

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

## La scissione del *Maestro di Vigevano*

Tiziano Toracca

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

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

---

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

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

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

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

<sup>3</sup> Nella prefazione al volume che contiene gli atti del primo convegno di studi dedicato a Mastronardi – organizzato due anni dopo il suicidio avvenuto nell’aprile del 1979 – Maria Corti afferma: «appartenente alla generazione posteriore a quella degli scrittori neorealistici italiani [...] Mastronardi non può avere la fiducia neorealista in una nuova realtà sociale, in un nuovo senso della collettività come forza attiva [...] e forza comunicante, alla maniera per esempio di Vasco Pratolini, ma guarda la realtà da un punto di vista alternativamente ironico-caricaturale e moralistico-spietato», M. Corti, *Prefazione*, in *Per Mastronardi*. Atti del Convegno di studi su Lucio Mastronardi, Vigevano 6-7 giugno 1981, a cura di M.A. Grignani, Firenze, La nuova Italia, 1983, pp. 7-9: p. 7. Mette l’accento sulla «scelta antirealista» di Mastronardi anche Paolo Zublena in Id., *Il rovescio del benessere*, in *Il romanzo in Italia*. IV. *Il secondo Novecento*, a cura di G. Alfano, F. de Cristofaro, Roma, Carocci, 2018, pp. 87-98 (cfr. la nota 2, p. 541). Da questo punto di vista, il giudizio espresso da Maria Antonietta Grignani sul *Calzolaio* si può estendere all’intera trilogia: «il mondo vigevanese in Mastronardi prende forma e caratteri dalla resa di una gestualità convulsa, clownesca, quasi chapliniana, che sorpassa di gran lunga qualsiasi ipotesi di naturalismo o realismo», M.A. Grignani, *Introduzione*, in L. Mastronardi, *Il maestro di Vigevano. Il calzolaio di Vigevano. Il meridionale di Vigevano* cit., pp. V-XVII: p. XI.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

# L'ospite ingrato

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

Tiziano Toracca

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

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

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

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



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

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

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

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

# L'ospite ingrato

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

Tiziano Toracca

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

# L'ospite ingrato

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

Tiziano Toracca

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

---

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