

# 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 troncare 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.