nordest *nuova serie*, 179

Questo volume è stato stampato con il contributo del DiSLL, Università di Padova, e dell'Associazione ForMaLit.

L'immagine di copertina e le tavole alle pagine 296, 297, 302-303, 306, 307 – tratte da Eliana Albertini, *Luigi Meneghello. Apprendista italiano* – sono pubblicate su concessione delle Edizioni BeccoGiallo.

ISBN 978-88-8314-994-8

© 2019 Cierre edizioni
via Ciro Ferrari 5, 37066 Sommacampagna, Verona
tel. 045 8581572, fax 045 8589883
edizioni.cierrenet.it • edizioni@cierrenet.it

La lingua dell'esperienza

Attualità dell'opera di Luigi Meneghello

a cura di ForMaLit

Cierre edizioni

Indice

Presentazione 7
Sigle e abbreviazioni 9

Attraverso Luigi Meneghello: categorie interpretative per un avvio alla lettura
di Associazione ForMaLit 11

L'IDENTITÀ AUTORIALE IN MENEGHELLO

«*Un dispatrio senza filtro*» *Luigi Meneghello e le prime lettere inglesi (1947-1949)*
di Marta Pozzolo 55

Il "dispatrio" nella costruzione dell'immagine autoriale di Luigi Meneghello
di Anna Baldini 77

LINGUA E STILE DI MENEGHELLO

Confronti di parole. Il dialogo nell'opera di Luigi Meneghello
di Francesca Caputo 103

Note linguistiche fra Libera nos a malo *e* Pomo pero
di Sveva Frigerio 123

Per una grammatichetta dell'imperfetto in Libera nos a malo
di Luciano Zampese 151

«Rinnovare l'accensione lirica»: citazioni poetiche in Trapianti
di Anna Gallia 173

«INTERAZIONI»

«Just a fucking bandit»: Luigi Meneghello partigiano tra narrazione documentaria e narrazione letteraria
di Piero Casentini 199

Il paesaggio e la guerra nei Piccoli maestri*: ipotesi di interazione*
di Cecilia Rossari 209

UNA TESTIMONIANZA

Esperienza, autobiografia e altre memorie intrecciate. Appunti su Meneghello di un lettore devoto emancipato
di Emilio Franzina 233

INTERVENTI

Sull'attualità di Luigi Meneghello. Frammento e totalità: strategie della ricomposizione
di Emanuele Caon (Associazione ForMaLit) 255

Leggere Meneghello fuori dall'Università, nelle scuole e in città. Alcune riflessioni
(a cura di ForMaLit) 293

Presentazione

Il 18 e il 19 maggio 2017, presso il Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova, si è tenuto il convegno "La lingua dell'esperienza: attualità dell'opera di Luigi Meneghello", organizzato in collaborazione con l'associazione ForMaLit.

La ricorrenza dei dieci anni dalla morte dello scrittore maladense ha fornito l'occasione non solo per commemorare, ma anche e soprattutto per restituire all'attualità la produzione letteraria e l'impegno civile di uno dei maggiori autori del secondo Novecento italiano. Per questa ragione, il convegno, del quale questo volume raccoglie gli interventi, è stato inserito in un progetto di più ampio respiro, che si poneva l'obiettivo di varcare i confini dell'accademia, coinvolgendo gli studenti medi e la cittadinanza attraverso iniziative di vario genere: un itinerario guidato per i luoghi della Padova meneghelliana, una serie di incontri nelle scuole medie superiori culminati in un concorso letterario, e, infine, la pubblicazione di una *graphic novel* presso la casa editrice BeccoGiallo.

Sigle e abbreviazioni

Salvo diversa indicazione, i libri e gli scritti di Meneghello sono stati citati dal Meridiano Luigi Meneghello, *Opere scelte*, da cui abbiamo ripreso anche il sistema di abbreviazioni:

FI Fiori italiani
J Jura
LNM Libera nos a malo
MR La materia di Reading e altri reperti
PM I piccoli maestri
PP Pomo pero
QB Quaggiù nella biosfera
BS Bau-sète! (citato da Luigi Meneghello, Bau-sète!, Rizzoli, Milano 1988).
C I Le Carte. Volume I: Anni Sessanta, Rizzoli, Milano 1999.
C II Le Carte. Volume II: Anni Settanta, Rizzoli, Milano 2000.
C III Le Carte. Volume III: Anni Ottanta, Rizzoli, Milano 2001.
D Il dispatrio (citato da Luigi Meneghello, *Il dispatrio*, Rizzoli, Milano 1993).
MM Maredè, maredè… sondaggi nel campo della volgare eloquenze vicentina (citato da Luigi Mengehello, *Maredè, maredè… sondaggi nel campo della volgare eloquenze vicentina*, Rizzoli, Milano 1991).
OS Luigi Meneghello, *Opere scelte*, progetto editoriale e introduzione di Giulio Lepschy, a cura di Francesca Caputo con uno scritto di Domenico Starnone, A. Mondadori, Milano 2010.

Attraverso Meneghello: categorie interpretative per un avvio alla lettura

di Associazione ForMaLit

Particolare e universale, l'ironia, la Storia

Una delle peculiarità di Meneghello è la capacità, a tratti sorprendente, di indagare alcune grandi questioni su un piano strettamente locale e personale. Tale caratteristica è centrale rispetto all'attualità, e quindi all'importanza, dell'opera meneghelliana.

Il nucleo generativo delle varie opere è infatti costituito da piccoli eventi accaduti nel microcosmo dell'autore che, oltre alle sue esperienze autobiografiche, comprende la storia di famiglia e gli eventi maladensi. Analogamente, anche quando si occupa di grandi questioni storiche la sua indagine procede attraverso le lenti dell'esperienza personale, come accade esemplarmente nel racconto della Resistenza svolto nei *Piccoli maestri*. Meneghello pratica cioè un andirivieni costante tra particolare e universale, così come tra pubblico e privato: i suoi testi sono in grado di tradurre le vicende private in questioni pubbliche e, inversamente, di scovare e mettere in luce le questioni generali attraverso la particolarità delle esistenze individuali. Ciò spiega perché i testi di Meneghello si pongano come crocevia tra più generi letterari (l'autobiografia, il romanzo e il saggio), ponendo costantemente il lettore di fronte al problema del genere: ogni opera, infatti, inizia da un gesto autobiografico, ma non si esaurisce in esso.

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

> Il mio interesse si basa invece sulla convinzione che qualunque frammento di esperienza, della nostra esperienza personale, per ordinaria che sia, contiene gli elementi costitutivi della realtà di cui fa parte: quasi lo scheletro essenziale, i semi del proprio significato, una specie di DNA del reale. Il lavoro che cerco di fare è di estrarlo e svolgerlo. Sotto questo profilo scrivere per me è essenzialmente un esercizio conoscitivo[1].

L'autobiografia però, oltre ad essere una strategia di autentificazione del proprio racconto, è anche il punto di partenza obbligato per esercitare un controllo filologico sulla realtà, condizione essenziale per poter raccontare il vero:

> Sentivo di stare raccontando dall'interno, con l'autorità di chi parla di ciò che sa, e solo di ciò che sa. Certo non ignoro che il disegno generale degli eventi non si vede sempre bene dall'interno; ma d'altra parte se il materiale di cui altri si serve per fare quel disegno – dall'esterno non è assolutamente autentico, il disegno non conta nulla, e può riuscire uno sgorbio[2].

È importante comunque sottolineare che il gesto conoscitivo dell'autore non si compiace dell'autobiografia, ma necessita dell'apporto di altri generi letterari; questo perché l'obbiettivo non è tanto quello di raccontare la realtà, quanto piuttosto quello di saper dire la verità. Sfida, quest'ultima, che non soltanto richiede uno sforzo di onestà, ma anche la ricerca dei mezzi espressivi necessari alla messa in forma dell'esperienza, e quindi l'impiego di strumenti letterari adatti a questo scopo. Per tale motivo possiamo dire che Meneghello attraversa i confini tra i generi inserendo tra i due poli della realtà e della finzione il *tertium* dialettico del *vero.* Solo così infatti è possibile risolvere l'opposizione tra «autentico e inautentico»[3], la quale, oltre ad essere uno dei motivi più ricorrenti della sua scrittura[4], ha un valore civile[5]. Il lettore, da parte

[1] Luigi Meneghello*, Nel prisma del dopoguerra*, in MR, p. 1460.
[2] Dalla *Nota* a *I piccoli maestri*, in Luigi Meneghello, OS, p. 615.
[3] Meneghello, *Nel prisma del dopoguerra*, in MR, p. 1450.
[4] *Ibidem*.
[5] Secondo Meneghello infatti, è «un dovere elementare, testimoniando sui fatti

sua, è chiamato a prestare attenzione a ciò che legge e soprattutto ad assumere una postura equilibrata: egli deve comprendere, cioè, che non tutto ciò che gli viene raccontato è vero in quanto realmente accaduto, ma che è vero in termini di autenticità.

Meneghello si scontra con l'impossibilità di tradurre in linguaggio la realtà fenomenica. Tale sfida è sentita con molta urgenza perché consiste nell'assumere su di sé un compito di testimonianza. Si intuisce allora quale sia una delle funzioni dell'autobiografia nelle opere meneghelliane, di fronte alla quale occorre tuttavia porsi con sguardo smaliziato: l'autore si serve delle funzioni dell'autobiografia senza però mai scriverne una in senso proprio. A questo proposito si possono leggere i contributi di Anna Baldini e Marta Pozzolo dedicati alla costruzione dell'identità autoriale (vedi la sezione *Identità autoriale* del presente volume): da essi emerge come l'autore si sia costruito una precisa immagine pubblica, coerente con quella proiettata dalle sue opere letterarie. Non si tratta quindi di un Meneghello reale, quanto di un autore che si presenta al pubblico e alla sua critica con dei tratti funzionali all'opera che vuole costruire; elaborando, inoltre, quasi a tavolino, quelle stesse categorie che spesso la critica letteraria utilizzerà per leggere la sua opera, valga su tutte quella del *dispatrio*. È necessario, allora, rapportarsi ai testi meneghelliani usando un po' di quello scetticismo critico a cui l'autore stesso ci ha abituati.

Il discorso sui generi letterari diventa pertanto cruciale: la realtà vista ed esperita autobiograficamente, ricomposta a posteriori attraverso la memoria, si presenta in forme frammentarie sulle quali agisce una consapevole scelta di poetica. Nei *Cocci di Rivarotta*, ad esempio, Meneghello racconta di aver scelto i «frammenti di cose rotte» come base della propria poetica, perché è convinto che vi si trovi preservata «con tanta forza la memoria scheggiata di ciò che è stato, quasi i semi di una realtà che non c'è più, ma che partendo da essi si può ricostruire»[6]. Egli riconosce perciò una forte affinità tra la propria poetica dello scavo e l'archeologia intesa come «l'arte di far parlare i residui, gli avanzi, i

della patria e nostri, non raccontare balle». *Ibidem*.

[6] Luigi Meneghello, *I cocci di Rivarotta*, in MR, p. 1506.

detriti: nel nostro caso, i cocci»[7]. Tale operazione può essere paragonata a «un'indagine quasi poliziesca, affidata al gioco degli indizi e delle deduzioni», ma al tempo stesso consiste in «una ricerca immaginativa»[8]: il materiale recuperato autobiograficamente deve essere ricomposto secondo «un processo di rianimazione dei frammenti, per cui si mira a raggiungere in ciascuno il nucleo genetico, l'essenza capace di rigenerare l'insieme e di restituire al circolo della vita ciò che era stato vita prima di scheggiarsi in una serie di pezzi incoerenti, dall'apparenza di cose morte»[9]. Si comprende così che cosa significhi per l'autore ricostruire il DNA del reale a partire dalle esperienze individuali.

La poetica del frammento necessita però di un forte controllo autoriale, e Meneghello è ben consapevole dei rischi insiti nel suo gesto conoscitivo. Alcuni di questi sorgono dalla stessa osmosi tra autobiografia e saggio, collocandosi dunque tra i due estremi del soggettivismo individualistico e dell'oggettivismo astratto (si potrebbero altrimenti indicare con i nomi di narcisismo, canto della singolarità, assolutizzazione della parzialità, ricostruzione di una quadro generale falsificato).

Altre difficoltà, tuttavia, emergono dai modi stessi di pensare alla relazione tra particolare a universale. Vedremo nell'intervento di Emanuele Caon come le opere di Meneghello realizzino un equilibrio tra due paradigmi diversi: quello essenzialista, per cui la particolarità si manifesta come l'emanazione di un intero dotato di un'essenza interna che si riflette, appunto, nelle sue parti, e quello meccanicista, per cui la generalità è data dalla somma delle singolarità.

Ciononostante l'autore si dimostra in grado di arginare queste derive servendosi di strumenti immaginativi e narrativi, oltre che dello stile come vera e propria tecnica di assemblaggio. Poiché la sua è una ricerca della verità compiuta attraverso un *medium* diverso dal concetto e con il supporto della finzione letteraria, si comprende facilmente il motivo dell'adozione di alcune strategie formali quali il montaggio, il saggismo, il dialogismo, l'interazione. Più precisamente, i frammenti vengono ricomposti in una totalità attraverso il montaggio di diverse

[7] Ivi, p. 1512.
[8] *Ibidem*.
[9] Ivi, pp. 1513-14.

modalità discorsive, e in questo percorso di ricostruzione l'io narrante assume su di sé punti di vista diversi e plurali – la sua parola ha quindi un valore corale e mai individuale. Un'analisi di tali procedimenti è offerta, in questo volume, da Luciano Zampese (vedi la sezione *Lingua e stile*). La tecnica del montaggio spiega anche l'assenza di una vera e propria narrazione lungo tutto l'asse dell'opera meneghelliana. Poiché, quindi, viene a mancare una trama tradizionale, il lettore di Meneghello è continuamente sollecitato a ricostruire una totalità allusa ellitticamente.

Ad evitare che la parola autoriale rimanga, nonostante tutto, ancora un'espressione monologica e autoritaria, interviene il dialogismo come mezzo di relativizzazione di ogni valore, idea, cultura, attraverso il quale è possibile produrre una verità unica e plurale perché frutto di una negoziazione di diversi sistemi assiologici. Per l'importanza del dialogismo nell'opera meneghelliana si rimanda all'intervento di Francesca Caputo accolto sempre nella sezione *Lingua e stile*.

Infine, l'interazione tra polarità oppositive – alto e basso, ufficiale e popolare, sacro e profano, italiano e dialetto –, nella forma dell'ironia, rappresenta lo strumento stilistico privilegiato per erodere ogni assoluto, per sottoporre a verifica ogni prospettiva parziale, compresa la propria. E in tutto ciò, naturalmente, il riso gioca un ruolo fondamentale. L'ironia consente dunque di rivelare le ambiguità e le contraddizioni che abitano ogni aspetto dell'esistenza. Essa è piegata indubbiamente a finalità espressive – vivacizzare una scrittura che non si appoggia alle possibilità attrattive della forma-trama –, ma ha soprattutto un significato conoscitivo: indagare dialetticamente la realtà, acquistando, quindi, valore civile.

Nonostante questa sua evidente importanza, non esistono ancora degli studi specifici sull'ironia nelle opere meneghelliane. Chi ha scritto molto su di esse[10] non ha potuto però non interrogarsi su quale sia il

[10] Pensiamo soprattutto al saggio di Brugnolo sul significato di Malo nell'opera meneghelliana (Stefano Brugnolo, *Malo come forma di vita tra passato e futuro*, in Francesca Caputo, *Tra le parole della «virtù senza nome». La ricerca di Luigi Meneghello*, Atti del convegno internazionale di studi tenutosi a Malo, Museo Casabianca, 26-28

fine di questo modo particolare di guardare alle cose. È l'autore stesso a spiegare innanzitutto che l'ironia è ciò a cui mira la sua scrittura:

> In realtà non è che la saggistica mi tocchi in profondo come genere, anzi come genere non m'interessa proprio niente, non è per nulla la mia cup-of-tea... Ciò che m'importa è quella componente che può apparentarla alle altre scritture dell'ironia, un modo di esprimere per vie ambigue, un certo atteggiamento verso le cose del mondo[11].

Ciò che interessa è la possibilità di «esprimersi per vie ambigue» evitando di dare interpretazioni univoche ai dati dell'esperienza che l'autore racconta. Proprio perché rende possibile una visione ambigua e sfaccettata della realtà, l'ironia rappresenta il solo mezzo per sfiorare la verità − di per sé quindi non afferrabile (o definibile), ma solo potenzialmente ricostruibile nelle sue ambivalenze, nelle sue aporie:

> L'intento ultimo della scrittura ironica, la sua funzione principale, è quella di far sentire (a ogni passo di un racconto, a ogni riga) l'ambiguità delle cose: cioè che dove c'è coraggio c'è anche paura, che l'ignoranza è striata di sapienza, e (beninteso) viceversa...[12].

La conoscenza a cui tende l'ironia non è quindi una conoscenza positiva, ossia enunciabile (non a caso il termine impiegato è «far sentire»). In sostanza, il fine – che è la comprensione del reale – è insito nel mezzo stesso che dev'essere impiegato per raggiungerlo: ossia nel processo cognitivo che la pratica dell'ironia attiva. Processo che è intrinsecamente dialettico perché, come si diceva più sopra, presuppone l'accostamento, o meglio, la frizione di più verità (o idee, giudizi sulla realtà), senza che nessuna prevalga mai in modo definitivo sull'altra.

In sintesi quindi, la scrittura di Meneghello può essere vista co-

giugno 2008) o a Giancotti che si è concentrato sulla natura saggistica di tutte le cose scritte da Meneghello. Cfr. Matteo Giancotti, *Meneghello e la scrittura saggistica. Appunti*, in «Ermeneutica letteraria», V (2009), pp. 161-169.

[11] Luigi Meneghello, *Quanto sale*, in J, pp. 1116-17.

[12] Luigi Meneghello, *La virtù senza nome*, in MR, p. 1433.

me gioco di interazioni o *interplays*[13], cioè come un continuo esercizio dell'ironia. E questo gioco è favorito dalla struttura stessa delle sue opere, le quali, – "autobiografiche" e scritte dalla distanza del *dispatrio* – non fanno che inscenare scontri tra punti di vista e piani spazio-temporali, tali da generare, a volte, una *mise en abîme,* un complesso gioco di sovrapposizioni ed incastri.

Questa pratica discorsiva, basata sull'interazione di piani e sul riso che può scaturire dall'eventuale straniamento, si infittisce quando vengono toccati i macro-temi che hanno segnato il Novecento e che intrecciano la storia personale con la storia collettiva. I più celebri inserti ironici e spassosi di Meneghello si trovano infatti nel racconto della mutazione antropologica vissuta a e da Malo, nella narrazione del fascismo e della Resistenza, dell'Italia post-bellica e del radicamento in Inghilterra. Soprattutto quando è calata nel racconto della mutazione e in quello del *dispatrio*, la pratica delle interazioni si attua preferibilmente in campo linguistico, facendo scontrare tra loro visioni del mondo veicolate da linguaggi differenti. È il caso dell'opposizione fra il dialetto maladense e l'italiano colto, scolastico e standard: molto spesso nei libri di Malo (*Libera nos a malo*, *Pomo pero*) la non compatibilità tra un'espressione in lingua e il corrispettivo in dialetto dà la possibilità all'autore di delineare due diversi sistemi di valori (o, come ha detto bene Brugnolo, due diverse «forme di vita»)[14]: la cultura ufficiale, che ha pretese di essere nazionale e si esprime in italiano, e la cultura locale-periferica, che si esprime in dialetto; di questo e di altri aspetti stilistici parlerà Sveva Frigerio nella sezione dedicata alla lingua e allo stile.

Giustamente Brugnolo fa notare che quanto Meneghello dice su Malo può valere in realtà per ogni periferia non intaccata dalla mutazione antropologica, e quindi per ogni microcosmo pre-moderno che ormai nel mondo occidentale sta scomparendo. Lo studioso paragona Malo alla Macondo di Marquez e alla Oblomovka di Goncarov: il primo è un paese inventato e il secondo, come la Malo di Meneghello, oggi non è più com'era allora. Questi mondi pre-moderni, per alcu-

[13] Cfr. Giancotti, *Meneghello e la scrittura saggistica*, cit., p. 167.
[14] Cfr. Brugnolo, *Malo come forma di vita tra passato e futuro*, cit., p. 57.

ne loro caratteristiche, assumono facilmente *anche* delle connotazioni utopiche, perché conservano dei valori positivi (il senso di comunità, l'umanizzazione del lavoro...) che il mondo moderno e l'ideologia dominante capitalistica stanno cancellando.

> In ciò che concerne l'*intaresse,* lo stato si considerava quasi universalmente un estraneo importuno che ognuno aveva il diritto e poco meno che il dovere di defraudare. Il rubare era riprovato dalla sfera dei più, ma nella sfera privata, furtiva, classica dei ladroncelli notturni di galline, o dei furti dal cassetto d'un negozio o di una credenza [...]; invece l'"arrangiarsi" nei confronti di qualunque ente pubblico, o anche di enti impersonali, era molto diffuso [...].
> Per le bugie, come per il rubare, l'astratto era condannato, il concreto spesso praticato. "Busiàro" come "ladro" erano insulti; ma mentire di fatto e (nei casi che ho detto) rubare di fatto non erano sentiti dall'agente come esempi di menzogna e di furto [...].
> Se è vero che nei rapporti tra famiglie era quasi onnipotente l'interesse, non bisogna però credere che fosse onnipresente. Inoltre se il lavoro era duro, e riempiva le giornate di ciascuno, non è detto che però isolasse l'individuo dal resto del paese; avveniva anzi il contrario. Badando ai propri interessi e al proprio lavoro, la gente si mescolava con la gente, attraverso una fitta serie di rapporti disinteressati[15].

L'immagine di Malo in questo passo non è però esattamente quella di un paese idillico dove regna l'onestà per come comunemente – da noi, dalla cultura ufficiale – viene considerata. L'onestà intesa come totale trasparenza verso lo stato o verso qualsiasi ente impersonale, non riconducibile a nessuna persona concreta del paese, spesso a Malo non era osservata perché non corrispondeva a un valore condiviso dalla comunità. Da qui si genera lo scontro fra due piani, uno rappresentato dalla cultura ufficiale e l'altro dalla cultura paesana, che non porta alla netta prevalenza di uno dei due sull'altro. Se si dice infatti che non è possibile collocare l'onestà fra i valori della comunità maladense, para-

[15] Luigi Meneghello, LNM, pp. 25-28.

dossalmente è proprio il curare i propri *intaressi* a rendere possibili le relazioni comunitarie – coincidendo quindi con un valore decisamente positivo. L'ambiguità è insomma connaturata al reale, sembra dirci Meneghello: un dato della realtà, un avvenimento storico, può contenere mille sfaccettature.

Proprio quella della storia è una delle voci che più si espandono tra le pagine di Meneghello. Un insieme di momenti, persone ed esperienze afferenti a vicende realmente accadute risuona nelle parole del nostro autore, emergendo dalla porosità delle strategie narrative ed intrecciandosi al livello più puramente finzionale. Come abbiamo detto più volte, l'intera opera di Meneghello fa risalire la propria origine a nuclei di realtà appartenenti alla storia dei grandi fatti ma anche alle storie locali, minime. Da essi nascono vicende narrative e riflessioni che, distaccandosi dalla contingenza dei singoli episodi, possono servire a costruire nuove prospettive sulla materia da cui partono.

Bisogna però fare attenzione, perché la letteratura in generale (e la letteratura del nostro autore in particolare) intrattiene con la storia reale un rapporto necessariamente problematico. Meneghello stesso, pur costruendo con la storia dei fatti accaduti un dialogo intenso, si dimostra scettico nei confronti della disciplina che traduce in parole la realtà del passato, affermando che «è una pretesa così radicale quella di sapere come sono andate le cose»[16]. In questo caso lo scetticismo dell'autore si rivolge non tanto alla concretezza del passato, quanto al suo grado di leggibilità e, naturalmente, al suo essere fissato e raccontato univocamente in una pagina storiografica.

Se però una disciplina codificata come la storiografia ha a tutti gli effetti l'obiettivo di ricostruire il passato in nome di una sua comprensione, non è invece della letteratura la pretesa di fungere da documento nei confronti di fatti accaduti. La letteratura, grazie all'autonomia che il suo statuto le dona, non può essere recepita come filtro attraverso il quale rapportarsi in maniera lineare ad un passato più o meno recente. Tuttavia, se possiamo e dobbiamo parlare di autonomia delle narrazioni

[16] Luigi Meneghello, C I, p. 321.

letterarie, è difficile parlare di totale indipendenza delle stesse dalla storia, tanto più per delle opere come quelle di Meneghello, che mettono in gioco il rapporto fra la finzione e la realtà dei fatti storici per avvicinarsi al *vero*. È proprio da questo presupposto che nasce l'intervento di Pietro Casentini all'interno di questo volume (vedi la sezione *«Interazioni»*); il contributo dello storico, tentando di unire "lembi di tessuto" quali la narrazione documentaria e la narrazione letteraria, mette in moto un interessante dialogo fra i *Piccoli maestri* e una serie di documenti storici che ricostruiscono l'andamento dei fatti accaduti durante la Resistenza messi poi in narrazione dal nostro autore.

Nonostante l'autore riveli lo statuto ibrido dei suoi testi, i suoi lettori sono costantemente chiamati a ristabilire un rapporto fra parola e fatti, anche a costo, come si diceva, di sfatare alcune categorie o chiavi di lettura fornite dallo scrittore stesso. A incentivare questo processo concorrono alcune caratteristiche peculiari delle opere meneghelliane, prima fra tutte la centralità che storia e storie mantengono all'interno delle narrazioni. Da una parte ci sono i fatti legati alla storia dell'Italia, con la Resistenza, il primissimo dopoguerra, il boom economico e le sue conseguenze sulla vita quotidiana degli italiani da un punto di vista sociale e culturale; dall'altra invece la storia personale, ma anche le storie locali, i movimenti minimi sulla superficie spazio-temporale, le voci e i modi di vivere della società contadina veneta cui l'autore apparteneva. La prima opera, *Libera nos a malo* (1963), mette al centro quella che Pier Vincenzo Mengaldo definì «piccola patria»[17], il paese vicentino di Malo in cui l'autore aveva vissuto la propria infanzia e prima giovinezza, e a cui egli ritornava costantemente a seguito del suo trasferimento in Inghilterra, quella che fu la patria «ideale, la lontana»[18]. Il ritratto del paese che viene messo in narrazione contiene una tensione fortissima alla comprensione di una realtà locale passata che è consustanziale all'autore che la narra, ma anche ad una realtà più ampia quale era la società contadina italiana del primo dopoguerra. Nonostante dunque l'ovvia vocazione all'invenzione letteraria dell'opera, attraverso di essa

[17] Pier Vincenzo Mengaldo, *Prefazione* a Luigi Meneghello, *Opere*, vol. II, a cura di Francesca Caputo, Rizzoli, Milano 1997, p. VII.

[18] *Ibidem*.

Malo diviene una monade di senso, un osservatorio dal quale affacciarsi per costruire uno sguardo sulle vicende italiane dell'epoca narrata (ma anche, producendo l'effetto di *mise en abîme* menzionato più sopra, degli anni in cui il libro veniva scritto).

La seconda opera dell'autore, pubblicata pochissimo tempo dopo l'esordio letterario, è *I piccoli maestri* (1964), l'opera che parte dai fatti vissuti in prima persona durante la Resistenza veneta e ne restituisce una narrazione anti-retorica mirata non tanto – o non solo – alla ricostruzione del vissuto, ma alla sua rilettura a distanza di un ventennio. Il distacco temporale fra la narrazione e i fatti vissuti in prima persona dall'autore separa nettamente quest'opera dal filone narrativo resistenziale, nato appena dopo la fine della guerra e più marcatamente legato alla contingenza e all'emergenza del raccontare e testimoniare i fatti accaduti. Il distacco, tuttavia, non sottrae al libro l'urgenza che solitamente caratterizza le opere di stampo testimoniale, ma la amplifica, fornendo al lettore una serie di strumenti attraverso i quali rapportarsi agli avvenimenti senza mai limitarsi ad una loro lettura trasparente. Come ci ricorda Mengaldo, *I piccoli maestri* è a tutti gli effetti un'opera politicamente importante che, grazie a una fortissima anti-retorica e al tratto stilistico dell'ironia, si propone di interrogare la complessità della Resistenza da un osservatorio privilegiato quale è il distacco temporale. Il lettore, consapevole di questo distacco, viene incoraggiato a non indugiare su una lettura lineare del rapporto fra l'opera e l'accaduto, ma a mettere in moto un processo conoscitivo molto più complesso. A livello testuale, quella stessa distanza temporale fra narrato e vissuto che permette una tensione più marcatamente speculativa rispetto ad una dimensione testimoniale, porta ad una tendenza descrittiva che dialoga con (e a volte prevale su) l'emergenza del narrare. Narrazione e descrizione si intrecciano dunque per restituire al lettore non tanto una fotografia della realtà dei fatti accaduti, ma uno sguardo in grado di rapportarsi ad essa, e su di essa interrogarsi. Questo stesso lucido sguardo è in grado inoltre di guidare il lettore ad una riflessione sugli anni in cui l'opera viene scritta (gli anni '60), portando in primo piano l'importanza di una riflessione sul passato che sia in grado di stabilire un rapporto complesso con il presente. Questo stesso meccanismo si può ritrovare anche all'interno di *Libera nos a malo*: gli anni che inter-

corrono fra narrazione e fatti narrati sono molti, e rendono possibile il connubio fra un insieme di sguardi sul passato e una prospettiva sul presente dell'atto narrante (ancora una volta, gli anni '60).

Anche nell'opera *Fiori italiani* (1976) va ricercato un legame indissolubile con la realtà vissuta dall'autore, che viene questa volta narrata in terza persona, attraverso un personaggio identificato semplicemente come "S.". La realtà educativa e culturale del ventennio fascista sta al centro della narrazione che, partendo dall'esperienza del singolo, getta luce sull'esperienza vissuta dalla generazione dell'autore, completamente formatasi durante il Ventennio. Quest'opera ci riporta inoltre a considerare un'altra caratteristica della produzione meneghelliana che è molto importante anche per la riflessione sul rapporto fra storia e parola: la questione del genere letterario. *Fiori italiani* affronta le strategie di educazione (o diseducazione, come la definì lo stesso Meneghello) perpetrate durante il ventennio fascista, e le affronta attraverso una forma che non è ascrivibile ad un genere letterario univoco. Questo libro, come tutta l'opera letteraria di Meneghello, è infatti caratterizzato da un forte ibridismo che vede aspetti più marcatamente inventivi (propri della narrazione letteraria) dialogare costantemente con la vocazione al saggismo. In *Fiori italiani* i modi descrittivi e riflessivi appartenenti al codice saggistico prevalgono sulla tensione narrativa; la tendenza a risolvere la narrazione letteraria in un connubio di frammenti saggistici e narrativi produce una forma che invita al ragionamento sul rapporto fra la parola letteraria e la realtà cui essa si riferisce. La forma letteraria generata dalla tensione fra diversi generi ci insegna che tra gli scopi della scrittura di Meneghello vi sia, come già precedentemente visto, quello di arrivare il più vicino possibile alla realtà delle cose.

Lo stesso ibridismo che caratterizza *Fiori italiani* è un aspetto fondamentale delle opere analizzate in precedenza; l'assenza di un genere connotato univocamente (ad esempio quello del romanzo) incoraggia un ragionamento che adotti la messa in forma letteraria come punto di partenza per leggere la situazione storica cui essa stessa fa riferimento. In questo modo attraverso le parole di *Libera nos a malo* è possibile costruire nuovi sguardi sulla mutazione sociale, culturale ed economica vissuta dal Veneto a partire dal ventennio fascista fino al boom economico; oppure diviene necessario guardare alla Resistenza veneta e

italiana *anche* attraverso lo sguardo anti-retorico de *I piccoli maestri*. Questa operazione interpretativa è possibile non solo grazie alla centralità tematica che i fatti storici mantengono all'interno delle opere descritte, ma anche (o forse soprattutto) grazie alla forma che queste opere assumono: sia in *Libera nos a malo* che nei *Piccoli maestri* saggismo e narrazione, descrizione e speculazione si intrecciano per dare vita a racconti complessi che non sono mai né solo invenzioni né solo riflessioni.

Va notato inoltre che Meneghello tenta a tutti gli effetti di legare l'insieme dei passi della propria storia attraverso le proprie opere letterarie che, redatte in anni differenti a distanza dall'accadimento dei fatti, danno vita al quadro completo non solo di una storia personale messa in narrazione, ma anche di una storia più ampia che si fa interpretabile soprattutto grazie al gesto letterario. Attraverso un'altra opera è possibile fare un passo ulteriore per la costruzione di un mosaico temporale completo: *Bau-Sète* (1988). Con *Bau-Sète* infatti l'autore si sofferma sul periodo immediatamente seguente la Seconda Guerra Mondiale (i mesi che vanno dall'aprile 1945 fino al settembre 1947, una sorta di seguito dei *Piccoli maestri*), narrando la parabola dell'entusiasmo della Liberazione fino al disincanto di quella stessa sfida cui la Resistenza aveva dato vita, una sfida che alla fine dei conti fu in gran parte persa. Ancora una volta, attraverso uno stile devoto al frammento, l'autore si fa carico di una responsabilità interpretativa nei confronti di modi di vivere, costumi e tendenze culturali di un'epoca.

Con questo siamo giunti alla fine di questa breve esplorazione di alcune opere letterarie di Meneghello e del rapporto che esse intrattengono, o possono intrattenere, con la storia e le storie dalle quali esse prendono vita. Al centro della produzione meneghelliana sta l'emergenza del narrare l'esistente e l'esistito, il vivente e il vissuto, in direzione di una scrittura "onesta" che ha tra i suoi ultimi obiettivi quello di avvicinarsi alla verità. A livello formale, le opere del nostro autore incoraggiano il lettore a mettere in combustione parola letteraria e realtà: l'interferenza fra generi letterari diversi ha come obiettivo quello di ricordare al lettore che uno sguardo interpretativo sul passato può essere costruito anche attraverso la parola letteraria. Naturalmente questo non significa facilitare una lettura del passato attraverso una narrazione da adottare come uno specchio fedele dei fatti accaduti: non è compito

della letteratura quello di documentare. Tra le sue funzioni, però, vi è quella di educare lo sguardo del lettore a problematizzare la natura della realtà (sia essa passata, presente o futura), e a intravedere la possibilità di partire dal frammento per arrivare alla comprensione della complessità dell'insieme.

Tentativi di ricavare forme più stabili dal casino di mutevoli eventi

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

> Alcune parole antiche hanno una particolare forza e importanza evocativa in quanto contengono non la materia o la sagoma perenta di un oggetto (*el taipàn*, *el mestèlo*) ma la forma generale di qualche aspetto cruciale del vivere[19].

Se il recupero del passato ha la sua sorgente nelle parole, ciò è per la forma che in esse si è sedimentata: è la forma che rende conoscibile l'esperienza[20].

Nelle opere di Meneghello emerge spesso il concetto di *forma*. Già dall'incipit di *Libera nos a malo*: «La forma dei rumori e di questi pensieri (ma erano poi la stessa cosa) mi è parsa per un momento più vera del vero, però non si può più rifare con le parole»[21]. Il riferimento alla forma compare molte altre volte, ed è interessante che dell'arte del racconto paesana si dica: «Non è una forma elementare, anzi assai raffinata»; ma ancor di più che il suo «genere quasi unico è il riso» perché «il comico esplode come forma stessa delle cose: ma è una forma che non

[19] *Maredè, maredè... Sondaggi nel campo della volgare eloquenza vicentina*, Rizzoli, Milano 2007, p. 16.

[20] Per uno studio del concetto di forma in Meneghello, basato anche sui materiali preparatori a LNM si veda Luciano Zampese, «S'incomincia con un temporale». Sull'incipit di Libera nos a malo di L. Meneghello, in «Studi di stilistica e metrica italiana», Edizioni del Galluzzo, Firenze 2010, n. 10, pp. 179-221, in particolare pp. 214-220.

[21] Meneghello, LNM, p. 7.

si può riprodurre per iscritto, non si può conservare altro che per trasmissione orale e diretta a un determinato pubblico» e «tutto ciò che si può fare è testimoniare che c'era»[22]. Ciò che l'autore può fare è dunque testimoniare, ma egli non sceglie la strada della riproduzione letterale, e non solo perché altrimenti la propria narrazione sarebbe risultata comprensibile solo ai lettori di Malo (con il rischio, per di più, che «il libro sarebbe sembrato un po' inutile ai suoi lettori, dato che qui in paese queste cose ce le diciamo già a voce»[23]). Ma anche perché «il libro è scritto dall'interno di un mondo dove si parla una lingua che non si scrive»[24], per cui la riproduzione scritta del dialetto sarebbe nei fatti un falso recupero di quel mondo. Falso non tanto per l'assenza di un codice grammaticale che consenta la trascrizione dell'oralità dialettale sulla pagina, quanto per il cambio di contesto comunicativo che vanifica le forme originarie dell'elaborazione paesana dell'esperienza. La differenza tra un testo orale e uno scritto si colloca anche nel grado diverso di dipendenza dalla situazione extraverbale o non verbale: dall'intonazione, al ritmo, alla gestualità fino a tutto l'ambito delle prossemica. Si capisce, dunque, che ricreare un testo implica delle scelte linguistiche e stilistiche legate a ciò che per Meneghello è «la qualità delle scritture letterarie che consider[a] suprema»[25] e che resta innominata:

> Alla base c'è l'idea che la nostra esperienza, l'esperienza di ciascuno e ciascuna di noi contenga qualcosa di singolare, non accessibile con i normali strumenti conoscitivi... Penso che in ogni lacerto di esperienza ci sia un nucleo di realtà il cui pregio è praticamente infinito: un nucleo che è esprimibile, se si trova il modo di esprimerlo...
> Le scritture letterarie che più mi interessano – al di là dell'andamento narrativo, o lirico, o raziocinante – vanno a toccare nuclei di questa specie. Il lavoro che comportano si associa spesso al senso di uno scavo o di uno scandaglio. Strati segreti, fosse marine, scassi terrestri... E mi ha sempre colpito, in questo contesto, l'importanza cruciale delle nostre parole, i loro misteriosi

[22] Ivi, p. 270.
[23] Ivi, p. 301.
[24] *Ibidem*.
[25] Meneghello, *La virtù senza nome*, in MR, p. 1434.

> legami con le cose, la magia dei loro rapporti interni, le risonanze occulte...[26].

Si evince allora che la forma paesana del racconto è comica, perché la cose stesse si presentano con questa forma, o meglio vengono percepite così. La scelta, da parte di Meneghello, di adottare un riso comico (popolare e basso corporeo) è dovuta a quello che può essere definito un "rispetto formale" del modo con cui le esperienze vengono recepite e rappresentate a Malo.

In *Bau-Sète!* la forma compare come ciò che porta l'ordine nel caos. Il narratore, che sta raccontando la propria festa di laurea e la confusione generata dai propri amici ubriachi, dichiara: «io volli riportare un po' di ordine, un minimo di *forma*»[27] [in corsivo nell'originale]. Non si pensi che il contesto in cui compare – una festa – ridicolizzi o minimizzi l'uso del termine: il frammento narrativo è collocato all'interno del primo capitolo che funge da presentazione all'intero libro. Nel capitolo, il tentativo espressivo sotteso a *Bau-Sète!* viene prima significato con i racconti e poi esplicitato argomentando: il periodo del dopoguerra era stato vissuto all'insegna dello spaesamento, e anche riflettendoci a posteriori l'autore non riesce a risolvere le ambiguità di fondo di quegli anni. Il capitolo si conclude con la metafora del prisma che da un lato intensifica le immagini, dall'altro le *deforma*:

> Forse questo spiega lo strano effetto a cui ho già accennato più volte, le contraddizioni dei caratteri generali che il periodo ha assunto nel mio ricordo. Credo di non dovermene preoccupare, sono tratti costitutivi, e se si contraddicono non è colpa mia: tutto ciò che posso fare è di guardare almeno nel prisma in modo relativamente ordinato, risalire intanto al principio, ai primi momenti del dopoguerra...[28].

Il compito dell'autore non è risolvere le contraddizioni del periodo, ma scavare nel passato, *risalire al principio* per mettere ordine, come dichiarato in apertura del capitolo 5: «Più volte ho cercato di dar forma

[26] Ivi, p. 1435.
[27] Luigi Meneghello, BS, p. 22.
[28] Ivi, p. 24.

a questa storia»[29]. In Meneghello «rappresentare per via di mimesi» significa ricreare le forme originarie delle cose e dell'esperienza.

Risulta evidente se si comprende perché nelle sue opere l'autore tematizzi più volte l'impossibilità di rifare il mondo con le parole. È il caso del già citato incipit di *Libera nos a malo*, oppure del seguente passo di *Pomo pero*: «Alcune delle cose che tornano mi paiono striminzite, inutili; arrivano le parole che le portano, poco in gamba anche loro, dovrebbero proferire i nomi ma restano frustrate, fanno uno iato con la bocca»[30]. Si potrebbero citare altri passi, ma è più utile osservare come Meneghello torni sull'argomento in sede critica: «L'uomo che scrive impicciolisce un po' le cose, e lo sa. Può godere la considerazione di molti, ma (se è una persona sensibile) non può essere veramente contento di quello che fa»[31]. Siamo di fronte a un contrasto paradossale – di cui l'autore è cosciente – tra la volontà di «voltare esperienza in scrittura»[32] e la consapevolezza dell'impossibilità di rifare il mondo con le parole perché, potremmo dire, non esiste una parola che sia già la cosa, ma soprattutto perché esiste un divario incolmabile tra la lingua scritta e l'oralità dell'esperienza; o ancora di più per la distanza che intercorre tra percezione sensitiva[33] e concettualizzazione linguistica. Nonostante ciò, quando Paolini in un'intervista lo interroga sullo scacco in cui sembra cadere la scrittura, Meneghello risponde: «È vero. Come si fa? Però si prova... no?»[34]. E si deve provare perché:

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

[29] Ivi, p. 103.

[30] Luigi Meneghello, PP, p. 635.

[31] Luigi Meneghello, *Per non saper né leggere né scrivere*, in J, p. 1017.

[32] Luigi Meneghello, *Discorso in controluce*, in MR, p. 1385.

[33] Sull'importanza dei sensi per la percezione e la comprensione dei luoghi e delle esperienze ad essi legate si veda il saggio *L'acqua di Malo*, in J; oppure p. 41-42 di LNM: «C'è un nocciolo indistruttibile di materia *apprehended*, presa coi tralci prensili dei sensi» e «dialetto degli occhi e degli altri organi di senso».

[34] Carlo Mazzacurati, Marco Paolini, *Ritratti. Luigi Meneghello. Dialoghi*, Fandango, Roma 2006, p. 12.

> attorno a noi, con ritmi che a volte paiono perfino più rapidi dei ritmi biologici... Scrivendo si sottrae qualcosa a questo flusso, è come attingere acqua da un fiume con una scodella, e sembra di aver preservato almeno qualcosa del *senso* delle nostre esperienze[35].

Qui innanzitutto compare l'immagine del flusso in cui tutto è immerso, condizione naturale a cui l'uomo deve opporsi per una ricerca di senso. In questo frammento però possiamo trovare anche un implicito riferimento alle differenze fra oralità e scrittura e al motivo per cui, secondo l'autore, la seconda sarebbe più adatta della prima a dare forma all'esperienza. Meneghello cioè sembra dirci che nonostante l'oralità sia più aderente al reale, c'è bisogno della scrittura per preservare il passato dall'oblio. A ciò si aggiunga che la scrittura corrisponde a tutti gli effetti ad un atto conoscitivo e che proprio per questo è in grado di giungere al cuore delle nostre esperienze in un modo che il parlato non sa fare.

Se fissare le esperienze per iscritto è il modo che l'autore ha scelto per sottrarle al flusso del tempo[36], si comprende come per Meneghello la scrittura venga a configurarsi come un'operazione di scavo, di scandaglio: ossia come un gesto di comprensione che consente di preservare le esperienze. Ed è questo gesto di comprensione a richiedere l'adozione di un punto di vista particolare. L'unica esperienza di cui può rendere conto l'autore – lo abbiamo già visto – è quella autobiografica (anche se in senso ampio), in quanto è l'unica controllabile filologicamente. Egli dichiara infatti che «questo particolare tipo di lavoro letterario» risponde «con forza insperata alla mia aspirazione giovanile a capire qualcosa del mondo»[37]; l'intento conoscitivo prende la forma di una polemica che ironicamente prospetta:

[35] Luigi Meneghello, *L'esperienza e la scrittura*, in J, p. 1029.

[36] Meneghello precisa infatti il carattere soggettivo delle sue convinzioni: «Può darsi che la mia idea che lo scritto serva più del parlato per afferrare i nuclei di esperienza sia basata su una preferenza personale. So bene che alcuni degli episodi più memorabili e più attraenti nella ricerca del senso dell'esperienza sono avvenuti nel segno del parlato, il dialetto dell'Attica, o della Palestina antica, o di Vienna: ma non so come noi potremmo rievocarli, stasera per esempio, se quei discorsi così efficaci ed effimeri non fossero poi stati scritti». In Luigi Meneghello, *L'esperienza e la scrittura*, in J, p. 1034.

[37] Meneghello, *Discorso in controluce*, in MR, p. 1388.

> Un aspetto della genuinità delle scritture riguarda il punto di osservazione. Per parte mia ho sempre sentito la voglia, quasi la necessità di «scrivere dall'interno», con la speciale autorità che deriva dall'esperienza diretta, e vedendo le cose come le vede chi ci sta in mezzo[38].

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

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

> la riproduzione letterale della realtà, il rifarla così com'è, non sarebbe molto interessante; e la spinta che sembra in atto nella direzione di questo rifacimento meccanico non porta in nessun luogo. Nei processi già in atto, manca la selettività che è invece associata col semplice esercizio della scrittura: e si viene creando attorno a noi un ambiente piuttosto caotico. Si direbbe che stiamo tentando di riprodurre, con le nostre deboli forze, il caos iniziale in cui le forme erano indifferenziate[39].

La selettività, dunque, ha un valore conoscitivo fondamentale perché sottrae l'esperienza al caos dell'indistinzione formale ed è proprio

[38] Ivi, p. 1389.
[39] Meneghello, *L'esperienza e la scrittura*, in J, p. 1032.

ciò che consente di afferrare la realtà imprimendole un senso umano. Nel retro del primo volume delle *Carte*, in quella che possiamo considerare la presentazione del libro ai lettori, compare siglata da Meneghello una breve sintesi:

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

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

> Sono tante le cose e complessa la gamma dei rumori che le rivelano: motori, una sega, bambini, cani; e al di sotto un pulviscolo di frammenti di altri rumori irriconoscibili, un brusio. Le cose sono tante, e io ho sempre questa impressione che toccherebbe a me fare un filo per legarle. Finché non ci riesco, le cose non servono a niente, non hanno forma alcuna, non durano, fuggono su una corrente più piena, più grande, più irresistibile di quella del Rodano che ho visto nascere l'altro ieri accanto a una strada in montagna[40].

Il brano si apre con l'idea che i rumori rivelino le cose: è la convinzione meneghelliana della realtà appresa con i sensi, su cui si innesta l'immagine della verticalità («al di sotto un pulviscolo di frammenti di altri rumori, irriconoscibili»). Le cose, le esperienze scorrono dunque in un flusso (l'immagine del fiume) che le rende inutili, perché prive di senso e perché destinate a non durare; la loro condizione è dettata dall'assenza di forma, ed è compito dello scrittore imprimergliela. Meneghello, tuttavia, sembra in parziale contraddizione con se stesso perché in *Discorso in controluce* lo abbiamo visto affermare non tanto l'assenza di forma del reale, quanto lo status di caotica indistinzione delle sue forme: «il caos

[40] Meneghello, C I, pp. 68-9.

iniziale in cui le forme erano indifferenziate». Più che a una ambigua contraddizione, possiamo pensare a un percorso di riflessione per oscillazioni che conducono l'autore a focalizzare sempre meglio il concetto di forma, seguendo, tra l'altro, i modi in cui lo aveva declinato fin dalle prime pagine di *Libera nos a malo*. Si ripensi all'incipit: «La forma dei rumori e di questi pensieri (ma erano poi la stessa cosa) mi è parsa per un momento più vera del vero, però non si può più rifare con le parole»[41]; i rumori che *rivelano le cose* hanno già una loro prima forma che qui sembra coincidere con quella dei pensieri. In un altro frammento delle *Carte* (22 marzo 1965) l'autore torna a riflettere sulla *deformazione* operata dalla scrittura: «I segni della scrittura dovrebbero riprodurre in forma meno effimera le parole che pensiamo, ma in realtà le filtrano e le deformano»[42]. Se la scrittura *deforma* è perché, spiegherà lo scrittore una ventina d'anni più tardi (24 maggio 1985), i nostri pensieri hanno già una prima forma. Vediamo un altro frammento delle *Carte*, una riflessione posteriore di vent'anni, 24 maggio 1985:

> Essenza delle CARTE, se ce n'è una: sforzo di pareggiare qualcosa, una presunta realtà effettiva di alcune cose... Ogni volta che i primi segni tracciati come in trance sulla carta accennano a richiamare una realtà, comincia un intenso lavorio per raggiungerla, un fare e rifare, scavare, grattare... Tutto pare artificio, tecnica da improvvisarsi piuttosto che da applicarsi, lavoro, assillo. A questo punto, dove è andata la realtà?
> Nota che prima dei segni scritti c'era stata la fiumana della cose scritte e pensate: una corrente confusa nella quale passavano pezzi di frasi, sagome incise un istante nell'acqua.
> Tre gradi dunque: in basso l'acqua scura, informe, l'afflusso di ciò che hai sentito e pensato, come dire della "coscienza", del "pensiero"; in mezzo le forme prime mutevoli, effimere, tra le quali ne emerge qualcuna di stabile e viva, in cui l'artificio pareggia il reale (anzi solo nell'artificio riuscito, pare, si può cominciare a sapere che cos'è il reale, e compiacersene); e in superficie le cose scritte.

[41] Meneghello, LNM, p. 5.
[42] Meneghello, C I, p. 137.

> (Ma poi tra queste ultime, altri gradi: cose sbagliate – rottami raccolti per errore, *corpses* –; cose non riuscite, insipide o malamente scimmiottate; e naturalmente le soavi sorelle delle cose reali)[43]

Nonostante un'altra oscillazione – ciò che si sente e si pensa nominato come *informe* –, compare ancora l'immagine del flusso a cui la scrittura deve sottrarsi attraverso un'attività di scavo che riesca a riportare in superficie (verticalità) qualche forma «stabile e viva» da cui possano emergere le «soavi sorelle delle cose reali». È quindi solo l'artificio, non la riproduzione diretta (nemmeno della parola-cosa dialettale), a permettere di «sapere che cos'è il reale». Nelle dichiarazioni di Meneghello si percepisce un'oscillazione lessicale non risolta: la realtà e la sua prima percezione si presentano a volte come *informi* a volte come *forme prime*, poco formate si potrebbe dire. Nonostante quest'incertezza, sembra sia possibile ricostruire l'idea di fondo a cui approda l'autore. La realtà fenomenica e la sua percezione si presentano in forma caotica, priva di senso e sottoposta al fluire del tempo; la prima rielaborazione dell'esperienza (le parole che diciamo o che pensiamo) ha una veste linguistica che ha una sua forma precaria più o meno aderente a quella della realtà e che permette di iniziare a comprenderla, anche se in modi effimeri. Infine, la scrittura può giungere al nucleo della realtà sottraendo *le cose* al flusso del tempo, correndo però sempre il rischio di operare una deformazione; tale rischio, tuttavia, è assunto dallo scrittore perché solo l'artificio può «pareggia[re] il reale». In altre parole, come nei *Piccoli maestri* «le forme vere della natura» possono mutarsi in «forme della coscienza», così nel resto dell'opera meneghelliana la «forma formata»[44] della scrittura può avvicinarsi alla forma prima dell'esperienza generando «le soavi sorelle delle cose reali» attraverso cui diviene possibile preservare «almeno qualcosa del *senso* delle nostre esperienze», anche se si tratta pur sempre di «attingere acqua da un fiume con una scodella»[45].

[43] Luigi Meneghello, C III, pp. 286-87.

[44] Così nelle *Note* conclusive di PP si definisce la stesura definitiva dell'opera; tra l'altro l'autore dichiara di sperare che la forma di PP «non paia troppo stupidamente formata».

[45] Meneghello, *L'esperienza e la scrittura*, in J, p. 1029.

Forme della coscienza: il paesaggio dei *Piccoli maestri*

Fino a questo punto abbiamo tentato di attraversare l'opera di Meneghello seguendo alcune macro-assi direttrici: la poetica del frammento, l'ironia, il rapporto con la Storia e il concetto di "forma". Si è privilegiato dunque un movimento orizzontale, come un volo a bassa quota a planare sul panorama meneghelliano: senza mai toccare terra, o quasi. Ci si propone ora di scendere verticalmente per tentare di sciogliere questo intreccio di discorsi, affrontando un solo tema all'interno di una singola opera.

Il libro in cui è più forte l'urgenza testimoniale è senza dubbio *I piccoli maestri*: in questo caso dire la verità è cruciale sia per l'importanza che la Resistenza ha avuto sulle sorti dell'Italia, sia per il momento di cesura che tale esperienza ha segnato nella vita dell'autore. Nonostante tutto il peso di tale momento storico, il libro preserva le peculiarità delle opere meneghelliane: un punto di vista particolare che si vuol fare generale senza mai abbandonare una postura ironica e autodubitativa, la quale è tanto più importante quanto più si vuole tradurre la propria esperienza in Storia. La volontà di sapere, infatti, qui più che altrove deve fare i conti con l'incandescenza della materia, la quale, opportunamente lasciata a raffreddare per circa un ventennio, può essere volta in scrittura solo attraverso l'attivazione di alcuni acuminati strumenti conoscitivi.

Il più celebre, e su cui si è scritto già molto, è il dispositivo dell'antiretorica, messo in luce in varie occasioni da Meneghello stesso nelle prose di autocommento; ma non è l'unico amo che lo scrittore maladense getta in pasto alla propria critica. Ne *L'acqua di Malo* – trascrizione di una conversazione tenuta con i compaesani – Meneghello sembra infatti portare alla luce con studiata *nonchalance* uno dei temi portanti della sua letteratura, e allo stesso tempo porgere al lettore una prospettiva laterale da cui leggere i *Piccoli maestri*:

> E questo è un tema su cui credo che tornerò più volte oggi: il rapporto con i *luoghi*[46], qualcosa che in passato ho sottovalutato in sede teorica.

[46] Il corsivo è dell'autore. Altrove, salvo diversa segnalazione, è sempre nostro.

> Ho sempre sentito che c'è questo rapporto, ma non l'ho mai teorizzato in forma di una dottrina o poetica dei luoghi. Ovviamente non lo farò oggi, non è il caso di tediarvi con disquisizioni dottrinali; voglio solo dire che mi sono accorto che c'è in me un senso molto vivo dei rapporti tra i luoghi e (diciamo per semplicità) le nostre idee[47].

Solo sei giorni più tardi, nell'intervento al convegno di Bergamo poi riportato in *Quanto Sale?*, Meneghello torna su questo appena abbozzato «senso dei rapporti tra luoghi e idee», aggiungendo un altro tassello al quadro generale; rievocando cioè il «fattore scatenante» per la stesura dei *Piccoli maestri*: lo «shock dei sensi» causato dal ricongiungimento con il luogo-chiave della propria formazione, l'Altipiano di Asiago[48]. E come si apre il libro, se non con il primo, vero ritorno al monte Colombara?

Il primo capitolo dei *Piccoli maestri* infatti, rappresenta l'indizio definitivo: più che un semplice espediente narrativo, il *flash-forward* della discesa nella scafa si configura come un prologo, una dichiarazione d'intenti e di poetica sottilmente drammatizzata, nella quale emerge limpidamente il meccanismo-base del processo conoscitivo meneghelliano: la rabdomantica tensione che muove il soggetto può solo risolversi con l'immersione nel paesaggio, campo di battaglia privilegiato del continuo corpo a corpo tra linguaggio ed esperienza intrapreso da Meneghello. Fin dalle prime pagine, infatti, s'instaura uno strettissimo legame tra ricerca di senso, maturazione etica e percezione del paesaggio, che continua a rafforzarsi fino alla completa identificazione di quest'ultimo con l'identità del soggetto: non c'è ethos senza paesaggio, e non c'è paesaggio senza ethos. Si potrebbe dire, parafrasando lo stesso Meneghello, che solo «lo scrivere di luoghi è una funzione del capire»[49].

Uno dei primi a rendersi conto dell'importanza del paesaggio nei

[47] Luigi Meneghello, *L'acqua di Malo*, in J, p.1151.

[48] Luigi Meneghello, *Quanto sale? Nuove considerazioni su un libro e su una guerra*, in *Anti-eroi. Prospettive e retrospettive sui "Piccoli maestri" di Luigi Meneghello*, atti del convegno *L'ethos dei Piccoli Maestri, «Ciò, che ethos gavio vialtri?»,* Pierluigi Lubrina Editore, Bergamo 1987, p. 19.

[49] La frase originale è «scrivere è una funzione del capire», in *Di un libro e di una guerra,* nota introduttiva all'edizione del 1976 de *I piccoli maestri*, contenuta in OS, p. 616.

Piccoli maestri è Pier Vincenzo Mengaldo, il quale usa la metafora dei «semicerchi concentrici»[50] per definire la struttura profonda dell'opera, evidenziando come, attorno al «cerchio più chiuso»[51] – quello dei capitoli ambientati in Altipiano –, si dispieghino due semicerchi dalle caratteristiche comuni: quello precedente alla salita sull'Altipiano, e quello immediatamente successivo. Il «cuore dell'avventura»[52], dunque, divide la storia in una struttura tripartita, della quale la «Tebaide[53]» rappresenta il fulcro catalizzatore: è sempre in funzione di essa che vivono e agiscono i protagonisti, mossi da una profonda spinta ascensionale nella prima fase, tentati dal rimpianto per la beatitudine perduta nella terza. Pagina dopo pagina, i *Piccoli maestri* si configura, in altre parole, come una sorta di romanzo di formazione del paesaggio, diviso grosso modo in tre tappe principali.

Il primo *turning point* di questo processo formativo è rappresentato dalla «mazzata» del "dispatrio" in Etruria:

> Era uno strano ambiente, a Tarquinia. Io non ero mai stato fuori dal Veneto, altro che nelle città, e veramente non sapevo che cos'è un paesaggio. Credevo che fosse tutt'al più una di quelle vedute sulle cartoline, un taglio con dei pini, acqua e rocce, un pezzo di città, e in fondo, per esempio, un monte che fuma. Oppure credevo che un paesaggio fosse una fantasia di parole, come: *Bei monti della sera – azzurra è già l'Italia*[54]; stati d'animo vaghi che si provano viaggiando in treno in regioni nuove, quando a un certo punto si pensa, qui è già Romagna, Toscana, Piemonte, e il nome somiglia a un colore. Il nostro paesaggio veneto, siccome ci ero cresciuto dentro, non mi era mai venuto in mente che fosse un paesaggio. Ma qui attorno a Tarquinia, c'era davvero il paesaggio, e come: faceva l'effetto di una mazzata[55].

[50] Mengaldo, *Prefazione* a Luigi Meneghello, cit., p. IX.
[51] *Ibidem.*
[52] Meneghello, PM, p. 455.
[53] Meneghello, PM, p. 456.
[54] Il corsivo è dell'autore.
[55] Luigi Meneghello, PM, p. 352.

Si ha l'impressione che Meneghello voglia fornire qui, all'inizio del libro, una chiave di lettura e una premessa teorica a ciò che racconterà nelle pagine successive. La conclusione a cui giunge, infatti, è la stessa di importanti studiosi del paesaggio: Georg Simmel ha scritto infatti che «la formazione del paesaggio richiedeva una lacerazione rispetto al sentimento unitario della natura universale»[56], mentre Michael Jakob ha parlato di «momento di crisi» e di «ridestarsi del soggetto» quando esso «si conosce nella sua esperienza spaziale come separato dal mondo»[57]. Meneghello deve sperimentare su di sé il distacco dall'ambiente originario e perciò infantilmente «universale» per comprendere che «il paesaggio ci sta di fronte a una distanza che è fonte di obiettività»[58] e che «per chi vive da sempre in una determinata regione non vi è nulla di più estraneo della realtà e del concetto di paesaggio»[59]. La «mazzata», insomma, è un inevitabile momento formativo: attraverso il paesaggio, il soggetto meneghelliano viene per la prima volta sottoposto a quella dolorosa «necessità di costituire un nuovo ordine»[60] che rappresenta il fondamento etico dei *Piccoli maestri*. In questo momento ha inizio quel processo di scoperta di sé suggestivamente delineato da Mengaldo, secondo cui scoprire il paesaggio significa per i piccoli maestri «divenire ciò che si era»[61].

Nel corso dei primi quattro capitoli, tuttavia, il problematico rapporto con lo spazio circostante finisce sempre per castrare, in un modo o nell'altro, il percorso di maturazione intrapreso dai protagonisti; ogni tentativo di ottenere una propria dignità etico-politica si traduce in «approcci [...] confusi e quasi insulsi», in cui il dato paesistico-territoriale risulta opaco, ambiguo, a tratti quasi illeggibile: «No, non era un paese, ma una plaga della mente, un aspetto del nostro smarrimento atteggiato in figure»[62], «in queste spedizioni in luoghi che non si cono-

[56] Georg Simmel, *Filosofia del paesaggio*, in *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Il Mulino, Bologna 1985, trad. di Lucio Perucchi, p. 73.

[57] Michael Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Olschki, 2005, trad. dell'autore, p. 31.

[58] Simmel, *Filosofia del paesaggio*, cit., p. 77.

[59] Jakob, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 37.

[60] Ivi, p. 31.

[61] Mengaldo, *Prefazione* a Luigi Meneghello, cit., p. IX.

[62] Meneghello, PM p. 403.

scono, ti guida un altro che li conosce, e tu ti lasci guidare, e a un certo momento perdi il filo, non sai più quanto sono lontani tra loro i luoghi dove vai, dove aspetti, dove devi ritornare. Tutto diventa una cabala, una sciarada di pezzi staccati»[63]. È evidente come la ricerca conoscitiva di Meneghello abbia nel dato spaziale un referente privilegiato, e altrove è l'autore stesso a spiegare questo costante meccanismo di compenetrazione "al negativo" tra autoconsapevolezza e percezione dei luoghi: «[...] si perdeva sul serio il senso di quello che facevamo, e il paesaggio diventava sibillino, vagamente allucinante[64]». A questo proposito, si noti l'uso ricorrente di strategie narrativo-descrittive antirealistiche, quali i moduli deformanti del *fiabesco* e dell'*onirico*: la realtà viene spesso rappresentata a partire da un punto di vista obliquo e straniante, che testimonia la condizione di smarrimento e di minorità di un soggetto ancora immaturo. Il paesaggio è la prima vittima di questa ansia derealizzante: a titolo di esempio si vedano l'incipit del quarto capitolo[65] e la descrizione di Gena[66].

La metamorfosi decisiva avviene in corrispondenza della salita in Altipiano, e cioè della «seconda andata in montagna»[67]: è qui che viene finalmente assorbita quella spinta ascensionale parzialmente frustrata nei monti bellunesi, ed è qui che il soggetto supera definitivamente il distacco con la natura circostante. Si tratta di un momento-soglia fondamentale: Gigi e Nello attraversano l'orlo dell'Altipiano ed entrano finalmente *dentro*. Il *dentro* coincide con il paesaggio meno antropizzato, «i monti nudi»[68], «la parte più vera dell'Altipiano»[69], e dunque la biosfera: il contatto con la società e con le proprie origini fasciste si smaterializza una volta per tutte, e d'ora in avanti esistono un *aldiquà* di vita e verità e un ingannevole *aldilà* di morte.

Due soprattutto sono i luoghi-soglia che danno accesso alla Tebaide,

[63] Ivi, p. 399.
[64] Ivi, p. 570.
[65] Ivi, p. 387.
[66] Ivi, p. 403.
[67] Ivi, p. 411.
[68] Ivi, p. 413.
[69] *Ibidem.*

l'Ortigara e Malga Fossetta: questi condividono i caratteri di vuotezza e di nudità[70] che li rendono veri e propri "spazi dell'ascesi"; l'Ortigara, in particolare, è teatro di un rito di passaggio che ricorda quello del primo capitolo: Gigi e Nello si seppelliscono volontariamente per tre giorni in un «casottino», uscendone solo per sparare ai colombi e accogliere i compagni. Il (presunto) sacrificio dei volatili inaugura e benedice il ritrovato rapporto con la biosfera, mentre le raffiche sparate per l'arrivo di Lelio e del russo – gesti inconsulti di una definitiva e orgasmica liberazione – sanciscono la fine della prima fase, quella della resistenza castrata e velleitaria.

Eccoci dunque al cuore dell'avventura: i piccoli maestri riescono finalmente ad «andare in disparte» nel tanto sospirato Altipiano, e soprattutto a conquistarsi un nuovo paesaggio dell'anima, vergine, incontaminato dalle scorie della pianura fascistizzata, e soprattutto «vuoto»:

> [...] c'erano partigiani di qua e di là, ma intendiamoci, c'era molto più Altipiano che partigiani. Il luogo era *vuoto, un* deserto. In certi momenti questo si sentiva forte. «Mi pare di essere nella Tebaide» dicevo a Lelio.
>
> «non è affatto uno zoccolo informe, è un mondo organico con le sue montagne, e le sue piccole pianure, e le groppe boscose; un mondo alzato tra i mille e duemila metri, simile a questo in cui viviamo normalmente, ma *vuoto*, *nitido*, *lucente*[71]».

Questo è il vero nucleo concettuale attorno al quale si dipanano le numerose storie del sesto capitolo (il più lungo del libro): i piccoli maestri, ora liberati interiormente, vivono e agiscono in uno spazio altrettanto liberato, nettamente separato da ciò che lo circonda. Non a caso, come fa notare Meneghello, le stesse caratteristiche fisiche dell'Altipiano concorrono all'associazione con l'idea di libertà: «è un altopiano, uno

[70] «L'Ortigara è un monte nudo, bisogna vederlo quanto è nudo, per credere», PM, 425. «La malga era *vuota*, *nuda*: in tutta la zona dell'Altipiano le malghe quell'anno furono senza occupatori [...] Questa malga però era singolarmente *vuota* e *nuda*, c'era intorno una pulizia, una povertà, una lindura che mi turbarono», Meneghello, PM, p. 433-434.

[71] *Ibidem.*

zoccolo alto, e tutti i rilievi sono *sopra* questo zoccolo, ben staccati dalla pianura, elevati, isolati. Questo si sentiva fortemente lassù: eravamo *sopra* l'Italia, arroccati»[72]; «Qui si sente davvero com'è fatto l'Altipiano; la grande spalla liscia, pura, *lo delimita come un mondo a parte*, e da questo punto si misura con uno sguardo *quanto è alto, quanto è remoto*»[73]. Ancora una volta emerge una tensione verso l'alto: la liberazione interiore può avvenire solo «sopra», la condizione di separatezza dal *sotto* è preliminare alla rigenerazione dei piccoli maestri, per i quali l'Altipiano, vuoto e sopraelevato, diventa l'unico vero paesaggio di libertà:

> Fu in queste settimane, credo, che ci entrò così profondamente nell'animo il paesaggio dell'Altipiano. In principio, di esso si avvertiva piuttosto ciò che è difforme e inanimato, inerte: ma restando dentro, e acquistando via via un certo grado di fiducia e di vigore, anche l'ambiente naturale cambiava. A mano a mano le parti vive, energiche, armoniche del paesaggio prendevano il sopravvento sulle altre, e presto trionfarono dappertutto, e noi ne eravamo come imbevuti.
> *Le forme vere della natura sono forme della coscienza*: Di queste cose si è sentito parlare nelle storie letterarie, ma quando si esperimentano di persona paiono nuove, e solo in seguito, riflettendoci, si vede che sono le stesse. Lassù, per la prima volta in vita nostra, ci siamo sentiti veramente liberi, *e quel paesaggio s'è associato per sempre alla nostra idea di libertà*[74].

Il processo che abbiamo tentato di chiarificare giunge qui a compimento, e dal sottosuolo narrativo emerge alla superficie della riflessione: da «plaga della mente [...] aspetto del nostro smarrimento atteggiato in figure»[75] gli elementi del paesaggio si sono trasformati in «forme della coscienza»; la «coscienza» può dunque smettere di inseguire la «natura», poiché ora davvero non sono più distinguibili l'una dall'altra.

Se l'immersione nel paesaggio sembra essere completata, tuttavia la tipica postura autodubitativa del soggetto meneghelliano impedisce

[72] Luigi Meneghello, PM, p. 466.
[73] Ivi, p. 475.
[74] Ivi, p. 466.
[75] Ivi, p. 403.

una pacificazione totale, e fa emergere la contraddizione di fondo di questa tendenza all'isolamento ascetico[76]:

> Questa faccenda della Tebaide c'è per me in ogni altra fase della guerra, è una componente fissa; ma qui sui monti alti si sentiva tanto di più. Era il posto migliore per *isolarci* dall'Italia, dal mondo. Fin da principio intendevamo bensì tentare di fare gli attivisti, reagire con la guerra e l'azione; ma anche ritirarci dalla comunità, andare in disparte. C'erano insomma due aspetti contraddittori nel nostro implicito concetto della banda: uno era che volevamo combattere il mondo, agguerrirci in qualche modo contro di esso; l'altro che volevamo sfuggirlo, ritirarci da esso come in preghiera[77].

La feconda contrapposizione tra azione e contemplazione, tra isolamento e coinvolgimento percorre tutta l'opera e da qui in avanti investe con prepotenza l'elemento paesistico: come fa notare Cecilia Rossari nel suo intervento (vedi la sezione *«Interazioni»*), il momento estetico-contemplativo trova qui, alla fine capitolo dedicato alla Tebaide, il suo apice e il suo superamento, quando i partigiani decidono di «scendere, arrangiarsi, improvvisare»[78]: l'idillio del «sogno di perfezione» è massimo proprio quando sta per essere abbandonato per l'azione vera e propria, e non a caso il brusco ritorno alla realtà corrisponde ad un movimento di discesa:

> Qui si sente davvero com'è fatto l'Altipiano; la grande spalla liscia, pura, *lo delimita come un mondo a parte*, e da questo punto si misura con uno sguardo quanto è alto, quanto è remoto. Non è meraviglia che da allora per anni e anni figurandomi tra la veglia e il sonno la condizione più perfetta in cui vorrei trovarmi, sia tornato in cima a questa spalla, in una delle casotte di pietra che ci sono qua e là, di notte, ad aspettare con due o tre

[76] «Oggi si vede bene che volevamo soprattutto punirci. La parte *ascetica*, selvaggia, della nostra esperienza significa questo. Ci pareva confusamente che per ciò che era accaduto in Italia qualcuno dovesse almeno soffrire; in certi momenti sembrava *un esercizio personale di mortificazione*, in altri un compito civico», Meneghello, PM, p. 457.

[77] Ivi, pp. 456-57.

[78] Ivi, p. 474.

> compagni che arrivino i convogli dei rastrellatori, per difendere l'Altipiano in questo punto. Militarmente sarebbe una gran stupidaggine, ma questo *sogno di perfezione* non è militare. Quella volta intravedemmo queste cose nel primo buio; in seguito le ho riviste di pieno giorno, e non credo ci sia luogo al mondo che mi impressioni più di questo[79].

> Già, ma intanto la nostra marcia di aggressione appariva sempre più smisurata. Era ormai notte e non eravamo ancora sull'orlo. Ogni tanto perdevamo l'orientamento: al lume dei fiammiferi tentavamo di leggere la carta, mentre il reparto si raggruppava in crocchi; poi si ripartiva scalpicciando. Eravamo solo tre dozzine, ma si faceva una fila lunga.
> Fila fila lunga... Giungendo all'orlo ci rendemmo conto che ci sarebbe voluta buona parte della notte per arrivare in fondo: e trovarsi laggiù al principio del giorno con tutto il reparto, nella trappola stretta delle alte pareti, sarebbe stata una follia. Ci voleva tutta un'altra tecnica, trasporti a rate, stazioni intermedie[80].

Meneghello, come si è visto, cerca sempre di non adagiarsi troppo a lungo su uno dei due poli di *azione* e *contemplazione*, ma in questo caso si ha l'impressione di uno scarto definitivo, come se da questo punto in poi «il gorgo praticistico»[81] non lasciasse più alcun interstizio da riempire.

Il capitolo successivo, quello del rastrellamento, prosegue e acuisce questa tendenza: il passaggio dal sogno di perfezione all'incubo allucinatorio del rastrellamento è repentino, e la percezione del paesaggio ne risulta profondamente alterata. Matteo Giancotti ha giustamente utilizzato la categoria di «trauma[82]» per definire lo shock percettivo sofferto dal protagonista, che subisce la violazione del proprio paesaggio di libertà da parte del nemico come una violazione personale, la mutilazione di una consistente parte del proprio sé:

> Dagli orli del bosco si vedevano le colonne raggrupparsi, e formarsi i cor-

[79] Meneghello, PM, pp. 475-476.
[80] Ivi, p. 476.
[81] Ivi, p. 455.
[82] Matteo Giancotti, *Paesaggi del trauma*, Bompiani, Milano 2017.

> doni e le file indiane; c'erano migliaia di soldati; [...] A metà della mattina mi venne paura; fu l'unica volta che ebbi veramente paura durante la guerra. Era evidente che eravamo in trappola: mi ero sempre figurato un centinaio di uomini che ti rastrellano, diciamo duecento; *ma qui era tutto pieno dappertutto*. In principio si aveva il senso di avere tedeschi davanti, e spazio alle spalle; ma poi questa impressione andò a farsi benedire, si sparava anche dietro di noi, dove giravano i nostri compagni, *e si capiva che potevano arrivare da qualunque parte*.

La metafora del rastrellamento come «epicentro»[83] utilizzata da Giancotti è particolarmente calzante: il rastrellamento assomiglia a una scossa tellurica destabilizzante in grado di far esplodere il paesaggio e, di conseguenza, l'interiorità dei piccoli maestri. La coscienza del soggetto, infatti, animalescamente messa da parte per l'immediata sopravvivenza, viene sostituita da una decisa acutizzazione delle facoltà sensoriali; simultaneamente, lo sguardo passa dalla stasi contemplativa e raziocinante al movimento frenetico, e il dinamismo scomposto dell'azione altera la percezione del paesaggio, facendone veramente un «fascio di fenomeni»[84]:

> Ora ero ai piedi della costa, ero su un tavolato in falsopiano, ed ero solo. Gli spari non li notavo, invece notavo dei piccoli scatti secchi, e vedevo i rametti dei mughi attorno a me staccarsi dalle piante con curiosi saltelli. Facevano un rumorino minuto, isolato dal resto. Poi cominciai a notare i gattini, che mi rincorrevano con incredibile ferocia e pareva che si lacerassero in aria sorpassandomi. Sapevo benissimo che cos'erano, ma ero impreparato per il senso di rivoltante ribrezzo che ispira la percezione della loro velocità. Si sentiva il filo lungo a cui erano attaccati, e lo strappo bestiale quando mi passavano vicino. Ero in mezzo a un fascio di questi fili[85].

È la fine della contemplazione. D'ora in avanti il prelievo di singole porzioni descrittive risulta difficile, poiché il paesaggio è stato diluito,

[83] Giancotti, *Paesaggi del trauma*, cit., p. 175.
[84] Matteo Meschiari, *Sistemi selvaggi. Antropologia del paesaggio scritto,* Sellerio, Palermo 2008, p. 201.
[85] Luigi Meneghello, PM, pp. 494-495.

fuso nell'azione e da esso è ormai indissolubile: le annotazioni spaziali (anche minime) sono continuamente incastonate nel tessuto narrativo, con il risultato di rendere effettiva quella fusione tra paesaggio e partigiano di cui parla Calvino nella presentazione a *Il sentiero dei nidi di ragno*[86]. L'immersione nella natura, infatti, culmina con la discesa nel buco sotterraneo, ultima difesa da un nemico che ha occupato tutto il paesaggio della superficie.

Dopo la riemersione ha inizio un vero e proprio corpo a corpo con il paesaggio, che così finisce per disgregarsi completamente: il risultato è la perdita di ogni coordinata spaziale e, di conseguenza, di ogni fondamento conoscitivo; il protagonista non è più in grado di decriptare la realtà, le deformazioni della coscienza deformano la natura, provocando vere e proprie allucinazioni:

> Camminavo, *col paesaggio che veniva fuori a pezzi e bocconi e faceva l'effetto di muoversi*. Sentivo che poteva sbucare in qualunque momento un reparto in ordine sparso; anzi con tutte queste rocce che si muovevano, era difficile distinguere se erano proprio rocce, o uomini in ordine sparso[87].

La fine di questa drammatica catabasi coincide con la fine della seconda fase. Il tragitto discensionale è completato, e il protagonista ritorna ad una dimensione umana e orizzontale: l'Altipiano, lo spazio dell'utopia e della maturazione etica, è ormai solo un miraggio «lontano lontano»[88], relegato alla dimensione metafisica del «sogno»[89] («non pareva un paesaggio di questo mondo»[90]). L'unico gesto ancora possibile è quello del «voltarsi» ripetutamente verso l'oggetto perduto del desiderio, suggestiva formula di congedo che fa da controcanto ai riti d'ingresso del capitolo quinto.

La terza ed ultima tappa della formazione paesistica vede il protago-

[86] Italo Calvino, *Presentazione* a *Il sentiero dei nidi di ragno,* Mondadori, Milano 1964, p. IX.
[87] Luigi Meneghello, PM, p. 503.
[88] Ivi, p. 515.
[89] Ivi, p. 505.
[90] *Ibidem.*

nista ritornare «sul piede di casa». Diversamente dalla salita, la discesa è uno spostamento improvviso, e la trasformazione del paesaggio così repentina da causare straniamento:

> Camminai tutto il giorno in mezzo ai campi, aggirando i paesi e i casolari, e tutto quello che sembrava troppo umano, perché mi sentivo in territorio occupato. Nei campi il grano era tutto maturo: mi pareva di aver fatto un salto di una stagione intera, oppure di essere stato trasportato in un altro paese, con altre stagioni; qua era già l'estate piena, e trovandocisi in mezzo all'improvviso si sentiva la forza della terra e del sole[91].

La caratteristica che più risalta, in questo nuovo spazio così marcatamente antropizzato, è la pienezza, evidentemente contrapposta al vuoto dell'Ortigara, della Fossetta, dei monti dell'Altipiano: «ci stiamo appena, in questa zona così ingombra di paesi, frazioni, contrade, cascine». La presenza umana è quindi la novità più eclatante: la natura che compare in questi passi è quella addomesticata della campagna, sottoposta alle modifiche dell'uomo secondo «uno schema che dura da secoli»: «Dopo i mesi selvaggi in montagna, c'era qualcosa di campagnolo e di domestico nella faccenda; io ero di quelli che vennero per i sorghi; sbucai ai piedi delle colline in un'aia[92]». Un paesaggio tutt'altro che illibato, dunque: quello che trovano i piccoli maestri al ritorno dalle montagne è un ambiente già profondamente semantizzato da altri (tra cui il proprio sé bambino[93]), già dotato di proprie strutture di significato stratificate in vari livelli, in cui non è necessario cercare un proprio *ubi consistam* poiché questo è già dato, deve solo essere occupato: «Qui bastava prendere il proprio posto in mezzo agli altri»[94]. Ciò non significa che la resistenza in pianura sia più facile, tutt'altro:

> Io ero sceso dall'Altipiano per cercare notizie degli altri; prendevo per sot-

[91] Luigi Meneghello, PM, p. 536.
[92] Ivi, p. 540.
[93] Cfr. Luigi Meneghello, PM, p. 542: «Il caso ci aveva portati qui, nei territori dove anche da bambino facevo la guerra coi miei compagni».
[94] Ivi, p. 542.

> tinteso che poi saremmo tornati su, che il nostro posto era sui monti alti. Quando fui giù cambiai idea. Lassù era troppo facile: *bisognava fare la guerra in mezzo al paese reale, non in Tebaide*. Provare a fare il terrorismo spicciolo, concreto, quotidiano; organizzarsi in modo da non essere soltanto roba da rastrellamento. *Stare in basso per essere i più forti*; il lusso di essere deboli, soli, virtuosi, rastrellabili, sterminabili, ce lo eravamo concesso a sufficienza[95].

Il *Leitmotiv* è quello della concretezza e della contaminazione: Meneghello quasi rinnega l'ascesi in Tebaide e afferma la superiorità intrinseca del *basso* sull'*alto*, del *sotto* sul *sopra*: «Non eravamo più soli, anzi si sentiva che avevamo dato troppa importanza alla nostra solitudine. Ora c'erano reparti, zone, settori, comandi: c'erano armi, gradi militari, collegamenti, staffette, coccarde, parole d'ordine; c'era un mondo, complesso e caotico, ma reale. *Noi avevamo una gran fame di realtà, dopo i mesi allucinati nel deserto»*[96]. Ancora una volta l'esperienza in Altipiano assume i contorni (in questo caso, negativi) del sogno, contrapposto alla realtà della pianura; ancora una volta, la contrapposizione tra coinvolgimento e isolamento informa di sé il senso del racconto, con la prevalenza (solo temporanea: già nel decimo capitolo si rimpiangerà la «Benedetta [...] Tebaide[97]») della tendenza associativo-pragmatica su quella individualistica e contemplativa.

Il cerchio sembra finalmente chiudersi con il ritorno a casa dell'eroe pienamente maturato e pronto alla lotta, ma è solo un'impressione effimera: la struttura dei *Piccoli maestri* è aperta e problematica. «La piccola banda perfetta si disbanda[98]» e la stabilità faticosamente raggiunta è di nuovo rapidamente perduta.

La repulsione nei confronti della società (a causa della quale i piccoli maestri erano saliti sui monti), dialetticamente superata proprio grazie al periodo trascorso in altura, riemerge violentemente una volta a contatto con il paesaggio urbano, intriso di fascismo in ogni suo elemento: «Padova sembrava una gran sentina di peccati; bisognava stare in guardia per non concludere d'istinto che tutti questi cittadini traditori, tutto questo

[95] Ivi, p. 544.
[96] Ivi, p. 542.
[97] Ivi, p. 586.
[98] Ivi, p. 581.

impianto di portici, di fòrnici di bar, di cloache, di caserme, di rotaie, rappresentasse semplicemente il mondo da sterminare [...]. i tram erano fascisti, e così la posta, i negozi, i rifugi antiaerei, le tessere annonarie, tutto[99]». Quello che vive il protagonista è una sorta di secondo trauma percettivo. Il carattere tellurico del partigiano viene meno; quella che si impone è una resistenza *liquida*, sfuggente, reticolare, in cui il territorio perde la sua funzione di alleato vitale e di specchio dell'anima, per farsi neutro campo d'azione delle pulviscolari energie partigiane.

Per questi motivi la sotterranea struttura tripartita (tesi-antitesi-sintesi) che abbiamo cercato di portare alla luce non si risolve mai in una completa pacificazione: gli ultimi capitoli sono permeati da un costante rimpianto per le montagne perdute, e la postura autointerrogante del soggetto non viene mai meno, anzi, se possibile si acuisce ulteriormente. Nonostante sia avvenuta la maturazione decisiva, le fondamenta conoscitive sui cui poggia sono sempre porose e vacillanti, e la problematizzazione risulta continua: solo la rielaborazione dell'esperienza attraverso la scrittura può tentare di dare una risposta agli interrogativi etici del soggetto.

Si conclude questa nostra rapida – e per forza di cose, parziale – ricognizione del paesaggio meneghelliano, perlomeno nell'opera in cui esso emerge con maggiore decisione. Possiamo affermare a ragion veduta che il paesaggio rappresenta uno degli ingredienti fondamentali del «lievito poetico»[100] di Meneghello, e che il continuo esercizio conoscitivo costituito dalla sua scrittura non avrebbe ragione di essere senza «le forme vere della natura» che l'hanno attraversato, e ancora lo attraversano.

Al termine di questo lungo affondo testuale possiamo riprendere quota, e tornare a guardare dall'alto per un'ultima considerazione. Che cosa rimane?

L'obiettivo di questo saggio introduttivo era quello di restituire, almeno in parte, la complessità di una scrittura a trazione conoscitiva come quella di Meneghello. Obiettivo impossibile da raggiungere, pro-

[99] Ivi, p. 585.

[100] Cfr. Luigi Meneghello, *Quaggiù nella biosfera. Tre saggi sul lievito poetico delle scritture*. In appendice: Ricavi da *Leda e la schioppa*, Rizzoli, «Piccola Biblioteca La Scala», Milano 2004.

babilmente; e tuttavia possiamo dirci lo stesso soddisfatti. Più che temi, o funzioni, o figure, infatti, ciò che abbiamo cercato di delineare è uno sguardo: lo sguardo laterale di un autore che non smette di interrogarsi – e di interrogarci – sul «senso della faccenda». Ma questa lunga domanda al reale – che, in fin dei conti, è l'opera di Meneghello – non potrebbe essere nemmeno posta, senza lo strumento che la produce: e allora forse non ha senso distinguere lo sguardo dalla voce, il pensiero dalla lingua, tesa e affilata nello sforzo continuo di tradurre in forma gli eventi. Se qualcosa rimane, è la lingua della esperienza: con la quale «bisognerebbe raccontare tutta la storia, e allora il senso della faccenda, se c'è, verrebbe fuori».