

# **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 più 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 sofferiti elementi autobiografici) non poteva non risolversi in una narrazione in prima persona, escludendo a priori quella corallità 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 “vigevanesità” 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 “vigevanesità” 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).

# L'ospite ingrato

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 insufficenze 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 popolaristiche («o la pianta di darci insufficenze 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.