82). Thanks to cinema's technique of objectification, Fortini achieves a working-through which eluded him in writing the book. Initially sickened with terrible migraines during the shooting of the film («that's what happens, if one tries to re-enter one's biography», *NfS*, p. 81), Fortini finds healing: «From then, the words and ideas, that in *The Dogs of the Sinai* still pained me, did not hurt me anymore». «In front of a small oleander in flower, under an astonished light» (*NfS*, p. 80), the spell of shame and its isolating power is broken. As a technology of memory, cinema substitutes for the solitude of the written page the attention and listening of the recording camera. As the act of recollection is materialized in a surrounding nature where the voices of the present and past merge, a «mutation» takes place; the past is literally re-membered, returned to the body and to a place of belonging. In the apparent calm of the still shots of the Apuan mountains or a Florentine street, «something called for help from the depth», «the landscape demanded [...] something like a *supplement*

<sup>53</sup> F. Fortini, *A Note for Jean-Marie Straub* cit., p. 78, from here on *NfS*.

<sup>54</sup> E. de Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

*d'âme*» (*NfS*, p. 80). A secular transcendence is achieved in the materiality of the encounter of modern technology and ancient teckné.

«Intermediality is not a medium, it is an other, observes Silvestra Mariniello; it is a dynamic of thought, memory and practice that brings about a new event.<sup>55</sup> To the irreversibility of time and experience, the intersubjective space of the cinema, Mariniello continues, quoting Hannah Arendt, substitutes «forgiveness and promise, two actions that allow other commencements».<sup>56</sup> Cinematic retelling makes it possible, to use Ricœur's words, «to narrate otherwise and to be narrated by the others», an act that opens the way to a reconciliation «with the lost objects of love and hate».<sup>57</sup> Being branded with shame exiled the body beyond the city walls, robbing it of its history. Intermediality «reconfigures the habitable world»<sup>58</sup> so that what felt “out of place” can dwell, through the camera, in the materiality of the landscape.

Memory is always rooted in a landscape—it is literally and metaphorically a landscape. Only after Straub and Huillet bring memory back within the city walls does Fortini feel that «renunciation» can be converted into «promise», and the past, having gained a horizon, «could also be a future if someone will come to want it» (*NfS*, p. 77).

For Fortini, memory has much in common with Antigone's piety (attending to the bodies left unburied), it is inseparable from the search for a small truth and, even if belated, justice.<sup>59</sup> The lesson taught by this memory work performed through writing and filming is that «we can hope to draw the future only by indicating, with precision, the graves of what is not there, the lacunae of the real» (*NfS*, p. 79). To do this involves a critical practice that is at the root of historical transmission:

deciphering the links between phenomena and showing the falseness of the measuring instruments currently in use. [...] will allow us to have better knowledge] of the hidden tunnels through which the various ages of men, the world of reality and that of desire, communicate, and how each of us is made up of the dead

<sup>55</sup> S. Mariniello, *Commencements*, in «Intermédialités», 1, 2003, p. 52.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>57</sup> P. Ricœur, *Histoire et mémoire*, in *De l'histoire au cinéma*, eds., A. de Baeque, C. Delange, Paris, Editions Complexe, 1998, p. 23.

<sup>58</sup> S. Mariniello, *Commencements* cit., p. 55.

<sup>59</sup> «This piety, this justice for the past . . . is at the root of history and of poetry»: F. Fortini, *La morte nella storia*, in Id., *Saggi e Epigrammi* cit., p. 1317.

Giuliana Minghelli

Writing/Filming/Working Through Fascism.  
Franco Fortini's *The Dogs of the Sinai*  
and Danièle Huillet and Jean-Marie Straub's *Fortini/Cani*



Still from Straub and Huillet, *Fortini/Cani*

and the yet unborn, and thus traversed by a universal co-responsibility.<sup>60</sup>

Fortini's idea of co-responsibility resonates with Ricœur's reflection. Memory like history is an act of orientation in time, Ricœur notes, but while history is purely retrospective, memory is future-oriented. Liberated from the notion of an indestructible past, history through memory recuperates the polarities of past and project. «To remember that the women and men of past ages had an open future and that they left behind unaccomplished dreams, unrealized projects; this is the lesson that memory teaches to history».<sup>61</sup>

If Fortini's legacy seems overwhelming it is because it is entangled with the unresolved conflicts of the last century. One way to honor it would mean yielding to his apparently simple intimation: «to be where our destiny is decided». Italy and the world still have open business with Fascism to settle. Challenging the layer of oblivion that holds a country hostage to its own history, will honor the debt we have to a still unreconciled past and link Fortini's *ricordo* (a little delayed truth, one that is inseparable from historical and social justice) with «an hypothesis of transformation».

---

<sup>60</sup> F. Fortini, *[Di tutti a tutti]*, *L'ospite ingrato secondo*, *ivi*, p. 1073.

<sup>61</sup> P. Ricœur, *Histoire et mémoire* cit., p. 27. For a discussion of the importance of the “we” in Fortini and Ricœur as a crucial space of intersubjectivity that joins memory and collective history, see F. Rappazzo, *L'eredità culturale in Franco Fortini* cit., p. 444.



# Abstract

## **Matteo Giancotti, Diventare. Figure della metamorfosi e dell'ibridazione nella scrittura di Mastronardi**

- Il miracolo economico che ha reso rapidissimo lo sviluppo italiano tra il 1958 e il 1962 ha anche portato nel paese notevoli sconvolgimenti sociali e culturali. La corsa allo sviluppo e alla ricchezza si è trasformata in una competizione sociale tra operai e padroni, uomini e donne, settentrionali e meridionali. A Vigevano, in particolare, l'esistenza di un'industria calzaturiera già in parte strutturata prima dell'inizio del boom ha reso la corsa al successo ancor più competitiva che altrove. Il fatto di aver vissuto in questo contesto ha acuito all'estremo le capacità di osservazione e rappresentazione di Mastronardi, il quale, nei suoi romanzi e nei suoi racconti è riuscito a fissare l'energia e la violenza di un mondo che freneticamente diventava altro: lo testimoniano vivamente le numerose figure di ibridazione e metamorfosi sociale che strutturano la sua opera. A tutto ciò che diventa e muta per la spinta dello sviluppo economico Mastronardi contrappone del resto figure narrative che testimoniano ciò che lo sviluppo non ha voluto o potuto assorbire: "scarti" dello sviluppo che rimangono nelle sue pagine come sintomi di rimozione e repressione. L'articolo mira, in questo senso, a dimostrare come il tema del divenire sia presente nell'intera opera di Mastronardi: tema talmente importante da farsi lingua, stile e persino struttura narrativa.

- The "miracle" that made Italian economy's growth so fast in 1958-1962 also led to a disruptive change in society and culture. Italians hurried up to catch the chance of development, trying to get richer; it was also a race between workers and owners, men and women, northern and southern people. A shoe industry already was in Vigevano before the "economic miracle" began and this made the struggle for success and money even harder than elsewhere. So, the fact of living in Vigevano made Mastronardi's insight into the "economic miracle" really deep and dramatic. Mastronardi's novels and tales capture the energy and the violence of the change in progress, and depict them in images of social hybrid. Yet something in Mastronardi's work seems to be unable to develop and change: it's what the development has left behind and lies as a symptom of repression. So the aim of the article is to show that the theme of change is all over Mastronardi's work; but it is not just a theme: it involves narrative structures, style and language.

## Italo Tangi, Da Acì Trezza a Vigevano: Verga e Mastronardi

• Nella Lombardia degli anni Sessanta un giovane scrittore vigevanese, Lucio Mastronardi, indaga i cambiamenti che il boom economico ha apportato alla sua città, diventata in pochi anni la capitale italiana delle calzature. Mastronardi sceglie come modello Verga per raccontare la crudele gara verso il successo e la ricchezza. Anzi i discendenti padani di padron 'Ntoni e di mastro-don Gesualdo portano alle estreme conseguenze le intuizioni di Verga, perché sono così concentrati sul sogno di aprire una fabbrica, di diventare padroni, che sacrificano per quel miraggio gli affetti e la famiglia. Pur nella differenza di contesti, sono nuovi vinti che la corrente ha depresso sulla riva e si aggiungono a quelli dell'incompleto ciclo verghiano. Questo breve saggio intende tracciare alcune linee del rapporto tra i due autori, in modo da far emergere le somiglianze nelle scelte linguistiche e di contenuto.

• During the Sixties, in Lombardy, a young writer from Vigevano, Lucio Mastronardi, focuses on the changes that the economic boom has brought to his city of birth, which in a few years has turned into the Italian capital of footwear. Mastronardi chooses Verga as a model to tell about the unquenchable thirst for success and wealth typical of those years. Indeed, the descendants of padron 'Ntoni and mastro-don Gesualdo take Verga's hints to extremes, because they are so keen on fulfilling the dream of opening a factory and of becoming bosses that they sacrifice their beloved and their family for that mirage. Despite the difference in contexts, they are the new losers whom the tide has washed up onto the shore, the close relatives of the ones from the incomplete Verga cycle. This short essay aims at pointing out some links between the two authors in order to bring out the similarities both in style and in content.

## Carlo Varotti, L'indeterminatezza prestabilita. Raccontare il piccolo borghese

• Se l'opera di esordio di Mastronardi, *Il calzolaio di Vigevano*, è caratterizzata da una forte vocazione sperimentale sul piano linguistico, il saggio inquadra il processo di "normalizzazione" linguistica operato nei due romanzi successivi della trilogia (*Il maestro* e *Il meridionale*) nel contesto di una rappresentazione del mondo piccolo-borghese (la scuola e la pubblica amministrazione) che porta lo scrittore a inseguire forme diverse di ricerca stilistica. Tuttavia, non si perde una seria vocazione sperimentale neppure in questi romanzi, e in particolare nell'ultimo. Alla gergalità autoreferenziale del mondo della scuola nel *Maestro*, corrisponde nel *Meridionale* una voluta e straniante indeterminatezza della voce narrante (anche qui, come nel *Maestro*, autodiegetica), che opera sulle dinamiche strutturali del punto di vista e dei piani temporali, anticipando la ricerca sperimentale delle ultime prove dello scrittore vigevanese (come *La ballata del vecchio calzolaio* e *A casa tua ridono*).

• If Mastronardi's debut novel, *Il calzolaio di Vigevano*, is strongly experimental on a linguistic level, the process of "normalization" operated in the second and in the third novel of the trilogy (*Il maestro* and *Il meridionale*) must be understood in the context of a different stylistic research carried out by the writer in a representation of the petit-bourgeois world (the school and the public administration) which amounts to an equally experimental vocation, especially in the last novel of the trilogy. The self-referential language of the schooling environment in *Maestro* corresponds to a deliberate indeterminacy of the narrating voice in *Il meridionale* (as

self-explanatory here as in the *Maestro*) which operates on the structural dynamics of the point of view and of the temporal levels. Such narrative devices envision the experimental research of the later production of the writer (such as *La ballata del vecchio calzolaio* and *A casa tua ridono*).

### Massimiliano Tortora, Quando l'incipit chiude il romanzo. La claustrofobia del *Calzolaio di Vigevano*

- La sensazione più forte che vive il lettore de *Il calzolaio di Vigevano* è quella della claustrofobia: sembra infatti che non vi sia alternativa al modello di vita seguito dal protagonista e dagli altri personaggi. Indipendentemente dalle sorti positive o negative che nell'arco della narrazione possono conoscere, Mario Sala e gli altri sembrano tutti immersi nella stessa ideologia. Ragionando sulla voce narrante e sul rapporto che lega narratore e personaggi, e focalizzando l'attenzione sull'incipit del romanzo, questo saggio cerca di spiegare le strategie che consentono a Mastronardi di realizzare un'opera soffocante. Ma in fondo ciò che prova il lettore è esattamente il clima di Vigevano all'alba del miracolo economico; o almeno è questa la tesi di Mastronardi, in un romanzo che ha ancora una forte vocazione realistica.
- The most relevant sensation experienced by the reader of *Il calzolaio di Vigevano* is that of claustrophobia: it seems that there is no alternative to the model of life followed by the protagonist and the other characters. Regardless of the positive or negative fate that they may know in the arc of the narration, Mario Sala and the others all seem immersed in the same ideology. Focusing my attention on the narrative voice and on the relationship that binds the narrator and the characters, and focusing on the novel's incipit, this essay tries to explain the strategies that allow Mastronardi to create a suffocating novel. Basically, what the reader feels is exactly the climate of Vigevano at the dawn of the economic miracle; or, at least, this is Mastronardi's thesis, in a novel that still has a strong realistic vocation.

### Davide Dalmas, «Concludere...». Saggio su Lucio Mastronardi

- Il saggio propone una lettura del finale del *Meridionale di Vigevano* come conclusione dell'intera "trilogia di Vigevano", in un rapporto dinamico con l'inizio e la fine dei romanzi precedenti, e tenendo sullo sfondo il problema del concludere nel "romanzo del boom" italiano (Ottieri, Calvino, Ginzburg, Bianciardi, Volponi, Arpino). Ne deriva qualche conferma a favore di una interpretazione complessiva dell'opera di Mastronardi, esplorata a partire dalla coscienza dell'importanza del «concludere», dichiarata a Vittorini già durante il lavoro di scrittura del primo libro, fino a raggiungere le ultime parole del romanzo estremo *A casa tua ridono*.
- The article focuses on the final of *Il meridionale di Vigevano* as the conclusion of the entire "Vigevano's trilogy" and in a dynamic relationship with the beginning and end of the previous novels. The article holds in the background the problem of concluding in the "novel concerning the Italian boom" (Ottieri, Calvino, Ginzburg, Bianciardi, Volponi, Arpino). This perspective reinforces an overall interpretation of Mastronardi's work, explored starting from the awareness of the importance of "concluding". While he was writing his first book, Mastronardi already declared the

relevance of the act of “concluding” to Vittorini, and this relevance will be confirmed by the last words of his last and extreme novel *A casa tua ridono*.

## **Giulio Iacoli, Alzare la testa. Sul problema della mascolinità nella narrativa di Mastronardi**

- Nel solco degli sviluppi recenti degli studi sulla mascolinità, il contributo intende lumeggiare la crisi della soggettività maschile nell’opera di Mastronardi. Presente sin dagli inizi del *Maestro di Vigevano*, la crisi opera lungo l’intera struttura del romanzo, sul piano delle amare, o sarcastiche, sempre dettagliate riflessioni del narratore, Antonio, come su quello della costruzione di un più generale mondo narrativo (moglie, colleghi, genitori degli alunni, direttore) in preda a una disposizione aggressiva nei suoi confronti. Un simile schema di base può leggersi fra i racconti dell’autore, come pure nella coscienza “gemella” del *meridionale* Camillo. Ne viene l’impressione di una forte compattezza narrativa: dando voce a una mascolinità in perdita, Mastronardi mostra al lettore la propria visione di un contesto, la sua Vigevano, dove i riflessi del boom economico e l’ansia per la propria virilità si saldano fra loro, in forme di mascolinità moderne, spavalde e al tempo stesso insicure.
- In the wake of recent developments in the field of masculinity studies, the present article aims to highlight the crisis of male subjectivity in the work by Mastronardi. Heralded by the very beginnings of *Il maestro di Vigevano*, the crisis revolves on the entire structure of the novel, on the plane of the bitter, detailed reflections by the narrator, Antonio, as well as on that of the construction of an ever aggressive surrounding narrative world – i.e. his wife, his colleagues, the families of his pupils, the headmaster. A similar scheme may be seen operating in a series of short stories by the author, as well as in the kindred consciousness of Camillo, the *Meridionale di Vigevano*. Hence, we are to witness a highly consistent narrative system. Through the representation of the loss of masculine power, Mastronardi shares with the reader his preoccupied view on a such a context as his birthplace, where signs of growth in economy and the anxiety over one’s virility go hand in hand, thus defining a new, bold form of masculinity, accompanied by blatant uncertainties.

## **Tiziano Toracca, «E mi venne in mente un racconto di Tolstoj che tanto mi aveva impressionato da bambino». La scissione del *Maestro di Vigevano***

- Il saggio analizza tre capitoli (16-18) della terza parte del *Maestro di Vigevano* indagando in particolare il significato che in questo contesto narrativo assume il riferimento intertestuale esplicito, ma inesatto, a un racconto di Tolstoj di cui sarebbe protagonista «un certo Pugaciov». L’interpretazione di questo passaggio rafforza l’idea che nel *Maestro di Vigevano* siano in primo piano la vita interiore dell’eroe e la sua scissione. La correlazione e la sovrapposizione continue tra il mondo interiore e il mondo esteriore all’insegna dell’inettitudine, dell’inattendibilità e del disadattamento dell’io fanno di Antonio Mombelli un personaggio simile agli eroi di Pirandello, Tozzi e Svevo e collocano *Il maestro di Vigevano* al di là della stagione neorealista, in un’area sperimentale che interessa altri romanzi e si rifà più o meno esplicitamente, ma aggiornandolo, al modernismo.

- The article analyzes three chapters (16-18) of the third part of *Il maestro di Vigevano* and it investigates, in particular, the meaning that in this narrative context assumes the explicit but inaccurate intertextual reference to a tale of Tolstoj dedicated to «a certain Pugaciov». The interpretation of this passage reinforces the idea that the inner life of the main character and his split personality are in the foreground. The continuous correlation and overlapping between the inner world and the outer world cause ineptitude, unreliability and the mismatch of the “I” and for that reason Antonio Mombelli is similar to the characters of Pirandello, Tozzi and Svevo. *Il maestro di Vigevano* goes beyond the neorealist season and it should be placed in an experimental area that concerns other novels and refers more or less explicitly, but updating it, to modernism.

### **Barbara Distefano, «Un mondo interessante e triste». Il doppio lavoro di Lucio Mastronardi**

- L’articolo prende in esame il modo in cui Lucio Mastronardi ha rappresentato la scuola e gli insegnanti nel suo romanzo più celebre, *Il maestro di Vigevano*. Si apre considerando il rischio che la patologizzazione del discorso mastronardiano tenda a diminuire la validità della sua visione sul mondo. Il maestro divenne subito un *best seller*, ma paradossalmente questo successo contribuì a isolare il suo autore. A tal proposito, nell’articolo si riflette su come la pubblicazione del romanzo nel 1962, anno della riforma della scuola media unica, abbia rovinato la reputazione di Mastronardi sul posto di lavoro. Il libro era contemporaneamente un testo grottesco che rivoluzionava la tradizione del romanzo di scuola (un “Anti-Cuore”, secondo la definizione calviniana) e il sintomo di una frattura irreparabile fra scuola e società nel quadro del boom economico. In definitiva, la tesi dell’articolo è che la disturbante rappresentazione della montante scuola-azienda, unita ai feroci attacchi agli eccessi della pedagogia, possa aver contribuito alla marginalizzazione di Mastronardi.
- This article examines the grotesque way in which Lucio Mastronardi represented both school and teachers in his most famous novel, *Il maestro di Vigevano*. It starts questioning whether pathologizing Mastronardi’s discourse might have been a strategy to reduce the power of his views. *Il maestro* soon became a best seller, however that paradoxically contributed to his author’s isolation. We therefore consider how Mastronardi’s reputation at the workplace was affected by the publication of the novel in 1962, the year of a key reform in the history of the Italian school system. In fact, the book was both a revolutionary text in the tradition of the school novel (the “Anti-Cuore”, according to Italo Calvino), and a symptom of an irreparable fracture between school and society in the framework of the economic boom. Overall, we argue that Mastronardi’s disturbing representation of the neo-capitalistic school world, together with his ferocious attacks to the excesses of pedagogy, might have contributed to the marginalization of a great author.

### **Andrea Tullio Canobbio, La befana di Vigevano. Gianni Rodari e Lucio Mastronardi**

- Il saggio sottolinea i legami tra l’opera di Lucio Mastronardi e quella di Gianni Rodari. Dopo aver chiamato in causa una celebre recensione al *Maestro di Vigevano*

e alcuni altri scritti rodariani che citano Mastronardi, il saggio analizza il libro che costituisce il momento di massima vicinanza tra Mastronardi e Rodari: *Novelle fatte a macchina* (1973). Qui, il delirio produttivo rappresentato nel microcosmo di Vigevano si estende ai mondi della favola, della fiaba e della mitologia. Rodari evoca i regni del fantastico per riaffermare, nel segno di Mastronardi, che i dogmi della produzione e del consumismo, unitamente al feticismo della merce, hanno travalicato i limiti e hanno conquistato la fantasia dell'uomo. L'unica rivolta ancora possibile è attuabile sul terreno della fiaba, dove si possono ancora sovvertire e abbattere i miti produttivi e consumistici, immaginando un mondo al di fuori delle logiche di dominio che definiscono, strutturano e organizzano la vita umana.

- The essay highlights the links between the work of Lucio Mastronardi and Gianni Rodari's. After having called into question a famous review of *Il Maestro di Vigevano* and some other Rodarian writings that mention Mastronardi, the essay analyzes the book that constitutes the moment of greatest closeness between Mastronardi and Rodari: *Novelle fatte a macchina* (1973). Here, the productive delirium set by the former in the microcosm of Vigevano is extended by the latter to the worlds of fable, fairy tale and mythology. Rodari evokes the realms of the fantastic to reaffirm, in the name of Mastronardi, that the dogmas of production and consumerism, together with the fetishism of goods, have gone beyond the limits and have conquered the imagination of humankind. Revolt is only possible precisely on the ground of fable, where productive and consumerist myths can still be subverted and demolished, by imagining a world beyond the logics of domination that define, structure and organise human life.

## **Claudia Carmina, «Il tentativo di imboccare una nuova strada». I racconti di Lucio Mastronardi**

- Il saggio mira ad analizzare l'evoluzione della scrittura di Lucio Mastronardi tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta attraverso l'esame delle strategie narrative e delle soluzioni formali sperimentate nei racconti del volume *L'assicuratore*. La pubblicazione della raccolta segna un punto di svolta: i racconti, stesi in tempi diversi, differenti per stile e per impianto, testimoniano il passaggio dalla centralità dell'oggetto alla centralità del soggetto. Dalla drammatizzazione realistica e grottesca dei testi più antichi, come *L'assicuratore* che dà il titolo al volume, Mastronardi vira verso le scelte più sperimentali proposte nella *Ballata del vecchio calzolaio*. La ricerca di un linguaggio nuovo è qui funzionale a un più acuto scandaglio dell'interiorità del personaggio, che ne mette a fuoco le inquietudini esistenziali. Pertanto i racconti costituiscono una sorta di officina inventiva in cui Mastronardi saggia nuove possibilità nel «tentativo di imboccare una nuova strada».

- The paper aims to analyze the evolution in the work of Lucio Mastronardi between the Sixties and the Seventies by examining narrative strategies and formal solutions used in short stories included in the book *L'assicuratore*. The publication of the collection is a turning point: the stories, written at different times, different in style and structure, marks the transition from the centrality of the object to the centrality of the subject. From the realistic and grotesque dramatization of the most ancient stories, such as the eponymous story *L'assicuratore*, Mastronardi turns towards the more experimental and innovative choices proposed in *La ballata del vecchio calzolaio*. The

new language allows a deeper analysis of the character's interiority, which focuses on existential restlessness. The short stories are a sort of inventive workshop in which Lucio Mastronardi experiences new possibilities and try new ways.

### **Leonardo Vilei, Censura e traduzione. Il ruolo di Carlos Barral e Manuel Vázquez Montalbán nella ricezione di Lucio Mastronardi in Spagna**

- Nel 1964 *Il maestro di Vigevano* compare in spagnolo nella prestigiosa collana Biblioteca Formentor dell'editore Seix Barral, che accoglie in quegli anni i principali nomi della letteratura contemporanea internazionale. L'editore Carlos Barral riesce caparbiamente a ottenere il permesso di pubblicazione dalla censura e affida la traduzione a un giovane Manuel Vázquez Montalbán, che muove allora i primi passi tra giornalismo e letteratura. Nel presente articolo si ricostruisce la vicenda editoriale dell'operazione e si analizza la traduzione di Montalbán tramite le tesi traduttologiche di Antoine Berman. Si fa riferimento infine alla tiepida accoglienza critica dell'opera, oscurata dalla concomitante uscita, presso lo stesso editore, di romanzi di Bassani e Volponi e dal mancato appoggio del film di Elio Petri, la cui diffusione fu invece impedita dalla censura.
- In 1964 *Il maestro di Vigevano* was published in Spanish by the Seix Barral Editions in the important series of books Biblioteca Formentor, which gathers the main international writers of those years. Carlos Barral, the Editor, succeeded to get the Censorship's permission to publish the book and asked to a young Manuel Vázquez Montalbán, at his first steps as a journalist and a writer, to translate it. In this paper I reconstruct the editorial process and I analyze Montalbán's translation through Antoine Berman's theories. Finally, I relate the negative critical reception of the novel among Spanish Critics that, in addition to the Censorship's refusal opposed to Elio Petri film, determines the failure of the editorial project.

### **Claudio Panella, *Il maestro di Vigevano* al cinema. Documenti editi e inediti sul film e sull'amicizia tra Mastronardi e Petri**

- La produzione della versione cinematografica de *Il maestro di Vigevano*, avviata dalla De Laurentiis nel 1963, coincide con un momento molto intenso della vita di Lucio Mastronardi. Dopo la finale del Premio Strega 1962 raggiunta dal romanzo, e prima dell'uscita de *Il meridionale di Vigevano* a inizio 1964, la realizzazione del film non coinvolge lo scrittore in quanto sceneggiatore ma aumenta la sua notorietà oltre che l'ostilità delle istituzioni scolastiche locali. Nel contributo, si riepilogano le vicende produttive della pellicola e si dà inoltre conto di come la trasposizione del romanzo abbia fatto incontrare Mastronardi con una figura destinata ad avere grande rilievo nel cinema italiano del secolo scorso, quella del regista Elio Petri, una personalità che lo scrittore sente affine e con cui avvia un carteggio di cui si pubblicano tutte le lettere ritrovate.
- The production of *Il maestro di Vigevano's* cinematic version, set up by De Laurentiis company in 1963, coincides with a very intense period of Lucio Mastronardi's life. After the novel reaches the finals of Strega literary prize in 1962, and right before *Il meridionale di Vigevano* is published at the beginning of 1964, the author is not involved in writing the film yet his fame rises as well as the hostility of local schooling institutions. This contribution summarizes the productive process of



the film by highlighting that it gave Mastronardi the opportunity to meet someone who is going to have a deep impact on the history of Italian cinema of the XX century, that is the director Elio Petri, whom the writer feels close to just as shown by the letters they exchange and which are here reproduced.

## **Gianni Turchetta, «La musica è sempre quella: danè fanno danè». Il mondo piccolo globale del *Calzolaio di Vigevano***

- Nel saggio viene preso in esame *Il Calzolaio di Vigevano*. Turchetta ricostruisce anzitutto la genesi e la storia del romanzo (a partire dal rapporto tra Mastronardi e Vittorini) e ne esamina e ne discute attentamente la struttura, le fonti e i modelli. Nel saggio vengono messi in particolare evidenza la frammentazione e la coerenza del romanzo e vengono analizzati il ruolo del narratore e del soggetto, il sistema dei personaggi, le categorie spazio-temporali e la dimensione irrazionale (e feroce) della società capitalista in cui essi vivono e agiscono, la lingua e lo stile del testo con particolare attenzione all'uso del dialetto.
- The article focuses on *Il calzolaio di Vigevano*. Turchetta first of all reconstructs the genesis and history of the novel (starting from the relationship between Mastronardi and Vittorini) and carefully examines and discusses its structure, sources and models. The essay focuses on the fragmentation and coherence of the novel and analyzes the role of the narrator and the subject, the system of the characters, the categories of time and space and the irrational (and ferocious) dimension of the capitalist society in which the character live and act, the language and style of the text with particular attention to the use of the dialect.

## **Ludovica del Castillo, Claudio Panella, Tiziano Toracca, Il mondo piccolo globale del *Calzolaio di Vigevano*. Tre domande a Gianni Turchetta**

- Le tre domande rivolte a Gianni Turchetta in questa intervista prendono spunto dal suo contributo sul *Calzolaio* apparso nel 2007. L'intervista tende tuttavia a spaziare e toccare aspetti relativi allo sperimentalismo del *Calzolaio* in rapporto agli altri romanzi della trilogia, al rapporto con la letteratura industriale degli anni Sessanta (Bianciardi, Ottieri, Volponi, Parise), alla pertinenza dell'affresco sociale offerto da Mastronardi e più in generale alla ricezione e l'attualità della sua opera.
- The interviewers present Gianni Turchetta with three questions prompted by his essay on *Il calzolaio di Vigevano*, published in 2007. However, the interview aims to touching upon a wide variety of aspects, among which there are the experimentalism of *Il calzolaio di Vigevano* in the context of the trilogy, the relationship with industrial literature of the Sixties (Bianciardi, Ottieri, Volponi, Parise), the relevance of the social landscape portrayed by Mastronardi and, on a more general level, the question about reception and modernity of his work.

## **Raffaello Palumbo Mosca, Il rifiuto della storia in *Porcile*. Pasolini tra Marcuse e Norman O. Brown**

- Soprattutto attraverso l'analisi del protagonista Julian, il saggio interpreta la pièce *Porcile* come momento cruciale della produzione, non solo teatrale,

pasoliniana. È in essa, infatti, che è possibile trovare con più frequenza alcuni dei temi fondanti, dal fallimento della Ragione alla centralità del corpo e del sesso, che Pasolini svilupperà a pieno, talvolta estremizzandoli, nelle sue ultime opere. In secondo luogo, il saggio si propone di indagare e precisare alcuni nuovi intertesti e metatesti – tra gli altri, *L'uomo a una dimensione* di Herbert Marcuse, *Life Against Death* di Norman O. Brown – fondamentali sia per *Porcile* sia per i lavori successivi.

- Mainly focusing on the protagonist of *Porcile* Julian, in this essay I interpret Pasolini's *pièce* as a turning point of his literary production. It is indeed in *Porcile* that we can notice many of the main themes – from the failure of Reason to the centrality of the body – that Pasolini will develop, sometimes taking them to the extreme, in his latest works. Here, I also suggest reading Pasolini's *Porcile* as well as his subsequent works in the light of some new inter-texts and meta-texts, such as, among others, Marcuse's *One Dimensional Man* and Norman O. Brown's *Life Against Death*.

### **Giulia Perosa, Tra permanenza e fluire del tempo. Il paesaggio nella *Cognizione del dolore***

- L'articolo prende in esame la rappresentazione del paesaggio nella *Cognizione del dolore* e ne ricostruisce la funzione simbolico-narrativa. Nella prima parte viene illustrata la metodologia d'indagine utilizzata: il percorso d'analisi, fondato su una lettura puntuale delle sequenze paesaggistiche, incrocia il discorso narratologico (e, segnatamente, le categorie elaborate da Stanzel) con una prospettiva linguistico-testuale. La seconda parte è dedicata all'analisi delle rappresentazioni paesaggistiche: sulla base di tre parametri – situazione narrativa (autorale o figurale), tipologia testuale (descrizione, narrazione e costrutti testuali ibridi) e interazione paesaggio-tempo – viene proposta una suddivisione delle diverse forme di paesaggio riscontrabili nella compagine narrativa della *Cognizione*. La sezione conclusiva illustra le modalità attraverso cui tali forme contribuiscono alla costruzione del senso del romanzo. Più in generale, l'articolo mette in rilievo come l'analisi del paesaggio consenta di acquisire un'ulteriore chiave di lettura per avvicinarsi alla cosiddetta “verità” del testo e per meglio inquadrare la tecnica narrativa di un autore.

- The paper aims to explore landscape representation in Gadda's novel *La cognizione del dolore*. First, a brief methodological introduction seeks to illustrate why the analysis of literary landscape requires the application of different interrelated perspectives (such as narratological discourse and linguistic analysis). The second part of the paper examines a number of landscape sequences in the *Cognizione*; by focusing on three parameters – namely, the narrative situation (authorial or figural: cf. Stanzel 1984), the text-types (narration, description, hybrid structures), and the interaction between landscape and time – I propose a classification of the different types of landscape found in the *Cognizione*. Finally, the third part illustrates how such landscape types contribute to the overall “meaning” of the novel. More generally, the paper seeks also to highlight the relevance of landscape study in the field of literary studies and its crucial importance in analysing an author's narrative technique.

## **Natalia Proserpi, Scrittura e menzogna nella letteratura italiana del secondo Novecento. Manganelli, Calvino e Tabucchi**

• Tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento, molti autori sviluppano nelle loro opere un'ampia riflessione sul problema del vero, recuperando un tema di lunga data che conosce ora nuovi svolgimenti e implicazioni, storiche oltre che ontologiche. Utile, di volta in volta, a dichiarare i limiti della scrittura, a mettere in dubbio i concetti di vero e di falso, a porre in discussione i confini tra reale e fittizio, il motivo della menzogna si riallaccia alla metanarrazione e alla *metafiction* postmoderne, acquisendo il suo senso in relazione a un contesto storico-culturale ambiguo e sfuggente. Con i suoi nuovi assetti politici, economici, sociali, il mondo del secondo Novecento sembra di fatto mettere in crisi la rappresentazione, rendendo per di più problematiche le nozioni citate e, più in generale, le certezze dell'uomo moderno. Introdotta in Italia dal noto saggio del '67 *La letteratura come menzogna*, la riflessione sul vero e il motivo della menzogna vengono portati avanti da vari autori, che adottano particolari strategie narrative con l'obiettivo di interrogarsi al contempo sugli strumenti della finzione e sulla realtà contemporanea. Fra questi Italo Calvino e Antonio Tabucchi. Tenendo conto di tale discorso e del contesto in cui si sviluppa, verrà esaminata l'opera dei due autori, per capire in che modo recuperano e impiegano la menzogna e per vedere come, a distanza di alcuni anni e nella diversità di strategie adoperate, questa serva a esprimere dubbi analoghi e acquisizioni almeno in parte comuni.

• Between the 1970s and 1980s, many authors develop in their works a broad reflection on the problem of truth, recovering a long-standing theme that knows new developments and implications, historical as well as ontological. Useful to declare the limits of writing, to question the concepts of true and false and the limits between real and fictitious, the motif of lie is linked to postmodern metanarrative and metafiction. Therefore, it acquires its meaning in relation to an ambiguous and elusive cultural-historical context. With its new political, economic and social structures, the world of the second half of the twentieth century seems in fact to put the representation in crisis, making the notions mentioned and the certainties of modern man more problematic. Introduced in Italy by the well-known essay of '67 *La letteratura come menzogna*, the reflection on truth and the motif of lie are carried on by various authors, who adopt particular narrative strategies with the aim of questioning at the same time the instruments of fiction and contemporary reality. Among them, Italo Calvino and Antonio Tabucchi. Taking into account the context in which this discourse develops, we'll examine the work of the two authors, to understand how they recover and use the lie. We will also see how, in slightly different periods and together with different strategies, this motif serves to express similar doubts and common acquisitions.

## **Marco Villa, La ripetizione lessicale nella poesia di Pascoli. Dissolvenza e costruzione**

• L'articolo si concentra su una delle componenti stilistiche fondamentali della poesia di Pascoli: la ripetizione lessicale. I fenomeni di ripetizione studiati vengono riportati a due grandi ambiti funzionali. Il primo è quello delle ripetizioni che tendono a caricare l'oggetto di risonanze simboliche, a sfumarne i contorni e al limite ad

accompagnarne la sparizione. Il secondo riunisce invece le ripetizioni che collaborano alla costruzione logico-razionale del discorso, tanto a livello sintattico, di connessione tra le varie parti, quanto a livello semantico, strutturando sentenze o scatti allegorici.

- This article focuses on one of the most important stylistic features in Pascoli's poetry: the repetition of words. It is analyzed in its two main functions: on one hand, there are repetitions which add symbolical meanings to the object and/or tend to promote its fading. On the other hand, there are repetitions which work at the logical construction of the discourse, both at a syntactical and at a semantical level (by structuring aphorism or allegories, for instance).

### Melania De Cesare, Forma di un ospite ingrato

- In linea con il movimento antitetico del pensiero di Fortini, si ripercorre la sua ideologia di *ospite ingrato*: un intellettuale che plasma la propria coscienza nella continua forma della contraddizione. Snodo principale è il tentativo di definire la forma di un pensiero critico contemporaneo in riferimento alla crisi della coscienza intellettuale. Come ospite ingrato Fortini lascia in eredità una *tecnica di pensiero* che svincola l'intellettuale da una falsa coscienza, in favore di una coscienza dialettica del possibile.
- In line with the antithetical movement of Fortini's thought, we will refer to his ideology of *ungrateful guest*: an intellectual who shapes his own conscience into the continuous form of contradiction. The focal point is the attempt to define the form of a contemporary critic thought with respect to the crisis of intellectual consciousness. As an ungrateful guest Fortini leaves a *technique of thinking* which relieves the intellectual of a false consciousness, in favour of a dialectic awareness of the possible.

### Giuliana Minghelli, Writing/Filming/Working Through Fascism. Franco Fortini's *The Dogs of the Sinai* and Danièle Huillet and Jean-Marie Straub's *Fortini/Cani*

- Nonostante gli innumerevoli studi storici, i memoriali, i racconti e aneddoti sul fascismo, la cultura italiana del dopoguerra ha mancato di sviluppare una riflessione critica sull'esperienza materiale della vita sotto il Fascismo e su cosa quei venti lunghi anni abbiano inscritto sui corpi e, in modo anche più insidioso, le menti di individui, famiglie e gruppi sociali. Scritto a ridosso del conflitto Arabo-Israeliano del 1967 e inserito nella storia globale del ventesimo secolo, *I cani del Sinai* di Franco Fortini è un testo eccezionale per il modo in cui si addentra in quei territori del silenzio. Questo saggio ricostruisce il lavoro appassionato e rigoroso di Fortini nella sua interrogazione della storia attraverso la sua esperienza personale. Fortini trasforma l'autobiografia in un metodo critico per comprendere il non-detto e non-pensato nell'esperienza collettiva del fascismo. Attraverso un dialogo serrato con il testo di Fortini e il film *Fortini/Cani* di Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, l'autrice esplora, attraverso le diverse tecnologie della memoria messe in atto nella scrittura e nel cinema, come la memoria del corpo articola una teoria della violenza storica e del suo impatto sulla formazione di una identità politica e culturale nel dopoguerra.

Il saggio segue il complesso viaggio di Fortini nel tempo, attraverso multipli strati di memoria dal 1976, anno di *Fortini/Cani*, al 1967 anno di scrittura del libro, all'esperienza della Resistenza, fino alla giovinezza ed infanzia sotto il fascismo. È nello spazio intermediale tra libro e film che Fortini, recitando il suo passato di fronte all'occhio e orecchio attento della macchina da presa e immerso nella materialità del paesaggio italiano, riesce infine ad attraversare la vergogna e riconciliarsi con il passato. Accordando un valore teorico alle emozioni, la meditazione di Fortini si inserisce con grande originalità nel dibattito contemporaneo sul rapporto tra storia e memoria. *I cani del Sinai* traccia una genealogia dell'oblio che trova origine nel Fascismo, e così facendo rivela un silenzio personale e collettivo che pesa ancora sul nostro presente.

- While rich in memoirs, historical reflections and anecdotes about Fascism, Italian post-war culture largely avoided a critical reflection on the materiality of living *under* Fascism and what those twenty long years had inscribed on the bodies, and even more insidiously, the minds of individuals, families and social groups. Framed within the global history of the Twentieth Century, Franco Fortini's *The Dogs of the Sinai* – written in the immediate aftermath of the 1967 Arab-Israeli war – is a text that enters directly and exceptionally into these territories of silence. This critical study maps Fortini's passionate and rigorous engagement with the fascist past in order to transform autobiography into a critical method for understanding what remained unsaid in the experience of Fascism. In a close dialogue with Fortini's text and the 1976 adaptation of the book into film, *Fortini/Cani* by Danièle Huillet and Jean-Marie Straub, this essay explores, through the different technologies of memory afforded by writing and film, how Fortini confronts his life story as an embodied reflection on historical violence and its impact on postwar political and cultural identity. The essay follows Fortini's complex journey back through layers of memory from 1977, the year of Straub and Huillet's film, to 1968 when he wrote the pamphlet, to the experience of the Resistance, and a childhood and youth under Fascism. Ultimately, it is in the intermediality of book and film that Fortini, reciting his past for the attentive eye and ear of the camera, and within the materiality of the Italian landscape, successfully traverses shame and gets reconciled with the past. Granting a theoretical value to emotions, Fortini's reflection sits at the core of the contemporary debate on history and memory. *The Dogs of The Sinai* traces a genealogy of forgetting back to the inception of Fascism, and, in that process, reveals a personal and collective silence that still weighs heavily on our present.





**2020**  
**LUGLIO**  
**DICEMBRE**

**Mastronardi 40 anni dopo**

Matteo Giancotti • Italo Tangi • Carlo Varotti •  
Massimiliano Tortora • Davide Dalmas • Giulio Iacoli •  
Tiziano Toracca • Barbara Distefano • Andrea Tullio Canobbio •  
Claudia Carmina • Leonardo Vilei • Claudio Panella •  
Gianni Turchetta • Ludovica Del Castillo

**scrittura/lettura/ascolto**

Raffaello Palumbo Mosca • Giulia Perosa • Natalia Proserpi •  
Marco Villa

**fortiniana**

Melania De Cesare • Giuliana Minghelli

