

Franco Marengo

FRA DISPATRIO E RIMPATRIO

Luigi Meneghello in Inghilterra



AMOS EDIZIONI



CUMA

collana universitaria
moderna amos

Franco Marengo

FRA DISPATRIO E RIMPATRIO

Luigi Meneghello in Inghilterra

AMOS EDIZIONI

2024 © *Amos Edizioni*

per i testi © Franco Marengo

Volume promosso e finanziato dal Comitato Nazionale per le
celebrazioni del centenario della nascita di Luigi Meneghello



1922–2022 **LUIGI
MENEGHELLO**



Direzione generale
**Educazione, ricerca
e istituti culturali**

stampa: Digital Book srl di Città di Castello (PG)

prima edizione: dicembre 2024

stampato nel mese di dicembre 2024

collana: CUMA

numero collana: 12

ISBN 979-12-81534-05-6

ISSN 2532-4942

Indice

9 Ringraziamenti

Fra dispatrio e rimpatrio

- 13 Memorabili inizi
- 31 Le polarità virtuose
- 47 Libro come mondo: il modernismo di
Libera nos a malo
- 61 Intertestualità divertente
- 73 Intertextual Strategies
- 83 Il mitra e il veleno della verità
- 99 «Sémo inglesi»:
I piccoli maestri, ed. Feltrinelli, p. 76
- 111 Evaso dal Paese dei Balocchi
- 119 Quello scrittore internazional-popolare

- 127 Si può tradurre poesia in dialetto?
E Shakespeare, poi?
- 141 *Le Carte. Vol. I: Anni Sessanta*
- 151 Quale ruolo ha Meneghello nella cultura italiana
di oggi?
- 163 Indicazioni bibliografiche

Ringraziamenti

Ringrazio molto Francesca Caputo, Ernestina Pellegrini e il Comitato Nazionale per le celebrazioni del centenario dell'amico e maestro Luigi Meneghello, per aver ritenuto pubblicabile questo libretto, forma di memoria e vicinanza a una persona cui sono stato legato da grande affetto, oltre che da un debito professionale inestimabile. Le pagine che seguono sono state scritte lungo i cinquant'anni che intercorrono fra il mio addio all'Università inglese – e la consuetudine di vita con un capo-istituto come Gigi – ed oggi, quando così spesso i ricordi prendono il posto dell'attualità, e fra questi, specialissimi, quelli confortati dal beneficio della condivisione. Sono dunque pagine più che sparse, pubblicate su testate occasionali (giornali, riviste, volumi...) e per nulla coordinate, che possono risentire di ripetizioni e accumuli di situazioni e sentimenti che sarebbe fuorviante omettere: se ne perderebbe l'urgenza e l'autenticità, le uniche ragioni per cui le affido al lettore.

Franco Marengo

Sigle

I numeri di pagina delle citazioni si riferiscono alle seguenti edizioni degli scritti di Meneghello:

Opere scelte, Progetto editoriale e Introduzione di G. Lepschy, a cura di F. Caputo, con uno scritto di D. Starnone, Milano, Mondadori 2006 (LNM, PM, PP, FI, J, LS, MR)

Bau-sète!, Milano, Rizzoli 1988

Il dispatrio, Milano, Rizzoli 1993

Le Carte. Volume I: Anni Sessanta, Milano, Rizzoli 1999

Le Carte. Volume II: Anni Settanta, Milano, Rizzoli 2000

Trapianti. Dall'inglese al vicentino, Milano, Rizzoli 2002

BS	<i>Bau-sète!</i>
C I	<i>Le Carte. Volume I: Anni Sessanta</i>
C II	<i>Le Carte. Volume II: Anni Settanta</i>
D	<i>Il dispatrio</i>
FI	<i>Fiori italiani</i>
J	<i>Jura. Ricerche sulla natura delle forme scritte</i>
LS	<i>Leda e la schioppa</i>
LNM	<i>Libera nos a malo</i>
MR	<i>La materia di Reading e altri reperti</i>
PM	<i>I piccoli maestri</i>
PM64	<i>I piccoli maestri</i> , edizione 1964
PP	<i>Pomo pero</i>
T	<i>Trapianti. Dall'inglese al vicentino</i>

FRA DISPATRIO E RIMPATRIO

I

Memorabili inizi

«Buongiorno, c'è il Professor Meneghello?» chiedo al ragazzo che è venuto ad aprirmi, in calzoncini corti e racchetta da tennis in mano, sulla soglia della casetta in Marlborough Avenue, a Reading¹. «Sarà un fratello minore – penso – o uno studente», e mostro una certa impazienza. «Sono io, si accomodi» mi risponde il ragazzo. Questo il mio primo incontro con un Gigi a dir poco giovanile, nell'autunno del 1960. Pronto a giocare una partita a quattro con Katia e due amici, Pat e Laurie Davis, per niente intellettuali (Pat e Katia si erano conosciute in sanatorio, dove Katia era in cura per i postumi dell'esperienza patita fra Auschwitz e Belsen; Laurie era un liverpudlian molto socievole, che a tempo perso suonava il vibrafono). Conservo questa immagine come la prima che possiedo della socialità del Prof. Meneghello e di sua moglie Katia Bleier, e ancor di più della loro eccezionale vitalità, molto in evidenza nel panorama culturale inglese di allora, sonnacchioso in superficie ma vivace e solidissimo nel fondo. Una scoperta che animava la mia esperienza dell'Inghilterra fra gli anni '50 e '60, e che non esito a definire rivoluzionaria: i rapporti umani sempre fuori degli schemi, una comunità che lavora senza trascurare il gioco (anzi...), l'autorità accademica in calzoncini corti, l'istituzione priva di formalità, la parità assoluta fra uomini e donne... il mondo mi pareva capovolto (il resto di quella giornata è raccontato ne *Il dispatrio*).

Ci eravamo scritti, ovviamente a mano, e lui mi disse poi che la mia calligrafia era come quella di un suo fratello minore, Gaetano. Insomma, ero incappato nel modo giusto per presentarmi, nella speranza di trovare lavoro dopo un anno di rodaggio nel Dipartimento di Italiano nell'università di Birmingham. Feci presto

l'“esame” per entrare nel Dipartimento che Gigi era in procinto di fondare a Reading: un'occasione unica e fortunata, in cui ero l'unico concorrente. La prova ebbe la forma di un'amabile conversazione (sugli orari dei treni dalla stazione di Paddington, tra l'altro), con sei o sette persone nelle quali riconobbi poi i maggiori della facoltà, per così dire a cose fatte, e al riparo da qualsiasi protocollo burocratico... Non mi dilungo sull'euforia che si era impossessata di me, ma a questo punto devo cercare di ricostruire qualcosa almeno dell'atmosfera in Inghilterra, negli anni '60. La cultura britannica attraversava un periodo di carattere opposto a quello attuale, un periodo di grande investimento anche finanziario nel rafforzamento degli studi in tutti i campi, e di profonda apertura nei confronti del Continente. La svolta era stata avviata dal famoso *Report* dell'economista Lionel Robbins, che raccomandava una forte espansione dell'insegnamento, tra l'altro, delle discipline umanistiche e delle arti. Elaborato dal 1961 al 1963 (con sezioni largamente anticipate in anni precedenti), il rapporto dava una grande e benefica scossa anche, anzi soprattutto, alle piccole realtà locali come l'università di Reading, già collaudate da quella che Gigi definiva «la curiosa, invigorente atmosfera di restrizioni e austerità» del dopoguerra (*Fiori a Edimburgo*, MR, 1339). Per me, scampato bene o male all'impatto con l'austerità, valevano se mai, e invece, gli effetti invigorenti del suo contrario, l'espansione fiduciosa e il senso di apertura sconfinata che regnavano nella piccola comunità nella quale mi trovai accolto, che contava non solo inglesi, scozzesi e irlandesi, ma italiani, francesi, spagnoli e tedeschi (ex rifugiati), polacchi, ungheresi, americani, canadesi, neozelandesi, e fra gli studenti poi gente di tutte le origini, che venivano da ogni dove nel mondo (a Birmingham c'erano indiani e pakistani impegnati in politica, a Reading neri sudafricani anche loro in politica ma clandestinamente, per necessità). L'università inglese stava diventando l'università del mondo, ben prima di quella raggelata che sarebbe stata la Brexit, con il conseguente deperimento degli studi, almeno di quelli umanistici. Gigi avrebbe poi definito

quegli anni come «la fase “eroica” del nostro sviluppo, fino alla metà degli anni Sessanta». (*La materia di Reading*, MR, 1299).

Lui era chiaramente sulla cresta dell'onda. Stava mettendo in pratica l'intuizione di lanciare un Istituto di Studi italiani del tutto innovatore: «noi avremmo invece puntato alla nomina di colleghi specializzati anche in storia, storia dell'arte, filosofia e linguistica: quasi una versione in miniatura di una Facoltà di Lettere in un'università italiana» (*La materia di Reading*, MR, 1297). E sulla cresta dell'onda eravamo anche tutti noi all'inizio del nostro lavoro, tutti affascinati dall'intraprendenza del nostro capo esordiente: Anna Laura Momigliano già ragionava sulla vocazione universale della nostra cultura e della nostra arte; John Scott, poliglotta dotato di un impeccabile italiano, autore di *Dante magnanimo* e altri notevoli studi danteschi, ci arrivò nel mio stesso anno; l'anno successivo fu quello di Giulio Lepschy, che stava ultimando la celebre *Linguistica strutturale*, il suo primo lavoro importante; poi Jennifer Fletcher esperta dell'arte veneziana; poi Lino Pertile, anche lui un irregolare come me, reclutato in modo altrettanto irregolare, ma che si sarebbe fatto valere (fino ad Harvard)... E a proposito di creste e onde ecco Stuart Woolf, a cavallo dell'onda più alta, e subito organizzatore di un convegno di storia italiana, con i maggiori storici del momento. Credo che fosse Stuart cui alludeva un «Decano» nel *Dispatrio*, quando tirò fuori una acuta previsione sui suoi obiettivi: *The sky is the limit...* (D, 201).

E mi sia concessa una breve espressione di rammarico per quanto sta succedendo oggi nel Regno Unito – e da noi più disordinatamente – in disastrosa controtendenza rispetto agli anni che sto descrivendo, per la progettata e attuata demolizione dell'intera area di studi umanistici a favore delle conoscenze specialistiche nei vari rami delle scienze e, suppongo, dell'economia: per me è il trionfo, nel campo del sapere, del thatcherismo – l'estremismo neoliberista onnivoro e cieco, quello per cui «la società non esiste, conta solo l'individuo» – che gradualmente, dagli anni '70-'80 del Novecento, ha cambiato alle radici la concezione di cos'è civile e

di cosa non lo è: ricordo invece un articolo del Corriere della Sera di anni fa, in cui il direttore di una importante banca inglese spiegava a un giornalista italiano – Beppe Severgnini, se non sbaglio – come la sua politica delle assunzioni fosse orientata a premiare non le competenze nell'economia e nella finanza, ma in quelle che lui chiamava «discipline classiche» – ovvero, per noi, umanistiche – per la maggiore latitudine e duttilità intellettuale che esse assicuravano, tutte cose poi cancellate da una visione del mondo disimpegnata nei confronti della cultura tradizionale.

Quanto alle idee che circolavano, posso citare qui la *gaffe* che un principiante entusiasta ma grezzo come ero io fece una sera a casa di John Scott, nel raffinatissimo Barn (un «granaio» riadattato), quando Gigi, a tu per tu, mi chiese se mi fossi fatto un'idea delle sue idee politiche. «Certamente», risposi io preso alla sprovvista, «sei comunista». Imperdonabile... Valeva per me in quell'occasione il senso di novità e di ardire ideologico che associavo al comunismo teorico dei libri, e non ricordo, forse per il mio bene, quale fosse la reazione di Gigi. Però poi mi è venuto in mente, leggendo *I piccolo maestri*, quel passo sull'incontro con la pattuglia di partigiani comunisti «laceri, sbracati, sbrigativi, mobili, franchi: questi qui – ha scritto Gigi – sono incarnazioni concrete delle Idee che noi cerchiamo di contemplare, sbattendo gli occhi...», e ancora «Eravamo annichiliti di ammirazione; si sentiva di colpo, al solo vederli, che la guerra partigiana si fa così» (PM, 406). Erano pensieri e accenti che avevo provato e condiviso da ragazzino di otto-dieci anni, nel profondo Piemonte della Resistenza; ed ecco spiegata la mia sensazione di quella sera al Barn, che quella *gaffe*, che subito mi rimangiai, non fosse al momento proprio male accolta. A parte il fatto che nessuno avrebbe fatto una piega: nell'ambiente accademico di allora un'attestazione politica come quella, contraria all'opinione comune, sarebbe stata recepita come una bizzarria personale.

Io ero l'unico non italianista del gruppo, ero cioè privo delle qualifiche istituzionali che avevano gli altri. Gigi non sembrava

affatto turbato da questa singolarità. Un episodio piuttosto curioso della nostra collaborazione fu quando mi fece fare lezione con lui, ma per metà soltanto dell'ora canonica: metà lui prima, e metà io dopo. Così entrai nell'aula appunto verso la fine della sua mezz'ora, ed ebbi una visione del suo metodo di farle, le lezioni: commentava una poesia – *I fiumi* di Ungaretti, mi pare di ricordare – al punto in cui l'autore, «levigato come sasso» dall'Isonzo, scrive «Ho tirato su le mie quattro ossa / E me ne sono andato / Come un acrobata / Sull'acqua»... È interessante come si svolgesse quel commento: Gigi non stava in cattedra, ma in piedi sul pavimento dell'aula, davanti ai banchi degli studenti, con le braccia aperte come per tenere un precario equilibrio, e accompagnando con saltelli del corpo la metrica di quella poesia («come un acrobata sull'acqua»...): cioè, mimando l'esperienza corporale che stava commentando. Erano importanti le parole, ma ancora di più gli atti, come se non fosse possibile raggiungere il significato dei suoni senza la verifica dei gesti. Per capire bene questa disposizione – «perché a raccontarla viene lenta» (PM, 494) direbbe lui – rimando alle pagine sui rastrellamenti ne *I piccoli maestri*. Così io ricordo Gigi professore-scrittore, con una fitta di acuto rimpianto.

Ora vorrei dedicare qualche parola al secondo componente di quel binomio affettivo, Gigi e Katia: Katia Bleier era una donna straordinaria, coraggiosa, anzi indomita. Nei miei anni di Reading non sono mai riuscito a riflettere su come potesse ancora vivere normalmente, come faceva ogni giorno, dopo tutto quello che aveva patito, senza mai evocare questa sua esperienza personale, anzi condividendo fino in fondo le ansie e le gioie del nostro piccolo mondo senza mai sporgersi al di là di quel muro. Non ci sono riuscito perché, mi rendo conto ora, il suo comportamento abituale, anzi la sua vita intera, *doveva* essere la caparbia e invariabile, giorno per giorno e ora per ora, negazione di quell'antica prova devastante: caparbia e volontariamente, umanamente piena, rigenerata, restituita all'ordinario del dover vivere per un marito eccezionale anche lui, e per il suo lavoro, per la sua compagnia e i

suoi colleghi; e questo mi toglieva qualsiasi pretesa di curiosità su quel suo passato che conoscevo solo per sentito dire, o leggendo ciò che ne aveva scritto Gigi in sede storica². Solo una volta provai a toccare con Katia quell'argomento, ma capii subito, da un'occhiata del marito, che era inutile. E solo una volta, ricorda mia moglie Flavia, lei superò incidentalmente questa necessità di rimozione, quando non so più in quale contesto paragonò il benessere di chi ha pane da mangiare all'angoscia di chi non ce l'ha del tutto, per giorni e giorni. Con parole più sommesse di quelle che riesco a trovare qui, ora... Non andò mai oltre, anche perché c'era in lei un'altra eloquenza, quella degli affetti che senza clamore dimostrava, come quello per il nostro piccolo Stefano, nato a Reading. Per non parlare delle sue attenzioni verso il marito. Ricordo che nei primi anni, nelle conversazioni a tre nel loro salottino di Marlborough Avenue, le capitava di alzarsi da dove sedeva e avvicinarsi a lui, solo per fargli una carezza. E Gigi aveva impostato nei confronti di Katia una condotta speciale, che poteva sorprendere solo chi non era abituato a stare con loro, perché obbediva a uno schema fisso, un proposito da osservare sempre e comunque, senza eccezioni: dove ci fosse da prendere una decisione, o esprimere un giudizio anche in questioni accademiche, lui si rivolgeva prima a lei, e chiedeva: «Katia, tu cosa ne dici?». Sono sicuro che non abbia mai mancato a questo piccolo rito così pieno di significato, soprattutto quando certe decisioni dovevano essere frutto di lunghi rovelli – e premessa di sviluppi decisivi. E Katia, a suo perfetto agio nel ruolo, rispondeva con ragionamenti calzanti, come se ci avesse riflettuto per giorni. E mai uno screzio, mai un dissenso fra loro; erano abituati a integrarsi senza risparmio, e lei era capace di alleviare magistralmente gli sbalzi d'umore del marito.

Katia dava una mano a tutti: diede una mano a mia moglie quando nacque Stefano, in casa, insieme alla levatrice provveduta dal benedettissimo Servizio sanitario nazionale (di una volta...). A me, più terra-terra, Katia diede lezioni di guida, sulla loro vecchia MG con il volante a destra. Ma fu indispensabile soprattutto

all'esercizio di scrittura che Gigi faceva quotidianamente, come lui stesso racconta: «io scrivo *sempre*» (*Fiori a Edimburgo*, MR, 1329). Si deve a lei, alla sua manualità, la sopravvivenza delle opere maggiori oltre che delle *Carte*, che raggiunsero lo sviluppo dei tre folti volumi che conosciamo³. Gigi era sistemato in uno studio al primo piano della casa, lei con la macchina da scrivere in un vano ai piedi della scala – niente di opprimente, era dove ci incontravamo per cene molto festose –. Lui, su e giù per le scale, le portava dei bigliettini con uno o due frammenti di testo, e lei batteva tutto a macchina. Se oggi leggiamo che Gigi «scriveva *sempre*» – invariabilmente a penna, mai a macchina – dobbiamo pensare che anche Katia faceva la sua parte, *sempre* anche lei. Per anni il suo fu l'archivio di casa, anche quando andarono ad abitare a Londra, a due passi dal British Museum⁴. Tutte le dediche che Gigi ebbe la bontà di farci dei suoi libri erano firmate «Gigi e Katia».

Grazie a loro si stava bene a Reading, nel senso che per loro iniziativa ci si vedeva spesso tutti i colleghi insieme, e ci si raccontava del più e del meno, si scherzava molto, e io facevo l'imitazione dei peggio tromboni italiani, quelli che Gigi chiamava «i bonzi, i pachidermi della cultura» (D, 158); lui mi incitava in questo, con quel suo caratteristico senso del comico. Lì si mandava all'aria qualsiasi senso e impaccio gerarchico, come sarebbe stato impossibile fare in un'università italiana. Dico ancora oggi che quelle furono le serate più divertenti che mi siano capitate, e per merito esclusivo di Gigi. Per parte mia, mi lusingo pensando di aver partecipato al rodaggio di quella sua spontanea tendenza alla comicità, anche se – cito da *Libera nos* – di certe occasioni «la forma [...] dei pensieri [...] non si può più rifare con la parole» (LNM, 5). Riflettendoci, direi che lui fosse ben consapevole di queste innocue infrazioni all'etichetta accademica, e che le incoraggiasse di proposito, per distanziarsi dall'ambiente universitario italiano, cosa che poi fu tutta messa su carta in più di un'opera.

Quello fu un periodo di formazione per tutti noi, e lo fu anche per Gigi: come lui riconosceva, almeno fra le righe, anche la sua

splendida cultura paesana e l'esperienza della vita partigiana avevano certo bisogno di una spolverata di modernità: «Partivo – ha scritto – col vago intento di imparare un po' di civiltà moderna [...] la cultura dell'Europa moderna» (D, 8-9), e in questa missione furono senz'altro preziosi i colleghi: per esempio, c'era bisogno di qualche incursione nella cultura musicale, compito cui badò con grande discrezione John Scott, per il quale la musica era una seconda natura per essere stato studente a Oxford, dove i classici di quell'arte dovevano essere veri e propri dispensatori di emozioni e di confronto fra gli studenti. In quegli anni Gigi si appassionò alle grandi esecuzioni dei maestri, e raccontò come «la prima esperienza che riguarda l'arte (musicale...)» l'avesse avuta con «il grande attacco della sonata opus 106, la Hammerklavier» di Beethoven, sentito a sedici o diciassette anni («ero in quinta») da una coetanea – «una giovinetta esile e gentile, animata da schiacciante forze musicali, un medium» (LS, 1248-1249). Anche Giulio Lepschy, un'autorità sulle nuove teorie della linguistica, fu un interlocutore indispensabile per Gigi. Sono convinto che senza Giulio non sarebbero stati scritti i libri della fase di maggiore impegno speculativo sulla lingua, quella dei «sondaggi» nell'«idioma-vita» (per usare le parole di Andrea Zanzotto⁵, e Luciano Zampese⁶), e della costruzione di una solida – nonché spesso parodica – torre scientifica tutt'intorno all'idioma stesso (*Maredè, Maredè*, 1990): né specialmente *Il trematio*, impostato in gran parte sul dialogo con «il Professor Lepschy». Anche Laura Momigliano, poi moglie di Giulio, fece la sua parte, con le riflessioni sul plurilinguismo e sulla scrittura femminile nell'Ottocento italiano. Da me, invece, Gigi non aveva da imparare niente, perché la cultura di base da cui provenivo era più o meno esattamente come la sua. Anche per me c'era una differenza fondamentale fra l'«uccellino» e l'*oseleto*⁷, ma il mio campione non poteva che essere il ben più modesto e monocorde *üsel*, sprovvisto di diminutivi, vezzeggiativi ecc.; quanto poi al confronto con la grammatologia di Parigi, quella di Cuneo aveva ancor meno pretese di quella vicentina⁸. E se l'impatto con

l'Inghilterra era valso a Gigi una serie di esperienze oniriche fra Victoria Station e Hyde Park, per me invece erano stati lavori più prosaici, in modesti hotel londinesi... Però provavo anch'io ad evadere dal comune passato paesano, pronto comunque a farci subito ritorno sotto altri climi ed altri accenti, decantando a Gigi la sublimità dei film di Jean Vigo (soltanto due⁹, ma di supremo spirito paesano, la cosa più vicina al mondo di Meneghello che mai sia stata fatta nel cinema, molto più del film tratto da *I piccoli maestri*, 1997), e facendogli sentire un po' di musica dei neri americani: mi parve che ne apprezzasse lo strepito lirico – non saprei come altro chiamare la qualità del *S.O.L. Blues* degli *hot seven* di Armstrong (1927) –.

Possiamo anche dire che certe esperienze fossero comuni: un giorno andai con lui al cinema, a vedere *L'année dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961), già celebre per il Leone d'oro di Venezia. Piuttosto che per avere un'idea di come funzionasse la Nouvelle Vague al cinema, ci andammo per l'insistenza, chissà come e quando registrata, dello «zio Dino» secondo il quale Gigi e l'interprete maschile, Giorgio Albertazzi, si somigliavano come due gocce d'acqua. Stavamo lì seduti senza capirci molto, in quella successione di immagini lambiccate e fuori dal tempo; e quando finalmente Albertazzi, per scoprire l'arcano, disse qualcosa come «un soir je suis monté jusqu'à votre chambre» ecc... fu la volta che Gigi non si trattenne. La sua voce risuonò chiara, sovrastando i sibillini, indecifrabili spunti del dialogo: «*Ma va là, macaque!*». Non posso dire che in sala calasse il gelo perché già vi regnava incontrastato, per cui coltivo l'idea che molti dei compassati spettatori condividessero quella esclamazione, che non era proprio nella loro lingua, ma quasi... «Macaco» Gigi lo diceva (e poi scriveva) spesso, come un blando rimprovero o come una censura quasi affettuosa, ma inappellabile.

Così, esiste una versione mia di come sia andata la vicenda della «formazione» di Gigi, la nascita o meglio la conferma e messa in cantiere della sua vocazione di scrittore: per me le pagine più

eloquenti in questo senso ricorrono ne *Il dispatrio*, pietra angolare della sua autobiografia intellettuale. Ecco intanto i primi passi del «filosofo» Meneghella nelle biblioteche inglesi: «Forse, senza rendermene conto, non credevo di poter imparare cose importanti da filosofi che non fossero morti o almeno morenti» (D, 50). Ma come, ci chiediamo, sei venuto in Inghilterra a cercare la modernità, ed era proprio il caso di cercarla nei filosofi del passato? Quelli che lui cita – Collingwood, Alexander, Whitehead – appartenevano al passato già allora, e Gigi lo riconosce. Infatti, ecco come inquadra il Bradley di *Apparenza e realtà* (*Appearance and Reality*) “... a un certo punto mi accorsi che ciò che mi interessava non si poteva chiarire per questa strada. Il libro era un dignitoso armadio vittoriano, il suo splendido argomento si era come disseccato là dentro. Fuori, le cose erano cambiate” (D, 52). Alla buon’ora! – diciamo noi – un libro del 1893, che sosteneva come la conoscenza umana non fosse altro che apparenza! (Essendo la realtà ciò che non appartiene al tempo né allo spazio...). No, *quella* filosofia non era per Gigi... che a quel tempo avrebbe avuto a disposizione non tanto i filosofi idealisti o neoidealisti come quelli che citava, e come lui stesso si sentiva, quanto gli epistemologi delle scienze positive, i filosofi del linguaggio, gli antropologi ecc., quelli insomma che abordavano, ridefinendolo, il concetto di cultura a cui Gigi stesso si richiama così spesso. Invece, i proponenti della «analisi del linguaggio di tipo oxoniense» vengono da lui ridotti a un livello quasi macchietistico (per esempio la «grandezza un po’ spuria», la «suggestiva inautenticità», di Wittgenstein), quando comunque altri interessi erano maturati, e non per quella «strada» (D, 54).

Cerchiamo allora di capire se *Il dispatrio* può dirci qualcosa di più di quelli che sembrano appunti sparsi, accatastati per caso. Ovviamente, non è questo l’unico testo uscito dall’officina di scrittura di Gigi che presenti la combinazione della frammentarietà con un’esemplarità di fondo, ma è quello che offre tale combinazione in modo più evidente, specialmente se consideriamo il tempo cui si riferisce, fra il suo ingresso e per così dire l’egresso dall’Inghilter-

ra, con le matrici di una vera biografia intellettuale. Intanto, notiamo come quegli appunti appartengano a categorie ben definite: prima quella delle persone, figure minime della vita comune in una cittadina del nord Europa, ma insieme figure di grande spicco sociale e intellettuale, ritratte nella loro quotidianità, nella loro essenza umana. Poi, le notazioni linguistiche: la pronuncia, gli echi suscitati da ogni parola, gli abbagli che provocano, i dislivelli di significato fra le lingue usate, le curiose assonanze e dissonanze, i diversi registri, le *implications* che nascondono... poi le divagazioni: il tema della scienza, che piace o non piace agli studenti, poi il pregio letterario dei grandi libri, poi i riti culturali dei club accademici, poi i brevi scorci di architetture urbane, di paesaggi campestri, poi le recite studentesche... Sono categorie che si mescolano obbedendo a un unico principio, ovvio, scontato se vogliamo, ma non per questo meno unificante: è il confronto fra le due culture, l'italiana e l'inglese, non dichiarato come tale ma attivo in ogni pagina. Lo sa Gigi naturalmente, e si sorprende lui stesso: «Madonna, quanti italiani ci sono nelle mie "memorie inglesi"! Cercavo, scrivendone, di tenerli a bada, di sottacerli. [...] Niente da fare. Italiani di passaggio, italiani stanziali, italiani in Italia, amici... [...] Ma allora, domanda Giacomo, è stato un dispatrio, o una specie di rimpatrio?» (D, 93). Quanto rivelatrice questa frase di Giacomo (Gigi Ghirotti?)! Ci avviciniamo qui al cuore del libro, anzi di numerosi suoi libri: il rimpatrio si commisura al dispatrio, e noi siamo costretti a rileggere tutto in questa prospettiva, ed a riappropriarci così di un insieme, di una completezza che si fa luce a poco a poco. Il libro – possiamo dire i libri – hanno addirittura una trama, formata dalla continua tensione fra due estremi, l'Italia che Gigi «insegnava», osservava dalla distanza di una cultura radicalmente diversa, e l'Inghilterra che fornisce quella radicalità, quel bagaglio illimitato che lui andava «imparando», assimilando: una tensione che si andava sostanziando nel giornaliero compito della scrittura. Bastino a questo punto le mille sottili particolarità della vita sociale inglese, filtrate attraverso il registro dell'italiano o

del dialetto, meglio ancora se un po' sghembo... o il breve elenco di «Maestri» ricordati, fra cui gli italiani menzionati con nome e cognome, e gli inglesi menzionati col nome per così dire naturalizzato (Giovanni Wolfenden, Giorgio Lehmann...) (D, 137). Siamo di fronte alla mescolanza continua fra gli ingredienti di due insieme, del «Paese dei Balocchi» e del «Paese degli Angeli», un protratto e scrupoloso bilanciamento fra una lingua e un'altra, una compagine intellettuale e l'altra, fra i «contrastati epici e pettegoli» da una parte e le «costellazioni di personaggi e di libri» dall'altra (D, 150), fra l'insegnamento e l'apprendimento, il dispartio e il rimpatrio. È questa, ci dice Gigi, «la forma di polarità che venne a investire quasi ogni aspetto della mia vita intellettuale» (MR, 1301)¹⁰, e che modella incomparabilmente la sua maggiore produzione.

Ci accorgiamo con lui che non era la sistematica filosofica che andava cercando, ma il seme e la crescita di un rapporto fra il sé, le cose sperimentate nella vita, il modo di viverle e pronunciarle, e la grande lezione di una comunità fino allora a lui estranea, fra gli autori svizzerati e discussi e la novità di diventare scrittore lui stesso, attingendo così a una forma sempre più sua, all'intima scaturigine di uno stile interamente proprio. Insomma, siamo di fronte a un compiutissimo, prolungato campione di autobiografia letteraria, capace di contenere in un tutto unico elementi disparati, ma ricompresi finalmente in un modulo esaustivo e coerente.

E proprio a quest'ultimo proposito, e al di là delle annotazioni in forma cronachistica alle quali finora ho sparsamente attinto per farle combaciare con i miei ricordi, ciò che non può restar fuori da qualsiasi omaggio a Gigi è l'effetto che ha sul lettore di oggi l'opera nel suo complesso, e che è una questione esclusivamente, autenticamente letteraria; che passa dall'antropologia alla gravidanza poetica. Luigi Meneghello ha cominciato a scrivere piuttosto tardi, perché sapeva, o intuiva, che il suo sarebbe stato un lavoro totalizzante di innesti, incastri, mescolanze: non poteva essere sufficiente fermarsi a una sola delle sue fonti d'ispirazione. Pur fondamentale

e di per sé emotivamente complesso, il locale delle sue prime esperienze paesane e infantili doveva allargarsi all'insieme di quelle che erano seguite, le esperienze della formazione universitaria, della guerra partigiana, del matrimonio, dell'espatrio, del contatto con una cultura nuova e stimolante come quella dell'Inghilterra nel dopoguerra, con autori non otto-novecenteschi ma contemporanei a lui... E così fu, una matrice risultando manchevole senza l'immediato ricorso alle altre. È stato questo il tratto tipico e distintivo della sua scrittura, un personalissimo modo di non accontentarsi del semplice dato, ma di arricchirlo sempre con le risonanze più varie e spesso inattese, attinte dall'immenso patrimonio delle opere che uno scrittore, letterato o meno, deve conoscere per il pubblico che ha in mente, quello dei libri da leggere nel privato come quello degli studenti da istruire come quello degli amici da persuadere, ecc. ecc. Un lungo percorso il suo, con intralci riconosciuti e accettati, con risoluzioni repentine, con quinte, tramezzi e paratie da sfondare una per una, traendo da questa operazione tutti i sensi immaginabili e non immaginabili, per arrivare alla parola-sintesi brillante, seducente oltre ogni attesa, per formare una conoscenza nuova, irripetibile... Il trionfo di questa specie letteraria si trova secondo me in *Pomo pero* (1974), almeno nei "Primi" fra quel grande concentrato di esperienza rivissuta attraverso una continua interrogazione sulla lingua ed i diversi modi di modularla; e trova il suo compimento in *Maredè, Maredè* (1990), entrato nella essenza della nostra letteratura anche per chi, come Ernestina Pellegrini, ha saputo parlare di «vere e proprie tessiture fonetiche, fonosimboliche: una specie di gara acustica che... si orchestra tutta su situazioni, vocaboli, metafore...» proprie del tratto concreto di esperienza rivissuta¹¹. A questo serve lo stile di Meneghello: a combinare, a far convergere insieme l'alto e il basso, il dialetto e la prosa aulica, l'orale e l'erudito, il plebeo e il raffinato, il banale con il sublime, il mitico-collettivo con l'individuale-idiosincratico, l'informe con il sofisticato, il centrale con il marginale. Servono a questo la «vertiginosa compressione», gli «effetti di intensità»

(LS, 1244) delle sue cose più riuscite, che comprimono insieme frammenti dalle pratiche e dagli esiti più distanti e inconciliabili, che ancora ci domandiamo come siano nate... Sono effetti questi che la letteratura del Novecento ha eretto a sua regola d'arte, e che sono richiamati dal suo stile fin dalla prima prova impegnativa, *Libera nos a malo*.

Infine, le piccole/grandi coincidenze della vita: un giorno Stefano, a tre o quattro anni, prese uno dei tanti libri di illustrazioni che giravano per casa, lo aprì, puntò il dito su un mucchietto di rosso e nero, e disse distintamente: "*Katicabogàr*"... Era l'illustrazione di una coccinella, la coccinella di Katia: al bambino quella parola l'aveva insegnata Katia stessa, naturalmente con la pronuncia giusta [Katiza...], come la formula magica con la quale affrontare la vita e le avversità. E il bambino, cresciuto e attualmente uomo adulto e sessantenne, ha rispettato quell'annuncio di buona ventura, essendo sposato con una signora ungherese incontrata in America, di nome Kati.

Quando Katia morì, Gigi salutava la colonna dei tanti convenuti al funerale, uno per uno, dando la mano a ciascuno, ma senza dire niente a nessuno, salvo al nostro Stefano, che lui e Katia avevano accudito da bambino, e che era arrivato apposta dagli Stati Uniti: a Stefano Gigi ricordò le piccole punizioni di Katia, dicendo "quando ci vuole ci vuole...". Non che quelle fossero punizioni vere e proprie, e Stefano vorrebbe, come noi, che Katia e Gigi fossero ancora qui, a darci una regolata...

NOTE

1. Per quella che potremmo chiamare l'ubicazione istituzionale di quella casa v. C I, 257.
2. Con lo pseudonimo di Ugo Varnai, a puntate nella rivista «Comunità», 1953-54, poi in un libro desunto dalle ricerche di Gerald Reitlinger: L. Meneghello, *Promemoria. Lo sterminio degli ebrei in Europa, 1939-45*, il Mulino, Bologna 1994.
3. *Le Carte, Vol. I, II, III*, Rizzoli, Milano 1999, 2000, 2001.
4. Si veda *Il tremaio* (J, 1076 e passim); cfr. LS, 1232.
5. A. Zanzotto, risvolto di copertina, *Maredè, Maredè... Sondaggi nel campo della volgare eloquenza vicentina*, Moretti & Vitali, Bergamo 1990, e Rizzoli, Milano 1991
6. L. Zampese, *La forma dei pensieri. Per leggere Luigi Meneghello*, Franco Cesati, Firenze 2014, cap. 2. e 3, p. 80.
7. *L'uccellino e l'oseleto*, J, 988-992.
8. Il riferimento è a «*Un animale che scrive*», ancora in J, 993.
9. *Zéro de conduite*, 1933; *L'Atalante*, 1934.
10. Cfr., in questo volume, la nota 8 al saggio *Le polarità virtuose*.
11. E. Pellegrini, *Nel paese di Meneghello*, Moretti & Vitali, Bergamo 1992, p. 96.

II

Le polarità virtuose

Cominciamo con un passo da *Libera nos a malo* (1963), in cui Meneghello ci offre un quadro della vita provinciale italiana nella prima parte del Novecento e nel secondo dopoguerra, i periodi dell'infanzia e prima giovinezza da lui vissuti prima di stabilirsi in Inghilterra come professore d'italiano in una delle università della provincia inglese, quella di Reading. Il titolo richiama la liturgia religiosa, ed è insieme un riferimento irriverente in superficie, ma piacevolmente scherzoso nella sostanza, alla cittadina di Malo in provincia di Vicenza, dove l'autore è nato e dove è ambientata gran parte del libro. Qui troviamo don Emanuele, un prete anziano e un po' scombinato, che un bel giorno si mette a orinare lungo il muro del «tinello di mie cugine» (LNM, 242) – le cugine dell'autore, a Malo – evocando il rumore della pioggia all'esterno, e interrompendo così la conversazione all'interno, richiamando in chi narra, come per una improvvisa folgorazione, tutto un universo alternativo, quello di un poeta straniero dedito anche lui a esplorare il contatto fra realtà e fantasia da grande visionario, figlio anche lui di una Reading ma perdutamente lontana, addirittura in Pennsylvania, e quasi di un altro secolo, quel Wallace Stevens (1879-1955) autore di grandi poesie fra cui *Angel surrounded by paysans* (1949-50), l'angelo che dice:

I am one of you and being one of you
Is being and knowing what I am and know.
Yet I am the necessary angel of earth...

«Sono uno di voi, e essere uno di voi è essere e sapere chi sono e che cosa sono... E allora eccomi, l'angelo necessario della – ma

direi anche, e soprattutto, alla – prosaica terra, ...eccomi visibile per un attimo in piedi sulla porta...»¹. È questa l'irruzione dell'immaginario nella realtà di tutti i giorni, l'apparizione straordinaria eppure del tutto simile a noi in quanto «paysans» – paesani, contadini, gente della terra e della realtà più comune, e di tutte le età – angelo che viene a mostrarci la vicinanza, «necessaria» e senza risparmio, con l'oltremondano, o come ha commentato Cacciari, con «il mistero in quanto mistero... l'invisibile in quanto invisibile»², insomma l'insieme di due cose incomparabili, la realtà visibile e l'invisibile fantasia, che diventano comparabili grazie alla poesia, strumento dell'umanità così giustamente definito «necessario». L'angelo si esprime anche lui, come lo scostumato prete di Malo,

[...] *liquidly in liquid lingerings,*
Like watery words awash; like meanings said
By repetitions of half-meanings [...]

«in liquide attese / come acquee parole lavate via / come dette e ripetute solo a metà»... – in un'esperienza affine a quella, di scrosci percepiti ma di incerto significato, in cui la sua «voce» suadente si alterna per un attimo a quelle dei paesani di Malo ma anche di tutti i paesi e di tutte le età. Portando, in *Libera nos*, a una inedita alternanza di voci:

[...] *One of the countrymen:*
Cossa ze sta?

The angel:
I am the angel of reality [...] (LNM, 242)

Come valutare questa pagina? Come definire la mescolanza che offre, di lingue consolidate e dialetto roccioso, di situazioni ed esperienze tanto diverse e in opposizione... oppure di contrasti,

confronti, di cose alternative divenute improvvisamente, magicamente comparabili?

La magia della pagina-tipo di Meneghello è tipicamente l'incontro fra il minimale dell'esperienza più modesta, a volte anche sgradevole, anche fatta di parole inizialmente indicibili per difetto, per insulsa pochezza, che cozza contro il massimale della grande letteratura che quelle parole stanno evocando in un contesto più maturo e ragguardevole, frutto di anni e anni di esperienze di lettura e di impegno rigoroso, anche nel mestiere educativo.... Ed ecco Meneghello, l'espatriato dalla e rimpatriato alla provincia veneta, che troviamo a suo perfetto agio nell'iperuranio della letteratura europea, anzi occidentale in senso lato: una coesistenza e poi sovrapposizione molto esplicita e molto marcata fra il «vicentino di paese»³ e l'intellettuale che si fa strada in una terra lontana mai vista prima, alle prese con una professione quanto mai autorevole ed esigente, e che trova necessario commisurare a suo modo i due mondi e le due tipologie: ne nasce una falsariga di espressione e racconto non fine a se stessa, ma tutta compresa in un esperimento e un effetto bonariamente irriverenti verso l'uno e l'altro fronte, e per larghi tratti del tutto comica, ossia sempre funzionale alla visione autoironica con un ben preciso fondo di serietà che è così caratteristica dell'autore. Tipicamente sue queste parole, che trovo citate *online*:

Quando mi sono messo a scrivere il mio primo libro ho passato dei mesi in convulsioni di riso. Era come se uno mi raccontasse quelle cose che io poi valutavo sulla base di quanto mi divertivano.

Dove importante è naturalmente la seconda frase: c'è qualcuno che racconta, l'autore che si diverte e poi adatta, soppesa, valuta se mai e come far entrare quel racconto nel suo mondo bifronte...

È un meccanismo che la pagina di Meneghello offre a piene mani, inducendo anche noi a valutare, a soppesare la sua perso-

nalissima vena umoristica, ben sapendo che «Scherzare è un fondamento dell'attività letteraria, e dunque una funzione specifica dello scrittore, il suo mestiere»⁵, come lui stesso teorizza nelle sue riflessioni, e come constatiamo ad ogni passo nella nostra lettura. È una disposizione costante, che caratterizza tutta la sua produzione e che prevale nelle opere maggiori, da *Libera nos* a *Pomo pero* (1974) a *Fiori italiani* (1976) e oltre, che anzi sono l'adattamento in prosa moderna di modi di raccontare tramandati da padre in figlio nelle nostre campagne, e poi in città, e dovunque esista, si direbbe con varie immagini ormai desuete, un focolare, o meglio, come è più giusto dire oggi, qualsiasi opportunità di ascolto da una fonte di riconoscibile esperienza.

Sono innumerevoli le occasioni, per esempio questa dello zio Cerotto, in *Pomo pero*:

Di natura era un uomo elegante, anche troppo per i gusti del nonno. I calzoncini con la piega, le scarpe di camoscio, la cravatta a farfalla: un figurino. E diceva giustamente la zia che non era il vestire, era l'uomo: anche vestito con un pezzo di sacco, diceva, farebbe figura. Quando il nonno lo vide in pigiama, intuì che cos'era quella scandalosa parodia di camicia da notte coi calzoncini di tela, «sacramento, el piyàm!», che la gente si metta le brache per andare a dormire è come cavarsele per uscir di casa, girare coi tòtani al vento! (PP, 695)

E non è meno divertente il racconto dell'esperienza del docente in terra straniera: qui il Professor Meneghello, ancora inesperto, è impegnato nel *panel* di presentazione dei corsi che nelle università inglesi apre l'anno accademico, ed è tenuto dai singoli direttori dei Dipartimenti di fronte a un uditorio studentesco già abituato a cogliere nei discorsi ufficiali la posa del distanziamento scherzoso:

Il grecista (era un epigrafista) disse che siamo impalati sui corni di un dilemma. O uno si specializza sul serio e viene a sapere tutto su niente, oppure all'incontrario. Pareva molto soddisfatto, raggiante. (FI, 785)

mentre lo scrittore stesso, sotto lo pseudonimo di «S.» (il Soggetto), interviene ancora ignaro dei trucchi del mestiere:

Quando venne il suo turno, S. consigliò a tutti di specializzarsi, provando per l'occasione un avverbio appena imparato. "Specialize recklessly!"⁶ disse: con la solita riserva mentale, io neanche morto. Aggiunse alcune battute da ridere di cui nessuno si accorse, e delle osservazioni gravi che il pubblico accolse con grandi risate. Parlava accuratamente dei propri studi, del triste ambiente della sua università: più cercava di spiegare com'era triste Padova e più ridevano. Un trionfo. (FI, 786)

Vediamo insomma che la falsariga umoristica è presente nella descrizione dell'una e dell'altra realtà nazionale, cioè che crea un raccordo, un sottinteso di solidarietà fra il discorso privato della famiglia, della provincia italiana, del suo sistema educativo e interrelazionale, e il discorso pubblico della professione, degli incontri, delle figure tipiche di questo o quel tempo, delle diverse culture affrontate. Culture che nelle pagine di Meneghello vivono delle espressioni, dei *cliché* linguistici, dei modi di dire, delle improvvisazioni lessicali di un suo inimitabile mondo, non in una lingua sola ma almeno in due, lingua nazionale e dialetto veneto, e nei loro intrecci, e con in più il sorprendente e formativo contributo delle lingue europee, dell'inglese in primo luogo.

Possiamo richiamare i caposaldi di questo confronto servendoci di un altro libro anch'esso molto significativo, *Il dispatrio* (1993):

Madonna, quanti italiani ci sono nelle mie "memorie inglesi"! Cercavo, scrivendone, di tenerli a bada, di sottacerli.... Niente da

fare. Italiani di passaggio, italiani stanziali, Italiani in Italia, amici... Ma allora, domanda Giacomo, è stato un dispatrio, o una specie di rimpatrio? (D, 93)

Quanto rivelatrice questa frase di Giacomo! Ci avviciniamo qui al nucleo portante di quel libro, e di altri con la stessa origine, a una specie di feconda antinomia: il dispatrio, la scelta di lavorare e di risiedere in un paese straniero, si porta dietro, evoca, e si vuole continuamente commisurare con il rimpatrio verso i ricordi, gli affetti, i legami con la cultura di origine, lasciando a noi il compito di rileggere tutta la produzione dell'autore in questa chiave, ed a riappropriarci così di un insieme, di una completezza che si fa luce a poco a poco. Quel libro – possiamo dire quei libri, i suoi libri – custodiscono una trama segreta, la continua tensione fra due estremi, da una parte l'Italia che il professor Meneghelo «insegna», osserva dalla distanza di una cultura radicalmente diversa, e dall'altra l'Inghilterra che fornisce quella componente di radicalità, quel bagaglio positivo che lui va «imparando», assimilando: una tensione che si sostanzia nel giornaliero compito della scrittura. Bastano a questo scopo le mille sottili particolarità della vita sociale inglese, filtrate attraverso i mutevoli registri dell'italiano o del dialetto, meglio ancora se un po' sghembo... Siamo di fronte alla mescolanza continua fra gli ingredienti di due insiemi, il «Paese dei Balocchi» e il «Paese degli Angeli», un protratto e scrupoloso bilanciamento fra una lingua e un'altra, una compagine intellettuale e l'altra, fra i costumi civili dell'una e quelli dell'altra, fra l'insegnamento e l'apprendimento, il dispatrio e il rimpatrio... Come dice lui senza preamboli e senza sussiego, «c'è un polo italiano e c'è un polo inglese in tutto ciò che sento e che penso, anzi, pare che per me sentire e pensare consistano in pratica nel far passare sbruffi di corrente tra questi due poli»⁷. Qui sta «la forma di polarità che venne a investire quasi ogni aspetto della mia vita intellettuale»⁸, e che ne modella sostanzialmente la maggiore produzione; e qui, ancora, la porta aperta verso un

abito comparativo nel quale si esplica quella precisione e «perfezione formale» che molti, primo fra tutti Giulio Lepschy, hanno evidenziato nel suo stile⁹.

È importante notare come in tante pagine che rispecchiano queste premesse non esista un programma concepito a priori, non ci siano un autore o degli autori che funzionano da modelli, non ci sia un «genere» se non quello che si sviluppa in modo indipendente e in apertissima libertà e capacità di penetrazione, una garanzia testimoniale tesa a scoprire e portare a confronto, del tutto slegati, brani di vita e personaggi bizzarri o curiosi, evocati da incidenti o momenti irripetibili, colti nel loro farsi inatteso, spontaneo e quasi sempre comico, e filtrati attraverso schemi di confronto appositamente costruiti, e applicabili e attendibili solo nella speciale economia del libro. La comparazione diventa un principio compositivo, mette cioè di fronte esplicitamente i due poli in causa, come nel passo seguente:

Nelle università italiane, a giudicare dalle notizie che ci arrivavano a spizzichi, si intravedeva un intreccio di contrasti epici e pettegoli, faide, dinastie, bande universitarie... In Inghilterra le bande non c'erano. Negli studi di anglistica c'erano tutt'al più delle costellazioni di personaggi e di libri, specialmente nel campo della critica shakespeariana...(D, 150)

... e quel principio resta implicito e attivo in situazioni del tutto diverse, come nella buffa scenetta del collega – direi italiano, per l'occasione gratificato da un soprannome poco riconoscibile – tennista troppo impegnato e tuttavia perdente:

Delio, sempre puntigliosissimo, si ostinava a contrastare la placida, un po' antiquata bravura di Perkin (Wimbledon standard, da giovane), e spumava stravolto dallo sforzo. Delio, fai il gentiluomo! Non si compete così, bisogna dare l'impressione che se si competesse si schiaccerebbe l'avversario, ma questo si deve intra-

vedere, non vedere in chiaro! Delio, ma ti pare ragionevole ridurti in questo stato? E alla fine perdere? (D, 130)

dove l'assunzione da parte dell'autore di tanto benevola autorità nell'insegnare a un amico come ci si comporta da «gentiluomini», ripete e imita quella, formulata in altra occasione ma fondamentale in ogni libro, del suo mentore e consigliere decisivo nell'affrontare le novità del mondo accademico britannico, quel Donald Gordon soprannominato «Sir Jeremy», «scozzese italianato... santo protettore degli studi italiani» ed eccentrico professore di letteratura inglese, «una specie di incarnazione moderna di un umanista del Rinascimento» (*La materia di Reading*, MR, 1277), che praticava l'ideale della sprezzatura – *copyright* Baldesar Castiglione – così esplicitato: «Non si deve farsi pescare a studiare con impegno. In generale, non si deve mostrare impegno in nessuna cosa» (D, 166), figuriamoci in una partita di tennis, sul *lawn* del *college*, davanti a colleghi con impressionabili, sussiegose consorti....

Il confronto costitutivo di quella «polarità» non è semplicemente una rilevabile costante, è la chiave del macrotesto stesso in tutte le sue manifestazioni, oltre che un indispensabile indice all'autobiografia: quando, nel 1947, gli viene assegnata una borsa di studio dal British Council, Meneghello decide di cogliere l'occasione di «andare a prendere un po' di mentalità civile nel Paese degli Angeli e riportarla in Italia». Non aveva affatto l'idea di andare in esilio. Poi, nel 1967, tenta una prima verifica ponendosi la domanda cruciale: «Dunque, con che spirito lasciai l'Italia venti anni fa? La lasciai per ritornarci moderno», perché gli sembrava necessario sottrarsi «per un giro di stagioni alla vita associata italiana, la vile camorra (così sentivo) cattolica e marxista» (C I, 327-328) e una volta arrivato in Inghilterra si impegna a «fare esperienza dell'incontro con una civiltà. Certo, anche in patria ne avevo una, ma sarà che vivendoci in mezzo non riuscivo a vedere la spessa foresta per causa degli alberi, nel nostro paese molto incom-

pletamente disboscato dal Duce.» Oggettivamente, «l’Inghilterra nel 1947 era *bleak*: una comunità depressa, coraggiosa, brutta da vedere, struggente»; però, così insiste, «l’animo anglofilo beveva tutto, compresi gli arcaismi, risolutamente, come una medicina. È cominciato per me allora un periodo di ripensamento sull’Italia, l’Inghilterra, la guerra, la pace, gli studi, la società moderna, la civiltà di massa, e altro ancora» (C II, 14-15).

Ecco prendere corpo la percezione di quella inglese come civiltà complessa, muovendo dall’ammirazione «per la sua resistenza armata al nazismo», e dalla constatazione della «fibra morale del paese» esemplificata in tanti aspetti nella vita quotidiana ed austera dell’immediato dopoguerra: «La gente spartiva davvero le risorse disponibili, spartiva il cibo, il carbone, i vestiti, le tasse, le ‘code’, le scomodità della vita, in modi inconcepibili in Italia [...]», per cui il giovane visitatore non poteva fare a meno di contrapporre «la serietà inglese [...] le privazioni condivise e accettate come base della vita comune, alla cultura del privilegio che dominava in Italia». (D, 26-27). Tutto sommato, nell’Inghilterra di allora c’era «tutta un’altra specie di vita morale [...] la gente considerava *sua* la società in cui viveva, era questa la diversità» (C I, 172).

Di questa maturazione l’aspetto letterario non è che una conseguenza, comunque ricompresa in una dimensione tutta ancora soggettiva, di creatività personale. Cresciuto nell’Italia fascista e condizionato dapprima dalla magniloquenza e pomposità della nostra cultura ufficiale, l’autore sottolinea l’importanza di aver imparato all’estero a mettere a fuoco la «nozione di genuinità, di ciò che è autentico, o si potrebbe anche dire vero, contrastato con ciò che non lo è», mentre si diverte a rilevare il lato ironico dell’«essere venuto ad attingere l’idea della verità e della schiettezza nel paese dell’ipocrisia» (D, 215). Il «trapianto» (un termine usato non a caso, che riflette il senso della scoperta) ebbe esiti piuttosto radicali, fra cui lo studio dell’astrofisica e della cosmologia, «un piccolo patrimonio per ben pensare»: quello era il modo per contrastare «la mentalità dell’umanesimo aulico in cui ero stato alleva-

to, espungere le inanità della nostra formazione retorica» (D, 97), che ci porta direttamente nel paradosso per cui è stato proprio «a Reading, ascoltando gli inglesi, che ho imparato a scrivere in prosa italiana!» (*La materia di Reading*, MR, 1309). Così, man mano, Meneghello ha imparato «alcune cose essenziali intorno alla prosa. In primo luogo, che *lo scopo della prosa non è principalmente l'ornamento*, ma è quello di comunicare dei significati»; apprezza dunque la nozione che «*l'oscurità non ha un pregio particolare*» (*La materia di Reading*, MR, 1307, corsivi nell'originale), si sforza di liberarsi dalle «bellezze della nostra odiosa lingua aulica [...] e della complessità sintattica, che invece è semplicissima confusione di idee, il lessico peregrino, che è mala copertura del niente da dire, e tutto il resto...» (D, 144). Un punto critico che ha fatto il suo tempo, e ormai abbondantemente superato? Forse, ma spesso ancora utile, oggi come ieri. E nel 1986, in *Il trematio*, viene ricordato il tirocinio cui l'autore si era sottoposto in quei primi anni di vita nel «Paese degli Angeli»: «ho cercato di insegnare a me stesso a scrivere semplice e chiaro [...] In questo ho un debito profondo con l'Inghilterra: fra le tante cose che devo a quel mondo e a quella cultura c'è il fatto di avere [...] acquistato proprio lassù il gusto di un certo tipo di relazione con la pagina scritta. Non mi faccio scrupolo di usare termini un po' fuori moda: è una relazione morale, oltre che estetica» (*Il trematio*, J, 1074). E il rendiconto non può che essere del tutto positivo: «Ero andato lassù come su un altare, e questo sentimento ha pervaso ogni altro aspetto della mia esperienza, e dura ancora» (D, 25).

Dunque un debito profondo, che però rimane ancora teorico e generico, privo di una riconoscibile fattispecie testuale; che non indica una fonte, una moda, un preciso ancoraggio storico con cui completare il nostro quadro di influenze – se non ciò che l'autore ha scoperto di non poter seguire, o, guai al mondo, imitare: ecco come reagisce ai filosofi idealisti che ha iniziato a studiare appena arrivato in Inghilterra, per esempio al Bradley di *Apparenza e realtà* (1893) «a un certo punto mi accorsi che ciò che mi interessava

non si poteva chiarire per questa strada. Il libro era un dignitoso armadio vittoriano, il suo splendido argomento si era come disseccato là dentro. Fuori le cose erano cambiate» (D, 52). Lasciando noi ad arrovellarci su quale modello, o influsso, o semplice ispirazione possa avere orientato, in quei primi anni di meditazione e di esperimento, forse di prove graduali, lo scrittore che, fra la fine degli anni '50 e i primi del '60, si guarda intorno dalla casetta davanti ai campi di tennis di Marlborough Avenue a Reading, con «K.» (Katia) che lo assiste e incoraggia, e gli amici che pendono dalle sue labbra, e saggia le sue forze e i suoi gusti per trovare uno stile soddisfacente, un rapporto convincente con il pubblico che ha lasciato in patria, e... invece trova là, in quella nuova patria, oltre a una grande tradizione ormai inservibile, soltanto un gruppo di autori alle prime armi e di confine, da subito compromessi con i generi rivali dello *showbiz*, nessuno dei quali sa ancora di essere prossimo allo strepitoso successo che li attende: uno di loro, John Wain, è persino, per qualche anno, collega a Reading del nostro espatriato... E qui azzardo un'ipotesi: c'era davvero, come vagheggia il passo trovato in internet e già citato, uno che raccontava quando il Nostro si stava ambientando in Inghilterra, uno che lo divertiva, ma non del tutto; non certo al livello di efficacia e di sofisticazione che a lui, a Luigi Meneghello da Malo – depositario dell'«esperienza meno provinciale del mondo» – sarebbe diventato congeniale e necessario, per lui e per i suoi lettori. Era quello il narratore collettivo dell'Inghilterra del dopoguerra, i Philip Larkin, i John Wain, i Kingsley Amis, i D. J. Enright, i Keith Waterhouse, i John Osborne eccetera che ridevano, velegenosamente talvolta, a spese della *loro* nazione, quella uscita dalla guerra con la necessità di rinnovarsi, di trasformare la struttura sociale e la mentalità pubblica in senso più libero e moderno, o, in una parola più adatta alle loro aspirazioni e alle loro tecniche, più «giovane». Era un autore bicefalo, anzi tricefalo, narratore, poeta e drammaturgo, composto da scrittori variamente chiamati *Angry Young Men* o anche *the Movement*, animatori di una fase tutta

spregiudicata e anti-tradizionalista nella storia della letteratura inglese, e soprattutto anti-classista nella storia sociale, che candidava a propri rappresentanti il Charles Lumley che si sente «*born in captivity*» (*Hurry on down* di John Wain, 1953); il Jim Dixon che saluta il proprio licenziamento dall'università con un'epica risata di scherno e liberazione nei confronti del professore rincitrullito (*Lucky Jim* di Amis, 1954); i tre insegnanti di inglese che combinano guai nell'Alessandria d'Egitto pre-crisi di Suez (*Academic Year* di Enright, 1955); il Billy Fisher che da impiegatuccio di una impresa funebre si inventa, mentendo a tutti, una seconda vita da beniamino del pubblico della capitale (*Billy Liar* di Waterhouse, 1959): non a caso narrazioni di successo, variamente adattate in versioni teatrali, filmiche (come il campione della denuncia sociale – e degli incassi – *Look back in anger* di Osborne, 1956) e sovente riciclate nello spettacolo presto imperante, lo *show* TV. È questo un mondo di novità energetiche e dissacranti alle quali nessuno, nell'Inghilterra degli anni '50 e '60, si poteva sottrarre.

E Luigi Meneghello, «giovane» anche lui, che la sua *anger* l'aveva già sfogata più concretamente, addirittura nella guerra da partigiano, *deve* aver sentito quel richiamo sommario, sentito e «valutato sulla base di quanto lo divertiva», e deve aver riflettuto su quanto un simile atteggiamento avrebbe divertito i lettori che lui si apprestava a interpellare, con un gesto di nuovissima empatia. Costringendoci così a registrare ora non la convergenza, ma l'estrema divergenza del suo stile comico rispetto a quello dei contemporanei inglesi, così sicuri della loro lingua, rodada da secoli di esercizio, inclusione, adattamento al mondo che cambia. La lingua di Meneghello non era rodada perché condizionata da un dialetto che la tradizione letteraria «ufficiale» voleva mantenere estraneo, ma che a lui era necessario per scrivere, nella sua «spontanea inclinazione a trasferire e “trasportare” liberamente il parlato vicentino (la lingua della natura) nello scritto “italiano” (la lingua dell'artificio e dell'arte)» come succede in quello straordinario documento di poetica personale che è *Il trittico dei murari* (J, 1010).

Era cioè necessaria un'operazione aggiuntiva, rispetto a quella di ascoltare e valutare le inflessioni e le modalità del racconto che andava animando la cultura ospitante; era necessario tradurre quel racconto nella cultura ospite, quella originaria di Meneghello, e questo lui fece scoprendovi un contenuto di cose ed emozioni inedite, e accompagnandole con un gesto di affetto totale verso la gente e i modi di vita più umili, marginali e anche sorpassati, la provincia italiana rivissuta con immensa, ineguagliabile partecipazione. Al modo degli inglesi, spesso risentito, sardonico, politicamente motivato, l'italiano opponeva un modo comprensivo e conciliante, inadatto alla polemica specialmente politica, anche se lui di politica ne masticava parecchia, ma a tempo e luogo opportuno, come nella parte finale dei *Fiori italiani*, tutta dedicata alla memoria del suo maestro di antifascismo, Antonio Giuriolo (FI, 943-963). Era l'operazione di sfondare il ripiano del manierismo aulico per arrivare all'arcano profondo del sentimento comune, con il suo primo strumento, il comico, in primissimo piano; e parlare così la lingua di un'arte nuova, perché debitrice di tradizioni diverse, finora tenute a bada da una storia poco inclusiva e poco caritatevole.

NOTE

1. *Libera nos a malo*, Feltrinelli, Milano 1963, p. 278. Si veda in proposito anche D. Zancani, *Le Flore di Malo e la citazione degli autori stranieri* in G. Barbieri e F. Caputo (a cura di), *Per Libera nos a malo, a 40 anni dal libro di Luigi Meneghelo*, Terra Ferma, Vicenza 2005, p. 78.
2. M. Cacciari, *L'angelo necessario*, Adelphi, Milano 1992, risvolto di copertina.
3. «Io mi considero un vicentino di paese» (*Vicentino di città*, J, 1043).
4. Luigi Meneghelo, in *Planando, Webzine di musica e letteratura*. Ringrazio L. Zampese per la segnalazione di un'altra fonte, l'articolo di L. Simonelli sulla «Domenica del Corriere» del 3/7/1975, dal titolo *Insegna italiano agli inglesi il più folle dei nostri scrittori*; e in formato ancora digitale, in *Diario del Novecento, Incontri ravvicinati con personaggi da non dimenticare*, Simonelli Editore, 2003.
5. *Le fonti oscure*, J, 1005. Ancora Zampese mi segnala a questo riguardo un passo di una lettera del febbraio 1963 a Giorgio Bassani, nell'Archivio Scrittori Vicentini del Novecento nella Biblioteca Bertoliana di Vicenza, faldone relativo alla corrispondenza su *Libera nos a malo*, doc. 53c: «L'ho scritto per lo più ridendo; sarà una forma di commozione. Credo che se il libro non fa ridere vuol dire che non vale nulla». Cfr. L. Zampese, «*S'incomincia con un temporale*». Guida a *Libera nos a malo*, Carocci, Roma 2021.
6. *recklessly*: incautamente, temerariamente....
7. *L'uovo dello stile*, in *Che fate, quel giovane?*, Moretti & Vitali, Bergamo 1990, p. 58.
8. *La materia di Reading*, MR, 1301. Cfr. il saggio di C. Terrile, «*Il 'dispatrio' di Luigi Meneghelo. La polarità come fondamento di poetica*», in N. di Nunzio e F. Ragni (a cura di), «*Già troppe volte esuli*». Letteratura di frontiera e di esilio, II, Università di Perugia 2014, p. 53.
9. G. Lepschy, «L'indice dei libri del mese», 7, luglio 1987, p. 5; e *Introduzione*, in L. Meneghelo, *Opere scelte*, «I meridiani», Mondadori, Milano 2006, p. XLVI.

III

Libro come mondo:
il modernismo di *Libera nos a malo*

Un esempio del sincretismo stilistico di *Libera nos* si trova all'interno nel pezzo sui bromboli (LNM, 71-72) – i maggiolini che i ragazzi facevano gareggiare in arrampicata sulle grandi lastre di marmo dedicate ai caduti della Prima Guerra. Si tratta di un vero e proprio accumulo di convenzioni – di “sistemi descrittivi” nella terminologia di Riffaterre – tutti riconoscibili nella loro eterogeneità, e tuttavia omologati in un registro quanto mai controllato, sorprendentemente “esatto”, efficace. Si passa dal movimento goffo e irriflesso del mondo naturale («lui s'aggrappa al marmo e ràmpica pazientemente») alla vitalità e all'agonismo della competizione atletica («Soga si spostava subito vivacemente a sinistra»), allo stupore che induce l'evento mitico («scendevamo dalla base e stavamo semplicemente a guardare»), ai modi risaputi del resoconto sportivo – l'aspetto popolare e “piatto”, consumistico del mito («Era solo ora»), allo stereotipo delle celebrazioni ufficiali («Solo con DE MARCHI Antonio, classe '95»), all'improvviso *shock* del dolore che si fa strada in questa selva di convenzioni («Ma quanti ne sono morti in questo maledetto paese?») – lo sfondo di sofferenza e di morte che sovrasta l'esistenza appartata e gelosa, apparentemente inespressiva, della piccola comunità.

L'aspetto più caratteristico del brano è però dato dal tono straordinariamente leggero, al limite del disimpegno, che l'incrociarsi dei campi stilistici non compromette. Un remoto lembo di vita paesana, un angolo minimo della memoria viene rivissuto e acquista importanza per quello che è, momento incantato e pieno dell'esperienza giovanile, ma come tale precario, minato da intrinseca debolezza, e dal senso di condanna, naturale prima (verso il

tempo dell'infanzia), e storica poi (verso il mondo della provincia pre-industriale), che gli pesa addosso.

La ricerca di Meneghello è la ricerca di una voce: di come possa esprimersi un mondo linguisticamente chiuso, storicamente debole, sociologicamente decaduto – esprimersi finché è in tempo, finché c'è qualcuno in grado di farlo – ma che nondimeno resta sempre “mondo”, entità complessa e definita nel tempo, tanto più compatta nel ricordo quanto più accerchiata nel presente dal trionfo dei modelli rivali. Tutti gli estremi della vita vi sono presenti, e tutti i grandi temi della nostra civiltà – la famiglia, l'educazione, il lavoro, la morte – e le scadenze fondamentali dell'esistenza comunitaria – il matrimonio, la guerra, le crisi sociali coi loro diversi nomi – e i potenti miti collettivi – l'eroticismo, la politica, il successo – e le figure tipiche della nostra storia, e in fondo, sopravvivenze di un passato non si sa se più feroce o solo più ingenuo e rudimentale, le antiche *silhouettes* dei profeti dementi e dei malati spaventosi, degli impiccati...

Tutta questa inclusività, questa forma vorace e connettiva, porta subito in primo piano il problema del linguaggio: qual è la lingua, oggi, capace di contenere e restituire un materiale così eterogeneo, un ventaglio così ampio di immagini, delle suggestioni così lontane fra loro, così potenzialmente contraddittorie? Meneghello non si nasconde che le culture in gioco sono più di una, e anzi denuncia spesso l'impossibilità di comprenderle tutte, di affrontarle con strumenti adeguati. Il meccanismo fondamentale è facile da scoprire e illustrare:

Le cose andavano così: c'era il mondo della lingua, delle convenzioni, degli Arditi, delle Creole, di Perbenito Mosolini, dei Vibralani; e c'era il mondo del dialetto, quello della realtà pratica, dei bisogni fisiologici, delle cose grossolane. Nel primo sventolavano le bandiere, e la Ramona brillava come il sole d'oro: era una specie di *pageant*, creduta e non creduta. L'altro mondo era certo, e bastava contrapporli questi due mondi, perché scoppiasse il riso. (LNM, 34)

Ma, così isolato, è proprio questo facile riso a dimostrarsi alla fine non riproducibile.

Il comico esplose come forma stessa delle cose: ma 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. (LNM, 270).

La tensione principale è dunque, naturalmente, fra lingua scritta e parlata («l'italiano non è una lingua parlata») ma sotto sotto si divide in mille fratture e inconciliabilità interne, alcune evocate con ironico puntiglio (M e F, DC e PLEB, AV e PUE, ecc.: cfr. LNM, 302-303), altre chiare comunque (lingua bassa e lingua alta, infantile e adulta, preziosismo letterario e idioma popolare, convenzionalità giornalistica e formularietà retorica), comprese le «strambe linee di divisione» che «tagliavano i quartieri, e fino i cortili, i porticati, la stessa tavola a cui ci si sedeva a mangiare». (LNM, 129). Conflitti e difficoltà che appaiono insormontabili – e che sono insormontabili, perlomeno al di fuori dell'arte e del libro che ne è il prodotto. Al di là di questa coscienza del disperso e dell'inaggregabile, infatti, una forma e una lingua molto particolari finiscono per emergere, che aggrediscono il dato “esterno” – “vero” nella fraseologia critica di Meneghelo: la pronuncia eterodossa e la citazione colta, la civetteria letteraria e la giaculatoria burocratica – per impossessarsene gradualmente, e cesellarlo e sfumarlo, e dislocarlo improvvisamente dal suo ambito semantico, per ripresentarcelo irriconoscibile, autosufficiente, in un nuovo contesto dove è saltata ogni opposizione convenzionale ed altre ne sono nate che rendono quel dato non più riconducibile ad alcuna categoria che non sia quella della pura ricreazione mitica:

La sioramàndola è più rara. Abita nei luoghi umidi, presso le scaturigini nei boschi, si ciba principalmente di aria, e uccide per pura crudeltà, con la linguetta.

Io vidi la sioramàndola una volta sola, alla Fontanella dietro il Castello. Chiacchieravamo ignari Pireto ed io [...] (LNM, 70)

dove è ormai impossibile individuare alcuna distanza “didascalica” fra l’eccentrico “nome che agisce” e le sue amplificazioni, il dipanarsi delle sue connotazioni leggendarie: la sioramandola che ci colpisce col suono dolce e insinuante, proditorio del suo nome, dopo la sua “descrizione” non è più riconoscibile di quanto non lo fosse prima: è un essere che resta perpetuamente con “le spalle voltate”, a noi come all’autore, sospeso nell’involucro magico della sua leggendarietà, ovvero di una lingua autosufficiente, continuamente alimentata dall’interno di un sistema connotativo che si dà sempre come nuovo, inesplorato, del tutto inesauribile.

E allora il mondo animale può essere descritto nei termini della narrazione puntuale: sarà, perché no, prosa e poesia, e loro più comune domesticità (nella cavalletta castana si vedono «lampeggiare le mutande scarlatte», LNM, 71); la casa patriarcale può diventare tempio di un rito solenne («Era come la Sacrestia nuova di San Lorenzo a Firenze», LNM, 105), la lingua più privata può nobilitarsi con sapienti allitterazioni («La cana è muta e solitaria; col fotóne si strepita», LNM, 185), la topografia può diventare occasione poetica («ecco i giocattoli che luccicano fra le strisce dei torrenti, Zanè, Giavenale, Marano, Thiene, Villaverla. Dietro c’è una ressa di Montecchi e di Sandrighi, in fondo la risacca di Castelfranchi e Cittadelle», LNM, 98), la lingua liturgica combinarsi naturalmente col blasfemo («“Eh, can dal Passio!”», LNM, 236) e lo spettacolo di una femminilità tutta nostrana con lo sguardo triste di un grande maestro irlandese, W. B. Yeats («Two girls in silk kimonos», LNM, 184).

Nel continuo intreccio dei codici, la pagina di Meneghello si organizza intorno a una tensione centrale, fra la superficiale, immediata riconoscibilità del linguaggio, l’ostentata apertura *naïf* del discorso, e la sua reale intraducibilità, il margine indecifrabile e arcano che circonda ogni atto, ogni sentimento descritto. Alla

totalità dello sguardo dell'autore, dunque, corrisponde la totalità della voce che lo esprime, del "genere" che gli è proprio:

In paese, l'elaborazione riflessa dell'esperienza è parlata e soprattutto mimata, quindi è per sua natura labile e scritta nell'aria. Il suo genere quasi unico è il riso, la rappresentazione comica della vita: ma in questo campo ha un'efficacia, una duttilità, una ricchezza, che per contrasto fanno apparire scipite e stentate molte parti analoghe della letteratura corrente. (LNM, 270)

Il gesto che sembra escludere la scrittura dai legittimi canali di elaborazione di *questa* esperienza, non fa in realtà che attribuire a *questa* scrittura un dominio tanto più grande e ambizioso: non c'è che da fare un passo fuori della «letteratura corrente», scavalcarne la «scipitezza e stentatezza». Al di là delle riserve teoriche, al di là delle proclamate difficoltà, è chiaro che *Libera nos* sarà scrittura ma anche parola viva, mimesi di mimesi istrionesca, metagestualità e metaletteratura, greve materialità ma anche efficace duttile ricca sofisticazione, bizzarria rimata ma anche narrazione puntuale: sarà, perché no, prosa e poesia, e loro combinazione e capovolgimento, sarà soprattutto spettacolo, riso e festa, rappresentazione comica della vita, il genere che da tempo immemorabile lega insieme la comunità.

Sarà e «cronaca» e «favola», il genere del racconto paesano così come Meneghello lo definisce; sarà esso stesso, il libro, quella "linea pura" dello stile che si è sollevata al di sopra delle sue componenti, sempre tesa fra «la verità materiale dei fatti, e la bellezza del racconto» (LNM, 270); le parole che Meneghello adopera per analizzare l'*imitatio*, l'opera di scelta, composizione e costruzione del narratore paesano – non scrittore, ma parlatore oratore e mimo – rendono meglio di ogni altro discorso i principi della poetica di *Libera nos*.

Superando decisamente il dualismo e la complementarità di cronaca e favola, l'opera emerge come punto d'incontro di diversi

linguaggi e filoni culturali, aspira ad essere mediazione di forme e generi disparati, a rappresentare, insieme alla successione delle età e delle fasi dello sviluppo dell'uomo – anzi di un uomo, e poi di un paese, e poi di una società – la successione dei vari stadi di espressione dell'immaginario, dal mito al racconto orale all'alta letteratura. E come il mondo dei suoni, delle voci, delle sensazioni, degli odori, del "basso" più materiale proprio dell'infanzia cresce nel mondo degli slanci e delle passioni, delle debolezze e della canzonatura proprio della giovinezza, e questo a sua volta nel mondo delle preoccupazioni, dell'intellettualità, dell'ironia e della delusione proprio della maturità e della vecchiaia, così l'arte stessa che racconta questa crescita dovrà salire ad uno ad uno i suoi gradini, trascorrere dalla forme più semplici a quelle più complesse della costruzione verbale. E non sarà soltanto letteratura, sarà qualcosa in più: oltre alle qualità della scrittura, altre qualità e tecniche e malizie vi dovranno trovar posto. Come nei racconti di magia ci sarà un eroe mediatore, capace di addossarsi ed esprimere le contraddizioni della storia collettiva; e come nel romanzo moderno ci sarà una coscienza frantumata, il rifiuto di una formalizzazione coerente e definitiva: le due funzioni storicamente tanto divergenti sono ora riunite nell'individuo isolato che è l'autore stesso, la voce che può rivivere la pienezza della vita perché sa affidarsi a strumenti non usuali, dissepolti dal terreno di una antica civiltà marginale, finora apparentemente muta.

È il dialetto a fornire lo strato più basso e elementare di immagini, anzi di "cose":

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. (LNM, 41)

Da questo «nòcciolo di materia primordiale» si sprigiona la «reazione a catena» dell'espressione; su questa base si deposita il magma creativo dove le lingue si confondono, e la più banale delle strofe infantili agisce alla stessa stregua del verso più raffinato (Meneghello ha poi trovato molte altre occasioni per l'ironica equiparazione di questi generi opposti, soprattutto in *Fiori italiani*, e in gustosi articoli come *Le fonti oscure*, «La Stampa», 25 novembre 1977). A concludere questo tragitto sarà la grande poesia moderna: Montale potrà essere “troppo bello per Malo” ma ciò non distoglierà uno di Malo (anzi “da Malo”) dal dedicargli il suo sommessimo carnevale di Gerti:

Sono belle le occasioni che crollano, le feste che si sfasciano,
quando i buffi del caso battono il paese, e tutto fa girandola.
(LNM, 274)

E l'opera presenterà tutte insieme queste dimensioni, al punto che il suo finale coinciderà con l'ultimo verso di una filastrocca, da quel momento non più inane rima infantile ma filo pienamente integrato nel compatto tessuto della prosa; non più dialetto, ma lingua dotata di piena legittimazione poetica. E nel processo di costruirsi e svilupparsi, questo modello espressivo “aperto” e onnicomprensivo finisce con lo sbaragliare tutti i sistemi contigui, l'espressione monocorde e univoca dei codici vincenti nel gusto del pubblico: in questo senso i romanzi successivi, *I piccoli maestri* e *Pomo pero*, sono da considerarsi minori rispetto a *Libera nos*, perché ne sviluppano aspetti particolari: il primo sviluppa la polemica nei confronti della retorica celebrativa – nel caso specifico quella della Resistenza, da parte di uno che l'ha fatta; il secondo sviluppa il «libro di famiglia», scrivendolo con maggiore acribia, cattiveria e disperazione, senza il risparmio e l'indulgenza che schiariscono *Libera nos*.

Il carattere “modernista” della poetica di Meneghello è rivelato dall'ampiezza delle integrazioni sperimentate di fronte a un pano-

rama di progressiva disintegrazione, ma ancora di più dall'esigenza di trascinarsi dietro una storia a radici lunghe, di fondarsi a tutti i costi nell'arcaico e nel primitivo, ovvero in una mitologia sì privata e elementare, ma non per questo meno solida, meno sentimentalmente ricca. Non possiamo non pensare alle prove più impegnate di Svevo, e poi della Morante, come non possiamo non avvederci che *Libera nos* è il romanzo italiano più affine al *Portrait* joyciano, per l'incessante archeologia del proprio mondo immaginario, e persino per un'antropologia forse un po' datata, che non procede, con Lévi-Strauss, oltre l'identificazione di "primitivo" con "illogico", attribuendo ancora il dialetto a "una sfera pre-logica dove le associazioni sono libere e fundamentalmente folli" (LNM, 41).

Ma il carattere che ho chiamato "modernista", per l'affinità della poetica di Meneghello con quelle che hanno creato il grande romanzo moderno in Europa, viene sottolineato soprattutto dal fatto che la totalità immaginata, pur tra mille difficoltà e insidie, non appare alla fine mai abbandonata in intima lacerazione o dissidio. Scompaiono le grandi opposizioni che costruivano il romanzo ottocentesco: non c'è vera opposizione fra morte e vita – soprattutto se ad apprendere la morte è la fantasia dei bambini, quando «I pezzettini di angelo hanno ciascuno il suo paio di ali trasparenti come quelle delle libellule, e salgono per conto loro» (LNM, 14); non c'è opposizione tragica fra amore e rifiuto, assorbiti nella casistica del confessionale, protratta dagli «atinpùri» ai «Concubiti certi»; né tra frustrazione e desiderio, che in tutto il libro, viene confessato una volta sola – e dalla donna chiamata Cina, «mentecatta e molto devota» (LNM, 215); non c'è opposizione fra normalità e eccentricità, fra denaro e onore, fra guerra e pace («*Andiamo la guerra / col sciopo inpartèra* [...] Sotto sotto noi credevamo allora – pur non confessandolo – di giocare: invece per prendere la Francia e la Croazia, la Grecia e la Polonia si fa effettivamente così», LNM, 68), non fra religiosità e libero pensiero, fra festa e lavoro («Bisogna lavorare non otto ore, o sette ore, o dieci ore, ma praticamente *sempre*, magari con pause, interruzioni e rallentamenti,

però in continuazione e senza orario, più o meno da quando si alza il sole fino a notte», LNM, 119). Pur tutti presenti, questi poli non restano mai in attrito, e anzi restano avviluppati, conciliati in una transazione ancora più capace ed estesa di ogni incompatibilità, una transazione che è la forma stessa del “romanzo”, in quanto genere infinitamente sfaccettato e problematico. Nell’aderire alla vita, esso ne accetta senza scandalo e senza illusioni i verdeti e gli sgarbi, le ingiustizie e l’incontrollabilità, secondo gli schemi della mentalità popolare cui vuole rimanere fedele; un’accezione portata ai limiti dello stoicismo, se non, talvolta, di un cinismo fin troppo calcolato: «Sciocchine! Volete capirla che generalmente nel cotto non c’è che il còto del coito?» (LNM, 185).

È proprio in questo atteggiamento stoico che si sentono più forti le radici ataviche di Meneghello, e con loro la parentela con scrittori come, ad esempio, il Pasolini di *Ragazzi di vita* – cauti, dolenti, riservati proponenti di consolazioni ai livelli più umili e oscuri dell’esistenza. Ma anche, curiosamente, è in questo atteggiamento che si rivelano le più evidenti influenze di una cultura nuova, esterna, la vera fonte del “modernismo” nostrano – parlo della cultura inglese, e in special modo della scuola di scrittori che almeno dalla Woolf – ma andrei ancora più indietro, a James e a quell’Arnold che Meneghello ha sicuramente studiato e apprezzato – e almeno fino a Angus Wilson, passando per Forster, Huxley e Compton Burnett, ha definito la qualità e l’umore del romanzo *highbrow* dell’Inghilterra novecentesca.

In Meneghello sopravvivono vestigia di opposizioni come città/campagna, adulti/bambini, e forse, più cospicua di tutte, presente/passato, ma sono soltanto maschere, tutte ricondotte a un’opposizione sola e fondamentale, l’unica ad esistere veramente, esteticamente, quella fra vero e falso, realtà e illusione, ovvero linguaggio e silenzio, esprimibilità e ineffabilità – l’opposizione che comprende e livella tutte le altre. La vera, ultima transazione di aporie, incompatibilità, antitesi e lacerazioni, la loro mediazione suprema, sta dunque nel libro che sotto i nostri occhi dice, mima,

accetta, concilia le asperità del mondo, capovolgendo così, paradossalmente, e in antitesi con la sua stessa poetica, ogni premessa extra o anti letteraria. Alla fine è il “romanzo” – la “letteratura” – a restituire a quel mondo la sua coerenza e identità.

Ma a questo punto, trovata per *Libera nos* una collocazione e una parentela – una “tradizione” – bisogna pur rivendicarne la peculiarità. È vero che Meneghello non è il primo, e non il solo, romanziere italiano contemporaneo ad aver tentato una simile sintesi di materiali e linguaggi. Esempi altrettanto interessanti si hanno in Fenoglio, in Pasolini, nel primo Testori, e soprattutto nell’inventore dell’ultimo stile “italiano”, Arbasino (il nostro post-moderno, se vogliamo). Ma pensiamo a quale mostro partorirebbe la penna arbasiniana, se dovesse raccontare la storia (LNM, 140-141) della zia Gegia! Il fatto è che Meneghello si è nutrito in un terreno sociale molto diverso da quello dei pochi scrittori che gli si possono mettere a fianco: non c’è nulla in lui della positività aggressiva e sorniona degli scrittori italiani contemporanei, nulla della loro disinvoltura e facilità (si pensi al suo conterraneo Parisse). È che i suoi modi non derivano dalla città che ha formato gli altri, non dalla cultura borghese urbana che li ha istruiti su come prendere il mondo.

Nell’accumulo stilistico di Arbasino entrano l’opera, la pubblicità, la commedia brillante, l’elzeviro mondano, il film americano, il romanzo crepuscolare – tutti generi cittadini contrari al giornale sportivo, alla lirica ottocentesca, al film francese anni trenta, al bollettino campagnolo parrocchiale, al fumetto avventuroso, a Dante e Baudelaire, i generi campagnoli di Meneghello –; e ancora nello stile di scrittori come Arbasino entra tutto quanto è prosopopea e *persiflage*, gioco ammiccante, pasticciato e mai troppo serio, ma sempre “alto”, sempre un *must* di difficile rinuncia, con provincia e capitale azzerate nel tipico “medio” di una civiltà ormai stabilita e automotivata, accanitamente antipopulista, vogliosa di uno status tanto più ricercato quanto più presente e a portata di mano, e tuttavia sempre proiettato all’esterno, verso un’altra classe aldilà

delle Alpi, e poi del mare, e poi... La civiltà di Meneghello è invece sprovvista di questo esigente, estroverso centro dinamico. Più che una condizione verificabile e trasmissibile è un brano favolistico della Storia, a metà strada fra la campagna di Olmi e la cittadina di Fellini, un momento che si può soltanto ri-vivere e ri-costruire con immenso lavoro di nervi viscere e memoria, che esclude qualsiasi disinvoltura e pasticcio: è il paese, dove solo i «signori» si distinguono dalla gente comune. Nobili in decadenza e vecchia comunità rurale in sfacelo, e poi nient'altro. Lo sguardo del paese è tutto rivolto su se stesso, perché al di là di se stesso sa che è inutile aspirare. Il diverso, l'esotico, l'elegante-urbano non possono che esservi oggetto di parodia; il residuo senso di identità potrà soltanto essere offerto da un ritorno sui propri passi, da tipologie consuete, da un movimento esasperatamente circolare.

Allora ecco il nobile Marietto che coltiva tracce di sensismo e di positivismo (LNM, 264-265), ecco il Professore che si intrattiene nello studio «con Curzio Rufo, i filosofi tedeschi, qualche storico anglosassone, gli incomparabili greci» (LNM, 263); allora ecco, unica citazione che mi consento da *Pomo pero*, l'ultima commemorazione di un eccidio di partigiani:

quest'anno sono venuti gruppi di persone nuove con scritte in parentesi e drappi di un rosso nuovo assai vivace, quasi arancione, davvero smagliante: erano giovanotti di città dai modi distinti, donne chic piuttosto veementi, bambini eleganti; Giovanni sparuto stava lì nella malga (c'è l'ingrandimento) con le braccia alzate, le solite ammaccature sul viso... (PP, 680-681)

Ma allora, qual è il pubblico di questo classico della letteratura italiana contemporanea? L'autore stesso ha una risposta più esclusiva che inclusiva: intanto c'erano i suoi compaesani, cui comunque il libro «sarebbe sembrato un po' inutile [...] dato che qui in paese queste cose ce le diciamo già a voce». La sua scelta è stata di dare «ragguagli di uno da Malo a quegli italiani che volessero

sentirli» (LNM, 301), ciò che non ci orienta molto anche perché, come Meneghello sa benissimo, letterariamente parlando l'Italia non è mai stata unita – e se possibile, si è ancora più divisa nei vent'anni giusti che ci separano dalla pubblicazione di *Libera nos*. Come testimonianza personale, posso dire che non lo leggono i fans di Manganelli e Malerba, che piace per le ragioni sbagliate ai gadda-pasoliniani, per quelle giuste a chi ammira Svevo, Montale, Calvino; che lo apprezzano al limite dell'ossequio i fedeli di Yeats e di Proust, mentre non lo possono sopportare i moraviani.

Siamo partiti registrando un'aspirazione alla totalità, un'uscita dal campo della letteratura più tradizionale, e ci ritroviamo con i sempiterni venticinque lettori del Manzoni, che nel frattempo, escluso che per l'industria scolastica, saranno ulteriormente diminuiti. Lo scrittore implicito nella poetica di Meneghello, scrittore "da Malo" - europeo, trova una resistenza nel destinatario, il lettore implicito di un libro "italiano" scritto per una cerchia più vasta di quella altovicentina. La tradizionale funzione di questo scrittore, l'aspirazione fondamentale della sua formazione modernista, di essere conciliatore di opposti, viene schiacciata dalla Storia italiana su una dimensione sempre più gelosamente, esclusivamente letteraria. Per essere eroe moderno, egli deve riconoscersi alla fine detentore di un'unica conoscenza – non *la vita*, ma la *propria* vita – e la sua forma deve accettarsi non come mediazione dei destini collettivi e del loro rumore, ma come scavo nel privato, itinerario in una preziosa autodidattica, suggellato da scontroso riserbo; una consolazione da offrire esitando, forse disperando («perfino il piacere di stare insieme è scomparso», LNM, 298) affinché non si perdano del tutto le antiche ragioni dello scrivere per il vivere comune.

P.S. «La malinconia forse ce la metto io ma non credo» (PP, 624).

IV

Intertestualità divertente

Katia, in memoriam

«Meneghello? È divertente perché è intertestuale!» La risposta mi colse di sorpresa in una giornata di esami piuttosto fiacca. *Libera nos* era fra le letture da fare per un corso sulla figura dell'adolescente nella letteratura del dopoguerra, e di testi più o meno «divertenti» e in varia misura «intertestuali» non c'era solo quello. C'era *Il giovane Holden* di Salinger, c'era *Il tamburo di latta* di Grass, c'era *La solitudine del maratoneta* di Sillitoe, c'erano *Ragazzi di vita* di Pasolini e *Zazie nel metro* di Queneau.

Dicevo che quella era una giornata senza colore, soprattutto per *Libera nos*. I ragazzi si sapevano disimpegnare a dovere sui singoli episodi e sulla cornice linguistica, ma alla domanda faticosa «Allora, l'ha divertita questa lettura?» li vedevo assumere espressioni indecise. «Beh, divertente proprio... non saprei...» Poi, dopo una pausa di riflessione, ecco accendersi qualche bagliore: «Ah sì, forse la partita di calcio fra quelle squadre paesane, il motociclista che va a finire dall'altra parte del fiume...». Il libro giungeva a colpire per così dire di sponda, con una traiettoria che doveva includere un intervallo per lasciar decantare quella inusuale domanda; e colpiva per gli episodi più comici ed estremi che avessero qualche rapporto con l'esperienza dell'oggi – gli sport, le bande di ragazzi, la sessualità, le avventure dell'adolescenza... Insomma per un'attualità che in esso non è affatto centrale, o non programmaticamente, proprio perché la mette in prospettiva, e ne evade per riconoscerne le radici. E mi rendevo conto come non sia facile inserire un libro così in mezzo ad altri libri tanto diversi, non tematicamente ma letterariamente e culturalmente, e in un corso che sta in mezzo a tanti altri corsi universitari, con il dovere istituzionale di comunicare uno di quei saperi che si pretendono “scientifici” e “professionalizzanti”,

cioè strumenti di affermazione nel mondo d'oggi. Perché poche cose ci sono in quel libro che chiedano di essere trasmesse in questo senso, o di far parte del dialogo cui lo studente si sente per sua disgrazia obbligato, e che è un "dialogo" molto sui generis, anzi più monologo che dialogo – monologo dell'istituzione, dell'ego del docente, del nozionismo, della formula inappellabile, insomma monologo del soggetto unico e trascendente, metafisico, della voce che bisogna a tutti i costi espandere, riprodurre, imitare se si vuole guadagnare stima, simpatia, un trenta, magari una lode... E quindi che non lascia spazio fuori dell'istituzione, ad altre soggettività, ad altre voci, ad altri gusti, e meno che mai a versioni di fruibilità tutta personale che siano competitive o anche solo distraenti, perché una volta designato "di testo" un libro può solo essere educativo e basta, oggetto di riflessione seriosa, matura nel senso che anticipa e risolve ogni domanda, ogni dubbio – "come abbiamo visto nel corso..." diventa il preambolo d'obbligo – e a questo punto diventa impensabile il "divertimento". Come "divertirsi" in quella specie di *panopticon* delle professionalità quale deve ormai fingersi la formazione superiore in Italia?

Una buona parte degli esami di quella giornata spingevano a queste meste considerazioni, quando all'improvviso ecco che si fa viva la Mara Dompé, cuneese timida, laconica, ma sotto sotto sveglia e dotata, con le mani nella poesia e nel racconto, e a giudicare dalla sua risposta anche un po' nella teoria. E Mara veniva a dire: «Meneghello? divertente perché intertestuale!» Qui le parti si invertivano: se prima era l'esaminatore a sorprendere lo studente, ora era lo studente a sorprendere l'esaminatore, e con questa nozione dell'intertestualità che lì per lì stentavo a connettere con il divertimento.

Intertestualità vuol dire, alla buona, la capacità che i testi hanno di richiamarsi l'un l'altro, di istituire, loro sì, un dialogo intensissimo e polifonico, in virtù degli echi, delle connessioni, dei rimandi che sempre si istituiscono fra le parole, le frasi, i passi memorabili della scrittura letteraria. Echi, rimandi e connessioni

che possono essere dichiarati ed esibiti, ma anche solo accennati o lasciati impliciti, o restare talvolta inconsapevoli – e qui sta il bello perché ci troviamo di fronte a una testualità che non si pretende definitiva, che si sa immersa in una corrente continua e impetuosa di espressività integrata che non la lascia stagnare, che sempre la rilancia e la miscela in un gioco infinito di significazione nel quale si richiamano e moltiplicano, e al quale si rifanno, testi sparsi per tutta la storia della scrittura, e che sempre alludono, aprono le porte a nuove possibilità, a nuovi testi a venire. Perché la parola letteraria non è mai stanca di costruire, e sempre si rivolge ai suoi antecedenti ripetendoli e contaminandoli, e sempre accenna al di là di sé, alle sue riprese e ulteriori contaminazioni, e si diffonde e dilaga con imprevedibile incostanza e novità, e insomma gioca, si diverte per far divertire chi è abbastanza addentro ai *mores* della lettura per capire il gioco. E questa non è una dimensione che appartenga al testo letterario per così dire istituzionalmente, che gli venga riconosciuta in base a un calcolo di qualche tipo: non sapremmo mai come sistematizzare e cogliere *tutte* le libere e segrete connotazioni di un testo, e non sapremmo come qualificarne e quantificarne la percezione, che quindi venga lasciata alle vicende della lettura, al *plaisir* che ciascun lettore si deve inventare da sé, fuori dell'istituzione – o, al suo interno, recuperare solo in seguito a una domanda inconsueta, magari dopo un'opportuna pausa di riflessione. Il vecchio Edward Morgan Forster ha ben illustrato questa condizione ibrida del testo, in uno straordinario passo di *Aspetti del romanzo* (1927). Forster ci chiede di immaginare *tutti* i romanzieri mai esistiti che lavorano «insieme, nello stesso momento... in una stanza circolare» – una memoria, direi, della sala di lettura del vecchio British Museum – e lì ciascuno lavora alla sua composizione gomito a gomito con un altro romanziere, e quali non sono gli scambi, i cenni d'intesa, gli incontri improvvisi e imprevisi...

Era dunque benvenuta, l'indipendente e perspicace Dompé, a dichiararsi “divertita” come lettrice – cedendo a quella che per me

è sempre stata la qualità principale dei libri di Luigi Meneghello. Ed ancora più benvenuta era a collegarla alla loro principale proprietà letteraria, l'intertestualità, anche se lì per lì mi domandavo se la risposta fosse improvvisata, o meditata. Perché la scrittura di Meneghello è fra le poche nella nostra letteratura a riconoscere, e a farci toccare con mano, di avere una base linguistica e stilistica non unica ed esclusiva, non vincolata al programma di una scuola, non assertrice di un soggetto sovrano; ma al contrario multipla, aperta e mobile, continuamente rinnovata, esposta all'intuizione del momento, al fascino della battaglia fra sistemi significativi, al rigore di regole scoperte strada facendo – una base dunque naturalmente precaria, instabile, di cui Meneghello stesso dà un'idea quando richiama la tecnica dell'*intarsio* per definire la sua base linguistica: «La lingua aveva strati sovrapposti: era tutto un intarsio...» (LNM, 129). Quello che ora mi preme sottolineare, però, è che qui siamo ben oltre l'intarsio della lingua, l'integrazione dei livelli linguistici; qui ci spingiamo nei territori complessi dello stile, del tono, del discorso, della sostanza rappresentata. Trattiamo cioè di una scrittura che non si pone confini nel connettere, mescolare, ibridare le proprie matrici, le proprie corrispondenze, e che si diverte – e diverte – in questa operazione; che può presentarsi come semplice e ingenua, ma che sotto la pretesa di innocenza nasconde una vera e propria gravidanza di significati progressi che chiedono di entrare nella nostra lettura, di arricchirne la riserva di cose memorabili, per sfuggire momentaneamente al divieto e poi alla nostalgia della creatività, della genialità che scompiglia e rinnova – per non lasciarci vivere, come diceva Eliot, «soltanto di attesa e di testimonianza». Insomma, quella di Meneghello è una scrittura che sfrutta in pieno, intensamente e consapevolmente, maliziosamente, una sapiente architettura intertestuale, a lungo meditata e raffinata.

A questo punto i miei colleghi più esperti di teoria diranno che l'intertestualità non è una cosa che uno si va a cercare, né una proprietà specifica di un testo, ma una condizione generica di tutta la

scrittura letteraria, non attribuibile a questo o a quello scrittore, ma a tutti i testi in generale. Vero, ma è anche vero che proprio i primi e principali diffusori della teoria, Roland Barthes e Julia Kristeva – dopo il suo vero e per allora occulto inventore, Michail Bachtin – sono anche quelli che parlano di una ricerca consapevole di spunti e occasioni intertestuali che caratterizzerebbe la letteratura cosiddetta del Modernismo, cioè, in termini più nostri, la letteratura di avanguardia del Novecento europeo. Un bel po' di anni fa io stesso ho tentato di dare a *Libera nos* una patente modernista, e volendo ora aggiungere una nuova qualificazione comincerei sottolineando come la teoria dell'intertestualità acquisì diffusione proprio negli anni '60, quelli in cui Meneghello comincia a scrivere, tenendosi comunque ben lontano da qualsiasi influenza o orecchiamento diretto, e ricavando una sua teoria di fondo dalla pratica stessa della scrittura a contatto con regioni del mondo ancora molto diverse, e a confronto con mutamenti civili e sociali smisuratamente complessi e intricati, e senza precedenti come il passaggio del nostro paese dalla guerra alla pace, dalla dittatura alla democrazia, da un'economia agricola a una industriale, dalla povertà diffusa all'improvvisa ricchezza. Quella che potrebbe essere la palla al piede, la prigione di tale esercizio, un materiale troppo localistico e minimalista per acquistare risalto, troppo personale per convincere, viene innestato da Meneghello non su un tronco ma su vari tronchi e livelli di discorso e di genere letterario, che lo distanziano e nello stesso tempo lo integrano in uno stile superiore, cosmopolita, cannibalistico – avrebbe detto Virginia Woolf, per significare qualcosa di molto diverso dall'uso che del termine si fa nel gergo letterario italiano di oggi – perché nutrito di tutti gli altri, in una parola da una polifonia di stili. Sono volta a volta i discorsi del buonsenso tollerante e dell'ideologia intransigente, della compunzione religiosa e della blasfemia sfrontata, della storia patria e della cronaca paesana, della letteratura colta e della fiaba; e sono i registri del gergo accademico forestiero e della battuta dialettale, degli idiomi locali e della retorica politica,

della saggistica sociologica e della parlata vernacola; e sono i ritmi della filastrocca contadina, della giaculatoria bigotta, della formula erudita, della canzone popolare, della letteratura di consumo, della più fulgida e selettiva poesia – ma sempre come pezzi di un assemblaggio, un’architettura mai finita, instabile, che la scrittura continuamente mescola e commisura senza permettere che un elemento prevalga sull’altro, senza mai lasciarsi intrappolare in un unico motivo, in un’unica dimensione – e, soprattutto, senza mai cessare di far risuonare questo lavoro di combinazione e incastro nell’approdo della complicazione divertente, della curiosità che illumina... Ed è l’incontro-scontro fra discorsi, generi diversi e alternativi, fra esperienze confrontabili soltanto nell’ossimoro e nel paradosso, fra gli estremi opposti della nostra sempre estremizzata cultura, a costituire il nucleo portante di questa scrittura, e del suo “divertimento”.

Ma tanto ragionare astratto ha ora bisogno di qualche verifica, che vorrei limitare al primo Meneghello, a *Libera nos* che oggi celebriamo e al primo volume delle *Carte* che illustra e completa il libro canonico come meglio non si potrebbe, e, oserei dire, talvolta lo sorpassa in *verve* creativa. Prima però vorrei sgombrare il campo dal possibile equivoco che “intertestualità” sia un altro nome per “citazionismo”, ovvero per quel vezzo con il quale un autore segnala al lettore la propria superiore competenza nella materia che sta trattando accumulando citazioni da altri autori che hanno autorevolmente trattato quella stessa materia. Non che l’operazione sia sconosciuta al Nostro, che nelle numerose citazioni e allusioni segue però una via tutta sua, mai rinunciando a inserirle in un contesto sempre dialettico, sempre rivolto al contrasto e alla contaminazione sorprendente, quando non alla parodia. Nelle *Carte I*, per esempio, si evoca un’ultracanonica pietra miliare della nostra *koinè* poetica in questo modo: «Al volante della Balilla c’era un piccolo prete dal viso pallido e assorto, come se meriggiasse...» (C I, 18) – il nostro divertimento è il miglior segno d’intesa che potesse ricevere questa citazione.

Il romanzo presenta una vasta gamma di spunti citazionali – si può dire che sia costruito su quelli – estratti dal loro contesto originario e attribuiti a un circuito nuovo e del tutto problematico, se non addirittura incongruo. Nelle occasioni più frequenti la citazione vuole esprimere la propria assoluta insostituibilità, come quando Yeats viene invocato per un verso epifanico – «she, a gazelle» quando si tratta di definire l'incanto di un'apparizione inaspettata, fuori dell'ordinario nell'ambiente paesano perché troppo nuova, troppo al passo con la modernità sconosciuta d'oltre frontiera. In altre occasioni si accentuano queste incongruità: «Sabo: in boca te cago / in boca te pisso / dimàn te guarisso.» E di seguito: «Questo di sette è il più gradito giorno; i cuori si rallegrano aspettando la domènega taumaturga.» (LNM, 113) – dove il sublime leopardiano si scontra – per restare sospeso, stranito e mobile prima di integrarsi sinergicamente – con la più bassa e irriverente delle cantilene. E al limite fra citazione e intertestualità, ecco l'accostamento delle strutture della casa contadina con la sacrestia di San Lorenzo a Firenze:

La casa ha amplissimi granai, quasi un'altra casa lassù, ventosa e luminosa, cogli alti soffitti sbilenchi. Queste sfere sopramondane hanno più importanza che non si possa dire: si dovrebbe trascrivere tutto in chiave neo-platonica. Era come la Sacrestia nuova di San Lorenzo a Firenze: c'era la zona intermedia delle cose terrene, camere, cucine, cortili; in basso quella oscura dell'Ade a cui davano adito la scala della cantina, la casetta della benzina in orto, e le altre aperture da cui s'udivano gorgogli di cose liquide, sotterranee. Qui in alto c'era la sfera nitida, spaziosa, aperta e nuda dei granai, il mondo incorporato dove emigrano le idee dei giocattoli rotti, degli oggetti spenti; il mondo delle essenze che l'artista ha cercato di riprodurre in pietra serena a San Lorenzo. (LNM, 105-106)

Ma, abbiamo detto, non è alla citazione consapevole, alla segnetica più o meno forte del soggetto-autore che possiamo fermarci.

Nella scrittura meneghelliana la coscienza intertestuale agisce in un senso più sottile e profondo, perché chiama in causa una specie di *Weltliteratur* come proprio inevitabile fondamento. Subito dopo il passo che abbiamo appena citato, a proposito del tinello di famiglia ricorre questa frase: «Se ci si porta un visitatore inaspettato chi lo precede scocca via dalla tavola una mosca morta, raddrizza le fotografie a sghembo nella cornice» (LNM, 106). E più sotto, a proposito degli umori personali: «La cana è muta e solitaria, col fotòne si strepita; invece quando vengono le scosse del nervoso si sussurrano impropèri sottovoce, si gesticola, e si manovrano i nervetti delle mascelle» (LNM, 185). Non c'è citazione diretta, che l'ibrido di lingua e dialetto comunque assorbe e non lascia trasparire; ma c'è il ricorso al dettato montaliano, stranito anch'esso come la menzione dell'architettura sacra di San Lorenzo, ma direi anche, e paradossalmente, quasi integrato per straniamento, per imprevedibile sinergia con espressioni bizzarre, da Montale lontanissime. E il culmine di questo processo non poteva che coinvolgere citazione e intertestualità, il basso e l'alto della cultura, e dialetto, italiano colto e inglese, tutti compresi insieme, e con essi l'inventività lirica di un grande poeta (appena "scoperto" dall'accademia quando lo citava Meneghello), la grazia di una sacra rappresentazione medievale, la forza segreta delle fiabe, la tristezza di certe vecchie della campagna... È l'episodio di Don Emanuele, «il prete più ubriaco della provincia» che merita l'immortalità di una memoria spaziosa e a largo raggio, di una pietà trasfigurata in realismo angelico, per un atto volgare come una pipì fatta contro il muro di casa Meneghello:

Dal tinello di mie cugine si udivano all'improvviso degli scrosci. «Ma come, piove?» domandavano gli ospiti interrompendo la conversazione. Mie cugine cercavano invano di ingentilire l'assurda spiegazione.

One of the countrymen

Cossa ze sta?

The angel:

I am the angel of reality,
Seen for a moment standing in the door:
I have neither ashen wing nor wear of ore
And live without a tepid aureole.

One of the countrymen:

Cossa diselo?

The angel:

pio pio pio... in liquid lingerings,
Like watery words awash; like meanings said

By repetitions of half-meanings... (LNM, 242)

Qui non siamo più alle prese con un poeta irlandese, uno americano, un paio di italiani – con qualità individuabili, numerabili per sé; ma con un viluppo unico e inestricabile, in cui entrano il prete ubriaco e Wallace Stevens, le cugine e gli angeli, e poi Yeats e lo zio Checco, Montale e la stirpe maladense, Dante e le giaculatorie... ma senza identificazioni pedanti, senza soluzioni di continuità. L'intertestualità di Meneghello lavora in questo modo, accennando a questa o a quella derivazione, evocando questa o quell'immagine distintiva, riprendendo questo o quell'effetto, mai però insistendo nello scavo e nell'esibizione del significante, ma anzi girandoci intorno e abbandonando subito la presa, per svicolare e passare a un effetto nuovo, lasciando ogni approfondimento al lavoro interno dei significati, al filo rosso dell'episodio, non con un movimento rettilineo ma con una serie di curve molto elaborate – che potrebbero spiegare, tra l'altro, il simbolo della S adottato dall'io autobiografico delle narrazioni successive. La sua è

una continua deroga dai punti di partenza, un accavallare e scompi- gliare i livelli, un sottrarsi all'identità immediata della scrittura per crearne una mediata, unificata soltanto dalle lettere del mon- do, nella cittadinanza del mondo.

E si noti come egli coltivi un modo che resta distante da quello dei maggiori nostri scrittori novecenteschi, fatta eccezione natu- ralmente per Carlo Emilio Gadda e Beppe Fenoglio, quelli che con lui più hanno saputo aprire la loro pagina a una indiscutibile e affascinante polifonia, incuranti dei dislivelli e degli attriti, e anzi attenti a lasciarli intatti là dove si presentavano. Altri autori sono consapevoli dell'intertestualità implicita in ogni loro espressione: Pavese tenta anche lui l'ibridazione con il dialetto, Arbasino con la lingua franca della borghesia colta e affluente, ma essi scrivono pur sempre con l'obiettivo della costruzione coerente e del testo uni- tario, della pagina marcata dall'identità autorale, caratteri che mi pare Meneghello abbia consapevolmente abbandonato – mostran- do in questo senso la strada agli Starnone, ai Mari, ai Bianchini – che, divertenti o meno, si accorgono sempre dell'inafferrabilità delle parole.

La mia chiacchierata non può ora concludersi senza un ritorno alle origini e a Mara Dompé, cuneese laconica e perspicace: si è laureata l'anno scorso con una tesi in Letterature comparate su Meneghello e Salinger, ed ha riportato l'ovvio risultato di 110 e lode. Lavora nell'editoria e ha pubblicato di recente un libro di racconti per bambini. Ogni tanto mi viene a trovare, e mi parla di *Libera nos* con il tono che si usa per una scoperta scientifica – utile e, naturalmente, “professionalizzante”.

V

Intertextual Strategies

It is generally known that the peculiarity of Meneghello's style is an all-pervasive and all-inclusive hybridization of language – I'm using this word with some relish, as he would react to its technicality and sophistication with one of his expressive disclaimers: "ma va là, macaco!". None of the many passages and quotes that have been and will be analysed in this piece could do without the cross-fertilization of the many linguistic and cultural layers that make up his inimitable approach to story-telling. Three of these layers stand out as most important – the literary, the demotic (especially local dialects) and the foreign, both literary and demotic – or, more generally, writing and orality; as if no sentence, no syntagm, no figure could be complete and stand on its own without this essential balance between different and jarring elements, often contradictory, if not offensive, for the commonly accepted notion of the proper language for a respectable, canonical book.

Now, this anti-normative norm was implicit and expressed again and again in Meneghello's production, and with great urgency, as when quoting an inextricable knot of words in dialect, adding: «Da tutto sprizza come un lampo-sgiantìzo, si sente il nodo ultimo di quella che chiamiamo la nostra vita, il groppo di materia che non si può schiacciare, il fondo impietrito» (LNM, 42). This search for «parole che corrispondono esattamente alle cose», for «l'assoluta giustezza della frase» (D, 149) ensures at the same time a very strict limit and an enormous freedom to the range of linguistic selection open to the author. This may be taken as the twentieth century Italian version of *le mot juste*, but it has a different story behind it – or rather, a different history. This is what Andrea Zanzotto points out in a letter he sent to «il caris-

simo Gigi» when the fortieth anniversary of *Libera nos a malo* was celebrated, apologizing for not being present for bad health:

Tutti riconoscono che questo libro rimane a segnare una svolta in atto nella nostra letteratura e direi anche storia [...] in questi tempi sempre più oscuri scaturisce dalla tua opera un invito appassionato e disincantato a resistere perché non si perda il sentimento di un'origine diversa per ognuno di noi e comune là nelle lontananze in cui attingi la tua presenza.¹

Indeed, Meneghello's poetics is linked to, even determined by, the sense of a common history.

I tried to give an aperçus of it in a piece first published in «L'indice dei libri del mese» that was meant as an obituary but came out as a free, perhaps irriverent, memory of my years at Reading, under Gigi's energetic, and covertly dictatorial, steersmanship². The gist of it was that there is a direct and evident connection between this complex style and what we might define as an intimate conviction – in other words, a deep-grounded *ethics* – that was absolute in him and in many other people, as many in fact as a whole group of Italian intellectuals of the past century – and, seen from our perspective, of European intellectuals of the twentieth century. An ethics of facts, we might call it, no less than an ethics of ideas, which developed out of the events of his life: education under Fascism, insurgency and war in the Resistance, emigration and the teaching profession in England, respected authorship in his mature years.

Every and each of these bits of experience would contribute some aspects of what we have now as Meneghello's typical form, the relentless endeavour to be honest with words as much as to be authentic in life: «Non avrei difficoltà a persuadere qualunque compaesano dell'autenticità di ogni parola che ho scritta, pronunciandogliela» (LNM, 302). Truth not as a theoretical objective, to be discussed among philosophers, but as a close grafting of lan-

guage on to things, of the inner attitude on to outer appropriateness, in order to make *communication* possible (J, 133-134); a formal requirement of precision and responsibility towards the “compaesani” as well as “gli italiani”, as well as any reader of any nation – to the public *as a whole*. One senses that for Meneghello aesthetic taste and civility, technical polish and humour, earnestness and light-heartedness are meaningful when connected, as a unique gage to interpret experience: at any rate, «ci vuole una certa *earnestness* per dire esplicitamente male della *earnestness*» (D, 214).

In Italy we used to call this quality ‘dirittura’ – ‘uprightness’ perhaps often associated with ‘morale’ – now an obsolete word, but still applicable to Gigi: a strictly personal, unapparent but irreducible necessity to be faithful to the object in hand, and to refuse and discard everything sounding spurious, inexact, inadequate to it – in literature as in politics as in teaching as in everyday life. Even in the most negligible passages we can find this uncompromising undertone, for instance when Eugenio Montale is decried as «uno zio tra bonario e (*ever so slightly*) compiaciuto di sé» (D, 68). How does that phrase find its place here? Or, how else that hint of self-complacency could find expression? With *un po’*? Banal. *Un pochino*? Childish. *Appena appena* – or *pena pena* in another instance of language/dialect juxtaposition? But that is rendered by the author himself, in a note to *Libera nos*, as *only just*; and then it could be mistaken for disrespect. In that position, in brackets, *ever so slightly* means much more than it says, and even in such marginal cases one senses the nearness and continuity between aspects and insights that normally sound most alien, and diverse, and remote. But this is exactly what Meneghello does all the time, a constant exercise of inclusion of the particular in a new, unusual compound – which we are invited to perceive as a whole, “un mondo a sé”, possessing in every single instance that syntagmatic function now required by the theorists to ascertain intertextuality. In this way every phrase becomes a text of its own, with an elegance of its own, which we are led to apprehend as

part of a whole – a *system*, literary and cultural, textual and oral, micro- and macro-historical; in other words, *intertextual* in the wider sense.

And Meneghello's intertextuality is of the most varied, comprehensive and often unexpected kind. Here are a few varieties: let's begin with the *parodic*, especially of Italian writers, intellectuals and public figures of the twentieth century, first and foremost the poets whom he regarded with suspicion for their mannerisms. Quasimodo, «il ballista tindarico», becomes the butt of great scorn, when the inexperienced author meets some fellow *partigiani* who, unlike him, were used to bear arms: «Era gente già stata in guerra, mentre noi eravamo a Padova a suonare l'oboe sommerso, che poi non si sa che suono possa fare, farà glu glu» (PM, 391). Ungaretti seems to deserve at times «un atteggiamento di cauto riserbo», but only apparently: «il poeta che nominava se stesso in terza persona col cognome, come i giocatori di calcio (“Baloncieri uomo di pena...”»)» was «anche lui un ballista di prima riga» (BS, 80). Even Montale, «il maestro di Sottoripa», is quoted to great advantage in *I piccoli maestri*, but elsewhere recalled to no less humorous effect: «al volante della Balilla c'era un piccolo prete dal viso pallido e assorto, come se meriggiasse...» (C I, 18). By the way, this aspect was particularly emphasized by the nasty review of *I piccoli maestri* written by Carlo Bo in «Il Corriere della Sera» in 1964, much to Gigi's chagrin.

Now from the parodic to the *ironical* – a milder attitude: this is often directed to erudite uses of very common expressions, usually by eminent scholars steeped in antique or specialized texts: «Alle guagnele, sono codeste le vostre letture amene?» – says – «in inglese», specifies the text – one of the great intellectuals appearing in *Il dispatrio* (D, 63), Rudolf Wittkover. English and Italian are all one, at this point. Where are we with this comic archaism? In the eighteenth century, between Parini and Austen, in the nineteenth between Carroll and Collodi? And, even better, what should we make of Sir Jeremy's «i luaccioni»? This, I can witness,

was Donald Gordon's way of calling – «in italiano» this time – the followers of György Lukacs in Italy, with great respect which Gigi in his role as playful – and mischievous – chronicler was quick to undermine... More often irony is aimed nearer home, to the then fashionable Arbasino for instance: «L'anonimo giovanotto lombardo citava a questo proposito la *tolle Dirne* di Heine, dalla finestra del suo *Pracht-Hotel*, io citerò l'anonimo di Montegaldella: "La me morosa ze da Montegalda: la ga na teta freda e l'altra calda"» (BS, 81).

Yet another variety is the *mimetic-empathic* – not emphatic, mind you – empathic use of intertextuality, the real evidence of empathy, the projection of one's personality into the literary anecdote, and the revival of literary memory. One example springs to mind, Baudelaire's *Une charogne* mixed with local history and the Greeks' *Antigone*, enlivening the episode of the heroic Romano, the antimilitaristic mule in *I piccoli maestri* (PM, 450-451; an extended version is in the 1964 Feltrinelli edition, pp. 148-52): Baudelaire and Rimbaud were influential presences, by admission of the author himself. Another instance often quoted by his readers is Gigi's meeting the two «ragazze magnifiche... due sorelle che ho poi riviste – sotto altra luce, ma inconfondibili – in un celebre ritratto in versi, Yeats's *The light of evening, Lissadell...*» ending «...one a gazelle» (LNM, 184).

Then, the variety we may call *polyphonic*: the conflation of the sublime with the low and coarse, of the great literary achievement with the rude patter of the countryside, as in a passage which I think stands at the top of Meneghello's creative power – or better daring – and which I like to quote every time I am dealing with his style and tone and importance, so convincing and amusing it sounds to me: the passage mixing Don Emanuele, 'il prete più ubriaco della provincia' urinating against the wall of the author's cousins' house, with the angels, and the country people in the attitude of a Nativity *tableau*, and Wallace Stevens's memorable verses: «*One of the countrymen / Cossa ze sta? / The angel: / I am*

the angel of reality; / Seen for a moment standing in the door...» (LNM, 242) etc., and, in appendix III, a perfect key to the whole work, in Stevens's equally memorable verse: «*I am one of you and being one of you / Is being and knowing what I am and know*» (LNM, 334). The clash of the vulgar and the refined can be cruder than that, as in this welcome to a restful week-end: «Sabo, in boca te cago, / in boca te pisso / dimàn te guarisso. / Questo di sette è il più gradito giorno; i cuori si rallegrano aspettando la domènega taumaturga» (LNM, 133).

To sum up, and to conclude: a very clear impression that any reader has of the brilliance of Meneghello's style is that it is not premeditated – even if we all know that he spent hours and hours on a single sentence. But the result is always far from contrived, as if it came out experimental and effortless at the same time, not far from that of a cubist painting. This quality too seems to me to be linked to a sense of familiarity with writers present and past. A passage of *Il turbo e il chiaro*, in *La materia di Reading*, may help us here. It's about Gigi's activity as a translator from English into Italian: «È stato un periodo, quello delle traduzioni – e [...] non sono poche [un migliaio e mezzo di pagine...] – durato solo due o tre anni, dal 1960 al 1963. Periodo brevissimo, quindi di intensa attività [...] È lì che ho – non dirò imparato a scrivere, ma disimparato a scrivere male...» (MR, 1541). This allows me to produce my little piece of personal recollection, with which the friends that used to meet at Gigi and Katia's at Malborough Avenue no doubt will agree, that those years of exercise and discovery – in one word of intense apprenticeship in “good writing” – have been probably the happiest in his life, and certainly in ours; if not the most productive, surely the most thrilling. Inventions and mock-heroic *impromptus*, fancy-poems, wordplay and jokes of all sorts came flooding in on those evenings, to testify that a powerful mind was at work, and that a great talent was settling into its most felicitous and most accomplished groove.

NOTE

1. A. Zanzotto, *Al carissimo Gigi*, in G. Barbieri and F. Caputo (ed. by), *Per Libera nos a malo. A 40 anni dal libro di Luigi Meneghello*, Vicenza, Terra Ferma 2005, p. 215.
2. G. Adamo and P. De Marchi (ed. by), *Volta la carta la ze finia. Luigi Meneghello: Biografia per immagini*, Milan, Effigie 2008, pp. 185-88.

VI

Il mitra e il veleno della verità

Vorrei commentare un passo piuttosto enigmatico, che ricorre in quello che Meneghello stesso chiama «il cuore dell'avventura, il centro» (PM, 455), con un avvertimento non proprio usuale per lui. È il passo in cui il soggetto narrante si rende conto improvvisamente di avere di fronte un groviglio di vipere:

Un greppo proprio davanti a me, all'altezza del ginocchio, si muoveva. C'era un mezzo metro quadrato di roba verdastra e cerulea, fatta a gnocchi, alta due dita, che si muoveva piano piano. Ci misi un pezzo a capire che erano vipere. Erano tutte annodate, aggrovigliate, ma mollemente; si muovevano come quelle reclam a spirale che pare che si spostino e invece non fanno altro che girare su se stesse. Il moto apparente del groviglio era uno scorrimento, però il groviglio non mutava posizione, parte sul gradino del greppo, parte sullo spigolo e a penzolini. (PM, 460-461)

L'autore parla del suo «senso di ribrezzo», e aggiunge:

Pensai di tirare un grosso sasso, con la certezza travolgente di squarciarne un buon numero; ma riflettevo che non è il caso di scatenare a sassate queste forze incalcolabili che sono le vipere, non si sa mai cosa potrebbe succedere. Così misi il paraballo a raffica, e in tre nutriti spruzzi circolari annaffiai il groviglio di pallottole, e nei circoli iscrissi due o tre volte una croce sghemba, come il segno moltiplicato. Gli scorrimenti e slittamenti interni si accentuarono un pochino, ma non si vide niente altro, e io andai via con la pelle d'oca. (PM, 461)

Questo passo delle vipere non sarebbe così enigmatico come l'ho definito, se non ricorresse poche righe dopo un altro, che gli è parente:

Una volta nel bosco, da solo, stavo in piedi su un greppo a fantasticare, come si finisce fatalmente col fare quando si è soli; vengono quei pensieri informi che si muovono lentamente e continuamente, e non concludono mai nulla, eppure sembra che abbiano dentro il veleno della verità. È per questo forse che lodiamo la solitudine. (PM, 459-460)

I due momenti appaiono scollegati nella tenue trama della logica, ma collegati profondamente nella resa stilistica e figurativa, soprattutto se li si confronta con le figurazioni opposte e speculari dei gruppi umani che stanno insieme con un'intenzione e una direzione, per la Resistenza. Per esempio i ragazzi di Roana, che «facevano una specie di corporazione, quasi un clan»

Si appoggiavano gli uni agli altri con quelle inclinazioni istintive che col compasso non si misurano, ma l'occhio della mente le registra; e così appoggiati facevano un insieme, un piccolo esercito sereno e compatto, organizzato su due squadre complementari (PM, 467)

e gli stessi piccoli maestri, che si stringono gli uni agli altri nella capannuccia a mezza costa in Zebio:

Avevamo un certo pudore dei nostri sentimenti reciproci, come accade spesso tra fratelli per esempio; ma ora che eravamo così soli ci restringevamo insieme per istinto, come un gruppetto di gente che ha freddo, Del resto, avevamo anche freddo, e addormentandoci sul fianco, ci tenevamo stretti per scaldarci. (PM, 492)

Contro la compattezza e solidità del gruppo umano ispirato da un compito civile, ecco la velenosa ambiguità, l'illusione insite nell'inconoscibile mondo della natura, cui si allinea, fulmineamente e imprevedibilmente, il mondo della fantasia, dei pensieri non strutturati, in libertà. Quel groviglio di serpi sempre in movimento e sempre fermo rimanda infatti al viluppo di pensieri che «si muovono, si muovono e non concludono»; e quel veleno che è il contenuto diciamo così implicito della vipera si connette con il veleno che è contenuto esplicito del pensiero che non cammina e non approda a nulla, il «veleno della verità».

C'è dunque un rischio, un pericolo atavico che in qualche modo minaccia l'io narrante, isolandolo e ispirandogli «un senso di ribrezzo», al punto che deve rispondere sparando, secondo la prassi della sua attività militaresca, di partigiano; eppure, alla volta di quel pericolo egli non ha fatto che muoversi da quando ha abbracciato il mitra, lo strumento per dominarlo nell'esperienza reale – e poi da quando ha impugnato la penna, lo strumento per descriverlo nell'esperienza letteraria. Esso gli appare come un obiettivo necessario eppure temibile, e ciò che succede dopo è la soluzione di questo nodo gordiano: si scava in quell'intrico, e si disegnano in esso delle nitide figure geometriche – e insieme le perfette figure del discorso letterario. Quel pericolo che è movimento statico, che è indeterminatezza, contraddizione e oscura verità insieme, può essere scongiurato (rimosso?) soltanto in un modo, tracciando il segno finalmente netto e preciso dell'azione, della decisione volontaristica, del senso imposto, e quindi della scrittura stessa; tutte operazioni che servono a cancellarlo, appunto, ma anche a cancellare con esso una realtà profonda e segreta, difficilmente esprimibile. Un'azione, dunque, e una scrittura, che perderanno il proprio scopo nel momento stesso in cui gli saranno più vicine, e già lo raffigurano.

Una ulteriore elaborazione di questo nodo si aveva in un passo presente nell'edizione 1964, poi tolto da quella del 1976:

Era tutta una girandola di muoversi e star fermi; muovendosi ci si sentiva nelle spire della guerra; quando si stava fermi ci si sentiva nel deserto. (PM64, 165)

«Muoversi» e «star fermi» sono opposti che diventano complementari nella «girandola» – nel rimescolio! – dei sistemi connotativi. Il movimento è positivo per l'immagine e l'autocoscienza pubblica del combattente – ma è con «spire» (e veleno, e infida ineffabilità) serpentine che lo coinvolge nella guerra. L'inerzia è negativa e riprovevole – ma il «deserto» in cui immette è anche isolamento dell'io più intimo, che trova così il suo spazio, e si sorprende a «fantasticare»; e la solitudine inizialmente deprecabile diventa «lodevole» per le rivelazioni di cui è gravida.

Dicevo che i due paragrafi citati all'inizio sono collegati stilisticamente, e scollegati logicamente. Ma in mezzo a loro, a dividerli e cioè a connetterli, un terzo paragrafo, che li sostanzia entrambi. Esso vuole sottolineare la vividezza, e quindi la memorabilità, e quindi il valore simbolico delle impressioni che hanno dato vita all'episodio: «c'era questo di serio, sotto, che il bosco in quel momento mi pareva di sentire fortemente che cos'era, e dev'essere per questo che me ne ricordo» (PM, 460). E la «serietà», la dignità quasi scientifica di tutto il discorso viene accentuata da un breve excursus dedicato alla percezione, ai suoi percorsi evolutivisti, al suo trasmettersi per modelli. C'è il mondo percepito, l'«insieme», la totalità che qui «si può anche chiamare bosco»; e c'è il soggetto che percepisce, lo sguardo individuale che emerge attraverso le età dall'aggregazione e l'unificazione di «migliaia e migliaia di specchietti montati l'uno accanto all'altro» (PM, 460). La rappresentabilità e la forza simbolica di quelle impressioni si devono al modello unico cui è possibile riportare tutte insieme le strutture di cervello, bosco e società dell'uomo. A fare «il cuore dell'avventura», dunque, l'esemplarità dell'avventura stessa, per cui individuo, società, natura e storia si trovano momentaneamente, eccezionalmente coinvolti in un'unica identità.

Le conclusioni che mi sembra lecito trarre da questo esperimento di lettura sono due, e non convergenti. Prima: come al solito, ma com'è vero particolarmente dei *Piccoli maestri*, Meneghello è alla ricerca di un senso da dare alle cose che accadono – una ricerca sempre affrontata con atteggiamento “ingenuo”, sgombrato da preconcetti. La scrittura costituisce per lui una continua, e soprattutto libera scoperta di verità irriflesse, impressionisticamente vissute, legate alla materialità e alla fisiologia della vita: “cose” che sono anche “parole” – è la sostanza stessa del suo programma letterario. La struttura profonda di tutta la sua opera, e dei *Piccoli maestri* in special modo, mi pare si possa intravedere in un sempre rinnovato incontro/scontro fra due serie opposte: da un lato la fattualità, l'avvenimento, l'azione, dall'altro il pensiero, la coscienza, la tradizione, il linguaggio con cui dominare tutto questo (sul dualismo di esperienza e letteratura, e sulla sua grammatica irrisolvibilità, Meneghello ritorna esemplarmente nella relazione che apre questo volumetto). Le corde più sensibili del suo stile vibrano proprio di questa continua, problematica contesa, di questo giocare a prendersi e lasciarsi fra il soggetto narrante e il mondo – un gioco dall'esito incerto, che si esegue senza rete e senza regole fisse: che lascia spazio alla contraddizione e a una quantità di cose non dette, e può sfociare in un vuoto, e mostrare, insieme alla verità, il suo veleno paralizzante.

Seconda conclusione: nel discorso meneghelliano c'è sempre un momento in cui quel gioco si interrompe, e il soggetto pensante si affaccia come sintesi totale e dominatrice, pronto a ricomporre tutte le aporie del testo, e ad attribuire all'esperienza un senso definito. Basterà ricordare affermazioni come «Le forme della natura sono forme della coscienza» (PM, 466), aperture su una filosofia personale mai elaborata né ostentata, e tuttavia affiorante in più punti della narrazione.

È infatti in quest'ultima chiave che Meneghello risolve tutto il suo rapporto con il pubblico nella prefazione del 1976. Egli vi interpreta il suo compito di narratore come un compito positivo,

di ricerca, come dice, del «centro della guerra civile», e quindi di un esito, di un'interpretazione, ma anche di uno schema, insomma di una verità generale. Da ciò dipende, mi pare, l'affermazione per cui «non prendevo nemmeno in considerazione la possibilità di adoperare altra materia che la verità stessa delle cose, i fatti reali» (PM, 616), e quell'altra, per cui «scrivendo, ho sentito anche organizzarsi attorno al mio nucleo, tanti altri aspetti, un quadro organico...» (PM, 615). Infine, da ciò dipende il dubbio cui viene esposta la stessa etichetta di «romanzo» che l'editore ha voluto mettere sui *Piccoli maestri*.

Non so quanto Meneghello intendesse opporre questi due tratti della sua opera, o quanto li vedesse già conciliati e complementari; ma certamente, alla lettura odierna ciò che appare più impressionante è il loro contrasto. Esiste inconciliabilità fra il soggettivismo forte, ordinato e totalizzante di certe premesse – la volontà di riscatto, di «non mancare al popolo italiano», di fare la guerra come si deve, di dire tutta la verità, di additare «centri» e «cuori» e «nuclei» e «quadri organici» – e la inesauribile problematicità e le sfaccettature con cui l'esperienza, le cose concrete si presentano nel libro, sempre pronte a eludere quella coscienza, a sorprenderla. Ovvero, per usare il metaforismo meneghelliano, ciò che impressiona è la difficoltà di afferrare e stringere il viluppo molle e ingannevole dei significati che si muovono fittiziamente, a spirale, da parte delle forme rigide ed effimere di cui la coscienza dispone per definirli (il mitra, la penna...); e impressiona la necessità di rinnovare ancora ed ancora quel tentativo.

In ciò mi pare stia il motivo della vitalità che l'opera conserva, e la sua importanza anche di fronte a eventi successivi della storia del nostro paese, primo fra tutti il terrorismo che alla Resistenza qualcuno ha voluto sprovvedutamente associare: essa mette in evidenza lo sforzo continuo e inappagato di ridare all'esperienza il suo volto più vero, di leggerne ad ogni passo la direzione, senza che mai si allontani troppo, però, la consapevolezza che dietro l'angolo ci sia un possibile scacco, e che questo possa consistere

in una certa inconclusività, in un girare a vuoto, mollemente e fittiziamente, in uno scivolamento verso una verità indesiderata e impresentabile; ovvero nello sbriciolamento, nella diffusione, nella paralisi, esistenziale e letteraria, di quella coscienza, che combatte prima e poi narra, e che, nell'una come nell'altra attività, si pretende ancora sovrana. Insomma, la consapevolezza che non è mai troppo lontana da queste pagine è che il mitra, l'azione strutturata, lo stesso esercizio letterario, possano non servire a definire una realtà, a "fare la storia"; e forse, che la storia non "si fa", e nemmeno si lascia davvero raccontare, almeno con le forme tradizionali; che bisogna sempre ricominciarla daccapo (non a caso, proprio oggi Meneghelli è sembrato smentire, almeno in parte, le sicurezze della sua prefazione di dieci anni fa).

(Queste *impasses* non sono proprie dei *Piccoli maestri* soltanto, e forse hanno qualcosa a che fare con i lunghi silenzi cui l'autore ci ha abituati, con il suo interesse per Borges, e, tra l'altro, con la speciale qualità comica della sua scrittura, di una corposità e franchezza assolutamente inesistenti nel resto della narrativa italiana. Esse hanno forse qualcosa a che fare con l'emergere nella narrativa europea di tematiche da "fine della storia", e di preoccupazioni sui destini della narrativa stessa: si vedano opere anche recentissime come *Il paese dell'acqua* di Graham Swift. Ecco chiarito, a questo punto, il valore culturale che per me ha l'espressione «veleno della verità»).

Ma ora sarà meglio smettere di generalizzare, e passare a questioni analitiche. Comincerei dalle scaramucce con cui l'esperienza e la coscienza si affrontano in apertura: scaramucce, dico, perché semplici incongruenze, cose male assortite, che non quadrano. Come sotto la naia, dove «eravamo impaccati tra sergenti, divise, otturatori, serpi: impaccati con gli Etruschi, e con Seneca» (PM, 356). Qui come altrove, c'è un doppio binario sul quale corrono insieme eventi e pensieri, vita materiale e parametri culturali, senza che riescano mai a coincidere, a toccarsi, a sprigionare un senso compiuto. Più avanti, invece, le scaramucce diventano grandi battaglie campali: la *verve* e l'efficacia tragica e comica insieme di

pagine come quelle del mulo di Vanzo derivano proprio da questo corrersi accanto di registri lontanissimi, ciascuno per la propria strada, e dal sovrapporsi e dall'intralciarsi, accaniti fino alla Babele, dei significati partoriti da ruoli, storie umane, punti di vista così diversi: lo studente e l'alpino, Baudelaire e Vanzo, l'animale perfettamente espressivo e dotato di una patria e l'artigliere che alla patria non crede più, l'epica antica e la tragicommedia della guerra moderna, la risonanza biblica dei nomi e l'aria impiegatizia di chi li porta...

L'universo dei *Piccoli maestri* appare a poco a poco frantumarsi in tanti mondi a sé, ciascuno con le sue leggi, le sue armi e le sue tecniche, ciascuno con la sua cultura che non riconosce ed esclude le altre – l'universo intellettuale, voglio dire, perché quello materiale si impone sempre più solidamente. Le cose, lo zoccolo duro della realtà, quella guerra che deve essere per tutti “la stessa”, come dice Simeone, senza che nessuno poi sappia perché e come, tutto ciò comincia a emergere, a farsi strada fra gli ostacoli, a insegnare le sue lezioni:

La gioia era gioia pura, benché non ci fosse tanto da rallegrarsi, l'“azione” era stata uno schifo. Mi sentivo come uno che è stato massaggiato violentemente. Ecco com'è l'empirismo, pensavo. L'eroismo è più bello, ma ha un difetto, che non è veramente una forma della vita. L'empirismo è una serie di sbagli, e più sbagli e più senti che stai crescendo, che vivi. (PM, 443)

E presto sono le azioni ad aggredire il pensiero, il «gorgo praticistico» a interrompere la reminiscenza poetica, «il disgustoso primato del fare, fare i depositi, fare le marce, fare il reparto, fare la guerra» (PM, 455) a dettare la sua legge sommaria e sbrigativa. «Prima fare, poi imparare» s'infervora il narratore, e sono piene di ammirazione le pagine per Vassili, il «russo di Kiev» che è riuscito a fuggire da un campo tedesco perché credeva nelle cose, invece che nelle idee.

Il narratore stesso passa attraverso una Bildung a rovescio, che è svestizione di modi di pensare acquisiti e di ideologie invecchiate (quel percorso che è ricostruito più ampiamente in *Fiori italiani*). Già dal campo degli Asiaghesi sull'Altipiano, di fronte a quel campione di astrazione che è il tenente Mòsele, si affaccia timidamente un apprezzamento certo un po' esagerato per la sua praticità (PM, 413), un sentimento che trova un obiettivo più consono subito dopo nel Castagna e nel suo campo, dove «si sentiva che le cose erano venute prima delle idee», e che tenta per un momento l'autore con il miraggio di un pensiero addirittura assente: «qua non ci sarebbe più da pensare. La pensata-base è di esserci» (PM, 422). Niente veleni dunque, al campo del Castagna; ma anche niente verità, e il miraggio si dissolve subito. Altre considerazioni simili si fanno sentire a proposito dei comunisti, nei confronti dei quali scatta però il contro-movimento di un'identità ideologica pur sempre attiva e irrinunciabile, anche se a lungo latente, o definita con voluta sommarietà – «crociani di sinistra» – o parodicamente, – «l'ala troskista dei badogliani». Sta di fatto comunque che di fronte alla concretezza degli avvenimenti, alla vividezza delle evocazioni l'impegno ideologico del libro si presenta molto evanescente e anzi trascurabile in virtù di una evidente gerarchia di valori per cui lo sforzo unificante dell'individualità deve lasciare il posto alle mille, frammentarie e irriducibili sollecitazioni di quella stagione

Sicuramente tale gerarchia pre-esiste al libro, per la consapevolezza dell'inganno ideologico del fascismo; ma altrettanto sicuramente essa si precisa strada facendo, per la consapevolezza che tutta la tradizione culturale italiana è intrisa di falsa ideologia: la guerra che Meneghello muove alla retorica si articola così in infiniti assaggi, sfide, sortite, schermaglie e scontri rabbiosi, contro tutto ciò che non risponde al suo ascetico – «protestante» come lo chiama lui – criterio della realtà vissuta in prima persona. Si va dalla constatazione che l'Umbria «non è mica verde» (PM, 359) per finire con i grandi schemi della riduzione e del capovolgimento ironico, con l'applicazione dello stile alto-universale a situazioni

basso-locali e viceversa, e con lo scambio fra discorso umano e animale: «Se tu ti metti dal punto di vista dell'uccello, è una strana cosa star lì tutta la mattina, a fare queste dichiarazioni in mezzo alle foglie» (PM, 491).

E al centro, sempre più cospicua e tentatrice, anche se mai abbracciata consapevolmente fino in fondo, la massima del Castagna: «I piani confondono, vedremo in pratica». Proprio quei piani che bisognerebbe sempre avere, dai quali bisognerebbe sempre partire, ma che a un certo punto non servono più, e devono essere presi a calci. Proprio quei piani che si fanno alla vigilia della Liberazione per regolare i conti a guerra finita, con le varie professioni scritte su un quaderno a sinistra, e le varie pene a destra, solo per riconoscere a cose fatte che erano il prodotto di una vecchia malattia, che Meneghello chiama la nostra mancanza di humour, ma che se il libro fosse stato scritto dopo gli anni '70, e dopo certe nuove "risoluzioni strategiche", avrebbe meritato una definizione più estesa.

Così, la sproporzione diventa il problema, anzi la macchina, la cifra compositiva dei *Piccoli maestri*. Sproporzione fra modelli culturali e vissuto, sproporzione fra aspirazioni e risultati pratici, sproporzione fra esigenze della guerra partigiana e bisogni atavici del popolo in nome del quale si combatte, sproporzione fra documenti dell'azione e contemplazione lirica; sproporzione fra educazione letteraria e nuova realtà. E in ultimo, necessariamente, sproporzione fra il rispetto con cui viene ricordato Antonio Giuriolo, e la sua virtuale assenza dalla scena narrativa, la sua effettiva elusività. In fondo, anche le sue virtù ci restano in gran parte segrete, perché Giuriolo è «uno rimasto fedele alle verità della storia europea» (PM, 469) e proprio queste verità ora devono essere sospese in quanto enunciazioni, per essere ritrovate, se mai, in quanto esperienze, pur sempre difficili da definire, e tutte col loro veleno.

Si precisano così le caratteristiche di questa narrativa: uno sguardo così ampio e così onnivoro non può cogliere altro che

frammenti; una visione così intensa non può essere, per ora, altro che revisione: sono questi fattori a togliere voce al grande stile, all'orgoglio di un genere letterario consolidato, al magniloquente e all'ordinato in schemi – tipici prodotti di una coscienza strutturata – per darla invece a «l'abbondanza e la varietà delle forme, l'intreccio fitto della partigianeria estiva, la vitalità dell'Italia» (PM, 551).

Ma allora, dove sta il senso di tutto ciò? Quale insieme o sintesi ne dobbiamo ricavare? Alle prime battute del libro, rivivendo a guerra finita una giornata di rastrellamenti, l'autore ha scritto con insoddisfazione:

Quello che è privato è privato, e quando è stato è stato. Tu non puoi più pretendere di riviverlo, ricostruirlo: ti resta in mano una crisalide. Non sono vere forme queste, mi dicevo, questa è materia grezza. Se c'era una forma, era sparsa in tutta la nostra storia. Bisognerebbe raccontare tutta la storia, e allora il senso della faccenda, se c'è, verrebbe fuori. (PM, 343)

Ma quando la storia è stata tutta raccontata, ciò che ci rimane nelle mani è una verità non esaltante, forse debilitante, velenosa forse, in cui il mitra dell'azione, come la penna, hanno scavato per ritrovare infine non la positività, non la sovrana coscienza individuale, non la verifica di una teoria, non i percorsi della storia, ma la morte e il suo insegnamento di sempre:

Andai a prendere i tre morti col camion alla sera. Erano stati messi nella chiesetta; l'effetto principale era come se fossero infagottati nei vestiti. Tutto bene ormai: la verità è proprio questa, il dolore ha a che fare con la verità. Caricammo questi ragazzi infagottati e li riportammo a Padova. (PM, 610)

Le ultime due scene del racconto sono speculari, in quanto oppongono la nuova Italia delle burocrazie e delle lobbies partitiche

e dell'indifferenza a quell'ultimo simulacro di forza, di vitalità ormai passata in mani straniere, che si presenta per l'ultima volta con l'entrata dei carri armati inglesi a Padova. Scene speculari, eppure simmetriche nel registrare il ruolo attenuato e insignificante, la presenza debole dell'io che narra e del suo gruppo. Essi si dicono «diseducati alla politica», incapaci di scrivere un articolo, di rielaborare o ridar voce a una retorica; e di fronte a un esercito regolare, niente più che «fucking bandits» coerenza, perché è così che continuano a essere la «banda dei perché», contro le certezze degli altri; è così che ci si impossessa della verità, assorbendone tutto il veleno.

Qualche anno fa ho scritto un pezzo su *Libera nos*, e l'ho intitolato al suo modernismo, cercando di spiegarne l'ambizione totalizzante. *Libro come mondo* era quel titolo. Nel caso dei *Piccoli maestri* invece, credo che valga un discorso diverso, che porta Meneghelli fuori della prospettiva modernista, in nome della trasmissione di esperienze libere più che di un progetto e un mondo, di un'attesa piuttosto che di una profezia o un manifesto, di una molteplicità di significati sospesi piuttosto che di un significato portante e conclusivo. È un discorso che porta noi, ripetutamente, all'esemplarità e al fascino di frasi come queste:

Ora si era qua, ora là. Le cose sembravano sempre le stesse, e invece cambiavano minuto per minuto. [...] Ci sono forze personali in gioco, che si spostano come vortici in un fiume rapido, e ciascun vortice sposta gli altri. Pare che manchi un centro, e invece se ne fanno continuamente. (PM, 606)

Meglio non si potrebbe esprimere l'intrico di forza e debolezza, di progettualità e improvvisazione, di volontà dominatrice e libertà, di movimento e stasi, con il quale deve essere stata vissuta l'esperienza dell'insurrezione.

Allora, per tornare alla nostra metafora di fondo, quel groviglio di vipere non è stato del tutto debellato dal mitra del soggettivo e

dell'ideologico. Esso ha continuato a vivere, e a manifestarsi quando meno ce lo aspettiamo, per rivelarci sottilmente l'illusorietà del movimento, la finzione che può essere la storia, e insieme la necessità dell'impegno, lucido e stoico, nel movimento come nella storia, su basi sempre nuove. Proprio come la verità, che non esiste senza i veleni che continuamente la rinnovano.

VII

«Sémo inglesi»:

I piccoli maestri, ed. Feltrinelli, p. 76

Ho scelto questo titolo, una citazione da *I piccoli maestri*, perché avevo l'impressione che in questa occasione il pubblico sarebbe stato prevalentemente di giovani, che non hanno dimestichezza con la figura di Luigi Meneghello (che io chiamerò, come facevamo tutti in Inghilterra, Gigi). Lo conoscono forse come scrittore, per il suo stile e le sue creazioni, ma non come figura umana, che era altrettanto notevole e che merita di essere esplorata con l'aiuto di chi, come me, ha vissuto fianco a fianco con lui e Katia e gli altri precisamente dal 1960 – quando Gigi stava per avviare un nuovo Dipartimento di Studi italiani nell'Università di Reading, presto risultato il migliore nel paese – fino al 1968, anno in cui io feci ritorno in Italia.

«Sémo inglesi», ricorderete, è il biglietto da visita, per così dire «a voce», esibito ai partigiani con cui Meneghello stava «alla malga Fossetta», da un «bambino di nove o dieci anni» che faceva da guida a un gruppo di militari inglesi, ex-prigionieri sbandati dopo l'8 settembre. Forse i primi inglesi in carne ed ossa incontrati da uno che sarebbe diventato, di lì a soli quattro-cinque anni, quasi loro connazionale. Di questo gruppo di «militari di professione» non si sa molto, secondo me perché il saperlo avrebbe fatto vibrare qualche corda retorica che, come sappiamo, doveva essere bandita dal racconto di quell'avventura. Sono figure indistinte ma sempre presenti nell'arco narrativo, che consentono certe notazioni improvvise e sorprendenti come quella su un paio di loro, Walter e Douglas, che erano con Antonio Giuriolo, il capo spirituale di quella scalcagnata banda partigiana.

Così li descrive il testo: «i due inglesi erano duri come chiodi, benché gentili al centro, come io ho spesso trovato che sono nel

loro intimo gli inglesi, quasi femminei» (PM, 433). Questo mi fa venire in mente una confidenza che mi fece un professore dell'Accademia oltremarina – ineccepibile e simpatico, ma un po' pettegolo – che un suo collega molto eminente portava segretamente indumenti intimi femminili, fra cui un reggiseno di pizzo... Ma non erano cose di questo tipo che Gigi intendeva quando parlava di femminilità nell'intimo, anche se si sarebbe molto divertito a scriverci sopra una delle sue noterelle a metà fra l'esplicito e il reticente: ma lui si riferiva a qualità dell'animo, e forse, scavando un po' nei ricordi, potrei individuare a chi si riferiva.

Comunque, «sémo inglesi» l'avrebbe ben potuto dire lui, per tutto il lavoro che impiegò nel dar corpo e peso agli studi italiani nei recinti dei «bianchi cavalieri» (il parco di Whiteknights sede dell'università) nella «città dei mattoni rossi» (Reading, appunto: per estensione, tutta una *redbrick university*...). «Sémo inglesi» l'avrebbe potuto dire a noi novizi come una forma di avvertimento: attenti a rigar dritto, perché con gli inglesi non si scherza, anzi si gioca la partita della vostra vita professionale. A Reading c'era già Anna Laura Momigliano, poi nel 1961 arrivammo John Scott ed io, poi sarebbero arrivati Giulio Lepschy, Jennifer Fletcher, e Stuart Woolf: un dantista, un linguista, una storica dell'arte, uno storico, e un semplice testimone dell'Italia contemporanea (che ero io, con i miei entusiasmi e le mie tante, immense lacune): questo il corpo polivalente, cioè interdisciplinare, che Meneghello si impegnò a costruire.

La cosa che colpiva di più era il suo atteggiamento di fronte ai colleghi inglesi: un atteggiamento di assoluta, insistita, esibita parità. A differenza di me, intimorito da questi intellettuali colti eppure scanzonati, alcuni strambi – sarebbe poco dire eccentrici – ma cordiali, spiritosi nel loro modo distaccato, imperturbabile, evidentemente cittadini del mondo, Gigi prendeva tutto – fama, intelligenza, eccentricità, umorismo, *nonchalance*, cosmopolitismo – come un dato naturale, una condizione del tutto ovvia, cioè prendeva tutti in contropiede, opponendo originalità a originalità,

estrosità a estrosità, e non trattenendosi dallo scandalizzare qualcuno – come quella filosofa magrissima, truccatissima e sempre in nero – una *dark* ante litteram – che resistette impavida per una buona mezz'ora al suo interrogatorio *coram populo* in base a quali riti materiali scegliesse i suoi partner – i suoi “morosi” in lingua nostra.

Questa tattica di muovere sempre l'attacco per primo fu quella che rese al suo Dipartimento i migliori risultati: è un vero peccato che nessuno (forse solo John Scott, che può ancora essere consultato al riguardo) sia stato presente ai suoi colloqui con il Rettore, che nelle università inglesi è sempre un personaggio pubblico di spicco, estraneo alla specifica sede, e spesso proveniente dal mondo politico: in quel caso era Sir John Wolfenden, Barone Wolfenden, già famoso per aver presieduto una commissione d'inchiesta sulle abitudini sessuali nel paese, che raccomandò al governo ciò che era ancora irraccomandabile, cioè la depenalizzazione dell'omosessualità (un collega di un altro Dipartimento in quegli anni andò in prigione per una simile accusa, e poi scelse di lasciare l'università e l'Inghilterra). Tornando a noi, invece, questi confronti di Gigi con le autorità accademiche dovevano essere esilaranti, per l'aggressività che immagino lui tirasse fuori al momento opportuno. Certamente si presentava come un essere anfibio, con tutti i caratteri mitici dell'italiano geniale e produttivo che si fa strada all'estero, e nello stesso tempo con tutti i caratteri solidi e *no nonsense* dell'inglese in patria, compassato, un po' testone, empirico al di là di qualsiasi ideologia, e pratico al di là di qualsiasi intellettualismo. Un eroe dei due mondi, insomma, che sempre usciva da quelle sedute con in mano l'immane trofeo prestigioso: un nuovo posto in organico, una posizione negli organi dirigenti alla pari con quella dei Dipartimenti più ricchi e importanti, un nuovo spazio, un posto di segreteria, ecc.

È a questo riuscitissimo atteggiamento cosmopolita che io penso quando leggo frasi come «In Italia non ho avuto una vera esperienza di ambienti “provinciali”». Forse Vicenza un po', Padova qualco-

sa di più, non certo Malo, per me tra i luoghi meno provinciali del mondo... E meno che mai fuori d'Italia [...] la città rossa in riva al Tamigi, il campus dell'Università, il parco dei Bianchi Cavalieri» (D, 29-30). Questo era lo stile del prof. Meneghello, più inglese degli inglesi – cosa vera *anche* del suo inglese, che maneggiava con grande maestria, non consentendo a nessuno di rivederlo, e tanto meno di correggerlo.

Alcune considerazioni sull'ambiente di Reading vanno fatte, anche per un opportuno confronto con i nostri ambienti, universitari e non. Innanzitutto, la questione dell'accoglienza di gente che era in tutto e per tutto straniera, anzi ex-nemica come noi italiani lassù. Ebbene, io non ho mai registrato il minimo accenno di discriminazione – anzi, era tutto il contrario, era accoglienza piena, cordiale, privilegiata: l'apporto che noi potevamo dare a una cultura che si poteva ritenere più matura e moderna della nostra era considerato vitale per il loro sviluppo. La diversità culturale era un pregio e un vanto, e la società multiculturale era la meta che consapevolmente il mondo della politica sapeva ancora indicare, mentre l'insularità presente per tradizione un po' in tutti (tra l'altro consolidata dall'esperienza di una guerra combattuta fino in fondo, *da soli* per almeno un anno) poteva essere presente nelle abitudini e convinzioni di fondo, ma mai nel modo di trattare l'estraneo, o nelle leggi che lo stato si dava. Potrei raccontare centinaia di episodi in cui lo straniero veniva trattato semplicemente come parte di una comunità soggetta alla stessa morale, da qualsiasi angolo della terra provenisse, e di qualsiasi religione, di qualsiasi colore di pelle fosse portatore. Fu a Reading che incontrai per la prima volta degli studenti “neri” che prendevano migliori voti dei bianchi.

Il secondo tratto civile che distingueva l'Inghilterra di allora, ed al quale noi dovevamo la nostra presenza, era la politica di sostegno e investimento economico nel sistema educativo, che fu il primo impegno che si diedero i governi laburisti, ma venne ripreso anche dai conservatori. Si chiamava, questa politica, *expansion*:

espansione, sviluppo, potenziamento delle qualità intellettuali della nazione. I frutti si sono poi visti quando in Inghilterra il 99% della popolazione divenne alfabetizzato, e il numero degli iscritti all'università toccò quasi quattro milioni, cifra oggi parecchio diminuita. Non so dire quanti di loro studiassero l'italiano, ma questo non dipendeva tanto dal loro sistema educativo, quanto dalla nostra presenza nel mondo, esposta alla variabilità che tutti conosciamo.

Ora, se qualcuno di voi, sentendo queste ultime parole, ha pensato che scivolassi verso un confronto fra Inghilterra e Italia, e fra l'allora e l'oggi, in senso diciamo così moralistico, ha colto nel segno. Sempre ricordando però che un confronto del genere è implicito in ogni pagina di Meneghelli: ne *Il dispatrio* (1993), per esempio, lui parla dello spaesamento e della meraviglia che lo colse non appena messo piede sul suolo inglese, di fronte alla «fibra morale del paese [...] un ambiente che non era prospero e rilassato, anzi aspro e austero, e meravigliosamente serio. La gente spartiva davvero le risorse disponibili, spartiva il cibo, il carbone, i vestiti, le tasse, le 'code', le scomodità della vita, in modi inconcepibili in Italia. [...] Contrapponevo la serietà inglese, le ristrettezze da tempo di guerra, le privazioni condivise e accettate come base della vita comune, alla cultura del privilegio che dominava in Italia» (D, 26-27).

In chi legge quelle pagine è frequente l'impressione che la stella polare di ogni suo scritto, l'impegno letterario, si accompagni e si adegui all'impegno civile. Le due cose vanno davvero insieme, grazie alla cifra costante della scrittura meneghelliana, cioè la sovrapposizione fra gli opposti registri del serio e del comico, del popolare e dell'aulico, del concreto e dell'astratto, del dialetto e della lingua, anche straniera – una cifra che ne *I piccoli maestri* si accompagna al senso panico del paesaggio. E quando si legge del «paradosso che è stato qui a Reading, ascoltando gli inglesi, che ho imparato a scrivere in prosa italiana» (*La materia di Reading*, MR, 1309), si è subito portati a riferire quel suo proverbiale perfezioni-

smo sì alla frequentazione dei libri e dell'ambiente, ma soprattutto allo sforzo e alla gioia di adeguarsi a un «sistema culturale radicalmente diverso [...] un secondo polo culturale» rispetto a quello italiano, facendo interagire l'uno e l'altro «con speciale intensità» (*La materia di Reading*, MR, 1301). Era questione non di sviluppare uno stile, ma di aderire a un certo tipo di civiltà, in polemica con un tipo meno concreto. Io stesso ho commentato così questi passi, in un'edizione de *Le carte*: «L'economia e la precisione nell'esprimersi facevano tutt'uno con l'onestà dell'intenzione e con la disposizione a convivere civilmente, senza darsi troppa importanza e anzi accentuando sempre il lato comico delle pretese proprie e altrui, contro la parola pretenziosa, oscura, disonesta di tanta pratica comunicativa». Questo aveva insegnato l'Inghilterra al prof. Meneghello, prima che lui insegnasse qualcosa ai suoi studenti, e a noi l'esistenza di «poli culturali» diversi dal nostro. (Per capire oggi l'Inghilterra di allora raccomando molto un documentario di Ken Loach fatto adesso, *The spirit of '45 – 2013*).

Ne *I piccoli maestri* una simile consapevolezza serpeggia un po' sottotraccia, ma è evidente anche in passi piuttosto enigmatici. Come quello che riguarda un nuovo arrivato nel gruppo dei partigiani, Renzo «timido, mingherlino [...] dava l'impressione di un pollastrino col collo esile. *Some chicken: some neck!* È lui che poi diventò Tempesta» (PM, 437), cioè uno dei capi partigiani più coraggiosi e carismatici. Ora per capire cosa c'entrasse quella strana formula – *some chicken, some neck* – bisogna rifarsi alla storia della seconda guerra mondiale, e alla *resistenza* – uso apposta la parola – che l'Inghilterra condusse contro il nazismo, come ho già detto, per almeno un anno *da sola*, mentre Hitler e Stalin firmavano trattati d'intesa. Bene, nel 1941 ci fu la grande battaglia aerea nei cieli inglesi, fra l'aviazione tedesca comandata dal feldmaresciallo Göring, e quella inglese comandata dal maresciallo Sir Keith Park, un neozelandese aviatore nella prima guerra. Lanciando i suoi bombardieri Göring aveva pronunciato una frase tipica del disprezzo per il nemico: «gli inglesi sono polli ai quali torceremo

il collo»; e Churchill rispose qualcosa come: «accomodatevi: troverete *some chicken*, polli degni di voi, e *some neck*, colli degni di quei polli», una frase tanto famosa quanto intraducibile (ma spero di averne dato un'idea).

Ecco: Meneghello inserisce quella frase inglese sibillina per correggere l'impressione meschina che faceva il Renzo, alla luce del carattere forte che il ragazzino avrebbe rivelato nella lotta partigiana. Un modo per avvicinare due esperienze capitali nella storia del Novecento, le resistenze al nazifascismo al di qua e al di là della Manica. Nella lotta per la civiltà le due nazioni potevano confrontarsi, anche se restava implicito lo scompenso. Cito il passo sul modo che Antonio Giuriolo aveva di essere italiano: «per quest'uomo passava la sola tradizione alla quale si poteva senza arrossire dare il nome di italiana» (PM, 434). In questa tradizione vengono annoverati Gobetti, Rosselli, Gramsci, che definiscono la tradizione non di un'ideologia specifica – non del liberalismo di Gobetti, non del liberal-socialismo dei Rosselli, non del socialismo di Gramsci *da soli*, ma *tutti insieme*, cooperanti in una democrazia moderna. Ebbene, in questa idea di tradizione nazionale io ci scorgo l'influenza del dibattito che, a differenza di quanto accadeva in Italia, teneva banco nell'Inghilterra degli anni '60, il dibattito che identificava la tradizione politica nazionale in una collaborazione, per le questioni fondamentali, tradizionalmente *bipartisan*, cioè liberale e laburista *insieme*. (È un'idea che si sarebbe fatta strada in Italia solo negli anni '70, subito repressa dall'azione combinata del terrorismo e dei poteri forti, che avevano un solo obiettivo comune, la distruzione della collaborazione fra le forze vive della nazione: e sappiamo oggi a quali disastri abbiano portato).

Nel dopoguerra l'Inghilterra votò a grande maggioranza non per Churchill che l'aveva guidata in guerra, ma per i laburisti che offrivano un programma di *welfare*, cioè di stato sociale – quel *welfare* di cui godette specialmente Katia e che fece nascere il mio primo figlio in casa, con mia moglie ottimamente assistita da una levatrice e dalla stessa Katia, e poi da una donna che per un po' di

tempo venne a sbrigare le faccende di casa gratuitamente.

Mentre in Italia... c'era «il casino»: più gente che non pensava al futuro ma solo al passato. Le prime pagine de *Il dispatrio* rendono bene il dislivello:

In Italia [...] le cose erano messe male [...] Il panorama culturale mi sembrava particolarmente deprimente. Si sentiva nell'aria l'arretratezza della nostra cultura tradizionale, comune matrice degli indirizzi più palesemente retrivi a cui si appoggiava il nuovo regime, e di quelli velleitari e in parte spuri che cercavano di contrastarlo. E in mezzo si distingueva appena il nucleo striminzito delle idee e delle cose che approvavo: palesemente santo ai miei occhi, ma striminzito... Ero convinto che 'fuori' ci fosse un mondo migliore, migliore non solo di qualche grado ma incomparabilmente» (D, 8-9).

E questo stato d'animo è percepibile fin dalle ultime pagine de *I piccoli maestri*: «Un po' alla volta mi veniva un'assurda voglia di ritirarmi subito, da questa storia, andare in biblioteca quella mattina stessa, ... cominciare a studiare...» (PM, 607).

E, una volta in Inghilterra – riprendo da *La Materia di Reading*: «per un certo verso fu come cominciare una nuova vita, con qualcosa della speciale intensità delle percezioni che abbiamo nell'infanzia. Le cose apparivano straordinariamente vivide e piene di significato» (MR, 1301). Le immagini e la qualità della scrittura, più ancora delle situazioni descritte, testimoniano che cosa, per il giovane Meneghello, ci fosse «là fuori»: ecco il dialogo fra l'io narrante e la Simonetta di fronte al frastuono dei carri armati che percorrono le strade di Vicenza nelle ultime pagine de *I piccoli maestri*:

«Sono inglesi», dissi alla Simonetta per buon augurio; e mi domandavo quante probabilità c'erano che fosse invece l'ultima colonna tedesca [...]

«Sei sicuro?» disse lei.

«Sicurissimo» le dissi, e lei mormorò: «Sembra un sogno».

Sembrava infatti letteralmente un sogno. In fondo erano solo due anni che li aspettavamo, ma pareva una cosa lunga lunga” (PM, 611).

Il primo contatto con un esercito straniero nuovo e diverso da quelli che avevano percorso fino allora le strade di casa era vissuto come il primo contatto con la libertà, era la realizzazione di un sogno. Le parole comunicano una tensione immateriale, poetica ma momentanea, al di là della fatica della lotta e del sopravvivere che governa tutto il racconto, e al di là della storia stessa, che si sarebbe conclusa in modo per niente entusiasmante, anzi finiva con l'amarrezza di una delusione. Se era sogno, quindi, era sogno che preludeva a un desolato risveglio.

A questo punto dobbiamo domandarci: quel «polo culturale» cui Luigi Meneghello aspirava di arrivare e di conformarsi era poi proprio precisamente l'Inghilterra, e la città dei mattoni rossi, e il Dipartimento dei bianchi cavalieri, e la cattedra di italiano, ecc. ecc.? Era tutta questa vita vissuta giorno per giorno, tutta questa materia da lui così scrupolosamente documentata? O non era anch'essa una parte della visione brevemente sognata in quella primavera del 1945, e poi ricercata ancora e ancora, tanto tenacemente quanto vanamente? La risposta io la trovo nel seguito della citazione di cui vi ho già letto la prima parte, da *Il dispatrio*:

«Ero convinto [...] che “fuori” ci fosse un mondo migliore, migliore non solo di qualche grado ma incomparabilmente. E la chiave era la cultura dell'Europa moderna, per brevità avrei detto della Francia e dell'Inghilterra» (D, 9). E poi parlerà ancora della «emozione di fondo che mi aveva portato in Inghilterra, l'ammirazione per la sua gloria nella resistenza armata al nazismo. Ero andato lassù come su un altare, e questo sentimento ha pervaso poi ogni altro aspetto della mia esperienza, e dura ancora» (D, 25). Nell'Inghilterra Meneghello cercava «la cultura dell'Europa

moderna»: questo era il «mondo migliore» che si immaginava all'inizio della *sua* vita professionale. Non era l'Inghilterra in quanto tale – la regina, i Comuni, l'università ecc., che non conosceva – ma l'Inghilterra in quanto portatrice di quel bene astratto, e troppe volte da noi manipolato, che è la libertà – e il sacrificio per essa. Poteva anche essere la Francia, o qualunque posto dove si fosse resistito contro il fascismo come aveva fatto lui.

Era insomma la diversità, la differenza, il rifiuto di un'identità ristrettamente concepita, la distanza dal localismo esasperato, l'abbraccio del dissimile, il riconoscersi in esso. Era, la sua ricerca, quella che portò un altro intellettuale di fine Novecento, addirittura un palestinese, Edward Said, ad asserire che «nessuna identità può esistere per se stessa, senza una serie di contrasti, di opposti, di negativi: greci che hanno sempre bisogno di barbari, europei di africani, orientali ecc.» – e italiani che hanno bisogno, quando se ne ricordano, degli inglesi.

Così, in conclusione, ci fa bene *ricordare* che noi *non* «sémo inglesi». Né come quelli di oggi, e questo passi, ma tanto meno come quelli di ieri, e questo dovrebbe preoccuparci. Se vogliamo ascoltare Gigi, cerchiamo di esserlo un po' di più.

VIII

Evaso dal Paese dei Balocchi

«Alle guagnele, sono codeste le vostre letture amene?» (D, 63) dice («in inglese», precisa il testo) uno dei grandi intellettuali che compaiono in *Il dispatrio*. Non so quale fosse l'inglese di Rudolf Wittkower – lui l'interlocutore del caso – ma è chiaro, per dirla anch'io all'inglese, e pur con assai minor eleganza, che non è questo il punto: più che un umore individuale la frase è lì per suggerire un ambiente, un modo di vita. E dove ci troviamo con la forbitezza e il *démodé* del grande Rudolf? nel Settecento fra Austen e Parini, nell'Ottocento fra Carroll e Collodi? o non piuttosto nel primo Novecento fra E. M. Forster e M. Moretti? Più in qua no, non possiamo venire: ce lo impediscono quei Vice-Cancellieri, quei Borsari e quei Registrari, quelle Sale di Ritrovo dei Seniori scomparse da noi, o mai neanche nate, quelle «austere berline edoardiane imbottite di cuoio blu notte, che ci portavano “in campagna”, in giro per la contea» (D, 45), quei party con recita finale e quelle partite di *squash*, nobile gioco in cui eccellevano gli accademici e gli indiani – tutte cose che stavano intorno a Wittkower e agli altri dell'accademia anglo-cosmopolita, e li definivano meglio e più delle stesse guagnele, un mondo arcaico che più arcaico di così!

Questa è l'Inghilterra degli anni '50 e '60 che ha cessato di sollecitare la corda progressiva dell'Europa, che può ben aver vinto la guerra e scoperto la liberal-democrazia ma come accidenti in una tradizione, come paletti conficcati intorno a istituzioni che dire antiche è dire poco, e che non si vergogna di presentarsi in queste pagine con tutta la sua piattezza vetero-industriale, vetero-imperialista, vetero-accademica, e sempre con le immagini del radicamento, mai con quelle del nuovo a tutti i costi, mai neanche del rinnovamento: «nel silenzioso corridoio maestro, quale quiete

soffusa di mistero, e di polvere e d'ombra [...] E annidate un po' dovunque le incredibili aule, tali e quali le scuole della Baga, i banchi in fila, le vetuste tavole nere, le geografiche carte che più non vedevo dalla tenera infanzia... Lavagne, ripiani dei banchi intagliati da innumerevoli coltelli, buchi dei calamai, macchie di antichi inchiostri, mai mai credevo di ritrovarvi... Ben trovati! ma dite, dite, per dove passa la nuova civiltà?» (D, 44-45). Questo è l'ingresso del narratore nell'università dell'Inghilterra meridionale dove insegnerà nei trent'anni successivi agli esordi nell'Italia nord-orientale (Malo come *Heimat*, Padova come Università), e se capisco bene ci vuole dire che non bisogna farsi tante illusioni, che la nuova civiltà può passare solo ed esclusivamente per quella che appare vecchia e scalcinata, uggiosa e perpetuamente sottotono, un po' ridicola agli occhi di chi la osserva dall'alto delle ultime mode e degli ultimi slogan di successo. Un po' di rispetto, voi italiani spendaccioni e chiacchieroni, voi commessi del rampantismo senza radici, un po' di rispetto per il vecchio e il consolidato, insomma! (Soprattutto per quanto il vecchio ha di moralmente pulito e di fattivo, di puritano e *pauline*, ovvero in presa diretta con l'intransigente, l'astratto San Paolo, ultraterreno davvero per la nostra invincibile terrestrità, così furba, così detestabile!).

Comprendiamo allora perché Wittkower sia ricordato proprio per quel suo bizzarro «inglese», e Arnaldo Momigliano, «con quel suo gusto per certi aspetti locali, paesani quasi, della nostra vita» (D, 221), per l'amicizia mostrata a chi veniva da Cuneo, e la Frida Knight per il millepiedi servito a Lady Kathleen, «che nasceva Balfour» (D, 108), mescolato all'insalata (imperturbabilmente deglutito, e con tante grazie), contuttociò rimanendo la «carissima, soavissima», addirittura «angelica» Frida (D, 108). In *Il dispatrio* i grandi – e ce ne sono tanti, gli Auden e i Kermode, i Bernal e i Gombrich – sono visti molto di striscio, non nelle pose della loro fama ma negli scorci della loro più domestica umanità – o, come Montale, in procinto di scivolare in picchiata su una buccia di banana linguistica – in ciò mescolati ai non grandi ed agli immemo-

rabili (nessuno, grande o piccolo, ci fa una figura particolarmente bella) con quel procedimento cui Meneghello ci ha abituato, di accostare poli infinitamente eterogenei della scena umana e sociale (lo zio Dino da Malo con Jack London, il papà con il grande poeta scozzese Hugh MacDiarmid, Re Lear con un graduato dei pompieri) – e così sorprendere l'*hypocrite lecteur*...

Praticato in altre opere in funzione stilistica e linguistica, il cortocircuito degli elementi distanti e imparagonabili acquista qui, senza neppure soverchia premeditazione, una funzione più aspra, che è quella di fornire un discrimine, e vorrei dire un criterio di giudizio nel confronto più interno e decisivo, nell'area delle cose civili. A interagire sono *solo alcuni* opposti, o serie di opposti costanti – che, direi, si combinano per escluderne altri. Interagisce tutto ciò che in Italia resta nascosto, lontano da ogni tipo di *glamour* e spettacolarità, apprezzabile perché segreto; e interagisce ciò che in Inghilterra è già naturalmente così, per secoli di abitudine alle virtù della privatezza, allo stile dell'*understatement*. Da una parte si distingue la cultura genuina dell'infanzia dell'autore, della guerra partigiana vissuta senza retorica, del paese nascostamente cosmopolita, che nulla mette in mostra di voluto e di pretenzioso; dall'altra si distingue l'anti-individualismo, la mortificazione pianificata, orgogliosamente coltivata per generazioni, e ancora prevalente nel secondo dopoguerra – ciò che incute «lo stupore e lo stimolo di una cultura creduta più viva della propria», che merita il pensiero «di essere capitato in mezzo a un popolo giusto e sano» (D, 95). Sono questi i due poli della civiltà che si possono avvicinare fino a toccarsi, che negano ogni spazio al provincialismo: «In Italia non ho avuto una vera esperienza di ambienti "provinciali". Forse Vicenza un po', Padova qualcosa di più, non certo Malo, per me tra i luoghi meno provinciali del mondo... E meno che mai fuori d'Italia [...] la città rossa in riva al Tamigi, il campus dell'Università, il parco dei Bianchi Cavalieri» (D, 29-30).

Ma fra l'uno e l'altro polo, non mescolabile nel gioco dei paragoni irriverenti, non può redimibile e dunque ritratta con acer-

bità, ecco spalancarsi la voragine costituita dall'Italia ufficiale e dalle sue classi dirigenti del dopoguerra, voragine che ci risucchia tutti, intellettuali in testa. Cosa fanno i nostri intellettuali mentre in riva al Tamigi si studia e si capisce *Il capitale*? Ecco la risposta: «E mentre stando lassù si vedeva cosa c'era in Marx, e com'era andata in Unione Sovietica, loro, in Italia, disputavano di... Non posso indurmi a rievocarlo... *Shame!*» (D, 99). E quali sono le caratteristiche di questa categoria di persone? «Il sussiego, il bloody sussiego dei più tipici tra gli "intellettuali" di casa nostra, anche quando si mettono a fare i disinvolti, gli scettici. Le poche volte che ne trovi qualcuno senza il sussiego, come si riposa l'anima irascibile!» (D, 104). E i letterati, i letterati cosa fanno? Possono anche apparire, ma fuggevolmente, come Brancati e Piovene, «portatori di una speciale modernità» (D, 113), ma per poco: «un po' alla volta questa impressione si affievolì e a un certo punto si profilò l'idea che anche il sugo moderno delle nostre scritture letterarie, o forse ogni altro aspetto della loro ispirazione culturale, fosse sospetto. Sapevo naturalmente che un po' di roba spuria c'è dappertutto, ma mi pareva che noi avessimo una speciale vocazione... Il primato degli italiani...» (D, 113-114). E via di questo passo, con il corteo sempre più folto di mediocri e sicofanti, di banali e fumisti. E alla fine: «Madonna, quanti italiani ci sono nelle mie "memorie inglesi"! Cercavo, scrivendone, di tenerli a bada, di sottacerli [...] Niente da fare» (D, 93). Già, tutti evasi dal Paese dei Balocchi al Paese degli Angeli (anche se non è lo slancio dell'evasione ad animare queste pagine, ma se mai l'anelito di chi si riposa dopo la fuga, il bisogno di recuperare le forze...): e nel Paese dei Balocchi non si diventa forse tutti somari? Impietoso, ingeneroso, in un'occasione anche irriguardoso: ma forse rispondente all'impressione più chiara oggi che allora, e a più gente, della farsa tragica che è stata e rimane la nostra vita pubblica; forse profetico. Insomma, o Malo o Reading, i territori delle virtù sommesse, oltre i quali c'è il limbo dell'inautentico, la retorica del grande che è solo *rubbish* – naturalmente traduci-

bile non con il sussiegoso “immondizie”, ma con il semplice, il virtuoso *scoasse*.

La novità di *Il dispatrio* si può misurare mettendolo accanto alle prove ora raccolte nel primo volume delle *Opere* di Meneghello. Dopo la poliedricità di *Libera nos a malo* e di *Pomo pero*, ma ancor di più di *Bau-sète!*, un repertorio degli stili con cui è stata vissuta e letta la vita italiana (quest’ultimo non compreso nel volume suddetto), le «memorie inglesi» si prefiggono qualcosa di più difficile, e certo di più segretamente arguto, di meno vivace: si prefiggono di raggiungere e mantenere un *tono*, che deve essere il tono ritroso e distaccato, esteriormente disarmato ma intimamente imperioso che è proprio dell’esperienza inglese. (Un tono che sia il segnale della nuova civiltà, se mai ci sarà dato di vederla). Ecco una prova d’autore:

Una delle risposte più felici che mi è capitato di dare in Inghilterra [...] fu [...] all’Istituto Warburg (di cui frequentavo la splendida biblioteca), quando lo dirigeva Frankfort, e fu negli ipogei degli orinatoi. Io orinavo a fianco di Sir Jeremy alla mia destra, e l’illustre direttore, il maestro di *Prima della filosofia*, arrivò e prese posto dall’altra parte, e orinando mi disse: “Vedo che venite spesso qui da noi”. E la mia lingua come mossa per se stessa rispose: “È perché qui si trova quello che si cerca”. Sentivo l’assoluta giustezza della frase, che più tardi Sir Jeremy approvò con un certo calore. “È la prima volta che il tono è socialmente perfetto” mi disse, e io pensai, magari sarà l’ultima. Qui però si trattava di realizzare l’aurea normalità, di adeguarsi al modello locale del gentiluomo dal tono leggero ma non frivolo» (D, 148-149).

Dove l’operazione di stabilire un tono si sdoppia nel tempo, e quella del presente, della scrittura, ironicamente ripete quella del passato, dell’ambiente cui l’autore si sforzava di adattarsi.

Prima di questo esercizio avevamo appreso di un «disastro», e degli strumenti per superarlo: «Il sollievo che darebbe poter rac-

contare la disfatta, il disastro del mio amore per l'Inghilterra in chiave ironica! Ma non posso, non è materia d'ironia» (D, 11). Non è vero: impossibili, tarpate sono se mai l'ironia e l'autoironia nei confronti di una materia più vicina, l'Italia degli intellettuali di due generazioni: ma quando ridiventa praticabile l'antico paragone fra momenti lontani dell'esperienza – quando, nel contesto meno dignitoso possibile, Sir Jeremy fa i suoi balletti sulle maniere dei gentiluomini e l'autore lo segue dal suo fondo di indocile dignità paesana – quando Malo e Reading tornano a parlarsi al di là di ogni superficiale differenza, allora è il momento della libertà, e l'ironia può ben ritornare viva, può ben rilevare disastri per alludere a trionfi, può ben premiare.

IX

Quello scrittore internazional-popolare

L'unico rapporto che Meneghello ebbe con l'«Indice dei libri del mese» fu quando Eliana Bouchard, la prestigiosa segretaria di redazione, gli chiese una sua fotografia perché Tullio Pericoli ne prendesse spunto. Lui ne mandò un paio, scusandosi per «essere così brutto». Tullio ne tracciò una versione un po', diciamo così, movimentata (per non dire sconcertante, almeno per chi ne conosceva le sembianze e gli umori), che comparve in copertina. Lui si arrabbiò: «non sono affatto così brutto», disse, e non toccò più il mensile, salvo prendersela ancora una volta quando vi scrissi che *Il dispartito* era un testo-chiave nella storia degli intellettuali italiani, ma, rilievo molto marginale, che faceva pensare a una certa discontinuità negli affetti. Episodi come questi sono da inquadrare nell'incredibile perfezionismo di un autore che riscriveva decine di volte a penna ogni più minuta frase delle sue elaborazioni, in fogliettini che alla fine di estenuanti giornate di clausura venivano ricopiati a macchina dalla fidatissima Katia, moglie confidente ispiratrice e protettrice severa delle abitudini del marito, e solo allora dovevano apparire disponibili a un qualche senso complessivo, a far parte di un testo. Non si trattava certo di un perfezionismo soltanto formale: la scrittura di Meneghello, quel portentoso e precisissimo impasto di lingua dotta, dialetto, prestiti e locuzioni dai lessici più svariati, con prevalenza dell'inglese, faceva corpo unico con la sua esperienza di uomo e cittadino nel mondo, con la sua personalità più intima. Ovvero, com'è più giusto dire, doveva fare corpo unico, esprimere appieno questa identità complessa, non lontana dal complicato. Al fondo di quel suo modo di dire e di scrivere, di creare un rapporto con il lettore, non è difficile scoprire un sentimento morale, molto riposto, molto indipendente, ironico e forse

scanzonato, ma mai evanescente, anzi “molto sodo” come avrebbe detto lui; o, come si diceva una volta, una dirittura che non lasciava scampo a nulla che non fosse autentico – in lui, come in tutti quelli che gli stavano intorno. Era insomma una morale, appartata e oltremodo schiva, laica e quindi mai moralistica: ma una morale vera, severa e spesso intransigente – ripeto, con lui stesso prima che con gli altri – quale solo può scaturire dall’orgoglio artigiano di una famiglia del nord pre-industriale, dalla consuetudine con la morte del periodo partigiano, dal rigore dell’insegnamento in terra straniera, dal confronto con costumi consolidatissimi al limite del tradizionalismo e oltre, ma per lui nuovi, come quelli cui si dovette adeguare, e dai quali dovette imparare, nell’Inghilterra del dopoguerra (restano memorabili i brani in cui descrive i suoi approcci alla nuova-vecchia civiltà anglosassone, con il puntiglio di chi si mette in pari con le regole anche più strane e obsolete, ma poi pretende che gliela riconoscano tutta, questa osservanza; o la delusione di scoprire che anche nella patria del civismo e delle buone maniere c’è chi ti ruba l’ombrello in autobus). Gusto estetico e civismo, correttezza e affabilità, cultura letteraria e perizia tecnica, serietà negli studi e libertà di pensiero erano veramente una misura unica per Gigi: e componevano insieme un sottile filo di ferro interno alla sua persona e alle sue espressioni, un metro di valori esigente e compiacente nello stesso tempo, cui lui si atteneva scrupolosamente ma che sorprende chi non lo conosceva, e non sapeva spiegarsi certe sue impuntature.

Era affascinante Gigi come scrittore, ma non dobbiamo dimenticare il suo fascino di uomo. Con lui io ho passato senza dubbio le ore più divertenti della mia vita – con lui e con tutti gli amici che imparavano da lui come stare felicemente in compagnia. Ancora oggi ci troviamo sparsamente con inglesi, italiani, catalani, francesi, americani, africani che la sua amicizia ha portato insieme per la prima volta nella casa di Malborough Avenue a Reading, e che continuano a vedersi nella scia di quegli incontri – e fino a ieri queste feste si ripetevano al telefono fra lui e gli amici lontani. La

famosa scena che ha unito Gigi a Katia quando si conobbero dopo la Liberazione – lui: «Signorina Bleier, voi credete in Dio?» ; lei: «No»; lui fra sé: «Questa qui la sposo»... – si ripeteva in realtà ogni giorno, protagonisti gli studenti e gli austeri colleghi, le impiegate e gli impiegati, i visitatori, e poi quelle autorità accademiche che lui chiamava, italianizzandone i titoli, i Borsari, i Registrari, i Vicecancellieri... Con tutti, la seduzione doveva operare a senso doppio: Gigi voleva sedurre, e chiedeva di essere sedotto. Altro che “brutto”: sapeva di saperci fare, e di riuscirci con chi voleva, donne e uomini, vecchi e bambini, bianchi e neri e anche gialle e gialli – più nuovi ed esotici erano e più cercava sintonia – naturalmente limitando questa seduzione al lato intellettuale di ciascuno. In questo senso sposava tutti, con se stesso e fra di loro. Il suo metodo era di provocare l'interlocutore con domande spiazzanti su argomenti allora considerati tabù nella buona società, e figuriamoci nell'accademia, su religione, politica e sesso, che il più delle volte scandalizzavano l'interrogato prima che l'interrogante si dimostrasse pronto a stare al gioco dell'intimità. C'era chi si ritraeva impermalito, ma la grande maggioranza accettava la sfida, e rilanciava, e ogni duetto diventava allora una partita nuova e avvincente, degna di essere vissuta minuto per minuto. Preziosa la disputa che Gigi avviò di punto in bianco nella *common room* – comune nel senso che lo era solo per i professori – della Facoltà di Reading, con una autorevolissima filosofa, della quale scrisse poi un ricordo toccante, su quali condizioni, fisiche e spirituali ma soprattutto fisiche – condizioni e non posizioni, roba da rotocalco – fossero le migliori per il rapporto sessuale: lei, imperturbabile, scantonava parlando non di sé ma di un ipotetico partner, e delle docce che a quest'ultimo sarebbero state prescritte prima e dopo. Erano queste libertà che sapeva prendersi con tanta naturalezza a conciliargli gli inglesi più arcigni – quelli, per esempio, deputati a finanziare il Dipartimento di italiano da lui fondato, che divenne in pochissimo tempo il più prestigioso d'Inghilterra: immagino che gli illustri Borsari e Vicecancellieri non riuscissero a racca-

pezzarsi se non entrando sportivamente in competizione con lui, dimostrando uguale libertà, e dunque allargando i cordoni della borsa contenti di farlo.

Negli anni di avvio del Dipartimento Gigi ci ha insegnato una cosa davvero preziosa, ad aspettarci e a pretendere dalle persone, studenti e non, delle idee e degli atteggiamenti non preordinati ma liberi, spregiudicati nel senso migliore del termine, in tutto e per tutto personali, da individui maturi – quindi mai da riprovare, se mai da discutere se non fossero condivisibili. Un certo grado di cultura e di buone maniere sì, ma anche, e preferibilmente, un alto grado di elegante spregiudicatezza: questo il passaporto per la sua confidenza. Quando interveniva lui, i colloqui che gli studenti dovevano sostenere per essere ammessi all'Università si risolvevano in un esercizio di integrazione, prima interna alla nazione e poi esterna, di apertura al mondo: in una società ancora abituata a criteri classisti selezionavamo gente di tutte le classi – particolarmente ascoltati i figli di minatori: una di loro si affaccia, in incognito ma intensa, nelle *Carte* – e di tutti i colori, specialmente i neri da continenti lontani, nuovi alla cultura europea ma “freschi” di intuito e voglia di sperimentare. Non so quanto io abbia saputo restare fedele a questo insegnamento, in un paese e in condizioni così diverse dall'Inghilterra degli anni '60, in cui si rivoluzionava pacificamente tanta parte del costume: certo però che lo sconcerto che alcuni studenti mostrano ancora oggi di fronte ai metodi poco impositivi cui cerco di attenermi deve essere addebitato, o accreditato, a quell'apprendistato.

Ecco, tutto ciò ha il suo corrispettivo in quel che ci resta di Luigi Meneghello, la sua affascinante scrittura: il quotidiano arrovellarsi sui foglietti da passare a Katia raggiungeva la perfezione solo quando quella eterogeneità di spunti e compresenza di opposti – la cultura alta e la bassa, l'orale e lo scritto, il paesano e l'aristocratico, l'intellettuale e il volgare – si fossero composte in armonia. Era il molteplice che si riduceva a semplice, era il nazional-popolare che diventa internazional-popolare, era l'equilibrio che si stabilisce fra

tutto quanto possa entrare in collisione, perché non resti separato dalla fiducia e dalla vita. L'obiettivo finale era il tono di quella scrittura, che non doveva mai eccedere, e sempre tenere aperte le porte al diverso, all'avverso e all'impermanente. Meneghello aveva per la vita degli altri una curiosità illimitata, strumento principe della sua continua ricerca delle cose che meritano di essere scritte; e se nei confronti di tutti non era mai affettuoso – non era nelle sue corde – a tutti si mostrava affezionato sulla pagina. Era capace di combinare la goffaggine degli incolti con il sublime della più fulgida poesia con l'illustrazione mitologica della quotidianità¹. Scartando per il momento il celebre episodio di Don Emanuele che orina lungo «il muro delle cugine», guardiamo furtivi alla «Compagnia» che, nel paese medio della provincia italiana, suggerisce e regola «la *pursuit* collettiva del sesso», e che ci regala la visione delle «due ragazze magnifiche» di *Libera nos*:

erano due sorelle che ho poi riviste – sotto altra luce, ma inconfondibili – in un celebre ritratto in versi.

*The light of evening, Lissadell,
Great windows open to the south,
Two girls in silk kimonos, both
Beautiful, one a gazelle.*

È questione grave quale fosse più bella; erano alte entrambe, slanciate, in anticipo di anni su un certo tipo di bellezza adolescente di cui il cinema ci ha poi dato qualche esempio illustre. Per me non-inglese e non-irlandese, le due ragazze di Lissadell devono la loro bellezza alle sillabe che le circondano, oltre che all'impianto sintattico e alla brevità di quella faccenda della gazzella.²

Un delizioso ricalco del grande W. B. Yeats, che sarebbe piaciuto a un amico di Gigi, Frank Kermode, massima autorità sulla poesia contemporanea, che con lui scambiò, presente questo cronista (unico "incolto" del momento), più di una considerazione su simili "faccende"...

NOTE

1. Il riferimento che segue, alla “Compagnia” e alla visione delle due sorelle, sostituisce l’episodio di Don Emanuele che era citato nella versione originale di questo articolo, in *Volta la carta...*(2008). Il bozzetto di Don Emanuele viene commentato anche altrove in questa raccolta.
2. LNM, 185. I versi citati costituiscono l’inizio di una poesia di Yeats, dedicata alle due sorelle Constance ed Eva Gore-Booth, che ebbero parte rilevante nella politica irlandese, la prima votata alla causa dell’indipendenza dall’Inghilterra, la seconda a quella del socialismo e del femminismo.

X

Si può tradurre poesia in dialetto?
E Shakespeare, poi?

Quella italiana, lo sappiamo, si differenzia dalle altre culture europee per aver consentito una certa longevità ai suoi dialetti – o meglio, per non averli troppo soppressi con campagne di omologazione forzosa alla lingua nazionale. Come scrive De Mauro, il nostro era fino ben dentro al secolo scorso un paese paradossalmente “senza lingua”, perché unificato sulla base di una lingua sconosciuta alla maggioranza dei cittadini. O, facendo definire da Luigi Meneghello questa condizione, un paese dove «si parla una lingua che non si scrive» (LNM, 301); e le maggiori *pièces de resistance*, dominatori incontrastati dell’uso quando si sono formati i nostri migliori scrittori e traduttori, erano appunto i dialetti. E questo fenomeno di “diglossia” – così la chiamano i linguisti – può essere all’origine di uno stile ostico come in Pavese, ma anche di formidabile energia che fa «risplendere le parole», come in Gadda e Meneghello. I dialetti stanno ora arretrando, e possiamo immaginare il giorno in cui scompariranno di fronte a quello che De Mauro ha definito «l’italiano unitario», ma restano, ancora per una buona parte di noi, dei serbatoi di caratteri linguistici forti, del linguaggio della corporeità e del concreto, quale l’italiano unitario non è mai riuscito a essere: non ha niente a che fare con l’energia del dialetto l’attuale volgarità dei media, che resta una volgarità piatta, formulaica, monocorde e tutto sommato meschina, tutta all’opposto delle grandi, fantasiose sbrigliatezze dell’irriverenza popolare di cui il dialetto era il veicolo. Ne è prova il fatto che molti nostri scrittori hanno continuato e continuano a privilegiare il dialetto, o meglio una combinazione di lingua e dialetto, che evidentemente soddisfa una loro esigenza di genuinità e di aderenza a esperienze, accenti e sentimenti tuttora vigorosi.

Non si tratta soltanto di Belli e Porta, e poi di Svevo e Pirandello, ma di de Filippo e Guerra, di Zanzotto e Marin, di Pasolini e Loi, di Fenoglio e Magris.

Parole come “polifonia e polisemia”, che qualche decennio fa ci hanno introdotto a un intero armamentario teorico, e oggi stanno all’origine di tanti studi importanti di letteratura e di linguistica, in realtà rappresentano pratiche comunemente applicate per secoli da scrittori alle prese con il problema di mantenere vivi ed evidenti, nello stesso testo, sistemi e registri di lettura e di interpretazione multipli, che per uno scrittore italiano non sono rispondenti alla «pluralità di coscienze con i loro propri mondi» che Bachtin attribuisce ai personaggi di Dostoevskij¹, ma innanzitutto a codici davvero separati, ovvero allo scontro continuo e irriducibile fra la lingua letteraria e la lingua dell’esperienza quotidiana, che ben di rado coincide con l’idioma appreso a scuola, e oggi dai media. Di tale esperienza i dialetti hanno formato, e forse formano ancora – per essere stati praticati o sentiti praticare in famiglia, con gli amici, nella comunicazione popolare – un sostrato imprescindibile, che impone una molteplicità, problematicità, pluralità di percezioni e quindi di voci. Questa è la polifonia che conosciamo da sempre, o almeno da quando il nostro paese ha ambito a una lingua unitaria. Non sorprende quindi che al dialetto, proprio e dei propri avi, si siano rivolti tanti scrittori che sono per prima cosa lettori, nel tentativo di mettere in gioco il proprio, formativo atto di lettura, ed essere fedeli a quello.

Ed è chiaro che questa problematicità della lettura/scrittura non può non orientare chi traduce, e disegnare per lui, diciamo così, una mappa delle predilezioni: più impegnativi e quindi ricercati dai traduttori saranno allora i testi ibridi, che presentano il concorso di fonti o mondi linguistici plurimi, ovvero maggiore polifonia: Dante meglio di Petrarca, Rabelais meglio del pur splendido Diderot, Céline meglio del ben più importante Camus, Grass meglio di Mann ecc.

Perché questo? Perché la scrittura letteraria e i suoi cultori sono soggetti, attraverso il tempo, ad apporti diversi, più o meno complessi, più o meno puri; a tradizioni inclusive o esclusive, ad esigenze di pubblici e ambienti niente affatto costanti. In lingua inglese, la sfida in assoluto più ardua, e per gli italiani il piatto più impervio ma anche più appetitoso, lo offrono indubbiamente i periodi di più viva circolarità, di più acceso scambio e sintesi culturale, prima che le normalizzazioni imposte da mode importate, da chiusure sociali, da politiche omologanti invadessero il campo. Questi periodi sono il tardo Cinquecento e il primo Novecento, stretti entrambi fra le forche caudine di vecchie chiusure nazionalistiche e dell'emergere di un pubblico con esigenze nuove, ovvero di nuove tendenze del mercato. Contro ogni resistenza normativa, mai come in questi due periodi la spada dell'intertestualità è servita a tagliare i tanti nodi gordiani delle tradizioni nazionali, mai la foga cannibalistica del confronto cosmopolita ha impegnato così intensamente le personalità degli scrittori – primi testimoni, naturalmente, Shakespeare e Joyce. Questi gli autori che nella loro lingua hanno compiuto il massimo sforzo di inclusione e funzionalizzazione del marginale, del diverso, del disuguale. Nel primo, poi, siamo di fronte a una forma, a uno stile molto studiato, retoricamente ultraconsapevole, orgoglioso del proprio artificio, che pesca in tutti gli idioletti, in tutti i registri e gli strati linguistici disponibili, e continuamente viene arricchito e movimentato da metafore ardite, bisticci, neologismi, amplificazioni fatte per stupire, e provocare piacere da questo stupore.

Non sorprende allora che oggi si disponga di così numerose traduzioni o adattamenti – veramente, sempre di adattamenti o rifacimenti sarebbe meglio parlare – di Shakespeare in dialetto, o meglio a cavallo fra lingua e dialetto, giovandosi delle risorse di entrambi. Ciò che l'inglese degli elisabettiani esibiva in sommo grado era la palpabile concretezza, la materialità, la performatività, e quella immediatezza nel rapporto fra parola e cosa che ancora Meneghello riteneva così fondamentale per la sua scrittura, «un

nòcciolo indistruttibile di materia *apprehended*, presa coi tralci prensili dei sensi [...] [che] contiene forze incontrollabili proprio perché esiste in una sfera pre-logica dove le associazioni sono libere e fundamentalmente folli. Il dialetto è dunque per certi versi realtà e per altri versi follia» (LNM, 41).

Realtà e follia: è ciò che meglio descrive l'impressione che molti di noi ricavano da certi grandi passi shakespeariani. Si tratta di un'impressione difficilissima da trasportare in testi leggibili per i contemporanei, e che tuttavia ha tentato molti esperti scrittori. Il doppio registro della realtà e della follia resta sepolto, se non assente, nei tentativi fatti da alcuni letterati popolari del primo Novecento, di avvicinare quei testi attraverso la vena folcloristica accettabile per la cultura ufficiale della nazione unitaria. Ne sono esempio due rifacimenti in versi di un dramma fondamentale per l'analisi della passione come *Romeo and Juliet*. Come prevedibile, gli autori sono veronesi, Berto Barbarani e Vittorio Betteloni². L'«epopea familiare, di piccole proporzioni»³ del secondo autore è interessante per l'impaccio che la passione provoca in un "poeta popolan" non abituato alla vena esplicita delle epopee grandi, e che cerca di nascondere sotto la realtà minuta e molto riduttiva dei costumi popolari la follia prorompente da quel grande testo. Giulietta vi appare dotata di caratteristiche molto "locali", certo sconosciute alla tradizione:

E la g'avea quatordes'ani allora,
ma l'era granda, forte e moscardina
come la spiga, che 'l bel zugno indora,
la g'avea tuta bionda la testina,
e bianca e rossa, come su l'aurora
ne par la neve là montebaldina,
che l'è candida insieme e porporina. [st.5]

La storia non manca – e come potrebbe! – di approfondire quegli aspetti più intimi e segreti dell'incontro fa i due amanti, ma

ancora dissimulandoli sotto le prurigini di un coretto di ragazze curiose, e vogliose – loro! – di sapere:

Ela la baila alor manda a dormir,
e drio el so sposo la se tira pronta
in stanza: e me dovì qua compatir,
quel che la fa là col su sposo sconta,
care putele, no vel posso dir.
«Sì, sì, sior, el sia bon, si el ne lo conta»:
sioe no, sioe sporche curiose,
non i è cose da dirve, no i è cose.” [st. 40-41]

«Sioe sporche curiose»: qui Betteloni scopre un po' troppo il gioco per una poesia garbata e urbana come la sua, ma è chiaro che vi è attirato dalla rivendicazione, per così dire, di quanto di reale ed energetico, e fatalmente inespresso, permaneva nella mentalità popolare del suo tempo. Ciò che lo porta ad assumere, lui poeta ormai maturo, la figura patetica del colpevole di ogni ignominioso desiderio:

Te voi ben, te me piasì, e 'l cor me sona
Per te de çento musiche, esaltà...

– per poi retrocedere subito, trattenuto dalle voci di chi gli sta intorno, la comunità veronese che lo rimprovera:

«Basta, finila via 'na bona volta.
Vecio mato, el savì, no i è per vu
Le putele. Su, su, tornemo in strada.» [st. 76-77].

Ben diverso è lo slancio con cui tali questioni vengono affrontate nella letteratura dialettale a partire dal secondo dopoguerra, direi sulla scia, da una parte, di esperimenti di neorealismo come in Cesare Pavese e in Beppe Fenoglio, dall'altra di influenze stra-

niere come il teatro della crudeltà di Antonin Artaud. Il binomio realtà/follia domina, incontrastato ed esibito, la *Trilogia degli Scazzanti* di Giovanni Testori, in un dialetto piuttosto astratto, fra il lombardo e il veneto⁴. La trilogia comprende, come è noto, tre testi due dei quali di Shakespeare: l'*Amleto* che viene ribattezzato *Ambleto* (1972), e il *Macbeth-Macbetto* (1974). L'autore elegge il teatro elisabettiano a contraltare del teatro intellettuale e critico di Pirandello e Brecht, perché – così scrive – per gli elisabettiani «la parola del teatro è prima di tutto orrendamente (insopportabilmente) fisiologica... Una materia che resta... cupamente o splendidamente, certo esclusivamente e fisiologicamente, sacra»⁵. E questo è il teatro che lo stesso Testori vuole restaurare; un teatro che, come già succedeva in Artaud, si avvicina a quello secentesco non solo nelle intenzioni ma nella forma stessa, magmatica e sconvolta dal sangue e dalla morte, dall'oscenità e dall'«irrespirabile senso della gloria e della cenere, dello splendore e del pus». Nella scrittura testoriana Giovanni Raboni ravvisa «un movimento ininterrotto e intimamente dialettico... fra l'aulico e il colloquiale, l'ornato e il disadorno, il tragico-sublime e il comico-degradato...»⁶: sono parole che ritroviamo pari pari fra le nostre giornalieri annotazioni sugli elisabettiani. A riprova, il momento in cui Ambleto rivendica il proprio concepimento da parte del re scomparso, nel dialogo-clou con la madre Gertruda, dal quale dipendono tutte le interpretazioni psicanalitiche dell'opera:

Ma questo nigotta, quest'aria, questa pettata qui, è diventata carna anca traverso la carna de quell'altero! Me capissi, 'desso? E te, la carna dell'altero, quella che è dietro a sfassarsi, a marzire, l'hai pur imbrazzata e basata! Una vorta, armanco vuna, te, in questo istessissimo letto, te sei lassata sbottare dalle dida de lui e anca lui, sì, anca lui, mama, s'è lassato sbottare dalle dida de te. Pi, nel silenzio, hai slargato le gambe e lui è entrato indidentro de te... Armanco allora, ce vorevi bene a lui? Volerci bene, forse, sarìa una pretenzione troppo granda... E 'lora, dimmi che armanco non hai

vortato via la fazzàda! Dimmelo, mama! Dimmi che te revoltava no, che te faseva no vomidare!⁷

Ma cambiamo genere, dall'Ambleto feroce del comasco al Prospero affettuoso e leggero di Napoli. E chi potrebbe rappresentare la traduzione-composizione poetica in dialetto meglio di Eduardo, che scrive un decennio dopo Testori? Nella sua resa de *La tempesta* (1983), il grande drammaturgo napoletano vuole ritrovare – è lui stesso a dirlo – la *féerie* secentesca nella quale aveva recitato intorno ai vent'anni, perché questo gli permette un ritorno a «l'ambiente ingenuo, fantastico e supremamente teatrale» che quel modo di rappresentare comportava. E insieme a quel genere desueto egli ricuperava tutta la Commedia dell'Arte, e la *Cantata dei pastori*, dove «i pastori buoni parlano in italiano forbito, i diavoli invece in uno scollacciato napoletano»⁸. Anche in questo caso riesce facile l'accostamento fra una delle nostre tradizioni popolari e quella elisabettiana. Eduardo impersona qualcosa di profondamente diverso dal tragico che attrae Testori, ma che è anch'esso paragonabile alla realtà e follia degli elisabettiani: sue, e insieme loro, sono le allegorie e le utopie morali della favola, del sogno e della magia, e soprattutto il richiamo a una finzione che si rivela alla fine come l'unica via possibile per la verità. Si veda l'invocazione di Prospero agli esseri magici che popolano la sua isola, dove colpisce la perfetta trasfigurazione dell'immaginario del folclore inglese in un altro immaginario altrettanto popolare, altrettanto incredibilmente ricco, ormai perduto, e tuttavia ancora così resistente:

Vuje, Elfi de le muntagnelle,
de li laghe qujete
e d"e ruscielle,
a meliune site li fiammelle
ca lúcono la notte
e zumbettèano
còrreno

e se se fermano
 tanno se ceculèjano!
 E vuje, Fate e Fatelle,
 rosa, celeste, lilla
 e culurate
 d'auti culure
 ca ve li scagnate
 l'una cull'ata,
 e nun ve n'addunate
 chi site e cumme site...
 Vuje ncopp' a la rena
 Senza lasciare tracce
 Secutate
 La risacca quanno se retira
 E la scanzate
 Quann'essa torna arreto
 E ve secuta.
 E vuje? Vuje piccerille
 Cumm'a pupazzielle,
 che a lu chiaro de luna
 v'arrucchiate
 furmanno chierchitielle d'herva amara
 ca nun mangia la pècura...⁹

Il mio terzo e ultimo traduttore è il già citato Meneghello – tra l'altro, un teorico consapevole e riconosciuto delle stratificazioni dell'italiano, e quindi dell'ibridazione di lingua e dialetto nella sua scrittura. Ma non c'è alcuna ibridazione nelle sue riprese e rifacimenti, anzi c'è una rigorosa aderenza a uno solo dei fattori in gioco, il dialetto – il che vuol dire un trasporto nel senso più radicale, fisico del termine, anzi un trapianto, una serie di *Trapianti* come l'autore stesso li intitola, dall'ambiente, dal lessico, dalla cultura originaria all'ambiente, al lessico, alla cultura della provincia, vicentina come potrebbe essere di qualsiasi altra città o

regione del paese. Perché questo? Perché, dice l'autore, «ogni testo letterario ha parti chiare e parti oscure, non per disegno del poeta ma per la costituzione stessa delle nostre lingue e in sostanza della nostra mente. In una traduzione, mutando il registro linguistico può accadere che ci si trovi a esplorare le parti oscure»¹⁰. Uno scandaglio nell'oscurità della lingua, dunque. Superficialmente ci avviciniamo a Testori, ma ce ne allontaniamo invece nella sostanza, perché qui si vuol evitare qualsiasi spettacolarità o estetizzazione, per ritirarsi nel buio dell'origine e della «purezza della linea» (LNM, 270), un obiettivo che l'autore ha sempre perseguito in proprio¹¹. Qui non c'è «scrittura nell'aria»; c'è invece la pronuncia aspra e la tragedia vissuta nella cerchia familiare, tipica e pertanto universale; c'è la suprema ironia dello scompenso fra questo tipico e questo universale. Ecco la stessa scena che abbiamo letto anche in Testori, alcune battute di Amleto alla madre – qui “solo” tradotte, non ricreate:

Vardè cuà, dona, cuà su sto ritrato,
e dopo su sto cuà: ste do figure
de du fradei. Vardè sta faccia cuà,
la grassia, i rissi, la fronte da dio
del sole, l'ocio fiero, comandón,
minacioso, la posa da Mercurio
messaiero co 'l vien zo, co'l toca tera
sul lavro de na altura che basa 'l celo...
Na forma, mama, na combinassión
tinbrà da 'l celo per sertificarghe
a tuto el mondo che cuarlì l'è un omo!
E vu lo ghevi, mama, par marìo.
E desso, vardè cua: cuesto zé 'l sèguito.
Ècolo, ècolo cuà, vostro marìo de desso,
na spiga de fromento co la rùsene,
che ghe la péta a le altre. Gavìo oci?
Ma come ghio podesto da sto monte

ecelso vignér-zo par pascolare
te sta brughiera? Ah, casso, gaviò oci?
Nò, vu no podì mia ciamarghe amore...
A l'età ca gavì, la gran scalmana
Del sangue sbassa la gresta, la se smorsa,
la dà reta al giudissio... E podarisselo
el giudissio passare da sto-chive
a sto-chive?... (T, 113)

Ogni analisi diventa superflua di fronte all'efficacia di queste composizioni, in versi o in prosa che siano. Così il Bardo, re della parlata ibrida, riceve l'omaggio di tanti suoi tributari, fra cui alcuni superbi principi.

NOTE

1. M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 1968, soprattutto cap. I, “Il romanzo polifonico di Dostoevskij”.
2. B. Barbarani (1872-1945), *Giulietta e Romeo* (1902, 1905, 1911, 1941), in *Tutte le poesie*, a cura di G. Silvestri, Mondadori, Verona 1953, pp. 585-644; V. Betteloni, *Zulietta e Romeo. Storiela in versi de un poeta popolan* (1905), in *Poesie edite e inedite*, (Opere complete, I), a cura di M. Bonfantini, Mondadori, Verona 1946, pp. 635-666.
3. Betteloni, *op. cit.*, p. 664. Di seguito vengono dati i riferimenti alle stanze del poemetto.
4. G. Testori, *Trilogia degli Scarozzanti* (1972-77), in *Opere 1965-1977*, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani 1997.
5. *Il ventre del teatro*, cit. in G. Cappello, *Giovanni Testori*, Firenze, La Nuova Italia 1983, p. 55; la cit. successiva a p. 56.
6. G. Raboni, *Introduzione*, in Testori, *Opere, cit.*, p. XIII.
7. Testori, *Ambleto, op. cit.*, pp. 1196-1197.
8. *Intervista di Paola Quarenghi a Isabella Quarantotti De Filippo*, in A. Lombardo, *Eduardo e Shakespeare*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 60.
9. *La tempesta di William Shakespeare nella traduzione in napoletano di Eduardo de Filippo*, Einaudi, Torino 1984, pp. 156-157.
10. T, seconda di copertina.
11. Si veda soprattutto la meticolosa indagine linguistica di *Maredè, Maredè... Sondaggi nel campo della volgare eloquenza vicentina*, Moretti & Vitali, Bergamo 1990.

XI

Le Carte.

Vol. I: Anni Sessanta

«Materiali di officina»: così l'autore definisce queste *Carte*, e chiunque abbia un minimo di familiarità con la sua scrittura vi riconosce elementi a lui molto cari, quasi un manifesto etico-estetico. L'immaginario dell'officina – l'officina di provincia, con gli uomini e le macchine che formano un solo corpo di voci, rumori, colpi, imprecazioni, scoppiettii, e con il lavoro, la perizia, l'orgoglio artigianale che sono l'anima di questo corpo – tutto ciò è presente in ogni pagina, spesso dissimulato ma segretamente produttivo, come origine di un modo «adeguato» di vedere la vita, e insieme come un modo soddisfacente di rappresentarla. La famiglia – il padre, gli zii – di Luigi Meneghello possedeva una delle tante officine-laboratori-garage che nel corso di un secolo si sono aggiunte o sovrapposte alle nostre case rurali, fino a confondersi con esse; e quei motori, quelle macchine e scheletri di macchine, quelle «molle e balestre, ganasce e graffe», quei «longheroni», e soprattutto quel senso del mestiere, quella cultura che teneva insieme tutto e tutto faceva dialogare, sono rilevanti e attivi dal principio alla fine della sua carriera di scrittore. Nelle pagine iniziali del suo primo libro, *Libera nos a malo* (1963), compaiono le «superfici imbottite di cuoio, tendine di seta col congegno a molla e il fiocchetto per abbassarle sui finestrini senza vetri» di un «moncone di carrozzeria d'auto», che ospitano l'«ora di rapimento sublime» goduta dall'autore-bambino con «la Norma», bambina anche lei, un po' precoce; e nelle ultime parole pronunciate in pubblico proprio prima di morire, all'Università di Palermo che gli conferiva la laurea *ad honorem* (giugno 2007), sono ancora i congegni, i meccanismi che costituivano la prova finale da tornitore del padre, che vengono accostati alle prove che lo scrittore sente ancora di dover

compiere prima di finire il suo «apprendistato»; prima che dicano anche a lui, come un tempo al padre: «Ok, basta così».

Sono i pezzi non immediatamente indispensabili, i recuperi, le soluzioni in attesa di impiego che restano sparsi un po' dappertutto in questa particolare officina, sono insomma *Le Carte* – «aforismi, appunti, note di diario, abbozzi, progetti... esperimenti, fantasie, sgorbi» – che ci conducono direttamente nel cuore del mestiere come lo intendeva e viveva questo scrittore. *Le Carte* non sono sovrapponibili agli splendidi libri che Meneghello ha scritto nell'arco di un quarantennio: in esse non v'è nulla di organico, né di consequenziale, né tanto meno di finito; non vogliono arrivare a una meta, né convincere nessuno del proprio valore. Non sono neppure i cascami di una produzione altrimenti e altrove rifinita. Appartengono a un genere diverso: sono un esercizio di introspezione, soprattutto letteraria, senza un vero principio e una vera fine. Con gli strumenti dell'officina: la messa a punto provvisoria, la scelta revocabile della tecnica, la precisione nell'applicarla. Ed è un processo in costante dialettica con gli strumenti altrui, quelli tradizionali: «È la cosa meno inutile che posso fare, smontare qui in bottega la macchina della letteratura convenzionale e rifarmi gli strumenti del pensare e dello scrivere [...]» (2 aprile 1965). Un riesame che coinvolge infiniti atti critici:

«Lavorare stanca» mi è sempre parso il detto di uno che non se ne intendeva molto. Del lavoro duro, che richiede vera fatica, sembra assurdo, vagamente blasfemo, dire che «stanca». In officina da noi, una delle componenti essenziali del lavoro era la *forza* che ci voleva, alzare i monoblocchi, sollevare enormi pesi con le argane, installare nelle loro sedi i magici alberi a gomito dei cami, o i potenti differenziali [...]. Era così il lavoro, duro e pericoloso, ma non stancava.

(15 luglio 1968)

Sulla scelta degli strumenti linguistici e stilistici più accurati per riflettere l'esperienza reale, Meneghello ha continuato a insistere per tutta la vita: «Mi piacciono le cose ben fatte, e soprattutto la capacità di distinguere tra le cose ben fatte e le altre: il resto m'interessa molto meno» (10 aprile 1965). E il «ben fatto» si identificava per lui con l'espressione franca e precisa di ciò che si aveva da dire. Deriva da questa esigenza l'importanza che assegnava al suo incontro con la cultura britannica. Si veda una notazione a doppio taglio: «Dire le cose in modo preciso, anche se si riesce a dire poco, praticamente nulla, è considerata qui [in Inghilterra] somma virtù intellettuale: ma finisce che non interessa più ciò che si dice, solo la precisione con cui non si dice praticamente nulla» (29 maggio 1967). È il risvolto critico di una «novità» decisiva per lo scrittore, che trent'anni dopo dirà:

È stato in Inghilterra, e attraverso la pratica dell'inglese, che ho imparato alcune cose essenziali intorno alla prosa. In primo luogo che *lo scopo della prosa non è principalmente l'ornamento*, ma è quello di comunicare dei significati. Questa per me era una novità. Faceva a pugni con l'intera temperie dell'educazione retorica a cui ero stato esposto [...]. E così siamo arrivati a quanto pare al paradosso che è stato qui a Reading, ascoltando gli inglesi, che ho imparato a scrivere in prosa italiana!
(*La materia di Reading*, MR, 45)

L'economia e precisione nell'esprimersi facevano tutt'uno con l'onestà dell'intenzione e con la disposizione a convivere civilmente, senza darsi troppa importanza e anzi accentuando sempre il lato comico delle pretese proprie e altrui, contro la parola pretenziosa, oscura, disonesta di tanta pratica comunicativa. Nascevano così i momenti più godibili di quella prosa, che sono anche quelli più veri; il continuo confluire del registro «basso» nel registro «alto», del pratico nell'eccentrico, della poesia nell'ironia, e, mai troppo lontana, nell'autoironia; il bisogno, anzi la necessità, di cercare

quasi ossessivamente tutta la pertinenza e l'esattezza possibile, nella volontà di restare fedele alla *forza* dell'esperienza, e di combinare insieme ogni minima prova di tali qualità, senza arretrare di fronte alla mescolanza delle lingue – italiano, dialetto veneto, inglese – anzi creando un concerto di cose, costumi, locuzioni, citazioni più distanti e inaspettate, apparentemente inconciliabili. (Con risultati di studiata ermeticità fra gli anni 1967 e 1970).

Nelle *Carte* il plurilinguismo è meno cospicuo che nelle altre opere: non così l'esercizio pluristilistico, specialmente attivo nel continuo battibecco con la tradizione letteraria italiana, quella più raffinata e anche più inattuale, allegramente parodiata in pagine di grande divertimento; si veda lo spassosissimo racconto in stile arcadico dello studente americano ricco sfondato – «mille duecento punte per anno il piccolo creso cuccavasi...» – che viene concupito per un verso dal «più distinto gentiluomo-finocchio della Facoltà», e per un altro da «fanciulle studenti», in gara per stringere in pugno «il giovanotto come molle cannoncino rigonfio di crema» (4 gennaio 1967); e si vedano anche le esilaranti traduzioni dal burocratese inglese al burocratese italiano. Sono questi stili in continuo rimescolamento – l'eccentrico-pragmatico dell'accademia inglese, l'oscuro-astratto di certa tradizione letteraria, il primitivo-genuino (civilissimo) del contado veneto, lo snob delle classi alte, il tronfio-ipocrita del nuovo nord-est – a trascinarsi dietro le loro singolari personificazioni, la galleria di personaggi colti nelle loro manie e bizzarrie più bislacche, e bislaccamente (cioè puntualmente, con stile *ad hoc*) descritti: «il protestante libertino che circuiva le fanciulle con lo spirito con cui difendeva e difende gli alberi dalla ruspa vorace [...] rovinato dalla liberalizzazione degli scambi carnali»; la signora «il cui principale modo di essere è il languore. Languisce. Forse anche per questo la casa è così piena di chaise longue, amache, dondoli su cui languire [...]»; l'italiano che ha in mente «una tesi su *Pavese, Macario e Guttuso* [...]»; «la vena rampicante» del «collega e amico [...] studiosamente negligente in tutte le cose, [che] una volta a casa mia si afferrò al telaio superiore

della porta di cucina, si tirò su a braccia e fece due scarivoltole in aria, una andare una venire [...]»; il greco che subaffitta un appartamento, pretendendo dal subaffittuario l'impegno di «non far uscire l'acqua dalla vasca del bagno dopo averci fatto il bagno, e di dar modo all'affittuario di diguazzarvi con le mani e disgorgare personalmente [...] gli eventuali ingorghi dello sporco [...]». Per non parlare dei personaggi che si direbbero riflessi delle multiple sfaccettature della personalità dell'autore, personaggi per così dire interni – Ortensio, Cencio, «mio cugino» eccetera – con i quali egli dialoga sempre a tu per tu ed ellitticamente di problemi esistenziali, scientifici o filosofici, tenendo per sé antefatto, ragioni del discorso e conclusioni.

Il rincorrersi e sovrapporsi degli stili, e dei tipi che ne sono i veicoli, ci porta a quella che rimane la caratteristica più evidente delle *Carte*, e cioè al continuo incontro/scontro con le opere più diverse e disparate della tradizione letteraria europea, qui più che mai prese a modello, e insieme a obiettivo di vivace, virtuosistico storpiamento. (Oggi chiamiamo questa disposizione «intertestualità», intendendo che le forme letterarie, in quanto altamente memorabili, hanno la virtù di fare interloquire i testi che le adottano, le modificano, le precisano, istituendo fra testo e testo quelli che possiamo chiamare cortocircuiti, sintesi di significati plurimi, infinitamente disponibili attraverso il tempo; e riconosciamo nell'intertestualità la massima caratteristica della prosa di Meneghello – che però avrebbe accolto la parola con qualche ruvido motto). Non c'è ora lo spazio per affrontare esaustivamente tale materia: mi limito a tre esempi, da testi di ambiti e qualità diverse.

Il brano narrativo più esteso delle *Carte*, abbozzo di un racconto poi non sviluppato, ricorre proprio all'inizio e riguarda l'incidente di cui fu vittima un amico che all'autore doveva essere molto vicino, qui chiamato Davide Dall'Igna (aprile 1963). La sua Millecento si trova improvvisamente davanti una Balilla con al volante «un piccolo prete dal viso pallido e assorto, come se meriggiasse»: lo scontro è inevitabile, se al «meriggiare» del pre-

te – «alle due e mezzo del dopopranzo [...]» – si aggiunge il fatto che la sua macchina si trovava «dalla parte sbagliata della strada». Ecco che il «pallido e assorto» di quella piccola figura al volante mette in circolo l'atmosfera di sonnolento, voluttuoso abbandono che è propria del più famoso componimento degli *Ossi di seppia*: alla memoria letteraria viene assegnata la funzione di elaborare lo shock dell'infortunio e del prossimo lutto riassorbendoli, e quindi temperandoli, nell'ordine delle cose («com'è tutta la vita e il suo travaglio», dice più oltre la mirabile poesia di Montale): è un ennesimo esempio della tecnica di riserbo e di distacco che Meneghello spesso impiega parlando degli amici, della gente di casa.

Un altro, rapidissimo abbozzo inizia con un richiamo perentorio diretto a un preteso «cugino»: «Lascia le donne e studia la matematica», cui segue una tiepida lode di quella scienza impervia (24 settembre 1967). A segnare il percorso dalle *Carte* alle opere finite, la frase ricorre ancora, meno sibillinamente, nel quinto capitolo dei *Fiori italiani* (1976), quando il personaggio «S.», non più «cugino» ma esplicito alter ego dell'autore, si mette in coda per iscriversi all'ateneo di Padova e si trova vicino a «una creatura sportivo-elegante, dalla testina di bel serpente, elegante, modernissima»: a questo punto l'esortazione di cui sopra arriva puntuale e molto comprensibile, senonché essa viene a oscurare la promessa di una «sconvolgente avventura», appena «incominciata» ma mai raccontata. La cosa può comportare un certo rovello per il lettore, che però lo supera subito seguendo un'indicazione di Giulio Lepschy nell'introduzione alle *Opere* nei Meridiani (2006): la matrice dell'enigmatico passo si trova nel libro VII delle *Confessioni* di Jean-Jacques Rousseau, quando il filosofo ginevrino, a Venezia, è costretto a inventarsi i segni del vizio sul corpo (e precisamente sul seno) della bella Zulietta, per giustificare a se stesso e ai suoi lettori lo scrupolo da cui si sente improvvisamente e lacrimevolmente posseduto, di godersi per meretricio una sì bella creatura; ed è Zulietta stessa, che presumiamo divertita più di quanto il filosofo ci lasci intendere, a intimargli di togliersi di torno, con la

fatidica frase sul lasciare le donne e darsi piuttosto agli studi, vero e proprio epitaffio alle esuberanze del turismo sessuale di allora come della goliardia di ieri e di oggi. Quanto di questo epitaffio sia trasferibile alla matricola Meneghella dipende dalle frequentazioni letterarie dei suoi lettori; ma è chiaro che esso aveva ormai acquistato per lo scrittore un valore proverbiale di icastica autoironia, come segnale di imbarazzo e di scrupolo – senza lacrime, speriamo – nell'allontanarsi dagli studi al tempo dell'università, e, al momento di scrivere, dal mestiere stesso del narratore che nelle *Carte* si andava formando.

Un caso diverso è quello della frase inglese *Good night sweet ladies* che conclude un passo dominato da figure femminili:

Ah non c'è posto per creste di maschi in questo pollaio di donne. Qui regna sovrana la donna, la donna propone dispone, la donna fa piangere ridere. L'uomo soltanto qual manico conta, di cui può far comodo che la donna si trovi fornita, lei testa dell'ascia, lei lama, arrotata mannaia. Io cerco un modo di scrivere, lo cerco per gravi ragioni morali.

(Fine febbraio 1969)

È difficile ricostruire il rapporto fra la situazione matriarcale descritta e le ragioni morali della scrittura, ma la frase inglese può fornire degli indizi: essa ricorre alla fine della seconda sezione della *Terra desolata* di T.S. Eliot, «Una partita a scacchi», e prima ancora nella quinta scena del quarto atto dell'*Amleto* di Shakespeare, quando Ofelia si congeda dalle dame di corte prima di annegare, probabile suicida. In ambedue le sequenze, una comunità femminile espone le sue contraddizioni e fragilità, che ricadono sul destino di una soltanto: Ofelia come la povera Lil che è deperita, deve farsi una dentiera, deve abortire... L'allusione all'infelicità atavica della donna viene a bilanciare l'illusione di una supremazia riconquistata a colpi di immagini maschiliste; lo spettro di un destino tante volte e così giustamente esecrato fa da sfondo all'improvviso

capovolgimento dei ruoli, di stampo misogino e non femminista, anzi antifemminista. Diviene sostenibile a questo punto, grazie a questi strumenti, il proposito «morale» della scrittura.

Un'ultima annotazione: si è insistito sulla frammentarietà delle *Carte*, ovvero sull'assenza di un programma preciso che le organizzasse, e questa insistenza è doverosa. Eppure, si veda anche quanto l'esigenza del coordinamento e dell'organicità fosse presente all'autore mentre le scriveva; si veda come le *Carte* si aprano continuamente al loro sviluppo nelle opere finite. Una parola che vi ricorre con frequenza è uno strano neologismo, «patterna», plurale «patterne» – dall'inglese *pattern*, «disegno» nel senso di forma riconoscibile di un sistema, effettivamente traducibile in italiano solo attraverso un giro di parole. Ed ecco comparire queste famose patterne in punti strategici della composizione: «Cercare la patterna nel casino dei fatti [...]» (18 luglio 1964); «[...] non siamo in grado di pensare fuori delle patterne vigenti; al massimo si può avventurarsi per un minuscolo tratto, e solo se si è molto originali [...]» (14 gennaio 1969). Ebbene, *Le Carte* costituiscono una patterna a sé, fedeli a quanto auspicato all'inizio: «Le cose sono tante, e io ho sempre questa impressione che toccherebbe a me fare un filo per legarle [...]» (11 luglio 1964). Ma noi lo sappiamo: questo filo rosso esiste, e lega fra loro tutte le tappe dell'evoluzione dell'uomo Meneghella e con lui dello scrittore. È il filo di una morale appartata e schiva, laica e quindi mai moralistica, ma una morale vera, severa e spesso intransigente – con se stesso prima che con gli altri – quale può scaturire solo da un mondo di saperi ancora integri, dalla consuetudine con la morte del periodo partigiano, dal rigore dell'insegnamento in terra straniera, dall'inesauribile esplorazione nella lingua, dal confronto con costumi e culture tanto diverse, e per questo tanto capaci di arricchire chi le coltiva.

XII

**Quale ruolo ha Meneghello
nella cultura italiana di oggi?**

Siamo abituati a parlare di Meneghello al passato, com'è giusto, com'è lieto e insieme doloroso ora che lui non è più fra noi. Ma ne parliamo così anche perché la sua persona e la sua scrittura si erano formate in un mondo ormai lontano nel tempo, ed è questo che continua a tentarci e ad affascinarci: il senso di comunità, la facilità di rapporti, l'equilibrio interiore, le figure quasi arcaiche che animavano le sue pagine e che lui ha così magicamente ricreato per noi, assegnando un valore mitico a ogni frammento di quella vigorosissima umanità. La nostra disposizione nei confronti di Gigi e della sua opera tende dunque alla nostalgia, se non al rimpianto; rimpianto non solo per *La vita perduta* – che tra l'altro è il titolo di un romanzo del 1972, del suo amico Elio Chinol, anche lui di queste parti (Bigolino di Valdobbiadene, TV), anche lui del 1922, anche lui negli anni '50 in Inghilterra, e per qualche tempo proprio a casa di Gigi e Katia – non solo rimpianto per la “vita perduta”, dicevo, ma anche per l'accoglienza di cui tutti noi espatriati, e Meneghello per primo, godemmo fuori d'Italia, grazie alla generosità di gente che come noi era appena uscita da una guerra distruttiva, seguita da un rigorosissimo regime di razionamento di viveri di prima necessità, e da una crisi finanziaria di proporzioni immani, ma che tuttavia conservava una politica di apertura al mondo – molto accorta, a giudicare dai risultati visibili adesso. Gigi insisteva sempre, non solo attraverso gli scritti ma anche nella conversazione quotidiana, sulla solidità della vita civile e sulla sobrietà dei costumi che aveva incontrato, con meraviglia e ammirazione, nei primi anni della sua permanenza in Inghilterra.

Ora invece, da noi, di generosità non si trova più traccia – e con essa di una politica lungimirante; l'individualismo si è mangiato

tutti i margini, il «dispatrio» è di altri, l'identità sembra rimandarci esclusivamente e ossessivamente al presente se non al quotidiano più limitato, e non più alle origini, alle radici, alla storia. Scrive Giuseppe De Rita sul «Corriere della Sera» del 9 giugno 2008, peraltro riprendendo Bauman, Remotti, Lerner ecc.: «Guardiamoci dentro e attorno: viviamo tutti come componenti solitarie di una società che ha perso luoghi, occasioni e meccanismi di integrazione sociale. Le lotte per la liberazione individuale hanno rotto le connessioni di famiglia, di gruppo parentale, di osteria o di circolo, di parrocchia, di comunità locale [...]» e continua: «Occorre anzitutto uscire dalla tragica propensione a vivere qui ed ora in un continuo presente di emozioni e responsabilità labili e cangianti. Tutto, dalla impressività mediatica ai proclami politici all'accidia personale, vive di presente: non c'è memoria, non c'è futuro, non c'è lo spessore temporale della vita, non c'è direzione di marcia; c'è solo spettacolo e ricerca di consenso, qui ed ora..., quasi sempre esercitati sfruttando il difensivo primato dell'identità rispetto alla dinamica delle relazioni con gli altri».

Il mondo di Meneghello non potrebbe essere descritto meglio di quanto fa questo sommario, che prospetta in negativo ciò che per lo scrittore era positivo, una realtà ancora concreta e viva: il problema se conservarla o meno non si poneva neanche, perché le sue radici erano il suo futuro, e la sua direzione di marcia era quella di sempre, la sua vocazione indiscutibile era ancora e sempre quella della «integrazione sociale».

Dunque a noi non resta che la perdita, e il rimpianto? O non ci sono aspetti della sua personalità e della sua scrittura che possono far riaffiorare qualcosa cui guardare senza rimpianto, e anzi con fiducia, qualcosa da non perdere, anzi da conquistare, da riconquistare? Prendiamo la caratteristica più spettacolare, più esteticamente dirompente, e ora giustamente più studiata, l'esercizio quotidiano che Gigi ha compiuto per formare il suo inimitabile linguaggio. Quale caso più clamoroso di pastiche linguistico, di sovrapposizione di strati culturali ed espressivi diversi e distanti

fra loro, che quella sua prosa fa risuonare miracolosamente vicini e significativi? Un esempio che cito sempre al proposito è quello in cui si alternano i versi più fantasiosi di un grande poeta americano, Wallace Stevens, e la parlata rozza dei contadini, in un impasto di straordinaria bellezza: «*One of the countrymen / Cossa ze sta? / The angel: / I am the angel of reality [...]*» (LNM, 242), come se lingua italiana, lingua straniera, dialetto veneto fossero davvero uno strumento unico, armonico, modellato da un'unica mentalità – e causa di un unico piacere nell'ascolto.

E noi, abbiamo davvero rinunciato a questa prospettiva? Abbiamo dimenticato il valore civile della migliore letteratura del Novecento, dei Joyce e dei Céline, dei Queneau e dei Gadda, dei Grass e dei Fenoglio, che era nata come tentativo di rinnovare la società partendo dalle sue forme di espressione? Siamo sicuri che di quella stagione non sia rimasto niente, fra le forme appiattite, avvitate su se stesse, della medialità contemporanea? Oggi la società si va rinnovando, ma lo fa non arricchendo, bensì impoverendo, banalizzando le proprie forme di espressione. Siamo sicuri che alla ricerca ossessiva di semplificazione e di slogan usa e getta non debba sopravvivere qualcosa di memorabile, qualche proverbio, qualche filastrocca, qualche passo brillante, qualche poesia imparata bene, qualche buon libro di autori come Gigi? La diversità non ci interessa più? Eppure siamo ormai al traino di gente straniera, diversa, migliore di noi in quasi tutto, dalla informatica alla tecnologia avanzata, dalla chimica alla finanza, alla biologia, quasi quasi al gioco del calcio... E rifiutando l'altro non possiamo che cadere nel malumore e nella frustrazione più vacua, come l'infittirsi delle nostre piccole e grandi cattiverie quotidiane ampiamente dimostra.

Proviamo a leggere quanto scrive Meneghello del suo arrivo in Inghilterra: «arrivando ebbi subito l'impressione di venire a contatto con un sistema culturale radicalmente diverso»... e poi di seguito: «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 [...]»¹. Siamo sicuri che i nostri scienziati e i nostri musicisti, i nostri architetti e persino i nostri disegnatori industriali, le residue punte avanzate della nostra cultura, non stiano facendo oggi qualcosa di analogo a quel suo avido assorbire esperienze diverse, pur brontolando contro una società che non riconosce loro niente o molto poco, che quasi non sa che farsene di loro? E che questa accettazione di poli culturali multipli e interagenti, questo arricchimento intellettuale, sia proprio da rifiutare come opera del demonio, o da adottare solo attraverso la snobistica immissione nell'italiano di ridicoli termini stranieri (come *supportare*: ve lo raccomando...)?

Si è parlato in passato, credo con ragione, della dimensione nazionalpopolare della nostra cultura, e con ragione se ne può parlare a proposito di Meneghello che, ben più di altri, sapeva coniugare queste due componenti, e interrogare l'una – il farsi di una nazione ancora coesa – attraverso l'altra – la maturazione civile di un popolo; e più di ogni altro scrittore sapeva coltivare insieme a queste una dimensione in più, quella *internazionale*: per questo non mi è parso esagerato chiamarlo “autore internazionalpopolare” (così ho intitolato un breve ricordo che compare tra l'altro nel libro curato da Giuliana Adamo e Pietro De Marchi)². Gigi era ascoltato dai colleghi inglesi, ma proprio in virtù della sua diversità, della sua iniziale estraneità a quel mondo. I suoi modi sorprendevo, e questo lo rendeva interessante – e lui lo sapeva, eccome se lo sapeva... E il suo stile caratteristico era dovuto a questa propensione alla diversità cui lui, come tutti noi in quegli anni, eravamo predisposti, ma che la cultura inglese già vantava – e vanta tuttora – come suo marchio distintivo, come orgoglio gelosamente coltivato, nella vita privata come in quella pubblica, nel costume sociale come nell'esercizio letterario. Gigi è dunque espressione di Malo e della cultura italiana del secondo Novecento, *ma anche* della cultura europea di quello stesso periodo: è del tutto insufficiente, per non dire sbagliato, farne una icona, un san-

tino della cultura locale, se non si guarda a quest'altra prospettiva più ampia, genuinamente cosmopolita.

Vorrei anche ribadire un'altra impressione che ho manifestato in passato, quella del filo rosso sotterraneo ma molto forte che unisce le sue varie esperienze – l'infanzia a Malo, la formazione idealistica nel periodo fascista, il rifiuto di queste matrici, la Resistenza, l'insegnamento all'estero, l'onestà della scrittura. A guardar bene, è il filo rosso di un'etica esigente, nemica del compromesso e pragmatica nello stesso tempo: un'etica che in lui controlla e governa tacitamente ogni pur ingente istanza estetica. Ha ragione Andrea Zanzotto nel dire che la sua opera «rimane a segnare una svolta in atto nella nostra letteratura e direi anche storia», perché non è di tutti i giorni questa coerenza con un proposito, una linea di fondo, definita e indipendente dalle mode che si sono succedute nel nostro panorama letterario e civile, nel nostro povero, meschino *effimero*, da noi tanto apprezzato e da lui disprezzato. E noi proprio oggi stiamo testimoniando il suo *non* essere effimero, la non-deperibilità della sua lezione.

Il pragmatismo di Gigi non era mai discriminatorio: non tendeva a distinguere il concreto dall'ideale, come facciamo oggi e senza alcun criterio, ma a scoprire l'uno in relazione all'altro. Le ideologie le conosceva tutte, e le conosceva bene. Conosceva soprattutto, e credo che nell'intimo vi aderisse, quella prevalente in Inghilterra negli anni '50 e '60, che il pensiero politico del paese aveva elaborato per tutto un secolo, e che aveva come base l'ideale di una *società organica* – tipico caso di una radice che poteva indicare una strada, certo non facile ma degna di interesse e di studio. Si trattava, in origine, della risposta che il laburismo inglese dava al socialismo scientifico dei marxisti continentali, poi ripresa anche dal pensiero liberale. Ci sono pagine che richiamano questo punto soprattutto in *Libera nos* e nelle *Carte*, ma Gigi non affermava mai perentoriamente una posizione. Era una questione di forme, che come tutti sappiamo erano la sua preoccupazione maggiore. Un aspetto importante della sua produzione, che può

sfuggire e che Gigi certo non sottolinea, è la costante medietà del tono, risultato più evidente del suo rifiuto del proclama retorico, e di tanta comunicazione cui oggi siamo abituati, tesa all'insulto, al contrasto veemente piuttosto che al ragionamento sulle cose, alla rottura invece che alla composizione degli interessi, del mondo, della società e dei suoi tempi.

Questo mi porta all'ultimo punto, quello della continuità e discontinuità nelle vicende civili. Lascio la parola a Gigi: «Per conto mio, devo dire che 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 dell'esperienza umana. Penso sia al soggetto che all'oggetto 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 permanente e non sembra esposto a cambiamento. E così, pur sentendoci cambiare, abbiamo la certezza o l'illusione che qualcosa in noi (e anche *per* noi) resta immutabile» (LS, 1228). Gigi scriveva questo pensando alla letteratura «di consumo», prodotto effimero al quale opponeva una letteratura fatta di libri che durano. Ed è quanto noi possiamo ancora imparare da lui.

L'oratore che mi seguirà, Stefano Brugnolo, ha appena pubblicato un libretto intitolato *Malo come forma di vita fra passato e futuro*, che vorrei raccomandare a tutti. In esso si sostiene come lo sguardo che Gigi rivolgeva al passato, con affetto, magicamente, non fosse uno sguardo conservatore, e meno che mai restauratore. La nostalgia che noi oggi scopriamo in noi stessi non era un sentimento praticato da questo scrittore, che anzi cercava di innestare i valori essenziali di quel passato, a cominciare dall'onestà della parola e dal suo radicamento nelle cose – e non nell'ideologia – di innestarli, dicevo, in una modernità mobile, attiva, progressiva appunto. Costituendo così un ponte, una circolarità fra il paziente lavoro dell'artigiano e quello più ripetitivo del moderno funzionario o imprenditore, fra la provincia inglese e quel-

la italiana, fra l'allegria della compagnia paesana e il divertimento del pubblico del cinema, del teatro, della tv, e perché no di un buon libro. È un ponte come questo che noi dobbiamo ritornare a costruire.

NOTE

1. *La materia di Reading*, MR, 1301.
2. F. Marengo, *Quello scrittore internazional-popolare*, in questo volume pp. 119-126.



Indicazioni bibliografiche

- Memorabili inizi* riprende in parte l'intervento *Fra dispatrio e rim-patrio: Luigi Meneghello nella fase inglese*, di prossima pubblicazione nel volume *Meneghello 100*, a cura di Francesca Caputo, Ernestina Pellegrini, Diego Salvadori, Franca Sinopoli, Luciano Zampese, Firenze University Press.
- Le polarità virtuose*, inedito.
- Libro come mondo: il modernismo di Libera nos a malo*, in *Su/Per Meneghello*, a cura di Giulio Lepschy, Milano, Comunità 1983, pp. 61-72.
- Intertestualità divertente*, in *Per Libera nos a malo. A 40 anni dal libro di Luigi Meneghello*. Atti del convegno internazionale di studi «In un semplice ghiribizzo» (Malo, Museo Casabianca, 4-6 settembre 2003), a cura di Giuseppe Barbieri e Francesca Caputo, Vicenza, Terra Ferma 2005, pp. 45-50.
- Intertextual Strategies*, col titolo *Meneghello's Intertextual Strategies*, in *Meneghello. Fiction, Scholarship, Passione civile*, Edited by Daniela La Penna, «the italianist», n. 32, special supplement, 2012, pp. 74-78.
- Il mitra e il veleno della verità*, in *Anti-eroi. Prospettive e retrospettive sui «Piccoli maestri» di Luigi Meneghello*, Interventi di C. Passerini Tosi, L. Meneghello, B. Visentini, F. Marengo, E. Franzina, M. Isnenghi, M. Corti, R. Zorzi, Bergamo, Lubrina 1987, pp. 47-56.
- «*Sémo inglesi*»: I piccoli maestri, ed. *Feltrinelli 1964*, p. 76, in *Maestria e apprendistato. Per i cinquant'anni dei Piccoli maestri di Luigi Meneghello*. Atti del convegno di studi Università degli Studi di Milano (8 maggio 2014), Università degli Studi di Milano Bicocca (9 maggio 2014), Comune di Malo (28 giugno 2014), a cura di Francesca Caputo, introduzione di Bruno Falchetto, Novara, Interlinea 2017, pp. 127-136.

- Evaso dal paese dei balocchi*, «L'Indice dei libri del mese», XI, 2, febbraio 1994, p. 9.
- Quello scrittore internazional-popolare*, in *Volta la carta la ze finia. Luigi Meneghello. Biografia per immagini*, a cura di Giuliana Adamo e Pietro De Marchi, Milano, Effigie 2008, pp. 185-188.
- Si può tradurre poesia in dialetto? E Shakespeare, poi?*, inedito.
- Introduzione a Luigi Meneghello, *Le Carte. Materiali manoscritti inediti 1963-1989 trascritti e ripuliti nei tardi anni Novanta. Volume I: Anni Sessanta*, Milano, Rizzoli 2009, pp. I-VIII.
- Quale ruolo ha Meneghello nella cultura italiana oggi?*, in *Tra le parole della «virtù senza nome». La ricerca di Luigi Meneghello*, atti del convegno internazionale di studi, Malo, Museo Casabianca, 26-28 giugno 2008, a cura di Francesca Caputo, premessa di Giuseppe Barbieri e Francesca Caputo, Novara, Interlinea 2013, pp. 45-51.

Nota

Il libro che qui si pubblica raccoglie i saggi più belli di Franco Marengo su Luigi Meneghello. Nasce dal desiderio degli amici del Comitato Nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita dello scrittore di Malo di rendere contemporaneamente omaggio a lui e a uno dei suoi interpreti più lucidi, affini e cari.

Collegi all'Università di Reading, Meneghello e Marengo hanno condiviso decenni di vita e di insegnamento. In queste pagine si ripercorrono il primo incontro con il giovanilissimo professore in tenuta da tennis e la formazione di un uomo straordinario che dopo l'esperienza resistenziale è «evaso dal Paese dei Balocchi», conquistando in pochi anni una posizione di alta responsabilità nel sistema accademico britannico. Gli scritti di Marengo ci offrono letture esemplari dei primi libri di Meneghello, *Libera nos a malo* e *I piccoli maestri*. Ragionano dei due poli irriducibili e complementari in continua e forte interazione, nella vita e nella sua scrittura: l'origine nella provincia vicentina, il rapporto col mondo fondato su Malo e il suo dialetto, e il cosmopolitismo appreso in Inghilterra. Mettono in luce il ruolo di Meneghello nella cultura italiana contemporanea, la sua pratica del tradurre, l'inter-testualità divertente di un autore sempre in bilico fra rimpatrio e dispatrio, il suo essere scrittore (inter)nazional-popolare.

Omaggio da parte di tutti noi a Gigi, a Franco, e a Katia, l'indimenticabile compagna di vita, di lavoro, di pensiero di Meneghello, per la quale Marengo ha parole – che facciamo anche nostre – di commossa riconoscenza.

Anna Baldini
Giuseppe Barbieri
Gian Luigi Beccaria
Silvia Berlato
Renato Camurri
Francesca Caputo
Pietro De Marchi
Emilio Franzina
Mattea Gazzola

Matteo Giacotti
Daniela La Penna
Gianfranca Lavezzi
Giuseppe Meneghello
Ernestina Pellegrini
Diego Salvadori
Franca Sinopoli
Valter Voltolini
Luciano Zampese



AMOS EDIZIONI
WWW.AMOSEDIZIONI.COM

Come uomo e come scrittore, Luigi Meneghello contava su due punti di forza irriducibili e complementari: il primo era la sua origine nella provincia vicentina, fondato sul senso profondo del comunicare in una comunità; il secondo era il cosmopolitismo, che nel vasto mondo lo metteva perfettamente a suo agio in ogni rapporto, contro ogni intralcio a un'immediata intesa con chiunque avesse a che fare, come semplice interlocutore, insegnante o autore di libri molto influenti. Il suo modo di sfruttare questi fondamenti era di ribaltarli costantemente l'uno nell'altro: «in Italia non ho avuto una vera esperienza di ambienti 'provinciali'... non certo Malo, per me tra i luoghi meno provinciali del mondo. E meno che mai fuori d'Italia..., la città rossa in riva al Tamigi, il campus dell'Università»... Fondamenti che gli valsero una posizione di alta responsabilità nel sistema accademico britannico, e un dialogo costante e appassionato con il pubblico dei lettori in patria, di cui questo libretto è un modestissimo vademecum.

F. M.

ISBN 979-12-81534-05-6



9 791281 534056

€ 20,00

Franco Marengo è professore emerito dell'Università di Torino. Ha pubblicato estesamente sul Cinquecento inglese, sulla letteratura di viaggio e sul Novecento inglese ed europeo, dirigendo due collane di libri di viaggio, *I cento viaggi* e *Terre/Idee*, e curando la *Storia della civiltà letteraria inglese*, 4 voll., UTET; le *Introduzioni* a Joseph Conrad, *Opere*, 2 voll., Mursia; *Nuovo Mondo: gli inglesi, 1494-1640*, Einaudi; *Tutte le opere* di William Shakespeare, 4 voll., Bompiani; *Tutte le opere* di Sir Philip Sidney, 4 voll. in corso di stampa, La Finestra. Sta lavorando a un'edizione di *Tutte le opere* di Christopher Marlowe per i *Millenni* di Mondadori.