

Diventare

Figure della metamorfosi e dell'ibridazione nella scrittura di Mastronardi

Matteo Giancotti

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

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

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

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

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

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

Colpisce la formula «teatro di rapide fortune e crolli»: sembra, ridotta alla sintesi di un soggetto cinematografico, la trama del *Calzolaio di Vigevano*,⁴ il primo libro di Mastronardi, che entrava in gestazione proprio in quegli stessi anni.⁵ Fortune e crolli, ascesa e rovina costituiscono la struttura profonda non soltanto del *Calzolaio* ma di un intero mondo narrativo in cui a nessuno è concessa la pace della stabilità e dell'equilibrio. Più che di temi si tratta di costanti strutturali, di vettori che orientano la costruzione dei testi di Mastronardi – autore innovativo tanto nell'*inventio* quanto nelle forme⁶

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

³ *Ivi*, p. 126.

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

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

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

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

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

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

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

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

I. Ciò che diventa

1. Lavoro e persone

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Costumi, valori, gerarchie, lingua

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

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

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

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

L'ospite ingrato

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

Matteo Giancotti

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Ambienti e paesaggio

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

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

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

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

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

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

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

II. Ciò che resta

1. Persone

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

L'ospite ingrato

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

Matteo Giancotti

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

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

²⁰ Elementi tautologici e circolari nella narrativa di Mastronardi sono stati colti da Rinaldo Rinaldi che a proposito di *A casa tua ridono* parla opportunamente anche di «ritorno del rimosso», R. Rinaldi, *Mastronardi: storia di uno scavo interrotto*, in Id., *Romanzo come deformazione. Autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Bianciardi, Testori, Arbasino*, Milano, Mursia, 1985, p. 23. Troppo severo ci sembra però il giudizio complessivo del critico, che legge nello sviluppo diacronico dell'opera mastronardiana un percorso inesorabilmente fallimentare (*ivi*, pp. 9-30).

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

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

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

Padrone di Parise²¹, Celeste lo aveva offeso chiamandolo in modo sprezzante «L'accompagnatore!» (*scil.* del commendatore titolare dell'azienda; *Actr*, p. 185). A distanza di anni, e proprio nel giorno in cui Pietro, avendo appena versato in banca il suo centesimo milione, dovrebbe sentirsi garantito da una posizione gerarchica, economica e sociale preminente, Celeste trova ancora il modo di ferirlo; il pretesto è quello di portare al padrone le lamentele degli operai che si sentono umiliati dalle migliorie tecnologiche introdotte da Pietro: secondo il padrone le nuove macchine e i nuovi processi di produzione hanno il vantaggio di ridurre a zero gli incidenti, mentre gli operai lamentano di sentirsi, in questo modo, «intercambiabili» e dunque spersonalizzati. Ma il punto non è questo. Il punto è che Celeste vuole di nuovo umiliare Pietro, facendolo sentire inferiore al fondatore, con queste parole: «Al tempo del commendatore, qui era tutto un altro lavorare. Ciascuno ci metteva del suo. Lavorare era una gioia» (*Actr*, p. 220).

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

2. Oggetti

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

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

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

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

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

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

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

L'ospite ingrato

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

Matteo Giancotti

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. *Emblemi: represso, vergogna*

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

impressionato anche Calvino²⁴ –: è quella in cui Camillo, insieme a moltissimi altri emigrati dal meridione, si reca, di domenica, al telefono pubblico per chiamare casa. Il fatto sostanziale è la crisi di angoscia da cui viene colto Camillo nel momento in cui prevede di dover dire il nome del suo paese, che sarà poi annunciato dalla operatrice che chiama i turni alla cabina secondo l'ordine di destinazione delle chiamate: «La telefonista pronunciava i paesi come fossero nome di stelle, di cose lontanissime, senza importanza» (*MeV*, p. 326). Camillo è in coda per la cassa; mentre il suo turno si avvicina pensa:

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

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

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

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

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

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