



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

**Università degli Studi di Padova**  
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

**Corso di Laurea Magistrale in**  
**Filologia Moderna**

Tesi di Laurea

*Forme e figure della contraddizione.*  
*La mutazione in Luigi Meneghello.*

Relatore  
Prof. Emanuele Zinato

Laureando  
Emanuele Caon

Anno Accademico 2016 / 2017    n° matr. 1110797 / LMFIM



Introduzione .....	6
<b>Prima parte</b> .....	11
<b>Capitolo 1: i generi letterari</b> .....	12
1. Premessa .....	12
2. L'autobiografia.....	16
2.1 LN.....	16
2.2 PP.....	20
2.3 BS.....	23
2.4 Altre prospettive e una sintesi .....	26
3. Il romanzo .....	32
4. Il saggio.....	49
<b>Capitolo 2: La lingua dell'esperienza</b> .....	57
1. Premessa .....	57
2. Lingua: la ricezione critica.....	58
3. Esperienza, lingua, scrittura: la poetica di Meneghello .....	63
3.1 «Le soavi sorelle delle cose reali»: «tentativi di ricavare forme più stabili dal casino di mutevoli eventi» .....	77
4. Generi letterari e interazioni linguistiche.....	82
5. Conclusioni provvisorie.....	96
<b>Seconda parte</b> .....	104
<b>Capitolo 3: frammento e totalità</b> .....	105
1. Il frammento.....	105
2. Ricomposizione .....	108
2.1 Montaggio e saggismo .....	109
2.2 Io, Noi.....	123
3. Dialogismo .....	133
3.1 La voce altrui.....	135
3.1.1 Io sono l'altro .....	137

3.1.2 La voce d'altri .....	143
3.1.3 Lingue e culture:.....	154
<b>4. Alterità.....</b>	<b>159</b>
4.1 Interno-esterno.....	167
4.2 Animali.....	172
4.3 Particolare e universale; passato e presente.....	177
<b>5. La poetica del frammento .....</b>	<b>183</b>
<b>Capitolo 4: modernità e anti-modernità in Luigi Meneghello.....</b>	<b>184</b>
1. Premessa .....	184
2. Storia, stile, mutazione.....	185
3. Forme e figure della contraddizione: la dialettica della modernità .....	195
3. 1 Preamboli .....	195
3. 2 Figure.....	197
3.2.2 Famiglia, casa, officina .....	202
3.3 Forme.....	212
<b>Bibliografia.....</b>	<b>215</b>

## **Lista delle abbreviazioni**

LN: *Libera nos a malo*

PM: *I piccoli maestri*

PP: *Pomo pero*

FI: *Fiori Italiani*

J: *Jura*

BS: *Bau-sète!*

D: *Il dispatrio*

LS: *Leda e la schioppa*

MR: *La materia di Reading*

QB: *Quaggiù nella biosfera*

## Introduzione

Luigi Meneghello è uno degli scrittori più importanti del Novecento italiano, dotato di un profilo europeo. Nonostante negli ultimi anni sia stato oggetto di importanti analisi critiche, la sua opera non ha ancora ricevuto l'attenzione che merita. Non è certo questo il luogo deputato a un suo maggiore riconoscimento, tuttavia si è cercato di mettere in relazione i suoi testi e la sua poetica con alcuni processi storici del Novecento. Gli obiettivi erano principalmente due, evidenziare il valore e l'attualità di Meneghello; lasciare che i suoi testi dispiegassero il loro potenziale interpretativo nei confronti della Storia e della particolare dialettica della modernità che si è svolta nell'Italia del XX° secolo.

Il lavoro che segue si sostiene su due assi portanti che a loro volta si biforcano. Il primo consiste in un tentativo di spiegare Meneghello con Meneghello, ovvero di ricostruirne la volontà poetica a partire dalla gran quantità di autoesegesi, dichiarazioni e allusioni contenute in saggi, interviste e appunti; l'autore si presta bene a questo tipo di operazione. Eppure il tono frequentemente ironico, allusivo e talvolta ambiguo, ma anche solo la forte volontà di costruzione della propria immagine autoriale che Meneghello dimostra di avere, spingono a maneggiare con cautela un simile materiale. In particolare perché la componente autobiografica della sua scrittura rischia di favorire semplicistiche sovrapposizioni tra opera e vita. Anzi, proprio alcune contraddizioni tra la dichiarata volontà autoriale e i suoi concreti esiti testuali si sono rivelate particolarmente vitali e fertili nella ricostruzione delle caratteristiche della scrittura meneghelliana. Infatti, il concreto oggetto della ricerca consiste in tre delle opere dell'autore: *Libera nos a malo*; *Pomo pero*; *Bau-séte!*; l'analisi testuale è il vero materiale interpretativo, a cui è stata assegnata priorità su tutto il resto, dichiarazioni d'autore comprese.

Alcuni motivi hanno spinto a selezionare queste tre opere narrative all'interno del più ampio corpus meneghelliano – che conta altri tre libri: *I piccoli maestri*; *Fiori Italiani*; *Il dispatrio*. Innanzitutto perché coprono un'area consistente della produzione dell'autore, dal 1963 al 1988 (*Il dispatrio* è del 1993), e consentono dunque uno sguardo di lunga durata, sia sulla scrittura meneghelliana, sia sulla Storia: si tratta di un periodo interamente contenuto dentro al breve Novecento per come lo intende Hobsbawm<sup>1</sup>, e che consente di osservare alcune fasi della modernizzazione all'interno di questa periodizzazione, dal boom economico alla fine degli anni '80. Si potrebbe obiettare, e non a torto, che proprio *Il dispatrio*, con il suo collocarsi oltre queste soglie potrebbe illuminare retroattivamente e per frizioni la poetica dell'autore e le sue relazioni con la storia

---

<sup>1</sup> E. Hobsbawm, *Il secolo breve*, Rizzoli, Milano, 1995.

del Novecento. Ad ogni modo le tre opere analizzate sono state scelte proprio per la possibilità di condurre uno studio su Meneghello seguendo il secondo asse portante.

Si tratta dell'individuazione, per mezzo di una comparazione di costanti e varianti, di una poetica base consistente di alcune scelte espressive e stilistiche che caratterizzano la scrittura dell'autore sul lungo periodo; a questo sono dedicati i primi tre capitoli del presente lavoro. In altri termini, ogni opera ha caratteristiche peculiari dovute alla particolarità della materia narrata; ma in tutti e tre i testi si possono individuare delle caratteristiche comuni che consentono di afferrare il nucleo della scrittura di Meneghello.

Eppure, anche questo saldo nucleo risulta sfaccettato al suo interno, e le soluzioni stilistiche e formali adottate dall'autore rivelano un continuo aggiustamento, di particolare importanza perché non si tratta solo di un percorso di automiglioramento artistico, ma anche di soluzioni reattive nei confronti delle difficoltà che il secondo Novecento pone all'interpretazione della realtà: frammentazione sociale, crollo delle ideologie, scetticismo intellettuale.

Tutto lo studio si sviluppa lungo questi due assi, mai divisi, piuttosto costantemente incrociati. La tesi è stata suddivisa in due parti, di due capitoli ciascuna. Più nel dettaglio, nel primo capitolo ci si è concentrati sulle questioni dei generi letterari. Da questo punto di vista le opere di Meneghello non si lasciano definire univocamente, è impreciso nominarle romanzi, difficile anche solo parlare di narrazioni, un vero e proprio sviluppo narrativo non compare in nessuna delle tre opere in analisi. Ma si è deciso comunque di adottare il termine di narrazione, riferendosi alla presenza di micro-narrazioni all'interno dell'opera; a questa scelta concorre anche un'esigenza sinonimica: testi, opere, libri e narrazioni; si è però tentato di usare il termine in relazione alla presenza di racconti nei testi e non come semplice sinonimo di opera. In ogni caso nel primo capitolo si indaga l'osmosi dei generi letterari, e in particolare di autobiografia, romanzo e saggio all'interno della poetica meneghelliana. Ogni singolo genere ha una funzione precisa, tutti insieme collaborano ad alcuni intenti comuni: la necessità di verificare la realtà da un punto di vista particolare, quasi operando un controllo filologico; la convinzione che gli strumenti dell'invenzione e dell'immaginazione letteraria siano più adatti alla ricerca del vero che non il puro medium del concetto; tutto, però, è sottoposto a una fortissima tensione cognitiva e a scopi che si possono definire saggistici.

Nel secondo capitolo sono state valutate la lingua dell'autore e i suoi intenti stilistici in relazione all'osmosi dei generi letterari. L'analisi conferma che Meneghello è un autore estremamente stratificato e sorvegliato; anche le zone più prossime all'inconscio – il dialetto e il suo legame paroloso che rimanda a una prospettiva infantile, o al mondo magico e mitico della coscienza contadina – non sono lasciate dilagare nel testo per intenti espressionistici, piuttosto sono continuamente mediate dalla ragione e dalle sue finalità conoscitive. Agisce la consapevolezza che la ragione debba

confrontarsi e relazionarsi con l'altro da sé, senza cedere alle sue fascinazioni o, all'opposto, respingendone ogni diritto d'esistenza. In questi termini il saggismo agisce come continua mediazione, tra conscio e inconscio; ma anche – come si dirà a breve – tra ragioni individuali e destini generali.

Questo ultimo nesso è osservato nel terzo capitolo, dove si è ricostruita la poetica autoriale dello scavo come estrazione di frammenti da ricomporre in una totalità. Agiscono nuovamente i generi letterari. Una prospettiva autobiografica consente di penetrare sotto alla superficie del reale, raggiungendo il fondo delle cose da cui risalire con dei cocci da ricomporre archeologicamente in diversi insieme, un ruolo fondamentale è affidato all'immaginazione letteraria, oltretutto allo stile come vero e proprio strumento di assemblaggio. La ricostruzione di una totalità a partire dall'esperienza del soggetto, tuttavia, incontra non pochi ostacoli, sono prima di tutto i rischi opposti, ma equivalenti, dell'estremo soggettivismo o dell'oggettività astratta. Per far fronte a queste difficoltà conoscitive i testi si affidano ad alcune strategie formali. I frammenti sono ricomposti in una totalità attraverso il montaggio di diverse modalità discorsive; in questo percorso di ricostruzione l'io narrante assume su di sé punti di vista diversi e plurali, la sua parola ha un valore corale e non mai individuale. Ad evitare che tale parola sia però ancora una parola monologica e autoritaria, interviene il dialogismo in quanto strumento di relativizzazione di ogni valore, idea, cultura e pertanto capace di produrre una verità unica, ma frutto di una negoziazione di diversi sistemi assiologici.

Infine, l'uso dell'interazione tra polarità oppostive – alto e basso; ufficiale e popolare; sacro e profano; italiano e dialetto –, e in particolare dell'ironia, sono gli strumenti stilistici privilegiati per erodere ogni assoluto, per sottoporre a verifica ogni prospettiva parziale, compresa la propria; ovviamente il riso gioca un ruolo fondamentale. L'interazione tra opposti è una strategia formale elaborata per rivelare le ambiguità e le contraddizioni che abitano ogni aspetto della realtà.

Questo sistema complesso di ricostruzione di una totalità a partire dai frammenti rivela una relazione agonistica con due sfide importanti poste alle società del Novecento, e dei nostri giorni. Innanzitutto la possibilità di mantenersi in equilibrio tra le ragioni dell'individuo e le necessità collettive, accettando la sfida di misurarsi in una mediazione possibile tra l'io e i destini generali, evitando che la tensione tra queste polarità si risolva in uno scontro tra antitesi il cui esito sia un rapporto di dominio. Inoltre la ricerca insistita di una verità corale, permette di inserire lo sforzo della rappresentazione letteraria all'interno di uno scontro tra idee e posture intellettuali che ha scosso il Secondo Novecento, facendo oscillare lo statuto stesso della verità e della conoscenza. Da un lato le posizioni di scettico relativismo, per le quali la verità è indicibile dal momento in cui la realtà è prima di tutto linguistica, e sempre soggetta al discorso del potere, per cui ogni interpretazione è parziale ed ontologicamente equivalente alle altre. Dall'altro le convinzioni di derivazione illuministica, per le



quali la ragione produce non solo una retorica del dominio, ma anche la propria critica; e per le quali se ogni dato di realtà è conoscibile solo in forme discorsive che sono l'espressione di diverse parzialità sottoposte a rapporti di forza, tuttavia la realtà materiale precede le narrazioni e deve essere interpretata proprio per svelare quei rapporti di forza che agiscono nonostante ogni realtà sia un'interpretazione. Si può riassumere metonimicamente questo conflitto intellettuale nell'opposizione di Ginzburg alla lettura decostruzionista di Nietzsche.

Nel quarto capitolo, si osserva come la fine del mondo contadino, la dissoluzione della comunità paesana e l'industrializzazione dell'Italia complichino con nuovi problemi la poetica del frammento meneghelliana, e come questa abbia cercato di rispondere con soluzioni coerenti, ma in parte nuove alle sfide della Storia. È questa l'occasione per verificare i cambiamenti interni al sistema di costanti della scrittura di Meneghello, la variazione progressiva delle scelte stilistiche e formali si spiega alla luce dei cambiamenti sociali e culturali. Infine, nella seconda sezione del quarto capitolo, si è osservato il sistema di contraddizioni interno alla scrittura meneghellina, ossia come si sostanzia il conflitto tra il significato che l'opera si sforza di comunicare e gli apriori che essa porta sedimentati nelle sue forme. Sono le figure il luogo d'eccellenza di una simile analisi critica, in esse si condensa la coppia oppositiva di moderno e anti-moderno, declinata attraverso l'antitesi morte-vita; colpisce che tale associazione non si ripeta in modo sempre univoco in tutte e tre le opere. A volte sono il desueto e il superato a essere connotati con la sfera semantica della morte: perdita di energia, invecchiamento, malattia; altre è la modernizzazione a trascinare con sé un'atmosfera mortifera che penetra nei testi. Se il passato si mostrava come un ramo secco da abbandonare, tuttavia il nuovo non riesce a infondere una nuova vitalità. L'analisi di questo sistema figurale di contrapposizioni rivela, ancora una volta, una grande consapevolezza e un profondo controllo autoriale sulla propria scrittura: è il tentativo di illuminare la dialettica della modernità in azione nel Novecento.

Eppure, il controllo autoriale è disturbato dalla rappresentazione della vitalità. Il regno della vita si presenta come sospensione della morte, e ha il suo luogo d'elezione in un'atmosfera a-temporale e lirica; ciò si condensa con particolare forza nel rifiuto della forma trama. Narrazione e trama portano sedimentata nella loro forma l'idea che l'uomo sia un essere particolare, gettato nel tempo e sottoposto agli eventi di una Storia che non può controllare. Colpisce, allora, che una scrittura così agonistica nei confronti della dialettica della modernità, pronta a rivedere sé stessa in base alle sfide poste dal presente, non disposta ad abdicare alla propria vocazione cognitiva, che accetta di misurarsi con il passare del tempo e i cambiamenti storici, riveli nel suo intimo una resistenza al divenire. Si tratta di un principio di conservazione della propria identità, di attaccamento a un passato irrimediabilmente perduto e di sospensione nostalgica del giudizio critico che convivono con le capacità di analisi e distacco espresse costantemente in tutte le opere.

Le contraddizioni annidate nei testi, siano o no interamente controllate, consentono un'ambiguità di senso rispetto ai discorsi ideologici e alla morale che permette la coesistenza degli opposti: conservazione ed eversione; io e noi; conscio e inconscio. Tale plurivocità, insieme all'insistenza stilistica nella ricerca del vero e alla capacità di sottoporre la propria poetica alla verifica della Storia rendono conto del valore della scrittura di Meneghello.

## Prima parte

# Capitolo 1: i generi letterari

## 1. Premessa

Non è possibile «separare nettamente, nell'opera di Luigi Meneghello, ciò che è narrativo da ciò che è saggistico»<sup>2</sup>; fin da subito la critica ha osservato che autobiografia, saggio, narrativa e autocommento si intrecciano in tutti i libri dello scrittore<sup>3</sup>. Nemmeno le opere a dominante narrativa<sup>4</sup> di Meneghello, quindi, si lasciano collocare agevolmente nel sistema dei generi letterari; il loro carattere è ibrido. Quando uscì LN, venne immediatamente riconosciuto il valore della pluralità dei registri linguistici impiegati nella narrazione, ma anche la difficoltà di determinarne il genere letterario: «avendo le caratteristiche sia del romanzo che dell'antiromanzo, di un'opera autobiografica e di un componimento realistico, del saggio sociologico e del saggio letterario»<sup>5</sup>. Nonostante la compresenza di generi diversi all'interno della stessa opera, le etichette editoriali hanno presentato i testi di Meneghello come dei romanzi; definizione generica nella maggior parte dei casi accettata dalla critica, magari mettendo la parola romanzo tra virgolette o affiancandola ad altri generi come romanzo-saggio, romanzo-autobiografico. L'autore sembra invece di parere diverso, poco felice di essere definito un romanziere; a proposito della raccolta di saggi *Jura* afferma:

Il sottotitolo in copertina dice: *Ricerca e memoria... nei saggi autobiografici di un romanziere atipico*. È una frase dell'editore [...]. Vorrei aggiungere che quella clausola, «un romanziere atipico», mi ha lasciato un po' perplesso. Non posso dire che sia ciò che sento di essere. (D'altra parte «un romanziere tipico» sarebbe assai poco lusinghiero, e certo non mi farebbe piacere che mi chiamassero «un non-romanziere tipico». Forse una formula accettabile sarebbe «un non-romanziere atipico»: una doppia negazione, negare tutto...)<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> M. Giancotti, *Meneghello e la scrittura saggistica*, in «Ermeneutica letteraria», n° 5, 2009, pp. 161-9.

<sup>3</sup> Per la questione della contaminazione tra i generi letterari in Meneghello si veda, oltre al già citato Giancotti, P. De Marchi, *Meneghello, la materia di Reading ed altri*, in *Uno specchio di parole scritte. Da Parini a Pusterla, Da Gozzi a Meneghello*, Firenze, Cesati, p. 218.

<sup>4</sup> Ossia *Libera nos a malo; I piccoli maestri; Pomo pero; I fiori italiani, Bau-sètel; Il dispatrio*. Si segnala che Praloran ha acutamente osservato come in LN la compresenza di micro-narrazioni e sequenze narrative non sfoci mai in un vero e proprio sviluppo narrativo lungo l'asse cronologico dell'opera; valutando LN da questo punto di vista, Praloran giudica improprio parlare di narrazione e, quindi, di romanzo. Queste considerazioni si possono ritenere valide anche PP e BS. M. Praloran, «*Siamo arrivati ieri sera*»: tempo e temporalità in *Libera nos a malo*, in G. Barbieri e F. Caputo, *Per Libera nos a malo. A 40 anni dal libro di Luigi Meneghello*, Terra Ferma, Vicenza, 2005, pp. 109-18.

<sup>5</sup> E. Ghidetti e G. Luti (a cura di), *Dizionario critico della letteratura italiana del Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1997, p. 494.

<sup>6</sup> *Discorso in controluce*, in MR, a p. 1381.

In questo lavoro non ci si assume lo scopo di definire a quale genere appartengono le opere di Meneghello, tale operazione richiederebbe di ricostruire il lungo dibattito critico e teorico attorno al problema dei generi e rischierebbe di condurci fuori strada. Per rendersi conto di come sia impossibile dare anche solo per scontato un accordo sull'idea di genere nel Novecento, è sufficiente ripensare alla confusione terminologica in cui è immerso l'argomento: rispetto alla categorizzazione del genere operate da Frye, Genette afferma che questo «battezza [...] *modes* quelli che ordinariamente si chiamano generi (mito, *romanzesco*, mimesi, ironia) e *genres* quelli che vorrei chiamare modi (drammatico, narrativo orale o *epos*, narrativo scritto o *fiction*, cantato per sé o lirica)»<sup>7</sup>.

Non è tanto la complessità del dibattito critico sul tema dei generi letterari a far desistere da un intento definitorio, quanto il pericolo di giungere a una definizione essenzialista, con il rischio di dover escludere alcuni elementi in favore di altri. Dopotutto, è lo stesso Meneghello a rifiutare la classificazione e a mostrarsi cosciente del carattere spurio delle sue opere.

Ho pubblicato una mezza dozzina di libri che vanno sotto il nome di «romanzi», ma non sono *novels* convenzionali: sono piuttosto narrazioni a sfondo autobiografico, che hanno spesso un andamento saggistico e non mai di storia personale romanzata. Non mi piace l'idea di affidarmi alle finzioni della *fiction*: anzi, quando ero più giovane e spavaldo avevo una mezza idea di scegliermi come impresa letteraria il motto «*Fabulas non fingo*»; ma d'altra parte ciò che scrivo non è autobiografia vera e propria.

Quando ho scritto il mio primo libro [...], mi sono divertito a sfidare le convenzioni correnti allora in Italia circa «il romanzo», giocando liberamente con vari schemi narrativi, e improvvisando legami coi registri della filologia, della poesia lirica, del saggio antropologico, delle «memorie» private<sup>8</sup>

Riassumendo, le narrazioni di Meneghello sono frutto di una forte osmosi tra autobiografia, saggio, romanzo e altri modi letterari. Se non si intende dare una definizione univoca del genere entro cui collocare i testi dell'autore, tuttavia la relazione tra i generi all'interno del singolo testo andrà osservata in profondità: le modalità in cui questi si mescolano strutturano le opere dell'autore e risultano fondamentali per comprenderne la poetica e, quindi, gli intenti espressivi.

---

<sup>7</sup> G. Genette, *Introduzione all'architesto*, Pratiche, Parma, 1981, p. 85.

<sup>8</sup> *Fiori a Edimburgo*, in MR, a p. 1328.

Per procedere si afferma che la «*condizione generale costitutiva della relazione fra opera e genere*» è «l'esplosione, appunto, dell'opera al gioco plurale dei generi»<sup>9</sup>, inoltre si affronta l'osmosi tra i generi in quanto elemento strutturante dei testi meneghelliani, e non tanto con volontà classificatoria. Per tali motivi in queste pagine ci si pone l'obiettivo di valutare la funzione assunta dalla contaminazione tra autobiografia, romanzo e saggio nelle tre opere di Meneghello qui oggetto d'analisi. I tre generi citati non sono gli unici al lavoro nei testi, ma quelli dominanti o, meglio, dotati di forza strutturante e quindi momento di partenza per lo studio di LN, PP e BS. Alcuni elementi, tuttavia, si sottraggono a una catalogazione univoca all'interno del sistema dei generi; dunque si applicherà anche una teoria dei modi letterari considerata più pregante per talune fasi interpretative, in particolare per lo studio dell'ironia nel capitolo 3. Infine, sono gli stessi generi analizzati a mostrarsi come entità dai confini incerti, predisposti alla contaminazione.

La letteratura critica che si è occupata dello sviluppo di questi tre generi nella modernità ne sottolinea il carattere aperto. Paolo Zanotti afferma che «il romanzo moderno è per definizione un genere che assorbe in sé altri generi»<sup>10</sup>. Oppure Guido Mazzoni in *Teoria del romanzo*<sup>11</sup>, tracciando la storia del genere, sottolinea il rapporto di vicinanza con l'autobiografia e il saggio, ma soprattutto le tendenze fagocitanti nei confronti di ogni altro genere, oltre che il suo carattere aperto e indefinito. Pertanto non ci si stupisce della definizione a cui approda il critico italiano: il romanzo è il «*genere in cui si può raccontare qualsiasi storia in qualsiasi modo*»<sup>12</sup>. Qualcosa di simile afferma Enza Biagi quando tenta di definire lo «spirito del saggio», questo si distinguerebbe proprio per la resistenza alle classificazioni e per la tendenza al contagio con altri tipi di letteratura, per cui citando André Belleau afferma che «il saggista è un artista della narratività delle idee e un romanziere, un saggista della pluralità artistica dei linguaggi. Il romanzo è mangiato dal saggio [...] e il saggio si travasa nella finzione»<sup>13</sup>; oppure sottolineando alcune caratteristiche del saggismo ne mette in rilievo la componente soggettiva, tanto vicina epistemologicamente allo statuto dell'autobiografia.

Infine, per quanto riguarda l'autobiografia Maria Anna Mariani sottolinea come questa sia molto vicina «al racconto di finzione, con il quale condivide le più disinvolute strategie di intreccio»<sup>14</sup>. E Franco d'Intino osserva le direzioni «lungo le quali si è mosso il genere autobiografico nel suo

---

<sup>9</sup> P. Bagni, *Il campo di forze dei generi*, in A. Sportelli (a cura di), *Generi letterari. Ibridismo e contaminazione* a cura, Bari, Editori Laterza, 2001, pp. 3-19, a pp. 5-6.

<sup>10</sup> P. Zanotti, *Il modo romanzesco*, Bari, Laterza, 1998, p. 16.

<sup>11</sup> G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>13</sup> A. Belleau, *Petite essayistique*, in F. Dumont (a cura di), *Approches de l'essai. Anthologie*, Québec éditions, 2003, p. 257. Qui citato da Enza Biagini, *Saggio, «pensiero composito» e metaletteratura* in A. Dolfi (a cura di), *La saggistica degli scrittori*, Bulzoni Editore, Roma, 2012, cit., p. 17-49, a p. 45.

<sup>14</sup> M. A. Mariani, *Sull'autobiografia contemporanea. Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi*, Roma, Carocci, 2011, p. 13.

complesso, distinguendosi dall'ottica biografica e avvicinandosi al romanzo»<sup>15</sup>; inoltre, «dal punto di vista formale, l'incoercibile tendenza a spezzare la narrazione per collocarsi sul piano *presente* del discorso [...] avvicina a tratti il testo autobiografico, pur essenzialmente retrospettivo, alla forma saggistica»<sup>16</sup>.

L'insistenza sul carattere aperto, sull'assenza di definizione stabile e sulla contaminazione con altri generi appare quasi un topos negli autori che si sono occupati dell'autobiografia, del saggio e del romanzo. Sono state esplicitate le motivazioni per cui non ricercherà un'univoca definizione generica per i testi meneghelliani; ora è possibile analizzare sia le modalità con cui i generi prendono corpo nell'opera dell'autore, sia la funzione espressiva affidata al loro compenetrarsi.

---

<sup>15</sup> F. D'intino, *Sull'autobiografia moderna. Storie forme problemi*, Roma, Bulzoni Editore, 1998, p. 54.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 135.

## 2. L'autobiografia

Uno dei modi per valutare se l'autobiografia compare come genere nelle narrazioni di Meneghello è quello di utilizzare le concettualizzazioni di Lejeune<sup>17</sup>, ossia di indagare la presenza del patto autobiografico nel testo. L'impostazione analitica di Lejeune è fortemente testualista e da molti critici giudicata eccessivamente rigida nei suoi intenti definitivi. Per supportare simili giudizi è sufficiente citare il caso dell'autofiction, etichetta nata in Francia in seguito all'opera di Serge Doubrovsky<sup>18</sup>, composta anche come risposta agli schemi di Lejeune. È proprio la rigidità di questi strumenti d'analisi a determinarne l'utilità nel presente lavoro; secondo il critico francese si può parlare di autobiografia solo se tra autore, narratore ed eroe vi è identità di nome, altrimenti si dovrebbe parlare di un altro genere: per esempio di romanzo autobiografico.

### 2.1 LN

Nessuna delle opere di Meneghello si presenta al pubblico come autobiografica, anzi gli editori decidono di nominarle romanzi, quindi nel paratesto non appare la definizione di autobiografia. Eppure, già da LN l'autore usa le note alla fine del libro per esplicitare la prospettiva autobiografica:

Questo libro è scritto dall'interno di un mondo dove si parla una lingua che non si scrive; sono ragguagli di uno da Malo a quegli italiani che volessero sentirli; e sono scritti, per forza, in italiano. Non mi sono proposto però né di tradurre né di riprodurre il dialetto [...]

Se avessi scritto soltanto per i miei compaesani (come per un momento avevo pensato di fare), il libro sarebbe forse venuto un po' meno brutto, ma solo noi da Malo l'avremmo potuto leggere [...] Sono arrivato alla conclusione che in fatto di conoscenza della lingua viva di Malo, non ho il diritto di considerarmi meno autorevole di alcuna altra fonte; e in alcuni casi ho deliberatamente rispettato forme che potrebbero apparire filologicamente inesatte se queste erano le forme che so, e che perciò giudico vive<sup>19</sup>

In questa citazione si possono osservare le spie di un discorso autobiografico. Le *Note* appartengono, nella costruzione del testo, al dominio di parola dell'autore che qui vediamo esprimersi in prima persona singolare, oltre che in una prima persona plurale che ha il valore di un *noi da Malo*

---

<sup>17</sup> Ci si riferisce a P. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna, 1986.

<sup>18</sup> P. Gasparini, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Édition du Seuil, Parigi, 2004, pp. 11-12.

<sup>19</sup> LN, pp. 301-302.



tanto presente anche nel resto di LN. L'autore discute e giustifica le proprie scelte linguistiche, dalle quali si deduce che la lingua del testo è in stretto rapporto con il dialetto di Malo: paese da cui proviene l'autore e attorno a cui ruotano i fatti raccontati. È già, dunque, una prima spia testuale per rintracciare la coincidenza tra autore, narratore e protagonista. Successivamente l'autore esplicita il significato di alcune abbreviazioni e sigle linguistiche che utilizzerà nella note. Due esempi: «Tras.: (Trasporto); Parola trasportata da M con alteraz. foniche o morfologiche; costruito derivato da M; effusione linguist. dell' A.»; «ital.: La specie imperfetta di italiano che l'A. sa e scrive»<sup>20</sup>. Ne ricaviamo con certezza che chi afferma io nelle *Note* è l'autore.

Alcuni passi testuali sono commentati nell'apparato delle note. Ad esempio nel terzo capitolo vengono raccontati i dolori emotivi che può subire un bambino:

Il cuoricino va soggetto a due disturbi, entrambi mortali; può cascare (per desiderio sregolato di un giocattolo, per esempio, o di mentine), e può scoppiare a causa dei dispiaceri [...] Comportavano pericolo di scoppio varie cose: la chiusura nel sottoscala, la partenza della mamma<sup>21</sup>

Nella relativa nota segue il commento:

p. 27 la partenza della mamma:  
1928; osservata dall'A. seduto sullo scalino della casa della nonna, con Bruno fratello dell'A. (aet. 3), seduto al suo fianco<sup>22</sup>

Si deduce che autore, narratore e personaggio coincidono nella persona (la narrazione è autodiegetica), ma non ancora nel nome in quanto il nome del narratore e del protagonista non sono esplicitati. Fino ad ora, quindi, tale coincidenza riguarda l'autore fittizio e non Luigi Meneghello (autore reale); motivo per cui si avrebbe un romanzo autobiografico e non un'autobiografia. Ad ogni modo una lettura autobiografica è suggerita anche da altri elementi.

Nel testo il fratello del protagonista si chiama Bruno, proprio come nella nota il fratello dall'Autore. Caso simile si riscontra per don Tarcisio, maestro di scuola del protagonista che in nota scopriamo essere anche maestro dell'Autore: «il mio maestro, don Tarcisio»<sup>23</sup>. Da queste ed altre note emerge che i fatti narrati, i personaggi e le loro esclamazioni fanno tutti parte di storie accadute all'autore-narratore, il quale le racconta nel testo e le commenta nell'apparato delle note. Tutto ciò

---

<sup>20</sup> LN, p. 302 e p. 303.

<sup>21</sup> LN, p. 27.

<sup>22</sup> LN, p. 307.

<sup>23</sup> LN, p. 319.

raggiunge il suo livello di massima esplicitazione in una delle sezioni finali della note: *Appendice I*, in cui è inserita una «tavola della morti più notevoli»<sup>24</sup>. Nella «tavola» sono citati alcuni personaggi comparsi nel testo, tra questi ve ne sono certi senza nome che in tabella vengono definiti in relazione all'autore e non più al personaggio, segno che tra i due vi è coincidenza: coloro che nella narrazione erano l'Avversario del protagonista, un suo compagno di scuola o un generico coetaneo, in tabella diventano «Avversario dell'A.»; «Compagno dell'A.»; «Coetaneo dell'A.». Inoltre, a fianco di ogni *soggetto* citato compare – spesso ironicamente – la «causa della morte», a esempio: Mino ha rischiato di morire per i «morsi dell'A»; tre tedeschi catturati da Bruno (fratello dell'autore) ma non giustiziati hanno per causa di morte irreali il «fratello dall'A».

Questo in sintesi è quanto emerge dalle note a fine libro dal punto di vista del rapporto con la componente autobiografica, ma è all'interno della narrazione propriamente detta – quindi in una posizione molto visibile, anche se in una posizione molto avanzata nel testo – che si realizza il patto autobiografico così come lo intende Lejeune. Nel capitolo 16 si racconta la storia della famiglia del protagonista:

Come diceva a Gaetano [fratello del narratore] quel vecchietto che indovinò chi era, un giorno in un'osteria quassù a Priabona, «I Meneghello sono come i cinesi, tutti compagni».

Sui nostri antenati abbiamo notizie frammentarie [...]. Un Meneghello aveva i campi quassù a Monte Piàn; c'era un vicino che ogni giorno per andare a lavoro passava sul nostro (il grado di parentela non è accertato, ma ci si sente solidali) col carro e i buoi, e questo Meneghello non voleva. Una mattina di buonora che stava segando l'erba, arriva il vicino col carro, e lui lo ferma.

«Questa qui è l'ultima volta che passi per di qua, capì?»

«Io passo quando che voglio.»

Meneghello alzò la falce e gli appoggiò il filo sulla coppa: «E allora io ti taglio la testa» disse. «Tagliamela» disse il vicino, e Meneghello diede una tiratina al manico della falce, e fu poi trasferito al penitenziario [...]. Mio nonno filava col calesse per certe stradette a Verona, inseguito dalle guardie; vede un portone aperto, svolta dentro al portico, e dice all'uscire gallonato: «Chiudi va-là, che mi corrono dietro». L'usciera chiuse.

«Chi è lui?» domandò al nonno che si asciugava il sudore.

«Meneghello» disse il nonno<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> LN, p. 330.

<sup>25</sup> LN, pp. 134-35.

Non vi sono dubbi, la famiglia del protagonista è Meneghello, esattamente come il cognome dell'autore in copertina. L'esplicitazione del cognome compare, oltretutto in buona parte del capitolo 16, anche in altre due zone testuali. Già nel capitolo successivo: si racconta che in prima ginnasio il prete di religione chiese al protagonista: «"Sei da Malo tu Meneghello?"". Io dissi di sì»<sup>26</sup>. Infine, nel capitolo 30 lo zio Dino è chiamato: «vecchietto Meneghello»<sup>27</sup>.

Appare evidente che il cognome del protagonista è Meneghello. Per quanto riguarda il nome, a p. 239 compare un'affermazione interessante:

Una sera al caffè Mino disse:  
«Oggi sono stato ai Campi-piani. Ho parlato con Fabretto, te lo ricordi? Adesso è prete ai Campi-piani.  
Era l'altro Luigi della classe, nero d'occhi e di capelli, pallido, triste»<sup>28</sup>

Luigi è l'altro rispetto al soggetto che parla, capiamo così che a sua volta il narratore si chiama Luigi.

In sintesi, nell'apparato delle *Note* si palesa la coincidenza nella persona tra autore, narratore e protagonista, inoltre alcuni elementi, anche se molto ridotti nel complesso del testo, giustificano la sovrapposizione nel nome tra narratore-protagonista e autore. A ciò si associa un'impressione generale di autobiografismo. In LN il narratore è autodiegetico, quindi la narrazione è il frutto dell'attività mnemonica del protagonista. A cui va aggiunta un'alta densità di deittici, attraverso i quali si suscita l'effetto che il narratore racconti esattamente dal luogo in cui gli eventi accadono o sono ricordati; è sufficiente leggere l'incipit del testo per rendersene conto:

Gli scrosci erano sui cortili qua attorno, i tuoni quassù sopra i tetti;  
riconoscevo a orecchio, un po' più in su, la posizione del solito Dio che faceva  
i temporali quando noi eravamo bambini, un personaggio del paese anche lui.  
Qui tutto è come intensificato<sup>29</sup>

La funzione della deissi è spiegata da Meneghello durante una conferenza al Museo Casabianca di Malo; dopo aver citato un pezzo da LN: «Guardando dall'inferriata della mia finestra, quando venivo a casa, il palazzotto del conte Brunoro qua di fronte», l'autore commenta «Il

---

<sup>26</sup> LN, p. 155.

<sup>27</sup> LN, p. 293.

<sup>28</sup> LN, pp. 239-40.

<sup>29</sup> LN, p. 5.

“palazzotto del conte Brunoro” è questo in cui siamo, è così che lo chiamavano allora; e “qua di fronte” vi dice che la frase è stata scritta proprio in quella saletta e a quel tavolo»<sup>30</sup>.

Infine, i fatti sono ambientati a Malo e si legano ad alcuni elementi molto noti della biografia dell'autore; per cui è sufficiente leggere i brevi cenni sulla vita di Meneghello che compaiono nel retro di copertina di tutte le edizioni di LN per convincersi, da lettori, che la prospettiva è autobiografica. In altre parole LN suggerisce un'impressione di autobiografismo attraverso la sua narrazione, marcandone l'effetto attraverso la disseminazione di alcune spie del patto autobiografico nelle note e nel resto dell'opera.

## 2.2 PP

PP si presta a una lettura autobiografica per motivi simili a quelli visti per LN, con alcune differenze. Il narratore resta autodiegetico, il suo racconto è infarcito di deissi e di riferimenti al contesto maladense e ad alcune esperienze di vita realmente vissute dall'autore, anche in questo caso facilmente riconoscibili da qualsiasi lettore abbia anche solo letto le note biografiche su Meneghello pubblicate sul retro di copertina; l'esperienza del dispatrio né è un esempio evidente. Anche in PP compare un apparato finale di note in cui gli eventi della narrazione o i fatti vissuti dal protagonista sono messi in relazione all'autore; anzi i riferimenti ad «A» aumentano sensibilmente rispetto a LN.

Più in generale, le note sono uno dei luoghi dove si misurano alcune differenze tra LN e PP. La più rilevante è l'impiego dei riferimenti metanarrativi; non sono assenti nemmeno in LN, ma in PP crescono qualitativamente, oltre che quantitativamente. Nella narrazione, il protagonista bambino alla domanda «Cosa vai tu quando sei grande?»<sup>31</sup>, risponde «Vado Duce. Non si può andare Dio»<sup>32</sup>. Nella nota troviamo:

Di questa vocazione dell'A., seria e intensa, e fallace, si trova nel ms., passim, registrata la storia. Un appunto accenna a indizi d'altra specie: “Non avevamo parenti preti o frati o monache, almeno tra i vivi, se non si vuol contare la nonna Esterina che pareva a metà strada tra le spose e le suore; una mancanza che era motivo di cruccio alla nonna stessa e spinoso rovello della zia Nina. Le loro ultime speranze si fondavano su di me”<sup>33</sup>

---

<sup>30</sup> *L'acqua di Malo* in J, p. 1153.

<sup>31</sup> «Cosa vai tu da grande?»: consueta domanda con cui si interrogano i bambini sul lavoro che desiderano svolgere da adulti.

<sup>32</sup> PP, p. 650.

<sup>33</sup> PP, p. 769.

Si può notare la coincidenza tra personaggio e autore, esattamente come accadeva in LN; ma colpisce soprattutto che parte del testo sia una citazione da «ms». Infatti, l'autore cita da fonti personali definite genericamente «carte dell'autore» che si deducono essere diari, appunti e versioni precedenti di PP; inoltre mostra di averle discusse con altre persone, anche personaggi che compaiono nella narrazione. Può stupire osservare l'autore riflettere su quanto ha scritto attraverso le sue «carte». Un esempio:

Il papà lavorava in officina non molto volentieri ma senza lagnarsi; la mamma a scuola ancora meno volentieri, e naturalmente senza lagnarsi. Avrebbero ritenuto *indecente* fare commenti sulla vita che vivevano<sup>34</sup>

Viene commentato in nota:

p. 672 Avrebbero ritenuto *indecente*, ecc.:

Segue nel ms.: “Un amico caro mi ha fatto capire che questa frase, e tutto questo paragrafo, possono parere affetti da insipienza di tipo che si dice deamicisiano. Se è vero, mi dispiace: non si dovrebbe mai dare questa impressione unintentionally. Sono convinto che lo stile di vita di cui qui si parla derivava dalle zone robuste della cultura italiana di allora, non dal suo impianto ossificato”<sup>35</sup>

Dal rapporto tra la narrazione con gli altri materiali d'autore, oltretutto dall'esibizione del carattere scritto del testo – ossia rappresentato per mezzo della scrittura – emerge la prospettiva autobiografica. Si osservi come sono presentate le *note*:

Le note che seguono si propongono di spiegare, alla buona, quelle parole del testo che potrebbero riuscire meno chiare ai lettori non veneti, e insieme fornire alcuni dati supplementari sulla materia del libro, sulle sue ragioni stilistiche, e sugli interessi dell'autore. Ci sono pochi richiami a *Libera nos a malo* (LN: nella presente edizione) e alcuni rimandi alle carte dell'autore (ms) o per indicare la data d'origine di qualche dettaglio che potrebbe parere anacronistico (ma a me del passato non importa niente), o per citare frasi o paragrafi che pur restando esclusi dal testo mi parevano di qualche interesse<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> PP, p. 672.

<sup>35</sup> PP, p. 773.

<sup>36</sup> PP, p. 754.

Sono esplicitate la strategia dell'autocommento, la natura scritta di ciò che leggiamo e la sua relazione con altri testi dell'autore. Inoltre qui l'autore si presenta come lo stesso di LN, e – in una nota successiva – anche come quello di PM. Leggiamo la nota:

C'era tutto un repertorio di letture formative, parte integrante della cultura paesana, *I piccoli martiri*, *Il piccolo vetraio*, *Il piccolo Lord* (ma erano tutti piccoli?), *Il piccolo alpino*, *Il piccolo parigino*... Ma allora, sacramén, questa è la genesi dei *Piccoli maestri*! (*I piccoli maestri*: operetta morale dell'A., scritta, pare in stato di *doping*, nel 1963)

Risulta evidente che l'autore fittizio (A.) di PP coincide con quello reale di LN e PM, quindi con Luigi Meneghello. Tutto ciò è rafforzato dalla strategia metanarrativa che dilaga nelle note; più precisamente, le note in sé sono un commento a quanto narrato e quindi metanarrative per definizione.

La pratica dell'autocommento autoriale, incarnata dalla presenza stessa delle note, trapassa anche nella narrazione: «Ma io ero partito da un esercizio stilistico nel quale il nome di questa compaesana, alla cui memoria chiedo ora perdono, mi aiutava ad accusare la nostra presunzione»<sup>37</sup>. Tutto ciò crea l'impressione di un autore intento a commentare e revisionare la propria opera, che è poi quella che il lettore legge come racconto del narratore. La strategia metanarrativa – l'autore che commenta la propria opera – si lega all'uso della deissi attraverso cui il narratore si situa rispetto alla materia narrata; ciò ha un intento espressivo dichiarato dallo stesso Meneghello: in *Leda e la schioppa* cita un estratto da PP e poi lo commenta. Vediamo prima l'estratto in PP, il narratore è davanti a una casa in costruzione:

Oggi è una giornata di festa e riposo e perciò lavorano di pieno. C'è un cicaleccio di scalpelli, si sente che da tutte le parti assalgono la pietra e il mattone con grande energia e disordine [...]. Sono tutti per formazione operai-contadini, s'ingegnano bene, un bel pezzo delle strutture è già fatto, si distingue già l'ossatura degli interni in costruzione. In quello che sarà l'appartamento di sopra hanno messo intanto i conigli [...].

Nelle giornate del gran caldo quando nessuno lavora li osservo [i conigli] con apprensione [...] Alcuni mi guardano scoraggiati. Su col tempo! [...].

---

<sup>37</sup> PP, p. 662.

Ora si alza un po' di vento; i campi di sorgo con i ciuffi ancor teneri mi rimandano immagini più vispe; i coniglietti si rialzano da giacere, sgroppano come guariti; la calura si è rialzata, siamo ancora vivi.

Arrivano gli operai-muratori della sera, giudicano certi dettagli dell'opera in progress, esprimono una sfiducia che capisco bene. «Questo è il sistema che fanno i lavuri luri: ciapa e inpianta lì tutto.»

Questo è il sistema che faccio i lavori io<sup>38</sup>

La deissi segnala la presenza del narratore nel luogo e nel momento in cui avvengono i fatti narrati; inoltre, la conclusione mostra una similitudine tra il lavoro dei muratori e quello del narratore-scrittore, il passaggio è dunque metanarrativo. Meneghello in *Leda e la schioppa* spiega il valore di simili strategie narrative:

Qui sento che si manifesta una concezione piuttosto idiosincratICA del lavoro letterario. È una cosa che si avvita su se stessa; si direbbe che l'argomento di ciò che scrivo sia non soltanto ciò che ho visto e sentito, ma *come l'ho scritto*. Come se ciò che veramente conta per far vivere le cose fosse il momento e il modo in cui l'osservatore le registra<sup>39</sup>

Il commento spiega l'importanza delle operazioni metanarrative che, però, dal punto di vista dei generi letterari sono mosse da intenti saggistici. Altri elementi contribuiscono a suggerire una lettura autobiografica, che tuttavia emerge come parzialmente fittizia: coerentemente con la scelta autoriale di produrre una prospettiva autobiografica sulla propria narrazione e insieme di allontanarsene e di palesarla come finzionale, in PP compaiono – ancora meno che in LN – pochissime esplicitazioni della coincidenza di nome e cognome tra autore, narratore e personaggio. L'unica riscontrata è quando il narratore si riferisce al proprio fratello come al «giudice Meneghello»<sup>40</sup>.

Queste scelte formali sono frutto di un affinamento della strategia di commistione dei generi letterari, ma prima di osservarla nel dettaglio si analizza la componente autobiografica in BS.

## 2.3 BS

---

<sup>38</sup> PP, p. 685-86.

<sup>39</sup> LS, p. 1234.

<sup>40</sup> PP, p. 690.

Rispetto a LN e PP, BS è un testo diverso. La produzione narrativa di Meneghelli è solitamente divisa in due dalla critica: da un lato PM, FI e BS del Meneghelli civile; dall'altro LN e PP come canto di Malo, con DS a volte incluso a volte escluso da questa sotto-sezione<sup>41</sup>. Questa divisione è constatata e indagata anche da Mengaldo nella prefazione al secondo volume delle opere di Meneghelli pubblicato da Rizzoli<sup>42</sup>. Eppure anche per Mengaldo, nonostante le peculiarità di BS, l'opera è avvicinata a LN e PP. In BS «Meneghelli recupera la sua vena più romanzesca»<sup>43</sup> tipica di LN, e la solita costruzione per frammenti, retta da criteri tematici, allinea BS ai testi del ciclo maladense<sup>44</sup>, più che a PM e FI; tuttavia alcuni capitoli e la cornice del libro seguono una linea di sviluppo cronologico<sup>45</sup>.

In BS manca l'apparato finale delle note (e tuttavia era previsto nelle fasi iniziali di composizione dell'opera<sup>46</sup>), non compaiono quindi gli elementi della finzione autobiografica legati a quel tipo di autocommento autoriale. Invece, come in PP, sono presenti riferimenti metatestuali a diari e appunti dell'autore, per cui si ha l'impressione di leggere un'autobiografia, o meglio un romanzo autobiografico in cui il narratore si rappresenta come uno scrittore: «ma le moto di mio zio furono tutte donne; tornano spesso in ciò che scrivo»<sup>47</sup>. Soprattutto sono numerosi i momenti in cui il narratore appare non tanto un generico scrittore, ma esattamente come l'autore di BS. Fin dal primo capitolo per raccontare l'episodio in cui un dentista gli estrae un dente cita un proprio scritto:

---

<sup>41</sup> Di tale suddivisione offre un esempio A. Daniele, *L'esperienza linguistica di Luigi Meneghelli*, in A. Daniele (a cura di) *Gli scrittori vicentini e la lingua italiana*, Accademia Olimpica, Vicenza, 2013. Per Daniele *Libera nos a malo* e *I piccoli maestri* sono le due opere fondamentali di Meneghelli, cioè quelle che pongono le basi per tutta la produzione dell'autore. Da una «parte si allinea la materia di Malo [...], dall'altra quella della dinamica del riscatto, dell'acculturazione»; in A. Daniele, *L'esperienza linguistica di Luigi Meneghelli*, cit., p. 178. DS meriterebbe osservazioni a parte, per lo stile si differenzia molto da LN e PP – anche se è possibile individuare una linea di sviluppo autoriale che porta coerentemente ai risultati di DS –, ma è pensabile come la terza opera sulla patria (eppure quale opera in Meneghelli non mette al centro il tema della patria?).

<sup>42</sup> P.V. Mengaldo, *Meneghelli «civile» e pedagogico*, in *La tradizione del Novecento quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000, pp. 337-353. Il saggio di Mengaldo percorre gli scritti «civili e pedagogici» dell'autore mettendoli in relazione al resto della produzione, ricerca le continuità e le differenze tra le tre opere con lo scopo di porre in evidenza le caratteristiche dei singoli testi, ma anche le costanti della produzione meneghelliana. Ne risulta che se per alcuni elementi stilistico-formali le tre opere PM, FI e BS possono essere raggruppate tra di loro, però l'etichetta di scritti civili gli è parzialmente impropria, o almeno riduttiva, in quanto nel resto della produzione di Meneghelli non vi è meno impegno. In particolare perché quest'ultimo non consiste solamente nella scelta dei temi affrontati nel testo.

<sup>43</sup> *Ivi*, pp. 348.

<sup>44</sup> Sul raggruppamento dei frammenti narrativi attraverso criteri tematici in BS, si è espresso lo stesso autore: «Le rimanenti sette parti [capitoli] raggruppano il materiale per temi (come avevo già fatto in *Libera nos*: è un'intelaiatura leggera su cui mi è riuscito più agevole lavorare)», in *Nel prisma del dopoguerra*, in MR, p. 1451.

<sup>45</sup> Si tratta dei capitoli 1, 2 e 9 [cfr., Cap. 4, Par. 3.3]

<sup>46</sup> Si vedano le informazioni fornite da Caputo, *Note ai testi*, in L. Meneghelli, *Opere*, II, a cura di F. Caputo, Milano, Rizzoli, 1997, p. 775.

<sup>47</sup> BS, p. 138.



Ho trovato di recente i dettagli di questa storia in un vecchio resoconto che è intitolato un po' capricciosamente *L'assassino dell'avvocato Tricarico*. Ecco il testo:

«Mi venne male a un dente, era un'esperienza nuova, e pensai di andare da un dentista che si chiamava Fiori [...]»<sup>48</sup>

Questa citazione si dilunga per due pagine esaurendo interamente la narrazione dell'episodio. Oppure nel capitolo 6 il narratore introduce la scena di un'imbarazzante partenza in moto davanti alla famiglia, poi raccontata con una citazione dai propri scritti:

Mio padre, che era già convinto che noi figli non eravamo adatti a guidare apparecchi automoventisi (essendo troppo bravi a scuola), deve aver avuto qui una conferma non si sa se più soddisfacente o avvilita. Dell'episodio è restata traccia in un breve testo, che avevo intitolato *Consolarmi non so*.

«Quella goffa traversata del cortile mi riempie l'animo di dispiacere [...] di questo non so consolarmi»<sup>49</sup>

Spesso in BS si trovano casi analoghi: sia di citazioni apertamente segnalate con il titolo del testo; sia zone testuali racchiuse tra apici bassi ad indicarne la provenienza da un avantesto non dichiarato. Tale strategia autoriale comporta che la narrazione si palesi come un testo scritto dal protagonista, emerge quindi con forza la componente autobiografica; tale procedimento è commentato da Meneghello *Nel prisma del dopoguerra*:

Nel libro ho voluto introdurre qualche pezzo «antico», che ho messo tra virgolette, come citando, per dare un'idea degli strati di sedimentazione (in realtà se ho riprodotto con qualche scrupolo di fedeltà l'impianto di questi vecchi pezzi, ho ritoccato spesso la scorza esterna)<sup>50</sup>

Se si ha l'impressione di leggere un testo autobiografico, tuttavia, l'unico elemento a segnalare la coincidenza nel nome tra l'autore fittizio e quello in carne ed ossa compare nel capitolo 7, in cui si nomina la ditta familiare come «Ditta F.lli Meneghello»<sup>51</sup>. Quindi, come in LN e PP il lettore trova esplicitata la coincidenza di nome tra autore, narratore e protagonista solo dopo aver letto buona parte del testo.

---

<sup>48</sup> BS, pp. 15-17.

<sup>49</sup> BS, pp. 139-40.

<sup>50</sup> *Nel prisma del dopoguerra*, in MR, p. 1453.

<sup>51</sup> BS, p. 154.

Ulteriori convalide in favore di una lettura autobiografica provengono da strategie già viste per le altre opere: deissi; fatti e personaggi della biografia di Meneghello conoscibili anche da un lettore generico; racconto della memoria in prima persona. Infine, come per PP, per un lettore che abbia letto le altre opere di Meneghello la prospettiva del racconto risulta segnata dall'autobiografismo per la familiarità con elementi noti di matrice autobiografica già riscontrati in altre opere (LN e in particolare PM): la lettura in chiave autobiografica dei libri precedenti si proietta anche su BS.

## 2.4 Altre prospettive e una sintesi

La scelta adottata di indagare il genere autobiografico nelle opere di Meneghello attraverso gli studi di Lejeune è parziale, altre sono possibili. Si può optare per un tipo di analisi storiografica che collochi le opere di Meneghello all'interno dell'evoluzione storica del genere. Infatti, l'autobiografia si è trasformata da una storia continuativa a un album di immagini, un insieme di schegge a un tratto emerse e che vagano in libertà; l'autore da soggetto ordinatore è divenuto un soggetto in crisi incapace di stabilire un ordine e che, quindi, distrugge la forma narrativa nel cumulo di frammenti<sup>52</sup>. È proprio ciò che accade nella produzione di Meneghello: tutte e tre le opere sono costruite attraverso il montaggio di frammenti narrativi [cfr., Cap. 3, Par. 2.1], inoltre la frammentarietà è tematizzata in ogni opera:

il piccolo mondo del paese intensifica ora l'uno ora l'altro, generando frammenti. Non sono cose da raccontare, si può solo comporre frasi<sup>53</sup>

Alcune delle cose che tornano mi paiono striminzite, inutili; arrivano le parole che le portano, poco in gamba anche loro, dovrebbero proferire i nomi ma restano frustrate, fanno uno iato con la bocca<sup>54</sup>

Frammenti alla rinfusa, da una parte: dall'altra l'impressione ricorrente che ci siano dei tratti generali. Riguardano sia le nostre percezioni di allora, il modo in cui sentivamo le cose, sia il modo in cui le vediamo oggi. [...]. L'impressione predominante era di essere immersi in un fluido, un mare di radiazioni<sup>55</sup>

---

<sup>52</sup> F. D'intimo, *L'autobiografia moderna*, cit., p. 170-71.

<sup>53</sup> LN, p. 206.

<sup>54</sup> PP, p. 634.

<sup>55</sup> BS, p. 23.

Oppure, per una disamina dell'autobiografia, si potrebbero percorrere le opere alla ricerca dei topoi del genere che persistono, pur mutando, anche con la sua secolarizzazione. Ritroviamo nelle opere di Meneghello il racconto dell'infanzia<sup>56</sup>, su cui si innesta il topos del paradiso, cioè la rappresentazione di una situazione edenica<sup>57</sup>, a cui segue la caduta e il peccato dell'educazione fascista. Da questo il protagonista si redime attraverso l'esilio della resistenza (o anche del dispatrio a cui seguirà in vecchiaia il ritorno in Italia): il viaggio tra mille pericoli alla ricerca di un ritorno in patria o di una nuova condizione edenica. Inoltre, la consapevolezza data dalla presa di coscienza si paga con la divisione, l'isolamento e la perdita dell'identità; questa situazione di crisi è superata solo con la conversione (all'antifascismo) che permette al soggetto di approdare a una nuova condizione esistenziale («Fu un processo esaltante e lacerante insieme: un po' come venire in vita, e nello stesso tempo morire»<sup>58</sup>) attraverso cui riconosce la strada della propria realizzazione: la resistenza armata prima, il dispatrio poi.

Proseguendo con questo metodo, tuttavia, si arriverebbe a leggere nelle singole opere i tasselli di un'autobiografia in più volumi, e non tanto la struttura del genere autobiografico all'interno del singolo testo. Mentre per la prospettiva con cui si analizzano le opere di Meneghello, lo studio dei generi letterari ha esattamente lo scopo di cogliere le funzioni strutturanti che ogni genere prende all'interno della narrazione. In sintesi, aver rilevato la presenza del patto autobiografico consente di affermare con certezza che i racconti di Meneghello muovono tutti da un punto di partenza autobiografico, non che sono vere autobiografie.

In altre parole, ciò che risulta fondamentale è la prospettiva autobiografica all'interno dell'opera e, quindi, il confronto con un autore che coincide con il narratore e che si mostra, dal suo presente, nel gesto di ricordare e rievocare il passato che emerge per frammenti. Frammenti che si condensano in una narrazione che palesa il suo carattere di testo scritto, oltretutto precario a causa della ricostruzione del passato operata attraverso lo strumento della memoria. Il racconto è quindi sottoposto alle incertezze dell'attività memonica; queste non sono taciute, piuttosto messe in mostra come garanzia dell'affidabilità dell'autore. Infatti, una delle caratteristiche dell'autobiografia è la funzione di autenticazione del racconto; «la veridicità etica si fonda sul principio del “L'ho visto con i miei occhi”. La formula “L'ho sentito con le mie orecchie”, nella narrativa, come dal punto di vista giuridico, è già più debole»<sup>59</sup>. Il legame tra l'aver assistito agli eventi e raccontarli come storie vere è esplicitamente tematizzato nei testi di Meneghello:

---

<sup>56</sup> Nell'incipit di PP è rappresentato il momento del battesimo del protagonista.

<sup>57</sup> Si pensi al lirismo che in LN connota la serenità di tante avventure dell'infanzia.

<sup>58</sup> FI, p. 963.

<sup>59</sup> S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche editrice, Parma, 1981, p. 248.

i nostri racconti non sono novelle piacevoli, ma “storie vere”, cronaca-favola. C’è il senso del repertorio, è inevitabile; ma c’è anche il senso del fatto accaduto, che è la radice segreta del mondo del paese, una forma a priori della memoria, e quindi la convenzione base anche dei racconti più fantasiosi. “Io c’ero” è sottinteso dappertutto, o almeno “Me l’ha detto lui stesso”, che è ben diverso da “L’ho sentita raccontare”<sup>60</sup>

Per comprendere il significato profondo della scelta autoriale in favore di una prospettiva autobiografica, se ne possono sintetizzare gli elementi fondamentali. Il narratore agisce nel suo presente e da questo ricorda, è sufficiente pensare all’incipit di LN, o all’inizio del secondo capitolo quando il narratore è nel solaio della casa paterna intento a ripercorrere la storia di sé e della propria famiglia attraverso foto, lettere, conti, quaderni:

Nulla di tutto questo ha la forza di un quadernetto che una mano incerta ha intitolato di “Righe”, coi Pensierini interposti tra Problemi e Dettati, e il balbettio dialettale, l’ortografia paesana del bambino che fui quand’ero in “Seconda Classe”.

“La mia maestra si chiama Prospera Moretti. La mia scuola è posta in via Borgo ed è bella e spaziosa.”

Non me la sento di ritornare ora in questa bella e spaziosa scuola, una vecchia casa in mezzo al paese, dove oggi abita gente che non conosco. C’erano tre classi in una stessa aula, di sopra. Era una scuola “privata”<sup>61</sup>

Ugualmente accade nel primo capitolo della sezione Postumi di PP:

Mi sono vestito civilmente, non da festa che non usa quasi più neanche qui in paese, ma di sicuro con la cravatta, quella che mi ha comprata mio padre a Treviso tanti anni fa, e ho messo anche il gilè. Anche nel vestire, sto rinnovando la generazione di mio padre, lo ricordo bene quand’era come sono io ora; naturalmente mi sento meno uomo, forse perché non faccio un lavoro manuale.

Sono arrivato con la nuova automobile per young executives, mezza sportiva, che ha più cavalli dei torpedoni che guidava lui<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> LN, pp. 284-85.

<sup>61</sup> LN, p. 18.

<sup>62</sup> PP, p. 665.

In entrambi gli estratti ci si trova di fronte a una prospettiva personale che muovendosi dal presente o da un passato prossimo riflette sul passato (si notino i tempi verbali); ciò permette una dialettica tra passato e presente che diviene per il protagonista un modo per osservare i cambiamenti in corso e confrontarsi con un'alterità temporale [cfr., Cap. 3, Par. 4]. Questo confronto avviene soprattutto sulla base dell'attività mnestica, che anche se supportata dalla consultazione di propri scritti, documenti o dal racconto d'altri, è soggetta a tutte le incertezze a cui va incontro la ricostruzione del passato attraverso la memoria: «ma di sicuro con la cravatta» significa proprio ciò, non è la certezza di avere avuto la cravatta perché lo si ricorda, ma è la supposizione di averla avuta perché in un'occasione simile era usuale indossarla. L'incertezza del ricordo e la ricostruzione del passato per via ipotetica è apertamente esibita, così in BS:

Con quali amoti o quali altri mezzi automobili abbiamo attraversato la pianura, intendendo salire su quali montagne a fare che cosa?

Non credo un comizio, quegli angosciosi comizi dove era così facile dire cose che piacessero alla povera gente (è strano la gente allora era povera), ma che erano false e dicendole svegliavano in te un controcanto agro... punture come di aghi o spine... E neanche, direi, a scegliere posti per costruirci un giorno fabbriche o succursali di fabbriche di incerta natura. Se c'era (e c'era) Renzo, col suo istinto per il pragmatico, non poteva essere un viaggio del tutto senza meta, ma non so più dove fossimo diretti, né di preciso con che veicoli, certo esclamando ogni tanto "tusi!" come per proporre o riassumere o vedere un po' (le posture di allora)<sup>63</sup>

Anzi, a volte è il sopraggiungere del ricordo a determinare l'andamento del racconto, infatti raccontare è anche un modo per ricordare:

Già provetto negli anni un giorno portavo la Lesbia da Montemezzo a Sovizzo, stavo per dire in moto sul sellino ma è sbagliato: devo avere solo sognato di portarla così, con la gonna scampanata (come usava in quegli anni) che fiottava nel vento... Portavo invece la Lesbia nelle Triumph 2000 blu scuro, da Montemezzo a Sovizzo, seduta al mio fianco coi pappafichi della gonna sulle ginocchia, filando la 2000 sulla strada pennellata nel fondovalle; gli ingranaggi del cambio facevano il caratteristico sibilo Triumph che a lei piaceva, e proprio quel giorno mi disse quanto, e che udendolo si sentiva come a bordo di un aeroplano. E io allora le parlai (si vede) del rumore ficcante delle moto, intendendo quelle potenti, specialmente da corsa, un rumore che trovavo

---

<sup>63</sup> BS, p. 9.

estremamente eccitante; e lei mi disse nella sua lagna altrettanto eccitante che un giorno l'avevo portata sul sellino della mia moto, su quella stessa strada da Montemezzo a Sovizzo (ma guarda: allora non l'avevo solo sognato!), quando non ero ancora provetto negli anni<sup>64</sup>

I particolari della scena raccontata (il tipo di macchina, la strada, le caratteristiche della gonna) convivono con l'incertezza del ricordo, il dubbio («devo averlo solo sognato») è confessato e poi superato proprio attraverso il racconto che palesa il suo farsi come scrittura in atto nel momento della narrazione. Potrà apparire paradossale, eppure un narratore che esplicita le incertezze della sua ricostruzione mnemonica appare al lettore sincero: il lettore può fidarsi di ciò che il narratore racconta perché questo non tace nemmeno i suoi dubbi. Inoltre, per come sono condotte le narrazioni da Meneghello, le possibili approssimazioni o anche errori nella ricostruzione del passato non minano la validità dell'indagine cognitiva. Ciò che conta nell'opera di Meneghello è la capacità di mettere insieme i frammenti del passato che la memoria recupera, in una forma che sappia dire il vero, perché «lo scopo delle scritture oneste è di arrivare il più vicino possibile alla realtà delle cose»<sup>65</sup>. Diviene allora centrale il concetto di forma<sup>66</sup> come modo per avvicinarsi, nonostante le incertezze del racconto della memoria, al fondo delle cose: «La storia di mia cugina mi ha fatto ora uno scherzo: è scomparsa. Ho viva la forma, e i tipi generali del contenuto»<sup>67</sup>.

Ad esempio, per il narratore intento alla ricostruzione del proprio periodo di militanza nel PdA durante il secondo dopoguerra, è fondamentale ripensare all'esperienza dei propri comizi tenuti in diversi paesini del Veneto. Non sono tanto i particolari dei discorsi (i contenuti) ad essere importanti, quanto il rapporto che si tentava di instaurare con gli ascoltatori:

Parlai di ciò che mi appassionava nel presente, nel passato e nel futuro della Patria, e mi parve bene dirlo in dialetto, con l'intenzione di far sentire che non ero un propagandista urbano, ma un rampollo della nostra comune cultura paesana, benché istruito ed eloquente. I dettagli non li ricordo, ma la forma generale dell'occasione è restata viva, il fluire dei pensieri, l'agio, l'amore sincero del tema principale (cos'è l'Italia?), e gli ascoltatori che mi capivano<sup>68</sup>

La prospettiva autobiografica, nonostante la frammentarietà della sua forma e le incertezze della memoria, permette una conoscenza profonda della realtà che si indaga. Questa prospettiva di

---

<sup>64</sup> BS, pp. 197-98.

<sup>65</sup> MR, p. 1378.

<sup>66</sup> Il significato e il valore del concetto di forma saranno ricostruiti nel capitolo 2.

<sup>67</sup> PP, p. 687.

<sup>68</sup> BS, p. 53.

indagine è ristretta – perché personale e perché legata allo spazio limitato in cui si svolgono le vicende (il Paese per LN e PP; un pezzo di Veneto per BS) –, ma in quanto tale sa costruirsi una specola da cui osservare con accuratezza fenomeni più ampi, di portata generale. È lo stesso narratore a dichiarare che per arrivare alla conoscenza esatta di un fenomeno lo si deve osservare su scala ridotta; è il dettaglio a consentire la precisione dell'analisi: «Il poco che apprendiamo qui [a Malo] è certo: il controllo filologico del materiale è quasi perfetto»<sup>69</sup>. Tutto ciò implica l'assunzione di una prospettiva particolare come unica via per la conoscibilità del reale, dichiara l'autore in *Leda e la schioppa*:

L'idea che c'è sotto è che in tutte le cose, in ogni aspetto dell'esperienza, c'è un prezioso nucleo di realtà, e che questo si può ben enucleare e trasferire in ciò che scriviamo. Le buone scritture espressive cuciono insieme questi nuclei con una serie di gugliate: e sono le sole scritture che veramente ci dicono qualcosa sulla natura del mondo<sup>70</sup>

Traducendo il commento di Meneghello, si può dire che la prospettiva autobiografia è il punto di partenza che consente la selezione di materiali minimi, ridotti su cui operare uno scavo che permetta di giungere a un nucleo di realtà celato sotto alla superficie delle cose: legando tra di loro diversi nuclei è possibile conoscere qualcosa di più vasto e generale rispetto a ciò che si osservava inizialmente. Si tratta di una poetica del frammento teorizzata da Meneghello in alcuni saggi, condensata in alcune metafore, inseguita attraverso varie strategie formali e assunta per motivi specifici; la si analizzerà dettagliatamente nel terzo capitolo, mentre ora ci si dovrà concentrare sul rapporto tra materiale biografico e invenzione letteraria in quanto è compito delle «buone scritture espressive» cucire «insieme questi nuclei [frammenti] con una serie di gugliate».

Infatti, a permettere la conoscibilità del reale è la sua messa in forma; afferma giustamente Mengaldo che se le scritture di Meneghello hanno tutte un fondo autobiografico, ciò però «non deve far dimenticare, mi raccomando, che egli è prima di tutto uno scrittore d'invenzione, e non solo linguistica»<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> PP, p 644.

<sup>70</sup> LS, pp. 1235-36.

<sup>71</sup> Mengaldo, *Meneghello «civile» e pedagogico*, cit. p. 352.

### 3. Il romanzo

Nella lingua italiana la parola romanzo è utilizzata per definire narrazioni tra loro molto diverse, il *novel* e il *romance*. Indagando il genere del romanzo nelle opere di Meneghello si userà, dunque, la terminologia dei modi per evidenziare la pluralità delle componenti che in questo confluiscono.

Dal punto di vista del modo la dominante delle narrazioni di Meneghello è la mimesi realistica; infatti i testi di Meneghello producono un'illusione di realtà tanto importante perché tutte le opere dell'autore vogliono rappresentare un pezzo di storia italiana attraverso una prospettiva autobiografica. Per questo motivo in tutte e tre le opere in analisi riscontriamo i quattro livelli con i quali Bertoni descrive l'articolazione delle scritture realistiche<sup>72</sup>. Abbiamo 1) un livello *tematico-referenziale*; cioè un realismo del *ciò-di-cui-si-scrive*, relativo a quell'universo composito di oggetti, personaggi, azioni, eventi, ambienti, situazioni e problemi riconducibili all'esperienza comune ed empirica di ogni uomo. 2) Un livello *stilistico-formale*. Il realismo del *modus*, del *come-si-scrive*, che rimanda a un repertorio di tecniche, risorse retoriche e procedimenti espressivi con cui un testo produce l'illusione di realtà. 3) Un livello *semiotico*, ossia il realismo del codice, innervato di quella complessa trama culturale che permette la decodifica di un testo e ne stabilisce la conformità rispetto a un insieme di contesti storicamente determinati. 4) Infine, il livello *cognitivo*, è il realismo dettato dalla relazione estetica, che proietta il mondo del testo nell'orizzonte d'esperienza del lettore<sup>73</sup>.

Non è necessario citare esempi per dimostrare che le opere di Meneghello sono realistiche, è sufficiente aprire una pagina qualsiasi della sua produzione per rendersene conto. Anzi, è più rilevante mostrare che l'intento artistico di Meneghello non è tanto raccontare ciò che è veramente accaduto – inteso come racconto fattuale degli avvenimenti –, quanto, attraverso una prospettiva particolare e personale – autenticata autobiograficamente –, cogliere la storicità delle azioni umane, collocandole in un contesto determinato, per estrarne le caratteristiche più profonde ed esistenziali. La consonanza con l'idea di realismo di Auerbach è altissima; proprio per questi motivi la dominante realistica delle narrazioni è attraversata dal modo romanzesco che ibrida una visione seria della vita con una comica e satirica:

In paese, l'elaborazione riflessa dell'esperienza è parlata e soprattutto mimata, quindi è per sua natura labile e scritta nell'aria, ma non per questo si deve credere che sia rozza. Il suo genere quasi unico è il riso, la rappresentazione comica della vita: ma in questo campo ha un'efficacia, una

---

<sup>72</sup> F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.

<sup>73</sup> *Ivi*, pp. 315-16.



duttilità, una ricchezza, che per contrasto fanno apparire scipite e stentate molte parti analoghe della letteratura corrente.

L'*imitatio* mimata e parlata è rigorosamente rappresentativa, esibisce parole e gesti, non commenta, non analizza i sentimenti. Non è una forma elementare, anzi assai raffinata: il narratore, il mimo scelgono, compongono, costruiscono. Il fondo "vero" è essenziale, ma via via ci si allontana dal puro resoconto di cronaca, e si avverte spesso una tensione tra verità materiale dei fatti, e la bellezza del racconto, la purezza della linea. Finisce che cronaca e favola diventano indistinguibili<sup>74</sup>

Questo è il modo con cui in LN viene definita l'arte del racconto a Malo, la si potrebbe leggere come una lucidissima dichiarazione di poetica da parte dell'autore in quanto le sue opere vogliono sempre essere una messa in codice del reale, come se LN fosse la messa in forma letteraria dello spirito di Malo.

Nel caso di LN e PP ciò si declina in una prospettiva autobiografica, in cui «il fondo "vero" è essenziale», su cui però si innesta l'invenzione narrativa per cui «finisce che cronaca e favola diventano indistinguibili», questo perché lo stile entra in tensione con la «verità materiale dei fatti» illuminandoli con riflessi inconsueti. Tutto ciò è vero anche per BS, con la sola differenza che se in LN e PP il «genere quasi unico è il riso, la rappresentazione comica della vita»<sup>75</sup> diversamente accade per la narrazione del secondo dopoguerra; vedremo più avanti perché.

In LN si può osservare che mentre Meneghello usa uno stile realistico e promuove una lettura autobiografica della sua opera, si impegna anche in direzione contraria. Il paradosso è solo apparente, è come se l'autore ci dicesse che alcune delle cose che racconta sono realmente accadute, altre invece sono inventate, ma che ciò che conta è il grado di verità contenuto nell'opera, ossia l'esito del «contrasto tra autenticità e inautenticità della scrittura (autenticità intesa come maggiore approssimazione possibile al nucleo di realtà contenuto nell'esperienza narrata)»<sup>76</sup>. In fondo al testo compaiono due appendici, una è la tavola delle morti, di cui abbiamo già visto la «TAVOLA DELLE

---

<sup>74</sup> LN, p. 270.

<sup>75</sup> Nonostante entrambi i testi siano dominati dal riso, PP dedica una parte consistente (*I postumi*) al tema della morte e dell'invecchiamento del paese: l'autore percepiva il rischio che le peculiarità delle forme di vita paesane andassero dissolvendosi a causa dell'industrializzazione italiana. Tale timore, o impressione, però non ha inibito totalmente la carica vitalistica del libro. Di parere diverso E. Pellegrini: «*Libera nos a malo* era il libro della vita e della morte, della lotta fra Eros e Thanatos, che esprimeva la convinzione dell'autore sulla funzione orfica della letteratura, infine l'esorcismo della morte per scegliere la vita, il suo muoversi in avanti contro il congelarsi del mito per portare alla luce cose morte, sotterranee» mentre «*Pomo pero* è il libro della morte, della tragedia, delle maschere tragiche», in E. Pellegrini, *Pomo Pero, di Luigi Meneghello*, in «Il lettore di Provincia», VIII, 29-30, luglio-settembre, pp. 51-62, a p. 51-52. Dei modi con cui i testi di Meneghello rappresentano e risentono della modernizzazione italiana si discuterà nel quarto capitolo.

<sup>76</sup> M. Giacotti, *Meneghello e la scrittura saggistica*, cit., p. 162.

MORTI PIÙ NOTEVOLI»<sup>77</sup>, l'altra contiene un «FRAMMENTO DI AVVERTENZA»<sup>78</sup>, qui citato interamente:

... in un libro come questo, è facile sottintendere che l'autore "ci abbia messo dentro" questa o quella persona, truccandola magari un poco. Questo libro non è fatto così; non ci sono dentro persone reali, tranne quelle a cui ho dato i loro propri nomi; ogni altro personaggio è interamente fittizio. Naturalmente anche la gente fittizia ha un'occupazione, figli, botteghe, abitudini, soprannomi, ecc. Distribuendo queste e simili caratteristiche ai miei compaesani inesistenti, ho posto ogni cura nell'evitare coincidenze involontarie che potessero riuscire spiacevoli. La mia materia erano le  *cose*  del paese, e tra le  *persone*  individuali, solo quelle che mi sono care o simpatiche. Le altre è inutile che si cerchino in queste pagine: non ci sono<sup>79</sup>

A fondo pagina compare una nota dell'autore:

*Avvertenza aggiunta all'ediz. 1975:*  
*Il titolo di questo presunto frammento di avvertenza è*  
AVVERTENZA<sup>80</sup>

Il senso di questa nota è spiegato, a partire dall'edizione del 1989, dallo stesso Meneghello un paio di pagine dopo:

Davvero esagerato m'è apparso il riserbo che mi aveva fatto nascondere tra le appendici due semplici comunicazioni, un'Avvertenza e una Dedicà, con titoli assurdamente schivi e a entrambe ho apposto una noticina<sup>81</sup>

Si può speculare sui motivi per cui Meneghello abbia inserito questa avvertenza alla fine di LN: timore che qualche compaesano, riconoscendosi in un personaggio, si sentisse dipinto in modo improprio; oppure che i compaesani interpretassero alcune storie come lo svelamento di loro fatti privati. In ogni caso quel che conta dal punto di vista della commistione dei generi è che l'autore esplicita la presenza di una componente finzionale all'interno della sua narrazione: se la sua prospettiva è autobiografica e la sua materia sono «le  *cose*  del paese», però i personaggi e, quindi, le

---

<sup>77</sup> LN, p. 330.

<sup>78</sup> LN, p. 333.

<sup>79</sup> LN, p. 333.

<sup>80</sup> LN, p. 333.

<sup>81</sup> LN, p. 335.

azioni a loro attribuite sono frutto dell'invenzione. A parte pochi casi «ogni altro personaggio è interamente fittizio». Non compare nulla di simile in PP, ma abbiamo già visto come nella note di PP sia più cospicua la presenza dell'autore e come di questo si parli in terza persona, l'introduzione alle note dichiara:

Mi scuso di parlare dell'autore in terza persona, ma per pubblicare questo libro ho dovuto staccarmi in qualche modo da lui [...].

Ciò che vi può essere di meno smorto in questo libretto sarà da attribuire all'autore e al suo modo di sentire; di tutto il resto, avendo supplito l'impianto generale e l'ultima stesura, devo naturalmente prendermi io la responsabilità; la forma formata di queste pagine è mia. Spero che non paia troppo stupidamente formata<sup>82</sup>

Non è molto, ma queste parole contengono una leggera ambiguità. Si tratta dell'autore che una volta terminato il libro sente il bisogno di distanziarsi dalla propria materia e nell'azione di predisporre un apparato di note, con lo scopo di favorire la comprensione linguistica del testo<sup>83</sup>, decide di parlare di sé in terza persona. Una scelta dettata dall'esigenza di tenere a bada la propria emotività allo scopo di inseguire l'oggettività che richiede un apparato critico. Così facendo, tuttavia, l'autore reale palesa il grado funzionale e, quindi, finzionale dell'autore fittizio che coincide con il narratore autodiegetico della storia. Tutto ciò entra in cortocircuito con il fatto che le note sono molto di più di un commento linguistico e che dal punto di vista della lingua spiegano ben poco. Infatti, in PP, accentuando una tendenza già di LN, le note divengono occasione per il commento dei propri appunti, per momenti saggistici e per altre brevi narrazioni. Inoltre, quella volontà dell'io autoriale di distanziarsi dall'autore fittizio, dalla funzione autoriale, conosce dei cedimenti:

p. 630 strattonati dalla Cirolina:

Era una roccolletta (= "aggeggio per lo più semovente di scarso prestigio tecnico o stilistico"), quasi una parodia di automobile fabbricata per scherzo nella nostra officina, il cui nome che pareva umano esprimeva insieme affetto e diletto; imbucata quel giorno in una gabbia di cartone che figurava una locomotiva. Naturalm. l'intenzione dei costruttori di questo treno di carnevale non era di rappresentare una malattia, ma di protestare contro le autorità camorr. che ci avevano promesso e non ci diedero mai un treno vero; con lo stesso effetto con cui oggi nella stessa zona protestiamo contro le

---

<sup>82</sup> PP, pp. 753-54.

<sup>83</sup> In realtà le note sono spesso ironiche e di frequente rimandano a contesti sconosciuti al lettore per cui complicano, e non favoriscono, la decodifica del testo.

autorità camorr. che ci vogliono ad ogni costo dare un'autostrada che non vogliamo<sup>84</sup>

L'io che nell'introduzione alle note esprimeva il bisogno di allontanarsi da ciò che aveva raccontato nel libro qui cede al coinvolgimento emotivo: i ricordi «di quel giorno» emergono con forza; l'autorità è definita, per un moto di bile, in modo spregiativo come camorristica; il senso di appartenenza affiora nell'uso della prima persona plurale, per cui l'io autoriale diviene un noi: «nostra officina»; «ci avevano promesso»; «non ci diedero»; «protestiamo»; «ci vogliono»; «non vogliamo». È proprio il pronome noi a legare il passato con il presente: in passato volevamo il treno, ora non vogliamo l'autostrada.

Quindi, le note sono una zona di confine tra autobiografismo, coinvolgimento emotivo in ciò che si narra, tentativo di distanziamento, pretesa di obiettività storica e finzione romanzesca. Si può obiettare che l'apparato delle note, con quel parlare dell'autore in terza persona, svolga la funzione contraria rispetto alla messa in rilievo del carattere finzionale del testo e che, appunto, rientri nella strategia autobiografica sopra descritta. L'obiezione risulta corretta e sbagliata insieme: gli aspetti apparentemente contraddittori possono convivere.

A titolo di prova si cita un dato filologico. Meneghello ha donato i suoi materiali preparatori al Fondo Manoscritti di Autori Moderni e Contemporanei dell'università di Pavia. Da questi emerge quella che «sembra essere una prima versione dell'introduzione alle note»<sup>85</sup>:

Le carte di mio fratello (da qui innanzi MF) da cui ho estratto questo libro (PARA). Uso nel testo delle presenti note le seguenti sigle:

MF = l'autore del libro

Carte = <le sue scritture> i manoscritti fin qui inediti di MF

PAR = il testo del presente libro

Le carte che qui non si descrivono dettagliatamente, vanno, a giudicare dalle date, dal 1953 al 1973. Le date segnate sui fogli presentano però dei trabocchetti, essendoci la prova che i pezzi in questione sono stati a volte rifatti e copiati, o riscritti indipendentemente, in date diverse.

Mi sono proposto di estrarre i seguenti gruppi di pezzi:

a) Cose da me giudicate coeve <a LNM> al Malo, materiali tenuti fuori, ecc. – (Parte I) –

b) Cose scritte certamente dopo il 1963, una sorta di Postumi di Malo (f. 80)

---

<sup>84</sup> PP, p. 759.

<sup>85</sup> F. Caputo, commento a L. Meneghello, *Opere*, cit., p. 1676.

Ho pensato di raccogliere qui dei materiali che si possono considerare supplementari a un mio libro uscito da Feltrinelli undici anni fa per fare omaggio a quei lettori che tante volte mi hanno detto che vorrebbero leggere qualche cos'altro. Confesso di aver pensato in principio con orrore all'idea di un "seguito".

Ciò che mi ha deciso è una questione molto pratica: mi sono trovato, nel settembre scorso, nella necessità di fare dei debiti; e per cominciare a pagarli ho pensato di vendere la mia parte della casa paterna di Malo, se qualcuno la vorrà e di vedere se qualcuno volesse questo libretto. Ho provato a estrarne pezzi dai mucchi delle carte su cui scrivo, e li ho fatti vedere a due o tre amici, che mi hanno incoraggiato e lasciarle stampare [ho saputo da Neri Pozza che c'è in Italia un agente letterario, al quale mi sono rivolto, e anche lui non mi ha cacciato via] e mi hanno indotto a pensare che da queste pagine potrei cavare un po' di soldi [alcuni me ne hanno dati subito, prima di sapere se alla gente piacerà, e se piacerà potrebbero darmene degli altri].

Avevo un problema tecnico. Le cose qui stampate erano seppellite insieme con tante altre, in una meticolosa confusione, e non me la sentivo di estrarle. Ho pregato perciò una persona che mi conosce bene e ha la bontà di interessarsi ai fatti miei, di eseguire l'estrazione.

Essa rende conto del suo lavoro nel saggio che si troverà a suo luogo, e ha curato le note. Così com'è riuscito il libro non offende me e spero che potrà parere utile e abbastanza piacevole agli altri.

Va dunque libretto mio, va a roccolare; a chi ti accoglierà con gentilezza mostra la tua graziosa merce, dagli altri allontanati compostamente, non gli fare gesti di sgarbo... (f. 81)<sup>86</sup>

Vi troviamo esemplificata con un maggior grado di chiarezza la strategia di commistione di realtà autobiografica e finzione romanzesca. L'io racconta vicende autobiografiche che sappiamo vere (rapporto con l'editore, riferimento a un libro già pubblicato) o verisimili (necessità di soldi), ma introduce una strategia finzionale: l'idea del fratello editore. La maggior parte di questi elementi cadono nel testo definitivo, ma resta appunto il meccanismo di distanziamento: «mi scuso di parlare dell'autore in terza persona». Il che però non è solo un'esigenza psicologica per Meneghello, ma anche un modo autofinzionale: palesa appunto che l'autore è prima di tutto un'istanza letteraria, una funzione del testo. Strategie simili si registrano anche in FI e BS. Nel primo caso i materiali preparatori rivelano che inizialmente l'autore propendeva per la scelta di rappresentare un narratore intento a raccontare la storia del proprio fratello, la soluzione definitiva sarà quella di nominare S. il

---

<sup>86</sup> La citazione è tratta direttamente dal lavoro di F. Caputo alle *Opere* di L. Meneghello, p. 1676-77.

protagonista, intendendolo come soggetto della vicenda (o Scolaro). Nel secondo caso, Meneghello aveva pensato a una vicenda avente come protagonista un fratello di nome Piero<sup>87</sup>.

Al genere romanzo appartengono poi altre caratteristiche di LN e PP, mentre BS se ne differenzia. Innanzitutto l'insinuarsi dal basso del gusto comico basato sul carnevalesco, coerente con le esagerazioni, le iperboli o la trasfigurazione della realtà operata dalla prospettiva bambina. La maggior presenza del comico, del basso corporeo e della parodia carnevalesca si registra nella prima parte sia di LN – fino al capitolo 13 –, sia di PP – i *primi*. Questo perché nella prima metà i due testi sono dominati dalla prospettiva dell'infanzia<sup>88</sup>, tuttavia, anche nella seconda parte il carnevale resta consistente; se, infatti, si diradano i momenti di emersione della coscienza bambina, non vacilla la presenza dei personaggi di estrazione popolare che portano con loro la visione del mondo carnevalesca. Risulta diverso BS perché la prospettiva con cui è condotta la narrazione è quasi sempre quella di un giovane adulto che si identifica con la classe colta, si tratta quindi di una coscienza a cui sono meno familiari i modi del comico; non è invece ridotta o messa in discussione la nota vena ironica di tutte le opere di Meneghello. Nel terzo capitolo si ritornerà sui modi del comico e dell'umorismo, per ora ci si accontenti di considerare il modo comico come un rovesciamento legato alle pratiche e alle strategie espressive degli strati subalterni, oppressi dalle società complesse e dal loro livello di razionalizzazione (strati popolari, contadini e infantili; appunto come in LN e PP). Si tratta di un anti-modo che per le sue caratteristiche di facile decodificazione si rivolge a un destinatario ampio; mentre l'umorismo si basa sulla consapevolezza critica, la riflessione, la distorsione linguistica e prevede un pubblico in grado di decifrarne i messaggi sottintesi. Per la presenza del comico si pensi alle tante canzoni che costellano LN:

Le cose andavano così: c'era il mondo della lingua, delle convenzioni, degli Arditi, delle Creole, di Perbenito Musolini, dei Vibralani; e c'era il mondo del dialetto, quello della realtà pratica, dei bisogni fisiologici, delle cose grossolane. Nel primo sventolavano bandiere, e la Ramona brillava come il sole d'or: era una specie di *pageant*, creduta e non creduta. L'altro mondo era certo, e bastava contrapporli questi due mondi, perché scoppiasse il riso. Ridevamo recitando con le donne di servizio:

Bianco rosso e verde  
Color delle tre merde  
Color dei panezèi

---

<sup>87</sup> Per il caso di BS si veda F. Caputo, *note ai testi*, in L. Meneghello, *Opere*, II, a cura di F. Caputo, Milano, Rizzoli, 1997, p. 766.

<sup>88</sup> Lo esplicita anche Meneghello in LS, p. 1223-24: «I *Primi* sono relativi all'infanzia [...]; I *Postumi* riguardano pressapoco gli anni dal '70 al '75».

Invece per il gusto romanzesco<sup>90</sup> si possono citare come esempi alcune delle lotte tra bambini del capitolo 7 di LN. La prima è la lotta tra il tra il fratello Bruno e Giovanni Martin, Meneghello dichiara in un saggio<sup>91</sup> che nella memoria del fratello questo scontro è durato pochi istanti, mentre la sua narrazione lo dilata oltre i limiti di una durata realistica ed evoca gli scontri dei poemi di cavalleria:

Accadde davanti a casa nostra, al ritorno da scuola: cominció a colpi di sacchetta ma passò ben presto alle forme classiche, rotoloni sulla strada. C'era il papà sul portone, e decise di lasciarli fare. In principio ci interessammo tutti, poi andammo via.

Il pomeriggio trascorse sereno: la gente badava alle sue faccende, le donne ai lavori di casa, gli operai alle riparazioni in officina, i bambini a giocare o a fare i compiti. Anche il papà era tornato in officina, ma ogni tanto andava a vedere.

«Sono ancora lì sul marciapiede?»

«No, adesso sono nel fosso.»

«Chi vince?»

«Nessuno.»

«Passa la chiave da 22.»

I contendenti erano ormai indistinguibili nel fango; quindi a ciascuna ispezione si poteva concludere che Bruno teneva duro. Una lotta così non solo non doveva avere vincitori, ma in un certo senso non poteva nemmeno terminare, e infatti non terminò del tutto quando la notte, come nei poemi di cavalleria, li separò. L'uno e l'altro, maschere imbrattate, continuarono nelle proprie case la lotta coll'avversario lontano, meccanicamente, mentre le mamme li lavavano<sup>92</sup>

La seconda è la lotta del protagonista con Bicego, descritto quest'ultimo come un nemico dalla forza invincibile, attraversato da istinti misteriosi e sinistri; lo stile mescola un lessico ricercato, dall'effetto anticheggiante, («esegue qualche mossa inaudita e dirompe le ossa») con uno basso («fifa-troia»); i preamboli dello scontro sono immersi in un silenzio di sospensione del pubblico che

---

<sup>89</sup> LN, p. 34.

<sup>90</sup> Di allusione ai racconti di cavalleria in LN, con riferimento al topos del *locus amoenus*, parla anche P. De Marchi, «Riprodurre in pietra serena». *Per una lettura lenta del capitolo 13 di Libera nos a malo...*, in G. Barbieri e F. Caputo (a cura di) *Per libera nos a malo. A 40 anni dal libro di Luigi Meneghello*, Terra Ferma, Vicenza, 2005, pp. 128-29.

<sup>91</sup> *L'acqua di Malo*, in J, p. 1179.

<sup>92</sup> LN, p. 57.

è insieme stupore per quanto è accaduto e attesa della battaglia: «Qui cadde un silenzio profondo come un buco. Mino guardava imbambolato, con la bocca semiaperta, la Marcella sbarrava gli occhi, Cicàna che si grattava un braccio si fermò». Si veda il brano:

Piano ora. Questo qui è forte: non forte come il nerissimo Squalo, bronco incarbonito, terribile mostro di forza; ma molto, molto forte. Tira un sasso due volte più lontano di me, e con la mano sinistra poi. È un sanco, pieno di istinti misteriosi come le schinche che fa nel cortile della scuola; uno di Cantarane, di una razza più pericolosa della mia.

Moro, scalzo, asciutto e selvatico, Bicego mi appariva come una macchina per fracassare gli avversari [...] Forse salta e morsica, o solleva il piede nudo e l'avventa furbescamente; forse eseguisce qualche mossa inaudita e dirompe le ossa. Avevo una fifa-troia, ma era tardi per tirarsi indietro. Avanti allora.

«Un ladro sei» dissi. «Imbroglione, e ladro».

Qui cadde un silenzio fondo come un buco. Mino guardava imbambolato, con la bocca semiaperta, la Marcella sbarrava gli occhi, Cicàna che si grattava un braccio si fermò.

Ecco qua. Bicego, è immobile, ha gli occhi socchiusi, le labbra stirate, non c'è espressione nel suo viso. So cosa sta per accadere, almeno so il nome della cosa. Questa è la LOTTA CON BÌCEGO: pare un sogno e invece è vero. Eccolo che s'incammina, mi viene incontro a passi lenti, come se andasse pei fatti suoi, assorto in un pensiero micidiale<sup>93</sup>

In modo altrettanto iperbolico sono descritti anche i tratti di altri personaggi, è il caso della descrizione della forza del nonno in LN:

Il nonno faceva sempre bella figura quando era inseguito dalle guardie. C'erano due soli contrabbandieri nella zona che portavano fino a due quintali alla volta; uno abitava in contrà Barbè, l'altro era il nonno. Con un sacco per parte il nonno di notte passava l'Astico a guado, che non è tanto fondo, ma rapido e freddo a meraviglia; se aveva un sacco solo, con la mano libera disarmava facilmente le guardie, altrimenti era costretto a buttarle a terra col piede, e correva via col suo carico<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> LN, p. 57-8.

<sup>94</sup> LN, p. 136.



Oppure dello zio Checco, il quale racconta che in Africa era disturbato dalle iene e che «dormiva col braccio fuori dalla tenda per strangolarle con comodo»<sup>95</sup>. In questo modo, però, ci stiamo allontanando dal terreno del modo comico e romanzesco, si tratta piuttosto del gusto del racconto che si incarna in alcune strategie narrative che percorrono allo stesso modo LN, PP e BS; motivo per cui è possibile accorpate le citazioni dalle tre opere. In BS descrivendo l'assedio del popolo al municipio di un paese in Valdastico, il narratore racconta in modo enfatico l'irruzione di un suo amico nella piazza. Il racconto non è oggettivato e distanziato dal narratore, ma reso con vividezza, l'amico Renzo è chiamato con il suo nome di battaglia, si comporta come il personaggio di una scena cinematografica, è sovraccaricato di autorità: appare «nella posa di un giovane maresciallo napoleonico»; guarda con il binocolo in modo «imperiale»; «ordina»; «si getta sul paese»; «irrompe»; «spara»; la folla «ammutolisce». Inoltre, a partire dal momento in cui Renzo si accorge di quanto sta accadendo, la scena cambia ritmo (anche se per un attimo) e diviene maggiormente dinamica al fine di segnalare la velocità dell'azione:

Il municipio si appoggia direttamente sul fianco dell'Altipiano, e lungo il fianco dell'Altipiano, per la strada del Costo, scendeva in quel momento, nella posa di un giovane maresciallo napoleonico motorizzato, Tempesta, il mio amico Renzo, su di una gigantesca macchina di Stato Maggiore predata ai tedeschi. Scoperta, si capisce. Da vari punti della strada, nel va e vieni dei tornanti, si vedevano scorci del paese e la piazza piena di gente agitata; Tempesta fece fermare la macchina su uno degli ultimi tornanti e in atto quasi imperiale guardò giù col binocolo. Un attimo: e ordinò all'autista di gettarsi sul paese e irrompere nella piazza. Irruppero, Tempesta sparando forte (verso l'alto). La strepitosa piazza ammutoli<sup>96</sup>

Il gusto del racconto determina anche l'utilizzo di altre strategie narrative; per esempio l'enunciazione di alcuni elementi viene ritardata con lo scopo di spingere in avanti la narrazione, oppure si gioca di anticipazioni per creare una tensione narrativa da sciogliere in seguito. Nel capitolo 27 di LN viene raccontato un episodio di guerra che ha coinvolto due amici dell'autore, Mino e Sandro:

Mino e Sandro, dopo non so che tentativo di fuga da un campo Todt, furono processati e condannati a morte: li misero nella stessa cella, e fu fissata

---

<sup>95</sup> LN, p. 157.

<sup>96</sup> BS, p. 31.

l'ora dell'esecuzione. Quando vennero a prenderli stavano lì a guardarsi colla bocca aperta; li misero in fila per uno e li fecero marciare lungo il corridoio deserto, fino a una porticina in fondo. Una guardia bussò, annunciò «I condannati!» e li spinse avanti. Dietro al tavolo c'era il comandante col viso stravolto.

«Siete due traditori» disse, «e ora riceverete quello che meritate: un pugno di piombo. Ma prima di firmare l'ordine di esecuzione voglio darvi un'ultima possibilità: tornerete in cella e scriverete un resoconto della vostra miserabile vita. Poi vedremo.»

Mino ha sempre odiato i compiti in classe. A scuola mentre gli altri scrivevano, gli piaceva raccogliere un po' di saliva tra le labbra socchiuse, e gonfiarla. Faceva bei palloni variopinti, effimeri. Questa volta però capì che bisognava darci dentro. Scrisse il più bel compito della sua vita, pagine e pagine, e terminò colla frase VIVA IL DUCE in stampatello, con tre punti esclamativi.

E Sandro poveretto? Anche Sandro detestava i compiti in classe. Era seduto a un angolo dello stesso tavolo, morsicando la matita: Mino rapito dalla furia del comporre non gli badava, ma a un certo punto un movimento di Sandro richiamò la sua attenzione. Sandro allungava il collo schermandosi gli occhi col palmo della mano... Sandro copiava!

Mino ebbe il senso che tutto era perduto, e lo lasciò fare. Copiò tutto, anche la frase finale e i punti esclamativi.

«È chiaro che tu non sei un ribelle» disse il capitano a Sandro protendendo la mascella; «e per riguardo a te non farò ammazzare neanche il tuo compaesano.»<sup>97</sup>

L'annuncio della condanna a morte dei due amici provoca un repentino innalzamento di tensione, poi stemperata dalla possibilità di salvezza. La descrizione di Mino conferisce al personaggio umanità e dilata la tensione; poi l'immagine data di Sandro sfuma tutto nel comico per recuperare la sensazione di pericolo poche righe più avanti quando «Mino ebbe il senso che tutto era perduto» fino alla prima delle due affermazioni del capitano «È chiaro che tu non sei un ribelle»; tutto viene poi ribaltato con ironia e l'episodio viene sciolto nel riso.

Inoltre, l'autore per produrre il suo racconto si appoggia a tecniche finzionali codificate dalla tradizione del romanzo; non sfugge che queste siano usate anche nelle autobiografie, e in generale in qualsiasi narrazione. Infatti, anche l'autobiografia si appoggia all'invenzione e all'immaginazione, lo richiede l'esigenza di scandagliare le profondità della psiche, la necessità di rendere realistica e continuativa una narrazione che si struttura su ricordi frammentari; ma è anche il caso del tentativo

---

<sup>97</sup> BS, pp. 248-9.

di ogni autore di persuadere il suo lettore, operazione che richiede sempre un'elaborazione stilistica. Questo è il terreno dell'ibridazione tra i generi, dove risulta complesso distinguere nettamente anche solo tra narrazioni finzionali e non finzionali.

Restando nel campo del romanzo, o più precisamente dell'invenzione, dai materiali preparatori che precedono la versione definitiva delle opere emergono alcuni dati interessanti: i dialoghi inventati; l'attribuzione da parte dell'autore di idee e considerazioni ai personaggi; l'inserimento di personaggi come aneddoti o esempi per chiarire ciò che si sta descrivendo<sup>98</sup>. È il caso della ricostruzione del percorso sessuale di un compaesano, Giacometto, combattuto fra i valori della canonica e quelli della compagnia. Lo si può dedurre da un appunto di Meneghello al dattiloscritto nella sua penultima versione prima della stampa, sul foglio di guardia del capitolo VII l'autore segnala:

Sono incerto se aggiungere qui, al punto giusto, una (o forse due) storie per esteso di due compaesani tipici fabbricati bensì da me, ma con materiali autentici: l'educazione sessuale, l'esperienza del matrimonio, del birth control, dei rapporti umani con la moglie, coi figli. Esito per ragioni parte tecniche, parte pratiche<sup>99</sup>

Tornando ai testi così come sono stati pubblicati, si possono incontrare racconti che ricostruiscono scene e dialoghi a cui l'autore non ha assistito, si può pensare che li abbia ascoltati da altri e che li riporti; eppure i dettagli che vi inserisce sono frutto dell'invenzione narrativa. Si osservi l'inizio del capitolo 23 di LN, dedicato alla materia degli adulteri:

La ragazza maritata, quando il marito era in viaggio si faceva venire per compagnia un'amica da maritare, e dormivano nello stesso letto. Il letto era ampio; arrivavano i due fuorilegge (dal muro di cinta per il balconcino) e ci stavano anche loro. Uno era biondo e tarchiato, l'altro asciutto e bruno, uno più impulsivo, l'altro più ironico, ma tutt'è due allegri. *We must love one another or die*. Si amavano in quattro permutando e ridendo; il cane nel cortile abbaia tutta la notte [...].

La moglie con i gomiti al davanzale saluta il marito che parte sotto di lei l'amante inginocchiato morde così forte che è fatica ma gaia fatica non gridare; una volta sola implora la sposa se il ragazzo è venuto a dire è finita

---

<sup>98</sup> Per queste informazioni è sufficiente consultare l'apparato critico, *Notizie sui testi*, curato da Caputo alla fine delle opere complete di Meneghello pubblicate sia per Mondadori, sia per Rizzoli (dove compare anche BS). Oppure il più recente lavoro di C. Lungo, *Dall'Archivio Meneghello di Pavia: ipotesi e percorsi critici*, «Strumenti critici», XXVI, 3, pp. 421-432.

<sup>99</sup> F. Caputo, *Notizie sui testi*, cit., pp. 1630-1631.

allora qui contro la porta accostandola appena e tenendoci contro il piede; la giovane madre riversa sul divano scarta con la mano la figlioletta fuori dallo spazio che appartiene a ciò che ora vi cala, la piccola non sa ad ogni modo è infante e non parla; la signora assente da giorni entra al caffè graziosa un po' pallida si ferma a scambiare due parole con un conoscente che legge il giornale gli dice credo che fosse tuo e aggiunge sorridendo come per dire bene grazie m'è dispiaciuto perderlo.

«Tu vuoi soltanto divertirti, e fai bene» diceva la signora Emilia. Non aggiungeva nulla, non diceva: «Io invece ti amo», non sospirava. C'era un realismo in lei, una sobrietà nelle cose dell'amore che ispirava rispetto e ammirazione<sup>100</sup>

Sono piccoli frammenti di storia paesana; il lettore può pensare che i tratti generali delle storie raccontate siano giunti alle orecchie del narratore, addirittura che qualcuna di queste abbia visto per protagonista lui o qualche amico; tuttavia i dettagli delle scene, i pensieri e i discorsi dei personaggi non sono realmente accaduti, sono piuttosto ricostruzioni immaginative e hanno una funzione narrativa; nell'APPENDICE II, lo abbiamo visto, l'autore affermava che nel proprio libro: «non ci sono persone reali [...]. Naturalmente anche la gente fittizia ha un'occupazione, figli, botteghe, abitudini, soprannomi»<sup>101</sup>. Si osservi poi l'uso aneddotico delle varie scene: è il caso del secondo paragrafo, in ogni vicenda si alterna un personaggio femminile differente di cui non sappiamo il nome, vale appunto come esempio, ciò è sottolineato anche dalla riduzione al minimo della punteggiatura che produce un flusso scandito solo dall'alternarsi dei personaggi. Appare evidente che nei testi di Meneghello compaiono personaggi e fatti inventati; a dichiararlo è lo stesso autore in diverse occasioni, la più significativa è quella contenuta *Nel prisma del dopoguerra*<sup>102</sup> in quanto si riferisce a BS; tra le tre è l'opera di maggior impegno civile e dunque quella in cui la tensione a dire il vero è più alta: in Meneghello, però, il vero non coincide con il realmente accaduto.

All'invenzione narrativa appartengono anche le deformazioni del materiale narrato. Nel caso seguente una scena potenzialmente realistica viene alterata a scopi parodici; il narratore racconta il giorno che da bambino vide il Duce:

Lo vidi di persona molto più tardi, nello stesso anno in cui vidi Ondina Valla. Di entrambi mi colpì il colore rosato. Rosata era la mascella di lui, che vidi lateralmente, sopra la fincata dell'automobile scoperta; e l'ombra terribile che proiettava su Praga era color carnicino. Io gli gridai A Praga! e lui annuì

---

<sup>100</sup> LN, pp. 207-208.

<sup>101</sup> LN, p. 333.

<sup>102</sup> *Nel prisma del dopoguerra*, in MR, p. 1449.

con la mascella. Le lunghe cosce di lei erano anche rosa, inalveate in cima nelle celesti mutandine<sup>103</sup>

In questo caso il narratore lascia spazio alla prospettiva del bambino, questo racconta con la sincerità del proprio punto di vista, eppure, il discorso è retto dall'autore di cui si percepisce la tendenziosità proprio nell'atto di permettere al bambino di pronunciare una parola sincera che, però, produce una deformazione dei fatti. Il ribaltamento parodico si realizza con il comico: isolamento feticistico di un dettaglio corporeo (la mascella del duce), e analogia tra la mascolinità del Duce e la corporeità femminile di Ondina Valla come antitesi alla retorica fascista. Parodia rafforzata dal procedimento ironico sotteso al testo, la convivenza nella stessa emissione discorsiva di due messaggi tra loro in conflitto: la postura sincera del bambino viene strumentalizzata dall'autore alla cui interpretazione dei fatti il lettore si affida [per un'analisi dell'ironia, cfr., Cap. 3, Par. 4].

In sintesi, osserviamo un autore produrre il suo racconto con gli strumenti della finzione: dettagli ricostruiti con l'immaginazione, deformazioni, invenzione di alcuni fatti oppure l'attribuzione anacronistica di pensieri e riflessioni ai personaggi. Un esempio, in BS il protagonista, in un episodio situato nel 1945-46, è in grado di fare alcune previsioni su uno scrittore a lui contemporaneo. Ciò è possibile perché il narratore sfrutta il senno di poi – le conoscenze storiche di fine anni '80 – dell'autore; si osservi che nella parentetica il narratore si preoccupa di specificare che i pensieri espressi appartengono al personaggio collocato nel passato, qualcosa di simile alla profezia post-eventum:

I suoi libri saranno trattati (dicevo, con la beata innocenza di quegli anni) come prodotti commerciali, in base al semplice argomento che se la gente, debitamente stimolata e imbonita, li vorrà comprare, sarà segno che sono un prodotto vendibile e consumabile. E lui scriverà contro la società dei consumi, e anche quello che scriverà sarà venduto e consumato<sup>104</sup>

Fino a questo momento, per le tecniche narrative legate al romanzo, non sono state fatte vere e proprie distinzioni tra le tre opere in analisi. Più sopra si è accennato al fatto che il modo romanzesco e quello comico differenziano LN e PP da BS. È, inoltre, necessario specificare che BS si allontana dalle altre due opere per altri elementi. Innanzitutto per il più elevato livello di narratività: anche BS è costruito per frammenti, ma questi hanno la tendenza ad essere più lunghi e a produrre dei brevissimi racconti accostati tematicamente all'interno dei singoli capitoli. Inoltre, e soprattutto, è il modo

---

<sup>103</sup> PP, p. 650.

<sup>104</sup> BS, p. 73.

picaresco ad attraversare BS<sup>105</sup> e a distinguerlo dai due testi precedenti. Il protagonista non è propriamente un picaro, non ha origini sociali umili e non vive in una posizione marginale o non integrata nella società; tuttavia si tratta di un giovane e i temi del viaggio, dell'avventura, della festa e dell'ubriacatura sono centrali nelle storie che lo coinvolgono:

In nessun altro periodo ho avuto così vivamente l'impressione che pioveressero dal cielo influssi dai quali eravamo bersagliati. Un pomeriggio d'estate, filando con la DKW in direzione dei Colli Euganei, su strade bianche, vuote, mi accorsi che la campagna attraverso gli occhiali scuri da motociclista mi appariva innaturale, il verde dei campi dava nel turchino con tracce di nero, e il celeste dell'aria nel verde cupo [...]. Mi sentii invaso da un fluido che mi scompaginava non solo i pensieri ma l'impianto dei sensi: mi venne in mente l'idea di una sequenza rituale di atti mortiferi, un macello, che si identificava con lo sfasamento della gamma cromatica<sup>106</sup>

E poi, soldi mobili, maneggevoli, direttamente convertibili in feste, cioè in essenza sbornie, balle, o come Enrico stesso diceva e scriveva per promemoria sulle "figlie" degli assegni che compilava alla partenza, *volate* [...].

Andare con l'Aprilia (in qualunque posto, a qualunque ora purché notturna o all'alba) costituiva una parte essenziale delle volate, che erano poi corse non di rado abbastanza sconclusionate, tragitti nel buio, peripli, strane visite, soste inconsulte, continue inversioni di marcia<sup>107</sup>

Di giorno e da sobrio, Enrico guidava in modo particolarmente impulsivo: ma di notte e ubriachi, guidavamo tutti come sognando, anzi a volte pareva che a guidare fosse soltanto l'ubriachezza. Scendendo da Asiago a tarda notte, con una serie di spettacolose volate sui tornanti della strada che si chiama il Costo, arrivati in pianura, attraversata una sfilza di paesi vuoti, passato già Thiene, Enrico al volante mi chiedeva stizzito: «Ma quando comincia il Costo?». E io, che vedevo tutto obliquo, press'a poco come il Costo, rispondevo: «Mah!»<sup>108</sup>

Per il modo picaresco è necessario specificare che si tratta di una traccia, una presenza che non si condensa a tal punto che BS possa definirsi un romanzo picaresco. Ciò va specificato anche

---

349. <sup>105</sup> Anche Mengaldo parla di «toni picareschi»; Mengaldo, *Meneghello «civile» e pedagogico*, cit., p.

<sup>106</sup> BS, pp. 63-4.

<sup>107</sup> BS, p. 125.

<sup>108</sup> BS, p. 18-19.

perché nel caso di BS, e in generale di tutta l'opera di Meneghello, si è parlato in sede critica di romanzo di formazione<sup>109</sup>: intendendo sia che la singola opera può essere letta come un romanzo di formazione<sup>110</sup>; sia che nella loro sequenza i testi di Meneghello coprono tasselli diversi della vita del nostro autore ricostruendone una storia di formazione: dall'infanzia, alla giovinezza, agli studi, alla guerra civile, al dispatrio nel mondo inglese. Romanzo picaresco e romanzo di formazione sono, per certi versi, modelli antitetici, ma spesso entrambi poggiano la loro costruzione su consistenti elementi pseudoautobiografici, quindi i loro modi possono convivere: si tratta dell'ibridazione di stili e modi che contraddistingue il genere romanzo.

La prospettiva autobiografica e la ricerca storica fondata sull'osservazione personale dei fatti convivono con l'invenzione narrativa, ciò avviene perché il fondo delle cose celato sotto le apparenze e le stratificazioni ideologico-culturali è indagabile anche con gli strumenti della letteratura: la messa in forma della realtà intesa come indagine cognitiva. Secondo Meneghello la retorica ufficiale tende a congelare la storia in immagini falsificanti; un esempio tratto da BS in cui si rappresenta la monumentalizzazione della Resistenza a guerra finita:

A Vicenza una delle prime cose a cui assistetti di persona fu il discorso ufficiale in piazza dei Signori. Lo faceva un personaggio illustre, emblema della Resistenza, e (mi aspettavo) della sua concretezza e sobrietà. La piazza era stracolma. Udii le prime parole: «Quando in cielo s'accende un palpito di stelle...». Mi venne la pelle d'oca, e andai via. Un palpito di stelle! Allora, mi dicevo, è stato tutto per niente... Ritiro tutto!<sup>111</sup>

Per rispondere a questi problemi, Meneghello elabora una sua personale anti-retorica<sup>112</sup> anche attraverso la costruzione di figure letterarie in grado di rappresentare le contraddizioni storiche e umane [cfr., capitolo 4]. La scelta di una prospettiva di osservazione personale e singolare non sfocia nel narcisismo soggettivo, così così come l'invenzione finzionale non mette in crisi l'impegno etico

---

<sup>109</sup> Tale giudizio critico oscilla tra due estremi; ad esempio: da una parte Pernissotto considera LN un vero e proprio romanzo di formazione: A. Perissinotto, *Lingua e dialetto nel personaggio della memoria*, in G. Bottirolì (a cura di), *Problemi del personaggio*, Edizioni Sestante, Bergamo, 2001, pp. 153-62, a p. 154; dall'altra Segre ha parlato di una *Bildung* solo affrescata, C. Segre, *Introduzione*, cit., p. VIII.

<sup>110</sup> Ad eccezione di PM e FI, le opere di Meneghello non conoscono un vero sviluppo cronologico e non sembra dunque possibile parlare di un percorso di formazione che coinvolge il protagonista della vicenda; non sono, però, assenti degli episodi che rimandano a un percorso di formazione, solo a tratti emergente. Secondo Perissinotto l'evoluzione della lingua del personaggio nel corso di LN, sarebbe la spia di una sua crescita che denota – essendo il protagonista l'effetto di un'emissione discorsiva – un percorso di formazione.

<sup>111</sup> BS, p. 26-7.

<sup>112</sup> Anti-eroica e anti-retorica è stata definita l'immagine che PM forniva della Resistenza; si veda G. Vitali, G.O. Bravi (a cura di), *Anti-eroi: prospettive e retrospettive sui Piccoli Maestri di Luigi Meneghello*, P. Lubrina, Bergamo, 1987.

di tendere alla verità. L'uno e l'altro rischio sono evitati da una forte tensione cognitiva che attraversa i testi dell'autore e che si condensa in forme saggistiche.



## 4. Il saggio

Tutta la produzione di Meneghello è attraversata da una consistente componente saggistica, i modi con cui prende corpo nelle varie opere dell'autore sono differenti, e contribuiscono a differenziarle e, nello stesso momento, ad avvicinarle. Una parte della produzione meneghelliana può essere definita saggistica, e in alcuni casi può rientrare in una delle proposte tipologiche con cui Berardinelli ha categorizzato le forme saggistiche: quella del *saggio come autobiografia e pedagogia letteraria*<sup>113</sup>. Un'altra parte, invece, non è propriamente saggistica, ma spuria. Dopotutto i tre generi che si stanno percorrendo sono per loro natura aperti e tra loro contaminati; anche per Berardinelli «il romanzo novecentesco» è «compromesso con la saggistica»<sup>114</sup>; ma più in generale molti elementi del saggio «come l'uso della parodia, l'intertestualità, la citazione, la riscrittura»<sup>115</sup>, e come l'espressione della propria esperienza personale di lettura con inserzioni metacritiche e metaletterarie, appartengono anche ai generi dell'autobiografia e del romanzo. Segue, quindi, che alcune caratteristiche segnalate come proprie di altri generi rientrano anche nell'analisi del saggismo insito nelle tre opere di Meneghello qui analizzate. È possibile distinguere la presenza del saggio in due categorie, entrambe suddivisibili in diverse voci al loro interno.

La prima categoria è composta da elementi testuali e strutturanti propriamente saggistici, è il caso dei commenti metanarrativi o metacritici che abbiamo già osservato per l'autobiografia, come anche della presenza delle note. Dal punto di vista della metatestualità le tre opere possono essere avvicinate e può essere esemplificativa la casistica delle citazioni dirette da parte dell'autore di alcune poesie, la tendenza è quella di commentarle sottoponendole alla verifica del confronto con la realtà. Domina il trattamento parodico, eppure non manca un rapporto serio con l'autorità della poesia<sup>116</sup>. Rende l'idea la riflessione sui *Mottetti* di Montale che compie il narratore nel momento in cui prova a dedicarsi al lavoro culturale in una sede del PdA aperta a Malo:

---

<sup>113</sup> A. Berardinelli, *La critica come saggistica*, in *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 48.

<sup>114</sup> A. Berardinelli, *La forma del saggio e le sue dimensioni*, in G. Cantarutti, L. Avellini e S. Albertazzi (a cura di), *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 35-44, a p. 37.

<sup>115</sup> E. Biagini, *Saggio*, cit., p. 42.

<sup>116</sup> Per maggiori dettagli si può fare riferimento a S. Ramat, *Luigi meneghello e la memoria dei poeti italiani* e D. Zancani, *Le Flore di Malo ovvero Meneghello e la citazione di autori stranieri*, entrambi i contributi in G. Barbieri, F. Caputo (a cura di), *Per libera nos a malo*, cit., pp. 51-72 e pp. 73-84. Oppure per il caso della presenza di Dante e Montale nell'opera di Meneghello a G. Barański, *Alle origini della narrativa di Meneghello: l'esempio dei dantismi*; e D. Zanzani, *Montale in Meneghello*, in G. Lepschy (a cura di), *Su/Per Meneghello*, Edizioni di Comunità, Milano, 1983, pp. 97-108 e pp. 109-118. Oppure, ancora su Dante, Z. G. Barański, *The Power o Influence: Aspects of Dante's Presence in Twentieth-Century Italian Culture*, «Strumenti critici», n. 52, settembre, pp. 343-76.

i *Mottetti* di Montale sembravano fatti apposta, oltre che per me, per i miei compaesani... *Un freddo cala... Duro il colpo svetta*. Sempre stato così; proprio questo succede, sono onde che vanno su per l'acacia, e il guscio di cicala schizza via, mai osservato prima magari, ma lo vedi adesso, capisci che è una cosa reale, un frammento di moto che l'occhio *conosce*...

Doveva essere curioso per loro, riconoscere cose familiari in poesie così illustri e in apparenza impenetrabili... Ma a cosa serviva? Che spazio c'era, nella loro vita e anche nella loro mente per quei minuscoli miracoli, i *ghiaccioli* del cosmo sulla fronte, di chi poi? di che cosa? di una fantasia, di una visita immaginaria...

Naturalmente sarebbe stato facile barare, andare a prendere i poeti "civili", anche quelli palesemente (per me) piuttosto falsi, anzi soprattutto quelli – e dare ai miei paesani l'illusione di una tanto maggiore congruenza di interessi. Balle! La verità era che se al "popolo" si vuole davvero comunicare qualcosa di genuino e prezioso, questo dev'essere ciò che realmente appare a noi genuino e prezioso: per esempio, appunto, i *Mottetti* di Montale! E questi non *potevano* cambiare, altro che in modi orribilmente marginali, la vita e la mente dei miei amici. Nel mio slancio di onestà, di rispetto per il popolo, di amore per la poesia, mi pareva di sentirmi irresistibilmente trasportato verso un dilemma: o buttar-via Montale, o buttar-via il popolo...<sup>117</sup>

Seppure in questo caso la citazione diretta sia particolarmente ridotta – in generale, comunque, non supera il paio di versi –, si può osservare l'andamento con cui il testo di Meneghello si rapporta alle opere degli autori: citazione, confronto con la realtà materiale che si esperisce quotidianamente, tentativo di mediare l'importanza della letteratura ai non letterati. In questo caso, poi, segue una riflessione più ampia sulla possibilità di una mediazione culturale alta anche al ceto popolare.

Invece, nel caso dell'apparato finale delle note come spia di una tensione saggistica, le tre opere si differenziano perché BS ne è privo. Anche nelle note, come si è segnalato durante l'analisi della prospettiva autobiografica, si osserva la pratica della riflessione metanarrativa o dell'autocitazione. Può però essere utile rilevare come le note siano, a volte, uno spazio dedicato alla riflessione. Il capitolo 5 inizia con la dichiarazione «Non ha più molto senso tornare in visita al paese»<sup>118</sup> commentata poi dalla relativa nota:

In particolare il libro omette di proposito quasi ogni richiamo alle novità connesse col recente sviluppo del paese; dieci anni fa aveva senso osservarle come cose di Malo; ora non è più così, sono aspetti della vita italiana

---

<sup>117</sup> BS, p. 99.

<sup>118</sup> PP, p. 712.

[...]. Un breve accenno al quadro generale si trova nel *Congedo* del libro. Per ciò che riguarda agli aspetti linguistici, si legge nel ms.<sup>119</sup>

Nella nota si trova un commento a ciò che è scritto nel capitolo, un breve cenno alla mutazione della realtà del paese, oltreché il rinvio testuale alla parte finale di PP («*Congedo*») e la citazione del proprio manoscritto; tutti elementi di tipo saggistico e non narrativi. Si prosegue poi con la citazione da ms. che contiene il racconto di un episodio a cui l'autore ha assistito e che diviene il pretesto per una riflessione saggistica di tipo socio-linguistico:

“Ora che anche nelle famiglie del popolo e dei contadini comincia ad affermarsi l'uso di far parlare i bambini in italiano, la sorte della nostra lingua appare segnata. Ho veduto una bambinetta in trine tentare di muovere i primi passi, sorretta e incitata dalla mamma contadina; pareva una bambola, piccola ed energica, in una nuvola di volani di nailon; e la madre le gridava: ‘Sei sola! sei sola!’. Non è dialetto tradotto, è una angosciosa invenzione: la solitudine tecnica come quella psicologica è sconosciuta al dialetto, non si può ‘essere’ soli. Ho sentito con un po’ di terrore che quella bamboletta (che del resto cadde! Andò per terra! Fece un rabaltone!) non è già più una compaesana.

In questo far parlare i bambini in italiano c'entra la paura che poi ‘si trovino male a scuola’, che è infondata, anzi – ne sono sicuro – contraria al vero: il vantaggio psicologico e culturale di sapere sul serio una lingua, col fondo del proprio essere, è quasi impagabile. Ma c'entra anche, benché inespressa, l'altra preoccupazione molto più profonda: di farla finita in fretta con ogni richiamo al mondo della povertà, il mondo delle strettezze e delle tribolazioni, sentite come una sorta di ‘cose in dialetto’. A questa linea di condotta che il nostro popolo ha scelto da sé, non per effetto di propaganda, non si può decentemente opporsi, e del resto sarebbe abbastanza fatuo provare. Ma sarebbe anche fatuo illudersi sulle conseguenze. Ora che abbiamo cominciato a mutilare i bambini, bisogna rassegnarsi al pensiero che la nostra lingua morirà presto, non c'è niente da fare. E non si tratta solo di una mutilazione linguistica<sup>120</sup>

È evidente che questo spazio di parola autoriale è usato a scopi saggistici, la lunghezza del testo citato – circa due terzi dell'estensione totale della nota – rende conto dell'importanza che l'autore attribuisce alla sua riflessione. Vi troviamo condensate alcune tra le linee entro cui si articola il pensiero di Meneghello sul moderno, sul rapporto tra lingua e realtà oltre, lo vedremo, alla funzione

---

<sup>119</sup> PP, p. 776.

<sup>120</sup> PP, p. 776.

dei bambini nel funzionamento di un sistema linguistico; sono elementi che verranno utilizzati nei capitoli successivi di questo studio.

La seconda categoria riguarda la presenza del saggio all'interno della narrazione; anche in questo caso possiamo distinguere tra LN e PP da un lato, e BS dall'altro. Le voci a comporre questa categoria sono tre.

Innanzitutto la comparsa di parti propriamente saggistiche riscontrabili soprattutto in LN e PP, fino al caso limite del capitolo saggio. I capitoli 14 e 15 di LN ne sono l'esempio più marcato. Poi la presenza di riflessioni e inserti saggistici a precedere o a seguire le narrazioni di alcuni episodi. Si riporta un esempio che verrà utilizzato anche in seguito [Cfr., Cap. 2, Par. 4] e che, per ora, si cita in modo sintetico; a un momento lirico segue una parte riflessiva:

Ava: una giuggiola che si muove, un strega striata, minuscola; un bao che non è un bao, un segreto che non si può penetrare perché non parla, un goccia gialla che punge.

Ava aveta, do lo ghètu 'l basavéjo?

Ava: se te me bèchi te lo incatéjo.

Non giocare con la Ava. Viene dalla zona dei nuomeni, non è un bao.  
Ava.

Ci sono due strati nella personalità di un uomo; sopra le ferite superficiali, in italiano, in francese, in latino; sotto, le ferite antiche che rimarginandosi hanno fatto queste croste delle parole in dialetto. Quando se ne tocca una si sente sprigionarsi una reazione catena, che è difficile spiegare a chi non ha il dialetto. C'è un nocciolo indistruttibile di materia *apprehended*, presa coi tralci prensili dei sensi; la parola del dialetto è *sempre* incavicchiata alla realtà, per la ragione che è la cosa stessa, appercepita prima che imparassimo a ragionare, e non più sfumata in seguito dato che ci hanno insegnato a ragionare in un'altra lingua<sup>121</sup>

E, infine, la terza voce: la tensione meditativo cogitativa che attraversa il narratore o il protagonista, purché compaia come adulto e non come bambino. Gli ultimi due casi si riscontrano in tutte e tre le opere e hanno solitamente effetto estensivo o generalizzante: rivelano il valore esemplificativo che può avere un piccolo episodio narrato, ne mostrano la valenza generale e non solo

---

<sup>121</sup> LN, p. 41.

autobiografica, permettendo di sfruttare una narrazione o sequenza di narrazioni come strumento cognitivo per giungere a una verità più ampia.

BS si differenzia dalle altre due opere per una vicinanza più alta al genere romanzo e una maggiore passione per il gusto del racconto; eppure non mancano momenti ad alta tensione cogitativa. Del resto nel terzo volume delle *Carte* si trova una sezione riferibile al progetto di BS, intitolata in modo molto significativo *Appunti per un saggio sul dopoguerra*, quasi che l'autore pensasse alla sua opera come a un saggio vero e proprio<sup>122</sup>. Inoltre, seppure siano minori le parti propriamente saggistiche, il protagonista è un giovane adulto intento a raccontare la stagione del dopo guerra con lo scopo di ricostruirne e interrogarne i tratti essenziali, motivo per cui lo sforzo meditativo è molto marcato e attraversa tutta la narrazione. Al testo citato in cui comparivano i *Mottetti* di Montale, segue una riflessione su *Il politecnico* che conclude il capitolo 4 di BS, viene così spiegato il significato dell'intero capitolo e il racconto focalizzato sul contesto maladense mostra il suo valore di riflessione sullo stato di salute della cultura italiana:

Era nato un settimanale che a un primo sguardo pareva inventato apposta per noi, modernissimo nell'aspetto e nell'impostazione, aperto a ogni genere di conoscenze e interessi nuovi, e indubbiamente concepito per diffondere queste cose tra la gente, forse addirittura tra il popolo. Press'a poco quello che cercavo di fare io al mio paese... Dunque c'era qualcun altro in Italia che sentiva questo bisogno di uscire dalla prigione della cultura aulica, privilegiata. Pensavo di aver trovato un ausilio ideale, una guida, uno strumento di lavoro... Si chiamava *Il Politecnico*, come quello di Cattaneo, uno dei miei eroi, un modello di probità e bravura [...]. Ma le cose non andarono così [...]. Per un po' provai a tenere duro. Con una certa dose di morte nel cuore cercavo di ravvivare io, di parafrasare, di ingentilire, gli argomenti, di cavarne qualche spunto da esprimere in termini popolari. Poi decisi di non farlo più. Non dovevo fa credere ai miei compaesani che "la cultura" sia così... [...]

A loro, ovviamente, non credo di aver fatto danni irreparabili, ma su di me questa esperienza ebbe effetti abbastanza gravi, rafforzando la mia idea che la nostra "cultura" moderna, in Italia, fosse costituzionalmente debole e arretrata, e che fossero in atto tentativi di "rinnovarla" da cui mi pareva essenziale dissociarmi...<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> *Le carte, materiali manoscritti inediti 1963-1989 trascritti e ripuliti nei tardi anni Novanta*, 3 voll., Milano, Rizzoli, 2001. Riferimento al vol. 3, pp. 15-35.

<sup>123</sup> BS, pp. 100-01.

Il rapporto del saggio con il resto della narrazione sarà centrale anche per i prossimi capitoli: sia in relazione alla lingua delle opere; sia come strumento di ricomposizione dei frammenti in una totalità. Prima di concludere però si segnalano altri due insiemi di elementi che rimandano a una scrittura saggistica.

Il primo è un aspetto formale. Il dettato meneghelliano è spesso attraversato da un binarismo concettuale che si incarna in distinzioni oppostive, accostamento di polarità contrastanti, interazioni ironiche [cfr., Cap. 3, Par. 4]. È una tendenza al saggismo che prende forme dialettiche, in cui si sente il fascino per le distinzioni guidate da una volontà di analisi razionale. Alcuni esempi, in ordine: le cose e le idee «Le cose del nostro mondo ce le facevamo dunque noi stessi, molto più di adesso; le idee venivano bensì da fuori, ma si assimilavano profondamente attraverso il lavoro diretto»; il dualismo fenomenico «i salti si possono dividere in ordinari, fino a una certa altezza, e a pesce gli altri»<sup>124</sup> o «Ci sono due strati nella personalità di un uomo; sopra le ferite superficiali [...] sotto le ferite antiche»<sup>125</sup>; l'opposizione tra ufficialità e materialità:

Le cose andavano così: c'era il mondo della lingua, delle convenzioni, degli Arditi, delle Creole, di Perbenito Mosulini, dei Vibralani; e c'era il mondo del dialetto, quello della realtà pratica, dei bisogni fisiologici, delle cose grossolane. Nel primo [...]. L'altro [...]<sup>126</sup>

Tale forma di binarismo concettuale si realizza nella sintassi, con abbondanza di strutture avversative da un lato «Di giorno e da sobrio [...] ma di notte e ubriachi»<sup>127</sup>; e correlative dall'altro, nell'esempio seguente la formula «sia... sia» rinforza il confronto passato-presente:

**Frammenti** alla rinfusa, **da un parte: dall'altra** l'impressione ricorrente che ci siano dei **tratti generali**. Riguardano **sia** le nostre percezioni **di allora**, il modo in cui sentivamo le cose, **sia** il modo in cui le vediamo **oggi**<sup>128</sup>

Colpisce che la dialettica concettuale si rifletta anche sulla struttura dei frammenti narrativi, a volte contrapposti in modo oppostivo; un semplice esempio è offerto dagli attacchi del secondo e

---

<sup>124</sup> LN, p. 62.

<sup>125</sup> LN, p. 41.

<sup>126</sup> LN, p. 34.

<sup>127</sup> BS, p. 19.

<sup>128</sup> BS, p. 23.

terzo frammento del capitolo 3 di LN: «In superficie» recita l'incipit del primo lacerto; «Ma sotto la superficie»<sup>129</sup> il secondo.

Il secondo insieme di elementi a rimandare a una scrittura saggistica è dato da passi metapoetici. Si riportano ora dei brevi estratti in cui compaiono nel testo i segnali del valore saggistico che Meneghello attribuisce ai propri testi. Questi sono nominati *studi*, l'attività con cui l'autore si autorappresenta è quella di *filosofo, cronista e psicologo*; tuttavia, compaiono anche alcune spie utili a decifrare i motivi per cui l'autore ha scelto la via dell'ibridazione letteraria:

Quando trovo in questi miei studi una vergogna [...] resto male, perché invece che luce pare che mi porti solo dispetto e disgusto per le povere bestie che vengono a raffigurarla<sup>130</sup>

E anch'io come Wittgenstein sono uno stupido! Sono un perfetto imbecille! Mi do pacche sulla testa all'idea delle figure spaventose che faccio in vesti di filosofo, cronista e psicologo! [...] Certo, non è facile sapere che cos'era che sfidava, veramente: e stare a vedere se si possa scoprirlo per la strada dell'analisi storica e psicologica... Si potrebbe cercare per l'altra strada, quella degli impulsi ritmati...<sup>131</sup>

Il saggismo («analisi storica e psicologica») incontra, nella sua strada verso la conoscenza della realtà (il tentativo di portare «luce»), alcuni ostacoli, quindi diviene necessario percorrere «l'altra strada, quella degli impulsi ritmati»: la prospettiva autobiografica coordina l'ibridazione tra saggio e romanzo. Questi e altri simili indizi verranno inseguiti con lo scopo di ricostruire come nelle opere di Meneghello convivano – anche in modo conflittuale – prospettiva personale e storia collettiva; ma anche analisi razionale e indagine storica insieme a invenzione e figuralità letteraria dall'altro.

Meneghello ha parlato più volte delle sue tensioni saggistiche, oltretutto di come si sia accorto che la strada della scrittura letteraria fosse più consona ai suoi scopi:

La mia ambizione da giovane sarebbe stata invece di studiare il mondo in termini filosofici e storici, e ho passato anni e anni cercando di lavorare (privatamente, quasi in segreto) sul terreno del raziocinio: finché mi sono reso

---

<sup>129</sup> LN, pp. 26-7.

<sup>130</sup> PP, p. 709.

<sup>131</sup> BS, p. 183.

conto che un'impostazione letteraria, affidandomi alla precisione capricciosa della fantasia (*imagination*) e alle misteriose potenze della lingua, mi avrebbe offerto strumenti più adatti al mio scopo<sup>132</sup>

Per l'autore «scrivere è una funzione del capire»; Giacotti ha mostrato molto bene come la saggistica sia in Meneghello «la premessa implicita a tutto quanto egli ha scritto e narrato»<sup>133</sup>. Il saggio sembra agire come chiave di scrittura con importanti implicazioni nell'ambito della morale e della ricerca del vero, in quanto «si colloca in una posizione di equilibrio fra due sproporzioni dell'invenzione: quella per eccesso, che elide del tutto la realtà, e quella per difetto, che sulla realtà, al contrario, rischia di interamente appiattirsi»<sup>134</sup>. Per Fichera il saggio è la *virtù* della rappresentazione e della mimesi, ovvero «*quel giusto mezzo dell'invenzione*, in cui attenzione alla realtà e bisogno di finzione trovano un momentaneo equilibrio dialettico»<sup>135</sup>. Possiamo dire che Meneghello attraversi i confini tra i generi inserendo tra i due poli della realtà e della finzione il *tertium* dialettico del *vero* in grado di risolvere l'opposizione tra «autentico e inautentico»<sup>136</sup>, sentita come:

uno dei motivi ricorrenti in ciò che scrivo, si potrebbe dire la molla maestra dei miei interessi letterari: e naturalmente ha un costrutto civile, nel senso che a me pare un dovere elementare, testimoniando sui fatti della patria e nostri, non raccontare balle<sup>137</sup>

---

<sup>132</sup> *Fiori a Edimburgo*, in MR, pp. 1328-89.

<sup>133</sup> Giacotti, *Meneghello e la scrittura saggistica*, cit., p. 161.

<sup>134</sup> G. Fichera, *Il saggio ovvero il giusto mezzo dell'invenzione*, in G. Fichera, *La scrittura che pensa: saggismo, letteratura, vita*, Nerosubianco, Cuneo, 2016, pp. 7-23, a p. 8.

<sup>135</sup> *Ibidem*.

<sup>136</sup> *Nel prisma del dopoguerra*, in MR, p. 1450.

<sup>137</sup> MR, p. 1450.



## Capitolo 2: La lingua dell'esperienza

### 1. Premessa

La lingua impiegata nelle opere di Meneghello ha un ruolo fondamentale nella strutturazione del rapporto tra i generi, e viceversa questi permettono di comprendere il multilinguismo meneghelliano. Più in generale l'analisi della lingua consente di giudicare come vari elementi siano di volta in volta declinati nei testi dell'autore; sarà, quindi, oggetto di analisi successive e diversamente orientate in base alle esigenze che si porranno nelle diverse fasi di questo lavoro. Preme ora presentare brevemente la lingua dell'autore, sintetizzandone le caratteristiche principali in modo da poterle richiamare nel momento in cui se ne avrà l'esigenza.

È proprio l'aspetto linguistico delle opere di Meneghello ad aver attirato il maggiore interesse della critica ed è pertanto il più esplorato; l'unico contributo che qui si porterà alla bibliografia critica è la messa in relazione della questione linguistica con la commistione dei generi letterari. Procederemo osservando come la critica abbia descritto la lingua dell'autore, poi si ricostruiranno le teorizzazioni di Meneghello e solo alla fine si valuterà la reciproca iterazione tra generi e lingua.

## 2. Lingua: la ricezione critica

Sotto il profilo linguistico, come già per il rapporto tra i generi, è possibile accorpare LN e PP, mentre BS ha caratteristiche proprie. Iniziamo da LN. Secondo Lepschy<sup>138</sup> se si escludono le espressioni in lingue straniere (soprattutto latino, inglese e francese)<sup>139</sup> in LN compaiono tre lingue inerenti a tre contesti temporali o tre epoche differenti. L'italiano sorvegliato e prezioso, legato al mondo e alla contemporaneità della scrittura, appartiene al dominio di parola del narratore-autore. L'italiano popolare delle battute di dialogo dei personaggi, collocato nel tempo del protagonista giovane adulto, ossia nel periodo in cui Malo sta cambiando (1940-60). Infine il dialetto vero e proprio, spesso citato in corsivo o tra virgolette, usato per riprodurre pensieri, battute e canzoncine; è il mondo mitico dell'infanzia e del paese dei vecchi in cui il protagonista compare come bambino (anni venti)<sup>140</sup>.

Oltre a questa tripartizione, Lepschy ne suggerisce un'altra legata all'uso dei tempi verbali: il presente e il passato prossimo commentativi per il mondo della scrittura con uso abbondante di riferimenti deittici; il passato prossimo narrativo per i cambiamenti che coinvolgono Malo; e infine l'imperfetto per le descrizioni, più statiche, del paese antico. Si tratta, ovviamente, di macro distinzioni: di valore più puntale per gli aspetti linguistici, più indicativo per la sovrapposizione di quelli con l'uso dei tempi verbali. È valida, tuttavia, la constatazione di un continuo oscillare di lingua, narrazione e mondo narrato.

È stato osservato da diversi critici, e sintetizzato bene da Praloran:

che lo stile del libro nella sua parte autoriale è controllatissimo, è una prosa di mirabile eleganza e precisione, nella quale convivono una proprietà lucida e oggettiva e una percezione lirica, diciamo un abbassarsi, un frangersi dello sguardo obiettivo e che linguisticamente coincide con ciò che è dialetto o comunque ruota attorno al dialetto. E forse possiamo aggiungere che in questa "classicità" complessa della lingua di LNM si può cogliere sociologicamente la posizione di chi ha appreso l'italiano come lingua "seconda" e tanto più per questo, anche come riscatto sociale di scrittore periferico, ha reso il suo stile levigatissimo e puro [...] Mentre nella seconda linea, quella più lirica – ma esse sono intimamente fuse – emerge, come è stato visto dai più accorti studiosi di Meneghello, la cratilità del linguaggio: la parola

---

<sup>138</sup> G. Lepschy, "dove si parla una lingua che non si scrive", in G. Lepschy (a cura di), *Su/Per Meneghello*, cit., pp. 49-60.

<sup>139</sup> Per l'uso del latino e dei forestierismi si veda C. Perrone, «*Ceramica linguistica*»: la scrittura di Luigi Meneghello, Congedo editore, Salento, 2008, pp. 60-79.

<sup>140</sup> Per i diversi usi dell'italiano in Meneghello si può vedere A. Daniele, *Dal centro al cerchio. L'esperienza narrativa di Luigi Meneghello*, Cleup, Padova, 2016, in particolare pp. 13-84.

che significa, la parola piena che crea come effetto una poeticizzazione del linguaggio descrittivo, che pur rimane fedele ai confini della lingua, non può opporsi ad un processo di riflessione sulla propria espressione. E naturalmente è il dialetto il terreno su cui si scatena questo elemento. Il dialetto viene colto spesso nel suo aspetto non referenziale: incisi dialettali intesi come costellazioni foniche rare, meravigliosi relitti, [...] nomi tattili, fasi del mutevole rapporto tra uomo e natura, tra natura e lingua. Parole che non dicono ma evocano e dunque ritualmente salvano magicamente il mondo dalla storia e dalla distruzione [...].

È questo il terreno d'elezione delle conte, delle filastrocche. Noi ci troviamo di fronte a queste inserzioni, questi meravigliosi giochi fonici, come passando attraverso una galleria, come nella passeggiata in un prodigioso orto botanico. Con estrema naturalezza, con dolce umanità, lo scienziato si piega su essi e ce li spiega resistendo al tentativo di cedere di fronte a questa purezza, al brivido che questi segni ci danno, il brivido di una vicinanza non mediata o, se volete, segretamente mediata, al linguaggio muto della natura<sup>141</sup>

La sintesi particolarmente calzante di Praloran si colloca nel contesto di un convegno di studi organizzato a Malo per celebrare i quarant'anni di LN. In alcune inflessioni dell'intervento di Praloran si coglie il carattere di una *polemica nascosta*<sup>142</sup>: «ce li spiega resistendo al tentativo di cedere a questa purezza, al brivido che questi segni ci danno, il brivido di una vicinanza non mediata o, se volete, segretamente mediata». A chi conosce la bibliografia su Meneghello, quel «se volete» ha la funzione di smussare il distanziamento di Praloran da alcune interpretazioni con cui spesso si giudica l'uso del dialetto in LN e PP. Infatti, molte letture di Meneghello vedono nell'uso del dialetto il tentativo di salvare, recuperandolo linguisticamente, il tempo perduto dell'infanzia e del mondo contadino<sup>143</sup>.

Secondo questo filone interpretativo, nel dialetto e soprattutto nel dialetto dell'infanzia la parola coincide con la cosa ed è in grado di evocarla. Il dialetto è considerato una lingua magica in grado di resuscitare il passato inserendolo nel tempo circolare del mito e sottraendolo così al divenire del tempo storico. La parola dialettale agisce sulle emozioni suscitate dall'identificazione dell'autore,

---

<sup>141</sup> M. Praloran, «*Siamo arrivati ieri sera*»: tempo e temporalità in *Libera nos a malo*, cit., pp. 110-11.

<sup>142</sup> M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1979.

<sup>143</sup> A interpretare in questo modo l'uso del dialetto in Meneghello, seppur con diverse sfumature, concorre non poca critica; se ne fornisce un elenco parziale. V. Bramanti, *L'"allora" e l'"oggi" di Luigi Meneghello*, in G. Lepschy, *Su/Per Meneghello*, Edizioni comunità, Milano, 1983. E. Pellegrini, *Nel paese di Meneghello: un itinerario critico*, Moretti&Vitali, Bergamo, 1992. Buona parte degli interventi comparsi nel volume curato da A. Daniele, *Omaggio a Meneghello*, Centro editoriale e librario Università della Calabria, Rende, 1994; in particolare Damiani, Morbiato, Nisticò. A. Perissinotto, *Lingua e diletto nel personaggio della memoria*, cit. C. M. Vaglio «*Crolla!... la parola nuova era l'evento stesso*». *Parole come eventi nell'opera di Meneghello*, in G. Barbieri e F. Caputo, *Per libera nos a malo*, cit.

e del lettore con lui, con uno scarto linguistico e psichico: il dialetto parlato soppiantato dalla grammatica dell'italiano; la visione infantile respinta dalla psiche dell'adulto; le logiche del contadino, del folle e del marginale represses dalla razionalità della società industriale.

Considerazioni di questa specie colgono aspetti importanti della poetica di Meneghello, tuttavia sottovalutano la razionalizzazione che l'autore opera sulla materia narrata «resistendo al tentativo di cedere a questa purezza, al brivido che questi segni ci danno, il brivido di una vicinanza non mediata o, se volete, segretamente mediata». Vedremo di volta in volta come Meneghello razionalizzi ciò che narra: con il montaggio dei frammenti memoriali; con il confronto tra alterità in grado di relativizzare i punti di vista; con il dialogo dialettico tra passato e presente che inibisce l'idealizzazione del mondo perduto. In questo capitolo, a partire dagli elementi di verità che una lettura del dialetto come lingua magica è in grado di cogliere, osserviamo come l'osmosi tra i generi suggerisca un'interpretazione a favore di un continuo controllo autoriale sulla propria materia linguistica.

Con una certa approssimazione le considerazioni sulla lingua di LN sono valide anche per PP, ma va tenuto conto che la scrittura meneghelliana segue un processo evolutivo marcato per un aumento di difficoltà; lo vedremo nelle pagine seguenti. BS, invece, richiede descrizioni differenti. L'opera appartiene al ciclo del Meneghello civile e pedagogico; i temi mutano e con essi la lingua che li narra. Il ruolo del dialetto non è più in primo piano, l'attenzione al plurilinguismo investe semmai i diversi usi dell'italiano, soprattutto in relazione alle sue variazioni diafasiche e ai linguaggi settoriali<sup>144</sup>. Si pensi al linguaggio sindacale della politica: «Al mio primo incontro con le masse del mio paese, corsi un grosso rischio. Avevo fatto una campagna di agitazione in favore delle nostre filandiere»<sup>145</sup>; oppure al linguaggio matematico:

Non ero capace di fare a, che consisteva di a<sub>1</sub>, a<sub>2</sub>, a<sub>3</sub>, ecc., e se mi mettevo a cercare intanto a<sub>1</sub>, che consisteva di b, c, d, ecc., non riuscendo a fare direttamente a<sub>1</sub>, né b, né ciò di cui consisteva b, ossia b<sub>1</sub>, b<sub>2</sub>, b<sub>3</sub>, ecc., restavo con l'impressione da cui ero partito, di non essere capace di fare niente<sup>146</sup>

O ancora, la lingua con cui la *Cronica* trecentesca di Anonimo romano descrive la morte di Cola di Rienzo è qui impiegata con effetti stranianti per raccontare la sorte simile del Duce:

---

<sup>144</sup> Per uno studio comparato della lingua dell'autore nelle diverse opere si veda C. Perrone, «*Ceramica linguistica*», cit., in particolare pp. 15-80.

<sup>145</sup> BS, pp. 51-52.

<sup>146</sup> BS, p. 53.

Venne uno con una fune e annodaoli tutti doi li piedi. Dierolo in terra, strascinavanollo, scortellavanollo. Così lo passavano como fussi criviello. Onneuno nesse iocava. Alla perdonanza li pareva de stare... Fu appeso per li piedi a uno mignaniello... Grasso era orribilmente, bianco come latte insanguinato. Tanta era la soa grassezza, che pareva uno esmesurato bufalo overo vacca a maciello<sup>147</sup>

Ovviamente il dialetto è presente in BS, serve a caratterizzare ambienti (soprattutto domestici) e personaggi, contadini e popolani: «E caretèlo nel remoto futuro non si denominò forse *go-cart*, dalle nostre parti pronunciato “*go-car*”, quasi “*go caro*” cioè vi sta bene?»<sup>148</sup>; «Nicola si arrampicò lassù e si mise a gridare: “Ciò, Recénte! Móvete, dio-largo!”»<sup>149</sup>; «mio padre fece il segno gagliardo che esprime insieme eccellenza e meraviglia, quasi dicendo con la mano “Ah, Madòna! Kéko!”»<sup>150</sup>. Inoltre, il dialetto connota l’idioma del gruppo di amici: «Con Franco avevamo sempre avuto in sospetto le prose dolenti dei filosofi dell’angoscia [...], Franco mi disse trasognatamente: “No se capisse cossa ch’I gai...”»<sup>151</sup> o ancora «Franco mi disse sottovoce: “El spaca tuto”»<sup>152</sup>. Al dialetto si accostano regionalismi e dialettismi italianizzati: «anche quando era diretto in un posto preciso dava l’impressione di essere in-volta»<sup>153</sup>; o colloquialismi spesso però di matrice colta, in quanto legati a contesti orali di parlanti istruiti.

Nel complesso il dialetto non ricopre il ruolo che aveva avuto in LN e PP; i motivi sono gli stessi che determinano la distanza tra queste due opere da un lato, e PM e FI dall’altro: è la diversità della materia narrata a implicare punti di vista e scelte linguistiche differenti. Inoltre, rispetto ai libri precedenti, BS è un libro in cui l’elaborazione intellettualistica è più forte, alla prospettiva dal basso (bambina e popolare) è subentrata una prospettiva dell’alto: il personaggio è un giovane laureato impegnato politicamente; il narratore si identifica maggiormente con il professore di Reading, critico ed erudito; tra i personaggi agisce più l’unità della classe che non il legame paesano e la lingua risente della variazione diastratica. La scrittura si fa ancora più ellittica e piena di sottintesi, accentua la propria complessità proseguendo coerentemente quel percorso di autosuperamento per difficoltà che aveva già guidato il passaggio da LN a PP. BS è, insieme a DS, il libro più costruito di Meneghello e rappresenta un’ulteriore fase del processo evolutivo della sua scrittura.

---

<sup>147</sup> BS, p. 38. Segnalato da C. Perrone, «*Ceramica linguistica*», cit., p. 53.

<sup>148</sup> BS, p. 89.

<sup>149</sup> BS, p. 131.

<sup>150</sup> BS, p. 142.

<sup>151</sup> BS, p. 77.

<sup>152</sup> BS, p. 67.

<sup>153</sup> BS, p. 103.



### 3. Esperienza, lingua, scrittura: la poetica di Meneghelo

Meneghelo nelle sue pubblicazioni saggistiche ha dedicato molto spazio all'esegesi dei propri testi, a dichiarazioni teoriche e di poetica; sono frequenti i momenti in cui discute il proprio uso del dialetto. Ne *L'acqua di Malo* parlando del dialetto spiega «la ragione per cui la lingua sembra uno strumento inarrivabile per quel tipo di ricerche» che gli interessano:

Credo che la ragione sia questa, semplicissima: che le lingue scompaiono più lentamente delle cose, e quindi c'è un periodo in cui le cose scomparse non sono più accessibili altro che attraverso i loro aspetti presenti nella lingua in via di estinzione. Noi diciamo ancora *peòci* e *pólze*, e anche *pulzinèi*, quando già da decenni non abbiamo più (almeno io) il bene di vedere un *peòcio*, e in vano ci illudiamo grattandoci in qualche parte che il dito possa incontrare un *pólze* e riesca a brincarlo nell'apposita minuscola valva dell'unghia. E quanto ai *pulzinèi*, io è un pezzo che non ne vedo qua attorno: ne ho visto qualcuno al mercato a Zagabria recentemente. Ma non parlo solamente di questo tipo di cose o creature, è tutto un modo di vivere e di sentire che si esprime in una lingua, un modo di stupirsi, di infuriarsi, di dubitare, di divertirsi, e quando questi modi cambiano, per qualche tempo (decenni, direi, una generazione almeno) la lingua che li esprimeva continua a resistere, si parla e si ascolta, e qualcuno di noi perfino la scrive. Poi anche lei viene risucchiata negli scarichi dove sono defluite le cose che esprimeva e da cui era nata...

C'è dunque un fenomeno di viscosità linguistica, un periodo (come il momento attuale per il dialetto) in cui abbiamo ancora parole e forme linguistiche vive che si riferiscono a cose o disposizioni che non ci sono più: le parole permettono per un po' di tempo (e spesso più efficacemente di ogni altro mezzo, memorie, fotografie, monumenti) di trovare le cose perdute: non sarà ancora per molto, nel caso nostro, ma intanto possiamo ancora trattare il nostro dialetto come una lingua viva<sup>154</sup>

In sintesi, il dialetto grazie a un fenomeno di *viscosità linguistica* è in grado, almeno per un certo periodo di tempo, di recuperare «cose o disposizioni che non ci sono più», poi – secondo la linea metaforica del flusso cara all'autore – anche il dialetto viene risucchiato negli scarichi dove finisce ogni cosa. Si osservi: per Meneghelo è la lingua che nasce dalle cose («le cose che esprimeva e da cui era nata») e non viceversa, per cui in LN e PP la scelta linguistica cade in favore del dialetto

---

<sup>154</sup> *L'acqua di Malo*, in J, pp. 1191-92.

perché si narrano fatti, cose, personaggi di un mondo che si esprimeva in dialetto e che si vuole recuperare. Ciò trova almeno due conferme. La prima nella lingua utilizzata in BS, in questo testo sul periodo del dopoguerra il dialetto ha un ruolo marginale proprio perché il focus non è sul paese dell'infanzia e sul mondo contadino. La seconda in alcune dichiarazioni autoriali.

Si può affermare che la scrittura ha per Meneghello due obiettivi primari, permette di salvare il passato dall'oblio e svolge una funzione cognitiva; i due obiettivi sono saldamente legati e indivisibili. Il punto di partenza è sempre l'esperienza da volgere in scrittura, afferma Meneghello che: «Il rapporto tra l'esperienza e la scrittura [...] è il nodo di fondo di tutto ciò che ho scritto»<sup>155</sup>, e per esperienza intende «naturalmente non solo quella personale, privata, dello scrittore, ma anche quella altrui che è venuto in qualche modo a conoscere e che gli pare di comprendere: o quella immaginaria, dei sogni e della fantasia»<sup>156</sup>. Concetto, quello di esperienza, centrale per l'autore che torna a rifletterci anni dopo nel saggio *Discorso in controluce*: «Vedete che è la più ampia definizione di "esperienza": la propria, quella degli altri, quella immaginaria... E sempre in chiave empirica, beninteso: nel senso di ciò che ci capita, le cose che ci troviamo a sentire o a fare»<sup>157</sup>. In altri termini il punto di partenza è sempre autobiografico, il materiale da mettere in forma scritta è quello dell'esperienza conosciuta «in chiave empirica». Genere letterario e lingua si legano: se la sorgente della scrittura di Meneghello è autobiografica e se la realtà paesana è esperita in modi dialettali, allora la scelta linguistica cade in favore del dialetto. Si legge in LN:

Le piazze e le strade erano la nostra agorà; la nostra lingua, a differenza di quella attica, non si scriveva, ma era ricca e flessibile, e con essa si riproduceva come in uno specchio di parole il quadro rallegrante di una vita fatta non solo di triboli, ma anche di incontri, di avventure, di capricci alati, di riflessioni, di liberi eventi<sup>158</sup>

Colpisce la metafora dello specchio, con cui si rappresenta «la ricerca di una fedeltà dell'*imago mundi*, di un riflesso affidabile delle cose, ottenuto attraverso l'intarsio della parole parlate, del dialetto»<sup>159</sup>. Meneghello, molti anni dopo questa dichiarazione, interrogandosi sui meccanismi della traduzione dell'esperienza in scrittura userà la stessa espressione metaforica per la lingua scritta: «Come, con quali forze, trasformiamo ciò che ci accade, e ciò che diciamo a voce su ciò che ci accade,

---

<sup>155</sup> *Quanto sale?*, in J, p. 1113.

<sup>156</sup> *L'esperienza e la scrittura*, in J, p. 1029.

<sup>157</sup> *Discorso in controluce*, MR, p. 1382.

<sup>158</sup> LN, p. 129.

<sup>159</sup> L. Zampese, *La forma dei pensieri. Per leggere Luigi Meneghelli*, Franco Cesati Editore, Firenze, 2014, p. 83



in uno specchio di parole scritte?»<sup>160</sup>. Tale coincidenza metaforica per il dialetto e la lingua scritta suggerisce che i rapporti tra l'italiano e il dialetto siano complessi. Innanzitutto la relazione tra le due lingue interseca quella tra scritto e parlato, ed è il secondo rapporto a ricoprire la maggior importanza in Meneghello; poi si capisce come tra le due lingue non ve ne sia una a cui è affidata priorità ontologica, la scelta autoriale non è univocamente per una a discapito dell'altra, piuttosto predilige la continua iterazione tra i due poli linguistici [cfr., Cap. 3, Par. 3 e 4].

Innanzitutto l'autore non crede che la corrispondenza parola-cosa appartenga solo al dialetto. Lo stesso autore sull'argomento è ambiguo, o meglio non risolve una contraddizione di fondo: se da un lato la lingua consente l'accesso a lati misteriosi della realtà; dall'altro le cose sono mute e le esperienze non hanno voce, la loro traduzione in parole implica un tradimento. Iniziamo prima dalle convinzioni dell'autore in favore delle potenzialità di accesso al reale possedute da ogni lingua; proseguiamo poi con lo scetticismo che sempre lo accompagna.

La corrispondenza parola-cosa può essere intesa come qualcosa di diverso da una qualità magica di una lingua, piuttosto come la capacità di un sistema linguistico di aderire alla realtà, di saperla nominare; tale capacità è dovuta alle potenzialità espressive di una lingua e non è di dominio esclusivo del dialetto. Se il nesso parola-cosa appartiene al dialetto è perché questo ha plasmato le proprie strutture sulle esigenze dell'espressione orale e ha, potremmo dire, una lunga tradizione di codificazione. In una pagina (già citata) centrale per la poetica di LN si afferma che l'arte del racconto paesano è solo parlata e che il suo genere quasi unico è il riso, inoltre: «in questo campo ha un'efficacia, una duttilità, una ricchezza, che per contrasto fanno apparire scipite e stentate molte parti analoghe della letteratura corrente» e qualche riga più sotto «che è una forma che naturalmente non si può riprodurre per iscritto, non si può conservare altro che per trasmissione orale e diretta a un determinato pubblico» e «tutto ciò che si può fare è testimoniare che c'era»<sup>161</sup>. Ciò che l'autore può fare è testimoniare, non sceglie però la strada della riproduzione letterale e non solo perché – come dichiarato in apertura alle note di LN – altrimenti la propria narrazione sarebbe risultata comprensibile solo ai lettori di Malo; con il rischio che «il libro sarebbe sembrato un po' inutile ai suoi lettori, dato che qui in paese queste cose ce le diciamo già a voce»<sup>162</sup>. Ma anche perché «il libro è scritto dall'interno di un mondo dove si parla una lingua che non si scrive»<sup>163</sup>, per cui la riproduzione scritta del dialetto sarebbe nei fatti un falso recupero di quel mondo. Falso recupero determinato non tanto dall'assenza di un codice grammaticale che consenta la trascrizione dell'oralità dialettale sulla pagina; ma quanto per il cambio di contesto comunicativo che vanifica le forme originarie dell'elaborazione

---

<sup>160</sup> *L'esperienza e la scrittura*, in J, p. 1032.

<sup>161</sup> LN, p. 270.

<sup>162</sup> LN, p. 301.

<sup>163</sup> LN, p. 301.

paesana dell'esperienza. Infatti «L'*imitatio* mimata e parlata è rigorosamente rappresentativa, esibisce parole e gesti», si basa su un rapporto felice «tra artista, pubblico e materia» perché gli ascoltatori conoscono alla perfezione «la cornice, gli antefatti, i personaggi, le circostanze, le sfumature dei caratteri, le intonazioni della lingua», quindi si realizza solamente «per trasmissione orale e diretta a un determinato pubblico»<sup>164</sup>. È Meneghello stesso a farci capire lo svolgimento di queste rappresentazioni, raccontando in LN che:

Quando Felice “faceva” il Duce, era come se per la breve durata della rappresentazione il Duce fosse davvero lì tra noi. Lo spettacolo era muto, e senza gesti delle mani. Chiamato da minute, imperiose contrazioni dei muscoli facciali, il Fondatore dell'Impero arrivava a Malo, entrava al caffè in maglietta, si sedeva al tavolo davanti al nostro, e ci fulminava innocuamente con gli occhi grifagni<sup>165</sup>

Si tratta letteralmente di una imitazione mimata del Duce, impossibile da trasportare direttamente sulla pagina scritta; l'unico modo per recuperare quel mondo orale attraverso la scrittura è la scelta di una rappresentazione creativa, lo troviamo esplicitamente affermato in *Maredè, Maredè*:

Leggendo i testi trascritti delle fiabe popolari raccontate da contastorie di paese si resta spesso colpiti dalla povertà di queste versioni scritte, la goffaggine e *ineptitude* della tecnica narrativa. È possibile, è probabile, che la versione parlata sia stata più svelta, più efficace, più interessante: ma la trascrizione è un pianto.

Ovviamente la distinzione tra testo parlato di un racconto e la versione scritta del testo parlato è cruciale. Il primo si avvale di mezzi espressivi e di effetti che per la loro natura non sono trasferibili nel secondo, e il cui equivalente scritto, per puntiglioso e scrupoloso che sia, non si può più considerare ‘un testo parlato’. Forse bisogna rassegnarsi a concludere che il parlato non si può scrivere, solo descrivere, oppure ‘imitare’, rappresentare per via di mimesi, cioè ricreare<sup>166</sup>

La differenza tra un testo orale e uno scritto si colloca anche nel grado diverso di dipendenza dalla situazione extraverbale o non verbale: dall'intonazione, al ritmo, alla gestualità fino a tutto l'ambito delle prossemica. Si capisce, dunque, che ricreare un testo implica delle scelte linguistiche

---

<sup>164</sup> LN, p. 270.

<sup>165</sup> LN, p. 271.

<sup>166</sup> *Maredè, Maredè... Sondaggi nel campo della volgare eloquenza vicentina*, Bur, Milano, 2007, p.

e stilistiche legate a ciò che per Meneghello è «la qualità delle scritture letterarie che consider[a] suprema»<sup>167</sup> e che resta innominata:

Alla base c'è l'idea che la nostra esperienza, l'esperienza di ciascuno e ciascuna di noi contenga qualcosa di singolare, non accessibile con i normali strumenti conoscitivi... Penso che in ogni lacerto di esperienza ci sia un nucleo di realtà il cui pregio è praticamente infinito: un nucleo che è esprimibile, se si trova il modo di esprimerlo...

Le scritture letterarie che più mi interessano – al di là dell'andamento narrativo, o lirico, o razziocinante – vanno a toccare nuclei di questa specie. Il lavoro che comportano si associa spesso al senso di uno scavo o di uno scandaglio. Strati segreti, fosse marine, scassi terrestri... E mi ha sempre colpito, in questo contesto, l'importanza cruciale delle nostre parole, i loro misteriosi legami con le cose, la magia dei loro rapporti interni, le risonanze occulte...<sup>168</sup>

Si noti la metafora dello scavo, altrettanto cara all'autore quanto quella del flusso; l'interagire dei due campi metaforici genera una dialettica tra orizzontalità e verticalità: cioè profondità dell'indagine cognitiva come argine all'erosione prodotta dallo scorrere del tempo.

Ad ogni modo l'estratto si colloca alla fine di un saggio in cui Meneghello elenca le qualità principali delle scritture letterarie che più gli interessano; per nominare e discutere tali qualità l'autore commenta le *Lezioni americane* di Italo Calvino e ripercorre l'opera di scrittori appartenenti a diverse tradizioni nazionali, e quindi scritte in diverse lingue. «Le nostre parole» dotate di misteriosi rapporti con le cose in questo contesto non sono le parole del dialetto, ma quelle delle diverse lingue parlate dall'uomo. L'italiano criticato e rifiutato nell'opera di Meneghello è quello standard del parlato e dello scritto, non l'italiano in sé; lo conferma l'uso abbondante della lingua della tradizione letteraria italiana: è il caso della presenza dei poeti. A sostegno di questo ragionamento si possono citare le considerazioni di Brański sulla presenza dei dantismi in LN, il critico è colpito dalla loro consistenza in quest'opera che si vuole aderente alla cultura popolare e afferma:

da un lato, e contrariamente a quanto suggerisce la struttura superficiale dei testi, sono il dialetto, la cultura popolare, e la storia che vengono alla fine dominati dalla forma dotta e letteraria dell'opera, e non la dominano; mentre, dall'altro, sono proprio queste forme dotte (e qui Dante ha

---

<sup>167</sup> *La virtù senza nome*, in MR, pp. 1434.

<sup>168</sup> *Ivi*, p. 1435.

una funzione centrale) che assicurano la sopravvivenza di questo mondo basso e reale<sup>169</sup>

Tale affermazione è forse troppo assertiva: più che nei modi del dominio dell'una sull'altra, la cultura popolare e la tradizione letteraria convivono relativizzandosi a vicenda. Il capitolo 4 di LN esplicita bene la funzione ribaltante e smascherante che il dialetto può avere sulla lingua ufficiale, spesso legata al rovesciamento comico operato dalla prospettiva fanciulla sul mondo adulto:

Le cose andavano così: c'era il mondo della lingua, delle convenzioni, degli Arditi, delle Creole, di Perbenito Musolini, dei Vibralani; e c'era il mondo del diletto, quello della realtà pratica, dei bisogni fisiologici, delle cose grossolane. Nel primo sventolavano le bandiere, e la Ramona brillava come il sole d'or: era una specie di *paegiant*, creduta e non creduta. L'altro mondo era certo, e bastava contrapporli questi due mondi, perché scoppiasse il riso. Ridevamo recitando con le donne di servizio:

Bianco rosso e verde  
color delle tre merde  
color dei panezèi  
la caca dei putèi

Questa però non era sentita come critica alla Bandiera della Patria: che c'entra? [...]

Bianco rosso e verde era soltanto una frase in lingua; il resto era il suo *counterpart* in dialetto. C'era però un contenuto polemico in tutto questo: si sentiva che il dialetto dà accesso immediato e quasi automatico a una sfera della realtà che per qualche motivo gli adulti volevano mettere in parentesi [...]

Si avvertiva che c'erano rapporti equivoci, oscuramente disonorevoli, tra gli adulti, le convenzioni della vita per bene, e la lingua. Questa loro commedia faceva perdere la pazienza<sup>170</sup>

Torneremo su questo estratto per metterlo in relazione al ribaltamento della prospettiva adulta attraverso la logica bambina. Evidentemente a subire la parodia del dialetto è la lingua istituzionale, strumento di potere in quanto veicolo delle convenzioni adulte e ufficiali che vogliono «mettere in parentesi» una sfera della realtà a cui si può accedere attraverso il dialetto inteso come linguaggio appartenente a un lato della vita non normato, costituito da bisogni fisiologici, esigenze pratiche e

---

<sup>169</sup> G. Brańsky, *Alle origini della narrativa di Meneghelo*, cit., p. 108.

<sup>170</sup> LN, p. 34-35.

«cose grossolane». Lo stesso accade in PP, vediamo un caso di parodia del mondo rituale cattolico, lo strumento linguistico è ancora il dialetto, ma la prospettiva è adulta:

Damiano mi dice che quest'anno in paese ci sono state 173.000 comunioni pasquali; a un mezzo grammo per ostia, dice, è quasi un quintale di farina di fecola.

Damiano ne parla come se fosse stato il Signore stesso a consumarla; e forse in sede storica e teologica non ha tutti i torti, visto che il sacrificio biblico, su cui si esempla quello del figlio diletto di Dio nel quale si era compiaciuto-ascoltatelo, era pur fondato sull'idea di offrire al Signore le quaglie, le colombelle, i capretti, e i quarti di bue come Sua vivanda.

Fare una scorpacciata si dice da noi imbuddarsi. Damiano cerca di rappresentarsi la condizione del Signore ora che ha preso questa tremenda imbuddata. Sta su una seggiola, stravolto e incapace di parlare; e tutti attorno a importunarlo come sempre. «Nòno... ghe la féo la grassia anca a sto-qua?» Lui continua a far di sì con la testa – e quaggiù fioccca le grassie.

La Santa Eucaristia ha sempre stimolato la fantasia delle nostre popolazioni, e del resto la sua istituzione deve aver fatto ai presenti l'effetto di una bella stramberia. Mino la racconta così:

Gesù: *Prendete e mangiatene, questo è il mio corpo.*

San Pietro (sottovoce a un apostolo): *Ciò, el biondo l'è imbriago anca stasera*<sup>171</sup>

È la frizione tra un discorso condotto con un italiano nitido e raffinato e l'immissione di battute dialettali a provocare il riso e la parodia; non il dialetto in sé, ma l'iterazione ironica tra due entità diverse. La stessa ironia linguistica può avere per destinatario il mondo dialettale, con i modi di vivere e di pensare che si porta appresso. Il capitolo 23 di LN gravita attorno all'istituto del matrimonio e all'educazione sessuale in paese, non si tratta solo di una contrapposizione tra la cultura ufficiale cattolica e la cultura popolare. Percorre il capitolo un confronto dialettico tra passato e presente che non si risolve in favore dell'uno o dell'altro: piuttosto aspetti negativi e positivi del passato sono indagati alla luce dell'oggi, nel tentativo di capire quanto il presente sia un superamento qualitativamente positivo o negativo del passato (e spesso i due poli convivono). Uno dei frammenti del capitolo è un focus sui modi della convivenza matrimoniale tra uomo e donna:

Anche tra gli sposi che vanno d'accordo ci sono dei piccoli screzi.

---

<sup>171</sup> PP, pp. 713-24.

«Troia!» diceva il marito alla moglie. Di tanto in tanto anche la moglie esprimeva il suo punto di vista: «Non toccarmi, sai? Se mi tocchi ti mollo una pedata nei coglioni».

«Troia! Roia! Luia! Vac-ca! Brutta puttana!» diceva il marito; poi si rivolse alla figlia più piccola che frignava aggrappata alle sottane della madre, e aggiunse con velenosa improvvisazione, a voce più bassa:

«Taci tu, troietta piccola.»

È una buona famiglia, rispetta da tutti, piuttosto devota; ma conversano ad alta voce<sup>172</sup>

In questo caso il dialetto (*roia; luia*) compare solamente come sinonimo di *troia*, ma trascina con sé alcuni dei modi paesani in cui si incarna il rapporto uomo-donna. È l'accostamento tra due registri linguistici differenti a generare l'ironia, gli insulti che i due coniugi si rivolgono sono descritti in modo incongruo: «esprimeva il suo punto di vista»; «si rivolse alla figlia»; «conversano ad alta voce». Da tale incongruenza emerge una frizione capace di criticare, distanziare e relativizzare la cultura paesana. Qualcosa di simile accade alla fine del capitolo 5 di PP, un personaggio esprime la sua opinione sulle donne: «*Le done dio-can gussarle*», in nota tale commento viene spiegato:

*Dio-can* = “sono sicuro di ciò che dico”; *gussarle* = “non si deve, non è serio, trattarle come oggetto di altri rapporti personali che non siano quelli in cui culminano gli amorosi abbracciamenti”. La speciale forza imperativa dell'infinito non basta da sola a spiegare il vigore della frase, che dipende da una sorpresa sintattica forse non riproducibile altro che a voce. Quanto al sentimento così vigorosamente espresso in questo detto, l'A che è passionalmente pro-donne non può che suggerire ad esse l'aforisma antidoto: *I òmeni dio-can taiàrgheho*, che ha in più, in coda, un pronome di specialissima forza e pertinenza; ma è essenziale che imparino a dire con naturalezza *diocàn*<sup>173</sup>

La nota è seria e precisa, non semplice traduzione, ma spiegazione del sottofondo culturale da cui l'affermazione proviene. Il passo, tuttavia, ha un carattere eufemistico (*gussarle* diviene «amorosi abbracciamenti») che cela un'ironia sottesa, spiegata nella seconda parte del testo. È la distanza tra l'affermazione in dialetto e il linguaggio dell'analisi linguistica a rendere particolarmente efficace il consiglio di un possibile *aforisma* che le donne potrebbero usare per difendersi dal sessismo sotteso all'affermazione maschile. La frizione linguistica, quindi, genera una critica alla cultura paesana.

---

<sup>172</sup> LN, pp. 194-95.

<sup>173</sup> PP, pp. 777-78.

In Meneghello, l'uso del dialetto produce spesso una parodia del discorso colto, permette quindi di polemizzare con la lingua ufficiale e la sua cultura (che sia quella ecclesiastica, fascista o accademica). Per poter utilizzare la forza espressiva del dialetto in sede letteraria, tuttavia, è necessaria una distanza critica che permetta di coglierne i significati sottesi e le sfumature che sfuggono a chi vi è troppo immerso: «È in Inghilterra [...] che ho veramente capito l'importanza del mio "dialetto", cioè della parlata vicentina, questo straordinario serbatoio di forme linguistiche»<sup>174</sup>. D'altra parte, alla lingua dotta, letteraria è affidato il compito di relativizzare i modi di parlare e, pertanto, di agire e pensare dialettali. Ciò accade perché il passato di Malo (infantile e contadino) non è mai mitizzato e, anzi, il suo dialetto esprime tutta la propria forza espressiva grazie al contrasto con la lingua colta:

L'influsso di una delle due lingue sull'altra non è detto che sia un fattore di reciproco inquinamento e di impoverimento in sede espressiva, anzi sentiamo spesso che arricchisce il nostro modo di parlare e di scrivere, come se ciascuna delle due lingue infondesse all'altra qualcosa del suo vigore<sup>175</sup>

La padronanza di un'altra lingua rende possibile un processo di distanziamento tra coscienza e lingua, da cui deriva la possibilità di considerare la parola della propria lingua materna – con il sistema culturale, valoriale e ideologico che le è implicito – in modo critico e relativizzante: « Il bilinguismo libera la coscienza dal potere di una determinata lingua, dalla visione magica, mitica, dogmatica riguardo alla lingua, fa riacquistare alla parola la sua plurivocità, la sua ambivalenza, il suo *doppio senso*»<sup>176</sup>.

In Meneghello il dialetto in sé non è migliore dell'italiano, ma semmai dell'italiano standardizzato le cui colpe sono costituite dalla tendenza alla stereotipia, al conformismo e soprattutto dal mancato incontro con la realtà, per cui «l'irrealtà della lingua conferiva irrealtà alle cose»<sup>177</sup>. Il dialetto in sé non è sussunto come la lingua dell'esperienza, non esiste una lingua che non sia segnata da un apriori ideologico da analizzare e da cui distanziarsi.

Inoltre, per verificare come la coincidenza tra parole e cose non appartenga solo al dialetto, possiamo citare un pezzo di LN:

---

<sup>174</sup> L. Meneghello, *Salta fora co cuatro corni, («Maredè» a Vicenza, a Udine, a Monselice)*, in MR, p. 1475.

<sup>175</sup> *Ivi*, p. 1468.

<sup>176</sup> A. Ponzio, *Tra semiotica e letteratura: introduzione a Michail Bachtin*, Bompiani, Milano, 1992, p. 74.

<sup>177</sup> J, p. 997.

Una parola credo di averla introdotta io a Malo, un pomeriggio. Eravamo in molti nel cortile della nonna, c'era un mucchio di sabbia e stavamo facendo certe invenzioni capricciose di castelli e torri, con grande eccitazione e trambusto. A un tratto vidi che la costruzione accennava a incrinarsi e dissi: «Crolla!». La parola magicamente sentita da me chissà dove, sconosciuta a tutti gli altri ma immediatamente capita, si sparse come una vampata. Tutti borbottavano «crolla, crolla», affacciandosi, mentre la nostra opera si accasciava. La parola nuova era l'evento stesso<sup>178</sup>

La parola-cosa, la parola-evento magicamente appresa ed espressa, qui appartiene all'italiano e non al dialetto<sup>179</sup>. A conferma delle convinzioni teoriche di Meneghello in favore di un'equivalenza qualitativa tra le possibilità espressive del dialetto e della lingua letteraria si può ripercorrere brevemente il saggio *Discorso in controluce*. In questo testo Meneghello cerca di spiegare cosa gli interessa maggiormente in un'opera letteraria, per farlo cita e commenta testi letterari e canzoni popolari riportate in LN. Emerge che a interessarlo sono qualità sonore e ritmiche, dichiarando: «Mi rendo ben conto che si tratta di effetti tipici della poesia piuttosto che della prosa, e forse per questo tendo ad appoggiarmi ai poeti, scrivendo, non agli altri»<sup>180</sup>, chiarendo poco dopo:

Certo lo scopo non è quello di fare degli arabeschi ornamentali, come pare che creda qualche insulso faccendiere della letteratura a cui non piace il lavoro «sulla pagina»; lo scopo delle scritture oneste è di arrivare il più vicino possibile alla realtà delle cose. Della quale io credo che non sappiamo niente finché non si avvia il congegno delle parole che la rappresentano, rotelle che girano su perni filiformi<sup>181</sup>

In altri termini il ritmo del testo è fondamentale, ma non per svago o per gusto di smarrimento nel piacere estetico, piuttosto come strumento per giungere al cuore della realtà: scopo di ogni scrittura onesta e legame tra morale ed estetica<sup>182</sup>. Per esemplificare le sue dichiarazioni Meneghello

---

<sup>178</sup> LN, pp. 24-25.

<sup>179</sup> Nella nota al passo, si specifica che *crolla* è pronunciata «con una elle e mezzo»; modo per rendere conto del processo di dialettizzazione fonetica del termine e della sua integrazione nel contesto dialettale.

<sup>180</sup> *Discorso in controluce*, in MR, p. 1377.

<sup>181</sup> *Ivi*, p. 1378.

<sup>182</sup> A confermare l'intrecciarsi nella scrittura dell'aspetto morale con quello estetico è lo stesso Meneghello in più occasioni. Ad esempio in *Jura* afferma di aver imparato dagli inglesi il gusto per un certo rapporto con la pagina scritta che «è una relazione morale, oltre che estetica»; J, p. 1074.



prosegue leggendo un pezzo di PP<sup>183</sup>, spiegando che la sua origine risiede in un racconto orale di una propria cugina; dopo aver letto il pezzo dichiara:

Sentite che qui ciò che conta (la molla motrice: robusta, ma molto delicatamente registrata) è il ritmo delle parole di mia cugina, e dietro a esso il ritmo dei suoi pensieri: un ritmo che ascoltandola ci pareva incalzante, emozionante... È lei la prima autrice di questa pagina, però sono coautore anch'io. Ho preso un pezzo di esperienza espresso nel suo racconto, e ne ho fatto un pezzo di scrittura<sup>184</sup>

Il racconto della cugina<sup>185</sup> era centrato sulla quotidiana e preoccupata attesa dell'alba, in quanto ogni mattina gli uccelli sopra la sua casa reagiscono sonoramente ai primi raggi del sole. Meneghello percepisce, anche se può sembrare iperbolico, una potente affinità con l'incipit del canto XXIII del *Paradiso* di cui cita alcuni versi, per poi commentare:

Si potrebbe dire che abbiamo tre poeti, Dante col suo splendido brano in versi, mia cugina col suo altrettanto splendido parlato, e il terzo sarei io che li ho ammirati entrambi e sentito la loro meravigliosa confluenza di armoniche; e ho rifatto per iscritto il secondo nella chiave del primo<sup>186</sup>

Meneghello costruisce il suo modello espressivo sfruttando tanto la forza della parola dialettale, quanto la lezione dei poeti. Infatti, come abbiamo visto, l'autore è sempre stato colpito dall'importanza «cruciale delle nostre parole, i loro misteriosi legami con le cose, la magia dei loro rapporti interni, le risonanze occulte»<sup>187</sup>; eppure tale affermazione si colloca nel contesto in cui sta discorrendo delle «scritture letterarie che più»<sup>188</sup> lo interessano e non del dialetto. Ciò si spiega perché Meneghello è consapevole della difficoltà di «voltare esperienza in scrittura»; ovvero non pensa che la realtà sia riproducibile direttamente, senza mediazioni, affidandosi a un concetto di mimesi per cui imitazione significa ricreazione dell'identico e non imitazione attraverso un atto creativo. Polemizza, infatti, con queste posizioni ingenuie; si faccia attenzione all'immagine del flusso e il rifiuto delle posizioni che sembrano assecondarlo:

---

<sup>183</sup> Si sceglie di non riportarlo, ma lo si può leggere commentato in *Discorso in controluce*, in MR, p. 1379; oppure in PP, p. 686.

<sup>184</sup> *Discorso in controluce*, in MR, pp. 1379-80.

<sup>185</sup> PP, pp. 686-87.

<sup>186</sup> *Discorso in controluce*, in MR, p. 1380.

<sup>187</sup> *La virtù senza nome*, in MR, p. 1435.

<sup>188</sup> *Ibidem*.

Alcuni tra i [gli scrittori] più in vista sembrano disposti ad assecondare il fluire sempre più rapido dell'esperienza, a mimarlo in libri e scritti caotici. Se il ritmo accelera, anche loro accelerano. Si scrive in fretta, ma soprattutto a ruota libera, e con l'intesa che ciò che si scrive non deva durare. Lo status dello scritto si riavvicina a quello del parlato. La voglia stessa di discriminare, di scegliere tra i dati dell'esperienza su base diversa da quella che caratterizza le chiacchiere, sembra svanita<sup>189</sup>

Nonostante la polemica, l'autore non propone una ricetta, un modo sicuro con cui scrivendo si possa giungere al nucleo delle cose celato sotto alla superficie della realtà. Anzi, nelle sue opere tematizza più volte l'impossibilità di rifare il mondo con le parole. Così nell'incipit di LN: «La forma dei rumori e di questi pensieri (ma erano poi la stessa cosa) mi è parsa per un momento più vera del vero, però non si può più rifare con le parole»<sup>190</sup>; oppure in PP: «Alcune delle cose che tornano mi paiono striminzite, inutili; arrivano le parole che le portano, poco in gamba anche loro, dovrebbero proferire i nomi ma restano frustrate, fanno uno iato con la bocca»<sup>191</sup>. Si potrebbero citare altri passi, ma è più utile osservare come Meneghello torni sull'argomento in sede critica: «L'uomo che scrive impicciolisce un po' le cose, e lo sa. Può godere la considerazione di molti, ma (se è una persona sensibile) non può essere veramente contento di quello che fa»<sup>192</sup>. Siamo di fronte a un contrasto paradossale – di cui l'autore è cosciente – tra la volontà di «voltare esperienza in scrittura»<sup>193</sup> e la consapevolezza dell'impossibilità di rifare il mondo con le parole perché, potremmo dire, non esiste una parola che sia già la cosa, ma soprattutto per il divario incolmabile tra lingua scritta e oralità dell'esperienza; o ancora di più per la distanza che intercorre tra percezione sensitiva<sup>194</sup> e concettualizzazione linguistica. Nonostante ciò, quando Paolini in un'intervista lo questiona sullo scacco in cui sembra cadere la scrittura, Meneghello risponde: «È vero. Come si fa? Però si prova... no?»<sup>195</sup>. Si deve provare perché:

la scrittura si oppone alla transitorietà dell'esperienza. L'esperienza è flusso, attorno a noi tutto scorre, siamo immersi in un fiume, c'è il fluire del tempo, il fluire della vita biologica e quello della vita sociale, la società cambia

---

<sup>189</sup> *L'esperienza e la scrittura*, in J, p. 1033.

<sup>190</sup> LN, p. 6.

<sup>191</sup> PP, p. 635.

<sup>192</sup> *Per non saper né leggere né scrivere*, in J, p. 1017.

<sup>193</sup> *Discorso in controluce*, in MR, p. 1385.

<sup>194</sup> Sull'importanza dei sensi per la percezione e la comprensione dei luoghi e delle esperienze ad essi legate si veda il saggio *L'acqua di Malo*, in J; oppure p. 41-42 di LN (citata più avanti): «C'è un nocciolo indistruttibile di materia *apprehended*, presa coi tralci prensili dei sensi» e «dialetto degli occhi e degli altri organi di senso».

<sup>195</sup> C. Mazzacurati, M. Paolini, *Ritratti. Luigi Meneghello. Dialoghi*, Roma, Fandango, 2006, p. 12.

attorno a noi, con ritmi che a volte paiono perfino più rapidi dei ritmi biologici... Scrivendo si sottrae qualcosa a questo flusso, è come attingere acqua da un fiume con una scodella, e sembra di aver preservato almeno qualcosa del *sensu* delle nostre esperienze<sup>196</sup>

Torna l'immagine del flusso in cui tutto è immerso, condizione naturale a cui l'uomo deve opporsi per una ricerca di senso; in altre parole se l'oralità è più aderente alla realtà, serve però la scrittura che preservi il passato dall'oblio, inoltre la scrittura è atto conoscitivo, permette di giungere al cuore delle nostre esperienze in un modo che il parlato non sa fare. In ogni caso Meneghello precisa il carattere soggettivo di tale convinzione:

Può darsi che la mia idea che lo scritto serva più del parlato per afferrare i nuclei di esperienza sia basata su una preferenza personale. So bene che alcuni degli episodi più memorabili e più attraenti nella ricerca del senso dell'esperienza sono avvenuti nel segno del parlato, il dialetto dell'Attica, o della Palestina antica, o di Vienna: ma non so come noi potremmo rievocarli, stasera per esempio, se quei discorsi così efficaci ed effimeri non fossero poi stati scritti...<sup>197</sup>

La scrittura è per Meneghello uno dei modi, quello che lui ha scelto, per riuscire a salvare le esperienze dal flusso del tempo; si impone quindi la necessità dello scavo inteso come gesto di comprensione che consente di preservare le esperienze; e capire in Meneghello richiede la scelta di un punto di vista particolare. L'unica esperienza di cui può rendere conto l'autore è quella autobiografica (anche se in senso ampio), in quanto è l'unica controllabile filologicamente, dichiara infatti che «questo particolare tipo di lavoro letterario» risponde «con forza insperata alla mia aspirazione giovanile a capire qualcosa del mondo»<sup>198</sup>; l'intento conoscitivo prende la forma di una polemica che prospetta:

un'opposizione tra genuino e spurio [...] che investe specialmente il modo di vivere e di pensare, ma anche naturalmente di scrivere. Un aspetto della genuinità delle scritture riguarda il punto di osservazione. Per parte mia ho sempre sentito la voglia, quasi la necessità di «scrivere dall'interno», con la speciale autorità che deriva dall'esperienza diretta, e vedendo le cose come le vede chi ci sta in mezzo<sup>199</sup>

---

<sup>196</sup> *L'esperienza e la scrittura*, in J, p. 1029.

<sup>197</sup> *L'esperienza e la scrittura*, in J, p. 1034.

<sup>198</sup> *Discorso in controluce*, in MR, p. 1388.

<sup>199</sup> *Discorso in controluce*, in MR, p. 1389.

La scelta di un punto di vista particolare, autobiografico, non si deve a motivi narcisistici, piuttosto a una convinzione:

l'idea che la nostra esperienza, l'esperienza di ciascuno di noi contenga qualcosa di singolare, non accessibile con i normali strumenti conoscitivi... Penso che in ogni lacerto di esperienza ci sia un nucleo di realtà il cui pregio è praticamente infinito: un nucleo che è esprimibile, se si trova il modo di esprimerlo<sup>200</sup>

È stata ricostruita la poetica dell'autore: la scrittura intesa come scavo (verticalità) che recupera frammenti di esperienza, nuclei di una realtà minima che se sottoposti a uno sforzo cognitivo forte possono rivelare un valore conoscitivo generale, cioè un senso che sia in grado di sottrarre il passato al flusso del tempo, alla transitorietà della vita (orizzontalità). Questo scopo, tuttavia, si raggiunge solo con lo stile, perché quel nucleo di realtà che si cerca scavando sotto la superficie è «esprimibile se si trova il modo di esprimerlo».

---

<sup>200</sup> *La virtù senza nome*, in MR, p. 1435.

### 3.1 «Le soavi sorelle delle cose reali»: «tentativi di ricavare forme più stabili dal casino di mutevoli eventi»

In *Maredè, maredè*, l'opera che più si pone come un recupero linguistico del mondo dialettale, l'autore afferma:

Alcune parole antiche hanno una particolare forza e importanza evocativa in quanto contengono non la materia o la sagoma perentoria di un oggetto (*el taipàn, el mestèlo*) ma la forma generale di qualche aspetto cruciale del vivere<sup>201</sup>

Se il recupero del passato ha la sua sorgente nelle parole, ciò è per la forma che queste portano con sé, è la forma che rende conoscibile l'esperienza<sup>202</sup>. Nel capitolo 1 si affermava che il concetto di forma è centrale in Meneghello, ora possiamo metterlo a fuoco con precisione.

Nelle opere di Meneghello emerge spesso il concetto di *forma*. Già dall'incipit di LN: «La forma dei rumori e di questi pensieri (ma erano poi la stessa cosa) mi è parsa per un momento più vera del vero, però non si può più rifare con le parole»<sup>203</sup>. Il riferimento alla forma compare molte altre volte, è interessante che dell'arte del racconto paesano si dica: «Non è una forma elementare, anzi assai raffinata», ancor di più che il suo «genere quasi unico è il riso» perché «il comico esplose come forma stessa delle cose: ma è una forma che non si può riprodurre per iscritto»<sup>204</sup>. Ci siamo già soffermati sulla dichiarazione che tematizza la problematicità di trasportare l'arte del racconto paesano in un testo scritto; preme ora volgere l'attenzione sul fatto che la forma paesana del racconto è comica, perché la cose stesse si presentano con questa forma, o meglio vengono percepite così. La scelta di Meneghello per un'ironia comica (popolare e basso corporea) è dovuta anche a motivi di rispetto formale del modo con cui le esperienze vengono recepite e rappresentate a Malo.

Nelle *Note* conclusive a PP, la stesura definitiva del testo viene definita: «forma formata» e l'autore dichiara di sperare che «non paia troppo stupidamente formata». La scrittura, dunque, come forma formalizzata, rispetto alle forme caotiche della realtà e delle prime percezioni. Inoltre, in PP di un ricordo perduto ciò che persiste è la forma: «La storia di mia cugina mi ha fatto ora uno scherzo:

---

<sup>201</sup> *Maredè, maredè*, cit., p. 16.

<sup>202</sup> Per uno studio del concetto di forma in Meneghello, basato anche sui materiali preparatori a LN si veda L. Zampese, «S'incomincia con un temporale». *Sull'incipit di Libera nos a malo di L. Meneghello*, in «Studi di stilistica e metrica italiana», Edizioni del Galluzzo, Firenze, n°10, pp. 179-221, in particolare pp. 214-220.

<sup>203</sup> LN, p. 7.

<sup>204</sup> LN, p. 270.

è scomparsa. Ho viva la forma, e i tipi generali del contenuto»<sup>205</sup>. In BS la forma compare come ciò che porta l'ordine nel caos, il narratore sta raccontando la propria festa di laurea e la confusione generata dai propri amici ubriachi, dichiara: «io volli riportare un po' di ordine, un minimo di forma»<sup>206</sup> [in corsivo nell'originale]. Non si pensi che il conteso in cui compare, una festa, ridicolizzi e minimizzi l'uso del termine; il frammento narrativo è collocato all'interno del primo capitolo che funge da presentazione all'intero libro. Nel capitolo, il tentativo espressivo sotteso a BS viene prima significato con i racconti e poi esplicitato argomentando: il periodo del dopoguerra era stato vissuto all'insegna dello spaesamento, anche riflettendoci a posteriori non si riescono a risolvere le ambiguità di fondo di quegli anni. Il capitolo si conclude con la metafora del prisma che da un lato intensifica le immagini, dall'altro le deforma:

Forse questo spiega lo strano effetto a cui ho già accennato più volte, le contraddizioni dei caratteri generali che il periodo ha assunto nel mio ricordo. Credo di non dovermene preoccupare, sono tratti costitutivi, e se si contraddicono non è colpa mia: tutto ciò che posso fare è di guardare almeno nel prisma in modo relativamente ordinato, risalire intanto al principio, ai primi momenti del dopoguerra...<sup>207</sup>

Il compito dell'autore non è risolvere le contraddizioni del periodo, ma scavare nel passato, *risalire al principio* per mettere ordine, come dichiarato in apertura del capitolo 5: «Più volte ho cercato di dar forma a questa storia»<sup>208</sup>. Si capisce, dunque, che in Meneghello «rappresentare per via di mimesi» significa ricreare le forme originarie delle cose e dell'esperienza.

Si può ottenere una conferma di queste deduzioni dai saggi di Meneghello e dai suoi momenti autoesegetici. In *L'esperienza e la scrittura*, Meneghello osserva che l'evoluzione tecnologica dei mezzi di registrazione e produzione della realtà non consentono di afferrarla veramente; anzi proprio la parzialità della riproduzione scritta (che implica selezione) e la distanza tra parole e cose assumono un valore positivo:

la riproduzione letterale della realtà, il rifarla così com'è, non sarebbe molto interessante; e la spinta che sembra in atto nella direzione di questo rifacimento meccanico non porta in nessun luogo. Nei processi già in atto, manca la selettività che è invece associata col semplice esercizio della scrittura: e si viene creando attorno a noi un ambiente piuttosto caotico. Si direbbe che

---

<sup>205</sup> PP, p. 687.

<sup>206</sup> BS, p. 22.

<sup>207</sup> BS, p. 24.

<sup>208</sup> BS, p. 103.

stiamo tentando di riprodurre, con le nostre deboli forze, il caos iniziale in cui le forme erano indifferenziate<sup>209</sup>

La selettività, dunque, ha un valore conoscitivo fondamentale perché sottrae l'esperienza al caos dell'indistinzione formale ed è proprio ciò che consente di afferrare la realtà imprimendole un senso umano. Nel retro del primo volume delle *Carte*, in quella che possiamo considerare la presentazione del libro ai lettori, compare siglata da Meneghello una breve sintesi:

Materiali di officina... Tentativi di ricavare forme più stabili dal casino di mutevoli eventi e micro-impulsi che frastornano la giornata di uno che scrive... vorrei riprodurre ciò che mi è capitato di vedere e di pensare esclusivamente sotto l'angolo da cui l'ho visto

Qui la forma è ciò che la scrittura produce nel suo tentativo di definire il caos delle esperienze che circondano l'autore. In un frammento delle *Carte*, datato 11 luglio 1964, si trova scritto:

Sono tante le cose e complessa la gamma dei rumori che le rivelano: motori, una sega, bambini, cani; e al di sotto un pulviscolo di frammenti di altri rumori irricognoscibili, un brusio. Le cose sono tante, e io ho sempre questa impressione che toccherebbe a me fare un filo per legarle. Finché non ci riesco, le cose non servono a niente, non hanno forma alcuna, non durano, fuggono su una corrente più piena, più grande, più irresistibile di quella del Rodano che ho visto nascere l'altro ieri accanto a una strada in montagna<sup>210</sup>

Il brano si apre con l'idea che i rumori rivelino le cose, è la convinzione meneghelliana della realtà appresa con i sensi, su cui si innesta l'immagine della verticalità («al di sotto un pulviscolo di frammenti di altri rumori, irricognoscibili»). Le cose, le esperienze dunque scorrono in un flusso (l'immagine del fiume) che le rende inutili, perché prive di senso e perché destinate a non durare; la loro condizione è dettata dall'assenza di forma, è compito dello scrittore imprimergliela. Meneghello, tuttavia, sembra in parziale contraddizione con sé stesso perché in *Discorso in controtuce* lo abbiamo visto affermare non tanto l'assenza di forma del reale, quanto lo status di caotica indistinzione delle sue forme: «il caos iniziale in cui le forme erano indifferenziate». Più che a una ambigua contraddizione, possiamo pensare a un percorso di riflessione per oscillazioni che conducono l'autore a focalizzare sempre meglio il concetto di forma, seguendo, tra l'altro, i modi in cui lo aveva declinato

---

<sup>209</sup> *L'esperienza e la scrittura*, in J, p. 1032.

<sup>210</sup> *Le carte*, vol. 1, cit., pp. 68-9.

fin dalle prime pagine di LN. Si ripensi all'incipit: «La forma dei rumori e di questi pensieri (ma erano poi la stessa cosa) mi è parsa per un momento più vera del vero, però non si può più rifare con le parole»<sup>211</sup>; i rumori che *rivelano le cose* hanno già una loro prima forma che qui sembra coincidere con quella dei pensieri. In un altro frammento delle *Carte*, 22 marzo 1965, l'autore torna a riflettere sulla *deformazione* operata dalla scrittura: «I segni della scrittura dovrebbero riprodurre in forma meno effimera le parole che pensiamo, ma in realtà le filtrano e le deformano»<sup>212</sup>; se la scrittura *deforma* è perché i nostri pensieri hanno già un prima forma. Vediamo un altro frammento delle *Carte*, una riflessione posteriore di vent'anni, 24 maggio 1985:

Essenza delle CARTE, se ce n'è una: sforzo di pareggiare qualcosa, una presunta realtà effettiva di alcune cose... Ogni volta che i primi segni tracciati come in trance sulla carta accennano a richiamare una realtà, comincia un intenso lavoro per raggiungerla, un fare e rifare, scavare, grattare... Tutto pare artificio, tecnica da improvvisarsi piuttosto che da applicarsi, lavoro, assillo. A questo punto, dove è andata la realtà?

Nota che prima dei segni scritti c'era stata la fiamma delle cose scritte e pensate: una corrente confusa nella quale passavano pezzi di frasi, sagome incise un istante nell'acqua.

Tre gradi dunque: in basso l'acqua scura, informe, l'afflusso di ciò che hai sentito e pensato, come dire della "coscienza", del "pensiero"; in mezzo le forme prime mutevoli, effimere, tra le quali ne emerge qualcuna di stabile e viva, in cui l'artificio pareggia il reale (anzi solo nell'artificio riuscito, pare, si può cominciare a sapere che cos'è il reale, e compiacersene); e in superficie le cose scritte.

(Ma poi tra queste ultime, altri gradi: cose sbagliate - rottami raccolti per errore, *corpses* -; cose non riuscite, insipide o malamente scimmiettate; e naturalmente le soavi sorelle delle cose reali)<sup>213</sup>

Nonostante un'altra oscillazione – ciò che si sente e si pensa nominato come *informe* –, compare ancora l'immagine del flusso a cui la scrittura deve sottrarsi attraverso un'attività di scavo che riesca a riportare in superficie (verticalità) qualche forma «stabile e viva» da cui possano emergere le «soavi sorelle delle cose reali». È quindi solo l'artificio, non la riproduzione diretta (nemmeno della parola-cosa), a permettere di «sapere che cos'è il reale». Nelle dichiarazioni di Meneghello si percepisce un'oscillazione lessicale non risolta: la realtà e la sua prima percezione si presenta a volte come *informe* a volte come *forma prima*, poco formata si potrebbe dire. Nonostante questa incertezza,

---

<sup>211</sup> LN, p. 5.

<sup>212</sup> *Le carte*, vol. 1, cit., p. 137.

<sup>213</sup> *Le carte*, vol. 3, cit., pp. 286-87.



sembra sia possibile ricostruire l'idea di fondo di Meneghello. La realtà fenomenica e la sua percezione si presentano in forma caotica, priva di senso e sottoposta al fluire del tempo; la prima rielaborazione dell'esperienza (le parole che diciamo o che pensiamo) ha una veste linguistica che ha una sua forma precaria più o meno aderente a quella della realtà e che permette di iniziare a comprenderla, anche se in modi effimeri. Infine, la scrittura può giungere al nucleo della realtà sottraendo *le cose* al flusso del tempo, però corre sempre il rischio di operare una deformazione; tale rischio, tuttavia, è assunto dallo scrittore perché solo l'artificio può «pareggia[re] il reale»: cioè se la «forma formata» della scrittura riesce ad avvicinarsi a quella prima dell'esperienza, allora restituisce «le soavi sorelle delle cose reali» attraverso cui diviene possibile preservare «almeno qualcosa del *sensò* delle nostre esperienze» anche se «è come attingere acqua da un fiume con una scodella»<sup>214</sup>.

Presentate la lingua delle opere, la poetica e le idee dell'autore, possiamo osservare come la stessa osmosi tra i generi permetta di comprendere la continua razionalizzazione operata da Meneghello sul proprio materiale linguistico.

---

<sup>214</sup> *L'esperienza e la scrittura*, in J, p. 1029.

## 4. Generi letterari e interazioni linguistiche

Iniziamo dal pezzo di LN più citato dalle interpretazioni in favore di un recupero magico e mitico del passato attraverso il dialetto:

Maggio in orto, api, calabroni; virgulti, germogli, foglie tenere, e bai dappertutto, in aria in terra sulle foglie. Mi vede questo bao? Vede un bao grandio; è tutto fatto a bai il mondo, bai-bimbissóli, bai-lumèghe, bai-sórze, bai-càn, bai-òmini, bai-angeli che zòla come questo bao. Zòla via bao!

Nel zufolo delle api filandiere c'era il bandolo di una cosa che dardeggiava dentro e fuori dal tempo; mi sentivo uscire dal nostro *man-locked set*, lo spazio infinito e il tempo infinito erano goccioline di suono a mezz'altezza, press'a poco alte come la mura dell'orto, che fiocavano in aria senza cadere.

Si sapeva che erano solo ave. Ava: una giuggiola che si muove, una strega striata, minuscola; un bao che non è un bao, un segreto che non si può penetrare perché non parla, una goccia gialla che punge.

Ava aveta, do lo ghètu 'l basavéjo?

Ava: sa te me bèchi te lo incatéjo.

Non giocare con la Ava. Viene dalla zona dei nuomeni, non è un bao

Ava<sup>215</sup>

Nella prima parte del brano citato la sintassi riproduce l'elenco delle cose viste con gli occhi del bambino; il presente narrativo ci proietta nel passato del fanciullo, nella sua immedesimazione nel punto di vista del *bao* e nel tentativo di parlarci: «Zòla via bao!». La centralità è assegnata alla parola dialettale, al suo ritmo e all'atmosfera lirica che prosegue per tutto il brano, anche quando il narratore adulto tenta di oggettivare e spiegare – collocandole nel tempo passato – le percezioni del bambino. Infine la filastrocca appare quasi come un incantesimo che incanta, però, anche chi lo pronuncia. In sintesi la prospettiva infantile immette nel testo una logica di tipo associativo che inibisce le razionalizzazioni dell'adulto, sposta lo sguardo sul reale al di fuori delle precomprensioni linguistiche e dei consueti schemi mentali dettati dalle stratificazioni culturali; sembra questo il significato di *man-locked set* citato dalla poesia *Angel Surrounded by Paysans* di Wallace Stevens. In questo modo la logica del bambino restaura un nesso parola-cosa sconosciuto alle convenzioni e

---

<sup>215</sup> LN, pp. 40-41.

concettualizzazioni linguistiche, ma che pure trova in una lingua, il dialetto, la sua incarnazione: logica infantile e parola-cosa trascinano con sé il mondo passato facendolo apparire nel tempo presente. Per capire in pieno il brano, tuttavia, è necessario ricollocarlo all'interno della struttura in cui l'autore l'ha inserito. L'estratto citato è isolato tra due spazi bianchi (uno prima e uno dopo il testo), il frammento testuale che precede e quello che segue il testo ci aiutano a interpretarlo. Precede il momento lirico un brano che prende avvio dal mottetto XIV di Montale:

La tempesta (*italice grandine*) è di quelle cose che appartengono per sempre a Montale. *Infuria sale o grandine? Fa strage – di campanule, svelle la cedrina. – Un rintocco subacqueo s'avvicina...* È tutto perfetto, ma è troppo bello per il nostro paese.

Era sale secco, e solfo. Si sentiva il carattere litigioso di Dio, i suoi fotóni ciechi, e la strapotenza dei grandi carri che faceva disporre tutt'intorno all'orlo sopra il paese, e ordinava di rovesciarli all'ingiù alzando le stanghe. Le carrettate di sale si sventagliavano in aria, picchiavano di striscio sui tetti e sui cortili. Si vedevano le sbadilate supplementari che ci colpivano a spruzzo passando come ventate; si distinguevano benissimo le sfere più grosse, gli uovi trasparenti tirati a mano fra una carrettata e l'altra, che rimbalzavano come oggetti d'acciaio. Tiravano a noi, ma senza mirare. I mucchi giallastri, avvelenati, fumavano sotto ai muri.

Non vedevamo morire i fiori, ma mutilare le viti e stracciare i sorghi. L'aria nera, specchiante, che precede la tempesta, il mondo magico intagliato nel quarzo si sporcava: c'erano cortine d'un pulviscolo color lisciva, rigurgiti di solfo; non c'era rintocco subacqueo, ma un crepitio maligno di superfici sfregate, di scocchi contraddittori. Non c'era vera luce nella cosa, nulla che brillasse, c'era un bagliore prigioniero, una gazzarra di raggi opachi che si polverizzavano scontrandosi. Tutto s'incrociava, si contraddiceva, si annullava.

Ci si sentiva in trappola, coi diavoli sotto che venivano a guardare alle feritoie improvvisamente abbuiate, e noi guardavamo per le inferriate delle case, ora verso il cortile, ora verso le raffiche che ci chiudevano dalla parte di Schio.

Poi finiva il casino, veniva un silenzio assordante, schiariva, e il sole tornando a trovarci entrava nei mucchi di tempesta, rivelava il cuore verde dei grani<sup>216</sup>

---

<sup>216</sup> LN, pp. 39-40

Precede questo brano un frammento in cui il narratore racconta della prima poesia che aveva composto da bambino: «Ultima sera d'agosto / sotto le brache c'è un mostro», la commenta e ne analizza il rapporto con la realtà, dicendo di ricordare «l'emozione e il senso di *fulfilment* che si provava la sera dal 31 agosto, quando le parole corrispondevano esattamente alle cose, come se l'anno fosse venuto all'appuntamento, e i grilli sembravano impazziti»<sup>217</sup>. Capiamo che l'estratto che prende l'avvio dalla poesia di Montale procede in continuità con il frammento precedente, l'argomento è ancora il confronto tra poesia e realtà. Nell'estratto si afferma che nessuno ha descritto bene la *tempesta* come Montale, ma che in paese il fenomeno atmosferico si svolgeva in modo meno bello e perfetto. Ogni verso di Montale viene verificato alla luce del reale, quasi a valutarne la distanza: quattro volte viene descritta la realtà con un modulo di negazione della raffigurazione poetica montaliana. Due volte si ripete la formula esplicita *non... ma*: «Non vedevamo morire i fiori, ma mutilare»; «non c'era rintocco subacqueo, ma». E due volte agisce un modo di negazione implicito: la prima in apertura, alla dichiarazione «È tutto perfetto, ma è troppo bello per il nostro paese», segue «Era sale secco, e solfo»; e la seconda negazione implicita: «Non c'era vera luce nella cosa [...] c'era un bagliore prigioniero», quasi in risposta all'interrogativa del primo verso di Montale: «*Infuria sale o grandine?*».

A ben guardare il confronto tra poesia e realtà non sfocia in una derisione del poeta, anzi quello che sembra una esame della poesia alla luce del temporale paesano, diviene una via per guardare la realtà. È come se l'autore tornasse con la memoria al suo paese e ripercorresse l'evento atmosferico filtrandolo attraverso un codice culturale, infatti ripercorre la fenomenologia della grandine usando la poesia: la forza con cui cade la grandine è descritta in termini paesani, a provocarla è (come nell'incipit di LN) il «solito Dio che faceva i temporali quando noi eravamo bambini»<sup>218</sup>; le campanule e la cedrina montaliani divengono *viti e sorghi*; il mottetto evoca luce e suoni, così anche la prosa di Meneghello; il richiamo infernale di Montale compare tradotto dal contesto maladense. È la memoria poetica a infondere vigore ai ricordi dell'infanzia, se il confronto procede per antitesi è perché Meneghello è legato ai modi oppositivi, una forma di polarità a cui l'autore affida un ruolo particolare: «come se per poter pensare, o perfino sentire, occorresse lasciar fluire la corrente tra i due poli»<sup>219</sup>. Afferma Giancotti che secondo:

Meneghello la scrittura riesce a toccare il nucleo più vero della realtà quando si fonda su iterazioni, *interplays*, differenziali che possano produrre un passaggio di corrente da un polo all'altro dell'immaginario e dell'esperienza

---

<sup>217</sup> LN, p. 39.

<sup>218</sup> LN, p. 5.

<sup>219</sup> *La materia di Reading*, in MR, p. 1301.

[...] e tenta di raggiungere [...] una scrittura non univoca ma bipolare, in bilico/equilibrio tra due opposti versanti dell'esperienza. Insomma, è necessario che la scrittura sia dinamica, che produca movimento nella mente di chi scrive e di chi legge, perché un certo frammento di esperienza vissuta possa essere sottratto al flusso divoratore del divenire e collocato sotto una luce nitida, eterna<sup>220</sup>

Tornando all'estratto, nonostante una narrazione al passato e il punto di vista adulto, è interessante notare che nella parte conclusiva vi è un crescendo di emotività (*Ci si sentiva in trappola; veniva un silenzio assordante*) che sembra rilanciare alla lassa narrativa seguente: l'arrivo del sole dopo il temporale rivela «il cuore verde dei grani», il frammento termina e in quello successivo emerge un punto di vista centrato sul rapporto fusionale del bambino con la natura. Inizia, dunque, un tentativo di nominare la realtà, di evocarla, di giungere al suo nucleo attraverso un nesso parola-cosa dialettale e la prospettiva bambina; ma tale tentativo segue quello speculare avvenuto attraverso il filtro della parola-poetica. Eppure, il senso del momento lirico che sopraggiunge alla descrizione del temporale e i modi di rapportarvisi del suo autore si comprendono meglio leggendo ciò che segue e che conclude il capitolo:

Ci sono due strati nella personalità di un uomo; sopra, le ferite superficiali, in italiano, in francese, in latino; sotto, le ferite antiche che rimarginandosi hanno fatto queste croste delle parole in dialetto. Quando se ne tocca una si sente sprigionarsi una reazione a catena, che è difficile spiegare a chi non ha il dialetto. C'è un nocciolo indistruttibile di materia *apprehended*, presa coi tralci prensili dei sensi; la parola del dialetto è *sempre* incavocchiata alla realtà, per la ragione che è la cosa stessa, appercepita prima che imparassimo a ragionare, e non più sfumata in seguito dato che ci hanno insegnato a ragionare in un'altra lingua. Questo vale soprattutto per i nomi delle cose.

Ma questo nocciolo di materia primordiale (sia nei nomi che in ogni altra parola) contiene forze incontrollabili proprio perché esiste una sfera pre-logica dove le associazioni sono libere e fondamentalmente folli. Il dialetto è dunque per certi versi realtà e per altri versi follia.

Sento quasi un dolore fisico a toccare qui nervi profondi a cui conduce basavejò e barbastrijo, ava e anguàna, ma anche solo rù e pù. Da tutto sprizza come un lampo-sgiantizio, si sente il nodo ultimo di quella che chiamiamo la nostra vita, il groppo di materia che non si può schiacciare, il fondo impietrito.

---

<sup>220</sup> M. Giancotti, *Meneghello e la scrittura saggistica*, cit., p. 167.

Non dico che questo è dialetto, ma che nel dialetto c'è questo. So bene che non solo nel dialetto c'è questo, anzi ancor più in quell'altro dialetto degli occhi e degli altri organi del senso, quando il caso o certe disposizioni emotive determinano uno sfasamento tra il mondo delle parole e quello delle cose.

Io mi proverò a parlare della cosa ineffabile, quella che ho sentito qualche anno fa a Stringo in Valsugana dove mio fratello Gaetano faceva l'artigliere alpino, con mio cugino Roberto capopezzo nella sua batteria. Andammo su io il papà e Katia. Gaetano ci portò a vedere la caserma, le mense, i cortili quasi deserti perché mi pare che fosse festa; poi al parco della sua batteria. I quattro pezzi erano allineati al margine della piccola spianata, modesti quasi come oggetti in disuso.

Sentivo affacciarsi la cosa ineffabile, e mentre Gaetano m'indicava il pezzo di Roberto, mi prese il panico. Io non so che cos'era, ma sembrava pena e paura. Erano oggetti muti, raggelati; sentivo che è per sua natura insopportabile a una creatura che parla che ci siano cose, materia; mi pareva di *vedere* che cos'è nel suo ultimo fondo impietrato la nostra vita. Distolsi il viso serrando gli occhi e i denti. Basta, Basta!

La prima parte del passo citato ha conosciuto un'eccezionale fortuna critica. Per Zampese:

il legame parole-cose si definisce attraverso la potenza dell'*imprinting* originario del dialetto, così strettamente ancorato alla personalità di un luogo e della gente che vi abita, e al tempo stesso per la vitalità della mente infantile così libero e ricco nel generare associazioni prelogiche<sup>221</sup>

Altrettanto nitido è il commento di Segre:

Si può tradurre in questo senso: che l'impressione infantile fonde parola e cose a prescindere dal contratto sociale che permette al linguaggio adulto di distinguere significante e significato. Nella percezione infantile non solo significante e significato sono inseparabili, ma inseparabili anche dalle connotazioni implicate nel momento della prima appercezione. In più, le parole si collegano in un sintassi prelogica, fatta di associazioni libere e, in qualche misura, folli, perché non controllate dalla ragione. Su questa concezione si fondano tutte le notizie su parole (e frasi) dialettali nei romanzi di Meneghelli: mai parole lessicalizzate, ma sempre nessi suono-cosa sensazione<sup>222</sup>

---

<sup>221</sup> L. Zampese, *La forma dei pensieri*, cit., p. 85.

<sup>222</sup> C. Segre, *Introduzione*, cit., p. X.

Non sembra necessario aggiungere altro all'esegesi del passo meneghelliano<sup>223</sup>. In sintesi la percezione infantile recupera sia le cose del passato sia la connotazione con cui erano state percepite («le forme prime» della percezione sensoriale). Il brano lirico che incomincia con «Maggio in orto» e termina con «Viene dalla zona dei nuomeni, non è un bao. Ava» assume, dunque, tre funzioni; tutte illuminate dal frammento che conclude il capitolo. Innanzitutto, la visione infantile e la sua logica permettono un recupero del passato, aspirazione tematizzata più volte nel capitolo. Nel frammento di apertura la scoperta della legge che regola la progressione temporale e della non reversibilità del tempo scatena la rabbia del personaggio bambino:

La Ernestina e io in granaio facevamo la rivista dei giocattoli rotti;  
c'era un bel tramonto, e mi sentivo felice.

«Mi sono molto goduto oggi» dissi alla Ernestina. Lei si felicità con me per la bella giornata.

«Questo giorno qui lo voglio di nuovo domani» dissi. La Ernestina disse sorridendo che anche domani sarebbe stato un bel giorno. M'insospettii e dissi freddamente:

«Io voglio che torni questo giorno qui.»

«Questo giorno qui ormai è passato» disse la Ernestina, «domani ne viene un altro.»

Mi rivoltai come un forsennato, intravedevo che c'era di mezzo una specie di regola intollerabile, la Ernestina non ne aveva colpa ma la graffiavo urlando: «Voglio che torni questo giorno qui! Questo giorno qui! Voglio che torni!». Niente da fare<sup>224</sup>

Mentre nel brano in cui il narratore cita la propria poesia infantile, dopo aver espresso il senso di emozione che si sperimentava la sera del 31 agosto per la corrispondenza tra parole e cose, il testo fa un salto nel passato che diviene il presente della narrazione, così la prospettiva autoriale lascia spazio a quella del personaggio bambino: «Tra poche ore è settembre: questo momento non tornerà più per un anno, e non si può fermare»<sup>225</sup>.

La logica fanciulla è associativa e non distingue pienamente tra passato e presente, e non accetta lo scorrere del tempo: la lingua del bambino ci proietta nel passato, o, cambiando punto di vista, possiamo dire che recupera il passato fondendolo con il presente. La sua funzione, tuttavia, non è tanto quella di cedere all'emotività del ricordo, ma di trascinare con sé i modi con cui erano

---

<sup>223</sup> Un unico appunto: non si condivide l'idea che i procedimenti associativi del bambino siano da considerarsi folli e prelogici, piuttosto figli di una logica diversa, simmetrica, ma internamente altrettanto coerente di quella adulta. Si riconosce, tuttavia, che la scelta del termine *prelogico* sia dello stesso Meneghello.

<sup>224</sup> LN, p. 36.

<sup>225</sup> LN, p. 39.

connotate le percezioni di allora; ovvero la forma con cui si era esperita la realtà. Arriviamo così a capire la seconda funzione del momento lirico. La rievocazione mnemonica del passato attraverso la prospettiva bambina permette di toccare «le croste» delle parole dialettali a cui si lega la potenza dei sensi e delle loro percezioni («quell'altro dialetto degli occhi e degli altri organi si senso»), da queste si sprigiona come «un lampo-sgiantizio» che porta a galla un «fondo impietrito» dove si trova il «nodo ultimo di quella che chiamiamo la nostra vita». Il momento lirico – in cui dominano la logica associativa del bambino e la forza della parola-cosa dialettale – non è un punto di arrivo o di abbandono al tempo mitico e magico del mondo perduto; piuttosto il frammento rappresenta uno strumento conoscitivo in quanto modo di mettere in forma letteraria le forme prime delle percezioni sensitive. La terza funzione del frammento è quella di esemplificazione particolare di una riflessione più generale che, però, è contemporaneamente la materia stessa da cui sorge tale riflessione. Ciò è dimostrato proprio dal rapporto tra i generi.

All'interno del capitolo una prospettiva personale dà vita a una serie di racconti incentrati su esperienze e percezioni dell'infanzia, siamo nel terreno dell'autobiografia che segna il punto di partenza della narrazione di Meneghello; il suo culmine si raggiunge nel brano lirico in quanto momento di affondo massimo nella psiche e nell'emotività dell'io. Da questo abisso, tuttavia, il narratore riemerge razionalizzando la propria esperienza con un registro riflessivo e argomentativo. Siamo nell'ultimo frammento del capitolo, quello che inizia con: «Ci sono due strati nella personalità di un uomo» e termina con: «Distolsi il viso serrando gli occhi e i denti. Basta, basta!». Lo stile di questo brano è saggistico, la sua posizione conclusiva all'interno del capitolo a seguire il maggior momento di abbandono lirico in cui più forte è l'incanto dei suoni, della parola-cosa dialettale e dell'adesione al mondo magico, evidenzia gli intenti razionalizzanti di Meneghello, che come afferma Plarolan: «ce li spiega resistendo al tentativo di cedere a questa purezza, al brivido che questi segni ci danno, il brivido di una vicinanza non mediata o, se volete, segretamente mediata». Ciò è dato dalla vocazione saggistica della scrittura meneghelliana, dal suo interesse per il presente; in *Discorso in controluce* l'autore afferma di aver smesso progressivamente di «corteggiare senza vera fortuna la filosofia» per scrivere su alcune cose che lo interessavano: «la cultura e la vita paesana, la guerra civile, i traumi dell'educazione di un italiano, la strana stagione del dopoguerra». Prosegue dichiarando apertamente il suo interesse per il presente e la sua convinzione che «il modo migliore di provare a gettare un po' di luce su come viviamo e sentiamo oggi, resti quello di dire bene, col vigore necessario, ciò che h[a] da dire su quel mondo in apparenza lontano»<sup>226</sup>. Il presente è «un groviglio inestricabile di passato e futuro, di memoria e intenzionalità», il saggio «non può concedersi l'alibi della disperazione e non può illudersi di tornare allo stadio originario della creatura. Al contrario è

---

<sup>226</sup> *Discorso in controluce*, in MR, pp. 1388-89.



tenuto a *rispondere* alle sollecitazioni del proprio tempo, muovendosi in uno spettro di relazioni fruttuose col passato e col futuro»<sup>227</sup>.

Si può obiettare che gli ultimi due paragrafi del capitolo si allontanano nuovamente da uno stile riflessivo-meditativo, si tratta infatti della narrazione di un episodio personale in cui si allude all'emergere «della cosa ineffabile» di cui il narratore vuole parlarci. Ciò appartiene allo stile di Meneghello: ragionare, riflettere fermandosi sempre un attimo prima di diventare retorici, didattici e prediligendo uno stile ellittico, marcato per difficoltà. Inoltre, va ricordato che il carattere elusivo, figurale, narrativo e autobiografico di questa conclusione non è in contrasto con i modi che il saggio può assumere; oltretutto con la scelta autoriale di ricercare ed esprimere la verità con un medium diverso da quello del concetto.

Apprendo questo capitolo sulla lingua dell'autore, si è affermato che il rapporto tra i generi avrebbe illuminato la funzione che Meneghello attribuisce alla lingua e che, nello stesso momento, la lingua impiegata avrebbe potuto contribuire a comprendere gli intenti espressivi celati nell'ibridazione dei generi. Quanto Meneghello afferma per i generi letterari: «Autobiografico è invariabilmente per me il punto di partenza, ma il punto di arrivo non è autobiografico», è valido anche per la lingua: l'aspetto linguistico è la sorgente, non il termine della scrittura meneghelliana. Nelle opere di Meneghello i generi si mescolano tra loro, ma lo scopo a cui l'autore tende è determinato da una vocazione propriamente saggistica:

ho passato anni e anni cercando di lavorare (privatamente, quasi in segreto) sul terreno del raziocinio: finché mi sono reso conto che un'impostazione letteraria, affidandomi alla precisione capricciosa della fantasia (*imagination*) e alle misteriose potenze della lingua, mi avrebbe offerto strumenti più adatti al mio scopo<sup>228</sup>

Tensione saggistica e ricerca del vero con un medium non concettuale. Deduciamo che Meneghello pone nelle questioni della lingua le radici della sua ricerca cognitiva, ciò è confermato da molte dichiarazioni autoriali, ma si può dedurre anche da elementi propriamente testuali. Abbiamo osservato nel capitolo 4 di LN, a livello micro strutturale, gli effetti prodotti dal rapporto tra i generi. Considerazioni analoghe si possono riprodurre sulla macro struttura dell'opera.

Ha già notato Segre che LN ha un impostazione saggistica (trattatistica nel lessico di Segre) e che l'impianto della ricerca antropologica pone un argine alle vibrazioni personali della nostalgia, Meneghello rivede sé stesso bambino, ma sempre collocato nella totalità del contesto storico. LN:

---

<sup>227</sup> G. Fichera, *Il saggio ovvero il giusto mezzo dell'invenzione*, cit., p. 14.

<sup>228</sup> *Fiori a Edimburgo*, in MR, pp. 1328-29.

pur con molta libertà, applica uno schema quasi trattatistico. Dopo i dodici capitoli dedicati all'infanzia, tre parlano di Malo: aspetto del paese, costumi, storia, situazione dialettale, ecc. Ormai l'autore cessa di vivere i suoi ricordi, piuttosto li recupera e li riordina [...]. Poi i ricordi si coagulano intorno a temi precisi (che completano i cenni di storia recente e di antropologia locale): le automobili, le biciclette, le compagnie giovanili, il sesso, l'adulterio, i preti e la religione. E quando il filo delle memorie autobiografiche, l'adolescenza, il dopoguerra, torna a rinforzarsi, è sempre in una prospettiva ampliata dai riferimenti a una realtà non più comunale, che scorcia gli episodi riducendoli a vividi aneddoti. Una dialettica, insomma, tra l'*esprit de clocher* e l'*esprit d'intercourse*<sup>229</sup>

Proseguiamo, con Segre, notando come a questa articolazione della struttura del libro corrispondano diversi trattamenti della materia. Nel primo terzo del volume, dove domina l'autobiografia e la prospettiva infantile, la narrazione prevale sulla documentazione. Poi le proporzioni si capovolgono e lo spirito documentario si fa più forte; alla fine si raggiunge un equilibrio. Ciò è dovuto ai vari livelli di esperienza e comprensione a cui si pone l'autore, ne risulta una circolazione continua tra i modi del saggio e quelli della narrazione per episodi-illustrazioni. La struttura a progressione saggistica è data, inoltre, dal tipo di esperienze raccontate: nella prima parte a dominante infantile sono prediletti i temi dell'apprendimento e dell'iniziazione alla vita e, dunque, domina il genere autobiografico; nella seconda la materia è più adulta e i procedimenti rievocativi meno viscosi: l'impegno cognitivo è più evidente.

Questa struttura del testo si somma alla descrizione compiuta da Lepschy delle tre lingue legate a tre tempi storici: dove è più forte la presenza del bambino dominano il dialetto e il mondo contadino, sono i momenti più lirici e autobiografici; più ci si colloca nel tempo presente, nell'atto della scrittura, più la lingua è curata e l'intento saggistico. Per certi versi il culmine è rappresentato dall'apparato delle note: spazio testuale appartenente alla parola dell'autore e apice (almeno apparente: non va dimenticato il carattere parodico delle note) della razionalizzazione della propria opera.

Le considerazioni fatte sulla lingua di LN valgono anche per PP, salvo alcune dovute distinzioni legate all'accentuazione di alcuni tratti appartenenti, però, già alla prima opera dell'autore. Meneghello afferma che il suo libro è stato costruito

---

<sup>229</sup> C. Segre, *introduzione*, cit., pp. XI-XII.

partendo da sollecitazioni di carattere linguistico per lo più dialettale, e cercando di portarle in ambito espressivo dove possano significare qualche cosa anche per un lettore che non sia veneto. La formula potrebbe essere questa: usare a livello letterario ma con la massima naturalezza (e questo è il punto, di riuscire a farlo con naturalezza, e non sempre ci si riesce) il materiale linguistico e culturale fornito dall'esperienza locale [...]. Scrivendo, si tratta di farne intravedere qualcosa a chi non ha la nostra esperienza diretta, servendosi delle risorse che offre il contesto, il tono di ciò che si scrive, l'analogia con forme letterarie note... È un problema tecnico, di creare una rete di corrispondenze vive tra questo materiale culturale e il mondo della cultura riflessa, specialmente letteraria e poetica<sup>230</sup>

Si osservi che questa affermazione può risultare valida per LN, e potrebbe essere una buona sintesi del rapporto tra scritto e parlato, oltreché tra italiano e dialetto, che si è voluto delineare per LN. Dal punto di vista della struttura, *Pomo pero. Paralipomeni di un libro di famiglia* – anch'esso imperniato sul mondo paesano rappresentato nel libro d'esordio – è diviso:

in due parti, intitolate (pensavo ai paralipomeni) *Primi e Postumi*. I *Primi* sono relativi all'infanzia [...] i *Postumi* riguardano pressappoco gli anni dal '70 al '75. Nella prima metà del libro, ho cercato di captare certe nuove vibrazioni semi-segrete della materia antica di *Libera nos* [...]. Nella seconda parte del libro, nella sezione dei *Postumi*, ho voluto invece registrare una fase avanzata della dissoluzione del mondo antico del mio paese, il suo sgretolamento [...] La dissoluzione, ma anche la resistenza alla dissoluzione<sup>231</sup>

A queste due sezioni segue: «una specie di appendice, o sezione staccata che ho chiamato *Ur-Malo* per dire che è quasi la versione originaria dei libri di Malo»<sup>232</sup> ed è costituita da 21 elenchi di parole del dialetto maladense, non ordinate per significato ma per accostamenti sonori in forma di componimenti metrici. A questa sezione segue un *Congedo* in versi, che funge da «congedo dalla materia del libro, dai lettori, e anche dal libro stesso, secondo una antica usanza letteraria»<sup>233</sup>; infine le *Note* che come in LN chiudono l'opera.

In modo simile a quanto accade in LN, la prima parte di PP è a dominante infantile, mentre la seconda è quasi totalmente gestita dal punto di vista del narratore adulto; per il rapporto italiano dialetto valgono le considerazioni fatte per LN rispetto al mutare della lingua in relazione alla struttura

---

<sup>230</sup> LS, pp. 1219-20.

<sup>231</sup> LS, pp. 1223-24.

<sup>232</sup> LS, p. 1225.

<sup>233</sup> LS, p. 1219.

dell'opera. In PP, tuttavia, si accentuano i processi di frammentazione della materia, si acuisce la cancellazione dei legami tra le parti, per cui più alto è il livello di collaborazione richiesto al lettore e più difficile il processo di ricostruzione; segno ne sono la sintassi «più sincopata, rarefatta ed ellittica»<sup>234</sup> e la narrazione ancor più frantumata in micro episodi.

Per molte letture critiche ciò è legato a una maggior difficoltà di recupero del passato, dovuta allo stato fossile assunto ormai dalle cose paesane. I frammenti sono il tentativo di un recupero catalogico, per cui l'inventario procede per l'elencazione; già di per sé un atto di riappropriazione, ma non più nel segno della fusione edenica con il proprio passato (come in LN) ma nei modi della lista cimiteriale<sup>235</sup>. Per tali letture critiche, questa tendenza di sviluppo trova conferma e massima realizzazione nelle «pagine finali del libro, intitolate *Ur-Malo*» in cui si recuperano i fossili lessicali nel tentativo di salvare il passato aggrappandosi al suono della parola-cosa dialettale.

Non si nega totalmente la pertinenza di simili interpretazioni, ma si segnala che in PP (come già in LN) il punto di approdo non è la contemplazione della parola cosa o l'incanto magico del dialetto che ristabilisce miticamente il tempo passato. Anche in questo caso, la struttura del libro torna utile in sede interpretativa. Infatti, quelle di *Ur-Malo* non sono le pagine finali del libro; dopo questa sezione dedicata agli elenchi di parole accostati per motivi fonici, segue un *Congedo* in cui l'autore riprende la parola rifrangendo un nuova luce sull'intero libro e congedandosi da questo e dai suoi lettori. Infine, la vera conclusione di PP è rappresentata dalle *Note*, momento in cui l'autore attraverso la finzione del distacco prova a oggettivare e razionalizzare la propria narrazione:

Da ultimo ci sono le *Note*. Guardate, non sono veramente note, o meglio ce n'è qualcuna inserita qua e là per spiegare certi dettagli e qualche termine dialettale che, me ne rendo conto, solo i vecchi ormai riconoscono e forse i più giovani non capirebbero; ma per il resto invece le *Note* sono in realtà parte del testo, una specie di ultima sezione, in cui l'identità dell'autore è lievemente alterata, in quanto lì in queste note non dico più «io» come nel resto del libro<sup>236</sup>

Nelle note Meneghello spiega chiaramente la funzione di *Ur-Malo*:

nella quale ho voluto dare un saggio (limitato ad aspetti lessicali e fonici) del sottofondo linguistico da cui ciò che l'autore ha scritto sul suo paese

---

<sup>234</sup> A. Daniele, *Dal centro al cerchio*, cit., p.59.

<sup>235</sup> *Ivi*, pp. 59-60. Da notare che anche per Pellegrini, PP rappresenta il libro della morte, mentre LN era il libro della vita. E. Pellegrini, *Nel paese di Meneghello*, cit., pp. 109-124.

<sup>236</sup> LS, p. 1227.

è germinato; e insieme trascrivere in parte dai registri dove si trova, quella che credo si possa chiamare la versione iniziale dei libri di Malo<sup>237</sup>

I 21 componimenti di questa sezione sono, non ci sono dubbi, un tentativo di salvare linguisticamente un pezzo di passato. Non sono però la meta del viaggio, momento di abbandono a forze regressive; bensì il punto di inizio di uno sforzo cognitivo che vuole razionalmente capire la storia, osservare lo scorrere del tempo per indagare il presente e, certamente, offrire una rappresentazione in grado sia di sottrarre l'esperienza all'erosione del tempo, sia di cercarne un senso. Il catalogo in Meneghello – nonostante vada associato a una volontà di registrazione capillare dettata dalla fatica di stringere tutta la realtà (che è anche timore di perderne alcuni dettagli) e nonostante abbia spesso funzioni poetiche più che argomentative – è indice di una volontà di ordinamento razionale. Lo conferma la ricorrenza del modulo enumerativo in tutte le opere dell'autore, e la stessa metafora dell'inventario come sforzo di catalogazione. Compare in LN, in particolare nel capitolo 14, dove viene analizzato un «*Decalogo Civile*»<sup>238</sup> del codice di condotta ufficiale, e a cui viene poi contrapposto «Un decalogo realistico in lingua»<sup>239</sup>. Ma è in BS che la metafora del catalogo prende più corpo già dalle pagine iniziali, attraversando poi buona parte del testo:

Nei mesi che seguirono la guerra, sentivo in modo acuto e confuso la necessità di un inventario. Era una percezione discontinua, che si è poi tornata a formare in me ogni volta che ho ripensato a quel tempo. Mi angosciava [...] di non saperlo fare, l'inventario [...]

Ci voleva un inventario, anche solo per sommi capi, e pareva facile farlo, bastava elencare le cose essenziali nel loro ordine naturale... E invece, niente, l'inventario si inceppava, era un'illusione che fosse già lì pronto a farsi esporre: era come se non avessi niente da inventariare!

Forse la frustrazione di allora [...] spiega la volontà ricorrente di provare a fare il mio inventario in sede postuma, e gli innumerevoli schemi, abbozzi e assaggi che ne sono nati [...]. Lo scopo ultimo era di analizzare la realtà profonda della situazione<sup>240</sup>

Metafora che, tuttavia, cela anche i tratti dell'autoparodia, dato che «Ci sono elenchi che cominciano appunti con gli anni di età, e quanti denti avevo [...]; e all'altro estremo le quadrature cosmiche, la Galassia, il Gruppo locale, l'origine dell'idrogeno»<sup>241</sup>

---

<sup>237</sup> PP, pp. 754.

<sup>238</sup> LN, p. 117.

<sup>239</sup> LN, p. 119.

<sup>240</sup> BS, pp. 14-15.

<sup>241</sup> BS, p. 15.

Meneghello rappresenta entrambi i poli dello scontro dialettico tra irrazionale e razionale, tra conscio e inconscio, li rappresenta perché abitano la storia e ogni uomo. L'uso del mondo magico, dell'inconscio e delle sue pulsioni è strumentale; nei testi i ricordi sono selezionati e la memoria controllata razionalmente per volontà conoscitiva. Lo spazio lasciato al magico, al mito, all'inconscio (e l'inconscio è anche la società dimenticata<sup>242</sup>) è gestito dalla volontà di mettere le forze irrazionali al servizio della ragione, e da una continua mediazione dialettica tra soggettività e oggettività assolute, tra astratta irrazionalità (memoria involontaria, associazione, sogno) e astratta razionalità (accezione positivista della ragione)<sup>243</sup>. Recuperare il passato, con i suoi modi di percepire e pensare, diviene un'interrogazione del presente: chiedersi chi eravamo e cosa volevamo questiona il punto in cui ci ha condotto la storia, lo interroga per domandare se la modernizzazione e il progresso siano qualitativamente un superamento del passato. Sono questi i gesti cognitivi sottesi alla scrittura meneghelliana.

I filoni interpretativi percorsi per LN e PP non si ritrovano in BS perché quest'opera ha caratteristiche linguistiche diverse. Queste si devono a un diverso tipo di materia narrata e ai modi in cui la si era percepita, il racconto ha per protagonista un giovane adulto ed è imperniato sull'impegno politico nel dopoguerra e sulle aspirazioni di giovani intellettuali. Nella sezione delle *Carte* dedicata a BS, nominata come *Appunti per un saggio sul dopoguerra*, troviamo scritto:

L'associazione tra i mesi del dopoguerra ('45-'47) e l'inventario delle nostre idee mi ossessiona. È un tema a cui torno continuamente, non mi do pace... Pensando a questa o a quella cosa, e cercando di dirla, scivolo continuamente nel dopoguerra, ciò che mi passava allora per la testa. Sembra la chiave per intendere non solo i fatti di quei mesi, ma la natura del mondo<sup>244</sup>

Anche questo estratto espone l'idea che le prime percezioni e i primi pensieri sono fondamentali per capire il passato: il secondo dopoguerra è stato vissuto in forme che richiedono un'elaborazione stilistica differente da quella necessaria al recupero dell'infanzia e del mondo contadino dominanti soprattutto nelle prime parti di LN e PP. Le diverse scelte espressive operate in BS e la coerenza di quest'opera con un percorso di evoluzione autoriale marcato da una progressione di difficoltà sono un'ulteriore conferma che l'attenzione al dato linguistico in Meneghello è consustanziale ai suoi fini, ma non si confonde con essi; tanto che non sempre la lingua dell'autore assegna la centralità espressiva alla parola dialettale. Infine, si suggerisce che la stessa scelta in favore

---

<sup>242</sup> F. Fortini, *Opus servile*, in *Saggi ed epigrammi*, Mondadori, Milano, 2003, pp. 1641-1652, a p. 1651.

<sup>243</sup> F. Fortini, *Due avanguardie e Avanguardia e mediazione*, in *Saggi ed epigrammi*, cit., rispettivamente a pp. 77-92 e pp. 93-106.

<sup>244</sup> *Le Carte*, vol. 3, p. 15.

di un aumento di difficoltà può essere dovuta a una perdita di coerenza interna al mondo che si vuole narrare (pista che sarà seguita nel capitolo quarto di questo lavoro). Dichiara Meneghello di BS:

Quanto al modo in cui il libro è scritto, il suo impianto stilistico, mi sono trovato [...] a usare per lo più procedimenti ellittici, in cui il rapporto strutturale tra i vari “pezzi” è assicurato da una serie di collegamenti sotterranei: le fibrille dei singoli nuclei narrativi (come già dei fatti da cui si sono originati) s’intrecciano in modi complessi e oscuri con quelli dei nuclei adiacenti<sup>245</sup>

---

<sup>245</sup> *Nel prisma del dopoguerra*, in MR, p. 1459.

## 5. Conclusioni provvisorie

Abbiamo visto il rapporto tra i generi e la lingua nella scrittura di Meneghello, e come questa sia intesa prima di tutto come strumento conoscitivo: partendo da una prospettiva autobiografica e servendosi di percorsi immaginativi per costruire le proprie narrazioni le opere inseguono un obiettivo saggistico. La scrittura di Meneghello è lapidaria e fulminea, procede per micro racconti e schizzi di pensiero; il fascino e l'importanza dell'irrazionale sono sempre mediati dall'autore, le schegge emerse dal passato vengono legate in una rete che rende possibile la ricerca della verità.

Il capitolo 14 di LN si offre come occasione per verificare quanto è stato affermato: la funzione dell'osmosi tra i generi letterari; il valore dell'interesse linguistico; la scrittura come atto conoscitivo; la poetica dello scavo per una letteratura pensata come archeologica resurrezione dei frammenti.

Si tratta di un capitolo a dominante saggistica: spicca infatti per quantità e qualità il modulo riflessivo meditativo, ma sempre sullo sfondo di una narrazione-descrizione. Il tema del capitolo è la discrasia tra cultura ufficiale e vita paesana, l'indagine sul micro-mondo maladense diviene un modo per indagare il rapporto tra centro e periferia alla luce dei cambiamenti storici che hanno dissolto le differenze tra i diversi contesti locali, omologandoli a un'imitazione mal riuscita del centro per cui il paese da realtà parzialmente autonoma è mutato in generica provincia, dove provinciale ha il valore di colpevole arretratezza e marginalità rispetto agli ambienti metropolitani che rappresentano, invece, il fine a cui tendere. All'interno del capitolo il narratore spiega che è improprio parlare di cultura per i modi di vita della campagna, o meglio che una cultura esisteva, ma va intesa come insieme di costumi e di valori diverso da quello ufficialmente vigente:

Probabilmente non è il caso, parlando di questi modi di vita, di tirar fuori la parola cultura. In un solo senso c'era una nostra cultura paesana, e cioè come costume tradizionale, un sistema di rapporti e di valori ben definito e articolato. Va da sé che quella che si può chiamare in senso stretto la cultura – la cultura intellettuale – o mancava o era importata dai centri urbani dove la si elabora.

Invece un nostro costume paesano c'era: noi si viveva secondo un sistema di valori in buona parte diverso da quello ufficialmente vigente; un sistema di antica formazione prevalentemente rurale e popolare, che aveva adottato anche idee di origine urbana e colta, ma le aveva assimilate e trasformate a modo suo. In quanto questo costume si rifletteva in una cultura (un'elaborazione riflessa del proprio modo di vivere) era soltanto una cultura parlata, priva di testi scritti<sup>246</sup>

---

<sup>246</sup> LN, p. 116.



Solo nel suo significato ristretto la cultura di Malo era importata dai centri urbani in cui veniva elaborata, ma anche sotto questo profilo veniva assimilata e trasformata dall'ambiente paesano, visto come il centro di una società contadina a cui mediava alcuni concetti urbani:

Di questo complesso lavoro di mediazione esercitato dall'ambiente paesano è difficile documentare bene la natura, soprattutto per difficoltà di lingua. La lingua in cui eseguiamo (senza saperlo, ben s'intende) la nostra mediazione non è scritta, e la lingua che scriviamo in paese e in tutta l'Italia può facilmente tradirci<sup>247</sup>

Vedremo a breve la nota a fine testo con cui l'autore commenta questo passo; all'interno del capitolo a questa riflessione seguono vari racconti che hanno lo scopo di esemplificare – spesso all'insegna del riso – il divario tra «codice di condotta postulato dalla cultura ufficiale scritta, e il costume reale del paese»<sup>248</sup>. La posizione del narratore è duplice: sia osservatore diretto, partecipe della realtà di Malo e della sua cultura popolare; sia studioso distaccato perché colto ed emigrato. Si faccia attenzione, il distanziamento del dispatriato non è tanto un dato biografico che riguarda Meneghello, ma piuttosto un elemento e una funzione testuale: è l'autore fittizio che nel testo ha lasciato Malo a consentire le pratiche del distanziamento [cfr., Cap. 3, Par. 4.1].

In ogni caso attraverso la compresenza di distacco e partecipazione, nel capitolo si esprime una visione complessa della cultura popolare: non un semplice prodotto della cultura alta, non totale alterità, a questa completamente estranea e antitetica. Tra le due culture – anche se nel testo solo a fatica si parla di cultura per l'insieme di idee, valori, credenze e visioni del mondo maladensi – esiste piuttosto un rapporto circolare, dialogico e dialettico. L'influsso reciproco, però, convive con la persistenza di dicotomie e conflitti tra i due poli; è in atto, lo è sempre, un tentativo di dominio da parte del centro sulla periferia, e una difesa di sé da parte del periferico. Nel capitolo si descrivono e si analizzano sia l'alterità della cultura paesana rispetto alla norma della cultura ufficiale, sia i modi con cui si pratica la resistenza intesa come libera interpretazione. Da una parte, quindi, si enunciano i valori della cultura ufficiale e per poi osservare come erano realmente vissuti in paese: misurando così una dicotomia culturale. Dall'altra però si mettono a fuoco gli strumenti con cui si praticava la resistenza alla colonizzazione ideologica e alla dissoluzione della propria peculiare alterità rispetto al centro; il rapporto tra culture appare dialogico e non univocamente di dominazione-subordinazione. È il lavoro lo strumento primo di conservazione della propria specificità collettiva:

---

<sup>247</sup> LN, p. 117.

<sup>248</sup> LN, p. 117.

noi non eravamo una società rurale, eravamo *un paese*, con le sue arti, il suo *work* creativo, fatto di abilità e non solo di pazienza. Per questo ci sentivamo parte di un mondo: la Arendt sostiene con ammirevole lucidezza che il “mondo” solido e reale, in quanto distinto dalla caduca e illusoria “natura”, si produce quando l’artigiano interpone tra noi e la natura le cose che fa: *res* da cui reale [...].

Il paese era un struttura veramente fatta a misura dell’uomo, fatta letteralmente dai nostri compaesani, e quindi adatta alla scala naturale della nostra vita. Quello che c’era era stato fatto in buona parte lì, oggi invece le cose scendono dall’altro, le fabbriche piombano dal cielo di un’economia più vasta, creano strutture nuove che per un verso ci inciviliscono, ma per un altro ci disumanizzano. Le nuove strade arrivano come dall’aria, le fanno imprese forestiere, macchine; le mode del vestire e del vivere arrivano anche loro dall’aria, attraverso i tubi e i canali della televisione. Allora le cose non piombavano dal cielo, le facevamo qui [...].

Le *cose* del nostro mondo ce le facevamo dunque noi stessi, molto più di adesso; le *idee* venivano bensì da fuori, ma si assimilavano profondamente attraverso il lavoro diretto. Tutto era umanizzato in questo modo<sup>249</sup>

In sintesi, l’identità collettiva del paese è sempre stata a rischio di dissoluzione, ma la sua capacità di resistenza era tanto più alta quanto più le *cose* venivano fatte in paese, cioè prodotte con il proprio lavoro. Si creava così un mondo artificiale forgiato direttamente a Malo e quindi umanizzato dai maladensi e di conseguenza parzialmente alternativo al centro e diverso dalle altre periferie. L’avvento dell’industrializzazione comporta omologazione, perché la colonizzazione non avviene più principalmente con le idee e le parole (e le armi), ma attraverso le *cose* capaci di creare un mondo artificiale a immagine del centro e della sua antropologia; dissolvendosi una forma di lavoro, evapora anche una forma di vita e la sua capacità di interpretare e tradurre la cultura ufficiale. È interessante una nota di PP:

In particolare il libro omette di proposito quasi ogni richiamo alle novità connesse col recente sviluppo del paese; dieci anni fa aveva senso osservarle come cose di Malo; ora non è più così, sono aspetti della vita italiana<sup>250</sup>

---

<sup>249</sup> LN, pp. 123-24.

<sup>250</sup> PP, p. 776.

In dieci anni, il tempo trascorso tra la scrittura di LN e di PP, Malo ha visto dissolvere la propria identità a causa di un processo di mutazione che è materiale prima che linguistico; anche se va sottolineata l'oscillazione di fondo che attraversa l'autore: «morendo una lingua non muoiono certe alternative per dire le cose, ma muoiono certe cose»<sup>251</sup>. Più che di un'incongruenza interna all'autore sulla priorità da assegnare ai fatti linguistici o a quelli materiali, si tratta della persistenza di una dialettica dei contrari: «morendo una lingua muore una cultura, ma è certamente vero anche l'opposto, cioè che il mondo artigiano e contadino è stato estinto dagli sviluppi della nostra società»<sup>252</sup>.

L'identità maladense è sempre stata a rischio per la pressione della cultura alta, dei poteri ufficiali, della normalizzazione del centro; per questi motivi acquista valore il modo comico e carnevalesco paesano – inteso come inversione giocosa di tutti i valori e le gerarchie costituiti – e se Meneghello lo mette in forma nel testo è proprio per recuperare un pezzo dell'identità del paese e per usarne le capacità di interpretazione del moderno. Ciò perché, come dichiarato nella nota finale che vedremo, «non è una questione materiale di parole, ma una questione di impostazione» che permette di esprimere le possibilità latenti in ogni lingua e ogni cultura.

In sintesi, il capitolo 14 raffigura e discute il rapporto di relativa autonomia della cultura popolare paesana rispetto all'azione di dominio della cultura ufficiale. Il caso maladense, tuttavia, ha un valore più generale: da una lato perché dalla «cultura del proprio tempo e della propria classe non si esce» e, quindi, anche il caso limite «può rivelarsi rappresentativo»; dall'altro perché le peculiarità consentono «di circoscrivere le possibilità latenti di qualcosa (la cultura popolare) che ci è noto soltanto attraverso documenti frammentari e deformati provenienti quasi tutti dagli “archivi della repressione”»<sup>253</sup>. Queste citazioni tratte da *Il formaggio e i vermi* di Ginzburg sono parzialmente (ma solo parzialmente) improprie, hanno però la forza di rendere conto – attraverso l'associazione tra le idee e le pratiche artistiche di Meneghello da un lato e i metodi storiografici di Ginzburg dall'altro – della tensione cognitiva che attraversa i testi dell'autore maladense. Si capisce come i metodi di indagine elaborati da Meneghello siano propri anche di una certa storiografia (la microstoria) basata, appunto come la poetica dello scavo meneghelliana, sull'indagine del frammento.

La possibilità di ricostruire una visione generale a partire dai frammenti è applicata da Meneghello in una nota al passo che abbiamo citato: «la lingua [...] può facilmente tradirci»; vi troviamo esplicitato il tema della traduzione intesa come tradimento di una verità originaria, ma vediamo anche l'autore teso a svelare le deformazioni attraverso un'indagine linguistica che colloca

---

<sup>251</sup> PP, p. 777.

<sup>252</sup> *Il tremaio*, in J, p. 1093.

<sup>253</sup> C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, Torino, 1976, p. XX.

alcuni dettagli all'interno di insiemi più ampi: la classe, i rapporti di dominio servo-padrone, la relazione centro-periferia:

Il mio maestro, don Tarcisio, racconta nel suo "Diario" la visita di consolazione che andò a fare al padre contadino del primo compaesano morto in guerra, qualche giorno dopo che era arrivata in paese la notizia, nel giugno 1915:

"Mi imbattei proprio in lui mentre, col falchetto in mano, si recava insieme ad alcune sue 'opere' in un campo vicino a mietere; ma di fronte a lui tutta la mia eloquenza consolatoria svanì e, dopo un cenno di saluto, non seppi trovare una parola da rivolgergli." Il vecchio disse al prete: "Signore! Mi è toccata ben amara!". Don Tarcisio trascrive le parole così. Poi il vecchio disse che quando suo figlio era partito, l'aveva incoraggiato a fare il suo dovere: e aggiunse: "E lui, signor, mi ha promesso che farà bene il suo dovere". Il mio maestro dice che si sentiva molto commosso per l'"alto e nobile sentire" del vecchio.

Anch'io sento nel racconto qualcosa di commovente, ma credo sia nella parola "signor", che scritta così, e pronunciata *signòr* con la ò aperta, rende l'idea di ciò che il vecchio contadino può effettivamente aver detto, mentre è certamente svisata nella trascrizione della prima frase (dove nota che "Signore" vuol dire *Sir* e non *My God*, e non è M; in *M el Signòre = God*). C'è qualcosa di dolorosamente simbolico in questo confronto del vecchio contadino *at the receiving end*, col giovane prete, rappresentante qui del mondo dei *signóri*, delle scuole, della lingua scritta in cui si ricevono le cartoline precetto e gli ordini di pagare le tasse; il mondo dei "doveri" (parola in accezione morale sconosciuta al dialetto), e delle guerre che portano via sempre da un giorno all'altro i figli adulti, unica vera ricchezza dei contadini.

Non posso credere che questo contadino che chiama il prete *signòr*, e parla di qualcosa come "fare il suo dovere", sia un esempio di alto e nobile sentire, perché queste ultime parole, e i relativi concetti, non esistono nel suo mondo. L'alto e nobile sentire credo che ce lo mettiamo noi. Finché si trascrive in italiano non si può andare oltre a un certo punto per arrivare alla verità di chi non parla italiano; non è una questione materiale di parole, ma una questione di impostazione. Dov'è il centro?

Penso che la chiave dell'episodio stia in ciò che il contadino effettivamente diceva; ma noi abbiamo solo una traduzione scritta in altra lingua. Se avessimo le parole autentiche (che senza dubbio il mio maestro capiva alla perfezione, e certo s'ingegnava di tradurre onestamente, ma

secondo le categorie del mondo dei *signóri*) chissà che impressione ci farebbe  
quel richiamo al “dovere”?<sup>254</sup>

La nota cita il racconto di don Tarcisio, ed è propriamente una digressione saggistica: discute il tradimento che la traduzione linguistica comporta rispetto alla verità originale del dialetto. All'autore sembra impossibile che un contadino possa incitare suo figlio a «fare il suo dovere» da soldato; non può trattarsi di un esempio di alto e nobile sentire perché questi concetti non appartengono al mondo contadino. È interessante che l'autore usi la formula pronominale della prima persona plurale («l'alto e nobile sentire credo che ce lo mettiamo noi»; «ma noi abbiamo solo una traduzione») segnalando il distacco tra sé e il contadino rappresentante del mondo popolare; l'autore e il lettore si identificano qui con il mondo che parla la lingua ufficiale. Il problema di questo tradimento non è «una questione materiale di parole, ma di impostazione»; la traduzione è falsificante perché don Tarcisio ha usato le proprie categorie concettuali, non tanto per l'uso dell'italiano in sé.

Il piccolo episodio raccontato nel diario di don Tarcisio e raccolto da Meneghello – quindi autenticato autobiograficamente – permette all'autore di riflettere sulla questione del rapporto tra le lingue, anzi, l'autore guarda oltre al problema circoscritto della traduzione del dialetto in italiano. L'attenzione linguistica al termine *signòr* gli consente di evocare il rapporto servo-padrone sotto il profilo del dominio di classe, qui inteso come tentativo di assoggettamento ideologico. La cultura ufficiale con cui si esprime il prete, è infatti parte dell'ideologia dominante, da intendersi come l'ideologia della classe o dei gruppi di potere dominanti e descrivibili attraverso strumenti storici, sociologici, politici o economici. In questo caso Meneghello svela i rapporti di forza tra le classi attraverso un'indagine linguistica e possiamo quindi applicare gli schemi della semiotica marxista di Rossi-Landi<sup>255</sup>; per cui la classe dominante è semioticamente quella che possiede il controllo dell'emissione e circolazione dei messaggi verbali e non-verbali costitutivi di una data comunità. Uno dei modi con cui la classe dominante impone la propria ideologia è il disturbo dei messaggi che potrebbero minare la sua rappresentazione del mondo. Don Tarcisio qui è un involontario trasmettente, adopera i codici della propria classe («le categorie del mondo dei *signóri*») e riformula il messaggio del contadino, non è quindi «una questione materiale di parole, ma di impostazione». L'appellativo *signòr* svela il prete come un «rappresentante qui del mondo dei *signóri*, delle scuole, della lingua scritta in cui si ricevono le cartoline precetto e gli ordini di pagare le tasse; il mondo dei “doveri” (parola in accezione morale sconosciuta al dialetto), e delle guerre che portano via sempre da un giorno all'altro i figli adulti, unica vera ricchezza dei contadini»; don Tarcisio non può sfuggire

---

<sup>254</sup> LN, pp. 319-20.

<sup>255</sup> Si prende qui a riferimento Ferruccio Rossi-Landi, *Semiotica e ideologia. Applicazioni della teoria del linguaggio come lavoro e come mercato. Indagini sulla alienazione linguistica*, Bompiani, Milano, 1979.

nemmeno nel suo diario alla classe a cui appartiene e alla funzione di assoggettamento ideologico che viene a ricoprire, questo perché non esistono zone non ideologiche della realtà. Dalle proprie posizioni ideologiche latenti è possibile uscire con diverse modalità: attraverso un conflitto incarnato dalla prassi; per mezzo di uno sforzo razionale che obblighi la ragione a produrre la propria critica; con una forma estetica. È l'extralocalizzazione dell'autore rispetto al contadino e insieme nei confronti del prete, a permettergli, per uno sforzo cosciente della propria alterità, di svelare la distorsione prodotta da don Tarcisio.

Meneghello, però, non ci appare mai pedante e pretestuoso, nemmeno lezioso: la forza della sua argomentazione è data per lampi. È l'architettura del capitolo e il suo rapporto con la nota a imprimere valore e forza conoscitiva alla digressione saggistica. Dalla scheggia linguistica estratta dal diario di don Tarcisio si ricostruiscono i rapporti tra il contadino e il prete, a sua volta questa relazione viene collocata all'interno di un insieme più ampio: i rapporti tra classi e culture sono misurati all'interno del contesto paesano. La nota quindi è un affondo saggistico che nel frammento sa riflettere la totalità di un discorso politico.

Si illumina così l'eccezionalità di Meneghello, ovvero la sua capacità di saggiare le grandi questioni su un terreno strettamente locale, ovvero partendo sempre da fatti minimi accaduti nel proprio micro-mondo maladense e familiare. Gli eventi appresi autobiograficamente sono messi in forma attraverso le capacità dell'immaginazione; realtà e invenzione si mescolano in una forma letteraria capace di usare anche strumenti apparentemente irrazionali (l'inconscio infantile; il mondo magico del dialetto): il passato viene recuperato per scorci e frammenti, una tensione conoscitiva si sforza di legarli per ricostruire insiemi più grandi. Lo scrittore a partire da alcune schegge raccolte personalmente prova a ricostruire il DNA da cui estrarre il codice genetico della realtà:

Autobiografico è invariabilmente per me il punto di partenza, ma [...] il mio interesse iniziale per questa materia non è fondato sull'idea che ciò che è capitato a me, ciò che potrei chiamare per brevità «la mia vita», sia di particolare importanza [...].

Il mio interesse si basa invece sulla convinzione che qualunque frammento di esperienza, della nostra esperienza personale, per ordinaria che sia, contiene gli elementi costitutivi della realtà di cui fa parte: quasi lo scheletro essenziale, i semi del proprio significato, una specie di DNA del reale. Il lavoro che cerco di fare è di estrarlo e svolgerlo. Sotto questo profilo scrivere per me è essenzialmente un esercizio conoscitivo<sup>256</sup>

---

<sup>256</sup> *Nel prisma del dopoguerra*, in MR, p. 1460.

Se la scrittura di Meneghello è una ricerca di senso e di verità, tuttavia il genere autobiografico e la ricostruzione di una totalità a partire dai frammenti rischiano di produrre falsificazioni dovute a cause opposte, ma complementari: impressionismo individualistico, oggettivismo astratto.

## Seconda parte



## Capitolo 3: frammento e totalità

Sentivo di stare raccontando dall'interno, con l'autorità di chi parla di ciò che sa, e solo di ciò che sa. Certo non ignoro che il disegno generale degli eventi non si vede sempre bene dall'interno; ma d'altra parte se il materiale di cui altri si serve per fare quel disegno dall'esterno non è assolutamente autentico, il disegno non conta nulla, e può riuscire uno sgorbio<sup>257</sup>

### 1. Il frammento

Abbiamo visto che il punto di partenza per Meneghello è sempre autobiografico. Tale scelta consente all'autore un controllo filologico del proprio materiale permettendogli di compiere un'indagine che giunga al fondo vero delle cose, oltre gli schemi di ogni apriori ideologico. Inoltre per poter dire il vero è essenziale ricostruire la forma dei fenomeni e delle loro prime percezioni; nelle opere ricorre l'immagine del contesto locale come teatro in grado di intensificare la percezione dell'autore acuendone le capacità conoscitive. L'immagine compare in LN:

Tutto quello che abbiamo qui è movimentato, vivido, forse perché le distanze sono piccole e fisse come in un teatro [...] Qui tutto è come intensificato, questione di scala probabilmente e di rapporti interni<sup>258</sup>

Ma anche in BS, dove la figura è più razionalizzata:

Mi domando cosa ne sapevo io dell'Italia a metà degli anni '40. Il paese, la scuola a Vicenza, l'Università a Padova; il fascismo nelle sue fasi pre-terminali, sia localmente che a livello metropolitano; gli ambienti (erano ambienti?) dell'antifascismo militante, e la Resistenza... In fondo ciò che ero venuto a conoscere e a sapere dell'Italia e della vita italiana non pare neanche poco. Ma in realtà dire "sapere" e "conoscere" è un'esagerazione. Io conoscevo intimamente soltanto il piccolo paesaggio che si sarebbe veduto andando a spiare (verso l'interno) per il buco delle mie pupille.

In qualche modo era come il mio "Teatro" di legno [...]

Il campo della mia conoscenza era un simile teatrino domestico e paesano, una cucina, un tinello, un seciario, una corte, un portico, un brolo; col suo contorno esterno di marciapiedi, vie selciate e sterrate, cortili, orti,

---

<sup>257</sup> Dalla *Nota* a PM, p. 615.

<sup>258</sup> LN, p. 5.

balaustre, pulpiti, altari. E coi suoi personaggi, parte sul proscenio parte sullo sfondo. C'era inoltre qualche quadro di vita di scolaro a Vicenza e di studente a Padova, e la lanterna magica delle cose imparate sui libri. Anche quest'ultimo settore formava una specie di teatro, almeno nel senso di una rappresentazione, una serie di quadri animati, roba veduta a squarci, dall'ombra al chiaro, apparizioni per spiragli [...] l'ambiente che si intravedeva dalle aperture del mezzanino scolastico-umanistico mi affascinava proprio per certe sfumature meno rassicuranti, il disegno delle nuvole sui fondali, un principio di smorfia sulle facce in primo piano<sup>259</sup>

Il teatro, l'ambiente ristretto di ciò che si può conoscere con gli occhi, è il luogo dove la realtà si può verificare con mano, luogo di partenza da cui si può intravedere una verità più ampia. In BS si tenta di capire il periodo del secondo dopoguerra italiano con un gesto conoscitivo focalizzato su quel pezzo di Veneto che l'autore ha avuto modo di osservare. Meneghello, però, è consapevole dei problemi di una visione parziale: «Certo non ignoro che il disegno generale degli eventi non si vede sempre bene dall'interno».

Ciononostante le tre opere di Meneghello sono costruite attraverso una poetica del frammento e il loro statuto è, appunto, frammentario. Tale forma è determinata da alcuni elementi. Il punto di vista e la voce appartengono a un singolo individuo, l'IO autoriale. A strutturare le tre opere citate sono brevi lasse narrative, episodi tratti da un recupero mnemonico del passato che emerge sempre in maniera frammentata: i ricordi sono punti di luce nell'oscurità dell'oblio, si rimbalza dall'uno all'altro per associazioni e non tanto seguendo un ordine temporale o causale. Inoltre, il focus è ristretto sia a livello temporale che spaziale: il paese (e qualche spicchio di Veneto in BS) è osservato solo durante un piccolo periodo di tempo, senza vera attenzione allo sviluppo cronologico, e tuttavia l'interesse per i cambiamenti storici è marcato [cfr., Cap. 4]. Infine, la frammentarietà è segnalata a livello tipografico: tutti i libri di Meneghello sono costruiti dalla successione di paragrafi intesi come lasse narrative, lacerti o nuclei testuali, separati l'uno dall'altro da una riga bianca che sembra, spesso, comportare l'elisione del rapporto logico, causale o temporale tra due nuclei adiacenti. È il lettore a dover legare le singole parti; se i motivi di vicinanza possono essere determinati da ragioni tematiche o da continuità nell'ordine dei contenuti, spesso però i collegamenti sono dovuti a procedimenti lirici e non argomentativi: ripresa di parole a inizio paragrafo, anadiplosi o altri procedimenti anaforici, come il parallelismo delle costruzioni sintattiche.

Il tentativo di ricostruire un ordine procede per accostamento di immagini, oppure offrendo una connessione di pensieri; a legare i diversi episodi contribuiscono relazioni di natura logica, a

---

<sup>259</sup> BS, pp. 75-76.

carattere più particolare che universale. L'autore procede per accumulo di scarti metonimici che, rielaborando diversi elementi, dovrebbero ricostruire una rete di legami sotterranei in grado di significare un ordine più generale. Eppure un'indagine cognitiva che voglia capire la totalità della vita sociale, a partire da alcuni suoi frammenti, incontra diversi ostacoli e rischi. Alcuni sorgono dalla stessa osmosi di autobiografia e saggio, e si collocano tra i due estremi del soggettivismo individualistico e dell'oggettivismo astratto: narcisismo; canto della singolarità; assolutizzazione della parzialità; ricostruzione di un quadro generale falsificato. Altri dipendono dai modi con cui si pensa la relazione tra totalità e le sue parti; il rischio è di assumere una visione essenzialista o, per dirla con Mazzoni<sup>260</sup>, un paradigma espressivo che concepisce le parti come determinazioni di un intero dotato di un'essenza interna che si riflette, appunto, nelle sue parti. Nel frammento sarebbe custodita l'essenza, l'istanza che determina ogni fenomeno e quindi anche la totalità della vita. Non sembra, però, che le opere di Meneghello ricompongano la frammentarietà sulla scorta di un paradigma espressivo; piuttosto si tratta di un paradigma strutturale e intimamente dialettico in cui «la totalità è immanente a ciascuno dei suoi modi d'essere»<sup>261</sup> e la complessità della struttura consiste nei suoi effetti. O per dirla con Jameson che riprende Marx: «La “struttura” è una causa assente, non essendo mai presente empiricamente da nessuna parte come elemento, non essendo una parte del tutto o uno dei livelli, bensì l'intero sistema dei rapporti tra quei livelli»<sup>262</sup>. Si chiarirà più precisamente il paradigma ricostruttivo operante nei testi in sede conclusiva, e alla luce delle analisi che si svolgeranno nel capitolo.

---

<sup>260</sup> G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 22-25.

<sup>261</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>262</sup> F. Jameson, *L'inconscio politico*, Garzanti, Milano, 1990, p. 38.

## 2. Ricomposizione

La frammentarietà dell'opera di Meneghello ha la sua origine nel genere autobiografico. Si tratta, lo abbiamo già visto, di un modo per autenticare i fatti narrati, ma anche di una postura etica: l'esigenza di verificare la realtà attraverso la conoscenza personale proviene da un tentativo di scongiurare cliché e preconcetti percepiti come falsi, dal sospetto per gli stereotipi, anche quelli che si annidano nei luoghi della conoscenza accademica. Meneghello vuole essere sicuro dei dettagli con cui disegna il quadro della vita; unico modo per sfuggire alle precomprensioni del reale, all'ideologia sedimentata nei linguaggi e nelle narrazioni delle classi e dei diversi ambienti sociali.

La realtà vista ed esperita autobiograficamente, ricomposta a posteriori attraverso la memoria, si presenta in forme frammentarie su cui agisce una consapevole scelta di poetica teorizzata dallo stesso autore. Ad esempio ne *I cocci di Rivarotta*, l'autore sceglie di partire dai «frammenti di cose rotte» perché è convinto che vi si trovi preservata «con tanta forza la memoria scheggiata di ciò che è stato, quasi i semi di una realtà che non c'è più, ma che partendo da essi si può ricostruire»<sup>263</sup>. L'autore riconosce una forte affinità tra la propria poetica dello scavo e l'archeologia intesa come «l'arte di far parlare i residui, gli avanzi, i detriti: nel nostro caso, i cocci. È un'indagine quasi poliziesca, affidata al gioco degli indizi e delle deduzioni; e allo stesso tempo è una ricerca immaginativa»<sup>264</sup>. I frammenti recuperati autobiograficamente devono essere però ricomposti dall'autore, è necessario: «ricostruire eventi e forme partendo dai cocci, basandosi specialmente sul materiale fornito dagli accumuli, i depositi di scarto [...] inteso come straordinario serbatoio del passato», si tratta di «un processo di rianimazione dei frammenti, per cui si mira a raggiungere in ciascuno il nucleo genetico, l'essenza capace di rigenerare l'insieme e di restituire al circolo della vita ciò che era stato vita prima di scheggiarsi in una serie di pezzi incoerenti, dall'apparenza di cose morte»<sup>265</sup>.

Alla poetica del frammento presiede un forte controllo autoriale, l'apparente casualità associativa dei ricordi è sempre mediata da un gesto razionale che la usa come strumento cognitivo. Sebbene le sensazioni e i fatti recuperati dalla memoria non abbiano di per sé un valore generale, tuttavia a contribuire in alcuni casi a imprimerglielo è l'impiego di precise strategie testuali investite di sforzi conoscitivi: montaggio, saggismo, dialogismo e incontro dialettico tra alterità.

---

<sup>263</sup> *I cocci di Rivarotta*, in MR, p. 1506.

<sup>264</sup> *Ivi*, p. 1512.

<sup>265</sup> *Ivi*, pp. 1513-14.

## 2.1 Montaggio e saggismo

Gli studi filologici delle fasi compositive delle opere meneghelliane confermano l'istanza sistematrice e documentaria con cui l'autore ricomponne le schegge narrative emerse casualmente dalla memoria: i brani sono continuamente riscritti, i dialoghi rivisitati; si aggiungono inserti riflessivi a segnalare la volontà d'interpretazione dell'autore; si sperimentano diversi rapporti tra le singole parti all'interno del capitolo, e si valutano successioni differenti dei capitoli<sup>266</sup>.

Tutte e tre le opere analizzate sono prive di evoluzione cronologica e si sviluppano nella successione dei capitoli, intesi come contenitori tematici che racchiudono e legano gli episodi tra di loro. Meneghello, però, non si limita a un'esposizione frammentaria o aneddotica, piuttosto costruisce le sue opere incrociando tre tipologie discorsive differenti, già segnalate da Praloran<sup>267</sup>.

La prima è la narrazione iterativa che compone una serie. Il singolo evento si lega alla serie in quanto particolare che discende dal generale, la serie a sua volta permette di ricostruire il disegno generale. Questo rapporto è circolare: la parte come emanazione del tutto; le singole parti che ricompongono un tutto. La circolarità permette un esercizio conoscitivo basato sul recupero dei frammenti: dai cocci si ricostruisce un quadro, un ambiente, una rete di relazioni. Il legame circolare tra le parti e la totalità, tuttavia, non è dato in qualsiasi contesto, o meglio conosce dei gradi differenti di affidabilità: è tanto maggiore quanto più è stabile il mondo narrato. Questo è il motivo per cui questa tipologia discorsiva abbonda nella prima parte di LN e di PP. Ha già mostrato Praloran come il racconto per serie di eventi sia legato all'uso dei tempi imperfetti, cioè alla rappresentazione di un mondo stabile, internamente coerente e che oppone la propria immutabilità ai cambiamenti della storia.

La seconda tipologia discorsiva è costituita dalla narrazione di eventi che si staccano dalla serie e hanno un valore di esemplarità. Il rapporto tra narrazione in serie e narrazione singolariva di eventi determinati si associa all'uso del perfetto e dell'imperfetto: tendenzialmente il singolo evento è narrato al perfetto, il modo eventivo; mentre la serialità e la sua dimensione reiterativa sono dati dall'uso dell'imperfetto. Alla prova testuale la distinzione è tuttavia meno rigida di quanto può apparire dal piano teorico appena delineato: un evento minimo raccontato al perfetto può assumere valore imperfettivo se narrato all'interno di una cornice e di una serialità rette dai tempi all'imperfetto. Così accade nella prima parte di LN e PP, dove l'evento singolo, pur stagliandosi sulla serie, tende a confermarne il significato grazie al suo carattere fortemente emblematico. Può accadere quindi che il

---

<sup>266</sup> Si può vedere l'apparato critico (*Notizie sui testi*) delle *Opere* di Meneghello curato da Caputo, le informazioni su BS si trovano solamente nell'edizione delle *Opere* uscita per Rizzoli, non in quella pubblicata ne *i Meridiani* Mondadori.

<sup>267</sup> M. Praloran, «*Siamo arrivati ieri sera*», cit., p. 111.

presente narrativo proietti il tempo dell'enunciazione nel passato, cioè che sposti il presente della narrazione nel tempo passato: si crea una situazione lirica, di partecipazione emotiva e così il tempo verbale assume una connotazione imperfettiva, per cui i fatti narrati al presente perdono il loro valore risolutivo<sup>268</sup>. In questo modo si attenuano le forze disgreganti della singolarità; ricondurle all'interno di un sistema coeso rende conto della ricerca di un equilibrio tra le esigenze individuali e le ragioni collettive. Si tratta di una delle costanti della scrittura meneghelliana; la tensione tra particolare e universale produce una «sintesi tra ragione e sentimenti [...] costitutivi dell'individualità»<sup>269</sup> che di per sé è insita nel saggio, ma che viene rafforzata dalla componente autobiografica.

Nella seconda parte di LN e PP acquista maggior importanza il presente del narratore e il passato non sembra più recuperabile attraverso una partecipazione fusionale: l'evento singolo domina sulla serie e il perfetto sull'imperfetto. Continua, tuttavia, la narrazione iterativa ma in proporzione inferiore a quella singolativa; soprattutto l'evento singolo non sempre conferma il significato rappresentato dalla serie, ma nella sua esemplarità può contraddirla. È come se i cambiamenti storici avessero infranto la coerenza del mondo narrato per cui il recupero di frammenti della memoria e il loro ordinamento in serie non garantisce più la narrabilità di Malo e la comprensione del passato. Cresce la percentuale di eventi singolativi che, pur opponendosi alla serie, continuano a essere caricati di valore esemplare. In BS addirittura sembra che il montaggio non sia più in grado di rappresentare una verità più generale: le parti non stanno insieme, e se lo fanno il loro significato è sfuggente. Il montaggio si complica, si acuisce l'ellitticità e si assottigliano i legami tra i frammenti e, quindi, aumentano le problematicità nella ricostruzione della totalità. Sono queste alcune delle ragioni dei cambiamenti stilistici che intercorrono tra LN e PP fino a giungere a BS.

A complicare il quadro contribuisce la terza tipologia discorsiva: il discorso autoriale che riflette, commenta, analizza e spiega. È il ricorso a ciò che è stato definito il saggismo di Meneghello, un'istanza riflessiva proiettata sulla materia narrata: la ricerca di un senso richiede una continua mediazione razionale. Si registra però un paradosso apparente: da un lato la presenza della voce autoriale è più presente, come ci aspetteremmo, con il dissolversi della narrazione iterativa; dall'altro però la maggiore presenza non coincide con un irrobustimento di questa voce. Ne è un esempio evidente BS, dove la voce autoriale è sì pervasiva, ma i suoi commenti non hanno valore risolutivo, più espressioni di incertezze, ambiguità e contraddizioni che affermazioni. La forza dell'analisi interpretativa e del giudizio storico raggiunti nel capitolo 14 – a dominante saggistica – non è più

---

<sup>268</sup> Per maggiori dettagli ed esempi nel rapporto tra tipologie discorsive e tempi verbali in LN si rimanda all'articolo già citato di Praloran. Invece, per la connotazione imperfettiva che può assumere il verbo nei diversi contesti si veda P. M. Bertinetto, *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano*, Accademia della Crusca 1986, Firenze, 1986.

<sup>269</sup> G. Fichera, *Il saggio ovvero il giusto mezzo dell'invenzione*, cit., p. 9.

raggiunto nelle altre opere. D'altra parte, in BS gli episodi narrati acquisiscono maggiore spazio, diventano dei piccoli racconti, però sempre legati tra loro attraverso motivi tematici; le riflessioni autoriali intervengono in modi oscuri, che quasi mai manifestano apertamente il disegno complessivo del capitolo o dell'opera. I momenti più alti nella ricerca di senso sono ancora affidati alla voce narrante, ma se in LN e PP la figuralità e i procedimenti ellittici sembrano strumenti retorici – oltretutto cognitivi – che offrono un sostegno al discorso argomentativo, in BS la densità figurale sembra scivolare verso un'oscurità poco illuminata dal commento autoriale.

Non è ancora il momento per fornire un'interpretazione generale di queste scelte autoriali [a questo è dedicato il quarto capitolo], ma si capisce con quali strategie l'autore cerchi di risalire dai frammenti a una totalità, e come i generi letterari contribuiscano a questa operazione. Le schegge recuperate da una memoria autobiografica vengono ricomposte attraverso un'operazione di montaggio, che è anche un'attività immaginativa; il significato che si cerca di delineare attraverso la serie di narrazioni è esemplificato e rafforzato dai racconti singolativi. Sul quadro che viene a crearsi, o nelle sue crepe, si intromette sempre la voce autoriale che razionalizza la materia narrata garantendo una visione d'insieme non impressionistica. Si tratta di uno sforzo cognitivo che non assume tanto armonica di una spiegazione didattica, quanto il carattere frammentario di una forma saggistica sempre spezzata da lacerti narrativi: certamente per intenti anti-retorici, ma anche per fiducia nella forza conoscitiva propria degli strumenti immaginativi e formali, cioè letterari. È ancora la pratica di una ricerca della verità attraverso un medium diverso da quello del concetto.

Un'ulteriore complicazione del quadro fin qui delineato è data dall'incrociarsi delle due modalità di narrazione, singolativa e iterativa, con i procedimenti di assemblaggio dei singoli racconti. I racconti narrati in modo singolativo infatti possono a loro volta legarsi tra loro in serie, come successione di casi esemplari, si produce così un'ulteriore effetto di serialità iterativa data dall'addizione di singolarità; oppure può succedere l'opposto, i singoli racconti sono accostati senza produrre una serie, e il mancato legame allude alle «contraddizioni dei caratteri generali che il periodo ha assunto» nel ricordo (è questo il caso di BS); o ancora, la narrazione singolativa può dar vita a un racconto più esteso che resta isolato, ma illumina la serie per accordo, oppure per contrasto.

Si prosegue con un affondo su un capitolo di LN con l'intento che l'esempio possa descrivere la struttura base del montaggio meneghelliano, quasi un suo grado zero, ossia una costante minima rintracciabile in tutti i testi dell'autore<sup>270</sup>.

---

<sup>270</sup> Il quadro che si va delineando è di difficile descrizione, anche perché avvengono cambiamenti importanti sia tra le opere analizzate sia nella successione delle parti nella singola opera. Si rimanda quindi al capitolo quarto per un'analisi comparativa che descriva le varianti provando a interpretarle.

Il capitolo 25 di LN si apre con un lacerto narrativo che offre alcuni esempi di omelie proclamate durante la messa; la seconda lassa mostra le differenze tra passato e presente; segue una distinzione dei diversi tipi di messa della domenica e nel quarto frammento si dipinge il rapporto tra religione e vita profana, teologia e quotidianità. Viene così introdotto il tema del capitolo: il rapporto tra ufficialità della religione e credenze paesane. Si raffigura una religione dall'impianto normativo che non chiede tanto di essere capito, quanto di essere accettato; si distinguono le diverse maniere di rapportarsi alla norma religiosa dei bambini, delle donne e degli uomini. L'indagine procede mettendo al centro la paura dell'inferno, punto gravitazionale su cui verificare il tema del capitolo.

Il capitolo è suddivisibile in otto parti, percorriamole dall'inizio. La prima lassa narrativa si concentra sui preti e le loro prediche, serve a descrivere l'ambiente paesano e ad avvicinarsi al tema, accenna a una differenziazione delle funzioni religiose che verrà ripresa in seguito. Nella seconda parte del capitolo, brevissima, il narratore dal suo presente scopre che in paese le cose sono cambiate:

Mi dicono che adesso si può andare a messa anche alla sera. «È valida» mi assicurano. Mi sento *let down*.

«Scommetto che si può anche andare alla comunione senza essere digiuno dalla mezzanotte?» dico amaramente, come per dire uno sproposito. Invece è vero. Basta non mangiare per due ore. Ostia, ma dove andiamo a finire?<sup>271</sup>

Vediamo il narratore dialogare dal presente con dei personaggi non nominati, la scoperta che il mondo di Malo è cambiato imprime valore al ritorno narrativo nel passato: descrivere e capire ciò che è stato come azioni di riappropriazione di un mondo perduto, ma anche di interrogazione della contemporaneità più stretta. Infatti, la parte seguente procede a una descrizione sociologica dei diversi tipi di messa, il modo discorsivo è quello dell'iterazione seriale: micro racconti dall'aspetto imperfettivo che rappresentano quello che succedeva a Malo, non che è accaduto una volta sola, ma accadeva sempre. Eventi di un mondo che si ripete uguale a sé stesso, con lo stesso grado di certezza con cui al giorno segue la notte:

Messa prima, messa del primo, messa granda, messa ultima [...] erano incorporate nelle strutture stesse della società, e facevano parte dell'ambiente come le ore del giorno e della notte.

La messa del primo cadeva d'inverno tra la notte e il giorno, d'estate in quel margine luminoso del giorno quando il primo sole batte sulle imposte chiuse delle finestre e rallegra le strade vuote. Era la messa della gente che ha

---

<sup>271</sup> LN, p. 218.



da fare: ranghi serrati delle madri di famiglia, figlie primogenite, osti e bottegai della vecchia generazione, famigliole devote e laboriose.

La messa granda era per le famiglie di chiesa, per i puristi agiati del centro, per le frotte patriarcali dei contadini. Era, religiosamente parlando, la messa più vera di tutte, la messa dell'Arciprete che vi cantava [...].

La messa ultima, alle undici, era la versione elegante per i borghesi del centro, signorine e giovanotti, coppie modernizzate, persone anziane non di chiesa, signori, autorità [...] Del resto andare a messa ultima, specie in fondo alla chiesa, era un piacere: si facevano bellissime chiacchierate, tutti voltati verso l'altare; si facevano ridere le ragazze proprio quando passava in ispezione l'Arciprete. Era come "parlare" a scuola. E le ragazze vestite da festa, col velo sui capelli, erano specialmente attraenti. Ma la messa più bella era l'altra, la prima<sup>272</sup>

Al breve racconto dei diversi tipi di messa, segue (nel quarto pezzo del capitolo) un focus sulla messa prima che procede in continuità con la chiusura della lassa precedente: «Ma la messa più bella era l'altra, la prima»<sup>273</sup>. Il brano si apre mescolando stile nominale e tempo presente, si tratta di una appropriazione lirica – «favolosa» – del passato che subisce una cristallizzazione e un avvicinamento al presente della narrazione:

*Messa prima*, nel grembo insonnolito della notte, la preistoria favolosa del tempo chiamato domenica. Le stelle fuori, i primi canti dei galli; dentro, la penombra dorata e l'alone giallo delle candele. Un piccolo popolo di fedeli, poveri usi ai lavori duri; un prete forse rozzo anche lui, che predica poco e semplicemente. Una religione che viene *prima* del resto, e si alza coi braccianti, i montanari, le serve, la gente che comincia a lavorare all'alba<sup>274</sup>

Eppure la descrizione ha un valore non risolutivo, come se la narrazione caricasse gli eventi – anche spostandoli in un atmosfera di sospensione trasognata, eppure realistica – di un valore imperfettivo rilanciato dall'uso degli imperfetti nel paragrafo seguente, in cui si capisce che la messa descritta si ripeteva sempre, «ogni domenica», uguale a sé stessa:

Messa prima! Mi pareva incredibile che ogni domenica, quando noi si dormiva, prima che la notte cominciasse a sbiadire, avvenisse davvero questa

---

<sup>272</sup> LN, p. 219-20.

<sup>273</sup> LN, p. 220.

<sup>274</sup> LN, p. 220.

antica cosa che la fantasia isolava in un tempo fuori dal tempo, senza rapporto con la realtà quotidiana<sup>275</sup>

Eppure questo rito di enorme antichità è ormai scomparso, è il senso che a posteriori si può attribuire alla seconda lassa del capitolo: «Mi dicono che adesso» indica che oggi le cose sono cambiate rispetto all'allora che si sta raccontando. Questo è il motivo per cui alla atmosfera iterativa segue un racconto al presente, che trasporta deitivamente il passato perduto nel mondo del narratore: una rimemorazione che è però tentativo di recupero e riappropriazione del passato:

Vedo la piccola comunità dei fedeli che assiste in piedi alla messa prima, nel buio premattutino, assembrata davanti all'altare. Ciascuno ha un bastone nodoso a cui s'appoggia; sono vestiti di pelli, hanno la testa rapata, tranne la frangetta di capelli sulla coppa come un collare alto. Il grosso occhio ugnolo è fisso sul prete<sup>276</sup>

A questo presente segue nuovamente l'imperfetto che ricolloca gli eventi nella loro atmosfera iterativa, di ciclica ripetitività, però trasfigurata dalla percezioni fantasiose del bambino (i contadini visti come ciclopi) e dall'uso che ne fa l'autore:

Il sagrestano, l'antico Checco Mano, agitava al primo passaggio la borsa rossa (anime del purcatòrio), al secondo la borsa nera (prete). I ciclopi ci mettevano dentro la manciata delle ghiande, e qualche volta nella borsa nera pétole di capra.

Un livello, dentro, dove le cose di notte affondano lentamente e si contraffanno<sup>277</sup>

Descrizione di un mondo stabile in cui i gesti si ripetono da un lato; riappropriazione fantasiosa dall'altro. Questo gesto proietta il narratore, e i lettori con lui, nel passato di Malo. A questa fusionalità con il passato segue, nelle lasse seguenti, un distanziamento critico: l'alternanza di racconti ironici e di riflessione. Dopo averci immessi nel mondo religioso di Malo il narratore ci vuole mostrare come le verità ufficiali della Chiesa fossero realmente vissute in paese<sup>278</sup>.

---

<sup>275</sup> LN, p. 220.

<sup>276</sup> LN, p. 220.

<sup>277</sup> LN, p. 220.

<sup>278</sup> Sebbene qui ci si è concentrati soprattutto sull'effetto provocato dal tempo verbale sulla percezione degli avvenimenti raccontati, va tenuto presente che la scelta del tempo grammaticale non dipende solamente dalla distanza cronologica dei fatti narrati, ma anche dalla modalità discorsiva (commento o narrazione) secondo le distinzioni di H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Il Mulino, Bologna, 1978.

Le quinta sezione introduce il tema centrale di tutto il capitolo: il rapporto tra religione e vita profana. Ciò avviene attraverso brevissime spie riflessive e una serie di racconti singolativi; la modalità discorsiva della narrazione singolativa è utilizzata in un contesto in cui i racconti-aneddoti sono legati tra di loro: si forma una serie di eventi singolativi. Avviene dunque un montaggio di singoli episodi (di seguito numerati per facilitarne l'identificazione) di cui si capisce il vero significato solo legandoli insieme:

Religione e teologia fanno da sfondo alla vita profana: [1] «Quando andiamo in montagna siamo più vicini a Dio. Così è anche in Nuova Zelanda, dall'altra parte del mondo, quando vanno in montagna. Dunque Dio è tondo». Per Mino non è una battuta da ridere ma una deduzione tanto interessante quanto sorprendente: mentre l'enunciava gli si vedeva nel viso il gusto della scoperta. Mino non è quello che si dice un miscredente, questo Dio tondo è il suo Dio, e all'idea che è fatto così sorride ancora un po' incerto. Si pongono ai figli problemi che erano sconosciuti ai padri. [2] Elia è salito nello spazio prima dei russi, ma dov'è? I preti dicono però che forse quella storia non è letteralmente vera, mentre invece è di fede che la Madonna, per esempio, è in cielo col corpo. Così un giorno, continuando a esplorare lo spazio sempre più in là, è praticamente certo che la vedremo in orbita.

«Vieni in Prà dopo cena, a vedere la Madonna? Passa alle otto.»  
Questi non sono scherzi sulla religione; non è la religione che si canzona, ma le stramberie esilaranti della vita moderna.

Anche i bambini hanno una sensibilità teologica naturale [...].

[3] Tutto è moralizzato. «A l'Inferno! la va l'Inferno!» sussurrava la Franca scandalizzata e felice, avendo colto la nostra gatta, che camminava con la coda alzata, in una condizione che non merita e non ottiene perdono: era senza mutande<sup>279</sup>

Con una serie di micro-episodi raccontati all'insegna del riso, si enunciano di fatto le linee principali che verranno indagate nel capitolo: funzione del bambino nel sistema religioso; rapporto tra teologia e vita quotidiana. La cultura religiosa è da una lato un codice con cui guardare al mondo, e in caso deriderlo; ma dall'altro è presa con limitata serietà perché è la quotidianità dell'esistere ad avere la priorità. Questa sezione termina con due esempi di «*quaestio* teologica», che hanno il valore di mostrare come in paese si dialoghi liberamente con le verità di fede; qui addirittura Dio è ridotto a termine di paragone. I due episodi finali si illuminano a vicenda: il primo è un aneddoto e ha un valore

---

<sup>279</sup> LN, pp. 220-21.

esemplificativo; il secondo, privo di protagonisti, ricostruisce una situazione tipica, ha un valore impersonale e ha quindi effetti generalizzanti.

[1] «Se si può fare la punta al ferro?» mi domandò il piccolo Roberto. Io stavo cercando di centrare la finestra del granaio col giavelotto che m'ero fatto, una canna alla quale Roberto mi aveva visto “fare la punta” con cura. Era ancora chiaro in cortile, dopo il tramonto.

Gli dissi che si può fare, ma si fa più fatica. Continuavo i miei lanci, senza però centrare la finestra. Roberto disse: «E se si può fare la punta alla finestra?»

Mi venne da ridere: gli dissi che, in un certo senso, volendo, si potrebbe. Roberto era già pronto, e disse:

«E al Signore, se si può fargli la punta?»

Dovetti confessargli che non lo sapevo, non sappiamo nulla.

[2] Ma se il rangotàno è la più forte creatura che esiste, e può lottare chiunque altro, si arriva fatalmente al problema: il rangotàno è più forte di Dio?

Chi dice che il rangotàno può lottare anche Dio, chi dice che Dio essendo onnipotente lotta il rangotàno, ma péna-péna<sup>280</sup>

L'aver presentato ironicamente il rapporto tra vita quotidiana e fede, all'insegna di un libero riadattamento delle verità teologiche alle ragioni del quotidiano, permette al narratore di aprire il paragrafo seguente chiedendo: «Che cosa credeva – o crede – la gente? Che vuol dire “credere” in paese?». In questa sezione il narratore è distaccato, per lo più descrive: dove e come si imparavano le verità della Fede; le accezioni di credere; una credenza basata non sulla comprensione ma sulla accettazione dei precetti religiosi. Eppure, se i credenti non mettono in discussione le verità della fede, le vivono tuttavia in una versione semplificata e adattata alle proprie esigenze; la norma religiosa paesana gravita – traendone sostegno, ma anche una drastica semplificazione – attorno all'idea dell'Inferno. Verso la fine di questa sezione però si affaccia la coscienza bambina, giustificata dalla sua centralità nel sistema religioso: della paura dell'Inferno tengono conto «i bambini, buona parte delle donne, e presumibilmente i preti; ma gli uomini generalmente no»<sup>281</sup>. La prospettiva bambina trova incomprensibile il comportamento dei maschi adulti:

Sapevano anche loro che le cose stanno così, però si comportavano come se non lo sapessero. È una strana bestia l'uomo: come non vive di solo pane, così non vive di sola paura dell'Inferno. Preoccupato dal lavoro,

---

<sup>280</sup> LN, pp. 221-22.

<sup>281</sup> LN, pp. 221-22.

dall'interesse e dalle passioni, si comporta come se il mondo *vero* fosse quello presente, la sua famiglia, il paese, i campi, la bottega, gli amici, le donne, la tavola imbandita; e non invece quell'altro dove non ci sono campi, famiglie, osterie, paesi<sup>282</sup>

La prospettiva del personaggio-bambino produce un distanziamento dai maschi adulti, significativamente nominati alla terza persona plurale (*loro*, non *noi* da Malo); i loro modi sono avvertiti moralmente erranei e incomprensibili. Ci si aspetterebbe quindi una critica dei costumi di vita paesani, invece il resto del capitolo rivela una struttura ironica. La settima parte si apre sottolineando come la complessità della religione si riduca a un'adesione incondizionata alla norma religiosa; un'adesione tuttavia formale che assume i tratti di un continuo tentativo di esorcizzare, da parte delle «persone normali»<sup>283</sup>, la paura dell'inferno attraverso pratiche sufficienti a evitare le pene eterne.

Quanto all'impianto normativo della religione, esso era fondato sull'assioma che Dio, nei suoi imperscrutabili e minacciosi rapporti con noi, si comporta però in modo estremamente onesto e corretto. Ha creato delle regole precise per assegnare gli uomini al Paradiso o all'Inferno, e queste regole è lui il primo a rispettarle. La sostanza della religione consiste nel tener conto di queste regole.

In teoria esse sono formulate nei dieci Comandamenti e nei cinque Precetti; ma in pratica la coscienza paesana ne estraeva un proprio codice semplificato, interamente composto di cose concrete<sup>284</sup>

Il capitolo prosegue con una serie di racconti, di micro-episodi e aneddoti in cui è sempre al centro il bambino, il suo modo di rapportarsi alle verità di fede o anche solo di osservare gli adulti. Si alternano racconti iterativi e singolativi, ma tutti collocati all'interno di una serie indirizzata a un unico obiettivo. La prospettiva ingenua del bambino ci presenta il tentativo infantile di rispettare le verità della fede, di capirle e di metterle in pratica nella quotidianità. Il tutto però è immerso in una prospettiva corale, dominata da un impersonale di valore plurale su cui si stagliano le singole vicende che valgono come casi esemplari.

Nelle pagine seguenti al brano citato, l'atmosfera è segnata da gesti ripetuti, da idee condivise, dalla stabilità data dal comune modo di sentire della comunità paesana, alle esigenze della quale viene liberamente adattata la religione. È questo il caso del «Peccato contro lo Spirito Santo,

---

<sup>282</sup> LN, pp. 221-22.

<sup>283</sup> LN, p. 224.

<sup>284</sup> LN, p. 225.

formulato dalle mamme come l'ostinazione a mangiare poco pane e molto companatico, specie in tempo di guerra»<sup>285</sup>; o del ruolo dei Santi:

Era molto potente presso di noi Sant'Antonio, persona ordinata e di buona memoria, che faceva trovare la roba a chi la perdeva. Occorreva però un intermediario che conoscesse bene l'incantazione necessaria a farlo intervenire. Si chiamava i sequèri. Mia zia Lena la conosceva benone: si aggirava per la stanza recitando "Secuèri miràcula..." e tutto il resto, con intensa concentrazione; e alla seconda o alla terza volta Sant'Antonio era costretto a tirar fuori deàle o gùcia, bùcola o tacolìn<sup>286</sup>

Libera appropriazione implica anche la capacità di ridere del religioso e della sua ritualità:

I grandi si mettevano in cerchio, le luci erano basse, la pignatta delle castagne cotte fumava sul focolare. Noi piccoli inginocchiati sulle sedie impagliate (che stampano segni violetti sui ginocchi, come cordoncini) approfittavamo delle strambe finali in *èsse* che le donne pronunziavano quasi come *zeta* alla maniera dei seminaristi, per creare imitandole effetti fonici surreali: *Ora pronòbis*, *Ora pronò-biz!*, finché le donne s'accorgevano e tiravano scappellottini<sup>287</sup>

La successione in accumulo di descrizione del passato e di narrazioni in serie, in cui si raffigurano i rapporti dei bambini e delle donne con la religione, culmina in un momento di riflessione autoriale:

Qui si vede l'importanza del bambino nel sistema che sto descrivendo: mentre il rispetto della religione - in senso generale, come atteggiamento di fondo - si trasmette principalmente attraverso le donne, il suo contenuto teologico e normativo ufficiale viene assorbito quasi interamente nell'infanzia, quando si va a Dottrina. Ciò che s'impara, s'impara da bambini; e questo spiega la coloritura fantastica di certe interpretazioni che sopravvivono spesso nella vita adulta<sup>288</sup>

---

<sup>285</sup> LN, p. 234.

<sup>286</sup> LN, p. 229.

<sup>287</sup> LN, p. 229.

<sup>288</sup> LN, p. 231.

Così la serie di eventi trova spiegazione direttamente attraverso la voce autoriale, ma è richiesto al lettore uno sforzo di comprensione: a posteriori deve ritornare sulla serie di eventi raccontati per capirne il senso. La donna in paese si preoccupa di rispettare la religione e di salvare dall'Inferno il marito; i bambini indagano le verità di fede assimilandole, però, in modi fantasiosi che segneranno per sempre la visione teologica del fedele anche quando sarà diventato adulto. Si spiega in questo modo perché il narratore adulto riflette e racconta ripercorrendo i precetti della dottrina, assumendo però una coscienza bambina.

Alcuni esempi. La prospettiva del bambino deforma la realtà: «Il quarto dei Sette Doni dello Spirito Santo, la *Fortezza*, riusciva chiaro: è lo Spirito Santo che conferisce la Fortezza e consente al FORTE del circo di rompere le catene in modo innaturale»<sup>289</sup>; oppure a proposito delle virtù cardinali: «si doveva essere *Prudenti*, stare sempre vicino al muro nelle strade»<sup>290</sup>. All'interno della serie di incomprensioni prodotte dalla logica infantile, si inseriscono le razionalizzazioni dell'adulto a confermare ulteriormente quanto si è affermato: «Queste assurdità puerili non erano però senza importanza: alcune svanivano naturalmente da sé con la *vis* immaginativa della puerizia; altre serpeggiavano in modo sotterraneo anche nei pensieri e nelle credenze dell'adolescenza e dell'età adulta; alcune infine si cristallizzavano»<sup>291</sup>.

L'alternarsi di micro racconti ha al centro i tentativi dei bambini di comprendere e mettere in pratica le norme religiose:

*Che cos'è la Carità?* È quella virtù soprannaturale per la quale amiamo Dio sopra ogni cosa, e il prossimo come noi stessi per amore di Dio.

*Come dimostriamo il nostro amore a Dio?* Specialmente osservando i suoi comandamenti.

*Come dobbiamo amare il prossimo?* Compiendo opere di misericordia spirituale e corporale.

In pratica insomma la *Carità*, oltre che voler dire come tutto il resto che i peccati non si devono fare, vuol dire anche che bisogna fare queste opere di misericordia di cui per fortuna avevamo l'elenco completo.

Ce n'è quattordici di queste opere: sette sono di misericordia corporale, e quasi tutte di difficile attuazione.

*Dar da bere agli assetati:* sembra una cosa da nulla, ma non trovavamo assetati. Aggirarsi per l'officina e per il paese attaccando conversazione con gli operai e coi passanti, cercando di portare il discorso sul caldo? Ripiegare sui fratelli e i cugini accaldati dopo il gioco, aspettandoli

---

<sup>289</sup> LN, p. 231.

<sup>290</sup> LN, p. 232.

<sup>291</sup> LN, p. 235.

nell'acquaio con la "cassa" di rame pronta in mano? *Vestire gli ignudi*: non ne vedemmo mai uno; avevamo tutto pronto per *Alloggiare i pellegrini* nella tezza, ma non ne venivano. *Seppellire i morti* era l'attività della famiglia del mio compagno Emilio, ed Emilio stesso dava una mano in cimitero; ma ogni proposta di andarci anche noi fu respinta [...]

Anche dove si capiva, c'era come uno scompenso tra cose facili e piccole, e cose grandi e difficili, elencate insieme. La prima Opera di misericordia spirituale (Consigliare i dubbiosi), come si può paragonarla con la quinta (Perdonare le offese), quando l'uno è una cosa da nulla, che anzi può far piacere, mentre l'altra è praticamente il riassunto della bontà, ed è evidentemente difficilissima? Sono obbligatorie o facoltative queste opere? Si può scegliersene una o due a giudizio proprio, e trascurare le altre? Se non è peccato omettere di insegnare agli ignoranti, è possibile che non sia peccato neanche omettere di perdonare? [...]

Ci attraevano per il loro stupendo nome i quattro peccati che gridano vendetta al cospetto di Dio: in particolare la mente correva con un vago senso di scandalo a ciò che potrebbe essere il peccato impuro contro natura. Natura è la parte dove aveva male la cliente del dottor Rossi: dev'esserci una forma di peccato impuro che si fa *contro* di essa, forse col coltello o col fucile da caccia, ed è il secondo peccato che grida vendetta al cospetto di Dio<sup>292</sup>

L'accumulo di tentativi fallimentari di capire, rispettare e praticare i precetti religiosi culmina nel penultimo paragrafo, dove i racconti trovano il loro esito ironico. Il punto di partenza – l'incomprensione della posizione indifferente dei maschi adulti – è stato ribaltato ironicamente dalle serie di aneddoti; il narratore può ora accettare e giustificare il punto di vista maschile e, addirittura, identificarsene:

A poco a poco si finiva col ripiegare sulla posizione della stragrande maggioranza degli adulti maschi, non si era più bambini, queste cose si lasciavano ai bambini e alle donne devote [...] Queste cose significheranno pur qualcosa, ma ciò che significano non riguarda noi, riguarda solo la Chiesa. Non c'è passaggio tra questi elenchi astrusi di Vizi e di Virtù, e la vita reale di ogni giorno.

Si abbandonava il corpo florido della religione per tenersi le nude ossa, *the bare bones*: c'è Dio, ci sono i peccati mortali, c'è l'Inferno, e c'è la confessione che permette di evitarlo. Gli altri sono fronzoli<sup>293</sup>

---

<sup>292</sup> LN, pp. 233-34.

<sup>293</sup> LN, pp. 235-36.



Dalla posizione isolata del narratore rispetto agli uomini adulti vista nella sesta sezione, si arriva, attraverso una serie di micro-narrazioni e brevi riflessioni, al momento di identificazione partecipe con la prospettiva maschile paesana: il pronome *noi* indica proprio questo punto di arrivo. L'identificazione con i maschi adulti è avvenuta attraverso il montaggio di una serie di racconti che hanno prodotto una stanchezza conoscitiva, come se i vari tentativi di comprensione ad opera del bambino fossero sfociati in un punto morto: la resa del personaggio bambino, e con lui del narratore che abbandona il punto di vista infantile per sposare la posizione dell'adulto. Il rapporto tra la sesta e la settima sezione del capitolo è dunque ironico: viene enunciata una critica del mondo adulto, gli episodi con al centro il bambino però deridono il mondo ufficiale, per cui l'esito della serie di racconti è l'assunzione di quella posizione – mancata paura dell'Inferno – inizialmente rifiutata. Il montaggio dei singoli racconti con l'alternarsi di momenti riflessivi ha svolto quindi una funzione cognitiva, di indagine sociologica e saggistica: l'irrealtà delle verità ufficiali cattoliche sono smascherate proprio dai tentativi di rispettare la fede del bambino.

Il capitolo si chiude con un paragrafo in cui il narratore si immagina le donne di famiglia e il nonno Piero in Paradiso, conclude che lì le donne sarebbero felici, mentre non avrebbe senso che il Paradiso esistesse per il nonno, ulteriore conferma dell'indifferenza degli uomini per le questioni di fede:

Mi dispiacerebbe se il Paradiso non ci fosse: quello a cui pensavano con umile speranza la zia Nina, e la nonna Esterina, e la zia Lena, che pure non era specialmente di chiesa, e forse la zia Rosa, e tante altre compaesane. Sarebbe una consolazione saperle veramente lassù, fuori dai triboli che portarono così pazientemente sulla terra [...]. Se il loro premio corrisponde alla speranza, staranno lì, parte in piedi parte in ginocchio, a leggere nei loro libretti da messa preghiere e litanie per tutta l'eternità, e ogni tanto alzeranno gli occhi timidamente sotto il velo per bearsi non solo di quel riflesso chiaro e soave che è la presenza di Dio, ma delle figure familiari e vicine, e ancora incredibili, dei grandi Angeli e Arcangeli, Michele e Gabriele e Raffaele, e di tutti i grandi santi riconoscibili uno per uno.

Non so che senso avrebbe per mio nonno Piero trovarsi là in mezzo anche lui, e dover partecipare a questa interminabile funzione. “Eh, can dal Passio!” direbbe come diceva qui, alludendo al Passio smisurato che allungava le messe oltre ogni ragionevole proporzione; e penso che andrebbe fuori a discorrere con San Piero sulla porta.

Il Paradiso non interessava agli uomini, era l'Inferno che contava. E così siamo tornati in circolo all'Inferno, al fuoco penace, fermaglio e suggello della religione paesana. Che Santa Libera ci scampi da quelle fiamme!<sup>294</sup>

Il mondo maladense è descritto e commentato, ma soprattutto rappresentato attraverso il montaggio di narrazioni seriali e singolative, da cui fuoriesce un quadro frammentato, ricomposto tuttavia in un disegno generale che interpreta i rapporti tra vita religiosa e profana a Malo. Immagini, lacerti narrativi, aneddoti sono i cocci di un mondo scomparso, raccolti dalla voce narrante e messi tra loro in relazione per ricostruire una rete di rapporti profondi che raffiguri la totalità. Tale scopo è inseguito mettendo in evidenza la prospettiva particolare dell'osservazione e della ricomposizione dei legami tra le parti.

È importante osservare che la parzialità della voce è immersa all'interno di una dimensione corale, ciò è confermato proprio dalla sezione del capitolo in cui interviene un distanziamento tra il personaggio bambino e il mondo adulto; la voce ingenua del fanciullo, anche quando dice *io*, non parla mai per sé stessa ma per la condizione dell'infanzia, è così che quella singolarità approda alle stesse convinzioni adulte inizialmente rifiutate, che non sono di uno ma di tutti. Ecco allora che nella settima parte il narratore abbandona la terza persona plurale per descrivere i maschi adulti e usando il *noi* in combinazione con la forma impersonale ritorna nella comunità maldense, assumendone il punto di vista.

---

<sup>294</sup> LN, pp. 236-37.

## 2.2 Io, Noi

LN fin dal titolo pone l'accento sul pronome personale di prima persona: *nos* accomuna scrittore, personaggi e lettori in un processo di liberazione dal male. La spia della pluralità come argine allo sprofondamento narcisistico appare poi nelle prime righe del testo, contraddistinte da un presente indicativo di carattere impersonale, l'io narrante compare subito dopo: «S'incomincia con un temporale. Siamo arrivati ieri sera, e ci hanno messi a dormire come sempre nella camera grande, che è poi quella dove sono nato. Coi tuoni e i primi scrosci della pioggia, mi sono sentito di nuovo a casa»<sup>295</sup>. Sulla scena si muovono fin da subito una pluralità di personaggi, evocati con un moltiplicarsi ellittico dei pronomi personali, «una prima persona plurale (*siamo arrivati, ci*), una terza persona plurale sottintesa (*hanno messi*) e infine un io (*sono nato*)»<sup>296</sup>. Per formulare le prime ipotesi sull'identità dei personaggi e dei luoghi evocati il lettore deve attendere che si affacci l'io all'interno della notazione sul luogo di nascita («nella camera grande, che è poi quella dove sono nato»); da questo momento in poi il testo sarà dominato dalla presenza dell'io narrante e dalla sua voce. La presenza di quel *noi* iniziale, tuttavia, non è ancora comprensibile, una prima spia per decifrarne il significato appare nel capitolo 20:

Stanotte ci siamo trovati ancora alzati, con Sandro, alle tre, e abbiamo pensato di andare su a Monte di Malo a veder nascere il sole [...].

Abbiamo aspettato un po' in piazza a Monte di Malo; e quando finalmente, nello squarcio che s'arroventava a vista d'occhio, abbiamo veduto spuntare il sole stesso, osservabile per qualche minuto, una piccola palla fluida, la Katia ha gridato: «Ma è vivo!»<sup>297</sup>

Il noi sveglio nel cuore della notte è composto da il narratore e Katia decisi, assieme a Sandro, a recarsi a Monte di Malo. È probabile che ogni lettore di Meneghello sappia che Katia è sua moglie, tuttavia è necessario attendere il capitolo 26 perché sia il testo a fornire questa informazione: «Quando io e Katia ci sposammo»<sup>298</sup>. Da questo momento non vi sono dubbi, l'unità plurale minima che si muove sul luogo e nel tempo da cui la narrazione prende corpo è costituita dal narratore e la moglie. Il noi rappresentato dalla coppia è il primo argine al narcisismo egotico celato nel gesto autobiografico, oltreché primo polo della relativizzazione dei pensieri del narratore. Così in PP per il

---

<sup>295</sup> LN, p. 5.

<sup>296</sup> L. Zampese, «S'incomincia con un temporale», cit., p. 199.

<sup>297</sup> LN, p. 172.

<sup>298</sup> LN, p. 245.

paese, e per il narratore, una brutta donna definita antifrasticamente la Bella Italia era «considerata mezza scema»:

Ma K. vide e mi spiegò con l'autorità che non si discute, che il paese sbagliava [...] Era invece intelligente, *all in all* più intelligente (K. non lo dice, ma la verità si fa strada da sola nel mio cuore) di noi<sup>299</sup>

Inoltre, con la presenza di Katia sulla scena si apre e si chiude LN; capiamo, quindi, che solitamente la formula impersonale che compare in LN ha il valore di una prima persona plurale, non sempre, però, coincidente con il noi rappresentato dalla coppia coniugale. PP, invece, inizia con il racconto di un battesimo narrato in terza persona, si capirà nel secondo frammento narrativo che si tratta del protagonista bambino: «Se ne stava pacifico nel portinfàn, ma non appena lo tirarono fuori e gli tolsero la scuffietta si mise a urlare forse in modo un po' troppo veemente: pareva che rifiutasse il battesimo»<sup>300</sup>. In generale la presenza di K. (così nei testi) è ridotta nei *Primi*, ma affiora maggiormente nei *Postumi*, questo anche perché nella seconda sezione di PP il tempo narrato si avvicina al presente del narratore per cui più spesso è egli stesso personaggio in scena: la presenza, anche solo implicita, di K. si intensifica nel presente della narrazione; è con lei in scena che termina PP, come già LN.

In BS la presenza di K. si assottiglia. Ciò si deve a un modo diverso di posizionarsi del narratore nello spazio e nel tempo, se nei due testi del ciclo maladense il racconto del passato ha la sua origine in un ritorno effettivo del narratore a Malo (in PP nella seconda parte), in BS invece il narratore sembra rievocare la storia del dopoguerra attraverso un gesto mnemonico e intellettuale slegato da un ritorno effettivo sui luoghi in cui gli eventi hanno avuto origine. Certamente persiste un tempo presente da cui muove la voce narrante, ma il narratore e la sua accompagnatrice restano solo sullo sfondo; nonostante ciò la presenza di Katia continua a intravedersi in modo esplicito: «questo programma dovesse sembrare un po' rozzo ma schietto, e me lo citarono in seguito più volte quando mi fui sposato con K.»<sup>301</sup>; ma soprattutto implicito<sup>302</sup>:

---

<sup>299</sup> PP, p. 661.

<sup>300</sup> PP, p. 623.

<sup>301</sup> BS, p. 140.

<sup>302</sup> Per Pellegrini la presenza perenne di Katia è insita nello stesso atto creativo di Meneghello, per cui l'autore nel: «suo lavoro non è solo, ma opera in straordinaria simbiosi con la moglie Katia, consigliera e compagna in un interminabile viaggio letterario. In qualche modo, penso è come scrivere in due. Uno dei tanti modi per liquidare il lirismo», in E. Pellegrini, *Luigi Meneghello*, Fiesole, Cadmo, 2002, a p. 42. L'osservazione sulla liquidazione del lirismo sembra pertinente, tuttavia, si segnala che per la prospettiva qui adottata il riferimento alla biografia dell'autore sia poco rilevante, anzi pericoloso per gli esiti di biografismo a cui la critica di Meneghello rischia di approdare; rischio favorito proprio dalla componente autobiografica presente nelle opere da un lato, e per i numerosi momenti di autoesegesi che l'autore ha offerto dall'altro.

Da parte mia invece, già a metà della vita adulta e un po' oltre, due reti metalliche accostate, e intorno a queste un telaio di legno compensato... schegge dappertutto... peggio del cèroli... neanche un letto vero e proprio, in Italia, da poter dire che era nostro<sup>303</sup>

Dove «nostro» vale per mio e di Katia. Ancora una volta le differenze tra LN e PP da un lato, e BS dall'altro possono illuminare il valore delle scelte operate dall'autore nelle singole opere in base alle esigenze poste ogni volta da una diversa materia narrata; le vedremo a breve. Prima si deve specificare che la coppia coniugale rappresenta il valore minimo assunto dalla prima persona plurale nei testi; è possibile osservare tutta una scala di crescente inclusività esercitata dal *noi*: la famiglia; gli amici; il paese; la generazione; la classe; l'Italia passata e presente. Valgano i seguenti esempi.

#### La famiglia:

Non avevamo parenti preti o frati o monache, almeno tra i vivi, se non si vuol contare la nonna Esterina che pareva a metà strada tra le spose e le suore; una mancanza che era motivo di cruccio alla nonna stessa e spinoso rovello della zia Nina [...] Parenti preti non ne avevamo; avevamo invece un parente mangiapreti<sup>304</sup>

#### Gli amici di paese, (si osservi l'affacciarsi di una forma impersonale di valore plurale):

Nel modo come ci andiamo cercando l'un l'altro, si vede ancora quanto erano forti i vincoli di una volta. Poche gioie sono migliori di quella che si prova incontrandosi con gli amici quando si torna chi alla domenica chi una volta al mese chi all'estate chi a caso. In fondo si pensa ancora che gli amici siano le persone più piacevoli che abbiamo conosciuto<sup>305</sup>

L'amicizia era strutturata in ambito paesano attraverso la *Compagnia*, un vero istituto con le sue funzioni sociali, di cui il capitolo 20 di LN ci offre una disamina:

Questo sentirsi insieme, e contenti, è supremamente importante. Si profilava tra gli amici abituali uno schema di rapporti stabili; gli amici diventavano una Compagnia. Pareva di essere non solo al centro del mondo,

---

<sup>303</sup> BS, p. 185.

<sup>304</sup> PP, pp. 768-69.

<sup>305</sup> LN, p. 284.

ma investiti di un privilegio sociale. Per i ragazzi di paese la Compagnia è l'istituto-madre [...] è uno dei modi fondamentali di contare le generazioni in paese.

L'altro modo è la classe di leva, "la calasse", la quale è parte riconosciuta della personalità di un uomo; come si sa il suo nome, tutti sanno la sua classe<sup>306</sup>

### Gli amici della resistenza, i *piccoli maestri* sopravvissuti:

Noi, io e i miei amici, avevamo idee semplici e chiare sul trattamento dei collaborazionisti e soprattutto dei militari di Salò: massima severità, massima legalità, assoluta correttezza, esecuzioni sommarie neanche parlarne. Il caso del capitano Donno era un po' speciale. L'avevamo sentito chiamare per nome durante il rastrellamento del 10 giugno<sup>307</sup>

### Il paese:

La cultura che sedeva sopra di noi come una bella cappa di piombo azzurro aveva un lato rassicurante, e un altro che dava inquietudine. C'era un po' troppa congruenza nel mondo dove s'imparano le cose [...]

Da nessuna parte ci veniva non dico lo stimolo a scegliere, ma anche solo l'avviso che ci fosse una scelta. Si possono scegliere le stagioni, le malattie? Cosa possiamo farci noi se c'è la corrente elettrica che somministra gli scossi, il freddo che ghiaccia l'acqua e gonfia le buanze, l'Inferno che arde, il Duce che forgia, Diopadre che vede tutto e va in bestia, e quello smidollato dell'angelo custode, vestito da donna, che non fa altro che piangere perché facciamo i peccati? Cosa possiamo farci?<sup>308</sup>

### La generazione dei figli in rapporto alla famiglia:

Noi, gli indegni delfini [...] cercavamo senza molta convinzione di fare almeno l'inventario delle risorse, dei problemi, delle riforme [...] Mio zio sentiva, come noi tutti, che era essenziale rivitalizzare il parco-macchine [...] Ci domandavamo se non c'era modo di infondere nuova linfa vitale nella antica

---

<sup>306</sup> LN, p. 176.

<sup>307</sup> BS, p. 31.

<sup>308</sup> PP, p. 651.

carcassa. C'erano parecchie aziende nate (sulla paglia) quando noi eravamo già grandi, che ora ci sopravanzavano e sembravano fiorire<sup>309</sup>

### La classe nel contesto della militanza politica; consistente la presenza dell'impersonale:

In pratica si sarebbe trattato di mettere in piedi, nei fatti se non nelle forme, una specie di repubblica popolare provvisoria. Questo a Padova non arrivammo nemmeno vicino a farlo, e mi pare che così sia accaduto dappertutto: e fu principalmente per colpa nostra, non perché fossimo ostacolati. Fin dalle prime ore di "libertà" si era visto molto bene che l'incapacità di compromettere era intrinseca; non c'era consenso sui fini, non ci si era pensato abbastanza, mancava un programma veramente serio...

Emergeva in tutta la sua pittoresca complessità la pochezza della nostra nuova classe dirigente<sup>310</sup>

A conferma che tale identificazione indica un'appartenenza di classe, e non solo partitica, si può citare un caso opposto, dove a essere descritta è la classe degli altri, quella di cui non si fa parte. Il narratore racconta un episodio in cui andò a minacciare un contadino come risposta a una calunnia subita; l'altro appartiene, appunto, alla classe popolare che, per negazione, non è quella del narratore:

Dissi (copiando probabilmente da un libro o da un film, lo capisco oggi, vergogna!): «Se da questa bocca» e la sfiorai con la punta del dito «viene fuori un'altra parola su queste storie, una sola, in questa bocca» (c.s) «non - entra - più - pane».

Tutto a un tratto *vidi* la scena, l'ambiente dove eravamo, la cucina disadorna, i mattoni rabberciati del pavimento, l'acquaio in penombra, con le due secchie di banda, la tavola grama, la fornella...

Venire qui a fare una prepotenza, in una casa di popolani... certo non potevo lasciar dire impunemente certe cose, ma era questo il modo? Andare a terrorizzare la gente del popolo, sia pure con oneste ragioni? Portarsi un cugino con 120 di torace?<sup>311</sup>

E infine l'Italia:

---

<sup>309</sup> BS, pp. 155-59.

<sup>310</sup> BS, p. 51.

<sup>311</sup> BS, p. 46.

Il mondo per me non era però questo. Da qualche parte mi era venuta in testa l'idea di un "mondo moderno" più progredito del nostro italiano: un mondo in cui non dubitavo che si vivesse in modi incomparabilmente più civili e più avventurosi che da noi. L'Italia era un paese arretrato: questo pensiero mi pareva una conquista esaltante. La nostra vita, la nostra cultura, erano arretrate rispetto a quelle dell'Europa civile<sup>312</sup>

Il valore corale e inclusivo dell'impersonale e della prima persona plurale si estende fino a raggiungere l'affermazione di verità che si vogliono valide per un insieme più ampio di quello osservabile da Malo. È il caso dell'indagine sull'Italia a partire da ciò che si riscontra nel contesto paesano o Veneto. Ma si tratta anche di una trasfigurazione della materia veneta e contadina, con lo scopo di produrre una ricerca di motivi di fondo, di carattere storico-antropologico, in cui si possa riconoscere ogni lettore. Si veda il caso della preghiera riportata nel capitolo 13 di LN:

*Libera nos amaluàmen.* Non sono molti anni che il mio amico Nino s'è reso conto che non si scrive così. Gli pareva una preghiera fondamentale e incredibilmente appropriata: è raro che una preghiera c'entri così un problema.

Liberaci dal luàme, dalle perigliose cadute nei luamàri, così frequenti per i tuoi figlioli, e così spiacevoli: liberaci da ciò che il luàme significa, i negri spruzzi della morte, la bocca del leone, il profondo lago!

Liberaci dalla morte ingrata: del gatto nel sacco che l'uomo sbatte a due mani sul muro; del cane in Piazzola a cui la sfera d'acciaio arroventata fuoriesce fumando dal sottopancia; del maiale svenato che urla in cima al cortile; del coniglio muto, del topo di chiavica che stride tra il muro e il portone nel feroce trambusto dei rastrellatori.

Libera Signore i tuoi figli da questo luàme, dalla sudicia porta dell'Inferno!<sup>313</sup>

La preghiera latina è travisata dal dialetto e il Male spirituale a cui allude è tradotto nel male quotidiano della civiltà contadina, seppure nella sua versione maladense. Il valore plurale di queste righe non si rivolge tanto ai maladensi, quanto a tutti gli uomini: i lettori di LN accumulati fin dal pronome del titolo (*nos*) in un processo di liberazione dal male. Così come la preghiera cristiana poteva rivolgersi all'universalità degli uomini, altrettanto può fare la richiesta di liberazione tradotta nel sentire comune contadino; l'orizzonte assiologico della quotidianità contadina è usato in modo

---

<sup>312</sup> BS, p. 76.

<sup>313</sup> LN, p. 110.



figurale da un autore che non appartiene più al mondo popolare e pre-moderno, e può quindi trascenderlo.

Non si tratta tanto, o non solo, di una richiesta di liberazione da un male metafisico e transtorico; piuttosto di un male storico e antropologico. Nel brano si passa fulmineamente da un tono divertito a uno serio, lo scarto improvviso acuisce l'effetto provocato dall'enumerazione delle *morti ingrata*. Il tricolon «i negri spruzzi della morte, la bocca del leone, il profondo lago» trasfigura il letamaio in un'immagine di profondità maligna, misteriosa e potenzialmente violenta che prepara l'atmosfera per l'elenco di violenze sugli animali. Tali violenze sono connotate per la gratuità, e anche quando l'uccisione potrebbe essere giustificata (maiale, coniglio, topo) essa ci appare inserita nel contesto di un godimento sadico del dolore animale. La violenza sugli animali è qui figura di una violenza più ampia, storico-antropologica. È la «porta dell'Inferno» spalancata sul mondo contadino e da cui si chiede di essere liberati: l'uomo ammazzato per un litigio; la moglie quotidianamente umiliata; la bambina stuprata. Ma ancora di più, nella sua vaghezza e nel suo uso figurale, «la morte ingrata» rimanda attraverso la sua gratuità alla *pulsione di morte* che si annida antropologicamente nella psiche umana e assume – come tutti i fenomeni dell'inconscio – forme storicizzabili<sup>314</sup>.

Nonostante le varie accezioni dell'impersonale e della prima persona plurale si ritrovino in tutte e tre le opere, possiamo riconoscere delle dominanti diverse in LN e PP rispetto a BS. Non sorprenderà che nelle prime due opere emerga soprattutto un *noi* familiare e paesano. Mentre in BS la priorità sia data alla generazione e alla classe, conseguenza diretta di un tentativo di rappresentare le aspirazioni e gli sforzi di una generazione di italiani impegnati per il cambiamento politico dell'Italia. E nell'Italia pacificata uscita dalla guerra, nel contesto di una società che si rimette al lavoro pressata da forti esigenze materiali, il tentativo di ereditare le speranze della Resistenza era stato assunto soprattutto da una parte della classe borghese.

Più nel dettaglio, la divisione tematica di BS influisce sbilanciando le diverse connotazioni via via attribuite al *noi* proprio in relazione al tema affrontato nei differenti capitoli. Sintetizzando possiamo dire che BS si apre mettendo al centro l'io narrante e narrato, subito affiancato dagli amici (quasi una seconda versione del gruppo dei *Piccoli maestri*). Si prosegue con il racconto della fine della guerra e il primi mesi del dopoguerra (capitolo 2), con un focus sul Partito d'Azione (capitolo 3) e, infine, nel quarto capitolo viene messo al centro il tema dell'impegno culturale e dello stato di salute della cultura italiana. Fino a questo punto prevale un noi di classe: la giovane generazione impegnata politicamente; a conferma di ciò si possono osservare due casi di distanziamento: io-loro. Nel primo caso si discute delle elezioni, gli altri sono generalmente gli italiani: «se la gente, se gli

---

<sup>314</sup> Ne offre una spiegazione Freud nel suo celebre carteggio con Einstein, in S. Freud, *L'uomo Mosè e la religione monoteistica e altri scritti 1930-1938*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

italiani scelgono il contrario di quello che dico io, io li ammazzo tutti»<sup>315</sup>; nel secondo esempio la separazione è di classe, la prima persona plurale rappresenta il ceto intellettuale mentre la terza persona plurale i popolani:

Avevamo aperto la sede del PdA in una posizione ideale, in piazza, una stanza al piano terra con l'entrata direttamente sul marciapiede. La aprivamo alla sera per un paio d'ore. L'idea era che ci venisse il popolo di Malo [...].

C'erano degli inconvenienti, il gran freddo di quell'inverno prima di tutto. La stanza, benché bella e spaziosa nell'impianto, o forse proprio per quello, era gelata. C'era una stufa di terracotta, ma non sarebbe stato facile trovare i soldi per comprare la legna. Bepi disse che sarebbe andato lui con Coche a raccoglierla: era un istituto antico, "andare per legna", i nostri popolani si provvedevano così della legna da ardere per il focolare e la fornella, andandosela a prendere sulle colline intorno al paese [...]. Bepi e Coche scelsero un giorno che non facevano il turno in fabbrica: a quanto si capiva avevano inteso di andare da soli, ma a me parve decente che li accompagnassimo anche noi, io, mio fratello e Ulderico Teodoro [...]. "Educare il popolo... un dovere-piacere, ero pronto a gettarmi allo sbaraglio, ma era davvero una cosa ragionevole *dal punto di vista del popolo?* Certo, piaceva ai miei amici popolani *sentire* il mio entusiasmo, e vedere che questi testi sacri, le incomprensibili poesie dei signori, si possono anche *capire*"<sup>316</sup>

Se il narratore si identifica con la propria classe intellettuale, lo fa però sempre in relazione alla generazione, vera condizione necessaria affinché sia possibile l'identificazione di classe:

"Andando giù" a Vicenza con la DKW, in piazza a Isola c'era Marin di Storia e Filosofia che aspettava la corriera, e gli offersi un passaggio. Piccolino, occhialuto, borsa piena di carte. Non era stato mio professore, insegnava in A; era dei più stimati, appassionato e bravo. Ma ci vuol altro. Era vecchio, certo oltre i trentacinque, quindi presumibilmente sorpassato dai drammatici sviluppi della storia nazionale, e non ben conscio della nostra modernità... la nostra nuova potenza..."<sup>317</sup>

Certo il pezzo ha un palese tono ironico, ma come in molte altre parti del testo prospetta una contrapposizione tra la generazione dei vecchi e quella dei giovani, connotata da freschezza,

---

<sup>315</sup> BS, p. 92.

<sup>316</sup> BS, pp. 97-98.

<sup>317</sup> BS, pp. 37.

leggerezza, eccitazione, innovazione, rapidità, potenza; contrapposizione utilizzata per indagare gli sviluppi della modernizzazione e i cambiamenti dell'Italia:

Nella maggior parte delle famiglie era sottinteso che dovevano lavorare tutti, giovani e vecchi. Nelle altre, pareva che lavorassero soltanto i vecchi. Ne vedevo che lavoravano (sbadatamente) alle solite cose, come per abitudine [...]. Non parevano eccitati dall'idea che la guerra era finita: si rallegravano senza entusiasmo di avercela fatta: non facevano progetti, si accontentavano del piccolo cabotaggio tra la bottega, l'orto, l'osteria. Questa la mia impressione. In realtà accadeva semplicemente che per la prima volta distinguevo la generazione di questi anziani e la osservavo. Non erano più gli adulti-immortali, le travi del mondo, ma una categoria di gente che cominciava a invecchiare [...].

Tra i giovani e anche qualcuno dei meno giovani serpeggiavano però impulsi di rinnovamento<sup>318</sup>

L'identificazione del narratore con la classe e la generazione viene riproporzionata in base al tema affrontato nel capitolo. Fino al capitolo quattro, generazione e classe pesano ugualmente; mentre dal quinto, a pesare maggiormente è l'elemento più propriamente generazionale, evocato per trattare il tema del lavoro (capitolo 5), la centralità delle moto (capitolo 6), l'amore (capitolo 8). Il capitolo settimo è dedicato al fallimento della ditta di famiglia e il soggetto plurale ha soprattutto un valore familiare, tuttavia scomposto e attraversato dalla suddivisione della famiglia in generazioni; a conferma della centralità di questo elemento in tutto BS. Nel capitolo ottavo, il tema dell'amore porta con sé un irrobustimento della prospettiva singolare; infine l'ultimo capitolo allude al dispatrio del narratore, i fatti sono avvolti in un'atmosfera trasognata e lirica e il libro si chiude, come si era aperto, rimettendo l'io al centro della storia.

Aver ripercorso la struttura del testo può farci capire meglio la relativa marginalità che la presenza di Katia assume in BS. L'alterità che relativizza i punti di vista del narratore e nello stesso momento, facendo coppia con lui, ne argina i rischi di egotismo è Franco; l'amico e militante del PdA, metro di misura per giudicare gli eventi e sé stesso. Franco è sovente in scena, almeno fino al capitolo sesto quando il suo sguardo svela un disappunto per le pose edonistiche del narratore; dopodiché Franco scompare improvvisamente e definitivamente dal racconto.

Come in BS, anche in LN e PP l'identificazione con una prima persona plurale avviene all'insegna di diverse accezioni. Quel che conta è che sebbene la prospettiva da cui muovono le opere resta sempre autobiografica, tuttavia, il punto di vista autoriale si identifica con quello di altri

---

<sup>318</sup> BS, p. 107.

personaggi e gruppi sociali, motivo per cui la narrazione è in prima persona, ma assume spesso un valore corale attraverso l'uso della forma impersonale o impiegando la prima persona plurale. L'entrata in relazione del narratore con il punto di vista altrui e l'assunzione di tale punto di vista come proprio, frenano il lirismo caricando di intensità le affermazioni e le osservazioni del narratore che acquistano un valore più ampio di quello singolare; ciò viene rafforzato dall'inclusione della voce d'altri all'interno del discorso autoriale, e dalla dimensione dialogica che questo assume.

Tra le diverse opere si intravedono delle varianti che concorrono a mutare le modalità con cui il soggetto narrante assume su di sé una soggettività plurale. Agli opposti possiamo collocare LN e BS. In LN le memorie personali hanno di per sé carattere corale, diretta conseguenza del sentirsi parte di una comunità coesa all'interno di un mondo stabile. Nonostante i racconti di LN abbiano la forza e l'intensità di eventi singoli e particolari, essi sono sempre ricollocati dentro una prospettiva iterativa; la coerenza del mondo maladense rappresentato e le strutture comunitarie garantiscono di per sé verità ai fatti raccontati. Di fatto l'io della voce narrante è intercambiabile con quello di altri noi; né è un esempio la *Compagnia* in cui narratore e pubblico possono scambiarsi le parti [cfr., Cap. 3, par. 3, il caso di Mino nella sezione *La voce altrui*]. Diversamente accade per BS, opera in cui il narratore fatica a ricomporre una totalità, anche per la difficoltà di trovare un punto di contatto con le verità altrui, motivo per cui il commento autoriale – la spinta saggistica e interpretativa – sembra privo di forza assertiva e ricerca in continuazione il supporto di altre voci, che stentano tuttavia a congiungersi in un'interpretazione. Tali differenze tra le opere ci portano verso l'analisi delle varianti che nel tempo entrano nella poetica di Meneghello, in parte dovute alla diversità della materia narrata e in parte alle mutazioni storiche; si proverà a interpretarle nel quarto capitolo, riservando ora una maggiore attenzione alle costanti della sua scrittura.

### 3. Dialogismo

Le ultime due sezioni del presente capitolo saranno dedicate rispettivamente alla parola d'altri e alle interazioni ironiche; per la loro complessità teorica, per la quantità e qualità dei casi riscontrabili nelle opere di Meneghelli tali questioni richiederebbero uno studio a parte, specificamente a loro dedicato. È doveroso quindi chiarire che quanto segue non è uno studio sistematico su questi aspetti, piuttosto una campionatura degli usi riscontrabili nei testi con il fine di valutarne la funzione rispetto alla poetica del frammento; anche in questo caso l'attenzione è volta a ricercare le costanti della struttura dialogica della poetica meneghelliiana, mentre la riflessione sulle varianti tra le diverse opere è rimandata al quarto capitolo. Le voci che solcano i testi e la presenza costante dell'ironia sono due modi per relativizzare le posizioni del narratore e di qualsiasi altro punto di vista, anche plurale, egli possa assumere; si tratta però di una relativizzazione che non sfocia nella paralisi conoscitiva e nell'impossibilità di affermare una verità:

Si deve osservare che dal concetto stesso di verità unica non deriva la necessità di una coscienza una e unica. Si può ammettere e pensare che una verità unica richieda una moltitudine di coscienze, che essa di principio non possa essere contenuta nei limiti di una sola coscienza, che essa, per così dire, sia di natura sociale ed evenziale e nasca nel punto di contatto di diverse coscienze [...]. La forma monologica di percezione della conoscenza e della verità è solo una delle forme possibili<sup>319</sup>

Centrale in questa sezione sulla parola altrui sarà il dialogismo bachtiniano e i suoi concetti chiave: *plurilinguismo*, in relazione all'insieme delle varietà della lingua; *pluridiscorsività* sociale intesa come variabilità della lingua in rapporto alle differenziazioni sociali dei parlanti; *plurivocità* riferita alla varietà individuale dello stile.

Il dialogismo è in Meneghelli un modo per confrontarsi con la parola altrui, con altri sistemi culturali e ideologici; è un modo di incontro con l'alterità che permette da un lato di relativizzare le proprie posizioni, dall'altro di raggiungere una verità non solipsistica. Le voci d'altri – con le visioni del mondo che vi sono sedimentate – permettono all'autobiografia di non diventare un soliloquio: «sfasamenti epistemici ed assiologici [...] la condizione perché il dialogo non sia tautologico, perciò inutile»<sup>320</sup>.

---

<sup>319</sup> M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino, 1968, p. 107.

<sup>320</sup> C. Segre, *Intrecci di voci: la polifonia nella letteratura del Novecento*, Einaudi, Torino, 1991, p. 18.

Dialogismo come strumento ricostruttivo della frammentarietà e via alla ricerca di una verità plurivoca dunque; il dialogismo che permette l'incontro tra visioni del mondo e sistemi culturali diversi è anche uno dei fondamenti dell'antiretorica meneghelliana e, quindi, gravita attorno all'uso che l'autore fa dell'ironia. Si tratta di due strumenti di cui l'autore si serve non solo per minare le proprie precomprensioni, ma soprattutto per relativizzare le verità istituzionali, sacrali e monologiche, e ancor più in generale per svelare il carattere arbitrario, costruito, parziale di ogni sistema valoriale e valutativo, di ogni apriori ideologico, anche della comunità maladense a cui l'autore sente di appartenere.

Se dialogismo e ironia formano un sistema, per pure esigenze espositive se ne separa di seguito l'esposizione in due sezioni, in quanto «l'analisi, o semplicemente la descrizione, può *operare un distinzione* solo lacerando un tessuto di relazioni strette [...]. Le necessità dell'esposizione ci obbligano a questa inevitabile violenza per il semplice fatto che il discorso critico, come qualunque altro discorso, non sarebbe in grado di dire tutto in una volta»<sup>321</sup>.

---

<sup>321</sup> G. Genette, *Figure III, Discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1976, p. 262.

### 3.1 La voce altrui

Se forma polifonica per eccellenza è lo stile indiretto libero, tuttavia «la polifonia si insinua in ogni riproduzione, diretta o indiretta, della parola altrui»<sup>322</sup> che non senta l'enunciazione come un tutto in sé autosufficiente. Per queste ragioni l'analisi delle voci in Meneghello non procederà secondo le categorizzazioni sintattiche e pragmatiche del discorso riportato, piuttosto sulla base del dialogismo bachtiniano che «non si sovrappone ad esse, né riempie eventuali posti vuoti in una tassonomia», ma che pure le attraversa. La chiave polifonica serve «a qualcosa di meglio che a separare caselle e ad assegnare etichette», nel farci capire come è fatto un discorso essa ci permette di «trovare l'orientamento delle singole enunciazioni rispetto alla voci che popolano i discorsi»<sup>323</sup>.

Si procederà dunque utilizzando le concettualizzazioni di Bachtin soprattutto come strumento di pensiero, e non solo come categorie analitiche dell'universo di parola. Il dialogismo meneghelliano sarà indagato in tre aree: all'interno dell'io; nel rapporto con gli altri; nell'incontro tra lingue e culture. Dato che per Bachtin la lingua ha una sua *dialogicità interna*, il parlante al momento di impadronirsi della parola si trova «al confine del proprio e dell'altrui», «egli non prende la parola dal vocabolario, ma dalle labbra altrui, dagli altrui contesti ove essa si trova al servizio delle altrui intenzioni»<sup>324</sup>. Tale dialogicità è sociale, prima che artistica, e ha almeno due cause. Innanzitutto che la parola «in tutti i suoi cammini verso l'oggetto incontra parole altrui ed entra con esse in una viva iterazione piena di tensioni»<sup>325</sup>, questo perché ogni oggetto è già parlato (nei suoi nomi, definizioni, intenzioni) e svela di conseguenza la viva pluridiscorsività sociale. Il parlante, l'artista, deve quindi fare i conti con tutto il dialogo sociale, con le voci altrui già sedimentate attorno all'oggetto del proprio discorso.

Inoltre, la *dialogicità interna* della lingua si deve a quella che Bachtin chiama *comprensione di risposta*, ovvero il tener conto delle possibili risposte dell'interlocutore, delle future parole altrui. Ciò si può intendere come un dialogismo attivo, in esso la parola altrui non si limita a subire la disciplina della parola d'autore, ma la influenza a sua volta. Siamo qui nel campo della *dialogicità nascosta* e della *polemica nascosta*.

Quando invece il dialogismo compie il percorso inverso, cioè è l'autore ad appropriarsi della parola altrui, la *bivocità* interna al discorso dell'autore può diventare *stilizzazione* se l'orientamento della parola altrui è preservato; *parodia* quando la duplicità di tono interna all'enunciato rivela un contrasto tra orizzonti espressivi e assiologici.

---

<sup>322</sup> B. Mortara Garavelli, *La parola d'altri, Prospettive di analisi del discorso*, Sellerio, Palermo, 1985, p.92.

<sup>323</sup> *Ivi*, pp.92-93.

<sup>324</sup> Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., p. 101.

<sup>325</sup> *Ivi*, p. 91.

Approfondiremo nei momenti opportuni i concetti bachtiniani; per ora possiamo dire che il dialogismo è prima di tutto l'incontro tra alterità e che questo giustifica la scelta di dividerne lo studio in Meneghello secondo tra campi: l'altro che è in noi, come alterità interna all'autore-narratore; gli altri uomini che solcano le pagine meneghelliane e lasciano i propri segni linguistici e ideologici; l'incontro tra lingue e rispettivi sistemi culturali. Solo approssimativamente queste tre divisioni corrispondono a quelle operate da Bachtin all'interno del dialogismo stesso: *plurivocità*, *pluridiscorsività*, *plurilinguismo* si intersecano continuamente.



### 3.1.1 Io sono l'altro

Se il punto di vista è «il luogo fisico o l'orientamento ideologico o la situazione pratica-esistente rispetto a cui si pongono in relazione gli eventi narrati»<sup>326</sup>, la narrazione autobiografica di Meneghello costruisce uno sfasamento tra punto di vista del personaggio (bambino o giovane adulto) e quello del narratore (più maturo, colto ed emigrato) che produce l'incontro di due ordini assiologici entro lo stesso Io: il narratore può riferire le cose dal punto di vista percettivo e con il sistema di idee di quanto era fanciullo, assumendolo come proprio o distanziandosene. Nella citazione che segue il sistema discorsivo dell'adulto incontra quello del bambino, ne assume la coscienza e se ne fa contaminare. La canzone è citata nel modo deformante in cui la cantava il bambino, segue una spiegazione ironica del narratore che non scioglie veramente l'incomprensione infantile: i *vibralani* restano tali. Infine nel discorso del narratore si insinua la voce del bambino attraverso l'uso di *ti* al posto di *ci*:

Vibralani! Mane al petto!  
Si defonda di vertù!  
Freni Italia al gagliardetto  
e nei freni ti sei tu

La forma poetica *ti sei tu* per *ci sei tu* non bastava a confonderci, né l'arcaismo di *mane* per *mani*. L'ordine era di portarle al petto, orizzontalmente, in una forma sconosciuta ma austera di saluto: come un segno di riconoscimento in uso tra i *vibralani* a cui sentivamo in qualche modo, cantando, di appartenere ad honorem anche noi.

I freni tra cui era impigliata l'Italia erano per Bruno quelli della nostra Fiat Tipo-due, esterni, sulla pedana destra dietro l'asta del gagliardetto a triangolo: e lì **ti** era l'Italia con la corona turrada e la vestaglia bianca<sup>327</sup>

Nel corso di questo lavoro sono già stati citati casi in cui la prospettiva infantile contamina lo stile del narratore, valga come esemplare il commento all'estratto sul *baò* e l'*ava* citato nel capitolo 2 [cfr., Cap. 2, par. 4]. Ma nel corso delle opere si incontrano anche casi inversi, in cui è il narratore a stilizzare la voce del sé stesso passato, gli intenti sono almeno di due tipi: sia utilizzare la prospettiva dell'infanzia come ribaltamento comico e parodia del mondo adulto o ufficiale; sia rappresentare sé stesso con lo scopo di criticare alcune posture giovanili. Nel brano seguente il protagonista giovane

<sup>326</sup> S. Chatman, *Storia e discorso*, cit., p. 161.

<sup>327</sup> LN, pp. 6-7.

adulto chiede aiuto a dei soldati inglesi, da un lato la lingua inglese trapassa nella lingua della narrazione («fottuto»); dall'altro però la lingua del protagonista adattandosi al contesto («coglioni»; «culo») fa sistema con gli atteggiamenti del protagonista, ciò serve al narratore per rappresentare – senza commenti e giudizi espliciti – alcune posture del Secondo Dopoguerra. Se nell'atmosfera di leggerezza festosa che connota la vitalità dell'Italia pacificata trova spazio il gusto di vivere, in essa però si annida l'edonismo e il consumismo che caratterizzeranno il boom economico<sup>328</sup>. Vediamo l'estratto:

Una volta, a Mestrino, non riuscivo a rimettere in moto la DKW, e andai a chiedere aiuto a una caserma di inglesi che c'era lì vicino. Non era un bisogno assoluto, volevo anche sfoggiare il mio inglese. Lasciai la moto sulla strada, entrai in cortile e spiegai che così da alleati a alleato avevo bisogno di uno strattone. Sbagliai però la parola chiave, e invece di “motor-cycle” dissi che lo strattone mi occorreva per il mio “motor-car”. Gli inglesi mi dissero e poi mi ripeterono più volte che lì in quel momento avevano solo dei grandi mostri corazzati, assurdo mettere in moto uno di quei bestioni per riavviare un motor-car privato. Io però gli ruppi talmente i coglioni, con tanta (e in parte incomprensibile) eloquenza che a un certo punto un sergente disse a un caporale: «Avanti, dai un fottuto tirone a questo fottuto motor-car». E il caporale andò a prendere uno dei mostri.

Quando vidi le proporzioni del fottuto mostro mi inquietai. Uscimmo dal cortile ruggendo e rasgando. Il caporale mi disse: «Dov'è il motor-car?». E io dissi: «Eccolo lì» additando la DKW. Il caporale dovette credere che lo stessi prendendo per il culo. Mi disse scandendo le parole: «Questo non è un fottuto motor-car, questa è una fottuta motor-bike». E io gli dissi: «Eccolo! mi pareva!». Lui mi diede una gigantesca corda di ferro, da trainare i carri armati, con un gancio che attaccai alla forcella davanti: e poi mi impresso uno strattone di due o tre metri che conteneva un vero e proprio shock culturale.

Ciò che seguì fu convulso, sganciato il cavo, noi proiettati sulla nazionale, lei imballata, io come in un rodeo, e il caporale che faceva un fottuto dietr-front col mostro<sup>329</sup>

Se «fottuto» rende l'idea del gergo soldatesco con cui si è svolto l'incontro con i soldati inglesi ed entra nel lessico del narratore, l'indiretto «entrai in cortile e **spiegai** che **così da alleati a alleato** avevo bisogno di uno **strattone**» e la ripresa di un lessico basso-colloquiale («strattone»; «coglioni»; «culo») da parte del narratore ci riportano nel contesto di parola del personaggio, dei suoi modi di

<sup>328</sup> Si veda più avanti (in *La voce d'altri*) l'estratto in cui compare Franco.

<sup>329</sup> BS, pp. 11-12.

vivere, pensare, parlare. Ciò è confermato dalla presenza in questa sequenza di un tratto tipico del protagonista nelle opere di Meneghello, l'eloquenza<sup>330</sup>; oltretutto dal finale all'insegna della vitalità: «convulso»; «proiettati»; «come in un rodeo».

Oppure si ripensi al caso (già citato in precedenza) in cui il narratore in BS si esprime con il linguaggio matematico; da un lato ciò serve a rappresentare le difficoltà di orientarsi nel periodo confuso del secondo dopoguerra; dall'altro l'ironia sottesa al gesto di ordinamento matematico cela una venatura parodica nei confronti delle pretese e dei modi concettosi con cui il giovane protagonista si dedicava alla militanza politica:

Non ero capace di fare a, che consisteva di  $a_1, a_2, a_3$ , ecc., e se mi mettevo a cercare intanto  $a_1$ , che consisteva di b, c, d, ecc., non riuscendo a fare direttamente  $a_1$ , né b, né ciò di cui consisteva b, ossia  $b_1, b_2, b_3$ , ecc., restavo con l'impressione da cui ero partito, di non essere capace di fare niente<sup>331</sup>

«Attraverso il chiaroscuro del plurilinguismo, la voce dello scrittore passa da momenti di calda partecipazione alle cose narrate a momenti di scintillante ironia su se stesso come narratore»<sup>332</sup>. Il dialogismo interno al soggetto si manifesta inoltre nell'uso del sistema concettuale inglese, ma si preferisce trattarlo nella parte in cui si analizza il dialogismo come incontro tra lingue e culture.

Un'altra forma di dialogicità interna al soggetto autoriale è data dalle citazioni di propri testi scritti in un periodo precedente alla narrazione. Queste citazioni sono segnalate da segni grafici (virgolette o apici bassi) e spesso commentate, il che comporta un distanziamento, la creazione di un confine tra due universi enunciativi. Eppure, la citazione di un testo diviene anche uno strumento per comprendere le impressioni e le idee del passato, come una testimonianza di ciò che si era scritto e pensato in un tempo ormai trascorso. Il soggetto quindi si confronta con il sistema valoriale e la psiche di una sua fase precedente. I testi citati hanno valore documentario e sono una via d'accesso alla rievocazione mnemonica del passato, ma quando questa avviene le emozioni in gioco tendono a erodere la netta divisione tra mondo narrato e contesto narrante, tra protagonista e narratore. È questo il caso del ritrovamento di un proprio quaderno delle elementari nel capitolo 2 di LN:

---

<sup>330</sup> L'eloquenza è un tratto caratterizzante del protagonista in tutte le opere di Meneghello. Si veda l'estratto seguente, tratto dalla prima pagina di PP, in cui il narratore si descrive: «Venuto poi il tempo che si mise a parlare, dicevano in famiglia, parlò sveltamente e fin troppo bene; se ne stava in piedi sotto la tavola (perché era piccolo e minuto) e si sentivano uscire di là sotto i suoi discorsi ornati. Pretendeva già di spiegare agli altri le cose»; da PP, p. 623.

<sup>331</sup> BS, p. 53.

<sup>332</sup> F. Bandini, *Contrappunto dall'io lontano (a proposito di Bau-sète!)*, in *Omaggio a Meneghello*, cit., p. 131.

Giornata in solaio dove c'è, in tre o quattro casse e sparsa per terra, la storia della nostra famiglia, specie di noi figli, un caos di quaderni, conti, lettere, libri scompaginati. Le rilegature dei libri di scuola e le copertine colorate dei quaderni tornano a galla, sorprendenti e famigliari come visti dal mondo dei sogni [...]

Nulla di tutto questo ha la forza di un quadernetto che una mano incerta ha intitolato di "Righe", coi Pensierini interposti tra Problemi e Dettati, e il balbettio dialettale, l'ortografia paesana del bambino che fui quand'ero in "Seconda Classe".

"La mia maestra si chiama Prospera Moretti. La mia scuola è posta in via Borgo ed è bella e spaziosa."

Non me la sento di ritornare ora in questa bella e spaziosa scuola, una vecchia casa in mezzo al paese, dove oggi abita gente che non conosco. C'erano tre classi in una stessa aula, di sopra. Era una scuola "privata", curioso residuo di un altro mondo; serviva alle famiglie più benestanti per mandare a scuola i bambini prima dei sei anni. Poi dopo la terza si faceva un esame - il primo della nostra vita - per entrare alle "Comunali"<sup>333</sup>

Le parole scritte nel proprio quaderno di scuola hanno certamente valore documentario, ma comportano anche un'intensificazione del processo mnestico; inoltre la partecipazione emotiva con le vicende del passato tende a erodere i confini tra ieri e oggi, tra coscienza adulta e bambina. Nel brano che segue il presente è certamente narrativo, ma riporta in vita il passato trasportandolo al momento della narrazione; il lessico utilizzato, la solidarietà della voce narrante con Bruno Erminietto, gli ultimi due capoversi dal gusto cinematografico, non solo vivificano lo scontro tra alunno e maestra, ma indicano anche una prospettiva di compartecipazione amichevole che rimanda a quella dei compagni di classe e, quindi, a un ordine di sentimenti appartenenti al passato:

"Io non ho mai preso a calci la mia maestra come Bruno Erminietto.

L'antefatto mi è ignoto. Quando comincia il breve dramma la maestra Prospera ha già perso la pazienza; è a fianco della fila esterna dei banchi, ha afferrato Bruno Erminietto per un braccio e tira. Lui è aggrappato a un banco, la maestra grida rimproveri, piovono colpi confusi. Ora il colpevole è staccato dal banco, alla mercé dell'antagonista adulta.

Viluppo di sottante, strilli. Bruno Erminietto morsica e scalcia, tirando agli stinchi introvabili tra le sottante; ecco, ha trovato gli stinchi e sferra ora pedate efficaci, arcando il corpo.

---

<sup>333</sup> LN, p. 18.

Fu sopraffatto e trascinato via strisciando coi piedi  
sull'ammattionato<sup>334</sup>

Diverso valore assumono i casi di citazioni da manoscritti contenenti vari tentativi di scrittura creativa; si tratta dell'uso nel testo di precedenti prove di rappresentazione del passato. È interessante in BS il racconto dell'estrazione di un dente per mezzo di questo materiale; vi troviamo rappresentata la postura giovanile del personaggio: è un confronto critico con sé stessi e ciò che si è stati. A colpire dal punto di vista del dialogismo è però la parentetica: la voce narrante interroga sé stessa proprio sulla base della propria ricostruzione narrativa del passato. Il processo non è inusuale in BS; anzi accade addirittura che la voce narrante si innesti, grazie a uno sfasamento di piani narrativi, sulla narrazione condotta, pur sempre dal narratore, ma da un punto diverso nel tempo: è uno dei modi di interrogare il passato e di ricostruirne una visione d'insieme.

Il narratore racconta che nel periodo del dopoguerra era ricorrente il tentativo di comporre un inventario per «analizzare la realtà profonda della situazione»:

Non mi è mai andata dritta, non ho mai compilato un inventario serio. Tra l'altro è chiaro che bisognerebbe distinguere tra il principio di questo periodo e la sua fine, come sono *entrato* nel dopoguerra, e come ne sono *uscito*; di inventari insomma ce ne vorrebbero due... Potrei tutt'al più prendere qualche articolo individuale, per esempio spiegare come fu che persi il 32° dente, un molare: me lo tolse un dentista di Vicenza, in modo ostile e senza puntura. Ho trovato di recente i dettagli di questa storia in un vecchio resoconto che è intitolato un po' capricciosamente *L'assassino dell'avvocato Tricarico*. Ecco il testo:<sup>335</sup>

Da quanto segue estraiamo solo la porzione testuale in cui è contenuta una critica a posteriori (ma composta prima di BS) delle posture dannunziane dei giovani intellettuali, non completamente estirpate nemmeno dall'esperienza resistenziale; si osservi inoltre la parentetica di cui si diceva sopra:

«Devo ammettere che un po' di colpa la ebbi anch'io, perché sentivo che la faccenda aveva un suo lato stimolante, relativo alla sopportazione del dolore che a quel tempo ero incline a considerare una challenge, non priva di aspetti interessanti. Questo era stato uno dei risultati pratici della mia educazione classica e dannunziana. Avevo preso in parola D'Annunzio, nei luoghi dove ci tramanda la nozione che pigliare botte forti, specialmente sulla

---

<sup>334</sup> LN, p. 19.

<sup>335</sup> BS, p. 15.

testa, o scavezzarsi qualcosa, farsi cavare un dente o un occhio o le unghie sono parte normale della vita buona: e Fiori [il dentista] prese intuitivamente in parola me. Quando mi entrò in bocca con la tenaglia e si mise a tirare restai sorpreso della forza che ci voleva. Fu uno sconvolgimento, ballava tutto, e alla fine mi parve che l'ignobile Fiori mi staccasse la testa lasciando lì il dente. Ci misi un po' di tempo a riorientarmi. Poi gli diedi dei soldi (dunque fornivano biglietti da cento le scarse delle brache attillate, ma di dove desunti? sarà stata la partigiana liquidazione?) e uscii sulla scala<sup>336</sup>

Il dialogismo penetra anche nei settori autobiografici nel momento in cui l'autore non si identifica totalmente con il sé personaggio, intercorre infatti un certo grado di distanziamento tra l'autore e sé stesso eroe della storia. Ciò permette che quest'ultimo venga messo in discussione, che agisca un distanziamento critico in grado di trattare la propria visione del mondo come relativa e superata e quindi sempre superabile da un altro punto di vista (altre classi sociali, altri generi, altre nazioni, altre fasi storiche).

---

<sup>336</sup> BS, pp. 16-17.

### 3.1.2 La voce d'altri

Il rapporto dialogico tra l'autore e la voce degli altri si avverte già nei settori autobiografici del testo, zone in cui la confessione si colora polemicamente, in cui la parola dell'autore tiene a mente le critiche, le riserve e le repliche altrui, passate come future; è il *dialogo nascosto* e la *polemica interna nascosta*. Due esempi, in questo caso, possono risultare sufficientemente emblematici.

Nel primo, tratto da BS, il narratore ricostruisce il clima di reciproche «Accuse, controaccuse, chiacchiere, minacce»<sup>337</sup> che si respirava nel dopoguerra; alcune di queste avevano coinvolto lo stesso Meneghello. <sup>338</sup>In un passaggio del testo, l'autore si difende da un attacco polemico: è accusato di praticare un antifascismo che sarebbe il fascismo degli ex-fascisti a guerra conclusa. Si tratta di una risposta polemica entrata in BS, ma a sua volta il testo include un indiretto libero accusatorio «Io ero un giovane ex-fascista [...] in piazza dei Signori», a cui il narratore replica con quattro parentetiche, due conferme e due negazioni, riprese poi nella chiusura ironica «yea, yea, nay, nay». Si osservi il motivo della sicurezza giovanile nella propria eloquenza.

Un giorno un uomo spettinato che conoscevo solo di vista, un maestro elementare che scriveva nei giornali, mi fece oggetto di un appassionato attacco personale. Mi ero impegnato a fare un discorso (sempre discorsi, questa mania di discorrere: qui mi avrà mosso in parte la vanità, perché mi credevo un oratore di classe, ma più efficacemente la volontà di Franco, che pretendeva di metterci tutti al servizio dell'Italia e di Ugo La Malfa) che fu annunciato col titolo «Un partigiano ai reduci». Il maestro diceva che era uno scandalo presentarmi come un partigiano. Io ero un giovane ex-fascista (**giusto**), che aveva fatto un discorso ufficiale (**giusto**), in occasione dell'anniversario della Marcia (**sbagliato**), in piazza dei Signori (**sbagliatissimo**). Io in piazza dei Signori pro o contro il fascismo non ho mai fatto niente in veste ufficiale: e niente di ciò che in sede retrospettiva mi piacerebbe averci fatto da privato.

---

<sup>337</sup> BS, p. 44.

<sup>338</sup> Ne offre testimonianza lo stesso Meneghello in *Martedì mattina*, in J, a pp. 1141-45. Meneghello riporta e commenta un articolo che aveva scritto per il settimanale del PdA di Vicenza, «Il lunedì» del 29 Ottobre 1945, di cui riportiamo un estratto legato a quanto sarà citato da BS: «Alcuni dei giovani che vestirono la divisa fascista, specialmente quella del GUF, e fecero magari i littorali, sono ricomparsi con volto mutato nei nostri ambienti, spesso si sono iscritti ai vari partiti, talvolta scrivono nei giornali, o perfino parlano in pubblico, prendendo parte attiva alla vita politica del paese.

Qualcuno se ne scandalizza e cita i loro nomi come prova del marcio incurabile che c'è in Italia». Segue nell'articolo una ricostruzione della storia di questi giovani, nati e cresciuti sotto al fascismo non conobbero altra realtà che quella totalitaria e furono fascisti per condizione naturale, per diventare poi antifascisti e partigiani durante la guerra, attraversando una crisi esistenziale prima ancora che politica. Meneghello procede in una serie di distinguo tra i modi di essere stati fascisti e poi antifascisti delle diverse generazioni, nate prima del Fascismo o in seguito alla sua presa del potere.

Questo non toglie che invece altrove... Veramente è quasi impossibile rispondere a quell'uomo spettinato **yea, yea, nay, nay**<sup>339</sup>

La presenza di tale brano potrà sembrare dettata da pure esigenze rappresentative, e non da una *polemica nascosta*, intesa come risposta d'autore a una parola altrui non solo non riprodotta, ma anche non espressa e solo sottintesa, eppure sempre possibile. Nel caso seguente invece il carattere di *polemica nascosta* emerge in quanto l'estratto non sarebbe comprensibile senza tener conto di una tensione verso la parola altrui, una risposta a una critica che entra nel testo in quanto calco di un possibile contro-discorso polemico. Si tratta di una nota di PP a una frase del testo: viene riportata una considerazione seguita a una critica di un amico; la nota non ha solo la funzione di autenticare autobiograficamente la narrazione, ma anche quella di replicare in anticipo a possibili riserve dei lettori:

“Un caro amico mi ha fatto capire che questa frase, e tutto questo paragrafo, possono parere affetti da insipienza di tipo deamicisiano. Se è vero, mi dispiace: non si dovrebbe mai dare questa impressione unintentionally. Sono convinto che lo stile di vita di cui qui si parlava derivava dalle zone robuste della cultura italiana di allora, non dal suo impianto ossificato”<sup>340</sup>

Il dialogismo fin qui osservato riguarda soprattutto il terreno della *comprensione di risposta*, come replica a una parola altrui, anche di là da venire. Si tratta, tuttavia, del settore meno interessante del dialogismo meneghelliano, almeno ai fini dell'analisi delle funzioni che le voci d'altri giocano nei processi di relativizzazione di ogni giudizio univoco e di ogni sistema ideologico, oltretutto nella ricerca di una verità corale.

Tra i modi con cui le voci d'altri entrano nel testo si trova la *parodia*, da intendersi come derisione della voce del personaggio e quindi del contesto discorsivo e assiologico da cui questa proviene. Vediamone un caso:

Parlava lento, con gnomico impegno, a frasi staccate e sonore. I suoi ritmi erano diversi dai nostri; le idee ferme e ben definite.

«Se a uno non gli piacciono – I radicchi con la pancetta – Non è neanche un uomo.» Lo disse a un ospite in visita al paese, che li aveva rifiutati all'osteria [...]

---

<sup>339</sup> BS, p. 43.

<sup>340</sup> PP, p. 773.



Doveva sentirsi solo, anche perché aveva interrotto ogni comunicazione culturale coi figli. Chiacchierava e disputava invece cogli avventori da Nastasio, artigiani, contadini, operai.

«Perché, caro Bepi» diceva, «come ch'el dise Ammiano Marcellino – Nel trentesimo primo libro delle Storie – Carnem inter femora sua – Capìssito par diòna – Equorumque terga subsertam – Fotu calefaciunt brevi... Eco, capìssito, fotu calefaciunt brevi!» E spiegava che riscaldata così la carne non vale una cicca<sup>341</sup>

A essere raffigurato qui è il modo di parola del Professore di Malo, antica figura di umanista. Il suo modo di parlare è prima descritto, poi rappresentato nelle sua intonazione attraverso il trattino grafico che indica una scansione lenta e solenne della frase. L'enunciazione che le idee del professore sono «ferme e ben definite» crea delle aspettative nel lettore, deluse per contrasto dalla concretezza basso-materiale in cui si esemplificano tali idee; si tratta del giudizio sull'ospite a cui non piacciono «i radicchi». Il contrasto genera il riso nella stessa maniera per cui risulta divertente l'accostamento di latino e dialetto colloquiale – comprensivo di imprecazioni («par diòna») – in un contesto in cui il professore spiega a dei contadini come preparare la carne. A subire la parodia è qui un modo di parlare severo, solenne e inutilmente pomposo di certi ambienti culturali, separati dal resto della società anche da una linea di demarcazione che passa per l'intonazione e il ritmo della frase.

Le posture colte subiscono una brillante derisione attraverso la rappresentazione del figlio del Professore, ritratto in un'involontaria parodia del padre:

Domandavano ai bambini presenti: «Cosa fa tuo papà?» tanto per farli parlare, e ciascuno rispondeva a turno: fa il dottore, ha bottega, lavora i campi. Era ultimo Cicci, ossia Leopoldo Evaristo, secondo figlio del Professore, che usava già una versione infantile della ponderosa locuzione paterna.

«Cicci, e tuo papà cosa fa?»

«Mio papà – El sta in studio – El fuma – La pipa»<sup>342</sup>

Eppure questo personaggio deriso nel testo, non è solo l'elemento di una serie, puro vettore di un senso da significare attraverso il racconto, ma è prima di tutto un uomo nella sua pienezza. I testi di Meneghello non appiattiscono l'individualità psichica a elemento di conferma dell'insieme; anzi il dialogismo realizza quell'equilibrio incerto tra le ragioni collettive (gli intenti conoscitivi) e le esigenze individuali (gli uomini rappresentati come personalità). Siamo a cavallo tra il

---

<sup>341</sup> LN, p. 259.

<sup>342</sup> LN, pp. 260-61.

riconoscimento della pienezza dell'individuo e la sua tutela da un lato; e la ricerca dei destini generali dall'altro. Dopo la parodia per mezzo del bambino, continua il focus sul Professore, il racconto è prima di tutto il ritratto di un uomo che nella sua diversità apparteneva pur sempre al paese, ma è anche un affondo sul caso singolo per indagare alcuni cambiamenti storici. Seguono le prime righe della descrizione del Professore:

Questo mestiere era esercitato con stupendo rigore. Nulla entrava nella vita del Professore che potesse interferire con il suo *otium* assoluto: né ciò che la gente chiama lavoro, né cure familiari, né ambizioni. Era un umanista puro, e il suo studio era una rocca di cui l'intera casa, il portico sempre chiuso (si suonava una campanella), la spaziosa cucina, i tinelli, le grandi camere, il cortile tranquillo, le tettoie, l'orto, formavano il complemento e i bastioni.

Questo nostro vicino di casa era di gran lunga la persona più dotta che avessimo conosciuto, ma a noi pareva qualcosa di più: un'immagine perfetta degli *studia humanitatis* coltivati senza profitto, senza programma, per puro piacere, e con dottrina illimitata. Certo quella biblioteca si potrebbe inquadrare; quella cultura classica, quel *training* accademico tedesco, si potrebbero vedere in prospettiva e datare: ma la figura era fuori dalla storia, ed è meglio che resti così<sup>343</sup>

Il Professore è per un verso deriso allo scopo di parodiare una parte del mondo, una classe e i suoi costumi; per l'altro questo personaggio è perfettamente inserito nel contesto paesano, è parte della comunità come gli altri personaggi che scorrono nelle pagine di LN. Inoltre, pur nella sua apparentemente ridicola alterità, rappresenta un tipo di cultura scalzata dai cambiamenti storici.

Un caso simile di equilibrio tra l'uso narratologico di un personaggio e la preservazione dell'elemento umano in senso pieno è quello di Mino: personaggio spesso in scena, quasi co-autore di LN, è il custode della memoria orale di Malo: «In generale noi sappiamo distinguere, in paese, tra i cronisti seri e scrupolosi (come Mino) e gli inventori di favole»<sup>344</sup>; «Mino è il maggior cronista della nostra generazione»<sup>345</sup>. È lui «la sorgente non solo di memorie ma anche di forme narrative, modello di fascino affabulatorio. La sua figura resiste al passare del tempo, unico punto di stabilità e attrazione»<sup>346</sup> rispetto alle trasformazioni operate dal tempo.

---

<sup>343</sup> LN, p. 261.

<sup>344</sup> LN, p. 163.

<sup>345</sup> LN, p. 285.

<sup>346</sup> L. Zampese, *La forma dei pensieri*, cit., p. 70-71; per un approfondimento sulla figura di Mino e dell'importanza del racconto orale si veda il paragrafo *Le parole di Mino, la scrittura di Gigi*, alle pp. 70-80.

È interessante osservare un caso di contaminazione. All'interno del racconto del narratore si inserisce la narrazione di Mino: un racconto nel racconto dunque; colpisce che le due voci narranti non siano chiaramente distinguibili e che, anzi, si incrocino:

Piareto è passato brevemente per il paese tempo fa, dopo un mucchio di anni: in fondo non ci si è più rivisti da quando era ragazzino. Ora Mino l'ha visto, gli ha parlato e racconta. Un giorno ha trovato Berto in piazza, dice Berto: «È arrivato Piareto, è da me in osteria, vieni a salutarlo?». Mino ci andò subito. Quando entrarono però la stanza era vuota, c'era solo la piccola Stefania che tirava la coda al gatto, e in un cantone un vecchietto che mangiava.

Mino tace. E allora, e Piareto?

«Era lui.»

*O my chevalier!*<sup>347</sup>

Il narratore racconta che «Piareto è passato in paese», ma la sua parola è già influenzata dal contesto orale da cui ha ricevuto il racconto («dopo un **mucchio** di anni»), addirittura sembra rivolgersi a degli ascoltatori («in fondo non ci si è più rivisti») come se stesse raccontando oralmente. La narrazione compie un salto al presente e sembra svolgersi nel momento dei fatti («Ora Mino l'ha visto»), il narratore afferma che è Mino a raccontare («e racconta»), ma in realtà la voce è ancora la sua, cioè parla il narratore. Mentre il punto di vista (il personaggio che vede) appartiene a Mino. Eppure questa divisione non è così netta; infatti quando «Mino tace», segue una domanda («E allora, e Piareto?»). È lecito chiedersi se Mino si zittisca all'interno del racconto, ossia in osteria quando non riconosce Piareto, e sia lui a rivolgere la sua domanda a Berto; oppure se è Mino narratore che racconta a tacere per creare tensione narrativa, a cui segue la domanda dell'autore-narratore. La risposta seguente «"Era lui"», sembra confermare la seconda ipotesi, rafforzata dall'esclamazione che segue «*O my chevalier!*» che in quanto citazione poetica in inglese viene ricondotta all'autore<sup>348</sup>. In ogni caso, che sia la prima o la seconda ipotesi la più corretta, nell'estratto si realizza una commistione di piani narrativi e un incrocio di voci, a conferma che nelle opere di Meneghello la lingua si confronta costantemente con le espressioni altrui. La parola non è solo un lemma del vocabolario, definita in modo univoco, ma è prima di tutto una materia densa di esperienza, in cui risuonano echi delle voci, delle interpretazioni, dei punti di vista di molteplici parlanti immersi ogni volta nel loro contesto diverso. Quest'uso della parola altrui ci riconduce al concetto di forma per Meneghello, ossia la necessità di ricreare sulla pagina la forma delle cose e delle percezioni [cfr., Cap. 2, par. 3.2].

---

<sup>347</sup> LN, pp. 290-91.

<sup>348</sup> Si tratta di una citazione diretta dalla poesia *The windhover*, di G. M. Hopkins.

In Meneghello il punto di vista è soprattutto «di tipo bachtiniano, riferimento per mezzo delle varietà linguistiche o di veri e propri ideogrammi all'ambiente e alle misure mentali dei personaggi narrati; talora invece è un punto di vista in senso ottico, insomma una prospettiva di percezione [...] perché entrano in gioco le percezioni di altri personaggi»<sup>349</sup>. È questo il caso di Mino, invece per la possibilità di differire il punto di vista linguisticamente, anche con vibrazioni minime, si osservi l'estratto seguente: l'opinione paesana si esprime in un discorso indiretto che non si limita a riportare il giudizio del paese, ma anche la cadenza sintattica dialettale «la gente giudica che gli sta anche bene».

Di uno che abita non troppo lontano ci portano notizie i camionisti, i motofurgonisti, i triciclisti, gli stessi ciclisti che suonano il campanello quando lui non è in casa e li riceve la moglie. Il primo ci era andato a portare un pacco; poi si sparse la voce, e ci sono stati un po' tutti quelli che hanno un mezzo di trasporto in paese. È uno che a suo tempo aveva "rovinato" un paio di ragazze qui a Malo, e la gente giudica che gli sta anche bene<sup>350</sup>

E si noti sia l'attacco «Di uno», una formula colloquiale che deriva dal contesto orale del racconto, nel senso preciso per cui il racconto riportato dal narratore deriva dalle voci del paese; sia «"rovinato"», usato tra virgolette come per riprendere il giudizio e i modi di esprimersi del paese, ma distanziandosene, a suggerire che non se ne condivide l'opinione.

Una soggettività plurale – che traspare dell'uso dei pronomi di prima persona plurale o dell'impersonale – si somma alla corallità delle voci, ciò permette di affermare delle opinioni che abbiano un valore collettivo. È questa la strada per la ricerca di una verità unica, che però non è monologica, anzi che può essere ricercata solo nella plurivocità. Si tratta di una tecnica narrativa che si rileva nell'esempio testuale citato, ma che non trova in questo la sua pienezza: sia perché sembra esagerato parlare di verità corale per l'episodio di un marito tradito; sia perché non è sempre vero che un'affermazione collettiva sfugga al monologismo.

Osserviamo il valore delle voci d'altri nel capitolo 6 di BS. In questo capitolo il tema è la motorizzazione dell'Italia, il suo valore per la vita sociale, per i desideri e le posture degli italiani. Nel capitolo la narrazione è retta, come sempre, dalla voce autoriale a cui si aggiungono – a creare l'effetto che quella singola voce si esprime e parli per molti – sia racconti centrati su altri personaggi, sia altre voci che prendono parola. Nel capitolo si vuole rappresentare il «nuovo corso della **nostra**

---

<sup>349</sup> C. Segre, *Introduzione*, cit., p. XXI.

<sup>350</sup> LN, p. 290.

storia»<sup>351</sup> segnata dalla «**nostra** nevrosi nazionale, la passione di spostarci, dopo i secoli a piedi e i lunghi decenni in bicicletta, il più velocemente possibile, col minimo di fatica muscolare e il massimo di rumore e di tensione nervosa»<sup>352</sup>; ciò è dato dal fatto che «si potrebbe dire che il vero ingresso del motore a scoppio nel vivo della **nostra** vita nazionale avvenne soltanto in quei primi anni del dopoguerra. La fine dell'esperimento totalitario, fondato sull'idea della marcia, fu seguito dalla motorizzazione del paese»<sup>353</sup>. Nel capitolo si alternano una serie di episodi e aneddoti con al centro rotture, viaggi, gare di velocità, ritratti di moto, personaggi-piloti dall'immagine eroica; tutto è connotato da una visione euforica e da un'alta densità figurale: moto e macchine continuamente personificate; sensazioni di potenza, velocità, leggerezza. Ma l'atmosfera felice cela anche un difetto nella capacità di autodeterminarsi, tanto del protagonista, quanto dell'Italia: «Il senso della curva domina i mesi del dopoguerra: è un periodo in curva, fondato (si può dire) su un lento e costante mutamento di direzione, con qualche gomito improvviso, qualche brusco arresto»<sup>354</sup>. Il capitolo gioioso porta avanti un tentativo di comprensione dei cambiamenti avvenuti: «"Le cose paesane", alcune parevano scomparse per sempre, altre facevano ostinati ricorsi»<sup>355</sup>. Non vi è moralismo o condanna, anzi il narratore stesso ha partecipato e si mostra tutt'ora compartecipe di quell'euforia che ha attraversato il periodo del dopoguerra: il narratore si identifica con i personaggi, con le loro avventure, gli dà spazio e si fa attraversare dalle loro voci. È così che riesce a rappresentare, e quindi indagare, alcuni dei cambiamenti avvenuti in quella stagione della storia italiana:

In antico le tute da moto erano cose di mezzo lusso ma non vistose: tra il grigio tortora e il grigio cenere, un colore sfumato come di nuvole. Ma dopo la guerra, tra un fiorire di nuove passioni, si diffuse il bisogno di ravvivare anche l'aspetto delle tute da moto. I giovanotti della "Compagnia" motorizzandosi, ci tenevano a far risaltare l'avvenenza del gruppo, il suo tremendo potenziale seduttivo, e l'emblema supremo fu appunto una tuta sociale, che spiccasse tra le tute per l'insolito colore e la freschezza della foggia, ma uguale per tutti come un divisa<sup>356</sup>

Il passaggio da un tempo anteriore («In antico») a uno successivo («Ma dopo la guerra») indica il tentativo di registrare, capire e rappresentare i cambiamenti. La vitalità della stagione del dopoguerra non è condannata, anzi quasi si celebra il ritorno alla vita degli italiani dopo il fascismo

---

<sup>351</sup> BS, p. 129.

<sup>352</sup> BS, p. 130.

<sup>353</sup> BS, p. 130.

<sup>354</sup> BS, p. 134.

<sup>355</sup> BS, p. 146.

<sup>356</sup> BS, p. 147.

e le durezze dalla guerra. Eppure tale vitalità porta con sé fenomeni di edonismo e di imitazione sociale (legati al possesso di oggetti con cui marcare il proprio status sociale) che caratterizzeranno la nascente società dei consumi. Colpisce che la postura del narratore non sia critica, ma di partecipazione a questa atmosfera: il punto di vista degli altri è assunto su di sé. Ecco allora che nel capitolo entra il polo dialettico: un altro che con la sua diversità relativizza l'orizzonte assiologico che il narratore condivide con una corralità di voci.

È questo il caso di Franco, la sua entrata in scena avviene in bicicletta, mentre gli italiani manifestano la passione di spostarsi tramite mezzi motore «dopo i secoli a piedi e i lunghi decenni in bicicletta». Franco non pronuncia una condanna, la esprime attraverso lo sguardo, ma questo è sufficiente: a posteriori il narratore sentirà il bisogno di difendersi. L'atto di parola del narratore cela un *dialogo nascosto* che è difesa delle proprie posizioni davanti a Franco e i lettori, è timore del giudizio e bisogno di trovare comprensione nell'altro. In mezzo alla serie di racconti euforici, si staglia, separato da una riga bianca, l'episodio in cui Franco giudica le posture edonistiche del protagonista. La forza eventiva, la rottura della serie felice, è acuita dall'apertura del brano con il passato remoto e dalla precisa collocazione nello spazio<sup>357</sup>:

Fu dove la strada s'incurva scendendo, al ponte Pusterla. Ero fermo a cavallo della R 51, la radiosa Bicilindrica, puntando un piede sull'orlo del marciapiede. Franco mi venne incontro in bicicletta, il suo sguardo si posò sulla mia tuta bianca, nuova, abbagliante: vidi che gli pareva troppo bella, la moto troppo splendida. Mi era affezionato come potrebbe esserlo un parente, anzi una parente: e delle pareti affezionate forse aveva le paure un po' pettegole. «Splendeva la R 51» dice un'antica versione di questo racconto «incongrua in quell'età di residui di guerra: cose più nitide e ardite non ha prodotto la tecnica, la storia, la fantasia. A me era venuta, così ero portato a pensare, per prestabilita armonia. La gente stupiva. Venne a provarla con me la prima volta mio padre, tornando la diedi a lui da guidare, io passeggero sul sellino. Restò stupefatto: a me non disse nulla, ma mentre passavamo (tranquilli, in seconda) davanti alla bottega di Checco Mistro, con la mano a Checco che stava sullo scalino della porta, a Checco impareggiato conoscitore delle antiche AJS, mio padre fece il segno gagliardo che esprime insieme

---

<sup>357</sup> Si tenga presente anche la venatura autoparodica del brano, segnalata dall'uso dei riferimenti poetici per raccontare lo splendore della R 51 e dei propri vent'anni esaltati dalla tuta «bianca, nuova, abbagliante». Si veda quanto sottolineato da F. Bandini, *Contrappunto dell'io lontano (a proposito di Bausète!)*, cit., a p. 132: «Il brano comincia con un sommesso *chant-à-coté* di un incipit di Montale: "Fu dove la strada si incurva scendendo al Ponte Pusterla", che ricorda i primi versi di Dora Markus. Ma presto una serie di echi leopardiani, sussidio al discorso amoroso, s'insinuano negli interstizi della scrittura, prendono il sopravvento: "Cose più nitide e ardite non ha prodotto la tecnica, la storia, la fantasia" (*Cose quaggiù più belle/ Altre il mondo non ha, non han le stelle*); finché appare, verso la fine del brano, il fantasma della canzone *Alla sua donna*».

eccellenza e meraviglia, quasi dicendo con la mano “Ah, Madòna! Kéko!”. Poi riprese con la mano la manopola, e accelerò forte. Ah, madonna!»

Ma a Franco piacquero la moto e la tuta, gli parvero troppo vistose, un eccesso. E in realtà, un lieve disagio lo provavo anch'io, ancora prima che lui mi guardasse a quel modo: era un po' troppo il favore degli dei, quasi a pregarli che mi mandassero per compenso qualche modesta disgrazia. Ma non è vero invece che mi sentissi (come ovviamente temeva il mio amico) insidiato dalle Sirene della mondanità e dell'edonismo, dalle loro amabili sgrinfie, le lunghe unghie bombate, laccate in oro... E qui l'antica versione prorompe in strane proteste (che naturalmente mi guardai bene, quel giorno, dall'esprimere a Franco): «Io sono un giovane casto! È casta la mente e la forza dell'agile... (qui c'è una Lacuna)». La segnalazione della Lacuna è parte del testo antico [...] Il testo va poi a finire in una difesa della candida tuta e della macchina alata, «venuta da un altro mondo, da un ecosistema più sereno, più vivo del nostro... Ivi un Partito d'Azione più aprico, più lieto...». E in una specie di lamento postumo conclusivo: «Ah, che non c'era letizia nel Partito d'Azione»<sup>358</sup>

Si segnala che quando BS uscì ricevette la condanna di parte della critica<sup>359</sup>, anche per la grande presenza di moto e ragazze tra le sue pagine, sentite come frivolezze di una vita privata; ne rende conto, con una certa irritazione, lo stesso Meneghello *Nel prisma del dopoguerra*<sup>360</sup>. Per l'autore «c'è di mezzo un tratto profondo e serio, e niente affatto privato, del nostro dopoguerra, la corrente di vitalità in cui l'Italia pareva immersa, una specie di tardo risarcimento degli anni ingoiati dalla guerra, la voglia e il piacere di mettersi a vivere»<sup>361</sup>. Il capitolo 6 di BS allora esprime dei tratti generali e non solo privati, lo ribadisce l'autore:

È ovvio che non si tratta solo di sentimenti miei. Si usciva tutti da quattro o cinque anni di speciale crudeltà e povertà, in pratica da un'esistenza di restrizioni e costrizioni di ogni tipo. L'intero paese ricominciava a vivere, nei luoghi e nei modi che poteva, e tutto ciò che facevamo pareva vibrare di vita<sup>362</sup>

---

<sup>358</sup> BS, p.142-43.

<sup>359</sup> L'esempio più significativo è dato dal caso di Isnenghi, il suo articolo infastidì profondamente Meneghello che si risentì personalmente con lo storico italiano. Non è il caso qui di entrare nel merito di tali questioni biografiche e delle ragioni delle due parti, certo Isnenghi non sembra essersi macchiato di una colpa particolarmente grave: M. Isnenghi, *E tutto finì in De Gasperi*, «il manifesto», 10 novembre, 1988.

<sup>360</sup> In particolare a pp. 1456-59.

<sup>361</sup> *Nel prisma del dopoguerra*, in MR, pp. 1457-58

<sup>362</sup> *Ivi*, p. 1458.

Nonostante la vitalità del periodo sia vista come un tratto collettivo e non condannabile, Meneghello è consapevole che in quella stagione politica sono state sciupate alcune occasioni di rinnovamento dell'Italia, anche a causa dei modi con cui è stata condotta e vissuto il processo di modernizzazione industriale:

Lo stupefacente spettacolo della nostra «modernità» in costante eruzione (quella dei fatti, non quella delle pose) che mi colpisce ogni volta che torno dall'estero, è profondamente turbato dalla commistione con ciò che per brevità possiamo chiamare i *mali* dell'Italia, le gravi piaghe della nostra società [...] Sarà sbagliato pensare che alcune tra le peggiori di queste piaghe dipendano proprio dal modo come si è fatta la modernizzazione cioè in pratica dal nostro fallimento di allora?<sup>363</sup>

Si può ora meglio comprendere il dialogismo del brano in cui compare Franco; «Ma non è vero invece che mi sentissi [...] insidiato dalle Sirene della mondanità» sembra rispondere il narratore all'accusa di Franco e alle possibili accuse future dei lettori, come anche alla percezione di una contraddizione interna: «Ogni parola letteraria sente con maggiore o minore acutezza il proprio ascoltatore, lettore, critico e riflette in sé le sue previste obiezioni, giudizi, punti di vista»<sup>364</sup>. Dialettica rinforzata da quella controaccusa di assenza di vitalità, che implicitamente il narratore sembra lanciare al Partito d'Azione e a Franco. Come a dire che, forse, «la voglia e il piacere di mettersi a vivere» avrebbero dovuto essere messi al servizio di uno scopo razionale, senza essere aprioristicamente condannati.

Si capisce allora che una verità corale non è una verità affermata dalla pura somma di molte opinioni concordanti, ma l'esito di un conflitto tra voci discordanti e per questo dialettica; in questo caso è frutto della scissione tra la razionalità dell'impegno politico e l'impulso, o bisogno esistenziale, di sperimentare: «Com'è bella e struggente la vita quando tutto sorride e nulla ti rompe le giovani balle!»<sup>365</sup>. Eppure, si intravede, che l'analisi del passato ha un valore conoscitivo per il presente; così è affermato anche in una dichiarazione di poetica dell'autore:

ho sempre avuto la sensazione che se si va a fondo, in qualsiasi settore della realtà che il caso, l'andamento della nostra vita, ci ha messo davanti, se andiamo sufficientemente a fondo, se scendiamo a sufficienza, il rapporto con il mondo moderno si crea da sé, senza cercarlo. La modernità deriva da ciò che

---

<sup>363</sup> *Ivi*, p. 1457

<sup>364</sup> M. Bachtin, *Dostoevskij*, cit., p. 255.

<sup>365</sup> BS, p. 149.



trovi nella cosa, non dalla data della cosa. È una poetica molto semplice, ma è una poetica in cui credo<sup>366</sup>

---

<sup>366</sup> LS, p. 1230.

### 3.1.3 *Lingue e culture:*

Nel secondo capitolo è stato già osservato come in Meneghello il dialetto non abbia priorità ontologica, e come le varie lingue si relativizzino a vicenda. Ciò accade perché il confronto tra lingue è uno strumento per l'incontro tra culture, concezioni del mondo, sistemi assiologici che conduce alla consapevolezza della parzialità di ogni sistema linguistico e culturale e, quindi, all'erosione di quella saldatura tra la lingua e il senso ideologico impresso nelle sue parole, da cui deriva anche il pensiero mitologico e magico che fonde parola e cosa. Secondo Bachtin, la possibilità di scovare i significati sedimentati nelle varie lingue, di metterne in contraddizione i sistemi valoriali e, quindi di criticare, anche deridendo, ogni monologismo (lingua, stile, voce) autoritario deriva dalla capacità di «guardare una lingua con gli occhi di un'altra»<sup>367</sup>:

non appena cominciò la reciproca illuminazione critica delle lingue [...], non appena risultò che le lingue non sono soltanto diverse, ma anche pluridiscorsive e che i sistemi ideologici e i modi di vedere il mondo, indissolubilmente legati a queste lingue, si contraddicono a vicenda e non riposano affatto pacificamente l'uno accanto all'altro, l'indiscutibilità e la predeterminatezza di queste lingue finirono<sup>368</sup>

In sintesi perché si sviluppi una coscienza *polilogica*, in grado di erodere gli apriori sedimentati nei sistemi culturali – e da questi veicolati – «è necessario che le diverse lingue e i diversi linguaggi siano sentiti come contraddittori, siano confrontati dialogicamente»<sup>369</sup>. Si possono individuare cinque poli del confronto dialogico: l'italiano autoriale, l'italiano ufficiale, il dialetto vicentino, la lingua letteraria, i foresterismi (soprattutto anglismi). Questi poli contengono al loro interno anche sottocategorie; ad esempio i latinismi utilizzati sono a volte stilemi della lingua ecclesiastica a volte tratti dalla lingua dei testi della classicità latina. Più importante è sottolineare che sopra a queste cinque aree linguistiche va inserita la dicotomia, che le comprende tutte, tra lingua parlata e lingua scritta e ancor più tra lingua dell'irrealtà e, al contrario, della realtà, cioè capace di esprimerla. Per questi ultimi aspetti si riveda il secondo capitolo, dove si è analizzato il principio base del confronto tra lingue in riferimento all'italiano ufficiale, al dialetto e alla lingua della tradizione poetica; per evitare ripetizioni si procederà sinteticamente.

---

<sup>367</sup> M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., p. 103.

<sup>368</sup> *Ivi*, p. 104.

<sup>369</sup> A. Ponzio, *Tra semiotica e letteratura*, cit., p. 68.

## L'italiano

Nel caso dell'italiano ufficiale – che sia quello del fascismo, della chiesa, dell'università, dell'Italia unita o anche della Resistenza – domina la parodia; la lingua, la sua irrealtà e i valori che emana sono criticati e allontanati. Non si tratta di una contaminazione bidirezionale, questa lingua non influenza la parola dell'autore. Il caso più lampante è quello delle canzoni infantili parodia di quelle ufficiali, né sono già state citate molte. Riportiamo qui un brano di BS in cui si parodia la retorica del dopoguerra, il discorso riportato però è un discorso diretto; inserendolo tra le virgolette l'autore se ne distanzia:

A Vicenza una delle prima cose a cui assistetti di persona fu il discorso ufficiale in piazza dei Signori. Lo faceva un personaggio illustre, emblema della Resistenza, e (mi aspettavo) della sua concretezza e sobrietà. La pizza era stracolma. Udii le prime parole: «Quando in cielo s'accende un palpito di stelle...». Mi venne la pelle d'oca, e andai via. Un palpito di stelle! Allora, mi dicevo, è stato tutto per niente... Ritiro tutto!<sup>370</sup>

Dal punto di vista della lingua e della cultura paesane, abbiamo già visto che queste entrano nel discorso autoriale in due sensi. Nel primo il mondo dialettale è ironizzato e relativizzato proprio dalla parola del narratore adulto, colto e professore dell'Università. Nel secondo il dialetto permette di desacralizzare le verità della lingua nazionale, delle ufficialità e del mondo adulto. Vediamo un caso in cui il narratore ridicolizza la storia filtrandola nei modi scanzonati della cultura paesana e della sua ricezione ingenua e letterale (ad esempio l'incapacità di cogliere il senso metaforico di metterlo nelle «brasòle») della mente bambina. Non si tratta di una citazione in lingua, ma della ripresa di alcune parole, cadenze e modi di vedere e raccontare le cose assunti dal narratore per semplificare e distorcere la storia a fini parodici.

Il duce ha un oggetto di natura incerta, forse un rospo ciroloide, che si compiace di mettere nel mangiare della gente, e proprio nei giorni che hanno brasòle, la regina dei piatti. Lo dicono tutti: il Duce lo ha messo nelle brasòle ai socialisti, e appena arrivato a Roma lo ha messo nelle brasòle al Re, ma il Re ha fatto finta di niente. Il duce voleva anche metterlo nelle brasòle al Papa, ma il Papa svelto è corso a metterlo nelle brasòle al Duce!

Ci sono stati screzi tra quei due, poi hanno fatto la pace e il Duce ha dato due milioni al Papa. Veramente il Papa ne voleva tre, e quando benedice

---

<sup>370</sup> BS, p. 27.

lo rammenta ai fedeli con quei tre diti che fanno Tre! Tre! Pare che le sue finanze fossero in pallone; ma c'è chi dice che non è vero – le finanze del Papa non sono mai in pallone.

Il Re è piccolo, non arriva a uno e cinquanta, e siccome non avrebbe potuto passare la visita di leva hanno abbassato la statura della fanteria. Anche i meridionali sono piccoli e hanno il culo basso. Il Re ha una faccia da sberle.

La Famiglia-Reale ha cinque teste, UmbertoJolandaMafalda-GiovannaMaria. Sorpa ci sono le teste del Re e della Regina; per farsi questo ritratto il Re è montato su un caregotto<sup>371</sup>

Qui l'effetto di straniamento permette di smascherare e interrogare le verità ufficiali. Un retroterra di pensieri dispersi, idee confuse, modi leggeri ma eversivi, provenienti dal sottosuolo della società, permette di smascherare le narrazioni convenzionali volute dalle istituzioni, dalle gerarchie, dalla classe dominante.

### **Forestierismi:**

Nonostante il dialetto si riveli un potente strumento cognitivo, tale lingua non incanta magicamente l'autore; essa è a sua volta osservata nella sua parzialità e nei mali che cela. A questo procedimento contribuiscono anche i forestierismi, in particolare gli anglismi; infatti la lingua del dispatriato agisce come visione del mondo che entra nella coscienza del narratore, permettendo di rivedere le vicende vissute a Malo e in Italia con degli occhi diversi. Il procedimento è lo stesso analizzato per il rapporto italiano e dialetto [cfr., Cap. 2, par. 3]; non osserveremo altri casi di relativizzazione tra lingue. Piuttosto, vediamo come la lingua straniera possa essere usata come supporto concettuale

Nel capitolo 14 di LN, il narratore utilizza un saggio di Hannah Arendt<sup>372</sup> per analizzare le forme del lavoro in paese. Il narratore distingue i diversi lavori in due grandi categorie – il *labour* e il *work* – che purtroppo non sono nominabili in italiano a causa di un vuoto lessicale. Per tale motivo nel testo i concetti inglesi interagiscono con quelli in dialetto per consentire una ricognizione nel mondo del lavoro con una precisione sintetica che l'italiano non consentirebbe.

Gli aspetti del lavoro di cui ho parlato finora riguardano soprattutto ciò che Hannah Arendt nel suo bellissimo saggio sul lavoro umano chiama *labour* e distingue da *work*. È il lavoro-fatica, il *tribulare* del dialetto, che

---

<sup>371</sup> PP, pp. 648-49.

<sup>372</sup> Si tratta del saggio H. Arendt, *Vita activa*, Bompiani, Milano, 2006.

caratterizza soprattutto le società contadine, e si svolge sotto il segno della necessità [...] il lavoro che bisogna rifare ogni giorno, ogni mese, ogni anno: la condanna e la schiavitù primaria dell'uomo [...]

Non ricordo se ne parli la Arendt, ma la virtù che corrisponde a questo aspetto del lavoro è ovviamente la pazienza, la laboriosità, la voglia e la forza di lavorare molto. Questa virtù era riconosciuta presso di noi: “È un lavoratore” è un'espressione di alta lode per mio padre, e vuol dire proprio questo: è uno che si consuma a lavorare, che non si ferma mai. Ma non è l'espressione più alta di lode che mio padre usa a proposito di lavoro. La lode massima è: “È *bravo*, è un bravo operaio”, e per operaio intende non tanto l'operaio industriale, quanto chiunque faccia “opere” (che è la traduzione esatta di *work*), l'artigiano, colui che la Arendt chiama *homo faber*. Qui la virtù massima è l'abilità tecnica, la *virtus* dell'artefice

In sintesi, le tre lingue – italiano, dialetto, inglese – collaborano, si spiegano e si integrano a vicenda, producendo un potenziamento cognitivo.

### **Lingua poetica, cultura letteraria:**

Infine il dialogismo riguarda la lingua della tradizione letteraria: le opere di Meneghello sono costruite con una fitta rete di legami con i testi di altri autori. Mai, però, la lingua poetica è sentita come sacra e incontestabile, anzi. In un continuo confronto con la tradizione, l'autore verifica la parola letteraria alla luce della sua presa sulla realtà. Non si aggiunge nulla a ciò che si è esaminato nel capitolo due, ma si rivede il rapporto con la tradizione all'insegna del dialogismo: è questo il caso dell'assunzione di versi poetici come strumento espressivo in grado di dire la realtà, oppure citati e discussi direttamente all'interno del testo [cfr., Cap. 2, par. 4]:

la parola letteraria sente accanto a sé l'altra parola letteraria, l'altro stile. L'elemento della cosiddetta reazione a un precedente stile letterario, presente in ogni nuovo stile, è appunto una tale interna polemica, per così dire una nascosta antistilizzazione di uno stile letterario, mescolata spesso anche con una evidente sua parodizzazione<sup>373</sup>

Simile appare la relazione con la cultura letteraria contemporanea a Meneghello, alcune scelte stilistiche, posture e riflessioni rinviano a intenti polemici. Il caso più evidente di reazione alla letteratura precedente e di *polemica nascosta* è rappresentato dall'antiretorica di PM: «il libro di

---

<sup>373</sup> M. Bachtin, *Dostoevskij*, cit., p. 255.

Vittorini, *Uomini e no* [...] ha avuto un certa importanza, in via polemica, per la composizione dei *Piccoli maestri*<sup>374</sup>; «Ho voluto in sostanza esprimere un modo di vedere la Resistenza che differisce radicalmente da quello divulgato (e non penso solo a discorsi e alle celebrazioni ufficiali) – e cioè in chiave anti-eroica»<sup>375</sup>. Eppure le affermazioni dell'autore sono simili anche per LN: «Quando ho scritto il mio primo libro [...] mi sono divertito a sfidare le convenzioni correnti allora in Italia circa il “romanzo”»<sup>376</sup>. Mentre per un rapporto tensivo e non di rifiuto, si può vedere il capitolo quattro di BS (pp. 76-78); l'autore discusso è Kafka, prima deriso e poi rivalutato.

---

<sup>374</sup> *Quanto sale?*, in J, p. 1110.

<sup>375</sup> *Notizie sui testi*, in *Opere*, cit., p. 1664.

<sup>376</sup> *Fiori a Edimburgo*, in MR, p. 1328.

## 4. Alterità

Dall'analisi del dialogismo meneghelliano è emerso che attraverso l'incontro tra lingue e voci si pratica un confronto tra alterità che ha il duplice scopo di relativizzare ogni parzialità e contemporaneamente di produrre una verità corale, non tanto come accordo tra voci, ma soprattutto come dialogo conflittuale tra istanze diverse. In questo modo l'autore pratica una sua particolare dialettica incardinata sull'accostamento e la frizione tra «poli».

Parlando del suo contatto con il mondo inglese, Meneghello raffigura l'incontro con la lingua e la cultura anglosassoni come il guadagno di una polarità intellettualmente produttiva:

Trovandomi dunque nel mezzo di questo sistema così diverso, cominciai ad assorbire una buona dose della sua sostanza, e la assorbivo con avidità. Non si trattava di una cultura che ne soppiantava un'altra, ma della formazione di un secondo polo culturale. Il risultato finale fu infatti una forma di polarità che venne a investire quasi ogni aspetto della mia vita intellettuale. Era come se per poter pensare, o perfino sentire, occorresse lasciar fluire la corrente tra i due poli<sup>377</sup>

Lo stesso vale per la relazione tra italiano e dialetto:

Della nostra diglossia mi interessava segnalare alcuni aspetti caratteristici [...] che l'influsso di una delle due lingue sull'altra non è detto che sia un fattore di reciproco inquinamento e di impoverimento in sede espressiva, anzi sentiamo spesso che arricchisce il nostro modo di parlare e di scrivere, come se ciascuna delle due lingue infondesse all'altra qualcosa del suo vigore. A me sembra che noi ci esprimiamo più vivacemente in vicentino perché siamo italofoeni, e viceversa<sup>378</sup>

L'interazione tra polarità tuttavia non è solo linguistica, riguarda anche il punto di vista e il senso di appartenenza a un luogo:

Il doppio aspetto della mia relazione di fondo con Malo: da un lato essere (e sentirsi) *all'interno* della materia e parlare con l'autorità di chi vede

---

<sup>377</sup> *La materia di Reading*, in MR, p. 1301.

<sup>378</sup> *Slata fora co cuatro corni*, in MR, p. 1466.

le cose dall'interno; dall'altro la condizione opposta, *il distacco* senza del quale non c'è prospettiva in ciò che sai e che dici<sup>379</sup>

Si scivola così dal dialogismo, ossia dalla relazione, scambio, incontro, scontro tra voci e sistemi linguistici a qualcosa di più ampio. Sono la scrittura e il pensiero stesso di Meneghello a muoversi per frizioni, attriti e contraddizioni. Si tratta di una via internamente polemica e dialettica di condurre la ricerca del vero:

Tutto quello che ho scritto è nato sempre con una componente polemica: polemica contemporanea, cioè rivolta a idee e persone del presente che a me sembra meritino la nostra disistima [...] La forma che prende generalmente la mia polemica è quella di prospettare un'opposizione tra genuino e spurio, autentico e contraffatto, che investe specialmente il modo di scrivere<sup>380</sup>

La scrittura di Meneghello ricerca la verità, il nucleo più vero della realtà attraverso un passaggio di corrente tra polarità che permette di proiettare una nuova luce sull'esperienza, salvandola così dal flusso del tempo. Si tratta di una scrittura internamente dialogica, in quanto perennemente bivoce, mai soddisfatta dall'univocità e in cerca delle contraddizioni. La pratica dell'incontro-scontro tra alterità oltre a non essere solo linguistica è anche un principio fondante della poetica dell'autore, vi allude lo stesso Meneghello parlando di uno dei principi vitali delle scritture letterarie. Si tratta delle *interazioni*:

Per suggestione del linguaggio (e un po' anche di alcuni concetti) della fisica nucleare. Va da sé che avevo in mente soprattutto le interazioni sottese a ciò che leggo e a ciò che scrivo con più gusto. C'è di mezzo l'accostamento e lo scontro di cose o piani diversi: anzitutto la lingua (l'italiano moderno) e il dialetto (il vicentino), un aspetto di cruciale importanza per me; e ancora lo scritto e il parlato, la serietà e l'ironia, il domestico e il pubblico, l'urbano e il paesano, i personaggi della storia civile e letteraria, e quelli dell'ambiente familiare (il poeta Yeats, e mio nonno Piero, mediatore e contrabbandiere; l'altro poeta, loro coetaneo, D'Annunzio, e mio padre che gli faceva da autista durante la Grande Guerra...) e in generale il contrasto tra mondo della cultura riflessa e la sfera delle vite popolari. Mi pareva, e in qualche modo mi pare ancora, che le cose più vive che mi è capitato di leggere, o di scrivere io stesso,

---

<sup>379</sup> *L'acqua di Malo*, in J, p. 1156.

<sup>380</sup> *Discorso in controluce*, in MR, p. 1389.



fossero generate da iterazioni di questo tipo. Qualche volta ho pensato [...] che ci siano *gradi* in questo genere di fenomeno, e ho identificato alcuni esempi di ciò che ho chiamato «l'interazione forte», sempre facendo capricciosamente il verso alla fisica delle particelle: per esempio il fatto che nell'infanzia, fonte delle più intense emozioni, la minaccia scherzosa delle zie di sbudellarti, che sapevi non era vera, creava un vertiginoso simulacro di paura, un tremore interno (che da qualche parte ho chiamato il TREMAIO) indistinguibile da un trasporto di gioia. O ancora, nel caso di un antico suicidio paesano (tardi anni Venti), la scoperta di rapporti *funzionali* tra la schioppa del suicida e la Leda di un sontuoso sonetto di William Yeats [...]. Questa è dunque l'ipotesi delle interazioni creative<sup>381</sup>

L'interazione è quindi un modo per mettere a confronto due entità diverse, per illuminare la realtà attraverso la luce generata dall'attrito degli opposti. Molte di queste interazioni avvengono per mezzo del riso, tuttavia un'analisi approfondita delle sue forme richiederebbe una ricerca a parte per la varietà con cui compare nelle opere di Meneghello. Non si proverà qui a produrre uno studio sui modi di ridere in Meneghello e nemmeno a ricostruire un'evoluzione della pratica delle interazioni tra le varie opere in analisi. Ciò che interessa è mostrare il funzionamento base di tale procedimento oppositivo, da intendersi come una costante che attraversa tutta la produzione meneghelliana, uno dei tratti peculiari della scrittura dell'autore.

Visto che l'oggetto di questa sezione è la pratica delle interazioni come strategia di ricerca del vero e di ricomposizione di una totalità, si accorperanno i due versanti del riso, il comico e l'umorismo, sotto all'etichetta dell'ironia così come la interpreta lo stesso autore.

Per modo comico si intende una pratica di profanazione e di rovesciamento dei valori, basata su mescolanza di stili, lessici e registri linguistici che permette di dare voce alle pulsioni istintuali, ai bisogni corporei e materiali, alle necessità di contestazione ideologica e politica. «Ha connessioni profonde con le pratiche e le eredità antropologiche trasmesse a noi dai popoli primitivi e con le strategie espressive degli strati subalterni e oppressi dalle società complesse», come le classi popolari, le masse contadine e gli strati infantili e adolescenziali «i quali usano questo modo per dar forma alle loro concezioni di vita alternative a quelle dominanti»<sup>382</sup>.

Il modo umoristico è invece legato alla riflessione filosofica, alla consapevolezza critica e alla manipolazione linguistica; il suo destinatario è un pubblico complice e intendente, meno ampio di quello del comico. Anche questo modo si caratterizza come rovesciamento del discorso logico, coerente, fondato su valori etici e conoscitivi forti. «Dal punto di vista linguistico [...] è caratterizzato

---

<sup>381</sup> *La bellezza*, in QB, p. 1588-89.

<sup>382</sup> R. Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma, 1999, pp. 550-51.

da giochi di parole, figure logiche e di sintassi (la caricatura, l'accelerazione nei legami logici e nei passaggi mentali, il cambio di scala e prospettiva, lo straniamento, la messa in scena)». «Si avvale sempre di un elemento di consapevolezza e distacco metalinguistici, di riflessione divertita da parte di intelligenze che non si accontentano di fissità di valori, univocità di ideologie, uniformità di esperienze»<sup>383</sup>. Interessante poi che dal punto di vista letterario – ed è anche il caso di Meneghello – il modo umoristico si presenti spesso come una parodia attraverso forti elementi di intertestualità, ma anche di metatestualità, nella forma di riflessione sulle caratteristiche del testo.

Va detto che «il modo umoristico fa spesso ricorso alla figura retorica dell'ironia» (quando vuol significare il contrario di ciò che asserisce), conferendole però una funzione conoscitiva»<sup>384</sup>. Inoltre utilizzare il concetto di ironia in relazione al comico può parere ossimorico, tuttavia comico e umorismo possono essere apparentati dalle funzioni che vi attribuisce Meneghello; la conferma è data dalla definizione che dell'ironia fornisce l'autore stesso.

Dal punto di vista del comico, per la connessione con il dialogismo, si assume come punto di riferimento Bachtin. Se il comico può essere uno strumento di aggressione a valori ideologici determinati, questa aggressione si misura anche nella stessa logica del linguaggio entro cui quei valori si sono organizzati; emerge quindi l'importanza della dimensione dialogica, perché a

un «monologismo» che attribuisce ad ogni frase la trascendenza della verità rivelata, che carica il discorso di una prepotenza assertiva, in un autoritario terrorismo, il comico può opporre appunto un'inesausta intertestualità, che lascia che in ogni parola si legga la voce dell'altro, *un'altra* parola che non vuole mai imporsi come un assoluto<sup>385</sup>

In Meneghello tuttavia la cultura popolare, il punto di vista basso e marginale, le ragioni corporee e materiali non sono mai assunte come l'unica prospettiva, ontologicamente privilegiata, in grado di esprimere la verità. Non agisce nessun irrazionalismo estetizzante, le vittime dell'esclusione non divengono i depositari dell'unico *discorso* radicalmente alternativo alle menzogne della società. Non c'è spazio per il populismo perché i testi meneghelliani recano il segno dei «residui di violenza e mistificazioni rintracciabili nella stessa tradizione carnevalesca», non vi è quindi la tendenza «ad assolutizzarne la dimensione ottimistica, sottacendone i risvolti distruttivi, gratuiti, di puro spreco e sacrificio»<sup>386</sup>. Il comico è, ancora una volta, solo uno dei due poli; ogni cosa rivela la sua ambivalenza. Come la cultura ufficiale viene ridicolizzata dal comico, così anche la cultura popolare viene ridotta

---

<sup>383</sup> *Ivi*, pp. 556-57.

<sup>384</sup> *Ivi*, cit., p. 557.

<sup>385</sup> G. Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma, 1994, p. 193.

<sup>386</sup> *Ivi*, p. 189.

a parzialità da un punto di osservazione colto, perché ogni cosa può «essere presa da un doppio punto di vista, nulla può cioè ambire ad una stabilità assoluta (né nello spazio del positivo né in quello del negativo), l'intero universo può essere guardato attraverso “un gioioso relativismo”, una radicale *ambivalenza*»<sup>387</sup>.

Se per certi versi l'umorismo si differenzia dal comico, in quanto «è la più “artificiale” e filosofica tra le forme del riso, poiché mette il pensiero in tensione cognitiva»<sup>388</sup>, però ha con quest'ultimo dei punti di contatto, sia in quanto «intrinsecamente ostile a ogni giudizio univoco»<sup>389</sup>, sia per il suo legame con la dimensione dialogica dato che può «essere il risultato di una contaminazione fra lingue e culture, come elegante presa d'atto dell'impossibilità, a prendere sul serio tanto gli elementi in partenza quanto quelli di arrivo, che si relativizzano vicendevolmente»<sup>390</sup>.

Il riso, comico o umoristico che sia, permette una rigenerazione «soltanto allorché va a fondo lo stesso mondo alla rovescia», infatti – nelle parole di Carchia – «il nuovo *nomos* cui tende la rigenerazione [...] non si trova già dentro “il mondo rovesciato”»<sup>391</sup>. In altri termini, un paradigma espressivo e conoscitivo centrato sulle interazioni e le ambivalenze non sarebbe possibile se uno dei due poli scacciasse l'altro, per cui risulterebbe impossibile la stessa ricerca del vero: questo non si situa su uno delle due facce della medaglia, ma piuttosto nella compresenza dei contrari, in un continuo relativizzarsi che non diviene mai pacificazione delle contraddizioni, ma che allo stesso tempo scaccia lo spettro del radicale scetticismo e relativismo cognitivo che conducono allo stupore e al silenzio<sup>392</sup>. Ad esempio, se il mondo rovesciato e il carnevale divenissero la nuova legge, la trasgressione diventerebbe impossibile. Per certi versi si «situa qui la differenza fra il carattere di ricreazione, di rigenerazione [...] e invece il carattere di divertimento che esso assume là dove il riso è completamente socializzato»<sup>393</sup> come nuova norma.

In Meneghello l'interazione tra poli può produrre una presa di posizione, un giudizio e quindi un rifiuto di una delle due polarità indagate. Eppure, spesso la differenza tra piani e la loro frizione è semplicemente constatata, senza che vi sia l'attribuzione di una preminenza valoriale; lo scarto è importante in quanto tale e il divario tra le cose non dipende da principi ontologici. Non per forza

---

<sup>387</sup> *Ivi*, p. 179.

<sup>388</sup> E. Zinato, *Il sorriso in letteratura: fra autorità e trasgressione*, in (a cura di) E. Zinato, *Modi di ridere. Forme spiritose e umoristiche della narrazione*, Pacini Editore, Pisa, pp. 9-22, a p. 19.

<sup>389</sup> *Ibidem*.

<sup>390</sup> *Ibidem*.

<sup>391</sup> G. Carchia, *Retorica del sublime*, Laterza, Roma-Bari, 1990, p. 154. Si fa notare che in Carchia come in Ferroni non vi è vera distinzione tra comico e umorismo, sono piuttosto indagati come aspetti del riso proprio per la loro capacità di erosione, scomposizione e ribaltamento delle verità precostituite.

<sup>392</sup> Per queste e simili suggestioni si rimanda a C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi*, cit., in particolare all'introduzione.

<sup>393</sup> G. Carchia, *Retorica del sublime*, cit., p. 153.

l'interpretazione è a senso unico, non è detto che uno dei due poli sia la polarità negativa e l'altro quella positiva: la differenza, l'interazione hanno valore come occasione conoscitiva.

La continua compresenza di opposti, il perenne relativizzarsi tra alterità, rientra in una dimensione prettamente ironica. Secondo l'autore l'ironia è:

la facoltà di spostare (o anche capovolgere) il punto di vista di un testo, con l'intento di contrastare la pomposità, la pedanteria, la retorica, e specialmente la presunzione, il dogmatismo, la saccenteria, la sicumera che insidiano noi tutti, e rendono alcuni di noi così antipatici [...]

Naturalmente anche l'ironia intesa come medicina e suffumigio letterario non è pienamente efficace e non conta molto, se non contiene la sua dose di serietà. L'intento ultimo della scrittura ironica, la sua funzione principale, è quella di far sentire (a ogni passo di un racconto, a ogni riga) l'ambiguità delle cose: cioè che dove c'è coraggio c'è anche paura, che l'ignoranza è striata di sapienza, e (beninteso) viceversa...

Ho nominato la serietà come virtù contraria e complementare a quella dell'ironia, ma non mi riesce di metterla soddisfacentemente a fuoco. Credo che ciò che ci vuole perché l'ironia funzioni negli scritti letterari, sia un tessuto connettivo di sostanze non ironiche<sup>394</sup>

Una definizione morbida di ironia, percepita in contrapposizione alla serietà, e intesa come strumento con cui spostare e capovolgere il punto di vista, soprattutto con lo scopo di mettere in mostra l'ambiguità interna alle cose, e cioè le contraddizioni.

L'ironia è in Meneghello uno strumento cognitivo, per ciò tra i motivi per cui lo scrittore assume a tratti la forma saggistica:

In realtà non è che la saggistica mi tocchi in profondo come genere, anzi come genere non m'interessa proprio niente, non è per nulla la mia *cup-of-tea*... Ciò che m'importa è quella componente che può apparentarla alle altre scritture dell'ironia, un modo di esprimere per vie ambigue un certo atteggiamento verso le cose del mondo<sup>395</sup>

In sintesi, uno degli elementi fondamentali dell'archeologia di Meneghello, del suo scavo per raggiungere il fondo della realtà è proprio l'ironia, intesa come scontro tra piani, interazione tra poli

---

<sup>394</sup> *La virtù senza nome*, in MR, p. 1433.

<sup>395</sup> *Quanto sale?*, in J, pp. 1116-17.

opposti. Le opposizioni ironiche si trovano a più livelli nelle opere dell'autore, e sono una della costanti di tutta la sua produzione.

Già la struttura di ogni opera, con la scelta di un narratore autobiografico che racconta di sé stesso nel passato, genera alcune interazioni. È lo scontro tra due punti di vista diversi: adulto e bambino, ma anche paesano e urbano, o ancora popolare e colto. Tale polarità fa tutt'uno con l'interazione tra lingue: italiano, dialetto; italiano e inglese; fino al contrasto tra parlato e scritto. A ciò si aggiungano la forza contrastiva di altre opposizioni, come quelle tra cultura paesana e ufficialità ecclesiastiche, fasciste o nazionaliste; o l'esempio dell'intertestualità meneghelliana. Sono tutti casi già visti nel corso di questo lavoro, non li ripercorreremo uno a uno, ma esamineremo un estratto con l'intento di mostrare la struttura base dell'iterazione ironica; preferendo, piuttosto, concentrarsi sui casi di polarità, di scontro tra piani che non sono stati espressamente esaminati in precedenza. È il caso dei poli: dentro-fuori; uomo-animali; particolare-universale; passato-presente.

In questo primo esempio il punto di vista bambino e popolare mette in discussione le verità ufficiali:

La cultura che sedeva sopra di noi come una bella cappa di piombo azzurro aveva un lato rassicurante, e un altro che dava inquietudini. C'era un po' troppa congruenza nel mondo dove s'imparano le cose - le nozioni fondamentali formavano un sistema. I corpi si dividono in buoni e cattivi conduttori; Gesù incarnato nel grembo di Maria, ha salvato l'umanità, che è perciò tenuta ad andare a messa, pagare le tasse, comunicarsi almeno a Pasqua; spartire come vorrebbero i sovversivi è impossibile, in pochi giorni i poveri spenderebbero tutto e si tornerebbe come prima; il Duce, incarnato nel grembo di Rosa Maltoni, ha salvato l'Italia; l'innesto preserva dalle malattie, ma non c'è innesto contro la Tisi e contro l'Ernia; la fecondazione dei fiori avviene per mezzo degli stami e dei pistilli, sui quali le api e i calabroni compiono una specie di atti impuri permessi, anzi meritori e quasi sacri.

Da nessuna parte ci veniva non dico lo stimolo a scegliere, ma anche solo l'avviso che ci fosse una scelta. Si possono scegliere le stagioni e le malattie? Cosa possiamo farci noi se c'è la corrente elettrica che somministra gli scossi, il freddo che ghiaccia l'acqua e gonfia le buanze, l'Inferno che arde, il Duce che forgia, Diopadre che vede tutto e va in bestia, e quello smidollato dell'angelo custode, vestito da donna, che non fa altro che piangere perché facciamo i peccati? Cosa possiamo farci?<sup>396</sup>

---

<sup>396</sup> PP, p. 651.

La prospettiva infantile e, dal secondo capoverso, quella paesana accostano alle verità ufficiali il proprio universo di bisogni ed esperienze materiali. La frizione tra i due mondi culturali, e il trattamento semplificato delle nozioni ufficiali producono un effetto di comicità straniante. Riprendere le stesse parole con cui si è detto che «Gesù incarnato nel grembo di Maria, ha salvato l'umanità», per affermare che «il Duce, incarnato nel grembo di Rosa Maltoni, ha salvato l'Italia» produce un accostamento tra due diverse ufficialità – la retorica ecclesiastica con quella fascista – che le ridicolizza entrambe. Inoltre accostare Dio e il Duce a eventi della natura come le stagioni e le malattie, li dipinge come una sorta di calamità naturale. Questa derisione infantile e popolare dell'ufficialità, delle verità istituite è permessa da una struttura ironica. Possiamo immaginare che il discorso ironico dia voce a un locutore ingenuo, «le cui affermazioni, non collimanti con le opinioni e la personalità del locutore effettivo, ottengono il loro effetto grazie a questo contrasto». Tale operazione si ripete specularmente «nell'interlocutore, che prima recepisce in qualità di “interlocutore ingenuo”, poi nota il divario e coglie l'ironia»<sup>397</sup>. L'ironia è anche un forma di distanziamento, si noti infatti che la prospettiva altra da cui l'autore predispone l'accostamento tra cultura popolare e cultura ufficiale gli permette anche un affondo sulla concezione della vita implicita all'ideologia paesana: la storia si naturalizza – non solo Dio, ma anche il duce, divengono dati di natura (come le malattie), imm modificabili dall'uomo come sembra suggerire la domanda retorica finale («Cosa possiamo farci?»), una vera e propria ratifica dell'ineluttabilità dei fatti prima elencati. È chiaro allora che l'interazione tra i due poli non è semplice derisione dell'uno a discapito dell'altro, ma reciproca illuminazione attraverso il riconoscimento di uno scarto.

---

<sup>397</sup> C. Segre, *Intrecci di voci*, cit., p. 6.

## 4.1 Interno-esterno

Proseguendo con la disamina delle forme di interazione, si rinviene una perenne dialettica tra dimensione esterna e interna, tra dentro e fuori, della compresenza tra partecipazione e distacco: la sua sede è nel racconto dei fatti del passato (partecipazione), compiuto dalla prospettiva di un narratore emigrato (distacco). Tale relazione si realizza innanzitutto a livello macro-strutturale: il narratore è altrove, ha imparato un'altra lingua e si è confrontato con un altro sistema culturale, può dunque far interagire questa alterità con il mondo narrato, quello a cui appartiene per origine. Si tratta di una scelta narrativa variamente adottata da Meneghello in tutte le sue opere:

Volendone fare una storia, sarebbero due storie incrociate: come da un lato l'esperienza inglese (EN) ha stravolta la mia percezione dell'Italia (IT), e d'altro lato come IT ha stravolto EN.

Ho vissuto con l'idea che tutto ciò che avveniva lassù era anche (per me) roba di qui. Mi accorgo che il punto di vista continua a oscillare. L'Inghilterra è insieme "lassù" e "quassù", e altrettanto l'Italia. Qui, là: corrente alternata<sup>398</sup>

Si osservi il ripresentarsi del campo metaforico della corrente che circola tra i due poli. Un esempio evidente del rifrangersi della dialettica interno-esterno sulla struttura dell'opera è dato già dall'incipit di LN: il testo prende avvio da un effettivo ritorno del narratore a Malo.

Per certi versi constatare questa polarità all'interno del rapporto tra presente del narratore e fatti narrati è scontato, anche perché esplicitamente tematizzata dai testi:

L'idea del "rinnovamento" dell'Italia acquistava un'intensità poco meno che religiosa: *nuovo* significava anche vivo e ricco e non so che cos'altro, l'eccitazione della vita intellettuale, il vigore dell'industria moderna, e la giustizia e la prosperità, e mettiamoci anche lo splendore dell'arte. "Moderno" era un termine elettrizzante. Solo in Inghilterra, alcuni anni più tardi, sentii affievolirsi questo effetto e a un certo punto capovolgersi, tanto che alla fine "moderno" per me venne piuttosto a segnalare certi aspetti centrali del brutto, la volgarità, il vuoto pretenzioso<sup>399</sup>

---

<sup>398</sup> DS, p. 27.

<sup>399</sup> BS, p. 34.

Dall'estratto è evidente che il narratore adulto, alla luce del tempo trascorso e con il supporto della cultura inglese, può mettere in discussione le posizioni della propria generazione.

Meno ovvio però è che questa bipolarità interno-esterno si incarni nel testo con l'immissione di personaggi che sono portatori di un punto di vista esterno permettendo di illuminare l'identità, i valori e gli atteggiamenti paesani. Abbiamo già citato il caso di Katia che corregge il giudizio paesano su la Bella Italia [cfr., Cap. 3, par. 2.2] Nell'estratto seguente un personaggio straniero non capisce un'affermazione, la sua richiesta di spiegazioni permette di esplicitare l'ovvietà quotidiana, che proprio per la sua evidenza viene solitamente taciuta:

La prima volta che la Clara disse nel suo stile laconico che suo marito era di nuovo "andato via" da casa (era alcolizzato e ogni tanto scompariva per lunghi periodi) la Olga che è straniera la fraintese e domandava premurosa, Andato via... ma quando torna? e io udii la risposta più lunga del solito:

«Quando ch'el vien casa?... A mi vorla ch'el me disa chele robe li? Mi el vole ca cusina... Mi nol me parla mia... Mi el me bate...»

La sua funzione di moglie non era conversare, ma cucinare - e prenderle. E il bloody prete le consigliava sopportazione cristiana, che per carità non le venisse il capriccio di inferire un altro colpo alla santità del bloody matrimonio. Non vedevano che stava morendo, letteralmente, di strazio. Aveva qualche anno meno di me, pareva mia nonna - provavo a farla ridere, una piccola parte della sua bocca si contraeva, come per una puntura, avveniva una piccola lussazione nel viso con gli occhi di pietra.

Aveva una bambina che le tenevano le suore e che amava nello stesso modo stoico e disperato con cui lavorava e viveva; andava ad aspettarla all'uscita per la passeggiata, aspettava in disparte, si stringeva nel paltoncino, aveva paura che la bambina si vergognasse<sup>400</sup>

Se è l'incomprensione linguistica di Olga la base da cui parte la spiegazione di Clara, tuttavia è la stessa estraneità del narratore all'orizzonte ideologico raffigurato a permettere la critica, sia della cultura ecclesiastica di tutela del sacramento matrimoniale, sia delle violenze di genere. Qui non c'è identificazione con un soggetto plurale, piuttosto un distanziamento: «non vedevano che stava morendo», può indicare il prete e il marito, oppure l'intero paese. L'ironia critica «per carità non le venisse il capriccio di inferire un altro colpo alla santità del bloody matrimonio» è velata di risentimento, dovuto alla partecipazione emotiva con il destino della donna: è uno dei momenti, relativamente pochi, in cui il consueto distanziamento ironico viene sospeso in favore di un giudizio

---

<sup>400</sup> PP, p. 863.



morale. O meglio, si attua qui una di quelle interazioni di cui parla Meneghello, quella tra serietà e ironia. Il lettore di Meneghello si aspetterebbe che alle parole di Clara seguisse un tono leggero e divertito, invece qui il testo procede con un andamento serio, l'inaspettato giudizio morale è accettato dal lettore e risalta nella sua forza proprio per l'essere immesso, o meglio, quasi infiltrato all'interno di un tessuto testuale segnato dal riso.

Un altro caso interessante di scontro tra domestico e straniero compare già nelle prime pagine di BS. La lassa narrativa è suddivisa in tre sezioni, che corrispondono a tre momenti narrativi: il passato in cui un povero fa vista al narratore; un passato molto più recente in cui compare un turista inglese amico del narratore; e un momento finale di confronto in cui si fanno interagire le due polarità.

[1] Un giorno a mezzogiorno arrivò il pitocco. Era seduta a tavola la famiglia, qualcuno dal sottoportico si affacciò a dire che c'era un amico mio che non voleva entrare, io uscii col tovagliolo in mano e al solo vederlo pensai: per fortuna! Il mio amico andò a sedersi in cortile sullo scalino della lissiera, al sole: i miei gentilmente insistettero per mandargli un piatto di minestra, entrò io stesso a prenderla e la portai fuori e stesi lì a fargli compagnia: mangiava con garbo seduto sullo scalino, non mi diceva nulla, mi sorrideva, sentivo un odore dolce e penetrante, di pidocchi, di sudore... Tenerlo qui; dedicargli il resto della mia vita...

[2] Spostando un momento il conta-fili: anni dopo arrivò un po' così anche Bill, neozelandese, specialista dei libelli politici inglesi del Seicento, spettinato, discinto, con un enorme zaino... Ora tutto in paese era pace, spasso, Liliana, giostra in Prà... Lo portammo alle *Due spade*, un alloggio modesto, ma lui non voleva, voleva dormire nel suo sacco, in un angolo del cortile. Inutile dirgli che lì da noi non si usava, una volta avevamo Giacomo Golo, ma era una accattone di mestiere, un professionista... non capirebbero... Bill aveva non mi ricordo se 8000 lire per tutto il viaggio, o forse 80 mila, dalla valle del Tamigi alla Nuova Zelanda... Cercavo di spiegare ai miei: non fanno così per bisogno, ma per sport, si chiama trekking... Ripetevo a mio padre: «Te lo assicuro, è un professore della mia università» (in realtà era un semplice *lecturer*, anzi un *assistant lecturer*, ma mi era parso meglio promuoverlo). «Un professore?» Mio padre non riusciva a credere che lassù i professori dormissero per terra nei cortili... Mio zio Checco, vedendolo, era ammutolito: a suo tempo viaggiava anche lui un po' *rough*, ma con decoro, la bombetta e i calzoni lunghi, questo era in mutande...

Lo avevo affidato un momento alla Liliana, alla sera lo ritrovai alle giostre in Prà, girava nei calci-in-culo con entusiasmo, li alternava con le barche, voleva pagarsi lui i giri, erano quelle le sue vere spese di viaggio. Gli lasciammo pagare solo un giro, la Liliana pareva che si divertisse, le altre

ragazze ridevano contente: gli anglosassoni sono eccentrici, “neozelandese” suonava bene, tutti ridevano...

[3] Come torna struggente il pensiero del pitocco! Era in realtà un idiota: ma siccome non diceva quasi nulla e sorrideva, non era necessario prenderne atto. Lo avevo conosciuto a Lavarone, nel Sanatorio dei Partigiani, la nostra Davos. Nel mio entusiasmo di amore universale avevo voluto farmene un *amico*, trattarlo assolutamente da pari a pari: questo non si può, quando venne al paese a trovarmi improvvisamente percepii il vero, roba da matti, Dostoevskij... Certo non era per me, non dava senso, era un sacrilegio...

Il pitocco, finita la minestra, mi guardava come un animale innamorato del padrone<sup>401</sup>

L'arrivo di Bill con la sua diversità crea delle allegre incomprensioni in paese e in particolare per la famiglia Meneghello. Il confronto tra alterità passa soprattutto attraverso il dialogismo: l'uso della terminologia inglese per spiegare i costumi di Bill alla famiglia; gli indiretti liberi che rivelano un dialogo tra le parti («... non capirebbero...»), sembra dire il narratore a Bill); a sua volta i pensieri dello zio Checco che pure ha viaggiato un po' *rough* entrano nel discorso del narratore («questo era in mutande»); e allo stesso modo le impressioni divertite delle ragazze («gli anglosassoni sono eccentrici»). Il confronto tra interno ed esterno passa per alcune marche testuali: «lì da noi»; «lassù». Il sottofondo rivela l'attenzione ai cambiamenti del paese: «Ora tutto in paese era pace, spasso»; «una volta avevamo Giacomo Golo».

L'episodio di Bill e le funzioni del testo si comprendono meglio se collocate all'interno dei due capoversi in cui si racconta del pitocco. Fondamentale in questo caso è l'oscillazione dei tempi del racconto, avvertibile già dagli incipit di capoverso: «Un giorno a mezzogiorno arrivò il pitocco»; «Spostando un momento il conta-fili: anni dopo arrivò»; «Come torna struggente il pensiero del pitocco!». Si capisce che l'immissione nel testo di un opposto, di una diversità collocata all'interno di un andirivieni temporale, ha lo scopo di produrre un contrasto tra situazioni che le riverberi entrambe di nuova luce. Il pitocco è qui il rappresentante del mondo povero, inoltre egli offre l'occasione di rappresentare, per ellissi, le aspirazioni politiche (definite ironicamente «entusiasmo di amore universale») del narratore, e con lui dell'Italia post-resistenziale.

L'estratto si colloca nel primo capitolo di BS, in cui si alternano frammenti che raffigurano vari momenti della stagione del dopoguerra, tutti immersi nella confusione: tale era lo stato con cui si vivevano le cose al tempo, tale è la difficoltà di comprendere quel periodo. A posteriori i vari lacerti del dopoguerra compongono una costellazione che ha lo scopo di raffigurare l'atmosfera generale del

---

<sup>401</sup> BS, pp. 12-13.

tempo e i tentativi cognitivi del narratore; tutto espressa per ellissi e figuralità. Ciò è importante rispetto all'estratto in cui compaiono Bill e il pitocco perché ci permette di capire come funzioni l'interazione in Meneghello: un passato di povertà e di aspirazioni politiche messo al confronto a un periodo posteriore connotato per leggerezza. Il narratore, dal suo presente, mette in frizione il povero «idiota» con l'eccentrico viaggiatore, permettendo così di indagare la dialettica della modernità. Tutto ciò ci riporta a un altro tipo di iterazione, spesso sottesa, a tutte le frizioni meneghelliane: quella tra passato e presente. Prima però si osserverà l'uso dell'alterità animale.

## 4.2 Animali

«L'attenzione di Meneghello per gli animali non è dettata soltanto dal fatto che essi rivestano una parte non trascurabile nell'universo paesano, anche linguistico, fatto oggetto della sua rappresentazione»<sup>402</sup>. Il bestiario dell'autore è composto soprattutto di animali domestici, dei campi o della campagna circostante; non mancano però animali esotici, come il leone e la iena. Ad ogni modo l'uso degli animali non è in Meneghello manipolatorio, ma per lo più realistico, determinato da una spinta conoscitiva. Nelle opere si sente il fascino e insieme l'inquietudine per «un mondo altro, indagato però con l'occhio lucido della ragione e della scienza, non con le pupille dell'inconscio»<sup>403</sup>. Si veda la descrizione della casa paterna invasa dalle lumache, con cui il narratore finisce per simpatizzare assumendone il punto di vista:

E vennero le lumache [...]. Il sale è nemicissimo della lumaca, gliene spargi sopra una manciatella, la sua pelle lo beve, e il sale rapidamente la attacca dall'interno e la dissolve; resta un grumetto di schiuma che si cancella con uno strofinaccio [...]. Io m'ero intestato ad andarci a fondo in questa faccenda, e mi misi a leggere libri e articoli sulle lumache [...] sorgeva invece più potente che mai la mia antica passione di mettermi dal punto di vista degli animali, specie quelli piccoli e primitivi. Avevo studiato a lungo i vermi, anni prima in Inghilterra, e cercato di pensare e di sentire con loro: fu una delle svolte della mia vita intellettuale, quell'anno che studiai i vermi. Ora con le lumache tutto questo mi tornava con più forza. Cominciavo a vedere la situazione in casa nostra dal loro punto di vista, e la cosa mi affascinava: mi trovai a rivivere la storia della piccola (non tanto piccola) comunità assalita da questa peste bianca del sale [...] la storia di una tribù di lumache, un gruppo di famiglie numerose, gente con nomi umani, e una loro lingua simile alla nostra, ma rovesciata in certi concetti chiave, come giorno che voleva dire notte, e notte giorno. La lingua di una schiatta con occhi rudimentali<sup>404</sup>

Il rapporto con il mondo animale è attraversato da un misto di fascino e repulsione per l'alterità, un desiderio di rapporto con le forze oscure della natura che non esita a personificarle narrandole con il lessico umano. È il caso della descrizione dell'incontro con una vipera «modernissima» che alla vista fa rabbrivire, ma suscita anche un impulso d'attrazione:

---

<sup>402</sup> F. Caputo, *Le galline dello stile. Sondaggi nel campo del bestiario maladense*, in G. Barbieri e F. Caputo, *Per libera nos a malo*, cit., p. 171. In particolare si rimanda a questo saggio per un approfondimento del bestiario meneghelliano.

<sup>403</sup> *Ivi*, p. 172.

<sup>404</sup> PP, pp. 678-80.

una cosa allucinante, grassa, come un vitello, color tabacco e foglia secca, modernissima, anziché nei soliti toni verdastri, che attraversava la strada ancheggiando, senza un pensiero al mondo, e io che rabbrivivo alla vista di quei fianchi opimi, quelle spire tranquille e potenti [...] mi venne la voglia di vederla meglio, e tornai indietro in retromarcia, per conoscerla di più, per dare migliore appiglio alla mia sorpresa, al mio rispetto forse venato da un torbido impulso d'amore: mi sentivo pieno di una forza e un benessere (senza importanza oggettiva s'intende, ma straordinari) che spartivo con lei<sup>405</sup>

La tensione conoscitiva e il desiderio di confronto, ma anche la sfida all'altro da sé, sono segnate da un sentimento di scoperta e di avventura, soprattutto nei bambini e nel popolo. Inoltre il rapporto con gli animali è per il bambino uno dei primi modi per orientarsi nel mondo che lo circonda e imparare a relazionarsi anche con la crudeltà della vita:

La cavalletta verde non mangia la cavalletta castana; invece alle cavallette castane provvedevamo una dieta di cavallette verdi opportunamente trinciate, galloni magri e flaccidi a mezzogiorno, pasticcio di occhi e antenne, e alla sera la squisitezza dei petti. Molte facevano una specie di sciopero della fame, rifiutavano quei bocconi girando la testina di qua e di là, ed eravamo costretti a ingozzarle con la forza. È inutile, una certa forza ci vuole nei rapporti delle creature più grosse con quelle più piccole<sup>406</sup>

Il gioco dei bambini con gli animali applica gli schemi di comportamento umani a un regno altro, consente quindi di ridicolizzare le convenzioni, le idee, i valori e l'ufficialità dell'uomo:

Tutto è moralizzato. «A l'inferno! la va l'inferno!» sussurrava la Franca scandalizzata e felice, avendo colto la nostra gatta, che camminava con la coda alzata, in una condizione che non merita e non ottiene perdono: era senza mutande<sup>407</sup>

Si riscontra, nel presente estratto, un caso di interazione tra poli realizzato attraverso il comico, parimenti a quello che accade nell'esempio successivo in cui il gioco, per certi versi crudele, dei bambini con i «brombóli» genera il riso, l'oggetto della comicità è qui di natura fisica, motivo per cui

---

<sup>405</sup> BS, pp. 122-23.

<sup>406</sup> LN, p. 71.

<sup>407</sup> LN, p. 221.

«si ride di chi fa *più* fatica perché impedito o impacciato»<sup>408</sup>. L'atmosfera di leggerezza divertita che accompagna la descrizione del gioco dei bambini, tuttavia è attraversata da un'inquietudine generata dallo straniamento: il racconto dei «brombóli» (i maggiolini) che si arrampicano sul «monumento ai Caduti» fornisce al narratore l'occasione di pronunciare i nomi dei morti nella Grande Guerra. L'interazione tra serietà e divertimento, tra tragedia e commedia, raggiunge il suo culmine nella frase che esplicita l'analogia sottesa all'estratto: la morte dell'animale come figura della morte umana: «Ma quanti ne sono morti in questo maledetto paese?» domanda il narratore.

I brombóli muoiono tranquillamente nel sonno; e siccome dormicchiano un po' sempre, sono esposti a un rischio continuo.

Il brombólo è soprattutto un arrampicatore: appoggiandolo alle superfici del monumento ai Caduti in Castello, lui s'aggrappa al marmo e ràmpera pazientemente. Salivano sfruttando le minute rugosità del marmo, e i solchi delle lettere; cadevano senza preavviso, e si sentiva la piccola bótta della nuca ai piedi dei paretoni bianchi. Il brombólo non muore quando batte la nuca; lo si mette in infermeria, a una dieta di minestra che si versa direttamente sul cucchiaino sopra il malato, questi mangia e s'addormenta, ma spesso, secondo la sua natura, muore nel sonno con la pancia piena.

Ricordiamo ancora con affetto i nostri brombóli migliori, e specialmente quello bravissimo che si chiamava Soga. Gli altri partivano sullo spigolo a destra, raggiungevano subito ZANELLA e VANZO, più rapidamente STERCHELE e SAGGIN, qualche volta anche i primi PAMATO; uno si spinse una volta fino in mezzo alle P che sono dieci, poi cadde, batté la nuca e morì in seguito all'infermeria.

Ma Soga si spostava subito vivacemente a sinistra, passava LAIN, passava LAPO, e poi su: su per GALIZIAN, fratello di mia zia Lena, via per FESTA, dove già stentavamo ad arrivare per fargli sicurezza con la mano. Quando passava i due DESTRO, entrambi 16 maggio 1916, non ci arrivavamo più neanche in punta di piedi; scendevamo dalla base e stavamo semplicemente a guardare.

Era solo ora. Solo come DE MARCHI Antonio, classe '95, con l'altro DE MARCHI un anno più vecchio; solo col lampo del sole sulle roccette dove c'è CIMBERLE. Avevamo paura per lui, lo vedevamo salire lassù di riga in riga, pareva che non finissero mai. Ma quanti ne sono morti in questo maledetto paese?

Si trepidava per Soga mandato così allo sbaraglio senza una vera ragione, piccolo lassù come un ometto che s'arrampichi sul Dente del Pasubio;

---

<sup>408</sup> E. Zinato, *Il riso in letteratura*, cit., p. 12.

come l'ultimo nome che si vede appena là in cima, AGOSTI Alessandro, zio di Sandro che rinnova il nome<sup>409</sup>

Un sistema di analogie trasforma prima la violenza dell'uomo sull'animale in figura della violenza «senza vera ragione» dell'uomo sull'uomo – la costrizione alla guerra –; poi l'apprensione per il destino di Soga – maggiolino a cui è attribuito un nome – rimanda a quella per i soldati durante la Grande Guerra; lo scarto dal riso alla morte fa risaltare inaspettatamente la seconda dimensione, evitando di ridicolizzarla.

Gli animali possono essere la chiave d'accesso a forze misteriose, si ripensi all'*ava* dell'estratto citato nel secondo capitolo; oppure lo specchio dei comportamenti umani in cui è possibile riconoscere una versione artefatta del regno animale, senza per forza ricorrere alle antropomorfizzazioni. È per questa via che alcune esperienze della modernità possono essere ritradotte nel proprio orizzonte esperienziale come nel caso dei bambini che, «esposti come tutti alle influenze delle comunicazioni di massa»<sup>410</sup>, sanno adattarle alle proprie esperienze quotidiane. Nell'estratto seguente avviene un riconoscimento, si traccia un legame tra desiderio amoroso e violenza:

«Guarda guarda!» disse Enrico la prima volta che lo portarono al cinema coi grandi. «Si bèccano!» Infatti l'attore s'era messo a baciare ardentemente l'attrice. La buona critica cinematografica non dovrebbe solo distruggere, riconoscendo nei baci di celluloidi un'involontaria parodia del beccarsi delle galline, ma deve anche ristabilire la natura profonda della cose svisate sullo schermo, riassociando il bacio umano al resto delle cose che bèccano, l'anda e l'ortica, e il morso oscuro della tarantola<sup>411</sup>

La rappresentazione dell'alterità animale in Meneghello è complessa e segue direttrici diverse. L'autore si muove in uno spazio segnato da due confini: da un lato fascinazione per un mondo altro, con cui riesce a simpatizzare e di cui assume talvolta il punto di vista; dall'altro repulsione e paura per forze oscure che sfuggono a una totale comprensione umana. Tra questi due estremi il confronto con il regno animale permette di dare corpo a una tensione conoscitiva: la violenza animale e la lotta tra specie come presa d'atto dei rapporti di forza attivi nel mondo umano; messa in ridicolo delle costruzioni culturali; straniamento della quotidianità; immersione negli abissi apparentemente insondabili dalla ragione. Inoltre, e non va dimenticato, l'impiego della metaforicità animale

---

<sup>409</sup> LN, pp. 71-72.

<sup>410</sup> LN, p. 295.

<sup>411</sup> LN, pp. 295-96.

appartiene all'invenzione letteraria, vivacizza la pagina e serve intenti espressivi chiari nel gusto di alcune descrizioni.



### 4.3 Particolare e universale; passato e presente

Passiamo ora agli ultimi due tipi di interazione: particolare-universale; passato-presente. Entrambe sono state spesso percorse, almeno in modo implicito. Si tratta del vero centro gravitazionale delle opere di Meneghello, il nucleo attorno cui si misura la validità della sua poetica e attraverso cui essa prende corpo. È il tentativo di capire il passato, per salvarlo e nello stesso momento per interrogarsi sul presente; questo è realizzato attraverso la ricostruzione di una totalità a partire dal particolare.

Per tali motivi si può affermare che queste due interazioni sono sempre sottese ai testi di Meneghello. Abbiamo già visto come l'interazione tra particolare e universale si realizzi nel montaggio: alla serie di micro-eventi paesani segue la riflessione generalizzante del narratore; oppure può rivelarsi dall'accostamento di una descrizione generale al racconto di un episodio particolare che dovrebbe esemplificarla. Da questo punto di vista è particolarmente significativo il primo capitolo di BS dove la confusione del secondo dopoguerra e la vitalità mal indirizzata sono descritte attraverso le metafore del viaggio in moto, delle cadute e degli incidenti; alle descrizioni seguono racconti di singoli episodi. Ad esempio l'atmosfera di novità e rinascita sperimentata a fine guerra convive con la sensazione dello spreco di energie; il narratore afferma: «Avevo il senso di una enorme riserva di forze, e l'impressione un po' inquietante di non **agganciare** bene i problemi»<sup>412</sup>. A cui segue un racconto che si pone come evento particolare di quella situazione generale; in questo caso il valore metaforico è di facile decifrazione, sia per l'uso di «come quando» che introduce un paragone diretto, sia per la ripresa lessicale «agganciare».

Come quando dovevo andare a Vicenza ma mi ero preso a letto e avevo perso la corriera, e mi feci dare il motorino dei miei fratelli, che non avevo mai usato, e disprezzavo. Volevo avviarlo pedalando, ogni tanto l'ingranaggio **agganciava** per mezzo giro, poi perdeva l'**aggancio**, i pedali vorticavano, e le mie gambe anche, come in una comica al cinema. La sella era alta per me, arrivavo appena ai pedali con le punte dei piedi; avevo gli stivali, ero arrabbiato come un bisso<sup>413</sup>

Inoltre l'interazione tra particolare e universale è in azione nella stessa strutturazione delle opere, ovverosia nell'intento di indagare le «macro-questioni [...] su un terreno strettamente

---

<sup>412</sup> BS, p. 19.

<sup>413</sup> BS, p. 19.

locale/familiare e sulla base di fatti apparentemente minimi, accaduti nel proprio mondo [...] all'interno del proprio personalissimo bagaglio di esperienze»<sup>414</sup>.

Anche l'interazione tra passato e presente è sempre implicita nella struttura delle opere, il narratore racconta autobiograficamente il proprio passato e gli andirivieni temporali sono costanti nei testi. In questa scelta agisce l'idea di salvare l'esperienza dal flusso del tempo, ma anche la volontà di capire le mutazioni avvenute nella società e le costanti antropologiche dell'uomo; oltretutto un vivido interesse per il presente:

se c'è un tema di fondo in tutto ciò che ho scritto, è il rapporto tra la parte che cambia e quella che non cambia nell'esperienza umana. Penso sia al soggetto dell'esperienza, e a ogni genere di esperienza, dall'arrabbiarsi al subire dei lutti, al lavoro, all'ozio e all'amore... C'è sempre un lato che cambia, cambiamo noi, soggetto dell'esperienza, e cambia il contenuto dell'esperienza; ma c'è anche un lato che permane e non sembra esposto cambiamento. E così, pur sentendoci cambiare, abbiamo la certezza o l'illusione che qualcosa in noi (e anche *per noi*) resta immutabile<sup>415</sup>

Un esempio della ricerca delle costanti è data dalla raffigurazione del rito del lutto, in questo caso la morte di un bambino:

Il giorno che lo seppellirono fu portata in orto una poltrona dallo schienale alto, con le borchie di ottone, e le pie donne vi accompagnarono la zia Lena. L'orto nostro è aperto ai rintocchi del campanile, c'era un gran pino in fondo, era d'agosto. La zia Lena in nero s'era abbandonata nell'assurda poltrona tra le aiuole delle dalie degli ortaggi; le pie donne biascicavano.

Era quel momento che le cerimonie della morte sono fatte per isolare con purezza, quel momento irrazionale dello strazio, in cui esso non dà più senso e pare un sogno d'estate commentato dalle galline e dai coleotteri, in un fiotto di spazio tra qui e le colline, traslucido, infestato dal gong della campana<sup>416</sup>

Mentre il rapporto con i padri è osservato dal punto di vista delle trasformazioni. Una visita al cimitero offre l'occasione per una riflessione sulle proprie caratteristiche psichiche e caratteriali, alla luce delle relazioni con i genitori. In particolare il rapporto con il padre è indagato attraverso un

---

<sup>414</sup> M. Giancotti, *Meneghello e la scrittura saggistica*, cit., p. 164.

<sup>415</sup> LS, p. 1228.

<sup>416</sup> LN, pp. 10-11.

paragone con quello che intercorreva tra lo zio e il nonno; in questo modo la funzione antropologica della relazione padre-figlio è indagata sotto il profilo del cambiamento generazionale. Anche in questo caso la messa a fuoco di un cambiamento storico, avviene con la lente della sensibilità linguistica:

Capisco bene che non avendo conosciuto la rancura che ogni figliuolo ha, mare, per il padre, non posso considerarmi un uomo completo. Io rancura non ne avevo, mare. Venuti i tempi in cui avrei dovuto cominciare almeno a seccarmi con lui, non cominciai. È vero che in una certa occasione avevo stabilito di ucciderlo, e per una faccenda di donne, ma sempre con stima e simpatia. Questo è il grave: mio padre mi era *simpatico*.

Forse c'entra il fatto che non ho mai chiamato i miei genitori *pare* e *mare* secondo l'uso dei vecchi. Appena finita la guerra una sera mio zio Dino passeggiando con me verso il Castello, si mise a dir male di mio nonno, in modo pacato, riflessivo, profondamente scandaloso – e lo chiamò *me pare*. Sentii che tra le nostre moderne abitudini verbali sormontava un modo antico e solenne, parlava per lui, caduti i veli, la lingua stessa: e mostrava mio nonno in una luce molto cruda, una maschera, un padre, da detestare per definizione<sup>417</sup>

Il continuo confronto tra passato e presente è dettato dall'intenzione di Meneghello di sondare la dialettica delle modernità, secondo cui ogni avanzamento implica un sacrificio: le trasformazioni compiute sotto il segno del progresso, comportano sempre traumi, disagi e perdite. In questo modo Brugnolo legge il racconto di Malo, come narrazioni di un mondo e di un modo di vivere e pensare ormai scomparsi, «evocativi di futuri possibili e non solo di passati ormai superati»<sup>418</sup>. L'indagine sul passato permette di questionare il presente, di recuperare il superato come aspirazione a un futuro diverso; ciò accade perché il presente, frutto del progresso, può presentarsi come un cattivo superamento del passato. È il caso del tema del rapporto con gli altri: il legame comunitario sperimentato nell'infanzia sembra ormai dissolto. Anche i lati più intimi dell'esistenza, come la masturbazione, erano immersi in un rapporto di relazioni con gli altri:

in paese c'erano gli atti impuri "con altri" e atti impuri "da soli"; ma era sempre ben chiaro che questi erano un proseguimento di quelli, senza le brutali linee divisorie introdotte con tanta freddezza nei lucenti e crudi gabinetti di città. [...]. Perciò alla domanda: «Da solo o con altri?» si era quasi

---

<sup>417</sup> PP, pp. 667-68.

<sup>418</sup> S. Brugnolo, *Malo come forma di vita tra passato e futuro*, cit., p. 59.

indotti a polemizzare. Come sarebbe a dire «da solo», Reverendo? Che senso c'è, da solo?<sup>419</sup>

La possibilità di essere partecipe di una collettività umana rappresentava una di quelle strutture dell'esistere capaci di dare senso alla vita:

Il paese di una volta aveva un suo pregio: formava una comunità umana modesta ma organica. Ci conoscevamo tutti, il rapporto tra i vecchi e i giovani era più naturale, il rapporto tra gli uomini e le cose era stabile, ordinato, duraturo. Duravano le case, le piccole opere pubbliche, gli arredi, gli oggetti dell'uso: tutto era incrostato di esperienze e di ricordi ben sovrapposti gli uni agli altri. Gli utensili domestici avevano una personalità più spiccata, si sentiva la mano dell'artigiano che li aveva fatti; la parsimonia stessa del vivere li rendeva più importanti [...]

Le stagioni avevano più senso, perché vedute negli stessi luoghi, sopportate nelle stesse case. Sembrava quasi che anche la vita privata avesse più senso, o almeno un senso più pieno, proprio perché era indistinguibile dalla vita pubblica di ciascuno. Si veniva al mondo con una persona pubblica già ben definita: Chi sei tu? Un Rana, un Cimberle, un Marchioro? Di quali Marchioro: Fiore, Risso, Còche, Culatta, Culatella? Dove non bastavano i nomi di famiglia, intervenivano i soprannomi di famiglia a definire l'identità di ciascuno. Si era al centro di una fitta rete di genealogie, di occupazioni ereditarie, di tradizioni, di aneddoti<sup>420</sup>

Il giudizio sul passato però non è né moralistico né univoco. Innanzitutto le cause di questa mutazione non sono attribuite a una degenerazione morale dell'uomo, ma a un cambiamento delle strutture produttive e culturali. Il mondo era umanizzato perché le cose – «*res* da cui reale» – erano prodotte direttamente dagli artigiani del paese. Inoltre era la stessa sfera del lavoro e della necessità a mettere in relazione gli uomini dando vita alla comunità paesana:

Badando ai propri interessi e al proprio lavoro, la gente si mescolava con la gente, attraverso, un fitta serie di rapporti disinteressati. Era questa la sfera della nostra libertà paesana. Il lavoro stesso, le necessità della giornata, l'attendere alle proprie faccende [...] bastavano a mettere ciascuno a contatto con tutti. Non soltanto avevamo una persona pubblica, ma anche agivamo in

---

<sup>419</sup> LN, p. 198.

<sup>420</sup> LN, pp. 114-115.

pubblico [...] si partecipava con piacere disinteressato a una vita comune, e per solo effetto del comune appartenenza allo spazio pubblico del paese<sup>421</sup>

Il passaggio dalla priorità della dimensione comunitaria ai diritti della privacy, della vita privata – ma privata da cosa? si chiede significativamente la Arendt in *Vita Activa*<sup>422</sup> – è indagato anche con gli strumenti dell'analisi linguistica. Si ripensi alla nota citata da PP [cfr., Cap. 1, par. 4] in cui il narratore, riflettendo sull'uso di far parlare i bambini in italiano, racconta di aver visto una mamma contadina insegnare alla figlia ad andare in biciletta, incitandola («Sei sola! sei sola!»); a cui segue il commento: «Non è dialetto tradotto, è una angoscioso invenzione: la solitudine tecnica come quella psicologica è sconosciuta al dialetto, non si può “essere” soli»<sup>423</sup>.

Eppure questo mondo di cui si narra la scomparsa non è mai idealizzato a discapito del presente: la volontà di comprensione domina la nostalgia, per cui così come del passato non si tacciono i lati oscuri e violenti, anche del presente non si tace la nuova energia:

Qualche anno fa, tornando dopo un'assenza d'un paio d'anni, abbiamo sentito dappertutto un'aria di nuovo. In questo paese che si svecchia e si sgretola, mi dicevo, le cose di prima avranno più senso, non meno [...] è perché la gente ha ricominciato o forse ha sempre continuato a vivere<sup>424</sup>

Il continuo confronto con il passare del tempo, l'osservazione critica della dialettica della modernità si basano anche su costruzioni sintattiche correlative – paratattiche o ipotattiche – che attraverso una struttura binaria mostrano l'interazione tra i tempi: ieri/oggi; allora/adesso; era/è. Un solo esempio: «**Oggi** sono circa tra volte più vecchio di allora vedo anche i limiti [...]; **ma allora** percepì soprattutto l'originalità»<sup>425</sup>. Più in generale lo stile di Meneghello è spesso attraversato da un dualismo sintattico e concettuale che cerca continuamente di fare distinzioni, separazioni attraverso sistemi di antitesi, secondo il sistema delle interazioni tanto caro all'autore; è una tendenza al saggismo di matrice dialettica [per il binarismo che attraversa la sintassi meneghelliana cfr., Cap. 1, par. 4].

Per concludere e ricapitolare questa disamina sulla continua interazione tra locale e universale, e tra passato e presente si osservi l'estratto seguente. L'autore polemizza con alcune posture intellettuali e alcune interpretazioni critiche della modernizzazione, tuttavia le obiezioni che l'autore

---

<sup>421</sup> LN, pp. 127-28.

<sup>422</sup> H. Arendt, *Vita activa*, cit., in particolare nel secondo capitolo: *Lo spazio pubblico e la sfera privata*.

<sup>423</sup> PP, p. 776.

<sup>424</sup> LN, pp. 104-05.

<sup>425</sup> BS, p. 92.

oppone non sono di natura argomentativa. Il passato e «ciò che è ora» possono essere compresi per un riflesso proveniente dal loro reciproco «contrasto»; l'interpretazione pubblica del cambiamento urbano e sociale, dovuta al passaggio dall'Italia contadina a quella industriale, è demistificata attraverso un episodio personale; come sempre il racconto autobiografico allude ai destini generali dell'Italia. L'intento è polemico, ma il brano è oscuro, di difficile decifrazione: il bersaglio della stoccata critica non è esplicitato, la natura dei suoi discorsi solo allusa. La critica che emerge dall'estratto è veicolata dal basso corporeo: la defecazione dei bambini sopra al maiale si contrappone all'*eleganza* dei discorsi e al *lindore* degli alloggi.

Eccoci dunque un'altra volta in questo quartiere di civili case operaie, dove si misura con gli occhi per contrasto con ciò che è ora, che cos'era la vita dei nostri popolani in passato. Dell'una e dell'altra realtà, coloro di cui ascolto in città i discorsi eleganti sulla condizione operaia, se ne infischiano. Lindo è l'alloggio, gradevole, lustro come uno specchio. Ah specchiatevi qua, maledetti bugiardi. Quando io e Bepi eravamo fanciulli – avevamo appena imparato che eravamo *fanciulli* – il divertimento più ricco per i figli del popolo era montare in camera sopra lo stallotto (ricordo l'entusiasmo del fratello di Bepi e Dalla Ca') e sul grugnente inquilino là sotto far cascare a prova per gli spacchi dell'assito qualche petolotto. Questi sono i veri rapporti tra gl'italiani e i maiali, non quelli che ci mostrano al cinema. Non si può mentire sui nostri rapporti con i maiali, e con le case di abitazione, senza mentire su tutto il resto<sup>426</sup>

---

<sup>426</sup> PP, p. 722.

## 5. La poetica del frammento

Per come la si è analizzata e descritta la scrittura di Meneghello si caratterizza per i seguenti elementi. Un punto di partenza autobiografico è assunto come necessario alla verifica filologica della realtà che si descrive e si narra, è l'adozione di una prospettiva parziale, di una scala ridotta che consente di potenziare le capacità della vista. È il punto iniziale di una poetica dello scavo che a partire dai cocci rinvenuti sotto alla superficie del reale ricostruisce archeologicamente un quadro generale. Per ricomporre i frammenti l'autore si serve di strumenti immaginativi e narrativi, si tratta di una ricerca della verità attraverso un medium diverso dal concetto e con il supporto della finzione letteraria. L'autore non rinuncia, però, all'indagine dei nessi causali e nemmeno alla ricostruzione dei sistemi e delle idee che accompagnano, determinano e sono determinati dalla particolarità; per fare ciò si serve del montaggio di frammenti narrativi e inserti saggistici. Nonostante il punto di partenza sia autobiografico, tuttavia, non manca un confronto attivo con l'alterità che si sostanzia sia nell'identificazione con una prospettiva corale; sia nella ricerca di un rapporto con la voce degli altri, inteso prima di tutto come dispositivo cognitivo atto a relativizzare ogni assoluto. Il dialogismo diviene allora uno strumento per scoprire la propria insufficienza, senza cedere a un relativismo completamente scettico sulla dicibilità di una verità che non sia solo parziale, se questa può essere pronunciata è, appunto, attraverso una negoziazione tra più voci.

L'insieme di questi elementi fungono da argine al narcisismo insito nel gesto autobiografico, ma soprattutto eludono il pericolo di assolutizzare una verità solamente soggettiva, senza nemmeno castrare le ragioni peculiari dell'IO. Il rischio opposto al soggettivismo, è quello dell'oggettivismo astratto; ancora una volta un ruolo fondamentale è attribuito al dialogismo, ma soprattutto all'interazione.

Il procedimento dell'interazione tra polarità opposte, il cui cuore è rappresentato dall'ironia, consente di rivelare le ambiguità e le contraddizioni che abitano ogni aspetto dell'esistenza. Tale procedimento stilistico è elaborato sia per finalità espressive – vivacizzare una scrittura che non si appoggia alle possibilità attrattive della forma trama –, sia per motivi cognitivi: indagare dialetticamente la realtà. L'assenza di una vera e propria narrazione lungo tutto l'asse dell'opera caratterizza profondamente la scrittura di Meneghello; il ruolo della trama è sostituito dal montaggio, per cui la totalità è allusa ellitticamente ed è richiesta la collaborazione del lettore.

## Capitolo 4: modernità e anti-modernità in Luigi Meneghello

### 1. Premessa

Nel corso di questo lavoro si sono prese in considerazione le caratteristiche della scrittura di Meneghello, l'intento è stato quello di individuare un sistema di costanti che consentisse di identificare la poetica dell'autore. Si è osservato che le strategie formali variano a seconda dell'oggetto rappresentato, eppure non è solamente quest'ultimo motivo a determinare le variazioni interne alle costanti. Più volte si è suggerito che le cause dell'evoluzione artistica meneghelliana siano da considerare come una reazione ai cambiamenti sociali e culturali portati da alcuni processi storici del Secondo Novecento italiano. Le strategie di ricomposizione della totalità devono rapportarsi con la Storia, allo studio di tale relazione è dedicata la prima parte di questo capitolo.

La seconda, invece, si concentra su alcune figure elaborate dall'autore con lo scopo di rendere conto della particolare dialettica della modernità che ha avuto luogo in Italia a partire dal boom economico. Inoltre, parte dell'attenzione sarà dedicata a quegli elementi formali che sembrano entrare in contraddizione con le dichiarazioni, le scelte e le intenzioni autoriali; come se l'interazione tra il codice (con i suoi apriori) e la Storia producesse delle dinamiche conflittuali al di là e nonostante la volontà dell'autore. Le aporie che si producono sono particolarmente interessanti in un autore come Meneghello: la meticolosità stilistica gli consente di intessere una rete testuale a cui nulla sembra sfuggire; individuare delle discrasie tra i significati che le opere si sforzano di comunicare e i loro concreti esiti espressivi permette di rendere conto della vivacità e del valore della scrittura meneghelliana.



## 2. Storia, stile, mutazione

Chi si avvicina alla lettura delle opere di Meneghello seguendo un ordine cronologico, può ricavarne l'impressione di un percorso di evoluzione autoriale marcato per un aumento costante di complessità; la sensazione è quella di una progressiva crescita nella difficoltà di lettura. Capire che cosa intervenga a complicare la lettura dei testi meneghelliani è un modo per illuminare le variazioni interne al sistema di costanti nella poetica dell'autore.

Tutte e tre le opere analizzate prediligono il montaggio alla trama, la prima causa dell'aumento di difficoltà è dovuta proprio all'assottigliarsi dei nessi che intercorrono tra le varie micronarrazioni e tra queste e il commento narrativo, e in sintesi all'intensificazione dei rapporti ellittici tra le parti. In altri termini, il lettore di LN può assemblare (pur con un certo impegno) i cocci e ricostruire gli intenti espressivi dell'autore, il montaggio si lascia decifrare, anche se richiede una partecipazione attiva. In BS il lettore fatica a ricostruire i nessi tra i vari lacerti narrativi o tra l'episodio narrato, la descrizione e il commento. Tale cambiamento era già stato registrato da Segre nel passaggio dalla prima alla seconda opera maladense; per il critico, PP intesse «una rete dalle maglie molto più intricate per poter raccogliere ciò che il primo libro aveva taciuto», e ciò anche perché «il processo di cancellazione si è accentuato» e quindi diviene «più puntigliosa la ricerca delle tracce. Così, l'esposizione segue varie linee e rende necessario l'impegno ricostruttivo del lettore»<sup>427</sup>.

La difficoltà di lettura aumenta per l'acuirsi dei procedimenti ellittici; un simile cambiamento, suggerisce Segre, si deve all'erosione di ciò che si vuole narrare, e cioè il mondo maladense ancora solidamente osservabile ai tempi di LN si è progressivamente infranto in PP. Una conferma diretta proviene dalla stessa voce autoriale in una nota di PP:

il libro omette di proposito quasi ogni richiamo alle novità connesse col recente sviluppo del paese; dieci anni fa aveva senso osservarle come cose di Malo; ora non è più così, sono aspetti della vita italiana<sup>428</sup>

In LN le novità che si osservavano in paese erano ancora aspetti propriamente maladensi, al tempo di PP le innovazioni discendono dalla più generale modernizzazione che sta attraversando l'Italia: le peculiarità e le identità che componevano la nazione si dissolvono in una generalizzata mutazione. LN offre, per contrapposizione, una conferma a questa ipotesi interpretativa:

---

<sup>427</sup> C. Segre, *Introduzione*, cit., p. XII-XIII.

<sup>428</sup> PP, pp. 776.

Ora siamo in un momento in cui, scrivendo, non si può dire bene né “il paese di allora” né “il paese di adesso”; i tempo mi oscillano sotto la penna, era, è, un po’ di più, molto meno. In alcune cose il cambiamento è radicale, quello che era non è più, in altre c’è poco cambiamento.

Mentre si formano le nuove strutture è rimasto ancora non poco delle vecchie, di quella vita paesana che fino a una generazione fa era comune ai nostri paesi della provincia, e per noi era (e per certi versi è rimasta) la vita *tout court*. Quella vita si potrebbe rimpiangerla solo per sentimentalismo generico: ma qui dove almeno l’impianto generale delle strade, delle case, degli edifici pubblici è rimasto quasi immutato, è ancora possibile commemorarla<sup>429</sup>

Nel tempo trascorso fra la scrittura di LN e PP, l’industrializzazione ha stravolto l’Italia, comportando una liquefazione della cultura contadina: una cultura di classe «comune ai nostri paesi della provincia», luoghi poi trasformati in un’unica periferia unita dalla comune marginalità rispetto ai centri metropolitani. Al tempo di LN una parte del paese è ancora legata al mondo contadino che seppur eroso emana segni di persistenza attraverso alcune strutture materiali, è proprio tale precaria sopravvivenza a consentire il racconto-commemorazione. Da LN a PP tali strutture si sgretolano, determinando una frantumazione della materia maladense; per raccoglierla l’autore intesse una rete dalle maglie più strette, una trama sottile che è difficile da decifrare in sede di lettura. Molti altri fenomeni stilistici sembrano convergere in questa direzione, e la convergenza rifrange alcuni processi storici a monte delle scelte autoriali.

Uno degli elementi che con più evidenza allontanano BS da PP, oltretutto da LN, è dato dai modi con cui sono costruite le narrazioni che compongono il testo: facendosi più distese alzano il tasso di narratività rispetto ai libri precedenti ed emerge - come ha notato Mengaldo<sup>430</sup> - una forte vena narrativa e romanzesca. Un simile cambiamento è prodotto da una trasformazione dei modi discorsivi che caratterizzano il montaggio: narrazione iterativa, narrazione singolativa, discorso autoriale tendente al saggismo. In particolare l’iterazione di eventi in serie perde progressivamente forza e consistenza. All’accumulo di situazioni imperfettive, subentra la dimensione singolativa dell’evento che legandosi ad altri prova a comporsi in una catena.

L’assottigliarsi delle narrazioni iterative ha una causa specifica: la possibilità di realizzare questa modalità discorsiva si deve alla compattezza e coerenza del contesto socio-culturale (non solo il contesto narrato) che deve essere capace di ripetere se stesso, le proprie strutture, idee, atteggiamenti e valori nel tempo. La coesione interna del sistema-mondo narrato permette di percepire il particolare

---

<sup>429</sup> LN, p. 114.

<sup>430</sup> P.V. Mengaldo, *Meneghello «civile» e pedagogico*, cit., pp. 348-49.

come emanazione del generale e di risalire, circolarmente, da un punto qualsiasi della realtà fenomenica (il frammento) alla totalità. Si tratta della parziale assunzione di un paradigma conoscitivo di tipo espressivo, parziale perché affiancato da uno di complessità maggiore – che è stato definito strutturale – all'interno del quale giocano un ruolo fondamentale le modalità discorsive della narrazione singolariva e del commento autoriale. Il paradigma espressivo ha un ruolo più rilevante in LN e in particolare nella prima parte, sia per il tema del libro, sia per il momento storico da cui l'autore scrive. La Malo narrata è ancora una società prevalentemente contadina; infatti è per lo più il paese esperito negli anni dell'infanzia a poter essere narrato per movimenti iterativi e cioè attraverso un'operazione stilistica che cerca i propri risultati ripetendo più volte e in modi simili le stesse operazioni. Tale scelta stilistica è giustificata dalla stessa circolarità del mondo contadino, l'ingresso della Storia scompagina le carte, erodendone l'autosufficienza (Malo diviene un qualsiasi luogo d'Italia e del mondo moderno) e impedendo che le differenze vengano riassorbite dal sistema. Ciò che prima veniva compreso e salvato dai movimenti iterativi ora sfugge e deve essere ricercato con altri strumenti. Inoltre, nel periodo in cui si osserva Malo per scrivere LN (il presente del narratore), il paese presentava ancora elementi di continuità con le strutture in via di estinzione. Per supportare tali affermazioni è utile analizzare il finale di LN e ciò che comunica per via di metafora; si aggiungerà ben poco a quanto già osservato da Praloran.

Nel capitolo 31, l'ultimo di LN, compaiono dei racconti che possono essere considerati metadiegetici, rappresentano una riflessione sulla fine del mondo maladense, non intesa come distruzione totale, ma come esaurimento «della possibilità di porsi come sistema autosufficiente»<sup>431</sup>. All'interno del racconto del narratore prende la parola Mino, narratore di secondo grado che produce un racconto secondo. Mino narra un fatto che ha il carattere dell'imperturbabilità posseduta dagli eventi nella sfera del racconto mitico in cui anche l'improbabile si realizza. «Ma pur essendo un omaggio alla costruzione alogica del nucleo profondo del racconto di Malo questo breve racconto ha una connotazione funebre»<sup>432</sup> dovuta dalla presenza del sangue e della morte. Ancora più significativamente emerge un carattere che «da questo mondo era rimasto estraneo: l'impossibilità di essere ricomposto», cade «quell'aspetto del mondo fiabesco e infantile, la sensazione cioè che ogni evento, anche il più traumatico, sia ricomponibile»<sup>433</sup> secondo quella legge che protegge il mondo di Malo, soprattutto nella prima parte di LN. Il racconto di Mino segna una rottura, la fine di ogni possibilità di ricomposizione:

---

<sup>431</sup> M. Praloran, «*Siamo arrivati ieri sera*», cit., p. 115.

<sup>432</sup> *Ivi*, p. 116.

<sup>433</sup> *Ibidem*.

Mino ci ha raccontato che recentemente è venuto a sedersi qui al fresco, una sera, e ha sentito il rombo lontano di due moto, certo dei ragazzi del monte. Hanno tutti la moto adesso. Una veniva giù da Monte Piàn a velocità da circuito, l'altra veniva dal paese, alla stessa velocità. Mino ha calcolato che si sarebbero scontrati proprio davanti alla panchina. Infatti si sono scontrati davanti alla panchina. C'era un laghetto di benzina e di sangue in parti uguali<sup>434</sup>

A questo racconto ne segue immediatamente un altro, che prolunga il primo confermandone il significato:

Mino ci ha indicato anche il buco di cemento dall'altra parte del torrente, che Guido aveva scommesso di centrare con un sasso entro un anno giusto. Si trovavano ogni giorno dopo mangiato, e Guido tirava il suo sasso, uno al giorno. Cominciarono il primo gennaio, e andarono avanti fino al tardo autunno. Poi, il 3 dicembre, Guido centrò il buco e la scommessa finì così<sup>435</sup>

In questo secondo brevissimo racconto, aforistico quanto il primo, compare di nuovo l'iterazione e la serie, ma scollegate da ciò che può dar loro un senso, ossia una legge di ricorrenza. I due personaggi sono soli, al limite del mondo di Malo e adulti, inoltre l'evento si realizza in assenza del protagonista adulto, quando egli non è più *qui* in paese.

C'è in questo breve, meraviglioso racconto, davvero un *récit en abyme*, il movimento insondabile dell'uguale che lega il tempo e gli permette di non strapparsi via, la serie appunto, il sasso lanciato tutti i giorni, uno al giorno, dunque il rito ancora, il rito protettivo, ma nello stesso tempo si sa che un giorno o l'altro il buco sarà centrato e allora Mino e Guido sono i sacerdoti di questo rito e nello stesso tempo i testimoni e [...] come *noumeni*, come incantevoli e umili dei degli orti [...] sono strumenti di un destino.

Qui la serie rappresenta ancora la sospensione del tempo, il tentativo del mondo di non cedere, il sasso lanciato al difficile bersaglio, e segno di questo tentativo mitico, la salvezza del tempo mitico, sta ovviamente la calendarietà: una volta al giorno, una sola volta e nello stesso periodo della giornata, tempo non dell'orologio, naturalmente, che in questa dimensione non avrebbe nessun senso, ma stagionale: "dopo mangiato". Ma alla fine, proprio nel tardo autunno o all'inizio dell'inverno, il momento più chiuso, quando il

---

<sup>434</sup> LN, pp. 299-300.

<sup>435</sup> LN, p. 300.

tempo ciclico dell'anno minaccia di arrestarsi, quando il rinnovamento è più lontano, il colpo fatato arriva. Il cerchio magico è rotto inevitabilmente<sup>436</sup>

I due racconti di Mino si inseriscono significativamente all'interno di una passeggiata crepuscolare, tale passeggiata lega il presente del mondo narrante al passato del mondo narrato segnandone uno sgretolamento. È significativo che la fine dei giochi infantili, la fine del mondo contadino e l'arrivo del nuovo, debbano essere accolte – secondo le logiche maladensi – da un'azione corale, e quindi ancora attraverso un rito. È un altro lancio di sassi, il tentativo di frantumare l'ultima lampadina del vecchio mondo, che segna lo scadere di ogni persistenza terminale:

Non sapevamo più cosa dirci. Sopra di noi c'era una lampadina di vecchio stile, l'unica rimasta col suo piatto di banda, tra i lampioncini nuovi. «Bisogna darle una buona probabilità» ho detto io. «Solo un sasso per ciascuno, piccolo, e stando seduti.» Ho tirato io, un po' a destra, poi Mino, un po' a sinistra. Poi ha tirato Nino e c'è stato un piccolo boato e pareva che fosse scoppiato un globo di buio. Abbiamo riso a lungo imbarazzati, e poi siamo andati via. Volta la carta la ze finia<sup>437</sup>

Risulta rilevante il passaggio di parola dai narratori personaggi al narratore principale, oltre al fatto che sia proprio il protagonista, ormai vicinissimo e quasi sovrapposto al narratore, a dettare la regola («bisogna darle una buona possibilità») con cui si chiuderà il mondo narrato; in questo modo l'allontanamento dall'antico e dal superato viene presentato come una scelta autonoma, o meglio, come ineluttabile accettazione del nuovo corso che, tuttavia, ne determina anche una sua accelerazione: la distruzione dell'ultimo residuo di passato e la rincorsa al nuovo, vissuto come destino fatale. Crolla dunque il mondo iterativo e ciclico: decade la possibilità di ricomporre ogni rottura e ricominciare da capo («volta la carta la ze finia»), la dimensione singolariva prenderà il sopravvento su quella iterativa.

All'interno del quadro delineato acquista particolare rilevanza la mutazione che interessa anche la modalità discorsiva del commento autoriale, e dunque il saggismo meneghelliano. In LN la voce narrante giunge a picchi di saggismo che non si ritrovano in BS. Ma ciò più colpisce è un paradosso apparente, ossia che all'affievolirsi della capacità analitica e affermativa delle riflessioni e generalizzazioni autoriali – da cui consegue l'incapacità di coagularle in forme solide – corrisponde una maggiore circolazione e diffusione del commento autoriale in tutti gli interstizi dell'opera: è il

---

<sup>436</sup> M. Praloran, «*Siamo arrivati ieri sera*», cit. pp. 116-117.

<sup>437</sup> LN, p. 300.

caso di BS. In sintesi, al picco del frammento saggistico dotato di icasticità espressiva, incisività argomentativa, e vigore assertivo subentra una maggiore diffusione del commento autoriale che però perde di densità e risolutezza. Ciò è accompagnato sia dall'affollarsi della figuralità all'interno del discorso argomentativo del narratore; sia dall'irrobustirsi delle strutture dubitative, che rappresentano insieme e un'insistenza nella ricerca delle contraddizioni e un'incapacità di scioglierle.

Per questi aspetti è esemplare il primo capitolo di BS. Si tratta in buona parte di un capitolo metadiegetico che riflette in modi sotterranei su come verrà condotto il racconto, oltretutto su cosa si possa comunicare rispetto al periodo del dopoguerra. Domina una figuralità che rimanda in modi contrastivi alla vitalità e allo spaesamento; all'abbondanza di energie e all'incapacità di incanalarle; alla percezione delle linee costitutive del periodo e alla loro indecifrabilità. Il narratore oscilla tra due posizioni diverse, eppure complementari in quanto agli esiti: la fase del dopoguerra non ha tratti generali che si possano ricostruire; i tratti generali ci sono, ma dal punto in cui si narra non si riesce a individuarli. In ogni caso è impossibile comporre un disegno coerente, si possono solo offrire frammenti sperando che un quadro si componga da sé o che il lettore sia in grado di individuarne uno. Mentre in LN, e ancora in PP, il narratore cercava i nessi logici e causali, provava a ricostruire contesti, idee e motivi di fondo con l'intento di offrirli al lettore; in queste due opere l'ellissi era una scelta espressiva, e non tanto il frutto di una vera indecifrabilità del mondo narrato. La chiusura del primo capitolo di BS afferma attraverso la metafora del prisma quanto si è fin qui sintetizzato:

Non è possibile dire se c'era un punto centrale, nel periodo che chiamo il dopoguerra, e se ha un senso cercarlo oggi. Guardandolo nel suo insieme è un prisma, e ha singolari proprietà prismatiche: beve una parte della luce, mentre una parte rimbalza sulle sfaccettature e schizza via... Come spere di sole che entrino per le fessure degli scuri in un tinello buio, e vadano a colpire il prisma di cristallo posato sulla tavola, così le cose che mi sono accadute in quel tempo attraversano questo nodo prismatico in vividi fasci di raggi... Per un verso le immagini ne escono con astratti pennacchi di rosso di verde di viola, come ridipinte, rinnovellate, intensificate. È un quadro più *bello* a vederlo, che non sia stato a viverlo... Per un altro verso, tutto si deforma bruscamente: sembra che i raggi si scavezzino, spostino le cose, le vedi dove non sono, e come non sono, con improvvisi gomiti, fratture... Forse questo spiega lo strano effetto a cui ho già accennato più volte, le contraddizioni dei caratteri generali che il periodo ha assunto nel mio ricordo. Credo di non dovermene preoccupare, sono tratti costitutivi, e se si contraddicono non è colpa mia: tutto ciò che posso fare è di guardare almeno nel prisma in modo

relativamente ordinato, risalire intanto al principio, ai primi momenti del dopoguerra...<sup>438</sup>

Sebbene non si possa credere troppo a tali affermazioni programmatiche – non molto lontane dalle dichiarazioni di apertura di LN: «La forma dei rumori e di questi pensieri [...] mi è parsa per un momento più vera del vero, **però non si può più rifare con le parole**»<sup>439</sup> –, tuttavia è necessario cogliere nelle metafore sottese all'estratto il tentativo di manifestare una nuova difficoltà conoscitiva ed espressiva. A conferma si possono citare altri fatti stilistici.

Innanzitutto le affermazioni incerte, la prudenza di ogni asserzione e in generale il carattere ipotetico e dubitativo di BS sembrano derivare dall'assenza di una dimensione veramente corale. In LN, e ancora in molte parti di PP, il carattere collettivo delle memorie e delle narrazioni erano la garanzia primaria dell'autenticità dei discorsi del narratore: la sua parola era singolare, ma espressa in quanto membro di una collettività. La sicurezza con cui veniva espresso il commento autoriale, derivava dal valore plurale della voce narrante, mai veramente unica in scena, ma semmai in perenne compresenza con altri narratori. La dissoluzione del piano collettivo, a favore di una dominante singolariva rischia di trasformare la parzialità plurale in semplice espressione di un punto di vista soggettivo e individuale. Nella ricerca di una totalità, il narratore deve agire con maggior prudenza, la decomposizione del contesto collettivo priva l'individuo della possibilità di parlare per conto d'altri, di essere la voce di questi altri. In LN e in certe zone di PP, l'appartenenza al paese era lo strumento per adottare una prospettiva ampia e molteplice: cultura popolare, classe contadina, ceto intellettuale.

Nella volontà di non cedere al silenzio o al soliloquio, il narratore si appoggia sempre più all'uso del documento: dalla citazione dei materiali ritrovati agli esperimenti di scrittura creativa. Tale incremento è già nel passaggio da LN e PP, ma si acuisce in BS, l'elisione delle note implica che le segnalazioni dei documenti citati si riversino all'interno della narrazione.

Tale scelta è anche il segno di un'ostinazione, la scrittura non si abbandona al flusso, ma persevera nella sua resistenza all'oblio e nella sua vocazione cognitiva. È in particolare il dialogismo – inteso come perenne ricerca di un rapporto con la voce altrui – a rappresentare l'insistita ricerca di una totalità e di un senso in una società mutata dalla Storia. Se la collettività è evaporata, e la coerenza del mondo si è infranta, se ciò che convergeva ora prolifera, tuttavia mai la scrittura di Meneghello si era illusa che il mondo fosse un puro dato, anzi: l'ironia di LN rappresenta prima di tutto la messa in discussione delle interpretazioni sacrali e univoche del reale. La scrittura dell'autore ha sempre

---

<sup>438</sup> BS, p. 24.

<sup>439</sup> LN, p. 5.

concepito la società come ipotesi e costruzione, come conflitto tra interpretazioni e tra interessi di parti diverse; ciò che è venuto a mancare è la possibilità di assumersi una parzialità e di situarsi in un luogo; è significativo che BS sia un'opera di fine anni '80.

In BS colpisce che al proliferare di ostacoli che intralciano la possibilità di assumere su di sé una prospettiva corale, segua un aumento della dimensione dialogica. L'accumulo di dialogismo nella realtà extra-letteraria può essere legato allo sfaldarsi di un'ideologia o della società che la esprime: l'intrecciarsi di voci rimanda a un conflitto tra visioni del mondo, prassi e tentativi di dominio. Ma in Meneghello l'aumento delle voci è legato da un lato all'assottigliarsi della capacità del soggetto di esprimere un'interpretazione condivisa della realtà, dall'altro all'aumento delle contraddizioni che attraversano l'Italia: la voce narrante sente il rischio di produrre un discorso unicamente personale e allora ricerca con maggiore insistenza l'incontro con la parola altrui.

Non si tratta dell'idea – di molta narrativa e poesia di anni '70 e '80<sup>440</sup> – per la quale il mistilinguismo babelico può essere una mimesi critica della crisi sociale e antropologica in corso. Semmai la crisi sociale e antropologica determina una difficoltà di interpretazione del mondo perché frantuma ogni parzialità classista, ideologica e culturale in particolarismo individuale. Nei fatti di stile osservati sembra convergere la serie di elementi fin qui nominati: la consapevolezza della propria insufficienza come non autosufficienza delle proprie affermazioni; il complicarsi dei nessi celati al fondo delle apparenze; l'impossibilità di assumere su di sé una parzialità relativa ma condivisa, e quindi la dissoluzione di qualsiasi forma di espressione corale.

In questo contesto il dialogismo diviene una ricerca di incontri agonistici con l'alterità; più proliferano idee, valori e interpretazioni incapaci di convergere, più i fenomeni sociali tendono a presentarsi come dati di natura universalizzati dal discorso del dominio, anche nella sua versione morbida al tempo della fine delle ideologie. In altri termini, in una società in cui dilagano moltitudini di voci senza appartenenze e tutte ontologicamente equivalenti, nessuna parzialità è in grado di esprimere una verità generale, perché questa si frange in mille luoghi non appartenendo più a nessuno. Proprio l'incapacità di fare corpo comune lascia libero il campo a un'unica interpretazione della realtà, la quale si deve ai concreti rapporti di forza che si misurano in società; ne segue che se il soggetto che si esprime non vuole vedere la propria parola dispersa nel mare dei discorsi ed essere ridotto al soliloquio o al silenzio, dovrà ricercare un intenso rapporto dialogico per negoziare una verità che sia condivisa, ma non neutra.

---

<sup>440</sup> Si veda A. Afribo e E. Zinato, *Modernità italiana. Cultura, Lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi*, Carocci, Roma, 2011. In particolare il capitolo 4 (*Narrativa*, di L. Matt) e 5 (*Poesia*, di A. Afribo), rispettivamente alle pp. 119-180 e 181-260.



Si sfiorano così alcune delle questioni cruciali relative ai problemi della conoscenza che hanno percorso il Secondo Novecento. Ci si muove tra i poli di un Occidente incriminato per il suo logocentrismo (bianco e maschile), e l'idea di una realtà conoscibile solo in forma discorsiva per cui il concetto stesso di verità viene respinto in favore di un'interpretazione attiva e perenne. Si tratta di un processo sorto da fatti storici quali la Rivoluzione algerina, la Guerra del Vietnam, il '68, la lotta dei neri e delle donne che influenzano l'atmosfera culturale su cui si innesta successivamente il decostruzionismo di matrice francese. Alcune idee provenienti da letture anticlassiste di Fanon, la diffusione teorica della stessa impasse in cui incappa il decostruzionismo (l'impossibilità di fuoriuscire dal logocentrismo della metafisica occidentale servendosi di un apparato concettuale da questo prodotto) e dall'uso di Nietzsche in chiave fortemente scettica trovano un terreno fertile nella vulgata degli *Studies* di matrice anglosassone e nordamericana, ma soprattutto nella visione del mondo implicita al neoliberalismo circolante nella grandi città occidentali.

Si tratta ancora una volta di un monologismo metropolitano, questa volta caratterizzato da una postura scettica e relativista, non più sacrale; ma si ricordi che i meccanismi di dominio hanno anche radici culturali, che dipendono fortemente dal controllo operato sulla realtà e sulla sua percezione. Secondo Ginzburg «il limite del relativismo – sia nella versione mite e tollerante, sia nella versione feroce – è quello di eludere la distinzione tra giudizio di fatto e giudizio di valore, sopprimendo a seconda dei casi l'uno o l'altro dei due termini»<sup>441</sup>, si tratta di un limite al tempo stesso conoscitivo, politico e morale. Una postura intellettuale e culturale legata al fatto che a partire dagli anni '60 – e con forza dagli anni '70 del Novecento fino ai giorni nostri – l'entusiasmo per gli elementi attivi e costruttivi della conoscenza, per una realtà vissuta come continua interpretazione discorsiva hanno consentito a una parte del genere umano di attivare processi di rimozione con la stessa facilità con cui si può connettere o sconnettere da una qualsiasi rete Wi-Fi. Ossia, la verità materiale del mondo (la violenza, il dominio) rischia di oscurarsi per la pressione di miriadi di interpretazioni equivalenti, e per il fascino suscitato da una verità considerata inattuabile con linguaggi umani già predeterminati da rapporti di forza ritenuti insondabili.

Le proposte che mettono in discussione lo scetticismo relativista attraverso l'idea di una visione parziale e localizzata capace di costruire un'idea di oggettività, non innocente, ma minima e utilizzabile, corrono il rischio di frammentare la conoscenza in un cumulo di punti di vista incomunicabili. Ogni soggetto, o al limite ogni gruppo, ingabbiato nel proprio rapporto con il mondo riconosce legittimità solo alla propria visione della realtà.

---

<sup>441</sup> C. Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Feltrinelli, Milano, 2000, p. 42.

In questo contesto, la poetica del frammento meneghelliana risulta particolarmente interessante. Innanzitutto si muove nel campo della verità saggistica eppure verificabile, diversa sia da una verità soggettiva e sapienziale, garantita dall'individuo che la propone; sia da una verità impersonale, scientifica, totalmente dimostrabile e accessibile, teoricamente, a chiunque.

In questo senso è importante che la ricostruzione di una totalità in Meneghello eviti due rischi opposti: i frammenti non sono né finestre spalancate sul mondo, da cui osservare oggettivamente la realtà, come potrebbero credere i positivisti di vecchia o recente data; ma nemmeno muri che ostruiscono lo sguardo impedendo qualsiasi interpretazione veritiera, come credono gli scettici. Semmai i frammenti sono prismi deformanti, ed è necessario guardare nel prisma per ricostruire almeno le specifiche distorsioni a cui è sottoposto ogni discorso sul mondo. In Meneghello la conoscenza è possibile attraverso una dialettica tra proiezioni del desiderio, costruzioni retoriche, parzialità da un lato; e principio di realtà dall'altro.

Allo scetticismo soggettivo – all'abisso in cui rischia di precipitare ogni visione individuale – , o al contrario, all'oggettivismo astratto si può contrapporre la mediazione di una molteplicità di punti di vista e di voci che provino a coagularsi in un'espressione corale, più che parziale, di parte, ma capace di veicolare un giudizio conoscitivo e morale sulle vicende narrate. Tutto ciò attraverso una voce narrante che indagando i destini generali si sottopone al confronto con l'altro da sé, ma non dissolve mai l'irriducibilità del proprio IO nella moltitudine.

### 3. Forme e figure della contraddizione: la dialettica della modernità

#### 3.1 Preamboli

Nel corso di questo lavoro è stata sovente proposta un'interpretazione della scrittura di Meneghello all'insegna di una forte tensione cognitiva, il rischio che ne deriva è quello di suggerire che le opere dell'autore siano interamente controllate dalla razionalità e prive di ambiguità interne. Per bilanciare una simile lettura può essere utile una ricognizione delle contraddizioni interne ai testi, motivo per cui è fondamentale osservare alcune figure. Intendendo (con Orlando<sup>442</sup>) la figuralità come il luogo d'eccellenza in cui l'opera può rivelare le proprie contraddizioni sotto forma di coppie di opposti tra loro in equilibrio dinamico e conflittuale, è possibile individuare un'ambiguità di fondo sottesa alle tre opere dell'autore, e in particolare coglierne la vocazione a un tempo conservatrice ed eversiva: una plurivocità capace di dar fiato a ciò che l'ideologia (anche autoriale) proibisce o nasconde.

Tale operazione è tuttavia complicata dal sistema di interazioni predisposto dall'autore; l'indagine cosciente della dialettica della modernità implica che molte zone dell'opera si servano di catene metaforiche volutamente ambigue, proprio perché irrisolto e aporetico è il giudizio dell'autore sull'esito dell'industrializzazione italiana.

In alcune dichiarazioni, o all'interno delle *Carte*, Meneghello giudica positivamente l'avvento dell'industrializzazione italiana: lavori meno faticosi; vita generalmente più comoda; maggior prosperità; miglioramento della condizione femminile; aumento di diritti civili. Tali giudizi sembrano anche un tentativo di difendere la società uscente dal boom economico dalle accuse più radicali; basti ricordare che i cambiamenti socio-culturali derivati dall'industrializzazione furono descritti da Pasolini e dalla Morante nei termini di *mutazione antropologica* e *genocidio* del mondo contadino e sottoproletario. Per questo aspetto è significativo il dialogo di Meneghello con Paolini (in corsivo la domanda di Paolini):

*Hai la sensazione che ci sia qualcosa di diverso nel processo che riguarda l'Italia o pensi che sia affatto simile a quanto è accaduto negli altri paesi europei che conosci?*

Perfettamente uguale no, qua ha le sue caratteristiche. Mi preoccupano abbastanza i possibili sviluppi dell'attuale civiltà italiana e europea, ma, del resto, la situazione non mi pare molto diversa in Belgio, in Francia, in

---

<sup>442</sup> Si veda F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino, 1992, in particolare il capitolo quattro: *La letteratura fra eccesso e difetto di retorica*, alle pp. 56-73.

Germania o, soprattutto, in Inghilterra. No, a me non pare. Qui ha forme più volgari, per ovvie ragioni, perché abbiamo corso di più. È stata solo una questione di corsa. In principio, quello che è accaduto l'abbiamo pagato a un prezzo carissimo, ma secondo me ne è valsa davvero la pena, perché per i ceti più bassi degli italiani ciò ha significato avere delle case più comode e poter mandare i figli a scuola. Il paese, per certi versi, si è arricchito molto. All'inizio questo processo di... incivilimento è stato certamente positivo, anche se dopo è andato troppo avanti. La vita di un tempo, pur culturalmente raffinata, era pochissimo civile riguardo ai diritti, al modo di educare i figli... Capisci? O forse dovrei essere più pessimista per avere la tua approvazione?<sup>443</sup>

Meneghello si presenta sobrio, giudicando gli esiti della modernizzazione italiana non ha posizioni né apocalittiche, né euforiche; ciò vale sia per le dichiarazioni, sia per quanto si riscontra nelle opere: si è visto come l'interazione tra passato e presente non produca il trionfo di un polo sull'altro. Le interpretazioni di Meneghello si muovono sempre tra l'impressione che la vita nella società industriale del Novecento abbia perso intensità e senso, e l'idea che l'Italia – paese arretrato e a vocazione agricola – doveva necessariamente modernizzarsi; gli esiti di questo processo però avrebbero potuto essere migliori, ma non si può «decentemente opporsi» alla «linea di condotta che il nostro popolo ha scelto da sé»<sup>444</sup>. Meneghello critica la società contemporanea, ma non cede a nostalgie o generici rimpianti per un passato idealizzato; lo spazio dedicato alla critica del cattolicesimo, del fascismo o anche solo alla violenza del mondo contadino non lascia dubbi.

---

<sup>443</sup> *Il Veneto che amiamo. Incontri con Fernando Bandini, Luigi Meneghello, Mario Rigoni Stern e Andrea Zanzotto*, edizioni dell'Asino, Roma, 2009, p. 120.

<sup>444</sup> PP, p. 776.

### 3. 2 Figure

Proprio la sobrietà critica di Meneghello rende particolarmente interessante un fenomeno testuale, ossia che le interazioni tra passato e presente rimandino alla coppia oppositiva moderno e anti-moderno, declinata in vari modi (nuovo-vecchio; attuale-superato; funzionale-irrazionale) e connotata attraverso l'antitesi vita-morte. Colpisce che sia più spesso ciò che indica il moderno a rimandare alla morte o a campi semantici affini: perdita di energia, decadenza, malattia, invecchiamento. Come anticipato, il fenomeno richiede prudenza interpretativa, infatti l'autore rappresenta la dialettica della modernità attraverso un uso della figuralità volutamente ambiguo, motivo per cui non la si può ricondurre direttamente a un sistema di contraddizioni indipendenti dal contenuto che le opere si sforzano di comunicare. Infatti, accade anche l'opposto, ossia è l'antico a essere connotato in modo mortifero.

Abbiamo già analizzato la chiusura di LN: con un gesto volontario i personaggi distruggono l'ultima luce del vecchio mondo decretandone la fine. Significativo allora che il conflitto tra nuovo e antico, tra modernità e anti-modernità compaia anche a metà libro. Il capitolo 13 di LN, solitamente considerato come il primo della seconda parte<sup>445</sup>, è suddivisibile in 14 paragrafi ed è interamente dedicato alla descrizione di Malo, in particolare alle trasformazioni che ne alterano l'assetto materiale. Il paragrafo 7 tematizza esplicitamente la questione del rinnovamento del paese:

Il paese non è cambiato come tanti altri, ma è pur cambiato. Fino a questi ultimi anni era restato quasi fuori dello sviluppo industriale e commerciale del dopoguerra, ma ora ci è arrivata una piccola brezza di prosperità. Tra il paese e la nuova strada di Schio è sorto un quartiere di case nuove, nel vecchio centro le case si sono rinnovate, molte hanno ora anche il bagno, le osterie e i negozi si sono rammodernati, ci sono lampioni al posto delle vecchie lampadine col piatto di ferro appese ai fili.

Il rinnovamento è cominciato sette o otto anni fa. Prima di allora il solo senso che pareva venire dal paese (dopo la guerra) era un'immagine di stanchezza e di decadenza. Guardando dall'inferriato della mia finestra, quando venivo a casa, il palazzotto del conte Brunoro qua di fronte, mi pareva di vederlo agonizzare [...].

Era uno spettacolo funebre: morivano i prati verdi, la siepe troppo folta, gli alberi sovraccarichi di foglie. Mi pareva di non poter comunicare con

---

<sup>445</sup> Si veda, anche per un'analisi approfondita del capitolo in questione, P. De Marchi, «Riprodurre in pietra serena». Per una lettura lenta del capitolo 13 di *Libera nos a malo* di Luigi Meneghello, in *Per libera nos a malo*, cit.

nessuno. Passavano automobiline col motore imballato, stupidi corvi spennacchiati, e una gracchiò.

Le strade, le persone, gli edifici: tutto pareva soltanto che invecchiasse, che si preparasse a morire senza altro senso. Sarà stato nel 1953: era certo un errore di prospettiva anche allora; ad ogni modo in seguito la modesta ripresa della vita del paese ha cancellato queste impressioni. Qualche anno fa, tornando dopo un'assenza d'un paio d'anni, abbiamo sentito dappertutto un'aria di nuovo. In questo paese che si svecchia e si sgretola, mi dicevo, le cose di prima avranno più senso, non meno. Il cromo scaccia il legno, i finti marmi la pietra, il neon le lampadine; i bagni entrano nelle case, le cucinette moderne soppiantano le vecchie cucine; verranno i termosifoni, i frigoriferi, i tappeti. Non importa: è perché la gente ha ricominciato o forse ha sempre continuato a vivere. È come "le campane d'argento sopra il borgo", e poi il resto che non si può fermare, le antiche travi, i mattoni rossi delle camere, gli intonachi, i corridoi, i ciottoli della corte, il vecchio cesso nel cortile<sup>446</sup>

Il brano è costruito con la coppia oppositiva di vecchio e nuovo, attraversata dall'antitesi morte vita, per cui il vecchio rimanda alla morte e il nuovo alla vita. Tutto il capitolo si regge sull'opposizione moderno anti-moderno, colpisce che però l'associazione alla polarità morte e vita non rimanga costante, ma vari nel succedersi dei paragrafi, in sintesi: non sempre l'antico corrisponde alla morte e il nuovo alla vita. Tutto il capitolo è attraversato da immagini di morte: i gattini annegati nei *boji*, la mosca morta nel tinello di casa, il palazzo del conte agonizzante, i cadaveri degli ingranaggi, le ossa spolpate dei motori che arrugginiscono alla pioggia; è significativo che sia questo il capitolo in cui compare la preghiera che invoca la liberazione dal male: *Libera nos amaluàmen*.

Se si osserva la sequenza in cui sono montati i vari paragrafi si può sciogliere la contraddizione apparente dettata da un'associazione non univoca della morte ai due elementi della coppia oppositiva antico-nuovo. Il capitolo si apre all'insegna della sospensione temporale. I tempi verbali sono ridotti ai minimi termini, nel primo capoverso mancano verbi principali e il primo vero verbo di azione (reazione) compare nell'ultima frase: «Rabbrividivo al sole».

Mezzogiorno col sole, quando l'estate è ancora illimitata, ai tavoli del caffè in Piazzetta con un bicchiere di vino bianco, io e mio padre scambiando poche parole, attendendo gli amici, osservando la gente che conosciamo.

Gioia somma e perfetta, astratta dal tempo, in mezzo al paese, come fuori della portata della morte. Rabbrividivo al sole<sup>447</sup>

---

<sup>446</sup> LN, pp. 103-105.

<sup>447</sup> LN, p. 97.

La sospensione del tempo elide il pericolo della morte, e indica un rifiuto della Storia che nel suo divenire travolge gli uomini, le loro esistenze come le loro costruzioni culturali e materiali. A questo incipit segue una descrizione del paese, sia da diverse prospettive sia in diversi suoi aspetti. Domina – fino all’estratto che si focalizza sul cambiamento – un tempo sospeso, lirico, attraversato ma non veramente segnato dalla morte. Due estratti sono particolarmente emblematici rispetto all’atmosfera che attraversa i primi 6 paragrafi del capitolo:

Allora si resta lì, con la bicicletta appoggiata a un moraro, e improvvisamente si sentono le voci di milioni e milioni di piccole bestie: la tarda primavera pare un luogo, non più una forma del tempo, e da in mezzo a questo luogo così grande, così folto, il paese a cui questa caviàgna [stradicciola rurale] riconduce sembra lontano e senza importanza, e per un po’ non si sa più cosa pensare<sup>448</sup>

Oppure:

I dossi dietro al Castello erano tutta una rete di sentierini-strosi, e stròso è avventura. Stròso rimonta contrafforte, scala gobbeta, adduce a pino in cresta; penetra, infrasca disinfrasca; punge con rüsse, consola con primule. Da stròso si rubano pere pome ùe.

Chi ze che ròba la ùa spienéla?

La ùa-mericàna, la bromba idropica, l’àmolo acido, il pèsego che dà nel verdastro e sente di màndola, l’armellino che allega?

Stròso da còrnole, còrnole garbe; stròso da dùdole. Nosèlle appena fatte, e nello spiàccico verde le tenere nòse nuove, e le more.

Quale vùto, quele rosse o quele negre?

Quel che vien vien! Quel che vien vien!

Per questi viottoli si ruba, si esplora; viottolo turba, eccita, se ne sbuca correndo a mezzogiorno, si rivede dall’alto il paese, ridendo, con la faccia tutta impiasticciata di more<sup>449</sup>

---

<sup>448</sup> LN, p. 100.

<sup>449</sup> LN, p. 102.

L'atmosfera del brano è pervasa da una situazione di sospensione lirica, dalla preponderanza del suono e dell'associazione di immagini sui nessi logici o anche solo sulla descrizione del paesaggio; tale atmosfera è intensificata dall'affiorare di canzoni infantili e dall'emergere finale della prospettiva del fanciullo.

Al contesto descritto subentra la descrizione del cambiamento del paese in seguito all'industrializzazione. Nei paragrafi successivi al 7, la riemersione dell'antico determina un continuo affioramento di immagini che rimandano alla morte, si approda alla descrizione della casa-officina familiare, e nel paragrafo 10 compare la preghiera *Libera nos amaluàmen* che costituisce una richiesta di liberazione dalla morte.

La casa familiare diviene il luogo massimo di condensazione dell'antitesi morte-vita; infatti si afferma che nonostante «tutte queste insidie e queste minacce» – cioè i rimandi alla morte – «la casa apparteneva tuttavia alla vita»<sup>450</sup>. Nel capitolo si realizza, dunque, una descrizione del mondo antico di Malo, della civiltà contadina, rivissuta attraverso una sospensione temporale che interrompe l'azione della morte e rimanda alla vita. Tale sospensione temporale però è attraversata comunque dalla morte, ma solamente nei luoghi in cui la Storia si mette in moto è mostra una Malo di passaggio, non più vitalmente contadina – civiltà ormai erosa e sfiancata – ma non ancora industrializzata. La preghiera è sia una richiesta di superamento della violenza del passato, sia un momento di allontanamento apotropaico della morte. Per cui dal paragrafo 11 si può tornare a parlare della vita, significativamente vista all'interno della casa familiare. La chiusura del capitolo, tuttavia, ribalta questa situazione e presenta la coppia morte vita sotto il profilo di una nuova associazione che illumina retroattivamente le altre.

Si osservi la contrapposizione del brano seguente alla situazione di sospensione temporale dell'incipit del capitolo: i verbi di movimento sono coniugati al passato remoto, tempo della narrazione; è qui rappresentato il tempo che si rimette in moto, l'avvento della Storia che rompe l'idillio di un mondo magico. Le novità viste dal personaggio, indicano la presenza del moderno, e quindi alludono metaforicamente all'avvento di quel rinnovamento che nel paragrafo 7 aveva segnato il ritorno alla vita di Malo, e che qui appare come mortifero. «Tutto è in pericolo» si dichiara all'inizio del paragrafo 13; a cui segue l'ultimo paragrafo:

Il putèlo sceso per la prima volta dal monte con la mamma a vedere Malo, aveva veduto tanto, troppo. Tutto gli pareva possibile, anche l'orrenda cosa che veniva su lentamente per via Borgo. Era una Sàura [un autocarro]

---

<sup>450</sup> LN, p. 110.



carica, un mostro gigantesco che riempiva tutta la strada. La gente non scappava, si metteva contro i muri.

Il putèlo non aveva più il tempo per provare a capire. Appoggiato al muro con la mamma (c'era un po' più spazio sul marciapiede dall'altro parte, ma era tardi per attraversare) resistette alle scosse del terrore finché la Saura ruggente fu a due metri, a un metro; poi corse in mezzo, sparì nelle fauci deformi<sup>451</sup>

Se non si bada al senso letterale del brano – e quindi al fatto che è un non maladense («il putèlo» dal monte) che per un impulso incontrollabile dettato dalla paura si getta incontro all'autocarro<sup>452</sup> – si può riconoscere che l'antitesi morte-vita è associata alla polarità moderno pre-moderno. È in atto uno scontro tra moderno e anti-moderno, ma per Meneghello e per la sua analisi della dialettica della modernità nessuno dei due poli è interamente negativo o positivo, quindi la morte li attraversa entrambi. LN è un canto della Malo contadina, eppure la preghiera *libera nos amaluamen*, invoca una liberazione dalla violenza storica del passato pre-industriale. Allo stesso tempo la modernizzazione uccide il passato, «tutto è in pericolo», e il «putèlo» viene travolto dalle fauci del mostro. Il paragrafo 7 è segnato dall'invecchiamento, dalla perdita di energia e dalla morte perché è una situazione di stallo, il paese contadino «era restato quasi fuori dallo sviluppo industriale e commerciale del dopoguerra»; l'arrivo di tale sviluppo riporta la vita «In questo paese che si svecchia e si sgretola, mi dicevo, le cose di prima avranno più senso, non meno». Eppure, anche nell'avvento di una nuova modernità non si può far a meno di vedere «il pericolo» di un'altra morte imminente. E in ogni caso, nonostante l'incombente di una forma di morte, non è possibile alcun rifugio nostalgico nel passato, nel mondo contadino idealizzato; si capisce allora perché LN si chiude con un gesto volontario e collettivo di distruzione dell'antico che diviene accettazione del presente. Sono queste le ambiguità implicite alla dialettica della modernità messe variamente a fuoco dall'indagine meneghelliana, rivelate anche in PP e BS attraverso l'uso delle figure. Eppure un'altra contraddizione si insinua nel sistema di opposizioni predisposto da Meneghello.

Per osservare come si declini l'antitesi morte e vita all'interno della coppia moderno e anti-moderno, ci si concentrerà sulla rappresentazione della casa-officina in BS e PP; si tratta di un luogo che consente di valutare come venga raffigurata la sorte della famiglia Meneghello sottoposta alle tensioni della Storia: ancora una metonimia, un frammento, per valutare gli esiti dell'industrializzazione italiana.

---

<sup>451</sup> LN, pp. 112-113.

<sup>452</sup> Fattore invece sottolineato da S. Brugnolo, *Malo come forma di vita tra passato e futuro*, cit., p. 86.

### **3.2.2 Famiglia, casa, officina**

La casa familiare accorpa anche l'officina: sede della ditta F.lli Meneghello. In LN è il luogo per eccellenza dell'identità pre-industriale:

Con tutte queste insidie e queste minacce, la casa apparteneva tuttavia alla vita, ai traffici degli uomini e delle bestie (le galline della zia Lena condividevano il territorio e quasi il lavoro degli operai e dell'officina, ed erano considerate una nuova mutazione di galline meccaniche), alle cose di cui è piena la giornata. Era un organismo assai più complesso delle case di oggi; conteneva ogni maniera di prodotti, granaglie e patate in granaio, vini in cantina, le stanghe dei salumi, le assi coll'uva secca; le cataste della legna, i mucchi di fascine. L'ampio brolo le portava dentro un pezzo cintato di campagna, sulle mure fiorivano il glicine e il calicanto; nel cortile arrivava su carri e carriole, in sacchi e su stanghe, la vita del paese. C'era spazio, il mondo domestico era mescolato con quello del lavoro, anche fuori dell'officina: gli uomini spaccavano la legna, gli ortolani vangavano, i muratori mescolavano la malta in cortile.

La casa era sommamente bella in certi giorni d'autunno, verso sera: in ogni parte si lavorava, in officina si sciabordavano le cinghie dei macchinari, stridevano le lime, ronzava il trapano. Zio Checco martellava sull'incudine, zio Ernesto sotto la tettoia cambiava una gomma alla SPA, il papà ossigenava vicino al pilastro e lo si vedeva chino sopra il lungo pennacchio della fiamma blu; gli operai preparavano i torpedoni in cortile.

Nella lissiera stavano facendo il vino con gli ultimi cesti che le vendemmiatrici avventizie portavano dall'orto. Nella cucina della zia Lena girava uno spiedo d'uccelli davanti alle vampe del focolare; la zia Nina in ufficio ripassava i conti di fine mese, i ragazzi studiavano in cucina, i bambini giocavano nel portico. Mi affacciavo alla finestra della camera che dà sul cortile, lasciando quello che stavo leggendo, e mi rallegravo<sup>453</sup>

Nella casa hanno spazio diverse attività, vi confluisce la vita dell'intero paese, è un luogo di incontro e di relazione con gli altri e prima di tutto attraverso il lavoro; domina l'energia, la serenità e la felicità. Tale rappresentazione della casa è associata alla vita, ma si tratta di una condizione antica, pre-industriale. Osserviamo come viene invece rappresentata la casa-officina alle soglie dell'industrializzazione. Iniziamo da BS, in cui – come nella prima parte del paragrafo 7 del capitolo

---

<sup>453</sup> LN, pp. 110-11.

13 di LN – si rappresenta l’azienda di famiglia in una fase di stallo: una realtà pre-industriale che prova a rimodernarsi in un contesto di generale modernizzazione.

Il capitolo 6 di BS ha per tema il fallimento della ditta di famiglia, dovuto all’incapacità di adeguamento ai criteri di razionalità ed efficienza richiesti dalla competizione industriale del Secondo Novecento. L’azienda con «l’arrivo della pace [...] entrò in declino»<sup>454</sup>, come un relitto del passato il suo «parco-macchine» è composto «di fantasmi malfermi sulle ruote»<sup>455</sup>. Le automobili sono «ruderer favolosi»<sup>456</sup> che la scrittura personifica, «deperivano e invecchiavano quasi a vista d’occhio»<sup>457</sup>: «l’ossuta Sette»<sup>458</sup>; il «”Ventuno”, il grande sopravvissuto dall’anteguerra»; «il “Ventisei”, invecchiato reuccio della gita paleo-moderna»; «quello che era stato l’ipermoderno “Quaranta”, ora anche lui sdentato e artritico»<sup>459</sup>. Dichiarò infatti il narratore: «Era quasi un circolo, con queste bestie sfiancate»<sup>460</sup>. La ditta è rappresentata come «antica carcassa» che si tenta di rinnovare in modo fallimentare.

Intanto però occhi di estranei, forse soltanto cupidi, forse accesi da un complesso di antica riverenza, si posavano sulla Ditta, sulla sua infiacchita carcassa. Perdeva come un colabrodo, languiva e basiva, ma si poteva ancora immaginare che con l’innesto di un calmo sano avrebbe potuto rivivere, forse rifiorire<sup>461</sup>

Nella seconda parte di questo estratto si riprende una metafora botanica già impiegata nelle pagine precedenti per descrivere l’iter del fallimento aziendale con immagini che rimandano a perdita di energie vitali e disseccamento della capacità di sopravvivenza:

Quel ramo della storia della Ditta F.lli Meneghello che s’innesta sul vecchio tronco a partire dal 1945 e si biforca – come ho accennato – qualche anno più tardi, staccandosene i due soci più anziani, Checco e Ernesto, in via di disseccamento, e proseguendo appaiati gli altri due, i minori “F.lli”, Cleto e Dino, si restringe poi e di nuovo si divide a metà degli anni Cinquanta. Cleto

---

<sup>454</sup> BS, p. 151.

<sup>455</sup> BS, p. 151.

<sup>456</sup> BS, p. 157.

<sup>457</sup> BS, p. 157.

<sup>458</sup> BS, p. 151.

<sup>459</sup> BS, p. 158.

<sup>460</sup> BS, p. 158.

<sup>461</sup> BS, p. 162.

si ritira e cede al fratello superstite la sua parte della proprietà, dei debiti, del potere e della gloria. Un lungo pollone acquoso si stende verso il futuro, e genera gambi avventizi<sup>462</sup>

Dal vecchio tronco della ditta spuntano diversi rami, ma nemmeno uno riesce a germogliare; né il ramo in via di disseccamento dei fratelli più anziani, né il nuovo ramo nato dalle vecchie cicatrizzazioni («pollone»): i suoi germogli sono secchi («gambi avventizi»).

La dissecazione è dovuta all'incapacità di rinnovarsi in modo moderno e razionale. Lo zio più giovane «Dino, sui quarant'anni doveva avere ancora in mano qualche carta buona, ma non ebbe il coraggio di giocarla. Per il momento disperdeva le sue energie in cose interessanti e piccanti ma non pertinenti alla Cosa Base, la nostra rinascita»<sup>463</sup>. Dino segue gli «impulsi rapinosi» dell'amore, con cui però «la Ditta non si salva!»<sup>464</sup>; o le avventure volando in cielo con aeroplani militari: «ma con tutto questo la Ditta va in mona!»<sup>465</sup>. In alternativa ci «sarebbe voluta una generazione di ventenni, disposti a riattivare e a rinnovare sul serio, ma da noi venne a mancare»<sup>466</sup>; si tratta della generazione del narratore.

L'unico vero impulso di rinnovamento viene da Jenö:

marito di mia cognata Olga, autotrasportatore, pioniere e gentiluomo.

Da lui (nel 1946) sentimmo parlare per la prima volta di costi, ammortamenti, treni (di gomme), consumi comparati di “mio-Mèrzedes” e di “mio-Màghitus”. Vedevamo finalmente quelle nozioni ridotte a *cifre*, l'energia vivificante della quantificazione ci scendeva svelta [...] nelle vene: eravamo davanti a un imprenditore moderno, manovratore di automezzi e di idee, un modo nuovo di concepire la vita, il lavoro, il rischio [...]

A noi appariva un'incarnazione del grande operatore, tutto razionalità e sprezzatura, migliaia di chilometri, centinaia di quintali, scientifico ed eroico<sup>467</sup>

---

<sup>462</sup> BS, p. 154.

<sup>463</sup> BS, p. 153.

<sup>464</sup> BS, p. 153.

<sup>465</sup> BS, p. 154.

<sup>466</sup> BS, p. 151.

<sup>467</sup> BS, p. 163-64.

A discapito della apparenze, tuttavia, Jenö ha un'idea di impresa (e di vita) avventurosa, e non di attività altamente razionalizzata; le sue fatiche sono votate al fallimento: «i conti li sbagliava sempre, correva alla rovina come l'acqua al mare»:

I suoi calcoli e conteggi grandiosi erano insidiati dalla sfortuna. Faceva smodate spedizioni nel profondo Sud, senza distinzione di giorni e di notti, con carichi di merci che spesso marcivano o evaporavano, gomme che scoppiavano, motori che fondevano [...] Si aveva l'impressione che non dormisse mai. Ogni viaggio era un disastro, dal quale emergeva arricchito di interessi, di progetti, di energie<sup>468</sup>

Si tratta più di una figura di prometeo ottocentesco, che non di un uomo pregno del razionalismo industriale novecentesco: nei fatti la nuova modernità scaccia l'antica e gli sforzi di Jenö sono votati al fallimento. Alla fine del capitolo lo si vedrà vinto dagli eventi, in maniera simile e speculare alla sorte toccata a Dino; entrambi gli uomini, proprio per la forza con cui viene rappresentata la loro situazione particolare, alludono a un destino più generale, toccato in sorte ai modi di vivere, pensare, sentire di un intero mondo. Il destino di morte con cui sono rappresentati i personaggi, appartiene anche alla Ditta, un episodio condensa metaforicamente l'impatto violento dell'azienda familiare con la modernità, e il conseguente collasso mortale:

Accadevano bizzarre disgrazie: Destro, il nostro allampanato primo pilota, investì una vacca, in pieno, e lei partì in una specie di volo radente a filo dei prati, e non piegava l'erba tenerina, finché andò a infilarsi in una roggia ricolma. Era intimamente fracassata ma restava dritta, con le corna in alto, la pancia in giù, le quattro gambe in posizione: pareva che nuotasse arditamente ed era già morta, ridotta in pezzi dalla terribile botta di Destro. Si vede che i pezzi erano restati insieme per inerzia, ma navigando in quelle rapide acque tutt'a un tratto si disintegrarono. Ora c'era solo la testa che surnuotava come quella di Mao, e sotto-acqua la spina dorsale spolpata, intatta fino al coccige e al fiocco della coda<sup>469</sup>

A una simile sorte sembra andare incontro anche l'azienda Meneghello:

---

<sup>468</sup> BS, p. 164.

<sup>469</sup> BS, p. 156.

ogni giorno, ogni ora di gestione ci impoveriva sensibilmente; ogni anno si sarebbero aperte nuove voragini di debiti. Più volte calcolammo, mio fratello e io, che la Ditta non poteva durare oltre una certa data: e ci preparavamo ad affrontare le conseguenze il più virilmente possibile. Ma il crollo non avvenne mai.

Come si reggeva dunque la Ditta? Era chiaro che mangiava rapidamente qualcosa, ma che cosa? [...]

Ci domandavamo se non c'era modo di infondere nuova linfa vitale nella antica carcassa<sup>470</sup>

Qui l'officina di famiglia, luogo della vita e in comunicazione con tutto il paese, si secca, collassa e muore per incapacità di modernizzarsi in senso industriale. Il mancato avvento del nuovo è quindi associato alla morte, l'anti-modernità ha una connotazione funebre. È significativo allora che la rappresentazione della casa in PP sia attraversata da un ribaltamento dell'associazione morte-vita.

Il primo paragrafo del capitolo due dei *Postumi*, è dedicato alla descrizione dell'ammodernamento della casa familiare. «Quando si sposò la Rita con mio fratello più giovane parve venuto il momento di rinnovare la nostra vecchia casa di Malo»<sup>471</sup>, però la casa invece di acquistare bellezza e vivibilità va incontro alla degenerazione. I muri maestri improvvisamente rastremano violentemente, e il protagonista dichiara: «In tanti anni non me n'ero mai accorto»<sup>472</sup>. I pezzetti di frassino del parquet «appena messi in opera cominciarono a crescere, si sollevarono a onde, fecero un braccio di mare bloccato in posizione tra mosso e molto mosso»<sup>473</sup>. L'umidità invade la casa e sembra farla marcire:

Si sposarono in autunno; dopo una settimana andammo a trovarli; la Rita disse che era tanto umido. L'assicurai che doveva essere un'impressione sua, noi fratelli s'era vissuti tanti anni nella casa, mai notato un filo di umidità [...]. Mia moglie diceva «Basta scaldare: ora che scaldate sparirà tutto» [...].

Ma il caldo sembrava che eccitasse l'umidità, e le delicate tinte pallide che avevamo scelte a un livello di gusto europeo cominciarono a spellarsi [...]. Una scabbia fulminante invase i muri maestri e in pochi giorni li impestò tutti. Le tinte ricadevano in forma di cialde; ciò che era accostato si doveva spostare per sottrarlo agli influssi del muro: la radio ammutoliva, i dischi

---

<sup>470</sup> BS, pp. 158-59.

<sup>471</sup> PP, p. 676.

<sup>472</sup> PP, p. 677.

<sup>473</sup> PP, p. 677.

s'imberlavano; nella nicchia dove avevamo messo qualche scaffale i libri si deformavano quasi a vista d'occhio<sup>474</sup>

E infine «vennero le lumache»; invadono la casa e non si riescono a scacciare, ne consegue che i due sposi decidono di andarsene «e così la nostra vecchia casa dove siamo nati fu chiusa e abbandonata»<sup>475</sup>. Colpisce che la casa familiare, centro gravitazionale dell'identità del protagonista, luogo della vita per eccellenza in LN, sia invasa dall'elemento naturale, decada e venga abbandonata proprio quando viene ammodernata. È qui in atto il conflitto tra morte e vita, ma in questo caso è il moderno a essere significato attraverso la morte; in maniera esattamente antitetica a BS dove la morte era determinata da un'incapacità di modernizzarsi.

Tutta la seconda parte di PP è segnata da cadute, malattie, decadimento, invecchiamento e morte che in particolare colpiscono i familiari del protagonista:

Mio zio era fracassato dalla testa ai piedi; fu aggiustato alla meglio; marciava con le grucce; pezzi del viso non sorridevano. Innesti trapianti rattoppi, ossa pelle mucose, era tutto un fare e disfare. Lo zio pareva ancora abbastanza contento, ma a torto, e infatti in qualche anno morì<sup>476</sup>

Il cugino Adolfo, «un gigante forzuto che ride», «è invecchiato sotto i pesi!»<sup>477</sup>; lo zio Cerotto è raffigurato nei suoi «luttuosi rapporti coi negozi»<sup>478</sup>; oppure «la zia che è cascata di recente e si è rotta le gambe»<sup>479</sup>; e in generale «Dappertutto si zoppica»<sup>480</sup>, anche i racconti tra amici, così vitali e importanti in LN, sono divenuti un «repertorio spettrale»<sup>481</sup>.

A realizzarsi nei micro racconti e nelle metafore utilizzate è l'antitesi morte-vita sovrainpressa al rapporto tra vecchio nuovo. L'antico, il pre-moderno è incarnato dalla generazione dei vecchi che non riescono a modernizzarsi – come nel caso di BS –, la relazione di questa generazione con il moderno è totalmente infruttuosa. Ciò è quanto viene espresso in modo figurale attraverso il mancato

---

<sup>474</sup> PP, p. 677-78.

<sup>475</sup> PP, p. 680.

<sup>476</sup> PP, p. 692.

<sup>477</sup> PP, p. 693.

<sup>478</sup> PP, p. 694.

<sup>479</sup> PP, p. 696.

<sup>480</sup> PP, p. 697.

<sup>481</sup> PP, p. 712.

funzionamento dei primi rasoi elettrici (segno del moderno) sulla barba dello zio Dino (segno dell'antico):

i primi rasoi elettrici che ci accostavamo [alla barba dello zio] per prova si attaccavano senza speranza di raderla, provavano a tormentarla con le morsicanti ganascette, incastrando i dentini di ferro ai peli di ferro, restavano appesi, né lo zio deridendoli poteva scrollarseli dal viso, solo strapparli via con pezzetti di guancia<sup>482</sup>

L'incapacità di relazionarsi con la modernizzazione, incarnato qui dallo zio, ma più dettagliatamente osservato nella rappresentazione della casa familiare, diviene il segno della fine di un mondo e di una civiltà, e per tale motivo rimanda al campo semantico della morte.

Qui abbiamo imparato in antico la grammatica delle favole; era questa la creatura vigorosa [la zia Mora] che ce la esponeva in un fascio di luce azzurrina, su una tovaglia appesa al muro; e qui fino a non molto fa si tornava di in anno in anno per imparare qualcosa di serio circa l'altezza del posto in cielo, o il funzionamento di questa parte della terra dell'ingegno umano, trafugatore di danaro dai cassetti, rivenditore abusivo di copertoni, costeggiatore furtivo di mura degli orti. Costei sapeva sempre lo state of play perché afferrava la grammatica delle cose: e quando spiegava nel suo modo sobrio e severo le faccende del paese, del cielo, negli avventurati uditori fluiva come un balsamo la speranza che la specie sia ancora capace di foggarsi gli arnesi per mettere ordine intellettuale nei propri pasticci. E ora, ecco la donna del vigore: ecco la zia! è questa sbavante vegliarda dagli ispidi baffi [...] non *dice* più nulla, ripete parole, si sente una molla rotta scaricarsi nella testa; la zia gira seria per la casa, ha nelle tasche del grembiule pezzi di cacca<sup>483</sup>

Le forze fisiche, morali e intellettuali della generazione dei padri si sono spente, certamente per motivi biologici ma anche per l'avvento di un nuovo mondo che non si è innestato su quello precedente attraverso una mediazione, piuttosto nelle forme di una rimozione del passato vissuto come semplice desueto e superato. Ciò a discapito di un possibile rapporto dialogico con il mondo perduto, che avrebbe potuto illuminare il presente, rivelando i suoi tratti di cattivo superamento del passato.

---

<sup>482</sup> PP, p. 700.

<sup>483</sup> PP, p. 698.



Ciononostante, nella lettura di Meneghello tale esito della modernizzazione è frutto di un processo coscientemente voluto dagli italiani; in una nota a PP si afferma che la volontà di «farla finita in fretta con ogni richiamo al mondo della povertà, il mondo delle strettezze delle tribolazioni» è una linea «di condotta che il nostro popolo ha scelto da sé, non per effetto di propaganda, e non si può decentemente opporsi, e del resto sarebbe fatuo provare»<sup>484</sup>. La volontà cosciente di elidere i rapporti con il passato è da comprendere in quanto desiderio di oltrepassare le ristrettezze e le miserie del mondo contadino, ma non si nega che gli esiti di tale decisione sfociano in una perdita di intensità e di senso. Se la generazione dei vecchi, osservata nella descrizione della casa e azienda familiare, ha avuto una sua vitalità, tuttavia l'incapacità di tradurre il moderno ha condotto alla decadenza e alla morte. Eppure, anche la generazione successiva che pure abbraccia la modernizzazione, è raffigurata con l'area semantica della morte e della malattia.

Qualcuno dei successori è veneto schietto, sa il proprio mestiere, pure una componente mostruosa c'è ancora [...]. Portano le mogli alle cure delle acque sante, scelgono i santuari dove ci siano piscine probatiche, s'immergono in mutande, cercano deliberatamente la vicinanza di chi piscia, spande, suppure nell'acqua benedetta; bevono a grandi sorsi per devozione, fanno entrare anche le mogli, in sottoveste, le incoraggiano a tracannare, portano a casa in provette campioni dell'acqua probatica, e nel segreto del retrobottega si *accertano* in sede scientifica che contengano i virus più orrendi, i cocchi, i vibroni<sup>485</sup>

La volontaria ricerca della malattia e della degenerazione sono da intendersi come i segni dei risultati dell'industrializzazione italiana del Secondo Novecento. Se in LN era stato affermato che l'arrivo della modernità in paese aveva riportato vita e senso in una struttura ormai decadente, qui ciò che infondeva energia diviene a sua volta malattia e morte. Tale dimensione di perdita di vitalità e di sensatezza trova spazio espressivo nel congedo a PP:

Il piano inferiore del mondo  
ha un orlo di monti celesti  
ed è colmo di paesi.

Nei broli annerisce l'uva  
che nessuno vuole raccogliere,  
ne prendono qualche graspo

---

<sup>484</sup> PP, p. 776.

<sup>485</sup> PP, p. 710.

gli operai dell'officine,  
uno ne piluccano uno ne gettano,  
giacciono i gioielli neri  
sotto le viti tra l'erbacce.  
Smurata è la mura dell'orto,  
dilaniato il *core*,  
mucchi di strame ingombrano  
la corte, coppa caduti,  
rotti rametti, pali fradici.  
Intorno si vede sorgere  
Un mondo di cose nuove,  
questa roba si spazza via,  
trionfa un rigoglio  
banale e potente.

Non è più una parodia,  
è vero uso moderno,  
i geometri se ne intendono  
delle cose e dei loro nomi,  
mio piccolo popolo  
forzato da un ramo villano  
di storia italiana,  
è una foto ricordo – sorridi.

Va libretto mio, va a roccolare<sup>486</sup>

Al di là dei commenti autoriali e di ciò che è esplicitamente dichiarato nel testo, ossia la mutazione intesa come miglioramento delle condizioni di vita; nelle figure dell'opera sia il pre-moderno che il moderno sono associati alla morte: tanto l'antico che non riesce a modernizzarsi, quanto il nuovo portato dall'industrializzazione sono connotati per perdita di energia, malattia e morte.

La contraddizione è più apparente che reale, semmai nelle opere si trova rappresentata attraverso narrazioni, commenti e figure la dialettica della modernità. C'è però un luogo in cui tale dialettica cozza con la scrittura meneghelliana, e uno dei due poli del confronto dialettico viene rifiutato. L'autore dedica grandi sforzi espressivi e cognitivi nell'indagine del passato e del presente sottoponendoli a un confronto continuo, eppure il nuovo come il desueto sono segnati dalla morte, la

---

<sup>486</sup> PP, pp. 751-52.

vita domina incontrastata solo in un'atmosfera di sospensione temporale: «Gioia somma e perfetta, astratta dal tempo, in mezzo al paese, come fuori della portata della morte»<sup>487</sup>. L'interruzione della linea temporale e del divenire storico agiscono come una sospensione della morte; la citazione di LN riecheggia in una zona liminare di PP, nell'introduzione alle note: «a me del passare del tempo non importa niente»<sup>488</sup>. Una simile affermazione colpisce in un autore come Meneghello per il quale raccontare il passato e comprenderlo significa sottrarre le cose al fluire del tempo, per ricollocarle in una dimensione di umanizzazione che dona senso alla transitorietà dell'esistenza proprio per l'uso che si può fare del passato nell'esperienza del presente.

---

<sup>487</sup> LN, p. 97.

<sup>488</sup> PP, p. 754.

### 3.3 Forme

Ogni testo nasce «segnato da un *a priori* cieco e porta, sedimentata nella propria forma, un'immagine del mondo latente e anteriore all'immagine del mondo manifesta che la singola opera si sforza di comunicare»<sup>489</sup>. La narrativa è il genere per eccellenza dell'accidentalità, al suo interno possono esistere un numero infinito di storie. Al di là dell'argomento, narrare implica un'attenzione rivolta al pullulare delle contingenze, alla serie infinita di tante storie singolari calate in circostanze che esse non possono dominare. Questo è ciò che realizza Meneghello con le sue micronarrazioni, eppure il rifiuto della trama indica una rottura formale con la struttura più tipica della narrazione che illumina il rapporto delle opere con la Storia, al di là e in contraddizione con l'attenzione data alla dialettica della modernità, che è prima di tutto analisi attenta del divenire storico.

Notava già Praloran come in LN «L'assenza della funzione costruttiva del tempo», e quindi di una trama che si condensi nella forma romanzo, agisse «come resistenza alla mutazione, alla trasformazione del mondo»<sup>490</sup>. L'apriori impresso nella forma trama implica un rapporto preciso con il tempo: porta con sé l'idea che gli uomini siano esseri finiti sottoposti al divenire; sotto questo profilo raccontare significa «accettare un discorso che incorpora, nella propria grammatica di base, le impalcature minime della condizione umana in quanto esistenza accidentale, individuata da disposizioni, gettata in un tempo e in uno spazio, legata agli altri, collocata in un mondo»<sup>491</sup>. In sintesi per «la logica delle trame, l'essenziale sono le storie in divenire degli esseri particolari»<sup>492</sup>.

Da questa prospettiva l'assenza di trama è particolarmente significativa, se quanto detto da Praloran è valido per LN, lo è ancora di più per le due opere successive. In LN, pur nell'assenza di una trama generale, si può osservare uno sviluppo minimo degli eventi in relazione allo scorrere del tempo: se l'inizio del testo ha per protagonista il bambino, attraverso i vari capitoli – seppure con avanzamenti, interruzioni, ritorni – la fine si conclude con un protagonista che quasi sembra coincidere con il narratore adulto.

Totalmente dissolta è invece la trama in PP, e il caso di BS è ancora più significativo. L'opera sul dopoguerra è costituita di 9 capitoli, il primo funge da presentazione del testo e nella sua conclusione si trova scritto «ciò che posso fare è [...] risalire intanto al principio, ai primi momenti

---

<sup>489</sup> G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 20.

<sup>490</sup> M. Praloran, «*Siamo arrivati ieri sera*», cit., p. 114.

<sup>491</sup> G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit. p. 72.

<sup>492</sup> *Ivi*, p. 63.

del dopoguerra»<sup>493</sup>. L'incipit del secondo capitolo inizia proprio dalla fine della guerra «Io non ero in paese, alla fine della guerra»; sembra che si rispetti l'asse cronologico secondo il quale si sono svolti gli eventi e che la trama – come in PM – possa svilupparsi lungo queste coordinate. Invece poche pagine più avanti l'asse temporale è abbandonato in favore di un andirivieni nel periodo del dopoguerra, il libro si svilupperà infatti secondo capitoli intesi come contenitori tematici. Solamente nella conclusione, nell'ultimo capitolo, si riprende l'asse cronologico e si narra, o meglio si allude, all'emigrazione del protagonista dall'Italia, termina così il periodo del dopoguerra. In sintesi una cornice cronologica sembra promettere un'evoluzione dei fatti sul piano cronologico, ma le aspettative sono frustrate.

Il rifiuto della forma trama, e più nello specifico di una narrazione che si sviluppi lungo l'asse cronologico, allude a un'incapacità di accettare la trasformazione storica e i suoi esiti; tutto l'opposto di quel gesto volontario che alla fine di LN sembrava sancire l'elaborazione di un lutto. Si tratta di una spinta fortissima alla conservazione e alla regressione in un tempo perduto che confligge con la volontà di un'indagine dialettica del divenire storico, la quale richiede (al contrario) il riconoscimento delle ragioni del nuovo come del superato, senza derive nostalgiche. In altri termini, la tensione saggistica di Meneghello non riesce a bilanciare la fuga della Storia; e colpisce che ciò non avvenga solo nei luoghi in cui agiscono con più vigore le forze inconsce e regressive – come nel caso del recupero dialettale, lirico e magico dell'infanzia e della Malo contadina –, ma anche dove è più intenso il controllo adulto e intellettualistico. Da questa prospettiva il caso di BS, in cui la trama viene prima promessa ma poi rifuggita, permette di pensare che tale evasione antistorica non si debba tanto all'oggetto della narrazione, quanto ai tratti peculiari del contesto da cui l'autore scrive.

Tra una civiltà esausta e superata, e un'altra rampante ma ugualmente segnata dalla morte, una parte dell'opera sembra alludere a un rifugio nel passato che è un rifiuto della Storia, ed è in aperta contraddizione con le tensioni saggistiche che traggono forza cognitiva proprio dall'attenzione data al continuo confronto con il divenire storico. Il conflitto latente nell'opera meneghelliana, non è tanto un tratto psicologico autoriale, quanto il ritorno di un rimosso sociale, frutto di una mancata elaborazione della Storia che ci ha condotto al presente dissipando il passato. Eppure, questo principio di conservazione ha anche la forza di creare una sottile linea con un mondo scomparso e una cultura in parte distrutta; prendere atto di una mutilazione storica ha il valore di ricordarci una morte di cui anche noi siamo vittime perché, come ci ricorda Benjamin, «nulla di ciò che si è verificato va dato perduto per la storia», ma «solo all'umanità redenta tocca interamente il suo passato»<sup>494</sup>. E, infine, si

---

<sup>493</sup> BS, p. 24.

<sup>494</sup> W. Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, Mimesis, Milano-Udine, 2012, p. 11; la terza tesi.

tratta della continua emersione di impulsi individuali che cozzano contro gli intenti saggistici votati a indagare i destini generali; ancora una dialettica che persiste nella ricerca di una possibile mediazione tra opposti.

## Bibliografia

### Opere di Meneghello, edizioni di riferimento

- 1996 *Bau-sète!*, Bompiani, Milano.
- 1997 *Opere*, a cura di F. Caputo, Rizzoli, Milano.
- 2000 *Le carte, materiali manoscritti inediti 1963-1989 trascritti e ripuliti nei tardi anni Novanta*, 3 voll., Rizzoli, Milano.
- 2006 *Opere*, a cura di F. Caputo, Mondadori, Milano.
- 2007 *Il dispatrio*, Rizzoli, Milano.
- 2007 *Maredè, Maredè... Sondaggi nel campo della volgare eloquenza vicentina*, Rizzoli, Milano.

### Bibliografia critica

#### AA.VV

- 1983 *Su/Per Meneghello*, a cura di G. Lepschy, Edizioni di Comunità, Milano.
- 1987 *Anti-eroi: prospettive e retrospettive sui Piccoli Maestri di Luigi Meneghello*, a cura di G. Vitali, G.O. Bravi, Lubrina, Bergamo, 1987.
- 1997 *Dizionario critico della letteratura italiana del Novecento*, a cura di E. Ghidetti e G. Luti, Editori Riuniti, Roma
- 1994 *Omaggio a Meneghello*, a cura di A. Daneiele, Centro Editoriale e Librario Università della Calabria, Rende.
- 2001 *Generi letterari. Ibridismo e contaminazione*, a cura di P. Bagni, Laterza, Bari.
- 2001 *Problemi del personaggio*, a cura di G. Bottiroli, Edizioni Sestante, Bergamo.
- 2003 *Approches de l'essai. Anthologie*, a cura di F. Dumont, Nota Bene, Québec.
- 2005 *Per libera nos a malo. A 40 anni dal libro di Luigi Meneghello*, a cura di G. Barbieri e F. Caputo, Terra Ferma, Vicenza.

- 2007 *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, a cura di G. Cantarutti, L. Avellini e S. Albertazzi, Il Mulino, Bologna.
- 2009 *Il Veneto che amiamo. Incontri con Fernando Bandini, Luigi Meneghello, Mario Rigoni Stern e Andrea Zanzotto*, Edizioni dell'Asino, Roma.
- 2012 *La saggistica degli scrittori*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma.
- 2013 *Gli scrittori vicentini e la lingua italiana*, a cura di A. Daniele, Accademia Olimpica, Vicenza.
- 2013 *Tra le parole della «virtù senza nome», la ricerca di Luigi Meneghello*, a cura di F. Caputo, Interlinea, Novara.
- 2015 *Modi di ridere. Forme spiritose e umoristiche della narrazione*, a cura di E. Zinato, Pacini Editore, Pisa.
- 2016 *La scrittura che pensa: saggismo, letteratura, vita*, a cura di G. Fichera, Nerosubianco, Cuneo.

## **Autori**

Arendt, H.

- 2006 *Vita activa*, Bompiani, Milano.

Bachtin, M.

- 1968 *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino.
- 1979 *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino.
- 1979 *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino.

Bagni, P.

- 2001 *Il campo di forze dei generi*, in *Generi letterari. Ibridismo e contaminazione*, cit., pp. 3-19.

Bandini, F.

- 1983 *Dialecto e filastrocca infantile in Libera nos a malo e Pomo pero*, in *Su/Per Meneghello*, cit., a pp. 73-84.
- 1994 *Contrappunto dell'io lontano (a proposito di Bau-sète!)*, in *Omaggio a Meneghello*, cit., a pp. 131-33.



Barański, Z. G.

1983 *Alle origini della narrativa di Meneghello: l'esempio dei dantismi*, in *Su/Per Meneghello*, cit., a pp. 97-108.

1986 *The Power o Influence: Aspects of Dante's Presence in Twentieth-Century Italian Culture*, «Strumenti critici», n° 52, settembre, a pp. 343-76.

Belleau, A.

2003 *Petite essayistique*, in *Approches de l'essai. Antologie*, cit., a pp. 154-167.

Benjamin, W.

2012 *Tesi di filosofia della storia*, Mimesis, Milano-Udine.

Berardinelli, A.

2002 *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia.

2007 *La forma del saggio e le sue dimensioni*, in *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, cit., a pp. 35-44.

Bertinetto, P.M.

1986 *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano*, Accademia della Crusca, Firenze.

Bertoni, F.

2007 *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino.

Biagini, E.

2012 *Saggio, «pensiero composito» e metaletteratura*, in *La saggistica degli scrittori*, cit., a pp. 17-48.

Bramanti, V.

1983 *L' "allora" e l' "oggi" di Luigi Meneghello*, in *Su/Per Meneghello*, cit., a pp. 27-36.

Brugnolo, S.

2013 *Malo come forma di vita tra passato e futuro*, in *Tra le parole della «virtù senza nome»*, cit., a pp. 55-100.

Caputo, F.

1997 *Prefazione e Note ai testi a L. Meneghello Opere*, Rizzoli, Milano.

2005 *Le galline dello stile. Sondaggi nel campo del bestiario maladense*, in *Per Libera nos a malo*, cit., a pp. 165-176.

2006 *Notizie sui testi*, in Luigi Meneghello, *Opere*, a cura di F. Caputo, Mondadori, Milano.

Carchia, G.

- 1990 *Retorica del sublime*, Laterza, Roma-Bari.
- Ceserani, R.
- 1999 *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma-Bari.
- Chatman, S.
- 1981 *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche Editrice, Parma.
- Damiani, R.
- 1994 *Luigi Meneghello: dalla parola al racconto*, in *Omaggio a Meneghello*, cit., a pp. 25-32.
- Daniele, A.
- 1994 *Appunti su Luigi Meneghello e la volgare eloquenza vicentina*, in *Omaggio a Meneghello*, cit., a pp. 9-24.
- 2013 *L'esperienza linguistica di Luigi Meneghello*, in *Gli scrittori vicentini e la lingua italiana*, cit., Accademia Olimpica, Vicenza.
- 2016 *Dal centro al cerchio. L'esperienza narrativa di Luigi Meneghello*, Cleup, Padova.
- De Marchi, P.
- 2003 *Uno specchio di parole scritte. Da Parini a Pusterla, Da Gozzi a Meneghello*, Cesati, Firenze.
- 2005 «Riprodurre in pietra serena». *Per una lettura lenta del capitolo 13 di Libera nos a malo di Luigi Meneghello*, in *Per Libera nos a malo*, cit., a pp. 119-134.
- D'Intino, F.
- 1998 *Sull'autobiografia moderna. Storie forme problemi*, Bulzoni, Roma.
- Ferroni, G.
- 1974 *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma.
- Fichera, G.
- 2016 *Il saggio ovvero il giusto mezzo dell'invenzione*, in *La scrittura che pensa: saggismo, letteratura, vita*, cit., a pp. 7-23.
- Fortini, F.
- 2003 *Saggi ed epigrammi*, Mondadori, Milano.
- Freud, S.
- 2003 *L'uomo Mosè e la religione monoteistica e altri scritti 1930-1938*, Torino, Bollati Boringhieri.

Gasparini, P.

2004 *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Édition du Seuil, Parigi.

Genette, G.

1976 *Figure III, Discorso del racconto*, Einaudi, Torino.

1981 *Introduzione all'architetto*, Pratiche, Parma

Giancotti, M.

2009 *Meneghello e la scrittura saggistica*, in «Ermeneutica letteraria», n° 5, a pp. 161-9.

Ginzburg, C.

1976 *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, Torino.

2000 *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Feltrinelli, Milano.

Hobsbawm, E.

1995 *Il secolo breve*, Rizzoli, Milano.

Isnenghi, M.

1988 *E tutto finì in De Gasperi*, «il manifesto», 10 Novembre.

Jameson, F.

1990 *L'inconscio politico*, Garzanti, Milano.

Lejeune, P.

1986 *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna.

Lepschy, G.

1983 *“dove si parla una lingua che non si scrive”*, in *Su/Per Meneghello*, cit., pp. 49-60.

2005 *In che lingua?*, in *Per Libera nos a malo*, cit., a pp. 15-22.

Lungo, C.

2011 *Dall'Archivio Meneghello di Pavia: ipotesi e percorsi critici*, «Strumenti critici», XXVI, n°3, a pp. 421-432.

Marenco, F.

1983 *Libro come mondo: il modernismo di Libera nos a malo*, in *Su/Per Meneghello*, cit., a pp. 61-72.

2005 *Intertestualità divertente*, in *Per Libera nos a malo*, cit., a pp. 45-50

Mariani, M. A.

- 2011 *Sull'autobiografia contemporanea. Nathalie Sarraute, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi*, Roma, Carocci.
- Mazzacurati, C.; Paolini, M.
- 2006 *Ritratti. Luigi Meneghello. Dialoghi*, Roma, Fandango.
- Mazzoni, G.
- 2011 *Teoria del romanzo*, Mulino, Bologna.
- Mengaldo, P. V.
- 2000 *La tradizione del Novecento quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Mileschi, C.
- 2012 *Il "pensiero saggistico" in «Libera nos a malo»*, in *La saggistica degli scrittori*, cit., a pp. 173-184.
- Morbiato, L.
- 1994 *La memoria ilare di Luigi Meneghello*, in *Omaggio a Meneghello*, cit., a pp. 33-48.
- Mortara Garavelli, B.
- 1985 *La parola d'altri, Prospettive di analisi del discorso*, Sellerio, Palermo.
- Nisticò, R.
- 1994 *"La cosa ineffabile". Lingua, realtà e modo lirico in Libera nos a malo*, in *Omaggio a Meneghello*, cit., a pp. 49-62.
- Orlando, F.
- 1992 *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino.
- Paolini, M.; Mazzacurati, C.
- 2016 *Ritratti. Luigi Meneghello. Dialoghi*, Roma, Fandango.
- Pellegrini, E.
- 1977 *Pomo Pero, di Luigi Meneghello*, in «Il lettore di Provincia», VIII, 29-30, luglio-settembre, a pp. 51-62.
- 1983 *"Vorrei far splendere quella sgrammaticata grammatica"*, in *Su/Per Meneghello*, cit., a pp. 11-26.
- 1992 *Nel paese di Meneghello: un itinerario critico*, Moretti&Vitali, Bergamo.
- 2002 *Luigi Meneghello*, Fiesole, Cadmo.
- Perissinotto, A.

- 2001 *Lingua e dialetto nel personaggio della memoria*, in *Problemi del personaggio*, cit., a pp. 153-162.
- Perrone, C.
- 2008 «*Ceramica linguistica*»: *la scrittura di Luigi Meneghello*, Congedo editore, Salento.
- Ponzio, A.
- 1992 *Tra semiotica e letteratura: introduzione a Michail Bachtin*, Bompiani, Milano.
- Praloran, M.
- 2005 «*Siamo arrivati ieri sera*»: *tempo e temporalità in Libera nos a malo*, in *Per Libera nos a malo*, cit., a pp. 109-118.
- Ramat, S.
- 2005 *Luigi Meneghello e la memoria dei poeti italiani*, in *Per Libera nos a malo*, cit., a pp. 51-72.
- Rossi-Landi, F.
- 1979 *Semiotica e ideologia. Applicazioni della teoria del linguaggio come lavoro e come mercato. Indagini sulla alienazione linguistica*, Bompiani, Milano.
- Segre, C.
- 1983 *Libera nos a malo*, in *Su/Per Meneghello*, cit., a pp. 37-48.
- 1991 *Intrecci di voci: la polifonia nella letteratura del Novecento*, Einaudi, Torino.
- 1997 *Introduzione*, L. Meneghello, *Opere*, cit., vol. I, Milano, Rizzoli.
- 2005 *Libera nos a malo: l'ora del dialetto*, in *Per Libera nos a malo*, cit., a pp. 23-28.
- Sini, S.
- 2011 *Michail Bachtin. Una critica del pensiero dialogico*, Carocci, Roma.
- Stella, A.
- 2006 *Il sorriso imbarazzato*, in «*Strumenti critici*», anno XXII, n°111, Maggio, a pp. 235-261.
- Vaglio, C. M.
- 2005 «*Crolla!... la parola nuova era l'evento stesso*». *Parole come eventi nell'opera di Meneghello*, in *Per Libera nos a malo*, cit., a pp. 33-44.
- Weinrich, H.
- 1978 *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Il Mulino, Bologna.
- Zampese, L.

- 2010 «*S'incomincia con un temporale*». *Sull'incipit di Libera nos a malo di L. Meneghello*, in «*Studi di stilistica e metrica italiana*», Firenze, Edizioni del Galluzzo, n°10, a pp. 179-221.
- 2014 *La forma dei pensieri. Per leggere Luigi Meneghello*, Franco Cesati Editore, Firenze.
- Zancani, D.
- 1983 *Montale in Meneghello*, in *Su/Per Meneghello*, cit., a pp. 109-118.
- 2005 *Le Flore di Malo ovvero Meneghello e la citazione di autori stranieri*, in *Per Libera nos a malo*, cit., a pp. 73-84.
- Zanotti, P.
- 1998 *Il modo romanzesco*, Laterza, Bari.
- Zinato, E.
- 2015 *Il riso in letteratura: fra autorità e trasgressione*, in *Modi di ridere*, cit., a pp. 9-22.
- 2015 *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Quodlibet Studio, Macerata.