

QUADERNI DI

LEA *Scrittori e Scritture*
d'Oriente e d'Occidente, 2

Le “interazioni forti”

Per Luigi Meneghello

a cura di Diego Salvadori



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E STUDI INTERCULTURALI
BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA: COLLANA, RIVISTE E LABORATORIO

Quaderni di LEA

Scrittori e Scritture d'Oriente e d'Occidente

– 2 –

FIRENZE UNIVERSITY PRESS
2018

Quaderni di LEA - Scrittori e Scritture d'Oriente e d'Occidente, 2
Supplemento di LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente, 7-2018

Direttore scientifico / General Editor: Beatrice Tóttössi, Università degli Studi di Firenze

Caporedattore / Assistant Editor and Journal Manager: Arianna Antonielli, Università degli Studi di Firenze

Comitato scientifico internazionale / International Advisory Board

Giampiero Bellingeri (Università Ca' Foscari di Venezia), Enza Biagini (Emeritus, Università di Firenze), Ioana Bot (Babeş-Bolyai University, Romania), Nicholas Brownlees (Università di Firenze), Alessandra Calanchi (Università di Urbino), Martha L. Canfield (Università di Firenze), Francesca Chiusaroli (Università di Macerata), Massimo Ciaravolo (Università Ca' Foscari di Venezia), Barbara Cinelli (Università Roma Tre), Mario Domenichelli (Emeritus, Università di Firenze), Roy T. Eriksen (University of Agder, Norway), Romuald Fonkoua (University of Strasbourg, France), Paola Gheri (Università di Salerno), Andrea Gullotta (University of Glasgow, UK), Ulf Peter Hallberg (scrittore e traduttore letterario, Sweden), Luba Jurgenson (Paris-Sorbonne University, France), Serguei A. Kibalnik (St. Petersburg State University, Russian Academy of Sciences, Russia), Michela Landi (Università di Firenze), Beatrice Manetti (Università di Torino), Johanna Monti (Università di Napoli "L'Orientale"), Paolo La Spisa (Università di Firenze), Jesús Munárriz (scrittore, Spain), Valentina Pedone (Università di Firenze), Ülar Ploom (Università di Tallinn, Estonia), Gaetano Prampolini (Università di Firenze), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Hungary), Alessandra Schininà (Università di Catania), Giovanni Schininà (Università di Catania), Diego Simini (Università del Salento), Rita Svandrlik (Università di Firenze), Angela Tarantino (Sapienza Università di Roma), Christina Viragh (scrittrice e traduttrice letteraria, Switzerland), Martin Zerlang (University of Copenhagen, Denmark), Clas Zilliacus (Emeritus, bo Akademi, Finland)

Comitato Editoriale / Editorial Board (Università di Firenze)

Arianna Antonielli, Elisabetta Bacchereti, Sabrina Ballestracci, John Denton, Federico Fastelli, Agapita Jurado Santos, Paolo La Spisa, Ilaria Moschini, Ernestina Pellegrini, Valentina Rossi

Le “interazioni forti”

Per Luigi Meneghello

a cura di Diego Salvadori

Le "interazioni forti". Per Luigi Meneghelo - a cura di Diego Salvadori
LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente. -
n. 7, 2018 -
Supplemento, 2
ISSN 1824-484x
ISBN 978-88-6453-851-8 (online)
DOI: <http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-24816>
Direttore Responsabile: Beatrice Töttössy
Registrazione al Tribunale di Firenze: N. 5356 del 23/07/2004
Il supplemento è pubblicato on-line ad accesso aperto al seguente indirizzo: www.fupress.com/bsfm-lea

The products of the Publishing Committee of Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio (<<http://www.lilsi.unifi.it/vp-82-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>>) are published with financial support from the Department of Languages, Literatures and Intercultural Studies of the University of Florence, and in accordance with the agreement, dated February 10th 2009, between the Department, the Open Access Publishing Workshop and Firenze University Press. The Workshop promotes the development of OA publishing and its application in teaching and career advice for undergraduates, graduates, and PhD students in the area of foreign languages and literatures, as well as providing training and planning services. The Workshop's publishing team are responsible for the editorial workflow of all the volumes and journals published in the Biblioteca di Studi di Filologia Moderna series. *LEA* employs the double-blind peer review process. For further information please visit the journal homepage (<www.fupress.com/bsfm-lea>).

Si ringraziano la Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza e l'Archivio Licisco Magagnato di Verona per avere concesso l'autorizzazione per la riproduzione di alcuni passaggi tratti da documenti di Luigi Meneghelo. Un particolare ringraziamento a Giuseppe Meneghelo e Adriano Marchesini, per avere autorizzato la riproduzione delle immagini contenute nei contributi del presente volume.

Editing e composizione: Laboratorio editoriale Open Access (<laoa@lilsi.unifi.it>) con A. Antonielli (caporedattore), D. Salvadori.
Progetto grafico della coperta Arianna Antonielli

LEA è incluso da Clarivate Analytics (Thomson Reuters) in ESCI (Emerging Sources Citation Index), è indicizzata da ERIH PLUS (The European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences) e ha ottenuto il sigillo di DOAJ (Directory of Open Access Journals).

I fascicoli e i supplementi della rivista *LEA* sono rilasciati nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Italia, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web: <<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/it/legalcode>>

CC 2018 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com
Printed in Italy

Indice

Introduzione. Luigi Meneghello: interagire, trapiantare, spensare <i>Diego Salvadori</i>	7
Luigi Meneghello e la fotografia <i>Luciano Zampese</i>	15
Meneghello per immagini <i>Luca Divitini</i>	47
L'estremo dispatrio <i>Ernestina Pellegrini</i>	69
"In fondo voglio dire che per me il bene supremo, a quanto capisco, sia la vita contemplativa": Meneghello e l'ipogeo filosofico <i>Valentina Fiume</i>	87
Dall'icona alla maschera: Luigi Meneghello e l'animalità al femminile <i>Diego Salvadori</i>	99
Luigi Meneghello e Wallace Stevens: citazioni "dissimulate" <i>Anna Gallia</i>	115
Un progetto per tornare a casa: Meneghello e la Olivetti <i>Luciano Zampese</i>	131
Luigi Meneghello e le collaborazioni a <i>La Stampa</i> e al <i>Corriere della Sera</i> <i>Tommaso Cheli</i>	156
Contributors	173
Indice dei nomi	175

Introduzione. Luigi Meneghello: interagire, trapiantare, pensare

Diego Salvadori

Università degli Studi di Firenze (<diego.salvadori@unifi.it>)

Si direbbe che stiamo tentando di riprodurre,
con le nostre forze, il caos iniziale in cui le
forme erano indifferenziate...
(Meneghello 2003 [1987], 68)

1. Meneghello e Firenze: una brevissima cronistoria

L'ultimo contatto tra Luigi Meneghello e la città di Firenze risale a quando lo scrittore venne invitato da Anna Benedetti a *Leggere per non dimenticare* per parlare di sé stesso e della sua opera. Era il 3 maggio del 2006: una data tutt'altro che casuale, nel richiamare lo "scherzo sul 3 maggio, proferito come se fosse una parola sola *el tremaio*, con le sue proprie associazioni spaventose, qualcosa che trema in profondo, una specie di terremoto metafisico" (Meneghello 2003 [1986], 114). Vibrazioni, dunque, sussulti e parole in fermento: Ernestina Pellegrini, moderatrice di quell'incontro, ebbe modo di affermare che, in Meneghello, "al di là del valore civile e pedagogico contano le scosse elettriche trasmesse dalle sue pagine" (Cassigoli 2006, 5), a riprova di una scrittura iperletteraria ma oltremodo appassionata e coinvolgente, capace di sfruttare l'erraticità costante delle parole. Poco più di un anno dopo, il 26 giugno 2007, Meneghello ci lascia, ma Firenze non ha mai smesso di rendergli omaggio, soprattutto grazie al lavoro e al magistero di Pellegrini: la prima a essersi laureata sull'autore – a con una tesi dal titolo *La narrativa di Luigi Meneghello* (1976) sotto la guida del Professor Giorgio Luti – e a dedicargli uno studio monografico (1992). Passa quasi un decennio, e la rivista fiorentina *il Portolano* – diretta da Francesco Gurrieri – dedica a Meneghello il numero 82/83 (accogliendo i contributi di Ernestina Pellegrini, Pietro De Marchi, Lucrezia Chinellato, Francesca Caputo e Diego Salvadori), a pochi mesi dall'uscita del *Giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello* (Salvadori 2015), primo tassello di un'analisi ecocritica sull'autore vicentino, se-

guito nel 2017 da *Luigi Meneghello. La biosfera e il racconto*. L'anno successivo, Ernestina Pellegrini e Luciano Zampese – già autore de *La forma dei pensieri. Per leggere Luigi Meneghello* (uscito nel 2014 per i tipi della Franco Cesati, anch'essa fiorentina) – pubblicano il loro *Meneghello. Solo Donne* (2016): una galleria di ritratti al femminile “raccolti lungo la ricca topografia della scrittura meneghelliana” (ivi, 9). E arriviamo infine al 21 aprile 2017, giorno in cui si è tenuto presso l'Università di Firenze il Convegno di studi dal titolo *Le “interazioni forti”*. *Luigi Meneghello tra più codici espressivi*, da cui il presente volume prende le mosse, pur tuttavia deviando dai suoi intenti iniziali, perché i legami tra Meneghello e l'ateneo fiorentino sono cresciuti, soprattutto in seguito all'accordo con la Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza, avente lo scopo di valorizzare le carte inedite dello scrittore – da egli depositate in quattro pacchi sigillati nel 1999 – attraverso lavori di ricerca e di tesi.

2. Il perché delle “interazioni”

Ai lettori di Meneghello non sfuggirà la provenienza del titolo di questo volume, mutuato da un passo del “Tremaio” – lo scritto autoesegetico che subito ci riporta al 3 maggio di dodici anni fa – dove l'autore, circa i rapporti tra lingua e dialetto, si domandava:

in che cosa consiste l'interazione? Come e perché avviene? Una risposta veramente soddisfacente io non la so dare, ma posso dire un paio di cose che mi sembrano pertinenti. Primo, che la tastiera su cui si opera è amplissima, i contrasti (e le armonie) riguardano non soltanto il lessico delle due lingue, ma anche la fonologia, le convenzioni grafiche, la grammatica, la sintassi [...].

L'altra cosa che volevo dire è che secondo me ogni tanto, in questo processo di interazione, avviene qualcosa di simile a ciò che i fisici nel loro campo chiamano l'interazione forte: cioè una specie di grado estremo di interazione che ha luogo soltanto quando i nuclei non so se fonici o ideativi delle parole si accostano a distanze ridottissime. Qui si sprigionano reazioni che per me sono veramente forti, anche se mi rendo conto che non sempre si comunicano al lettore nello stesso modo. (Naturalmente per avere la comunicazione perfetta ci vorrebbe un lettore, una lettrice, che fosse del mio paese, avesse la mia età, sapesse il dialetto degli anni trenta, avesse pratica di certe lingue antiche e moderne, avesse conosciuto i miei zii e le mie zie, e vissuto a lungo in Inghilterra: insomma forse ci vorrei io stesso, o una mia sorella). (Meneghello 2006c [1987], 108-109)

E nei contributi qui presentati la parola “interazione” ricorre più volte, financo a divenire cifra e *medium* interpretativo atto a guidare un'ermeneutica eslege, che tuttavia permette di leggere sotto una

nuova luce questa “scrittura-antiscrittura” (Pellegrini 2002, 11), pur consapevoli del fatto che “Meneghello [...] dà l'impressione di poter fare tutto da sé. Disarma il critico, lo rende superfluo” (ivi, 10). Certo, è l'autore stesso a indicarci quelle che sono le piste di lettura, grazie ai numerosi scritti di autocommento, ma è d'altro canto necessaria una “postura” critica del tutto particolare. Una “postura” che Meneghello così esplicita, in modo sintetico ed efficace come suo solito:

Per leggere bisogna mettersi dalla parte di chi ha scritto, e nella stessa posizione. Sarebbe come se, quando parliamo, la gente per capirci dovesse voltarci la schiena. Che del resto può anche voltarcela, può far perarò, può fare quello che vuole, il discorso non cambia mai [...].

La lettura, la lettura non-coatta, [...] è veramente formativa, ed è cordiale. Il mondo prevale su di te, e questo effetto anziché mortificarti ti esalta. Più ti appaiono diverse e plurime le cose con cui non c'entri, e più ti senti a tuo agio. Quelle cose non ordinate, con cui non cerchi una relazione, nutrono anche te. Della neghentropia, di cui del resto non sai il nome, non t'importa più nulla, l'idea che sia tu il suo custode svanisce. (Meneghello 2006c, 53-54)

I saggi che compongono il presente lavoro, allora, testimoniano una lettura totale, sovranchiante, dove l'esercizio critico nasce da un senso ch'è parimenti di fascinazione e di resa. C'è la *glassy essence*, quella chiarezza concettuale cui ogni pagina di Meneghello obbedisce serratamente, ma permangono altresì delle zone d'ombra, e quindi da illuminare, anche perché – volendo far nostra una formula di Enza Biagini – “raramente si contempla un atto interpretativo per aggiungere lume su lume [...], bensì al fine di far emergere dal buio, dall'ombra, dall'oscurità, ciò che non appare” (2017, 276). Ciascun contributo è dunque il risultato di un'interazione ma soprattutto di un “sondaggio” (e usiamo ancora un termine caro a Meneghello), consapevoli del fatto che “nel DNA delle parole non si sa mai cosa c'è” (Meneghello 2005 [1997], 211), anche a fronte dell'eccentricità dell'autore stesso, come ebbe modo di rilevare Giulio Lepschy nell'introdurre il Meridiano a lui dedicato:

Da un lato le opere di Meneghello sono considerate da alcune (a ragione secondo me) fra le più originali e interessanti della produzione, non solo italiana, del Novecento. Dall'altro si può dire che, pur nutrite della tradizione culturale italiana, ed in essa profondamente radicate, sono estranee alle discussioni letterarie e alle tendenze (o alle mode) culturali dominanti in Italia negli ultimi decenni. (Lepschy 2006, XLV)

Lepschy parla appunto di “mettere in prospettiva, [...] allontanare, [...] rimpicciolire, [...] far vedere come attraverso un cannocchiale

capovolto” (ivi, XLVI), senza contare che “i libri di Meneghella danno l’impressione di essersi formati da sé, di avere un loro peso e valore di novità intrinseci” (*ibidem*). Un libro come mondo, come biosfera (volendoci richiamare alla triade saggistica da Meneghella pubblicata nel 2004), dove le lingue si fanno “idioma-vita” (Zampese 2014, 80) in quanto “*sondano* la realtà, e noi *sondiamo* la realtà” (ivi, 81). Da un lato, quindi, una scrittura decentrata, e che si stacca dal *milieu* di partenza in virtù di una triangolazione linguistica (quei VIC, IT, EN, ritrovati più volte nelle opere dello scrittore); dall’altro, il testo come “fibra naturale estrusa dalle filiere dell’ideazione” (Meneghella 2001, 334): un mondo possibile ma oltremodo reale, che ci richiama alla memoria uno dei passi più intensi delle *Carte*:

Vorrei nel libro la libertà anarchica di questa neve mista con la pioggia di marzo. Farne una sequenza significante. Tutto questo movimento nello spazio qua davanti, questo trambusto. Qualcosa di vispo, di fitto, casca dal cielo e poi toccando la terra e i tetti svanisce; tutto è umido, allegro... Farne una cosa che accade, un evento e insieme la scena dell’evento sulla quale la roba viva è percepita. Ci vuole la disciplina della ragione, del significato.

Poi nevicata fitto, ogni cosa è messa in moto, turbina. Spòstati lì in mezzo, trovi subito. Non è un cumulo di nubi, è l’universo che nevicata. (Meneghella 2009 [1999], 60)

3. Dall’immagine all’ipogeo, per maschere e “citazioni dissimulate”

Nel seguire tre traiettorie distinte, il presente volume si apre con l’intervento di Luciano Zampese, dal titolo “Luigi Meneghella e la fotografia”, che nell’indagare il rapporto tra mimesi e *realia* tocca uno dei punti nevralgici della poetica dell’autore, ovvero il nesso tra scrittura ed esperienza, al fine di gettare le basi per una teoria meneghelliana dell’immagine, là dove quest’ultima risulterebbe afasica e priva di dinamicità rispetto alla parola scritta. Nel guardare al dibattito intorno alla Cultura Visuale, Zampese mostra l’interazione parola-immagine nel suo farsi, sia attraverso l’analisi stilistica e comparativa (testo iconico/testo verbale), ma parimenti guardando alla resa fotografica tipica della scrittura di Meneghella, pronta a risolversi in una “iterazione che tipicamente si inserisce nell’abitudine, nella compattezza di un mondo che risponde a se stesso”. Un contributo “visivo”, dunque, proprio perché accompagnato da immagini e materiali inediti, sulla cui scia si pone anche il saggio di Luca Divitini – “Meneghella per immagini” – che nuovamente guarda a una microfisica della rappresentazione, in base a cui il binomio letteratura-fotografia dischiu-

de l'attitudine warburghiana di Meneghello, di cui Divitini illustra la genesi e al tempo stesso l'evoluzione, fermo restando il ruolo fondamentale dello sguardo, di una messa a fuoco eleggibile a *condicio sine qua non* di una scrittura calibrata, precisa, millimetrica. Meneghello, allora, è dentro l'immagine, la quale diviene a sua volta ri-produzione di una realtà viva, pulsante, scomposta da un prisma che però la dinamizza. Impossibile, allora, non guardare al finale del primo capitolo di *Bau-sète!* e alle considerazioni dell'autore in merito al dopoguerra:

Non è possibile dire se c'era un punto centrale, nel periodo che chiamo il dopoguerra, e se ha senso cercarlo oggi. Guardandolo nel suo insieme è un prisma, e ha singolari proprietà prismatiche: beve una parte della luce, mentre una parte rimbalza sulle sfaccettature e schizza via... Come spere di sole che entrino per le fessure degli scuri in un tinello buio, e vadano a colpire il prisma di cristallo posato sulla tavola, così le cose che mi sono accadute in quel tempo attraversano questo nodo prismatico in vividi fasci di raggi... Per un verso le immagini ne escono con astratti pennacchi di rosso di verde di viola, come ridipinte, rinovellate, intensificate. È un quadro più bello a vederlo, che non sia stato a viverlo... Per un altro verso, tutto si deforma bruscamente: sembra che i raggi si scavezzino, spostino le cose, le vedi dove non sono, e come non sono, con improvvisi gomiti, fratture... (Meneghello 1997b [1988], 400-401)

Ma di immagini parla anche Ernestina Pellegrini all'interno del suo lavoro, dal titolo "L'estremo dispatrio": peculiare ricognizione intorno alle raffigurazioni della morte costellanti il macrotesto di Meneghello. Pellegrini prende avvio dal risvolto di copertina del terzo volume delle *Carte* e cerca così di localizzare l'Oltre, per quanto le prefigurazioni siano, almeno a livello letterario, del tutto assenti. È il ricordo, allora, a tracciare i perimetri, a localizzare questo nondove ultraterreno: Pellegrini rammenta la visita con Meneghello a Palazzo Abatellis di Palermo, il 23 giugno 2007, e la contemplazione del *Trionfo della Morte* di un Anonimo del Quattrocento. All'epoca, Meneghello era stato invitato per il conferimento della laurea *honoris causa* in Filologia Moderna, tre giorni prima del suo dispatrio definitivo. Permane allora una "prospettiva legata a un irriducibile materialismo. Nessun oltremondo, nessun aldilà consolatorio [che] compensa la coscienza della finitudine". La morte passa attraverso il filtro dell'*understatement*, con un conseguente abbassamento della temperatura tragica, ferma restando la presenza di pieghe oscure che, tutto sommato, potrebbero costituire uno "Zibaldone nero", dove le tessere citazionali sono disposte da Pellegrini alla stregua di un *bilderatlas* (nuovamente Warburg) che inevitabilmente richiama l'opera di altri autori (da

Shakespeare a Borges, passando per Baudelaire). La seconda “costola” del volume è arricchita dal contributo di Valentina Fiume – “ ‘In fondo voglio dire che per me il bene supremo, a quanto capisco, sarebbe la vita contemplativa’: Meneghello e l’ipogeo filosofico” – atto a sondare in modo perspicuo ed esaustivo il *mare magnum* delle *Carte*, a riprova di come questo “immenso retrobottega ripulito e portato in vetrina” (Zampese 2014, 217) non smetta di elicitare occasioni di studio. La linea tracciata da Fiume prende le mosse dalle riflessioni metaletterarie dell’autore, per poi riallacciarsi al nesso cultura-orticoltura, alla base della *Bildung* a rovescio di *Fiori italiani* (2006b [1976]). Il “richiamo atavico della filosofia”, si legge nel presente lavoro, è per Meneghello seducente, come dimostrato dai continui rimandi al pensiero presocratico, aristotelico e spinoziano, anche se l’autore “accampa meccanismi di esorcismo nei confronti della [...] filosofia, [in modo da] [...] fuggire le cristallizzazioni del linguaggio”. Lo studio di Diego Salvadori, invece, intitolato “Dall’icona alla maschera: Luigi Meneghello e l’animalità al femminile”, getta le basi per una genealogia eccentrica, entro cui i legami tra soggetti femminili e soggetti non umani esulano da una rappresentazione di tipo misogino – misurata, per intenderci, sul *teras* di derivazione aristotelica – quanto piuttosto dischiudono la segreta fascinazione di Meneghello per le presenze popolanti il suo gineceo, grazie anche a una fitta rete di corrispondenze letterarie e figurative. A suggello, si pone il saggio di Anna Gallia – dal titolo “Luigi Meneghello e Wallace Stevens: citazioni ‘dissimulate’ ” – volto a far luce su uno degli aspetti più interessanti della scrittura meneghelliana, ovvero il rapporto con la parola poetica, spesso destinato a manifestarsi per voce interposta o, in altri casi, per ventriloquismo. Gallia appronta un’acuta analisi comparativa tra l’autore dei *Piccoli maestri* e il poeta statunitense, rintracciandone le derivazioni e i prestiti letterari, dimostrando in tal modo che “l’interazione della parola poetica rivela con esiti inattesi come la lirica possa entrare nelle pagine [...] [del nostro] scrittore”. A chiusura del volume, troviamo un’appendice di inediti, provenienti dal Fondo Luigi Meneghello della Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza, a testimonianza del legame proficuo con l’ateneo fiorentino. Luciano Zampese, allora, illustra i rapporti tra Luigi Meneghello e l’Olivetti, partendo da una relazione del nostro autore indirizzata a Renzo Zorzi; mentre Tommaso Cheli presenta il frutto delle sue ricerche intorno alle collaborazioni di Luigi Meneghello a *La Stampa* e *Il Corriere della Sera*.

Otto piste di lettura, quindi, che se da un lato aprono dei varchi ermeneutici – talvolta seguendo tracciati millimetrici, talaltra proceden-

do a grandi falcate – dall’altro sono, *si parva licet*, un piccolo omaggio all’opera di questo grande scrittore, la cui “ricetta letteraria” è destinata a rimanere segreta. E chiudiamo – o meglio, iniziamo – guardando proprio a un passo dal primo volume delle *Carte*:

Una ricetta letteraria: violare l’uso della lingua e le convenzioni dell’ideare o raccontare o descrivere. Inventare nuovi modi di immagine e di comporre. Mettere in forma e incrociare le dita. (Meneghello 2009, 237)

Un’essenziale e quanto mai efficace dichiarazione di poetica. Integrare, trapiantare, pensare.

Riferimenti bibliografici

- Biagini Enza (2017), “*In claris non fit interpretatio*. Interpretare con la luce”, in Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, Firenze, Firenze UP 275-282, <http://www.fupress.com/archivio/pdf/3371_10986.pdf> (01/2019).
- Cassigoli Renzo (2006), “Luigi Meneghello, un racconto lungo una vita”, *L’Unità*, 3 maggio, 5.
- Lepschy Giulio (2006), “Introduzione”, in Meneghello 2006a, XLV-LXXIX.
- Meneghello Luigi (1988 [1997]), *Bau-sète!*, in Id., *Opere*, vol. II, a cura di Francesca Caputo, prefazione di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Rizzoli, 383-562.
- (2001), *Le Carte. Volume II. Anni Settanta*, Milano, Rizzoli.
- (2004), *Quaggiù nella biosfera. Tre saggi sul lievito poetico delle scritture*, Milano, Rizzoli.
- (2005 [1987]), *La materia di Reading e altri reperti*, Milano, Rizzoli.
- (2006a), *Opere scelte*, progetto editoriale e introduzione di Giulio Lepschy, a cura di Francesca Caputo, con uno scritto di Domenico Starnone, Milano, Mondadori.
- (2006b [1976?]), *Fiori italiani*, in Meneghello 2006a, 781-693.
- (2006c [1987]), *Jura. Ricerche sulla natura delle forme scritte*, in Meneghello 2006a, 965-1214.
- (2009 [1999]), *Le Carte. Volume I. Anni Sessanta*, Milano, Rizzoli.
- Pellegrini Ernestina (1992), *Nel paese di Meneghello. Un itinerario critico*, Bergamo, Moretti & Vitali.
- (2002), *Luigi Meneghello*, Fiesole, Cadmo.
- Pellegrini Ernestina, Zampese Luciano (2016), *Meneghello. Solo donne*, Venezia, Marsilio.

Salvadori Diego (2015), *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, Firenze, Firenze UP, <http://www.fupress.com/archivio/pdf/2892_7023.pdf> (01/2019).

— (2017), *Luigi Meneghello. La biosfera e il racconto*, Firenze, Firenze UP, <http://www.fupress.com/archivio/pdf/3552_13738.pdf> (01/2019).

Zampese Luciano (2014), *La forma dei pensieri. Per leggere Luigi Meneghello*, Firenze, Franco Cesati Editore.

Luigi Meneghello e la fotografia

Luciano Zampese

Université de Genève (<lucciano.Zampese@unige.ch>)

Abstract:

Luigi Meneghello's relationship with photography is part of a wider and more complex interest in the visual arts, and more generally and in depth for the interaction between reality and the forms of its representation. In this essay, I will only deal with some aspects of these relationships, with a priority focus on photography and its interplay with writing. The first part that collects a series of the author's considerations on this subject, is followed by a more biographical section: on the one hand the professional and academic experiences that brought Meneghello close to the nature and fascination of images, and on the other his true passion for photography in the second half of the fifties (on the eve of his literary debut). In conclusion, I discuss a possible stylistic reflection of photography in the writing of *Libera nos a malo*.

Keywords: imperfect, Luigi Meneghello, photography, stylistics, visual arts

“Dichiarativa!” gridava per fargli sentire la differenza da una proposizione esortativa. “Fotografativa!” Ma queste cose più le definisci a uno che non le capisce da solo, e peggio è. “Stampativa!” e faceva l'atto di stampare qualcosa in faccia a un cruccio testone. “Fotografativa! Stampativa! Smaltativa!” (Meneghello 2006e [1976], 840)

Premetto che non me ne intendo di fotografia, né da un punto di vista teorico né da quello pratico. La spinta ad avvicinare un simile tema è nata dalla ricerca di una foto, evocata in *Pomo pero*¹:

C'era una sua foto insieme con la Flora, lei spettinata, con un gran nastro in testa, spinosa, lui tutto fiero di farsi la fotografia. La gente diceva, qual

¹ È stata Ernestina Pellegrini a dare il via alla ricerca, mentre stavamo lavorando a un saggio sulle figure femminili in Meneghello (Pellegrini, Zampese 2016); il saggio contiene una sezione finale intitolata *Album* dove sono raccolti alcuni esempi di fotografie scattate da Meneghello negli anni Cinquanta. In questo contributo non affronto il rapporto tra scrittura e fotografia presente nelle “recensioni” di Meneghello al libro di Gerald Reitlinger, *The Final Solution* (1953), pubblicate su *Comunità* (1953-1954) e in *Promemoria* (1994). Per un'analisi, rinvio a Zampese 2019a.

è Bobi? ma solo per scherzare, la Flora non somigliava affatto a un cane, nella foto il suo visetto allucinato ne aveva del sugo; una volpicina piuttosto... (Meneghello 2006d [1974], 632)

Ne è seguito l'incontro con lo straordinario patrimonio fotografico della famiglia Meneghello (centinaia e centinaia di immagini), ora conservato dal nipote Giuseppe e dalla moglie Fina, che lo hanno messo a disposizione degli studiosi. Giuliana Adamo e Pietro De Marchi avevano già lavorato su questo materiale, con l'insostituibile "consulenza" dell'Autore, e ne avevano tratto *Volta la carta la ze finia* (2008), una "biografia per immagini" in cui Meneghello era davanti alla macchina fotografica, era l'oggetto della storia, assieme ad altri personaggi e luoghi intrecciati alla sua vita. Il volume conteneva anche un'antologia di testi di Meneghello, con riflessioni più o meno direttamente connesse alla fotografia: era stato l'autore stesso a suggerire l'idea. Alcuni di questi testi li ritroveremo citati anche qui.

La ricerca di foto direttamente collegate all'opera letteraria ha dato volto e figura a quasi tutti i personaggi della famiglia Meneghello, che affiorano con varia intensità e frequenza nella "materia di Malo", e ha anche riservato alcuni momenti di particolare emozione: penso in particolare alle immagini degli *orfanelli*, che testimoniano un commovente passaggio dalle *Carte*²; ma più significativo è stato l'incontro con la ricca serie di esperimenti fotografici (compresi i provini variamente riquadrati a penna per la stampa) di Meneghello *fotografo artista*, come ironicamente si autodefiniva nel retro di uno dei suoi primi tentativi. Queste fotografie rendono concreto un interesse più ampio che riguarda i rapporti centralissimi in Meneghello tra l'esperienza, il mondo dei *realia*, e la sua rappresentazione artistica, per via di scrittura o di immagini. Partiremo da questi rapporti così come si definiscono in alcuni testi di Meneghello, facendoli seguire da alcune "note biografiche" in cui l'interazione con la fotografia (e più in generale con l'immagine) ci è parsa significativa (qui inseriremo brevemente l'esperienza di *fotografo artista*), per giungere infine a qualche esempio in termini di stile narrativo di ciò che potrebbe corrispondere all'immagine fotografica.

² Testo e fotografie sono riprodotti nell'album contenuto in Pellegrini, Zampese 2016, 236-237.

1. “Pensarci su”: *visual arts* e scrittura

Iniziamo da un testo recente, tratto dall’inserito domenicale del *Sole 24 ore* del 21 novembre 2004, e tutto concentrato su un particolare periferico di un quadro, selezionato e conservato da una sorta di memoria involontaria:

VIII Cioccolata per Kingsley

[2] Dove l’ho vista, tempo fa, la suggestiva figura (dipinta) di due gentiluomini vicentini in conversazione? un giornale, una rivista? No, sarà stato nella piccola, idiosincratca *Guida per Vicenza* di Neri, che ho sullo scaffale delle guide. Ecco qua. È un particolare nel margine di un quadro del nostro Maffei, una fastosa *Glorificazione* (“dell’inquisitore del Monte di Pietà”!).

Perché mi sono restati impressi, questi due? Per il fatto che a me sono parsi così veri nel golfo di una “glorificazione” che vera non è. Sono in ombra in un angolo, tenebrosi, eleganti, folte parrucche, calzoni (si direbbe) alla moda di oggi, visi appena abbozzati, accesi, interessanti. Abbiamo mai avuto dei vicentini come questi? Ce n’è stati nel mondo reale? No, sono concittadini immaginari, ma del tutto convincenti.

“Scenografia teatrale” commenta Neri. Ma io dico, com’è viva, spiritosa l’umanità anche in veste locale, o almeno il nostro modo illusorio di guardarla, il gusto di fabulare per immagini, contarsi luccicanti balle...

Dio, com’è vero il falso! (Meneghello 2012, 69-70)

A proposito di Neri Pozza, Fernando Bandini diceva: “aveva già in mente per suo conto dei libri che pensava mancassero, e li proponeva agli autori che gli sembravano i più adatti a scriverli. Se avesse potuto li avrebbe scritti tutti lui di suo pugno” (2012,7). Ecco la *Guida per Vicenza* (Pozza 1970) è uno di questi libri ideali: scritti e pubblicati da Neri Pozza, e sarà stato di sicuro un libretto prezioso per Meneghello, suo estimatore e amico, oltre che appassionato di guide turistiche e innamorato di Vicenza. Tutto il testo converge verso la chiusa, il rapporto paradossale tra verità e artificio, e soprattutto – nella nostra prospettiva – “il gusto di fabulare per immagini”. Questo gusto, più che dall’opera di Maffei, nasce dalle scelte di Neri Pozza: l’intero quadro ridotto a meno di un terzo di pagina, e nella successiva a piena pagina l’ingrandimento abnorme di un dettaglio, questi due giovani, che erano quasi invisibili all’estrema destra del dipinto. Una simile focalizzazione è unica in tutta la *Guida per Vicenza*, che contiene circa 120 illustrazioni. C’è l’idea insomma del dettaglio, o del frammento che stimola la *fabula*, la narrazione, la traduzione in lingua, orale o meglio scritta, di ciò che si vede, si intravede, si immagina in un’immagine. Il tema del quadro diviene sfondo, scenario, finzione, mentre nella penombra della periferia, a pochi centimetri dalla cornice ecco che si può

trovare qualcosa che stimola il nostro sguardo, che rende *convincente* la nostra immaginazione: “luccicanti balle”, il sostantivo demotico – come lo definiva Meneghella – non annulla la forza di quel *luccicanti*, perché anche la “verosimiglianza” brilla come la verità. Mi sembra un bell'esempio per accennare in apertura alla complessità delle relazioni tra scrittura e immagine, in tutte le sue manifestazioni e ibridazioni. Qui abbiamo un quadro, un'opera d'arte riprodotta fotograficamente, e poi sempre per via fotografica un ritaglio, un particolare che viene estratto dalla rappresentazione e diviene in qualche modo una nuova immagine, in cui si invertono i rapporti gerarchici e di scala con la riproduzione integrale del dipinto. Ed è la selezione che sollecita l'attenzione al dettaglio, e da qui il dilatarsi della *fabula*. Il tutto in un rapporto “rovesciato” con la verità: falso l'insieme della *glorificazione*, “convincente” la rappresentazione di un dettaglio.

Se per il domenicale del *Sole24ore* Meneghella sceglie un tono rapido e leggero, verrebbe da dire “brillante” (ma conosciamo l'idiosincrasia di Meneghella per questa parola), i rapporti tra immagine e scrittura vengono ripresi in modo più diffuso e riflessivo in un intervento di notevole rilievo teorico nella poetica meneghelliana, e che dichiara fin dal titolo i due poli fondamentali entro cui si muovono tutte le sue opere; si tratta di “L'esperienza e la scrittura”, trascrizione di una conferenza tenuta a Vicenza nel marzo 1984, raccolta poi in *Jura*³:

³ Ma c'è anche una preziosa *plaque* del 1992 con illustrazioni di Rosario Morra (Meneghella 1992). È interessante osservare come questo testo così centrale per la riflessione sulla scrittura sia accompagnato da immagini d'arte, e che il testo di Meneghella sia riprodotto da Morra nel “puntualissimo” disegno di ciascuna lettera, ossia venga preso come osserva Gigi Corazzol “letteralmente alla lettera”. Nella prima delle tre acqueforti di Morra è esibito un gioco di specchi tra mimesi e *realia* (v. in particolare l'immagine della Basilica palladiana, dell'amata Vicenza) con effetti surrealistici di confusione dei piani. Riporto per esteso la descrizione dello stesso Morra: “È un'illustrazione che rappresenta la Basilica Palladiana che è posta inclinata contro la parete a cui si appoggia il tavolo che la sostiene. Diversi oggetti fanno ombra sul disegno della Basilica, sul muro o sul tavolo. Su questa immagine è posato un foglio di appunti che a sua volta è coperto parzialmente da un ‘vasoietto’ metallico su cui una bocchetta di inchiostro di china Pelikan nero proietta la sua ombra che copre ulteriormente la citazione da “L'esperienza e la scrittura” di Meneghella. Nell'angolo in alto a destra l'ombra di un oggetto che però resta tagliato fuori dalla composizione, forse una tazzina di caffè. Le ombre degli oggetti reali contraddicono quelle presenti nell'illustrazione della Basilica” (mail personale del 2 novembre 2017). Su questo “foglio di appunti” compaiono tre citazioni, significative dei rapporti tra scrittura e *visual arts* (v. “scrivere e disegnare sono al loro fondo identici. Paul Klee”), e

Non ho mai trovato niente di interamente soddisfacente intorno ai rapporti tra la figurazione (nelle arti, che in inglese si chiamano, o si chiamavano, *visual*: le arti “visive”) e la scrittura, in quanto registrazioni dell’esperienza. Per me è un campo di grande interesse che mi sarebbe piaciuto studiare. Invece devo accontentarmi di fasci di impressioni che arrivano a ondate... (Meneghello 2006f [1987], 1030)

I puntini di sospensione paiono tradurre l’incompletezza di questi “fasci di impressioni”, derivati con ogni probabilità dalla filosofia di Hume⁴. Segue immediatamente la concretezza di un esempio, e questa volta si tratta di scultura, più precisamente di bassorilievi assiri, scene di caccia, conservati al British Museum:

A Londra c’è quella straordinaria serie di rilievi assiri al Museo Britannico [...] In quelle figure dai contorni nitidi e vibranti, in quei profili intagliati, c’è una documentazione di stupefacente ricchezza e vigore: esperienze che una volta trasformate in immagini incise non scorrono più col ritmo dei giorni e dei mesi lontani in cui avvennero. Sono ferme, e insieme recuperabili. (Ivi, 1031)

della fascinazione per gli effetti di specularità di *mise en abyme* tra i diversi livelli della rappresentazione del reale attraverso l’immagine e l’immaginario; e qui il riferimento è alla seconda citazione, che è utile integrare (tra parentesi quadre) nel suo immediato contesto: “[Perché ci inquieta il fatto che la mappa sia compresa nella mappa e le mille e una notte nel libro delle *Mille e una notte*? Perché ci inquieta che *don Chisciotte* sia lettore del *Don Chisciotte*, e Amleto spettatore dell’*Amleto*? Credo di aver trovato la causa: tali inversioni suggeriscono che] se i personaggi di una finzione possono essere lettori o spettatori, noi, loro lettori o spettatori, possiamo essere personaggi fittizi. – Inquisiciones. Borghes”. Nella stessa mail, Morra commenta: “la frase di Borges era stata una rivelazione che mi chiariva l’inquietudine che ho sempre provato nel vedere immagini che contenevano sé stesse (fin da ragazzo vedendo alcune copertine di Topolino che in quarta avevano Topolino con lo stesso giornalino in mano)”. L’ultima citazione è di Meneghello: “forse la distinzione tra esperienze vere e immaginarie nei bizzarri reparti della mente dove si attingono le nostre scritture è soltanto una distinzione di comodo - l’esperienza e la scrittura”; su questa importante riflessione, v. *infra*.

⁴ Meneghello ne accenna nel terzo volume delle *Carte*: “[Hume] Dice che le nostre ‘idee’ sono copiate dalle nostre ‘impressioni’” (Meneghello 2001, 114). Sulla presenza, più o meno sottotraccia, del pensiero filosofico nella scrittura e nella riflessione di Meneghello si veda in questo volume il contributo di Valentina Fiume: “Luigi Meneghello, nel suo continuo lavoro di depistaggio, tenta di non udire il canto della filosofia pur sapendo che questa sua ‘vocazione’ filosofica resterà sempre al fondo della propria esperienza” (Fiume 2017, *infra*).

L'idea centrale è quella dell'incisione, della precisione delle linee che definiscono in modo netto l'esperienza e ne permettono la conservazione, resistendo allo scorrere del tempo ("Possono stare sotto la sabbia qualche millennio e uscirne vive", *ibidem*). Alle forme di questi "profili intagliati" corrisponde l'incisione della scrittura, le didascalie in caratteri cuneiformi che raccontano quello che "non si potrebbe trasmettere con le sole immagini" (*ibidem*); in questo scarto, in questa maggiore flessibilità e complessità di ciò che è "scrivibile" ("[...] la natura precisa degli eventi, le cause sottostanti, le valutazioni coeve", *ibidem*) si fonda la "vittoria" della scrittura sull'immagine:

È ovvio che solo attraverso la scrittura si possono rendere esplicite certe componenti del senso di quelle scene, e sottrarle (per un po') all'effetto del tempo. Siamo davanti a un mero frammento del processo attraverso il quale è invalsa nelle cose umane la pratica della scrittura: che poi in alcuni settori cruciali ha soverchiato gli altri mezzi di trasmissione dell'esperienza, compresi quelli potenti e muti dell'arte figurativa. (*Ibidem*)

La dimensione visiva prende una piccola rivincita nel rappresentare lo stato di grazia della scrittura letteraria, l'*enargheia* che rende (*quasi*) visibile l'oggetto:

Invece lo scritto ha a che fare per me con la scelta, la ricerca, la fatica. Naturalmente quando poi si arriva a ciò che si cerca (cioè si sente che si è toccata la zona giusta, e l'oggetto quasi si vede) le cose cambiano, la mente che scrive trova le parole con la semplicità e la facilità con cui si parla, voglio dire con cui abitualmente parla uno che parla facilmente. (Ivi, 1033)⁵

⁵ Si tratta ovviamente di una *visione* mentale, dove si mescolano diversi piani (memorie sensoriali, elaborazioni mentali, emotive): il punto è piuttosto complicato e mi limito a segnalare un paio di passaggi. Il primo, dall'*Acqua di Malo*, focalizza l'insufficienza del piano percettivo, secondo un vecchio adagio filosofico. Meneghello sta parlando della *texture* di alcune porte della casa natale, della forza con cui la loro "qualità fisica [...] è penetrata in me e si è stampata là dentro con una forza che poche altre cose con cui entriamo a contatto possono eguagliare"; sono "foto" mentali, che si *stampano* dentro di noi e non possono ridursi agli stimoli sensoriali: "Si potrebbe parlare di qualità 'tattili', ma non era questione di toccare, non con le mani, c'è un contatto più potente che avviene in altra sede, neanche gli occhi lo spiegano del tutto, certo si doveva intanto *vedere* le cose, e sapere cosa vuol dire *toccare* e cosa troverebbe, sfiorando, il dito, anche oggi se volessimo passarlo (molto leggermente) sulle immagini di quelle superfici" (Meneghello 2006f, 1160). Un secondo frammento dalle *Carte* evidenzia il problematico rapporto tra immagini e cose, in quel momento di esaltazione, effimero quanto potente, che investe Meneghello nel breve arco del dopoguerra: "D'un tratto mi ac-

Alla fine del confronto tra la visual art dei bassorilievi e la scrittura – dove rimane comune l'idea di incisione, di qualcosa sottratto al tempo che conserva intatta la sua ricchezza e vigore – il problema ritorna sotto forma di domanda esplicita, e con il passaggio alla scrittura letteraria:

come s'inquadra ciò che facciamo scrivendo, scrivendo da scrittori, nell'ambito di tutti gli altri mezzi con cui diamo forma alla nostra percezione del mondo? Come, con quali forze, trasformiamo ciò che accade, e ciò che diciamo a voce su ciò che ci accade, in uno specchio di parole scritte? Ma qui andiamo sul difficile. (Ivi, 1031-1032)

“Uno specchio di parole scritte” (*ibidem*): c'è un probabile riferimento al *romanzo come specchio* di Stendhal, ma in questa immagine dello specchio – molto amata da Meneghello – riaffiora ancora una dimensione visiva, un gioco 'ottico' non lontano dal meccanismo di riflessione dell'immagine nella lastra fotografica⁶.

La convergenza su una stessa porzione di realtà di immagine e scrittura, già messa in evidenza nei bassorilievi assiri, viene tematizzata in un frammento delle *Carte*, dove il legame prende le forme di un'equivalenza tra unità di misura, fotogrammi e righe:

– Un fotogramma (una riga?) per ciascun giorno, una pagina per un mese, una dozzina di pagine ogni anno, per quarant'anni diciamo 400 pagine... No, non avrebbe senso.

– Un fotogramma al mese (10 righe?), 3 mesi per pagina, in un anno 4 pagine, dunque per 10 anni 40 pagine, dal 1945 al 1985 = 160 pp.

Mah! (Meneghello 2001, 316)

corgevo di avere a che fare non con le immagini riflesse delle cose, ma con le cose: e queste parevano nettamente diverse dalle loro immagini, molto più ordinarie ma insieme gonfie di forza, travolgenti” (Meneghello 2001, 19).

⁶ Tra le numerose emergenze della metafora dello specchio, si vedano ad esempio due passaggi dalle *Carte*; il primo dedicato alle “qualità cruciali in un buon libro”: “un libro che sia un pezzo autonomo del mondo [...] ma che del mondo sia anche una specie di specchio o diagramma generale” (Meneghello 2001, 41-42); e il secondo, con diversa prospettiva critica e con emersione di un'espressione legata alla fotografia (“per posa”): “L'idea dell'arte-specchio (p.e. i libri che corrispondono al modo di vivere e di parlare 'di oggi') contiene un elemento di angoscia. Cosa specchiare, e come, se niente sta fermo, altro che per posa?” (Meneghello 2000, 534). Sempre su tale immagine, rinvio a Zampese 2014, 83-84.

Non credo che Meneghello utilizzi il termine *fotogramma* con riferimento alla pellicola cinematografica, dove abbiamo una sequenza di fotogrammi quasi indistinguibili l'uno dall'altro: penso valga piuttosto come unità minima visiva, riproduzione di un singolo "evento ottico", ben definito nella sua capacità di rappresentazione; un fotogramma insomma di una pellicola fotografica (eventualmente affiancato da altri tentativi di rappresentazione della stessa porzione di realtà). Una simile accezione mi pare sia chiara se, ancora in un frammento da "L'esperienza e la scrittura", consideriamo apposito-riformulativa la funzione di "qualche fotogramma" rispetto a "nucleo di eventi ottici": "Qui non è l'esperienza (aver veduto una donna cucire un nastro su un pezzo di tela) che si esprime direttamente, ma un nucleo di eventi ottici, qualche fotogramma, che va a incastrarsi in un contesto estraneo, e si collega misteriosamente con esso..." (Meneghello 2006f, 1039)⁷. L'indefinito "qualche" suggerisce una quantità numerica molto bassa (due, tre fotogrammi?), alludendo credo a una delle proprietà fondamentali dell'immagine, la sua capacità di concentrazione, di "vertiginosa compressione" (Meneghello 2006g [1988], 1244), se volessimo usare un'espressione da *Leda e la schioppa*, a proposito di un sonetto di Yeats⁸. Del resto queste caratteristiche sono al centro del frammento appena citato dalle *Carte*. Colpisce certo il calcolo quantitativo delle pagine⁹, esibito nell'accumulo, ma in fondo negato nel pri-

⁷ È significativo il contesto di commento alla scrittura letteraria, alle immagini che essa riproduce e crea nel gioco tra l'esperienza narrata, descritta e le similitudini che la illustrano e la illuminano; seguirà immediatamente la chiusa dell'*Esperienza e la scrittura*, dove compare una riflessione che proprio nel segnale dubitativo sembra trovare il massimo dell'affidabilità: "Forse si può dire solo che la distinzione tra esperienze vere e immaginarie, nei bizzarri reparti della mente dove si attingono le nostre scritture, è soltanto una distinzione di comodo" (*ibidem*). Immagini della realtà e immagini dell'immaginazione tendono a sfumare l'una nell'altra, rendendo alla fine vano, ma al tempo stesso affascinante e inevitabile il tentativo di distinguerle.

⁸ Ricordiamo che sempre in *Leda e la schioppa* compare Jacques Henry Lartigue, un maestro della fotografia: sul rilievo di questo artista torneremo più avanti. Accenneremo più avanti a un'opera di Donald Gordon, il "santo patrono" di Meneghello a Reading, dedicata proprio alle immagini *di e in* Yeats, *W B Yeats. Images of a Poet* (v. *infra*).

⁹ Qualcosa di simile nei contenuti e nei toni, in un altro passo dalle *Carte* del 18 marzo 1976: "Piano pratico: 50 'figure', una settimana di lavoro per ciascuna, mirando a cavarne ogni volta 3-4 pagine infiammate. Un anno 200 pagine. Comincio a elencare, correndo la penna, fino a 15 figure, e mi stufo. Sono stufo dei piani pratici. Stufi orbo" (Meneghello 2000, 343).

mo caso e posto in dubbio nel secondo, ma è per noi più interessante notare il differente rapporto di equivalenza tra fotogramma e riga di scrittura e lo slittamento dall'unità di misura visiva alla pagina scritta che avviene attraverso la mediazione delle righe espressa tra parentesi e proposta in forma interrogativa. Insomma il punto d'inizio è un fotogramma, ossia un'immagine che ha la natura del frammento ma che appare in sé compiuta: si tratta di vedere quante parole siano necessarie per svolgere questa straordinaria capacità di concentrazione del reale contenuta nella sua rappresentazione visiva. Il rapporto un fotogramma / una riga, verrebbe da dire una scala 1:1, una riproduzione che in qualche modo conserva la grandezza dell'originale, genera un risultato inaccettabile ("No, non avrebbe senso"); la scrittura inevitabilmente dilata, tanto gli intervalli temporali della creazione quanto l'estensione dell'unità minima di scrittura: per comporre il fotogramma non basta un solo giorno, ce ne vogliono 30, e non basta una riga, ma ne occorrono 10.

Questa "sproporzione" quantitativa tra immagine e scrittura ricorda il rapporto tra parlato e scritto, illustrato ad esempio in un frammento delle *Carte* del 27 marzo 1965:

Tutti scrivendo, anche alla buona, ci troviamo fra i piedi il problema della mimesi. Una volta tentavo di registrare e trascrivere i discorsi che ascoltavo, ma la forma del discorso non è facile riconoscere dove stia, spesso nella registrazione non la trovi più, e resti con l'impressione che ciò che è vivo contiene quasi un'infinità di aspetti... Mi è capitato di pensare che su un pezzo di parlato naturale si potrebbe scrivere un mese... (Meneghello 1999, 147)

La mimesi ovviamente non è la riproduzione tecnica, che si conferma fallimentare¹⁰. Rispetto alla meccanica, non selettiva, registrazione sonora, la fotografia sembra avere dei margini, per quanto ridotti, di successo:

Con le foto voglio documentare come sono fatte le cose, non i sogni. Naturalmente alla resa dei conti si fotografa (come si fa tutto il resto) con

¹⁰ Si veda anche un passaggio dalle prime pagine di *Maredè, maredè...*, dove il rapporto con l'oralità del dialetto è costantemente al centro della scrittura meneghelliana: "Della 'espressività orale' si può ragionare e si ragiona (non sempre in modo incisivo), oppure si può cercare di riprodurla: non di darne un equivalente scritto, inevitabilmente impoverito, ma di riprodurla così com'è, col registratore, la cinepresa (e presumibilmente fino alla ricomposizione atomica). E poi? E poi ragionare di queste registrazioni, oppure di nuovo cercare di riprodurle... Fare un profondissimo buco nell'acqua" (Meneghello 1999, 18).

la personalità. Si può dire che si fanno solo autoritratti. Ogni piega della realtà contiene migliaia di foto, ne fai qualche centinaio, ne azzecchi qualcuna. Un gorilla in profilo, due comici e sinistri guerriglieri in giacca e cravatta... È un linguaggio potente, come a volte i gesti di una creatura mutola. (Ivi, 316)¹¹

Paradossalmente questa dimensione irriducibile di soggettività, che deforma le *cose* in *autoritratti*, conserva qualche impronta delle *cose* stesse. E poi ancora la sproporzione tra la complessità e compressione del reale e la dilatazione, la disseminazione dei tentativi di riprodurlo: anche la fotografia, come la scrittura, procede per tentativi, cancellazioni, scarti che si accumulano, e infine il residuo quasi casuale di qualche immagine-riflesso felice del reale.

Il passo forse più puntuale, e giustamente noto, che definisce non l'opposizione o la distinzione tra immagini e scrittura, quanto piuttosto il rapporto necessario, strumentale, di una scrittura che nasce dall'immagine, lo troviamo nel primo volume delle *Carte* e risale al 14 novembre del 1964, con estrema prossimità rispetto all'esordio della scrittura letteraria:

Raccontare non come si racconta abitualmente (segno, in generale, che non si ha niente di molto avvincente da dire), ma per forti concentrazioni su immagini che vanno a bersaglio dentro di te e parlano la lingua esaltata, tagliente delle cose stesse. (Meneghelo 1999, 98)¹²

¹¹ La relazione tra immagine e scrittura richiama ovviamente il classico *ut pictura poesis*, che risale a Simonide di Ceo: "la pittura è una poesia muta e la poesia, una pittura parlante", come è riportato e commentato da Plutarco nel *De Gloria Atheniensium* 3, 346f-347a; il testo greco presenta un verbo abbastanza particolare per esprimere questa poesia parlante: "τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν". Si può giocare un po' sul valore onomatopeico di questo *λαλοῦσαν* (*lalusan*), che possiamo far corrispondere al nostro *bla bla bla...*, il chiacchierare, e che andrebbe così distinto dal *λέγειν*, il parlare in modo appropriato (contrasto bene espresso in una battuta di Eupoli, un commediografo V a.C.: "λαλεῖν ἄριστος, ἀδυνατώτατος λέγειν", "ottimo chiacchierone, totalmente incapace di parlare"): insomma alla condensazione dell'immagine tenderebbe a corrispondere *ab origine* una certa "effusività" ciarlina della parola. Si cita da Plutarco 1992, 51.

¹² Si può ricordare come nella "Virtù senza nome" Meneghelo riprendendo le *Lezioni americane* (Calvino, 1988), ricordi l'"importanza dell'immagine visuale, che sta all'origine di "ogni racconto di Calvino stesso" (Meneghelo 2006h [1997], 1431). Ma si può anche ricordare un passaggio di "Quanto sale?" dedicato alla scrittura di Fenoglio la cui felicità espressiva sembra dare vita a una 'terza via', che oltrepassa tra l'altro anche la distinzione pa-

Sullo sfondo delle precedenti citazioni, credo assuma meglio tutto il suo valore l'espressione forti concentrazioni¹³. A questo possiamo accostare un ulteriore frammento delle Carte, datato 5 giugno 1986 e dunque divaricato nel tempo a testimoniare il movimento a spirale del "pensarci su", tipico del nostro autore; qui il percorso creativo va in modo ancora più esplicito dalla parola all'immagine: "[...] per me l'aspetto primario dello scrivere, del fare immagini con le parole, è di provare a raddrizzarmi, tornare sui binari..." (Meneghello 2001, 333).

Una scrittura "visiva" insomma, che si compone per fotogrammi, che dà vita a eventi ottici, per quanto vaghe possano essere queste espressioni. C'è anche un esempio, abbastanza clamoroso nella nostra prospettiva, di un ricordo che viene ricostruito in un'esibita scansione in "fotogrammi fotografici":

Nel primo fotogramma c'è la 1100 lunga (gli iniziati dicevano "il 1100 lungo"), in mezzo al cortile, carica: tutti avevano smesso di affaccendarsi, e mio fratello si voltava di qua e di là a salutare e abbracciare...

Poi un fotogramma a Vicenza, alla stazione dei treni, e uno a Venezia. E a suo tempo ripartendo di lì, il più emozionante, la laguna immersa nel latte: dove si vede che ciò che appare da noi nei giorni del sole limpido, o in quelli intensi, profondi della pioggia, non è tutto il mondo: c'è anche un altro mondo molto bello, vagamente inquietante. (Ivi, 364)

Del resto, la critica ha più volte utilizzato le *visual arts* per descrivere lo stile narrativo di Meneghello; così, ad esempio, Ernestina Pellegrini sottolineando il rilievo del Warburg Institute nella formazione di Meneghello: "[...] il Warburg Institute che tanto ha significato nell'acquisizione di un metodo di studio e in definitiva di uno stile (se si può dire, come credo, che lo stile di Meneghello è 'una scrittura per immagini')" (Pellegrini 2002, 13). E sempre lei ha parlato recentemente di "fotogrammi di parole" (Pellegrini, Zampese 2016, 159). Ma si può ricordare anche De Marchi, altro finissimo interprete delle

rola e immagine: "succhiava forza eroica dalle cose, non so bene in quali fasi del percepire o del pensare, e la riciclava in frammenti e schegge penetranti, che non sono né discorso né immagini, e non veramente italiano né inglese ma una specie di ispirato diversiloquio" (Meneghello 2006f, 1133).

¹³ Un esempio della potenza dell'immagine fotografica lo troviamo nelle Carte: "Le cose del mondo, anche le gentilezze e i dolori altrui mi ricadono inerti nell'animo. | Aspetta, non tutte le cose. Quella foto della fucilazione davanti alla malga, lo scorcio dei ragazzi con le mani in alto, un momento prima di venir fucilati, non ricade nell'animo come cosa morta. Al contrario dirompe e s'incide" (Meneghello 2001, 435).

pagine meneghelliane, dove la metafora è di natura filmica¹⁴: “Il montaggio, la forma formata, la “sintassi” del capitolo imprime un movimento ai frammenti: i fotogrammi, montati in un certo ordine, in una certa sequenza, nella lettura continuata fanno cinema, o almeno documentario” (De Marchi 2005, 120). Qui è al centro l’idea del frammento, e la dimensione “sintattica” che sembra finalizzare il fotogramma a un ritmo che lo assorbe, dalla fotografia al dinamismo del cinema¹⁵.

2. Fotografia e biografia

Vorrei adesso rapidamente fissare questo *grande interesse* per i rapporti tra scrittura e immagini, e in particolare tra scrittura e fotografia attraverso qualche dato biografico. Forse la prima esperienza

¹⁴ Segre, per esemplificare le “eccezionali qualità di narratore di Meneghello” nei *Piccoli maestri*, osserva: “La tecnica è in parte cospicua filmica, come avvertito dall’autore: ‘Poi tutto avviene a scatti, come scene staccate di un film’ ” (1997 [1993], XXI). Ma si noterà l’idea di una frammentazione (*staccate*), che sembra alludere più all’autonomia del fotogramma che al flusso continuo proprio del cinema. Anche nell’ampio commento a un passo di *Libera nos* Segre rilevava nell’orchestrazione narrativa delle dinamiche filmiche: “va sottolineata la prospettiva dal basso, dopo la caduta del bambino (altro procedimento cinematografico)” (ivi, XX).

¹⁵ Il cinema, forse il serbatoio di immaginario più importante per l’uomo novecentesco, aprirebbe ovviamente un’altra fondamentale dimensione di rapporto con l’immagine. Mi limito a ricordare Federico Fellini, perché il suo nome appare ben due volte in un testo breve ma molto prezioso – su cui sto lavorando con Ernestina Pellegrini – che è conservato nelle *Carte Luigi Meneghello* della Biblioteca di Vicenza: si tratta di un dattiloscritto intitolato “Trama e contenuto di libera nos a Malo [sic]”, che risale alla fine di febbraio del 1963 (siamo nella fase degli ultimi interventi editoriali per la pubblicazione di *Libera nos a malo*); in questo testo Meneghello scrive: “Ad ogni modo è soprattutto [sic] il mondo dell’infanzia, il filo incantato delle parole (come ASA NISI MASA nell’ultimo film di Fellini), e delle cose che esse riportano a gala [sic]” (fasc. 8, c. 57a), e in una sezione in coda al testo, titolata *Afterthought*, ritorna su queste suggestioni felliniane: “L’accenno al film di Fellini mi fa venire in mente che ci sono somiglianze davvero curiose (a parte il diverso pregio) tra ‘8 ½’ e questo libro, che è una specie di ‘0 ¾’ letterario. L’infanzia nel film è in un rapporto simile (stilizzata però); altrettanto la riflessione sul cattolicesimo della nostra vita italiana, sui confessionali, i peccati impuri, il costume sessuale; e soprattutto [sic] il senso di lavorare attorno alla domanda (nel libro meno esplicita) ‘Che cos’è un film/ o un libro?’ e di accorgersi che l’opera si è già fatta così, domandando. Naturalmente quello che nel film è in chiave di Cinecittà e Claudia Cardinale, nel libro è in chiave paesana: (inoltre Fellini è oltre a tutto sentimentale, e io no, credo; inoltre lui è un grande artista, e io no, credo)” (ivi, c. 57c).

di contatto stretto tra fotografia e scrittura Meneghello la vive durante il suo apprendistato al *Veneto*, il quotidiano fascista di Padova, diretto da Carlo Barbieri. Siamo nei primissimi anni Quaranta. Leggo dai *Fiori italiani*:

Gli piaceva fare i sottoclichés. Sono cose astratte (parole) intorno a cose concrete (immagini): in teoria servono a spiegarle, in realtà le cambiano. C'è di mezzo uno stimolo creativo, anche se non si sa bene che cosa si crei, e del resto la gente non se ne accorge. Qualcosa di simile accadeva coi titoli, col loro complemento di "occhielli" e "sommari". Andavano naturalmente fatti con "sensibilità giornalistica". (Meneghello 2006e, 930-931)

Nei manoscritti conservati a Reading la parola "immagini" andava a sostituire un'originaria "fotografie" (Meneghello Collection, UMACS, Ms 5509/2, f. 64), più direttamente connessa alla rappresentazione diretta della realtà, alla riproduzione dei "fatti", luoghi e protagonisti degli eventi della storia o della cronaca che componevano le pagine del *Veneto*. L'immagine, la fotografia, sembra conservare tratti di realtà, o per lo meno di concretezza; all'evidenza silenziosa dei clichés fotografici, si affianca la scrittura dei sottoclichés¹⁶, le didascalie dove la scrittura si presenta in funzione apparentemente ancillare ma nella sostanza dominante e deformante. Oltre al contrasto della "sensibilità giornalistica", caldeggiata dal direttore¹⁷, con la natura "denotativa" della fotografia, è forse anche la brevitas imposta alla parola nelle didascalie e nei titoli che esaspera la deformazione: impossibilitata a effondersi per sciogliere la compressione dell'immagine la lingua cede qui alla retorica, si avvita su se stessa perdendo contatto con le cose. Su questi effetti deformanti della parola-didascalia giornalistica, ma anche dei titoli e sottotitoli, Meneghello ritornerà anche nelle *Nuove Carte*, come in questo passaggio del 15 aprile 2007:

¹⁶ L'esperienza al *Veneto* è fortemente legata alla figura del suo direttore: Carlo Barbieri. In *Fare un giornale*, uno dei suoi libri dedicati al giornalismo, appare un notevole interesse per la fotografia: due illustrazioni, ampiamente commentate in didascalia, sono dedicate rispettivamente all'archivio fotografico del giornale e al reparto di fotoincisione: "Le diciture che presentano o illustrano al pubblico la fotografia si chiamano appunto, nel gergo del giornalista, sottozinchì [il riferimento è al processo di fotoincisione, ossia di zincografia]; parola che sostituisce l'antico termine barbaro *sottoclichés*" (Barbieri 1943, tavola fuori numerazione).

¹⁷ "Era di Campobasso ('sannita' dichiarò in quel primo incontro, con l'aria di esserne orgoglioso e insieme di raccontare una barzelletta)" (ivi, 929-930).

Guardare, anche solo guardare, i titoli e i sottotitoli nei peggiori giornali (e gli occhielli e i sommari e i riquadri evidenziati) e scorrere le didascalie sotto le foto, è fonte di rabbia e di avvillimento. Perché ci lasciamo trattare così? (Meneghello 2012, 187)

Ma l'impatto fondamentale con le immagini avviene ovviamente in Inghilterra, con la frequentazione del Warburg Institute. La prima notizia che abbiamo è in una lettera a Licisco Magagnato dell'aprile del 1948 Meneghello parla dell'incontro con Fritz Saxl, allora direttore del Warburg:

La vita 'culturale' a Londra è formidabile, e anche la città lo è. Ho conosciuto bene il prof. Saxl, direttore di quella stupenda istituzione che è il Warburg Institute di storia dell'arte, principalmente, ma non solo. (Archivio Licisco Magagnato, 10 aprile 1948, b.99, n. 1828)

Sul rilievo di questa istituzione Meneghello ritorna ampiamente nella Materia di Reading, dove si offre una sintesi dell'impianto culturale: "Il principio vitale di quegli studi era l'importanza attribuita agli schemi di trasmissione della cultura, con l'idea che la chiave per studiare i valori di una civiltà del passato è da cercare nel processo attraverso il quale essi ci sono trasmessi" (Meneghello 2006h, 1285-1286). In tale processo appare determinante il ruolo delle immagini, e Meneghello lo sottolinea (anche graficamente) ricordando la prassi didattica a Reading ispirata al "metodo Warburg": "Noi stessi [...] tendevamo ad adottare il loro approccio, o almeno la tecnica didascalica, usando diapositive, associando certi spunti visivi a determinati concetti, e in generale cercando di lasciare all'IMMAGINE il compito di guidare il discorso e la lezione" (ivi, 1287).

Tutta l'avventura inglese ha il patrocinio di Sir Jeremy Donald Gordon (1915-1977): arrivato a Reading come *lecturer* del dipartimento di Inglese nel 1946, solo un anno prima di Meneghello, era strettamente legato "al 'metodo Warburg' e all'influenza e all'esempio di Saxl" (Meneghello 2006h, 1347). Passione per la letteratura e l'immagine producono una serie di articoli che appariranno per lo più negli anni Quaranta sul *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*: "non aveva mai pubblicato un libro in proprio e affettava una sorta di amara indifferenza per le forme più esterne e convenzionali di produttività accademica" (Meneghello 2006h, 1348), un atteggiamento, uno "stile", che ci sembra di riconoscere anche in Meneghello¹⁸. Fu solo l'ammirazione e la cura di Stephen Orgel che

¹⁸ Mi limito a una citazione che si apre nel segno di Joyce: "*Exile, silence and cunning*. Ecco, un po' di 'esilio' c'è stato; il 'silenzio' lo ho praticato con un certo impegno, almeno la reticenza nel pubblicare, niente in gioventù, poco in seguito, e a lunghi intervalli; mentre di 'astuzia' purtroppo non se ne è vista molta" (Meneghello 2006h, 1472).

permise di raccogliere e rendere facilmente accessibili i maggiori lavori di Gordon nel volume *The Renaissance Imagination* (Gordon 1975): Meneghello lo definisce “uno splendido volume” (Meneghello 2006h, 1348); il testo viene tradotto in italiano una decina di anni dopo: *L'immagine e la parola. Cultura e simboli del Rinascimento* (Gordon 1987). Dalla traduzione italiana, vi propongo un paio di frammenti tratti rispettivamente dalla chiusa e dall'*incipit* del saggio “La leggenda di Leonardo” (che risale al 1952¹⁹, anni centralissimi nel rapporto tra Meneghello e la fotografia):

Realtà è quello che conosciamo; e quello che conosciamo è quel che creiamo, di cui accettiamo la creazione: immagini, schemi, simboli, ordinamenti di esperienze, *Gestalten* nei cui termini costruiamo noi stessi e il nostro mondo. [...] Siamo creature dell'immagine e del simbolo nonché loro prigionieri.²⁰

Siamo influenzati non solo dal linguaggio verbale ma anche da quello visivo: dalle immagini. I ritratti sono immagini, e sono soggetti alle medesime regole che presiedono alla creazione delle immagini. Le nostre impressioni, i nostri giudizi sui personaggi storici dipendono, più di quanto noi stessi possiamo pensare o ammettere, da ritratti visti e poi modificati nella memoria; risalenti spesso, alle pagine di libri letti nell'infanzia.²¹

E proprio grazie alla suggestione di un ritratto, mentre studia Lorenzo de' Medici, Meneghello sviluppa una riflessione che, ancorata alla sua formazione storica, sarà centrale nel suo rapporto con l'esperienza e la scrittura (si pensi anche alle relazioni di “specularità” tra il frammento, il microcosmo, la microstoria e il contesto potenzialmente infinito della realtà in cui tali elementi si inseriscono²²):

¹⁹ Si tratta di una conferenza tenuta a Reading in occasione del cinquecentenario della nascita di Leonardo. Fu pubblicata per la prima volta nel 1982 con il titolo *Leonardo's Legend* in “English Literary History” (51, 300-325); il saggio non compare nel volume curato da Orgel.

²⁰ Trad. it. di Cesaretti 1987, 140. Orig. Gordon 1982, 323: “The real is what we know; and what we know is what we make and accept as made – the images, schemes, symbols, arrangements of experience, *Gestalten* in terms of which we construct ourselves and our worlds [...]. We are creatures and prisoners of the image, the symbols”.

²¹ Ivi, 115. Orig. ivi, 300: “We are at the mercy not only of the verbal but of the visual image. Portraits are images, not exempt from the general conditions that govern the making of images. More than we know or would care to admit, our impressions of, our ideas about a historical personality depend on portraits half seen, half remembered, often from the pages of books we used as children”.

²² “Il mio interesse si basa invece sulla convinzione che qualunque frammento di esperienza, della nostra esperienza personale, per ordinaria che sia, contiene elementi costitutivi della realtà di cui fa parte: quasi lo schema essenziale, i semi del proprio significato, una specie di DNA del reale” (Meneghello 2006h, 1470).

partendo da un singolo dettaglio, il ritratto di Lorenzo dipinto a suo tempo dal Vasari: e fu qui che vidi per la prima volta l'inquietante complessità della rete dei rapporti che legano ciascun frammento della realtà al suo contesto. (Meneghello 2006h, 1289)²³

Donald Gordon è anche "autore" di mostre: nel marzo 1950 aveva coinvolto Meneghello in un'esposizione dal titolo non trasparentissimo: "The Italian Reading of an *Elizabethan*"; si trattava in sostanza di esporre una serie di recenti acquisizioni della Biblioteca (in effetti più d'un volume risulta essere di proprietà dello stesso Gordon), suddivise tematicamente e destinate a tracciare l'influenza della cultura e degli studi italiani in Inghilterra durante l'età elisabettiana (1558–1603). Venne anche pubblicato un piccolo catalogo di una dozzina di pagine, in cui Meneghello figura come co-autore²⁴. Seguiranno anche mostre fotografiche, sempre a Reading: è del 1957 una esposizione fotografica su Yeats (nel catalogo si parla di "purely photographic exhibition", Gordon 1961, 3), che si proponeva di offrire the *visual origin* delle immagini usate da Yeats nella sua poesia: l'ambiguità del titolo, *WB Yeats. Images of a Poet*, rinviava dunque non solo e non tanto ai "ritratti" del poeta, ma piuttosto alle immagini, per lo più fotografie, variamente collegate al suo immaginario poetico. Il riconoscimento di queste immagini appare essenziale alla comprensione dell'opera poetica, come si sottolinea nella prefazione del catalogo, firmata da Frank Kermode e John Edward Taylor:

The purposes of this book will best be understood if its title is taken in a double sense. It deals first with the images Yeats used in his poetry, which, as the works of Mr Henn, Professor Melchiori and others have shown, were frequently of visual origin. No student of Yeats would dispute that there are aspects of his work which cannot be properly understood without information of the kind here made easily accessible. (Kermode, Taylor 1961, 3)

²³ Ancora Gordon, nella *Leggenda di Leonardo*: "un ritratto non è esente dalle condizioni che governano la creazione dell'immagine e certo uno dei più stolti miti inventati in questo secolo è il cosiddetto 'occhio innocente'. I più copiosi scritti autobiografici non descrivono davvero la figura del loro autore; si limitano a testimoniare quale tipo di uomo doveva essere colui che scelse di scrivere in quel modo", trad. it. di Cesaretti 1987, 140. Orig. Gordon 1982, 342: "a portrait is not exempt from the conditions that governs the making of images, and the 'innocent eye' is one of the more foolish myths invented in this century. The most copious autobiographical writings do not tell us what their author really was, but only what sort of a man he was that he chose to write in this way".

²⁴ Una fascetta dattiloscritta, inserita tra copertina e prima pagina, recita: "Catalogue of an Exhibition of recently acquired books held in the Library in March 1950".

Nel catalogo, che seleziona un ristrettissimo numero di immagini dalla mostra, ci sono ben tre foto delle sorelle di Lissadell: Eva (*the gazelle*) e Constance Gore-Booth (2 foto); nella mostra le foto delle sorelle erano 15! Alla forza della poesia di Yeats si aggiunge forse l'intensità di queste immagini che agiscono nella memoria di Meneghelo e concorrono a dar vita alla nota citazione in *Libera nos*:

Due ragazze erano magnifiche: 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. (Meneghelo 2006b [1963], 184)

Riporto il commento di Meneghelo sul valore di questo catalogo nell'opera di Gordon, e in particolare in relazione al secondo "polo" di interessi (subordinato agli studi rinascimentali), quello legato ai "rapporti tra arti visive e letteratura nel tardo Ottocento e nei primi decenni del nostro secolo" (Meneghelo 2006h, 1349):

Tipicamente, la cosa più pregiata che sopravvive è forse il catalogo di una mostra fotografica su Yeats allestita negli anni Sessanta e intitolata *Immagini di un poeta*: lavoro giustamente definito "esemplare e pionieristico", ricco di spunti poi sviluppati e sfruttati dall'industria accademica yeatsiana. (*Ibidem*)

Questa faccenda delle mostre fotografiche è importante per Meneghelo, e anche questa esperienza sembra nascere sotto la protezione e lo stimolo di Gordon: è direi commovente il fatto che a Reading già nel 1950 il nostro Gigi sia il curatore di una mostra fotografica proprio su Vicenza (più di 100 immagini)²⁵, e poco dopo sarà la volta di una mostra dedicata alle carceri di Piranesi²⁶.

²⁵ "In the Autumn term 1950, an exhibition of photographs was held in the Great Hall of the University of Reading. Its subject was Vicenza and it consisted of over one hundred photographs from the Photographic Collection of the Department of English in the University. The Catalogue, whose text is here printed was written as a guide to the photographs by L. Meneghelo, who also arranged the exhibition" (Meneghelo 1954, quarta di copertina).

²⁶ La passione per le mostre fotografiche ritorna anche in una proposta a Licisco Magagnato al termine della fase iniziale e fondamentale dei lavori di restauro e del rinnovamento espositivo del Museo di Castelvechio: "Caro Licisco. Grazie degli auguri che vi ricambiamo di cuore. Abbiamo sentito da Almachiara D. quanto bene è andata l'inaugurazione del Museo rinnovato, e quanto bello e significativo è quello che avete fatto. In fondo lo sapevamo già, ma congratulazioni lo stesso, a te e a Scarpa. Se volessi mandarmi delle fotografie potremmo allestirti una piccola mostra del 'nuovo' museo di Verona qui all'Università" (Archivio Licisco Magagnato, 31 gennaio 1965, b. 99, n. 1837).

La mostra su Vicenza produrrà elegante catalogo, di cui riproduciamo l'incipit:

The purpose of this small exhibition is to illustrate the architectural development of one of the most attractive – though not one of the best known – of Northern Italian cities. As Vicenza was the home of that last and most influential among Renaissance styles in architecture which goes under the name of Palladianism, the main section of the exhibition is the one dealing with the achievements of Palladio himself and of his century. At the same time it is hoped that the sections on mediaeval buildings and on post-sixteenth century architecture will convey something of the unmistakable impression of continuity that visitors to Vicenza know so well. (Meneghello 1954, 3)

Il resoconto più diffuso di queste mostre lo si trova nella *Materia di Reading*, dove appaiono inserite in un più vasto interesse per la rappresentazione fotografica, il progetto di una sorta di “piccolo Warburg-sul-Tamigi”:

Allestivamo inoltre delle mostre, fotografiche per lo più, di cui la prima fu sull'architettura di Vicenza, la mia città: un argomento ideale, con la armoniosa solennità del Cinquecento palladiano sullo sfondo della grazia del nostro “gotico veneziano”. Ci fu in seguito una mostra, forse un po' smodata, su G.B. Piranesi, con enormi ingrandimenti di alcune Carceri; per far colpo sulla gente più che per suggerire qualcosa di preciso... Istituiamo inoltre una Collezione Fotografica con la vaga intenzione di imitare quella già famosa del Warburg, e magari di farle un po' di concorrenza sotto qualche modesto profilo particolare. Pensavamo infatti di specializzarci in immagini “italiane”, e avremmo voluto che per questo rispetto la raccolta fosse ampia e coerente: ma le nostre risorse erano pietosamente insufficienti, e spropositati il tempo e l'energia da impiegare. Pure, la faccenda andò avanti per anni... (Quella Collezione frequenta ancora le mie notti: e l'idea di una Raccolta Universale di Immagini suscettibile di essere tenuta in ordine in una serie di armadi o cassetti si ripresenta in veste di strana metafora della nostra mente). (Meneghello 2006h, 1287)

Una memoria fotografica, che conservi il mondo, l'universo, lo conservi in modo ordinato, perché sia facilmente reperibile.

Insomma: esperienza giornalistica al *Veneto* con il divertito gioco dei sottoclichés, incontro con la straordinaria riflessione sull'immagine del Warburg Institute e con gli studi del grande maestro Donald Gordon, e poi anche questa passione ed esperienza concreta

negli anni Cinquanta di allestimento di mostre fotografiche²⁷. Come resistere alla tentazione di diventare *fotografo artista*? Del resto, dev'essere stata una passione diffusa negli anni Cinquanta, stando almeno a quanto dice Calvino in un bell'intervento del 1955, "La follia del mirino": "Con la primavera centinaia di migliaia d'italiani escono la domenica con la macchina fotografica a tracolla" (Calvino 2001 [1955], 2217). Sullo sfondo dell'ironia e della razionalità, che prendono le distanze dalla pratica della fotografia, Calvino propone un interessante rapporto tra fotografia e autobiografia, accomunate da un'apparente fedeltà al reale:

Sia ben chiaro che non me ne intendo, che fotografie non ne ho mai fatte da quando ho l'età della ragione, e mi guardo bene dal farne, e faccio il possibile per mettere in guardia gli amici dai pericoli di questa loro pratica. [...] come nel tenere un diario e in genere nella letteratura autobiografica, così nella fotografia – insomma in queste cose che sembrano il colmo del rispecchiamento della realtà, della sincerità, della razionalità chiarificatrice, – c'è sempre in agguato un tentacolo di pazzia. (Ivi, 2217-2219)

L'espressione "rispecchiamento della realtà" ricorda un po' la ricorrente metafora meneghelliana dello "specchio di parole scritte", e il legame tra foto e autobiografia sembra in qualche modo connesso con la citata *sententia*: "Si può dire che si fanno solo autoritratti". Semplici suggestioni, inutile insistere. Un ultimo spunto riguarda una classica *querelle* (che ritroveremo in Meneghello), ossia la supremazia dell'istantanea sulla foto in posa in rapporto al grado di verità (ma anche di valore estetico):

Ma che cosa non è fotografabile? Il gusto dell'istantanea, del documento spontaneo, colto dalla vita, ha abolito ogni confine. Già Carlo Levi ha scritto una volta contro il pregiudizio di credere l'istantanea più "vera" della fotografia in posa [...] Il nostro gusto per la spontaneità dell'istantanea ci porta a trovare tutto bello, perché colto sul vivo e naturale. (Ivi, 2218-19)

²⁷ Ci fermiamo sulla soglia della scrittura, dell'esordio letterario. L'attenzione alla fotografia ricomparirà con un certo rilievo nella seconda metà degli anni Sessanta in un progetto di grande interesse: la creazione di una nuova rivista per Olivetti. Su questo progetto rimando a Zampese 2019c, *infra*.

3. Meneghello “fotografo artista”

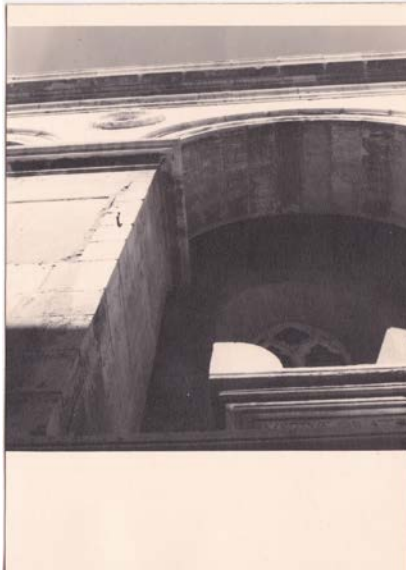


Fig. 1 - Luigi Meneghello, "Tempio Malatestiano, Rimini", [s.d.], *recto*.
Proprietà Giuseppe Meneghello. Riproduzione autorizzata

E passiamo finalmente alle fotografie di Meneghello. Si tratta di una vera e propria passione, che viene affrontata con la connaturata tendenza al perfezionismo di Meneghello, con un’attenzione metodica agli aspetti tecnici, come testimoniano sul verso delle foto le numerosissime indicazioni relative ai tempi di esposizione e al diaframma, o all’uso più o meno felice di filtri (fig. 1.2); è poi interessante osservare che in qualche caso alle note tecniche si affiancano commenti sul soggetto o sullo sfondo della foto, come avviene per Giavenale, un piccolo paese a pochi chilometri da Malo, comunemente soprannominato “centro del mondo”²⁸: nei *Piccoli maestri* Meneghello propone divertito una ragione astronomica parlando dei “Giavenali di fiaba, caduti in mezzo alla campagna, proprio lì dove fuoriesce dalla terra l’asse del mondo, attorno al quale hanno costruito un campanile.” (Meneghello 2006c [1964], 372); se guardiamo ora la foto (fig. 1.3), dopo aver letto la citazione, il soggetto non appare più Katia (spesso fotografata alla guida di una Seicento),

²⁸ L’origine risalirebbe addirittura alla centuriazione romana che prevedeva in quella zona l’incrocio del cardo e del decumano.

ma il campanile, proiezione dell'asse del mondo, e forse meglio ancora il brivido di sapersi "in mezzo al mondo", come assicura la didascalia sul verso della foto (fig. 1.4).

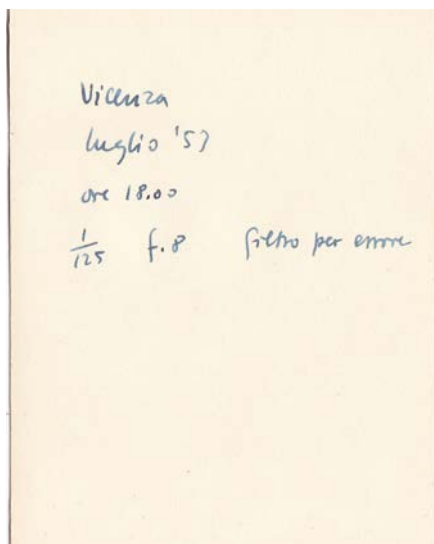


Fig. 2 - Luigi Meneghelo, "Tempio Malatestiano, Rimini", [s.d.], verso.
Proprietà Giuseppe Meneghelo. Riproduzione autorizzata

Una citazione dalle *Carte* racconta l'inizio dell'avventura fotografica, attraverso lo schermo ricorrente nelle *Carte* di una terza persona, in questo caso un certo Piero:

Sui trent'anni Piero comprò una macchina fotografica (è incredibile quante cose si chiamavano "macchina"), che aveva una buonissima ottica. Andò nel giardinetto dietro alla casa, e mise la bambina Joanna in mezzo ai fiori. Era estate, i fiori erano soprattutto lupini, bianchi, gialli, rosa, violetti. Joanna avanzava carponi tra gli steli, il sole (che in quel giardino arrivava poco e di straforo) arrivò di straforo e andò a inanellarsi nei suoi riccioli; e in quel preciso momento Piero scattò la foto. Prese poi nota della data, dell'apertura ecc., in un quadernetto in cui si proponeva di registrare i dettagli di tutte le foto che avrebbe fatto nella vita.

Ebbe delle lodi dagli amici per questa prima, in cui la piccola Joanna pareva svaporare nell'aria e nella luce, e la selva dei lupini levitare, e si domandò brevemente se non avesse fatto male a non fare il fotografo. Fotografò in seguito la superficie di un tavolinetto col piano di vetro, sopra il quale aveva messo l'apparecchio nero del telefono; e ancora le due ombre, per terra sull'asfalto, di sé e di sua moglie, e altre cosette; ma le foto venivano male, sbiadite, tristi, pietrose. (Meneghelo 2000, 151)



Fig. 3 - Luigi Meneghelli, "Katia Bleier, Chiesa di Giavenale, 26 luglio 1957", *recto*.
Proprietà Giuseppe Meneghelli. Riproduzione autorizzata

È forse voluta l'insistenza sulle tonalità cromatiche che compongono la scena: i fiori del giardinetto, l'effusione dei "bianchi, gialli, rosa, violetti" dei lupini, la luce di un giorno di sole estivo, i riccioli inevitabilmente biondi di Joanna; il tutto da rendere con una foto in bianco e nero. Eppure la faccenda sembra funzionare, gli amici lo lodano, l'effetto della rappresentazione trasforma se non potenzia la realtà ("Joanna pareva svaporare nell'aria e nella luce, e la selva dei lupini levitare"). Sospetto di una vocazione tradita, quella di *fotografo artista*. Si cercano altri soggetti, la trasparenza del vetro, il nero del telefono, il grigio delle ombre: "ma le foto venivano male, sbiadite, tristi, pietrose". Si tratta della ricca serie di foto "artistiche", le nature morte artificiosamente composte, le ombre sulla palizzata, riprodotte con varie inquadrature. È sul verso di queste foto che compariranno poi i commenti autoironici a matita: "forse il mio primo tentativo di fotografo-artista", "Arte fotografica - primi approcci", "Prime foto 'artistiche'".

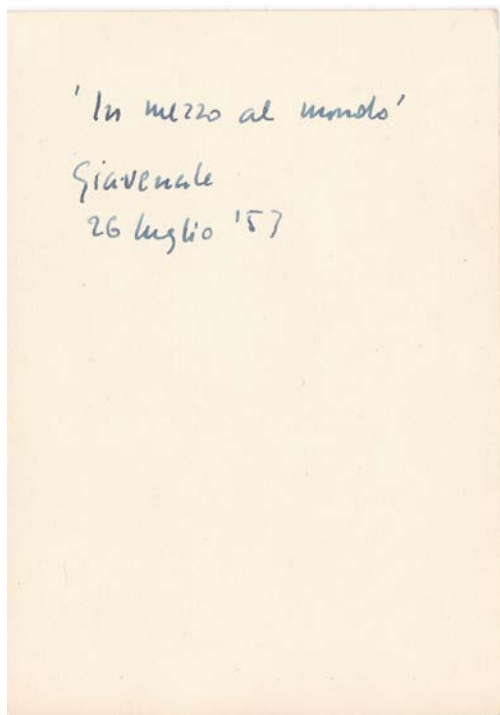


Fig. 4 - Luigi Meneghello, "Katia Bleier, Chiesa di Giavenale, 26 luglio 1957", verso.
Proprietà Giuseppe Meneghello. Riproduzione autorizzata

Inevitabile che la passione spinga alla ricerca di *macchine* sempre più potenti, e così "Piero si fece prestare un'altra macchina, molto più potente e morbida, e andò in Umbria dove fotografò sua moglie davanti a una serie di muri e archi. Aveva imparato a regolarsi con le ombre molto contrastate, e le foto vennero belle e smaglianti" (*ibidem*). E qui compare la delusione, in un errore di fondo, fortunatamente evitato con la felice istantanea della piccola Joanna, carponi tra i lupini, ma poi perpetrato nella lunga sequenza di foto in posa. È lo stesso padre di Joanna, Koff a indicargli il "point delle istantanee":

Era la concezione che era infelice, gli disse Koff: l'idea di ritrarre una persona, o più, in posa contro uno sfondo. Ah, come prontamente vide Piero per contrasto il point delle istantanee, che colgono quasi a caso la gente che si affaccenda partendo o arrivando, polpacci, gomiti, un tetto di macchina automobile! (*Ibidem*)

L'ironia pervade entrambe le soluzioni, e suggerisce la fine dell'avventura fotografica. Ciò che conta veramente è l'arte, la "personalità" con cui si utilizza il mezzo tecnico. Ed ecco allora emergere la figura di un maestro, un modello di fotografia che diventa un immediato e affascinante modello di scrittura. Leggiamo da "Leda e la schioppa":

Vorrei potervi parlare più a lungo di Lartigue, l'incantevole spontaneità, la freschezza, l'umorismo delle sue foto, e in particolare la straordinaria vitalità di quelle istantanee sportive degli anni Venti... Ne abbiamo una in entrata. È Susanne Lenglen che fa uno smash [...] Susanne è in bianco; un abito ampio, leggero e luminoso, e lei che guizza dentro saltando, come arrampicandosi nell'aria – una specie di allodola del tennis... Non so cosa darei per riuscire a ottenere qualche effetto così, scrivendo...

È stato detto che in Lartigue si sente soprattutto l'amore per la vita più che un interesse tecnico per la fotografia. Non so se si potrebbe dire qualcosa di analogo (fatte le ovvie proporzioni) per le cose che scrivo. (Meneghello 2006g, 1221)

È su questo "amore per la vita" che sembra concentrarsi la radice prima dell'arte, della fotografia come della scrittura. E per vita credo si intenda soprattutto la vita degli uomini, se come afferma Meneghello in un'intervista per la RAI "non c'è argomento veramente dello scrivere che i sentimenti e i pensieri della gente" (Silori 1964).



Fig. 5 - Luigi Meneghello, "natura morta con telefono", [s.d.], *recto*.
Proprietà Giuseppe Meneghello. Riproduzione autorizzata

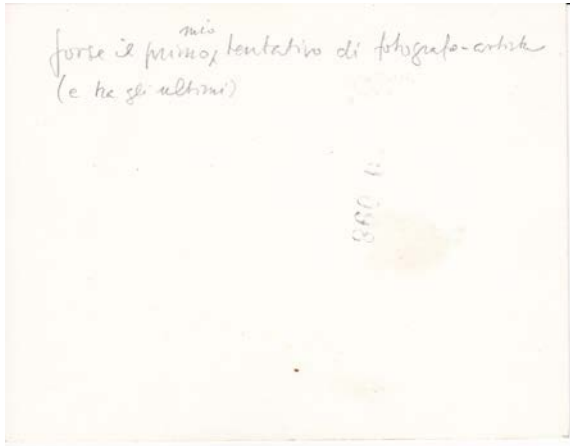


Fig. 6 - Luigi Meneghello, "natura morta con telefono", [s.d.], verso.
Proprietà Giuseppe Meneghello. Riproduzione autorizzata

4. "Fotogrammi di parole": uno stile all'imperfetto

C'è infine qualche riflesso "fotografico" nello stile di Meneghello?

Direi di sì, anche se lo spazio impedisce un'argomentazione e un'e-semplificazione adeguata²⁹. Mi limito dunque a proporre qualche frammento da *Libera nos* per illustrare in modo assolutamente approssimativo alcune modalità, soluzioni "fotografiche" dello stile di Meneghello. Comincio da un'istantanea che nel flusso temporale dei passati fissa il ricordo paterno nell'officina di famiglia:

Mio padre guidava meno volentieri. Gli piaceva di più lavorare al tornio, e la sua immagine è in tuta turchina coi rappezzati, dietro il banco del tornio, e per terra le strisce dei riccioli leggeri d'argento. (Meneghello 2006b, 154)

Notevole la costruzione per accumulo di dettagli, che percorre quasi lo spazio fotografico dell'immagine: memoria viva, immagine, che è soggetto della descrizione, e ritratto fatto di cose, che culminano "per terra", negli scarti della lavorazione al tornio, quando il metallo diventa ricciolo, leggero, argenteo. Qui c'è un presente ("è") che risolve nella permanenza attuale del ricordo l'infinita serie di eventi passati, diffusi lungo l'intervallo aperto dell'imperfetto ("Gli piaceva di più lavorare al tornio"). E il *tempo* fotografico per eccellenza in *Libera nos* è

²⁹ Per un'analisi stilistica tangente a questa prospettiva, rinvio a Zampese 2019b.

proprio l'imperfetto, che con la sua flessibilità aspettuale rende possibili svariati *effets de sens*, molteplici architetture stilistiche; Jacques Drillon ha utilizzato per questo "tempo" proprio la metafora del fotogramma, indicando al tempo stesso il suo rapporto con il presente³⁰: "estrae un fotogramma dall'infinita pellicola. L'imperfetto fabbrica un'immagine presente"³¹. E sempre Drillon parla dell'imperfetto come "Tempo del ricordo e dell'oblio, della massa imponderabile, dell'istante prolungato"³², legandolo al delicato equilibrio di memoria e oblio, che sentiamo appartenere anche alle nostre ansie di scattare e "salvare" migliaia di immagini nelle sabbie mobili del digitale.

Una configurazione piuttosto diffusa in *Libera nos* pone l'imperfetto in chiusa di sequenza narrativa, facendo convergere tutto il racconto in un "punto di memoria", in un'immagine che fissa l'intera scena:

Era sotto Ampelio, in chiesa c'era silenzio. A un tratto si senti rimbombare la voce di don Emanuele colto di sorpresa:

"Eh, no! Mas'cioi!".

Le orecchie di Ampelio fiammeggiavano. (Meneghello 2006b, 15-16)

Si tratta di un imperfetto che al tempo stesso focalizza un istante e lo rende sospeso, dilatato per un tempo indefinito. Un esempio ancora più esibito è il seguente dove l'immagine finale è rilevata dal verbo *ricordo*, che le assegna una natura di tessera memoriale in qualche modo autonoma, staccata dal micro-flusso di eventi perfettivi (*prese in braccio... si mise a sedere...*):

Gli uomini non si vedono mai seduti in casa, tranne all'ora dei pasti. Una volta che Gaetano era gravemente malato il papà lo prese in braccio e si mise a sedere in cucina sulla sedia vicino alla porta: ricordo che aveva il cappello in testa, calato sugli occhi, e lagrimava. (Ivi, 105)

Tali effetti di sospensione, di *surplace* possono anche costituire dei picchi fotografici che interrompono una narrazione fluida, ricca di eventi, e al tempo stesso ne costituiscono l'acme, il punto di massima tensione:

³⁰ Si ricorderà la definizione di Raffaello Fornaciari, nella sua *Sintassi italiana dell'uso moderno* del 1881: "L'imperfetto è il presente del passato" (ivi, 174).

³¹ Orig. Drillon 1999, 23: "Il extrait un photogramme de l'infinie pellicule [...]. L'imparfait fabrique une image présente". Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono di chi scrive.

³² *Ibidem*: "Temps du souvenir et de l'oubli, de la masse impondérable, de l'instant prolongé".

La Marcella aveva smesso di cantare e ci guardammo. Io avevo una grossa pietra tra le mani, lei aveva una margherita e seguiva lentamente a sfogliarla. Poi si allontanò sorridendo e riprese a cantare; io misi giù la pietra al suo posto, per fare la diga. (Ivi, 51-52)

Anche qui ci resta un'immagine, in un tempo dilatato e sospeso che rappresenta il lungo fotogramma dell'innamorarsi: la Marcella con una margherita e Gigi con una grossa pietra. I tempi perfettivi svolgono le funzioni di cornice (*aveva smesso*) e generano l'attesa di un evento risolutivo ("e ci guardammo"): l'imperfetto entra in scena e si dilata grazie anche alla staticità degli eventi (*avevo... aveva...*) o alla loro lentezza diluita ulteriormente dall'iterazione (*seguiva lentamente*); insomma quasi un effetto ipnotico o più semplicemente, ma anche banalmente, di *ralenti*. Quando, dopo lo stacco temporale segnalato dal *poi* (che evoca una sorta di ellissi narrativa), la narrazione riprende con i tempi perfettivi (*allontanò... riprese... misi giù...*) si sente che è tutto finito, l'evento inaudito è già passato.

Più in generale si può registrare una narrazione per fotogrammi legata da un lato al tessuto *per fragmenta* che compone *Libera nos* (la brevità della sequenza narrativa facilita la sintesi in un'unica immagine-evento, soprattutto nella parte dedicata all'infanzia) e dall'altro alla rarefazione evenemenziale, che per di più isola le azioni entro un dominante flusso descrittivo e riflessivo. È il caso ad esempio della prima sequenza del romanzo che possa dirsi narrativa:

"La Norma la prendo io, tu prendi la Carla".

E io prendevo la Carla, ma in segreto ammiravo la Norma. Il pallore della Norma! quello sbiancare della pelle all'interno delle cosce. La Carla era una bella tosetta, ricciuta e ben fatta, scura di pelle, cordiale; ma la Norma era un molle tranello in cui bramavo cadere.

Però prendevo la Carla: l'idea di contraddire Piareto non mi sfiorava nemmeno. Io ero il più giovane (e la Norma, che aveva forse sei anni, la più vecchia) e non toccava a me scegliere. E poi mi sarebbe dispiaciuto offendere la Carla, tanto simpatica e volenterosa.

E così, nel folto dei rampicanti a metà dell'orto, in una penombra verde subacquea, deposte tra i filari le spade di legno, facevamo le brutte cose con le nostre donne accuciate per terra. (Meneghello 2006b, 7)

Simili configurazioni mi pare tendano a una narrazione "fotografica", concentrata su poche immagini, magari divaricate temporalmente, oltre che testualmente: così nella prima sequenza abbiamo il discorso diretto, che sapremo poi essere di Piareto, seguito alla fine della sequenza dagli *atti impuri*, da quel "facevamo le brutte cose", variamente rilevato; tra questi due momenti si può forse situare l'abbandono dei

giochi, relegato ad una subordinata participiale (“deposte tra i filari le spade di legno”). Concorre al carattere fotografico della sequenza la particolare attenzione ai luoghi: si veda ad es. l’accumulo di sintagmi locativi (“nel folto dei rampicanti a metà dell’orto, in una penombra verde subacquea, deposte tra i filari le spade di legno”), che compone la cornice di una scena più che di un’azione. E anche qui evidentemente la chiusa della sequenza rimane sospesa nell’intervallo aperto dell’imperfetto e dell’iterazione indefinita.

Iterazione che tipicamente si inserisce nell’abitudine, nella compattezza di un mondo che riproduce se stesso, in cui la vita dei singoli si riflette nella vita di tutti, lungo gerarchie legate all’età, al sesso, alla ritualità del mondo della scuola, della religione, del lavoro contadino (ma anche artigiano). E questa architettura abituale degli eventi è a ben guardare più fotografica che filmica: è sintesi, e non analisi, flussoso. Si pensi, come caso particolare, alle grandi scene collettive, dove la molteplicità dei soggetti e delle azioni viene ricondotta all’unità della visione d’assieme, visione mentale astratta, che generalizza un’ indefinita ciclica serie di eventi con la precisione di dettaglio del *topos*, come ad es. in questo affresco della sua casa-Ufficina, dove viene progressivamente a comporsi in un’unica, compatta visione d’assieme, tutta mentale, sensorialmente impossibile ma vivissima, una serie indefinita di piani temporali e molteplici prospettive percettive:

La casa era sommamente bella in certi giorni d’autunno, verso sera: in ogni parte si lavorava, in officina sciabordavano le cinghie dei macchinari, stridevano le lime, ronzava il trapano. Zio Checco martellava sull’incudine, zio Ernesto sotto la tettoia cambiava una gomma alla SPA, il papà ossigenava vicino al pilastro e lo si vedeva chino sopra il lungo pennacchio della fiamma blu; gli operai preparavano i torpedoni in cortile.

Nella lissiera stavano facendo il vino con gli ultimi cesti che le vendemmiatrici avventizie portavano dall’orto. Nella cucina della zia Lena girava uno spiedo d’uccelli davanti alle vampe del focolare; la zia Nina in ufficio ripassava i conti di fine mese, i ragazzi studiavano in cucina, i bambini giocavano nel portico. Mi affacciavo alla finestra della camera che dà sul cortile, lasciando quello che stavo leggendo, e mi rallegravo. (Meneghello 2006b, 111)

Per quanto la scena sia una commossa, partecipe esaltazione dell’agire, dell’*homo faber* (ma anche della *foemina*, altrettanto fattiva), l’impressione è che si vada componendo un grande affresco, le cui singole tessere si aggiungono per contiguità di luoghi, in un tempo sospeso. La chiusa conferma il carattere puntuale della visione (*mi affacciavo*), direi *ingressivo*: la molteplicità degli spazi, degli oggetti, delle perso-

ne, viene ricondotta a un punto di osservazione determinato, che ne esalta la simultaneità (si tratta evidentemente di un punto di osservazione fisico e mentale al tempo stesso, che “vede” anche i luoghi interni, gli spazi occupati dalle donne e dai bambini); se c’è duratività, estensione temporale, questa sarà solo negli effetti psichici del *rallegrarsi*, suggeriti come inferenza a partire dal *punctum* che fissa la scena, e non direttamente tematizzati: il valore semantico proprio del verbo conferma l’ingressività di *affacciarsi*, mantenendo un carattere puntuale (si pensi al confronto con un’espressione durativa e stativa come “ed ero felice”).

Il sugo di certi sviluppi della tecnologia moderna è che ciò che era fortemente passeggero non lo è più. Si conservano le voci dei papà e degli zii sparsi per i cimiteri e, con l’aiuto delle macchine fotografiche a stampa automatica, anche le pose impalpabili intraviste negli specchi.

E quando le hai conservate, che cosa ne fai? (Meneghello 1999, 154)

Riferimenti bibliografici

- Adamo Giuliana, De Marchi Pietro (2008), *Volta la carta la ze finia. Luigi Meneghello, biografia per immagini*, Milano, Effigie.
- Bandini Fernando (2012), “Il mio amico Neri Pozza”, *Il giornale di Vicenza*, 6 novembre, <<http://www.ilgiornaledivicenza.it/home/cultura/il-mio-amiconeri-l-39-anti-provinciale-1.1334919>> (01/2019).
- Barbieri Carlo (1943), *Fare un giornale*, Padova, Le Tre Venezie.
- Barthes Roland (1977), *Fragments d’un discours amoureux*, Paris, Seuil.
Trad. it. di Renato Guidieri (1979), *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi.
- Calvino Italo (2001 [1955]), “La follia del mirino”, in Id., *Saggi 1945-1985*, vol. II, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 2217-2219.
- (1988), *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti.
- De Marchi Pietro (2005), “‘Riprodurre in pietra serena’. Per una lettura lenta del capitolo 13 di *Libera nos a malo* di Luigi Meneghello”, in Giuseppe Barbieri, Francesca Caputo (a cura di), *Per “Libera nos a malo”. A 40 anni dal libro di Luigi Meneghello*, Vicenza, Terraferma, 119-133.
- Drillon Jacques (1999), *Propos sur l’imparfait*, Paris, Zulma.
- Fiume Valentina (2017), “‘In fondo voglio dire che per me il bene supremo, a quanto capisco, sarebbe la vita contemplativa’: Meneghello e l’ipogeo filosofico”, *infra*.
- Fornaciari Raffaello (1881), *Sintassi italiana dell’uso moderno*, Firenze, Sansoni.

- Gordon D.J. (1975), *The Renaissance Imagination*, collected and edited by Stephen Orgel, London, University of California Press. Trad. it. di Paolo Cesaretti (1987), *L'immagine e la parola. Cultura e simboli del Rinascimento*, a cura di Stephen Orgel, prefazione di Eugenio Garin, Milano, il Saggiatore.
- (1982), “Leonardo’s Legend”, ed. by Stephen Orgel, *ELH*, XLIX, 2, 300-325. Trad. it. di Paolo Cesaretti (1987), “La leggenda di Leonardo”, in Gordon 1987, 115-142.
- Kermode Frank, Taylor J.E. (1961), “Preface”, in D.J. Gordon, *W. B. Yeats. Images of a Poet. My Permanent and Impermanent Images*, with contributions by Ian Fletcher, Frank Kermode, Robin Skelton, Manchester, Manchester UP, 3.
- Meneghello Luigi (1954), “Vicenza. Catalogue of a PHOTOGRAPHIC EXHIBITION”, Reading, University of Reading.
- (1991), *Maredè, maredè... Sondaggi nel campo della volgare eloquenza vicentina*, Milano, Rizzoli.
- (1992), *L’esperienza e la scrittura*, con illustrazioni di Rosario Morra. Edizione di 90 esemplari fuori commercio accompagnati dalla suite delle acqueforti e della litografia.
- (1997a [1993]), *Opere*, vol. I, a cura di Francesca Caputo, con prefazione di Cesare Segre, Milano, Rizzoli.
- (1999), *Le Carte. Volume I. Anni Sessanta*, Milano, Rizzoli.
- (2000), *Le Carte. Volume II. Anni Settanta*, Milano, Rizzoli.
- (2001), *Le Carte. Volume III. Anni Ottanta*, Milano, Rizzoli.
- (2006a), *Opere scelte*, progetto editoriale e introduzione di Giulio Lepschy, a cura di Francesca Caputo, con uno scritto di Domenico Starnone, Milano, Mondadori.
- (2006b [1963]), *Libera nos a malo*, in Meneghello 2006a, 3-335.
- (2006c [1964]), *I piccoli maestri*, in Meneghello 2006a, 337-618.
- (2006d [1974]), *Pomo pero. Paralipomeni d’un libro di famiglia*, in Meneghello 2006a, 619-779.
- (2006e [1976]), *Fiori italiani*, in Meneghello 2006a, 781-693.
- (2006f [1987]), *Jura. Ricerche sulla natura delle forme scritte*, in Meneghello 2006a, 965-1214.
- (2006g [1988]), *Leda e la schioppa*, in Meneghello 2006a, 1215-1259.
- (2006h [1997]), *La materia di Reading e altri reperti*, in Meneghello 2006a, 1261-1435.
- (2012), *L’apprendistato. Nuove Carte 2004-2007*, prefazione di Riccardo Chiaberge, note ai testi di Cecilia Demuru, Anna Gallia, Milano, Rizzoli.
- Pellegrini Ernestina (2002), *Luigi Meneghello*, Fiesole, Cadmo.
- Pellegrini Ernestina, Zampese Luciano (2016), *Meneghello: solo donne*, Venezia, Marsilio.

- Plutarco (1992), *La gloria di Atene*, a cura di Italo Gallo, Maria Mocci, Napoli, M. D'Auria Editore.
- Segre Cesare (1997 [1993]), "Prefazione", in Meneghello 1997a [1993], V-XXIII.
- Silori Luigi (1964), Intervista a Luigi Meneghello, *L'approdo*, RAI, 3 maggio.
- Pozza Neri (1970), *Guida per Vicenza*, Vicenza, Neri Pozza.
- Zampese Luciano (2014), *La forma dei pensieri. Per leggere Luigi Meneghello*, Firenze, Cesati.
- (2019a), "Compresenze per l'Olocausto: fotografie e scrittura in Luigi Meneghello", *Odeo Olimpico*, in corso di pubblicazione.
 - (2019b), "Per una grammaticetta dell'imperfetto", in Formalit (a cura di), *La lingua dell'esperienza. Attualità dell'opera di Luigi Meneghello*, Atti del convegno (Padova, 18-19 maggio 2017), in corso di pubblicazione.
 - (2019c), "Un progetto per tornare a casa: Luigi Meneghello e la Olivetti", *infra*.

Meneghello per immagini

Luca Divitini

Università degli Studi di Firenze (<luca.divitini@stud.unifi.it>)

Abstract

The subject of the article is the image of Luigi Meneghello as a director, who through literature and photography presents his vision: a journey about places, pictures, portraits that the author, through the places he lived and worked in, painted in his writings. A study from the author's specific interest in photographic art, reaching his approach to the Warburg method during the years as a professor in England.

Keywords: Aby Warburg, gaze, image, photography, sight

1. Narrare lo sguardo

Quella di Luigi Meneghello è una scrittura per immagini, che risente di un vero e proprio fascino per la tecnologia fotografica:

Il ruolo stesso della scrittura in senso lato sta trasformandosi. C'è stata una serie di innovazioni tecnologiche, nuovi mezzi per registrare l'esperienza. Si possono riprodurre i suoni, quindi le voci, i discorsi, gli applausi, i singulti, gli insulti, gli spari; si possono fermare in fotografia i fuggevoli aspetti visivi, e rifare a volontà il movimento col cinema. (Meneghello 2006c [1987], 1032).

L'autore utilizza la fotografia, inizialmente, come strumento di ricostruzione di luoghi ed eventi del passato, anche attraverso i ritratti di persone reali e personaggi narrati; poi come spinta a numerose applicazioni metaforiche del tempo, della memoria e del procedimento stesso della stesura:

Si intravede addirittura la possibilità di una riproduzione materiale, atomica e molecolare, degli oggetti materiali, con l'assurdo ma concepibile punto d'arrivo di poter rifare lo stesso mondo in cui viviamo, tale e quale, con le sue tre dimensioni sensibili e ogni altra caratteristica percepibile: una versione artificiale del mondo che già abbiamo in natura. (*Ibidem*)

Lo scrittore, a distanza di anni, non solo rievoca persone e luoghi, ma ripercorre la propria vita con ricordi fotografici e questo aspetto

ci porta a contemplare anche il legame tra letteratura e fotografia, che ha una storia quasi bisecolare¹: che diventi metafora per il suo aspetto tecnico, o sia vista come dettaglio metonimico di un tutto misterioso, l'immagine fotografica dischiude le porte di un altrove di grande fascinazione (Marcerano 2004, 23). Volendo percorrerne brevemente l'evoluzione, dovremmo partire dalla camera ottica e il suo utilizzo in pittura, di cui nel Settecento si fece ampio uso per ritrarre il paesaggio, o porzioni di paesaggio da inserire in opere diverse, finché dopo l'avvento del razionalismo scientifico dell'Ottocento la fotografia riuscì ad assorbire la visione romantica della natura². Con l'introduzione del dagherrotipo poté realizzarsi il desiderio dell'uomo di dominare il proprio universo, facendone una copia con mezzi artistici, come in certi casi lo erano stati la pittura o la scrittura: certamente, si aveva la possibilità di riprodurre il proprio universo e farne una copia in piccolo, miniaturizzando una città su un foglio di carta o raccontando un paesaggio con le parole. Con l'avvento della fotografia, però, nacque la possibilità di poter avere sott'occhio una riproduzione del reale da trasportare e da contemplare come "doppio" di quel vero che è impossibile dominare direttamente, con l'aggiunta di un'ulteriore rivoluzione, quella cioè di "fermare" l'attimo. Non stupisce, quindi, che nella letteratura del Novecento la fotografia sia divenuta uno dei temi più comuni, influenzando, al contempo, i modi stessi della scrittura e gli scrittori nella loro visione del reale. Il legame sicuramente più forte fra la fotografia e la narrativa è, come nel caso del nostro autore, costituito dalla memoria (legata a una letteratura di stampo autobiografico), che attiva la rappresentazione del passato, connessa al recupero, la reinvenzione e, come vedremo, la costruzione dei ricordi (Albertazzi 2008, 13).

Negli anni Quaranta, infatti, l'incontro con la cultura inglese durante il suo soggiorno a Reading offre a Meneghelli l'occasione per iniziare ad elaborare una propria ricerca intellettuale, intrecciando il disorientamento della scoperta e il desiderio di alimentare ed espandere

¹ Si rimanda, per una rapida rassegna, a Ceserani 2011: il volume mette in evidenza il rapporto della fotografia sia sul piano storico-artistico che su quello letterario.

² Nel 1802, Coleridge riconsiderò i propri concetti di rappresentazione, visione, tempo e spazio in relazione alla percezione della distanza, traducendo poi in poesia, nella scelta di metafore che spesso suggeriscono l'esitazione e l'inadeguatezza del linguaggio di fronte alla descrizione naturale, il desiderio latente di fotografia comune a tanti letterati romantici (Albertazzi 2017, 17).

le proprie conoscenze, con il piacere di rapportarsi in modo diverso al mondo d'origine. Lo stesso Meneghello sottolinea nei suoi ricordi come in quel momento fosse per lui importante operare una personale forma virtuosa di accostamento biografico, culturale, ed estetico tra questi due mondi:



Fig. 1 - Foto di Luigi Meneghello, "Inghilterra", [s.d].
Collezione Adriano Marchesini. Riproduzione autorizzata

Trovandomi dunque nel mezzo di questo sistema così diverso, cominciai ad assorbire una buona dose della sua sostanza, e la assorbivo con avidità. Non si trattava di una cultura che ne soppiantava un'altra, ma della formazione di un secondo polo culturale. Il risultato finale fu infatti una forma di polarità che venne a investire quasi ogni aspetto della mia vita intellettuale. Era come se per poter pensare, o perfino sentire, occorresse lasciar fluire la corrente tra i due poli. (Meneghello 2006d [1997], 1301)

L'idea di "polo", come punto da cui si può intravedere qualcosa di particolarmente attraente, un qualcosa che ha anche a che fare con la condizione umana, appare particolarmente legata all'esperienza di Malo. Meneghello diventa un osservatore abile, scegliendo un'immagine significativa che funzioni come una specie di "apertura" verso qualcosa che va molto oltre l'immagine stessa o un racconto. Considerando in questo caso la carta come quella di una stampa fotografica, ci avviciniamo al famoso *punctum* di cui parla Roland Barthes (1980), all'aspetto centrale e inatteso dell'esperienza (e quindi della memoria). Il rapporto con l'immagine va dunque a influenzare anche il procedimento della rappresentazione e della narrazione: per esempio, la fotografia cattura un istante, un momento solo e immobile della vita, mentre il racconto, in questo caso fortemente descrittivo, cerca di co-

gliere della vita il movimento e le trasformazioni. Infatti, l'autore non si sofferma a creare un "doppio" del passato, ma cerca uno scopo alla riproduzione letterale della sua realtà:



Fig. 2 - Foto di Luigi Meneghello, "Gabbiani sul molo", [s.d.]
Collezione Adriano Marchesini. Riproduzione autorizzata

Ma ovviamente ci troveremmo a domandarci: a che scopo? 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 in atto, manca la selettività che è invece intimamente 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 [...]. (Meneghello 2006c, 1032)

La difficoltà che si incontra è caratteristica di fondo dell'operazione autobiografica: dal punto di vista del soggetto che prende in mano la penna, "la direzione" (*ibidem*) è quella di offrire una interpretazione dei fatti sulla vita, uno sforzo di recupero attraverso la memoria e il riordino sulla base dell'idea di sé che ha al momento in cui scrive. Ciò comporta inevitabilmente una selezione, un occultamento e a volte una vera e propria deformazione dei fatti (Ceserani 2011, 65). Lo sforzo di Meneghello è tuttavia quello di rimanere cultore rigoroso della realtà degli avvenimenti, preservando l'oggettività della rappresentazione:

ho passato anni e anni cercando di lavorare (privatamente e in gran segreto) sul terreno del raziocinio: finché mi sono reso conto che un'impostazione letteraria, affidandomi alla precisione capricciosa della mia fantasia (imagination) e alle misteriose potenze della lingua, mi avrebbe offerto strumenti più adatti al mio scopo. (Meneghelo 2006d, 1329)

Dal punto di vista linguistico si scorge un altro aspetto caratteristico delle sue opere, e cioè il tono straordinariamente leggero, che tuttavia maschera una scrittura alta e squisitamente iperletteraria. Meneghelo è autore-narratore legato al remoto lembo di vita paesana e, per questo, svincolato dalla retorica che lui stesso rinnega. Nei suoi racconti, tutti gli estremi della vita sono presenti, così come tutti i grandi temi: la famiglia, l'educazione, il lavoro, la morte; ma anche gli aspetti dell'esistenza comunitaria come la guerra, le crisi sociali, la politica. In un ventaglio di immagini così ampio, capace di originare molteplici suggestioni così lontane fra loro, l'unico modo per rimanere sul terreno del "raziocinio", in modo da esorcizzare la deformazione del reale, è la ricerca di uno strumento idoneo: la lingua. Così il mondo dei suoni, delle voci, delle sensazioni, degli odori, insomma del "basso", può essere descritto e veicolato attraverso lo sguardo del professore maturo e "dispatriato".

Analizzando il rapporto tra i ricordi e l'immagine in Meneghelo è d'obbligo soffermarci sul ruolo assunto dallo sguardo³, giacché lo scopo di questa ricerca è mostrare il punto comune di origine tra la scrittura e la sua "ottica", in nome di un rapporto particolare con la fotografia e con l'immagine. La formazione dell'autore (come si legge in *Fiori italiani*) appare strettamente legata all'educazione ricevuta in patria (dai primi anni con la maestra Prospera Moretti, a quelli universitari a Padova) e, in particolare, al rapporto stretto e difficile che ha mantenuto, pur a distanza, con l'Italia. La sua storia appare divisa in fasi: l'infanzia a Malo; l'ambiente scolastico e la conseguente diseducazione alla vita; l'esperienza della Resistenza, con la conoscenza della figura centrale di Antonio Giuriolo, e la rieducazione "conquistata". Ad ogni stadio, appartiene come uno sguardo diverso, che percepisce e fissa la realtà con particolarità sue proprie (Pellegrini 1983, 15). Sembra che proprio la perdita di un legame diretto con il paese di origine abbia determinato nell'autore la volontà di recuperare attraverso la scrittura il contatto perduto con la realtà:

³ "[...] quasi lo schema essenziale, i semi del proprio significato, una specie del DNA del reale. Il lavoro che cerco di fare è di estrarlo e svolgerlo" (Meneghelo 2006d, 1460).



Fig. 3 - Foto di Luigi Meneghello, sul retro "8 aprile 1946".
Collezione Adriano Marchesini. Riproduzione autorizzata

Fanatico bisogno di ricostruire, far rivivere (e a suo tempo rimorire, maledizione) il vissuto. È un'affezione che ho esposto qualche volta con vaghi intenti di iperbole scherzosa, ma non si tratta della più scherzosa delle cose. C'è di mezzo un attaccamento maniacale ai "fatti" della propria mente, una specie di lunga fedeltà a che cosa? A una determinata, del tutto ordinaria struttura neurologica? (Meneghello 2001, 292)

Si ha l'impressione inoltre che la ricerca di Meneghello non si fermi all'"attaccamento maniacale" (*ibidem*) alla propria esperienza. Rimane anche, e soprattutto, il senso di una necessaria ricomposizione. Le varie bozze delle *Carte* sembrano infatti brandelli di immagini in cerca di un album, così come i suoi romanzi sono frammenti in cerca di qualcuno che li ricomponga: in entrambi i casi è richiesta la presenza di uno sguardo riunificatore, capace di riappacificare e di abbracciare le diverse parti che compongono un essere, e quindi una intera vita.

Meneghello cresce in un contesto vicentino appena uscito dal primo conflitto mondiale, un contesto povero, fragile, poi terreno della cultura fascista ed è proprio sotto le ali del Regime che compie le prime esperienze politiche:

In un settore particolare l'educazione di S. era già compiuta quando cominciò ad andare a scuola in città: l'inquadramento storico e politico del fascismo. Qui la scuola elementare risultava efficace, ciò che c'era da imparare s'imparava in modo definitivo, e non occorre più tornarci sopra per tutto l'arco degli studi successivi. Era l'equivalente esatto di ciò che accadeva con la dottrina cristiana: la parte che conta si era già assorbita prima dei dieci anni. (Ivi, 797)

Durante gli studi universitari diventa il "littore giovanissimo" (ivi, 926), vincitore dei Littoriali di Bologna del 1940 nella materia di Dottrina del Fascismo, un periodo in cui comincia a scrivere articoli di carattere politico su vari giornali. Dovranno passare molti anni per arrivare a una frattura, al "percorso di redenzione", scaturito dall'incontro con l'"insegnante senza tessera"⁴, e la scelta di ribellarsi al regime, col successivo impegno politico e, infine, la delusione per le sorti del suo partito di riferimento. Questa rottura sembra dare il via alla ricerca di un mezzo, soprattutto di un linguaggio e di una lingua capaci di esprimere e far rivivere i "fatti" della propria mente, e la scrittura diventa lo strumento perfetto per questa ricerca. In seguito, con il trasferimento all'estero, la perdita della realtà d'origine rende più necessaria una ricostruzione estetica dei fatti passati e la finzione narrativa diventa l'equivalente dello scatto (fotografico) di una piccola porzione del proprio mondo perduto:

[...] qualche volta ho scherzato e proprio sulla parola "scavare" [...] perché quando mi si diceva che scavavo in questo e in quello, mi veniva sempre in mente il tempo in cui avevo coltivato delle patate nel giardino di casa. Magnifico successo! Era un po' noioso perché ogni tanto, impaziente di vederle crescere, andavo a scavare e tirarle su per vedere come funzionava. Lo scavo, voglio dire, forse, è una parola leggermente pretenziosa: non mi sono proposto di andare a scavare come un archeologo. È vero però che in pratica ho rintracciato roba che stava sotto terra, più o meno. (Bernasconi 2008, 203)

In questa operazione, si ritrova il tentativo del migrante di ricreare un mondo proprio in una realtà estranea e allo stesso tempo familiare, partendo proprio dagli scorci in cui si è intenti a far rivivere il ricordo:

⁴ "L'Italia vera' diceva a Lelio nelle secche del nostro esilio militare 'è rinchiusa nell'animo degli oppositori totali, come Antonio Giuriolo. È uno di Vicenza, avrà trent'anni; è professore, ma non fa scuola perché non ha voluto prendere la tessera'" (Meneghello 2006b [1964], 368).



Fig. 4 - Foto di Luigi Meneghelo, "The River Thames in Reading", sul retro "Maggio '58", Collezione Adriano Marchesini. Riproduzione autorizzata

C'è una relazione tra i pensieri e l'ambiente in cui vengono pensati? Questo paesaggio, qui davanti, bagnato dalla luce, amichevole, reale: non determina ciò che penso? Se i nostri pensieri avvenissero al buio, nel buio permanente di un mondo uniforme, certo sarebbero informi anche loro; ma poiché avvengono invece in seno a paesaggi formati sembra naturale che abbiano una forma. Conclusione: si pensa con gli occhi e gli altri organi del senso. (Meneghelo 1999, 60-61)

Tuttavia, oltre a una piccola porzione di mondo perduto, la descrizione offre anche un sentimento di quel mondo, e diventa quindi una sorta di punto di riferimento, una partenza oltre che un arrivo. Meneghelo trasferisce questo punto di vista nella sua scrittura: lo stile fotografico dei suoi romanzi si riconosce nelle descrizioni di cui la pagina è composta, poiché l'autore, piuttosto che raccontare gli eventi, li descrive, proprio come se si trattasse di commentare un'immagine. La sua scrittura sembra nascere da uno scatto del passato e procede per ricordi che sono soprattutto visivi. Verrebbe quasi da dire che il narratore *vede*, prima ancora di comprendere ciò che accade o è accaduto: il ricordo si imprime nella mente proprio come l'immagine impressiona la pellicola e i romanzi diventano allora album fotografici, in cui le descrizioni sono state raccolte indipendentemente da una cronologia lineare: "Ogni piega della realtà contiene migliaia di foto, ne fai qualche centinaio, ne azzechi qualcuna" (ivi, 316-317). La ricerca diventa allora per Meneghelo un'esperienza completamente personale e soggettiva, perché appartiene sia al narratore che all'autore: una ricerca autoreferenziale, perché il soggetto, il protagonista del racconto, è l'au-

tore stesso e il mondo che lo circonda. Da una parte, si tratta quindi di riprodurre “la materia soda (quella con cui è facile, è naturale fare un libro), un piacere che nasce dalla percezione che dietro i fatti e gli interessi confusi della nostra vita” (ivi, 58); dall'altra, quella di filtrare lo “splendore della forma bella, l'invenzione formale” (*ibidem*):

Nulla (in fatto di idee) è esprimibile se non passando per un filtro. Le idee che esprimiamo sono filtrate. Ma non per questo sono essenze pure. Il filtro trattiene le impurità granulose, ma non trattiene i virus. Così nel prodotto filtrato c'è ancora l'essenza virulenta del fluido iniziale. (Meneghelo 2000, 397)

Questo filtro (o sguardo) è una componente fondamentale, non solo come setaccio mnemonico soggettivo, quanto come strumento capace di attenuare e smorzare i toni mantenendo l'“essenza virulenta”. Il filtro dell'autore è la capacità di osservare la realtà, non solo attraverso il vetro della distanza rispetto alle origini (condizione necessaria per la creazione di un ricordo puro) ma da una prospettiva mutevole capace di trattenere le “impurità granulose”: il filtro diventa allora uno sguardo straniato che è dato nell'ambito maladense, dallo sguardo “abbassato” e allontanato del bambino, e in quello civile, antierico e umile, dallo studente del periodo fascista. Solo in questo modo i ricordi possono essere vagliati senza trattenere il fluido iniziale, in modo da scendere sempre di più nel passato dove “i veleni non erano quelli di un bambino, ma di un giovane uomo, veleni più adulti, e le cose da esorcizzare più inquietanti” (Meneghelo 2006b, 616).

1.2 Dentro l'immagine: Meneghelo e il “metodo Warburg”

Per Meneghelo, il trasferimento a Reading non costituisce solo una semplice circostanza biografica, un cambiamento dalla dimora vitale quale era Malo, bensì si rivela un importante momento per lo sviluppo del suo pensiero e, conseguentemente, della sua poetica. Non soltanto, infatti, la lingua inglese diviene, con il passare degli anni, una presenza sempre più massiccia (e massima nel *Dispatrio*), costituendo insieme al dialetto uno degli elementi più evidenti del gioco plurilingue che caratterizza la sua opera, ma la lingua e la letteratura inglesi si pongono alla base di un modello di studio che cambierà profondamente la sua prospettiva sul mondo. Esattamente durante l'anno accademico 1947-1948, a Meneghelo viene affidato un corso d'insegnamento all'interno del Dipartimento di Inglese: si tratta di due anni di incarico per insegnamenti sull'influenza italiana nello sviluppo della letteratura, l'arte

e la filosofia inglesi. Il suo tutor nel primo semestre è il professore di filosofia Herbert Arthur Hodges, in seguito si avvicinerà a quello che diverrà il suo principale punto di riferimento e garante accademico, Donald J. Gordon, *lecturer* al Department of English dal 1946 e professore dal 1949. Come racconta lui stesso, si trasferisce a Reading “con l’idea di starci dieci mesi”:

[...] periodo smisuratamente lungo per me allora, un tratto di tempo con-finante con l’eterno. Partivo col vago intento di imparare un po’ di civiltà moderna e poi tornare e farne parte ai miei amici e ad altri italiani. Ma invece ciò che avvenne fu un trapianto, e il progetto iniziale restò accan-tonato, anche perché mi accorsi che la civiltà che ero venuto a imparare non era poi quella che mi immaginavo io [...]. (Meneghello 2007 [1993], 8)

In questo periodo, Meneghello inizia a frequentare con passione e assiduità il Warburg Institute, un istituto centrato, a detta dell’autore, “sul tema della trasmissione della cultura, e in particolare della cultura classica, con grande originalità di metodo” (2006d, 1403). Nasce così il desiderio di avvicinarsi ad un nuovo modello, fondato su una im-postazione interdisciplinare e la commistione di immagini e cultura:

Ai miei tempi ne avevo fatto un mito, del Warburg; lo consideravo il cen-tro del mondo degli studi. Il metodo era fondato sull’uso delle immagini come strumento per capire la trasmissione della cultura. Le immagini ap-parivano indistinguibili dalle idee, e i confini tra le discipline tradizionali si sfumavano: storia dell’arte, letteratura, storia della civiltà... C’era qual-cosa di vigoroso in questo approccio, si acquistavano nuove prospettive sulla civiltà classica, e in particolare sui rapporti della civiltà classica con noi, una visione incomparabilmente più ricca e più moderna di quella che avevamo acquisito da ragazzi. (Ivi, 1404)

Una simile concezione rimanda a quello che Giovanna Pasini ha de-finito come circolo ermeneutico warburghiano, sintetizzabile nell’im-magine di una spirale che si svolge su tre piani: quello dell’iconografia e della storia dell’arte, quello della storia della cultura e quello defini-to “Scienza senza Nome” (Pasini 2000), ovvero l’analisi della memoria culturale dell’uomo occidentale. Potremmo dire che, con visione an-ticipatoria, Warburg scopre la complessa struttura “elicoidale del co-dice genetico culturale della memoria d’Occidente” (Centanni 2000). Quasi il progetto di una futura “antropologia della cultura occidentale in cui filologia, etnologia, storia e biologia convergono con una icono-logia dell’intervallo, in cui opera l’incessante travaglio simbolico della memoria sociale” (*ibidem*). Tramite questo approccio la trasmissione della cultura si trasforma, dal momento che Warburg decostruisce i

modelli proposti dai suoi due grandi predecessori sulla storia dell'arte: Vasari e Winckelmann. Al "modello naturale" dei cicli di vita e morte, Warburg sostituisce un modello non naturale e simbolico, un modello culturale della storia in cui i tempi si esprimevano per strati ibridi e ritorni spesso inattesi; al modello ideale delle rinascite e delle belle imitazioni, egli sostituisce un "modello fantasmale" della storia, in cui i tempi si esprimono per "sopravvivenze e rimanenze" (*Nachleben*), ritornanza delle forme (cfr. Didi-Huberman 2002, 28-35). Si tratta di un modello fantasmale, un sistema (*Lehrgebäude*), e anche di un modello psichico, in quanto il punto di vista non presuppone un ritorno all'Ideale ma la possibilità della sua scomposizione teorica. Warburg sarà riconosciuto come padre fondatore dell'iconologia e verrà apprezzato in particolar modo da Meneghello anche per le critiche mosse alla storia dell'arte per "persone colte", che si limitava a dare un giudizio sulle opere figurative in termini di bellezza. Il "metodo" Warburg faceva appello ad una "scienza dell'arte" specifica, decostruendo le frontiere disciplinari: lo studioso, infatti si schierò sempre contro la "territorializzazione" del sapere sulle immagini e, promuovendo un'apertura della disciplina, volle conciliare tra loro rigore filologico e sguardo filosofico, dal momento che: "un'immagine non è una cosa di cui possiamo tracciare frontiere esatte, ma è il risultato di movimenti provvisoriamente sedimentati al suo interno. Essa è perciò un momento energetico" e "l'immagine è come un tempo complesso, dinamico" (Giambrone 2009).

In seguito alla borsa di studio a Reading, Meneghello ottiene un incarico (gli *Special Subjects*) per insegnare nel dipartimento di inglese il "Romanticismo in Italia e in Europa; sul Risorgimento e su alcuni aspetti del Rinascimento italiano – compreso forse 'Machiavelli in Inghilterra!'" (Meneghello 2006d, 1285). Dalla scoperta del Paese nuovo, "visto con gli occhi di un giovane adulto forse leggermente immaturo" e da "lo stupore e lo stimolo del contatto con una cultura creduta più viva della propria" (2007, 95) l'autore sviluppa un nuovo metodo didattico. Inoltre, Attraverso i suoi studi, e in collaborazione con Gordon, l'influenza del Warburg si diffonde all'interno del dipartimento, e porta alla promozione di lezioni effettuate con il supporto di immagini su diapositive, cambiando non solo il tipo di lezione frontale con i suoi studenti ma spingendo Meneghello a dare vita a un nuovo approccio agli schemi di trasmissione del sapere⁵: "Noi stessi contribuendo a

⁵ "Ciò che gli sarebbe piaciuto di veder nascere era un Centro di studi italiani o anglo-italiani sul Rinascimento [...]. L'ispirazione principale gli veniva dalle finalità e dai metodi dell'Istituto Warburg, centrati sul culto delle

questi corsi, tendevamo ad adottare il loro approccio, o almeno la tecnica didascalica, usando diapositive, associando certi spunti visivi a determinati concetti, e in generale cercando di lasciare all'IMMAGINE il compito di guidare il discorso a lezione" (2006d [1997], 1287). Vengono organizzati corsi di lezioni pubbliche sull'"Età del pieno rinascimento", su "La Firenze dei Medici" e sulla diffusione della cultura italiana nel periodo elisabettiano promuovendo mostre di opere che confermavano tale influsso attraverso le traduzioni di studiosi dell'epoca. Tra le varie esposizioni, Meneghello collabora all'allestimento di *The Italian Reading of Elizabethan* (1950):

It was however in the second half of the century that Italian models exercised their greatest influence in England. The diffusion of a concern for Italian books is witnessed not only by the great translations that come in this period, by the open indebtedness of poets and thinkers to the Italian sources, but by the appearance of instruments for mastering the Italian language. (Ivi, 1)

Nell'autunno del 1950, nella Great Hall dell'Università di Reading viene allestita la prima mostra fotografica di una lunga serie dedicata all'Italia: "allestivamo inoltre delle mostre, fotografiche per lo più, di cui la prima fu sull'architettura di Vicenza⁶, la mia città: un argomento ideale, con la armoniosa solennità del Cinquecento palladiano sullo sfondo della grazia del nostro gotico veneziano" (Meneghello 2006d, 1287). Con l'allestimento delle mostre nasce l'idea di istituire un catalogo di immagini fotografiche, seguendo l'esempio del Warburg Institute: "Pensavamo infatti di specializzarci in immagini "italiane", e avremmo voluto che per questo rispetto la raccolta fosse ampia e coerente:

civiltà del Mediterraneo e del mondo classico. Il principio vitale di quegli studi era l'importanza attribuita agli schemi di trasmissione della cultura, con l'idea che la chiave per studiare i valori di una civiltà del passato è da cercare nel processo attraverso il quale essi ci sono stati trasmessi" (Meneghello 2006d, 1285).

⁶ "The purpose of this small exhibition is to illustrate the architectural development of one of the most attractive - though not one of the best known - of Northern Italian cities. As Vicenza was the home of that last and most influential among Renaissance styles in architecture which goes under the name of Palladianism, the main section of the exhibition is the one dealing with the achievements, of Palladio himself and of his century. At the same time it is hoped that the sections on mediaeval buildings and on post-sixteenth century architecture will convey something of the unmistakable impression of continuity that visitors to Vicenza know so well" (Meneghello 1954, 3).

ma le nostre risorse erano pietosamente insufficienti, e spropositati il tempo e l'energia da impiegare. Pure, la faccenda andò avanti per anni [...] (*ibidem*). Le energie rivolte all'insegnamento e quelle destinate alla creazione e allo sviluppo degli *Italian Studies* hanno sicuramente assorbito gran parte della vita accademica di Meneghello dal suo arrivo in Inghilterra fino a tutti gli anni Cinquanta. Una testimonianza che descrive il lavoro di ricerca del materiale fotografico è presente in due lettere indirizzate a Licisco Magagnato:

Farò dei corsi di lezione insieme con i canoni del Warburg [...] comincerò con una raccolta di slides e di riproduzioni, e me ne occuperò io; c'è un'offerta per me di lavorare allo Zibaldone del padre di Bernardo Rucellai [...] A proposito: Donald Gordon ti raccomanda di fargli avere presto a) le fotografie b) quelle di Vicenza medievale. Gli occorrono per una lezione che dovrà fare tra non molto. Ti prega di far presto. (Archivio Licisco Magagnato, 13 gennaio 1949, b. 99, n. 2996)

Caro Cisco, vorrei chiederti di spedirmi subito in Inghilterra [...] 1) Il catalogo Alinari che avevi ordinato al portiere del Museo 2) Le guide di Vicenza che possono servirmi, e almeno la migliore che abbiamo guardato insieme. Vorrei avere l'uno e le altre nei prossimi giorni quando stenderò le didascalie per la mostra. (Archivio Licisco Magagnato, 12 gennaio 1949, b. 99, n. 2984)

Dal tentativo di creare “una specie di piccolo Warburg-sul-Tamigi” (Meneghello 2006d, 1287), Meneghello approfondisce il suo rapporto con l'immagine: da un lato, ne fa utilizzo per la trasmissione della cultura, attraverso il lavoro di docente all'Università, dall'altro, porta avanti una ricerca personale da cui attinge per la stesura delle sue prime pubblicazioni. Interessante è vedere anche una volontà di considerare l'immagine come “ciò che sopravvive di un popolo di fantasmi”, le cui tracce sono appena visibili ma disseminate dappertutto. Da Warburg, inoltre, deriva la scelta di uno studio comparativo, volto a indagare il visibile sotteso alle trame della scrittura: si tratta, insomma, di collegare il dominio dell'immagine a quello degli studi antropologici, sollevando così nuove riflessioni intorno allo stile. Tra gli scritti più interessanti da questo punto di vista sono da citare tre articoli editi sulla rivista *Comunità* tra il 1953 e il 1954, poi confluiti nel libro *Pro-memoria. Lo sterminio degli ebrei d'Europa 1939-1945* (1994). Alla fine di tutti e tre, figura la firma di Ugo Varnai, pseudonimo di Meneghello negli anni Cinquanta. Gli articoli, pubblicati quasi dieci anni dopo la fine della guerra, sono arricchiti da foto in bianco e nero e cartine: “Meneghello li esaminava per filo e per segno con una grande capacità

e con una attenzione, che allora mi stupiva un po', per la parte fotografica. Desiderava sempre che questi articoli fossero illustrati; poi capii da che cosa derivava questa passione, dalla sua esperienza all'istituto Warburg di Londra" (Zorzi 2013, 15-16). Questi articoli sono opera del Meneghello recensore, prodotto di un importante lavoro di selezione, sintesi, parafrasi e, a tratti, anche di traduzione. Si tratta di un adattamento, di un resoconto dettagliato del libro di Gerald Reinlinger sulla *Final Solution*⁷, per mettere in risalto le linee importanti e rendere più lineare l'esposizione (da notare che il testo dello storico inglese consta di più di seicento pagine, *Promemoria* di sole centocinque). Qui, Meneghello sperimenta forse un nuovo modo di raccontare, di descrivere gli avvenimenti storici e gli orrori della Seconda Guerra mondiale; l'autore intende infatti la presenza della fotografia giustapposta al testo come elemento di opposizione alla forza spazzatrice della Storia, capace di fondere tempo presente e passato rendendo gli avvenimenti opachi, invisibili; una violenza che tende a rendere illeggibile l'esperienza sia personale che comunitaria. E il narratore, che diviene storico in questo caso specifico, si accinge a rappresentare, al pari del fotografo, la comune esperienza degli istanti che fanno da resistenza al tempo.

1.3 Meneghello fotografo

Il rapporto tra la letteratura e le immagini è spesso ambiguo, nel senso che si presta a equivoci, ma può anche aprirsi a nuove possibilità creative. Le immagini costituiscono infatti esse stesse un linguaggio e sono capaci di inviare un messaggio in modo autonomo, non richiedono necessariamente un supplemento di linguaggio⁸. Nel percorso letterario di un autore è possibile che un testo si accompagni con immagini, le quali a loro volta posso essere viste e interpretate per sé stesse o in posizione subordinata. Interessante caso, in questo senso, è quello che si riscontra in *Roland Barthes par Roland Barthes*⁹ (1975),

⁷ "La lettura del libro ebbe su di me un effetto sconvolgente. Io avevo notizie personali e dirette [...] ma non avevo mai voluto fare veramente i conti con la realtà ultima dei fatti, guardare in faccia il mostruoso insieme della cosa. Ora per la prima volta capivo il senso generale e la natura profonda di quegli eventi" (Meneghello 1994, 7).

⁸ "[...] è un linguaggio potente, come a volte i gesti di una creatura muto-la" (Meneghello 1999, 317).

⁹ L'autore oltre a essersi occupato, in molte occasioni, dei problemi teorici della fotografia, ha anche affrontato il tema nelle sue opere autobiogra-

dove l'autore, intento a offrire una rappresentazione di sé stesso, gioca con la metaletteratura e l'interazione con altre forme d'arte come, ad esempio, la fotografia: nella prima parte (coerentemente con la memoria labile della propria infanzia) i ricordi prendono la forma della pellicola, e Barthes si limita a brevi didascalie che illustrano la foto, o riportano le suggestioni ad essa legate. A mano a mano che la memoria avanza, le foto sfumano, a vantaggio della parola. Lo sforzo vitale diviene quello di mettere in scena un immaginario. Come dichiara Barthes, si tratta del

Libro delle mie resistenze alle mie idee; è un libro recessivo (che va all'indietro, ma anche, forse, che prende le distanze).

Tutto questo deve essere considerato come detto da un personaggio di romanzo - o meglio da molti. Perché l'immaginario, materia fatale del romanzo a labirinto di merletti nei quali è fuorviato chi parla di sé stesso, l'immaginario è preso a carico da svariate maschere (*personae*), scagliate secondo la profondità della scena (e però nessuna persona dietro).¹⁰

Quando il criterio è quello di accostare a un romanzo testimonianze di stampo illustrativo e mnemonico, senza soffermarsi unicamente all'estetica, si aggiunge una densità ai significati, una prospettiva nuova dello sguardo che trasforma le immagini in simboli e metafore. Come visto finora, il rapporto tra Meneghello e il versante iconico è peculiare, ma è nel primo volume delle *Carte* che possiamo rinvenire le tracce di una maturazione, di un approdo raggiunto che propizia l'attività stessa di raccontare: "Raccontare non come si racconta abitualmente (segno, in generale, che non si ha niente di molto avvincente da dire), ma per forti concentrazioni su immagini che vanno a bersaglio dentro di te e parlano la lingua esaltata, tagliente delle cose stesse" (Meneghello 1999, 98). Il raccontare in modo non abituale è una ri-

fiche e quasi narrative. Nel testo vi è il ritorno nelle vesti di soggetto narrativo, di personaggio che si muove dentro il mondo delle immagini e delle vicende sparse della sua vita: giunge alla vera e propria costruzione di un personaggio Barthes, raccontato e ricostruito attraverso le fotografie di famiglia, o quelle di luoghi a lui collegati.

¹⁰ Trad. it. di Celati 2007 [1980], 136-137. Orig. Barthes 1995 [1975], 46: "Livre de mes résistances à me propres idées; c'est un livre récessif (qui recule, mais aussi, peut-être, qui prend du recul). Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman - ou plutôt par plusieurs. Car l'imaginaire, matière fatale du roman et labyrinthe des redans dans lesquels se fourvoie celui qui parle de lui-même, l'imaginaire est pris en charge par plusieurs masques (*personae*), échelonnés selon la profondeur de la scène (et cependant personne derrière)".

cerca che ha accompagnato l'autore per tutta la sua vita: un percorso che cerca di fare leva su uno dei tratti peculiari delle immagini, e cioè quello della mera evidenza, dell'antiretorica a lungo ricercata. Per raggiungere questo obiettivo, però, bisogna vedere il mondo attraverso una lente, quella che abbiamo definito lo sguardo dell'autore, o almeno poter usare un artificio che "pareggia il reale", e che nella descrizione di Meneghello si presenta suddiviso in tre stadi, definiti come i tre gradi della scrittura:

Tre gradi dunque: in basso l'acqua scura, informe, l'afflusso da ciò che hai sentito e pensato, come dire della "coscienza", del "pensiero"; in mezzo le forme prime, mutevoli, effimere, tra le quali ne emerge qualcuna di stabile e viva, in cui l'artificio pareggia il reale (anzi solo nell'artificio riuscito, pare, si può cominciare a sapere che cos'è il reale, e compiacersene); e in superficie le cose scritte. (Ma poi tra queste ultime, altri gradi: cose sbagliate – rottami raccolti per errore, corpses -: cose non riuscite, insipide o malamente scimmiettate; e naturalmente le soavi sorelle delle cose reali). (2001, 287)

Se poi, alla ricerca di far emergere in superficie "le forme prime, mutevoli", si aggiunge la volontà di narrare per forti concentrazioni di elementi visivi, si avrà la duplice peculiarità di non essere assoggettati al rischio di piccoli o grandi problemi d'interpretazione (cui è sottoposta l'arte fotografica), ma di avere il potere di far emergere i significati meno espliciti (attraverso il campo della letteratura). La funzione della parola diviene quindi non solo quella di intermediario tra l'immagine e il lettore, ma di veicolo di un codice espressivo autonomo, l'agente "tagliante delle cose stesse" (*ibidem*). Esempio, in questo caso, è il diagramma ideato da Enza Biagini (2011, 729-756) per indicare la funzione intermediaria svolta dalla parola nella ricezione delle immagini su una tripartizione non gerarchica: la descrizione (l'illustrazione, l'immagine o nel caso di Meneghello il ricordo visivo), il commento (l'interpretazione, lo sguardo, il filtro dell'autore) e infine il racconto (la resa finale, la trasposizione di ciò che va "a bersaglio dentro di te")¹¹. Ne deriva che il fine ultimo di una tale narrazione consiste "nel dare all'immagine l'evidenza e la concretezza sensibile che

¹¹ "[...] il linguaggio verbale e quello visivo sono inseparabili' diventa il mio scorcio di idee implicito ed essenziale, proprio per non inficiare il tentativo di girare intorno ad alcuni procedimenti, per altro tra i più diffusi, della parola che si 'finge' immagine, non tanto attraverso le figure retoriche (metafora, metonimia, comparazione...), bensì attraverso la descrizione (illustrazione), il commento (interpretazione) e il racconto" (Biagini 2011, 734).

le è connaturata e che la parola capta solo se riesce a figurarsela” (ivi, 742). In questo connubio, a guadagnarci è l’elemento visivo, poiché è reso ambiguo e meno assoggettato alla mimesi; ma, ancor più importante, l’immagine viene sottratta al “ruolo” di materia del narrato per diventare essa stessa parola che racconta e, conseguentemente, manipolata e resa docile alle esigenze del narratore. Questa visione fotografica non manca, ovviamente, di influenzare la scrittura di Meneghelo. Fermare il tempo sulla carta è ossessione del narratore come del fotografo; cogliere l’attimo fuggente, oltre che tentare una duplicazione assoluta del reale, è il sogno dei poeti di ogni generazione. La narrazione sembra realizzare ciò che la memoria tenta, spesso in maniera fallimentare: isolare un istante, strapparli alla continuità temporale, al susseguirsi di altri istanti che rischiano di soffocarlo e consegnarlo all’oblio. Nasce una volontà che lo porterà a compiere dei veri e propri esperimenti con la fotocamera durante un viaggio in America:

Come mestiere a suo tempo ho scelto il fotografo, perché l’idea di fotografare le cose mi piace. È arte la fotografia? La cosa non mi interessa; posso dire che non mi piacciono molto le foto poetiche che ‘trasfigurano’ un selciato, un ramo nudo, una schiena. (Meneghelo 1999, 316)

Meneghelo affronta il rapporto problematico fra immagine e soggettività umana in prima persona, si immerge nelle esperienze magiche e psicologiche della duplicazione del soggetto, della dissociazione interiore tra anima e corpo. Si soffermerà sempre di più sul dettaglio delle operazioni che la fotografia richiede e che può forse assomigliare a quello che compie la coscienza:

La pulitura della lastra, che deve essere perfetta perché l’operazione sia possibile, assomiglia alla preparazione interiore senza la quale la memoria e la coscienza non hanno la purezza e profondità che sono loro proprie. Il minimo oggetto che si interpone tra il vetro e la luce arresta l’immagine e le impedisce di formarsi. Quando la lastra è ben preparata, l’immagine si deposita su di essa, mentre viene esposta alla luce del sole, davanti all’oggetto che deve riprodurre. [...] Quel ritratto, depositato da un oggetto presente su una lastra che conserva l’immagine senza ancora mostrarla, non assomiglia alle impressioni sorde che l’anima ha ricevuto? (Ceserani 2011, 33)

Quella luce a cui viene esposta l’immagine, per Meneghelo è l’impressione del presente. L’autore importa l’immagine nell’oscurità, dove il ricordo (o la coscienza) agendo come un acido sotto il velo del racoglimento fa apparire l’immagine che vi è depositata, permettendo

così di “documentare le cose come sono fatte: “Con le foto voglio documentare come sono fatte le cose, non i sogni. Naturalmente alla resa dei conti si fotografa (come si fa tutto il resto) con la personalità. Si può dire che si fanno solo autoritratti. Ogni piega della realtà contiene migliaia di foto, ne fai qualche centinaio, ne azzechi qualcuna. (Meneghello 1999, 317). La frammentarietà costitutiva della fotografia diventa componente irrinunciabile per la descrizione di un mondo naturale, ma soprattutto individuale che, come scrive Pellegrini, si dirige verso forme ideali:

Il frammento sembra congelarsi in una brusca ellissi. In altri brani l'immagine viene sospesa in una sintassi nominale, e al racconto si intreccia o sovrappone qualcosa di statico, di contemplativo. La narrazione magari si blocca in pura descrizione dirigendosi verso zone che si potrebbero definire “ideali”, verso le forme a priori della memoria, un armamentario archetipo calcificato e incumbente a cui è difficile rinunciare. (Pellegrini 2016, 34)

La peculiarità si accentua ancora di più quando l'occhio di Meneghello seleziona in un'inquadratura rurale o urbana dettagli significanti, fino a creare una sorta di monologo visivo, attribuibile tanto al narratore quanto al protagonista, in cui si traduce a livello linguistico la relazione tra lo spazio e la sua percezione che caratterizza il “montaggio”.

In Meneghello, questa strategia si sviluppa grazie al “taglio” dell'immagine. Infatti, se la struttura del primo Meneghello, che proviene da una solida formazione universitaria (e anche italiana), è tutta basata su uno studio estetico riguardante autori “lontani” dai suoi giorni, attraverso il *Dispatrio* (il poter affermare “I've changed my mind”¹²), con l'immersione in una nuova cultura e la continua frequentazione dell'istituto Warburg, la narrazione si fa tutta imperniata sugli elementi visuali. Anche se non tematizzata estensivamente, la fotografia vi gioca un ruolo fondamentale a livello di struttura e approccio narrativo. Nella sua narrativa, l'elemento fotografico dominante è la cesura, l'inquadratura: come in una fotografia, la narrazione re-inquadra il reale, conferendogli sfumature di nostalgia, distanziandolo dal presente per fissarlo nell'atemporalità dello scatto. La competenza fotografica

¹² “Dire ‘I've changed my mind’ (cioè ho cambiato idea) non era un'ammissione potenzialmente imbarazzante, ma una buona spiegazione. Questo a noi riusciva sorprendente, forse perché “la Mente” in italiano la pensavamo come un contenitore. Ovviamente si cambiava anche da noi parere, ma riconoscerlo sembrava un segno di poca serietà, una cosa da doversene almeno scusare. Lassù invece era un privilegio incontestabile della gente, anzi (secondo me) ne andavano fiero” (Meneghello 2007, 216).

dell'autore è messa al servizio di una narrazione che riproduce, non solo a livello tematico, le fasi, le ambiguità e le aporie del dagherrotipo, dallo "scatto" alla post-produzione, che nel racconto si tramuta nell'ingrandimento, fino ai limiti del possibile, di un particolare.



Fig. 5 - Foto di Luigi Meneghelo, "Viaggio in America", [s.d.]
Collezione Adriano Marchesini. Riproduzione autorizzata

Riferimenti bibliografici

- Albertazzi Silvia, Amigoni Ferdinando, a cura di (2008), *Guardare oltre: letteratura, fotografia e altri territori*, Roma, Meltemi.
- (2017), *Letteratura e fotografia*, Roma, Carocci.
- Barthes Ronald (1995 [1975]), *Roland Barthes par Roland Barthes*, in Id., *Œuvres complètes*, t. III 1974-1980, édition établie et présentée par Éric Marty, Paris, Editions du Seuil, 79-250. Trad. it. di Gianni Celati (2007 [1980]), *Barthes di Ronald Barthes*, Torino, Einaudi.
- (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard. Trad. it. di Renzo Guidieri, *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Torino, Einaudi.
- Biagini Enza (2011), "La parola dalle immagini. Appunti su efrasi, 'graphic novel' e 'novelization'", in Marco Ariani, Arnaldo Bruni,

- Anna Dolfi (a cura di), *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, Firenze, Olschki, 729-756.
- Bernaconi Luca (2008), “ ‘ E allora scrivendo rimetti a posto le cose’. Intervista con Luigi Meneghello”, in Giuliana Adamo, Pietro De Marchi (a cura di), *Volta la carta la ze finia. Luigi Meneghello. Biografia per immagini*, Milano, Effigie edizioni, 203-211.
- Centanni Monica (2000), “Presentazione di *Engramma*”, *La Rivista di Engramma (online)* I, 1, <http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2139> (01/2019).
- Ceserani Remo (2011), *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Didi-Hubermann Georges (2002), *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit. Trad. it. di Alessandro Serra (2006), *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Giambrone Roberto (2009), “La seconda vita del disservicio. Appunti sulla falsificazione della memoria”, *La Rivista di Engramma (online)* IX, 74, <http://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1763> (01/2019).
- Marcerano Giuseppe (2004), *Fotografia come letteratura*, Milano, Mondadori.
- Meneghello Luigi (1950), *The Italian Reading of an Elisabethan. Catalogue of an Exhibition of recently acquired books in the Library. March 1950*, Reading, School of Arts University of Reading.
- (1954), *Vicenza. Catalogue of a Photographic Exhibition held in the Great Hall of the University of Reading in the Autumn Term 1950*, Reading, School of Arts University of Reading.
- (1994), *Promemoria. Lo sterminio degli ebrei d'Europa*, Bologna, il Mulino.
- (2006a), *Opere scelte*, progetto editoriale e introduzione di Giulio Lepschy, a cura di Francesca Caputo, con uno scritto di Domenico Starnone, Milano, Mondadori.
- (2006b [1964]), *I piccoli maestri*, in Meneghello 2006a, 340-618.
- (2006c [1987]), *Jura. Ricerca sulla natura delle forme scritte*, in Meneghello 2006a, 964-1214.
- (2006d [1997]), *La materia di Reading e altri reperti*, in Meneghello 2006a, 1261-1580.
- (2007 [1993]), *Il dispatrio*, Milano, Rizzoli.
- (1999), *Le Carte. Volume I. Anni Sessanta*, Milano, Rizzoli.
- (2000), *Le Carte. Volume II. Anni Settanta*, Milano, Rizzoli.
- (2001), *Le Carte. Volume III. Anni Ottanta*, Milano, Rizzoli.

- Pasini Giovanna (2000), "Introduzione al metodo di Aby Warburg", *La Rivista di Engramma (online)* I, 1, settembre 2000, <http://www.egramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3016> (01/2019).
- Pellegrini Ernestina (1983), "Vorrei far splendere quella sgrammatica grammatica", in Giulio Lepschy (a cura di), *Su/Per Meneghello*, Milano, Edizioni di Comunità, 11-26.
- Pellegrini Ernestina, Zampese Luciano (2016), *Meneghello: solo donne*, Marsilio, Venezia.
- Reitlinger Gerald (1953), *The Final Solution: the attempt to exterminate the Jews of Europe*, London, Vallentine-Mitchel. Trad. it. di Quirino Maffi (1962), *La soluzione finale: il tentativo di sterminio degli ebrei d'Europa, 1939-1945*, Milano, Il Saggiatore.

L'estremo dispatrio

Ernestina Pellegrini

Università degli Studi di Firenze (<ernestina.pellegrini@unifi.it>)

Abstract

This essay aims to investigate the images of Death in Meneghello's works, moving from *Il dispatrio*, *Libera nos a malo* and *Pomo pero*, in order to assess the primacy of a materialistic view.

Keywords: Animal Studies, Death Studies, *Il dispatrio*, Thematology, Visual Studies

Con questo lavoro, che ho intitolato *L'estremo dispatrio*, voglio cominciare a fare il punto su un argomento complesso che credo sarebbe banale ridurre a un'indagine tematica sulle immagini della morte nelle opere di Luigi Meneghello, anche se in effetti si fonda su una piccola banca dati che ho messo insieme nell'arco di vari anni, e che può essere visto alla luce di altri miei studi (Pellegrini 1996 e 2014). Potrei forse aggiungere anche che il mio primo saggio sullo scrittore vicentino sembra orientarsi in questa direzione, perché ruotava intorno al senso e alla retorica della "caducità" in *Pomo Pero* (Pellegrini 1977). Il quadro – come si può immaginare – è estremamente articolato e potrebbe essere diviso in paragrafi, prendendo come schema l'indice di un classico repertorio come *The Oxford Book of Death* (Enright 1983): *Definitions; Views and attitudes; The Hour of Death; Suicide; Mourning; Graveyards and Funerals; Resurrections and Immortalities; Hereafters; Revenants; War, Plague and Persecution; Love and Death; Children; Animals; Epitaphs, Requiems and Last Words* (ivi, IV). Toccheremo qui solo alcuni campi e in maniera molto sintetica, fornendo qualche campionatura.

Dunque, l'estremo dispatrio. E allora mi chiedo: per andare dove? Non esistono prefigurazioni di un oltre nell'opera dello scrittore, se non in un risvolto di copertina del terzo volume delle *Carte*:

Or se mi mostra la mia carta il vero, / non è lontano a scoprirsì il porto...

Sì, se leggo bene i segnali sto per arrivare, è quasi in vista l'approdo. Non è stato un viaggio per mare, ma piuttosto come seguire a ritroso l'andamento di un fiume, meandri, acque pigre, silenziose tra due fasce di folta vegetazione, un ingorgo di rami, sterpaglie, rovi. In certi momenti mi è parso di risalire una specie di Gange, come a Benares, in una luce livida (alba); sulla sponda di qua, a sinistra, roghi sparuti, fumi... e lontano lontano sull'altra sponda, appena visibile oltre la sterminata calotta del fiu-

me, il paese evanescente dove aleggiano (nebbioline) i fantasmi scorporati delle cose e delle persone che hanno lasciato questa vita, forse anche di quelle che non sono mai nate...

Bah, ci sarà qualcuno ad aspettarmi? Gente che si rallegri del mio incontro, belle e sagge donne, amici... Qualcuno a cui possano interessare, forse *piacere*, le cose che ho raccolte per strada, portate a casa e ostinatamente ripulite? (Meneghello 2001, risvolto di copertina)

L'attacco del Canto XLVI dell'*Orlando Furioso*¹ apre con leggerezza ariostesca questo frammento di meditazione sulla morte, con l'immagine della morte come viaggio, facendo ricorso anche a certe impressioni provate durante un viaggio in India. È questa, credo, l'unica prefigurazione di una dimensione ultraterrena. Per Meneghello sarebbe più opportuno parlare di iperuranio, lo spazio dove dimorano le idee platoniche. Ricordo la nostra visita al Museo Abatellis, il 23 giugno 2007, a Palermo, per vedere *Il trionfo della Morte* di un Anonimo del Quattrocento²:

“Vedi Ernestina – mi diceva Gigi – c'è la morte scheletro al centro di tutto, su un cavallo scheletro meccanico anche lui. E *zac* tira una freccia. Muore la donna che parla d'amore, e *zac* muore l'uomo che suona la cetra. E *zac*, muore il servo che porta i cani a passeggiare, *zac zac*, e muore il prelado con la tiara. *Zac zac zac*, cascano giù altri preti. *Zac*, muore ognuno coi suoi pensieri. Un lavoro pulito. Ma vedi, la Morte ha dietro anche una falce, e con quella fa il lavoro grosso, quando le cose sembrano andare per le lun-

¹ Cfr. Ariosto 1964 [1532], XLVI, I, 1596.

² Sull'affresco c'è ora la splendida lettura che ne dà Michele Cometa in *Il Trionfo della morte di Palermo. Un'allegoria della modernità* (2017). Come si legge nella descrizione editoriale del libro: “Originariamente collocato nel cortile dell'Ospedale Grande e Nuovo in Palazzo Sclafani, il Trionfo della morte – ora custodito nella Galleria di Palazzo Abatellis, a Palermo – è una straordinaria enciclopedia iconografica medievale e moderna, di cui non conosciamo l'autore. “Il libro di Michele Cometa è una guida all'interpretazione del tessuto narrativo di questo formidabile affresco. Le molteplici fonti pittoriche e letterarie che ne costituiscono la trama convergono nel tratteggiare – evocando la peste nera che imperversava in Europa da più di un secolo – una sorta di confutazione iconologica del retribuzionismo medievale. Le pene mondane, infatti, non sono qui più riconducibili al peccato, ma si stemperano in una melanconia tutta moderna. Una codificata allegoria medievale finisce per accogliere tonalità dell'animo del tutto imprevedute, nuances che solo un'attenta posterità potrà compiutamente decifrare. Lo stupore, lo sdegno, la cura, la compassione, la speranza che affiorano nei gesti congelati dei personaggi del dipinto trovano qui per la prima volta un'espressione che costituirà l'ossatura delle categorie esistenziali moderne, facendo del Trionfo un'opera filosoficamente profetica” (ivi, risvolto di copertina).

ghe, madonna mia. La gente affaccendata riempie tutta la scena, vedi?". Aggiungeva: "Guarda l'affresco, non c'è quasi più cielo. Resta una striscia insignificante, piena solo di nuvole. Resta la vita, Ernestina, la vita e basta". (Pellegrini 2008, 198)

La prospettiva è legata a un irriducibile materialismo. Nessun re-tromondo, nessun aldilà consolatorio compensa la coscienza della finitudine, che viene affrontata – come suggeriva Fernando Bandini nella introduzione all'edizione "Oscar oro" Mondadori di *Pomo pero* – con una "mistura di tenerezza e di lucida razionalità laica" (1987, 4).

Il Dispatrio, il libro del 1993 in cui Meneghello affronta il tema cruciale del suo trapianto dal Paese dei Balocchi (l'Italia) al Paese degli Angeli (l'Inghilterra) nei primi anni del dopoguerra, si apre così: "Death qui in Inghilterra non è donna, naturalmente, non porta la veletta coi lustrini, non va a dire ai giovanotti orfici '*Je suis ta mort*': ma nel complesso non è nemmeno uomo, è un *transvestite*" (Meneghello 2002 [1993], 7). Trovo che sia molto significativo che l'esperienza della partenza dal proprio paese (che doveva protrarsi per alcuni mesi e che sarebbe stata, invece, l'esperienza centrale della sua vita adulta e professionale), venga inquadrata subito con una immagine di morte, personificata poi, con straordinaria compressione semantica, nella figura neutra, *transgender*, di un *transvestite*. Meneghello, del resto, sottolinea subito la centralità della riflessione in merito al rapporto tra morte e vita in ogni sana e profonda esperienza esistenziale: "Il rapporto tra morte e vita quando non è soltanto un argomento di moda (e.g. lo sperma degli dei?) sta al centro dell'esperienza come il rosso nell'uovo. Non si può vivere bene senza assaggiare ogni giorno cucchiaini di morte" (*ibidem*).

Sembra proprio che Meneghello si ponga sulla scia di Montaigne, per il quale filosofare significa imparare a morire, ovvero significa accettare il fatto che tutta la saggezza e i ragionamenti del mondo si riducano infine a questo, ad addomesticare la morte e a insegnarci a non temere troppo di morire. C'è un passo, nel primo volume delle *Carte* in cui si legge: "Forse una educazione seria, sostanzialmente, dovrebbe insegnare a morire" (Meneghello 1999, 184). Come Montaigne, lo scrittore maladense scrive intorno all'argomento ciò che chiamerei il suo *breviario laico*, cioè non mette in scena una metafisica della morte, quanto piuttosto una fenomenologia della morte, che serve piuttosto a valorizzare la meravigliosa, inafferrabile, fluttuante marea che è la vita. In *Pomo pero*, si legge: "La fenomenologia della morte io non l'ho voluta vedere, ma la so, è una scienza che si comunica per cenni..." (Meneghello 2006d [1974], 675). Così in *Leda e la schioppa*, un libretto di commento a *Pomo pero*, si precisa:

“Nella seconda parte del libro, nella sezione dei *Postumi*, ho voluto invece registrare una fase avanzata della dissoluzione del mondo antico del mio paese, il suo sgretolamento, specie nelle persone dei parenti e dei conoscenti più vecchi, qualche volta con tutta la crudezza e il dispiacere che si accompagnano a questo tipo di registrazioni... La dissoluzione, ma anche la resistenza alla dissoluzione”. (Meneghello 2006f [1988], 1224)

L'evidenza di questa legge vitalistica trova una sintesi in un frammento delle *Carte*, dove un uomo gravemente malato dice “Non intendo morire, non morirò”. Invece sta morendo, e lo sa, “ma sente il dovere di schierarsi dalla parte della vita” (Meneghello 1999, 485). In un altro passo cruciale: “La morte, una cosa prepotente, difendersi a forza di braccia, puntellarsi, ringhiare mentre lei ti pela...” (Meneghello 2001, 194-195).

L'immagine più ricorrente nelle opere dello scrittore è quella della morte come separazione, come estremo dispatrio, come rimozione dal mondo. Ma accanto alla funzione Montaigne si deve inserire almeno la funzione Rilke, per il quale la morte è l'altra metà del frutto (come non pensare alla illustrazione di copertina di John Alcott, col bambino allo specchio che tiene in mano una mela che diventa pera nel riflesso, nella prima edizione del libro? Cfr. Meneghello 1974), la morte è, insomma, ciò che dà profondità alla vita, è insomma lo spazio interiore del mondo.

Per lo scrittore la morte è l'antivita, è la quintessenza del male, ma è anche ciò che dà profondità alla vita. Troviamo, a questo riguardo, un frammento nel primo volume delle *Carte*, dove questo altro spazio che “conteniamo” dentro di noi e che “ci contiene” viene visto come il motore di ogni sapienza: “Che questo profondo silenzio non ci sgomenti. Lo conteniamo sempre e ci contiene. Entrarci, addentrarsi, attraversarlo, ritrovare gli uomini e le donne dall'altra parte. Chi ha sentito questo silenzio e vive non ignora più nulla” (Meneghello 1999, 413). Questa sapienza terminale si acuisce, sembra, nel momento in cui si percepisce l'esistenza come uno scampato naufragio:

Sotto di te, attorno allo scoglio, comincia la zona ambigua delle profondità. Laggiù gli alti stivali di cui i naufraghi si sbarazzano al momento del naufragio affondano lentamente in spazi oscuri ostili. Se tu resti sullo scoglio, ti assalgono cose da sotto, e da sopra ti opprimono altre cose enormi. Ti schiaccia un tetto pesante, ti regge un crudele supporto. Ciò che sale e ciò che cala si fondono, ti sciabordano ai fianchi. Naufrago, smettila di naufragare. (Meneghello 2000, 425)

Ci si imbatte qua e là anche nella figura delle morte come risucchio: “Ecco la ingoia l'ade profondo, le poppanti ganasce la risucchiano” (Meneghello 2001, 298-299). Una terminale caduta nel *luamaro*, il

luogo delle insidie e delle minacce, ma anche la briosa scarica dove fermenta il *luamen* da cui scaturisce il racconto di *Libera nos a malo* (cfr. Pellegrini 2005, 151-163). C'è un brano in *Libera nos a malo* assai eloquente su queste faccende, e che serve anche per studiare la anti-teodicea meneghelliana, il suo radicale materialismo:

Libera nos amaluàmen. Non sono molti anni che il mio amico Nino si è reso conto che si scrive così. Gli pareva una preghiera fondamentale e incredibilmente appropriata: è raro che una preghiera centri così un problema. Liberaci dal luàme, dalle perigliose cadute nei luamàri così frequenti per i tuoi figliuoli, e così spiacevoli: liberaci da ciò che il luàme significa, i negri spruzzi della morte, la bocca del leone, il profondo lago! [...] Libera Signore i tuoi figli da questo luàme, dalla sudicia porta dell'Inferno. (Meneghello 2006a, 110)

È il fecondo *luamen*, la acherontica acqua di Malo, come si esplicita nella sezione delle "Note", che assomiglia a un vero e proprio secondo modulo gaddiano, e nelle appendici che recitano: "A) *Tavola delle morti più notevoli*; B) *Principali morti avvenute nelle note*; C) *Esempio di morte ai margini del testo*" (ivi, 330-332). Le appendici rivelano esplicitamente la nera rete tematica che sottende il libro del 1963. In *Libera nos a malo* ci sono pagine memorabili dedicate alle morti del clan familiare, come la mitica morte patriarcale del nonno:

Negli ultimi anni il nonno usciva col bastone e camminava a fatica, poi smise di uscire e si trascinava appena da una stanza all'altra, infine restò immobilizzato su una poltrona. Non parlava più, e badava soprattutto a mangiare: divorava tutto quello che gli mettevano davanti, e si fermava solo quando non ce n'era più; poi spingevano la poltrona vicino a una finestra del tinello davanti, e il nonno stava a guardare la strada e gli venivano giù le lacrime. Era ancora pericoloso per le donne però, guai se riusciva ad afferrarne una, tanto che mio zio Dino – sempre disposto a ritrovarsi moderni e razionali – voleva affittarne una apposta.

L'agonia durò a lungo. C'erano in casa figli figlie e molti nipoti. Verso sera la zia Nina vide una civetta sul davanzale e si mise a gridare in modo tenebroso, ma più che altro pro forma, e anche un po' perché dopo la morte del nonno sarebbe restata lei la più vecchia della famiglia. Altrimenti l'occasione non era luttuosa, anzi aveva una naturalezza patriarcale che mi fece molta impressione.

Il respiro del nonno era affannato ma regolare; l'infermiere disse che poteva durare ancora molte ore. Disse: "È una buona macchina, ce n'è poche così in paese". Nel mezzo della notte restai io solo nella camera, ascoltando il ritmo di questa buona macchina chiusa nel torace ampio e glabro del nonno. Tutto pareva stilizzato, la grande camera semivuota, il silenzio della notte, la lampada che ardeva accanto al letto, la morte patriar-

cale senza malattia, la lunga lotta simile a una cerimonia. All'improvviso l'ansimare ritmato s'interruppe, cominciò un anelito roco e intenso, e si sentiva che erano gli ultimi. Chiamai gli altri, e vennero tutti in tempo. La zia Adele, curva sul nonno, come invasata, cercava di cogliere la suprema occasione e pretendeva di fargli ripetere la giaculatoria giusta: *Gesù-Giuseppe- Maria- spiro in pace- con voi- l'anima mia*.

L'assurda faccenda era certo innocua, ma la sua forma dovette urtare il buonsenso degli zii e di mio padre, perché uno di loro disse, asciugandosi gli occhi, "piantala imbecille", e l'Adele la piantò e il nonno morì. (Ivi, 137-139)

La piega stilistica che vuole sottolineare la solennità del momento della morte patriarcale si accompagna quasi sempre al viraggio umoristico, attraverso lo sguardo dal basso e talvolta al ricorso ad un lessico che appartiene al mondo del dialetto e dei suoi trasporti in lingua. Insomma, le rappresentazioni della morte passano spesso per un filtro che chiamerei "alla Gioacchino Belli", un autore amato e studiato dallo scrittore vicentino. C'è un brano assai interessante a supportare questa tesi:

I gèra 'nda in mòsca i fanciuli (ma era questo il verso formatosi in sogno, un novenario?): voleva dire che erano morti, e il tono interno era di alto compianto. Non sapevano in espresso chi erano, di quale decennio, relativamente antichi, direi, ricciuti, vestiti di bianco. Erano stati fatti morire, rimossi dal mondo.

'*Ndare in mòsca* è un eufemismo di '*ndare in mona* come figura della rovina e della morte, press'a poco al mondo delle "fiche eterne" del Belli. Ma c'è l'isotopo '*ndare in merda* che, in questa valenza funebre, appartiene in toto, al "mondo del dialetto" e ha connotazioni amare senza fine. (Meneghello 2006f, 1494-1495)

Direi che si nota, come corda portante dell'universo immaginario relativo alla morte e al morire, un uso prevalentemente esorcistico e quasi scaramantico, di sberleffo linguistico all'idea stessa della fine umana, come nel caso di *S'ciopare* (scoppiare) per dire *crepare*:

(*S'ciòpa!* Lett. "scoppia"), naturalmente molto vicino a "crepa!" ma diverso da *crèpa!*, si dice non di rado con una specie di scherzoso parossismo, a persona amica o germana che non si vorrebbe che scoppiasse per davvero (benché, per ipotesi, se lo possa meritare).

S'ciopare è anche usato (di nuovo come "crepare") con funzione di intensivo-apatropaico per "morire", quasi significando sprezzo e sfida per quel supremo andarsi a far benedire della salma corporea di cui si prospetta in questo modo, e si esagera di proposito, la natura sconciamente esplosiva. (Meneghello 2007 [1992], 70)

La morte e la lingua, i modi per dirla, la morte³, con un particolare interesse per i “suoi emozionanti ripiani acustici”, come nell’episodio della uccisione del porco, del *mas’cio*:

Ho letto in qualche parte che c’è una parola ‘veneta’ o addirittura proprio ‘vicentina’, che non avevo mai sentita, *sgnicaménto*, che significherebbe il “pianto fievole”, e in particolare il “gridare del porco quando lo ammazzano”.

Ora sul grido sacrificale del porco euro-asiatico non confondo (*no-confòndo*), ma il grido del nostro *mas’cio* ha o aveva tutt’altre caratteristiche che di un piangere fievole: quando lo agguantavano e cominciavano a sgozzarlo il *mas’cio sigava*; e questo si riteneva uno tra i più atroci *sighi* in natura, uno strido dalle frequenze altissime, astrali...Il mondo della morte, i suoi emozionanti ripiani acustici...Forse non accadeva dappertutto, sarà stata la caratteristica di una schiatta locale *dimas’ci*: perché si deve ribadire che gli animali hanno una loro cultura differenziata da luogo e luogo...Non ho potuto accertare se altrove, o anche nelle nostre corti, quel *sigo* degenerasse davvero negli ultimi istanti in un breve piagnucolo che certo io non ricordo di aver mai udito. L’idea che il morente dopo aver gridato così forte, alla fine dovesse passare per una fase di pianto fievole, e morisse *finfotando*, *conturba*. (Ivi, 85)

La retorica della morte è presa qui di mira. Lo scrittore-linguista si sofferma anche sulla straordinaria produttività di certi avverbi, facendo comparazioni interlinguistiche: “[...] *voltarse-via* ‘morire (all’improvviso)’ rende bene il *keel over* dell’En, udito e visto in un ospedale di Londra, Natale 1984” (Meneghello 2006g [1997], 1497).

Molto spesso lo scrittore collega la morte con un senso di irrealità. Trionfa l’immanenza. Dio è un personaggio del paese anche lui, e i piccoli angeli sono i bambini morti precocemente, gli *Anzolèti*, trasferiti in cielo “con un paio di ali trasparenti come quelli delle libellule, e salgono per conto loro” (Meneghello 2006b, 12). La morte bambina viene percepita con gli occhi del bambino:

³ Cfr. Agamben 2008, quarta di copertina: “Nella tradizione della filosofia occidentale, l’uomo appare come il mortale e, insieme, come il parlante. Egli è l’animale che ha la “facoltà” del linguaggio e l’animale che ha la ‘facoltà’ della morte. Altrettanto essenziale è questo nesso nell’esperienza cristiana. La facoltà del linguaggio è la facoltà della morte: il nesso fra queste due ‘facoltà’, sempre presupposte nell’uomo e, tuttavia, mai messe radicalmente in questione, può veramente restare impensato? E se l’uomo non fosse né il parlante, né il mortale, senza per questo cessare di morire e di parlare?”.

Anzolèti, con questo nome chiamavano quei nostri compaesanelli infanti, vissuti troppo poco per non diventar subito angioletti nell'atto stesso di rendere l'ultimo respiro sulla terra.

“Per chi suonano?”

“Non senti? È un anzolèto.”

Ogni atro giorno la campana suonava così. Ci morivano fitti, e nei mesi più crudeli, nelle grandi giornate estive, vivevano in una nuvola di piccoli angeli avviati al cielo, che ci offuscava il sole.

Roberto, il primo Roberto di mia zia Lena, di cui questo di adesso rinnova il nome, morì a quattro anni di gastroenterite. Quando capii che stava morendo passai qualche ora di strazio assoluto; la bambinaia mi aveva accompagnato nella casa della nonna, e lì nella sala d'entrata, tra vasi di piante verdi vicino alla finestra, l'idea che morisse Roberto mi assaliva a intermittenze. Sentivo lacerazione e abisso, ma non terrore o perdita. Ciò che stava accadendo mi pareva insopportabile; sentivo che c'ero io, e presto ci sarebbe la stessa cosa, e non credevo che si potesse coesistere. Avevo sette anni, e questi spasimi esistenziali sono tra i peggiori di cui mi è restata memoria.

Ora la cosa c'è, Roberto è morto, un oggetto color della cera che pare Roberto è restato sul sofà nel tinello della zia. Adesso mi è già più facile sopportare, in quest'aria ovattata di lutto che soffoca i rumori: è come se la morte delle persone care producesse oltre al resto una vena di sollievo. Il portone del portico è chiuso; in casa nostra e in quella della zia, di qua e di là dal portico, c'è silenzio. Anche Bruno e Mamo nostro cugino, coetanei di Roberto, non fanno chiasso. Sono nel portico, spiano pel buco della serratura dentro il tinello della zia, poi si prendono per mano ed eseguono in punta di piedi una piccola danza di gioia. Sottovoce, inarcando le ciglia come increduli di tanta fortuna, scandiscono la formula esilarante: “Morto! Morto!”.

Il giorno che lo seppellirono fu portata in orto una poltrona dallo schienale alto, con le borchie di ottone, e le pie donne vi accompagnarono la zia Lena. L'orto nostro è aperto ai rintocchi del campanile, c'era un gran pino in fondo, era d'agosto. La zia Lena in nero s'era abbandonata nell'assurda poltrona tra le aiuole delle dalie e degli ortaggi; le pie donne biascicavano.

Era quel momento irrazionale dello strazio, in cui esso non dà più senso e pare un sogno d'estate commentato dalle galline e dai coleotteri, in un fiotto di spazio tra qui e le colline, traslucido, infestato dal gong della campana. (Ivi, 7-11)

Accanto ai commenti che si possono fare alle numerose rappresentazioni della morte nelle opere di Meneghello – disponendole idealmente come un *bilderatlas*, alla maniera di Warburg – bisognerebbe aprire un capitolo dedicato al nesso strettissimo fra *morte e letteratura*, vale a dire cercare di indicare i vari punti in cui lo scrittore esplicita le fonti della sua scrittura o lega il proprio immaginario – chiamiamolo così – all'immaginario di altri scrittori. Tre sono forse i nomi più vistosi, a

questo riguardo: Shakespeare, Baudelaire e Borges. Si riporta qui almeno un piccolo brano dedicato a Baudelaire, in *Quaggiù nella biosfera*, dove si segnalano certi “innocui eccessi di quel gusto funebre e del macabro” che dilagano dappertutto nelle *Fleurs*:

Già, qui i vermi appartengono personalmente al poeta: “Avanzo per l’attacco, m’inerpico agli assalti / Come accosto a un cadavere uno stuolo di vermi (anzi ‘un coro di vermi’ – *un choer de vermisseaux*)”. Oggi mi domando: Possibile che a suo tempo mi piacessero anche dettagli come questo? No, non credo: li sentivo come innocui eccessi di quel gusto funebre e del macabro che è sparso dappertutto nelle *Fleurs*. È un brulichio di vermi, un bulicame. Citando alla ventura, l’affettuoso “Vermi, negri compagni senza orecchie e senza occhi...” o l’effettato “E il verme ti roderà la pelle come un rimorso”. Emblematica l’immagine della “carogna infame” che si apre (*épanouir*) come un fiore, da cui escono “i battaglioni delle larve”, i vermi che colano come un liquido...

È la verminosità intrinseca del grande libro, che non vorrei bandire dalla mia idea di modernità. I singoli esempi sono a volte deperibili, declassati a *period pieces*. Invece le emozioni che si generano là in mezzo non paiono ugualmente soggette al passare del tempo e al mutare del gusto. (Meneghello 2004, 28)

Morte e letteratura. Spesso in cortocircuito, con abbassamenti comici, e vertiginose trasposizioni spazio-temporali, dove sembrano elegantemente campeggiare audacia e “insolenza” stilistica – come nella rievocazione della scena del *Macbeth* in cui si annuncia la morte della regina – *trasporti* che comunque riescono a far esaltare con forza il succo tragico della vicenda narrata:

Sentendo rievocare (*Leda e la Schioppa*, p. 40) la scena del *Macbeth* che comincia *Sire la regina zé mòrta* Gaetano s’illumina, e mi dice, mi assicura, che ha sentito recitare in teatro una scena molto simile, tanto tempo fa. Sarà stato davvero un Macbè di Ponte di Barbarano, un po’ ritoccato? O qualche altra *Mòrte dela Regina* della filodrammatica di Villaganzerla? La recita era a S. Tonino, nel teatrino parrocchiale. Gaetano, ragazzo, assisteva in compagnia di Gianni delle filande, suo socio, in prima fila. A un certo punto arriva in scena un messaggero con l’annuncio del decesso; ma il Re, irritato e maldisposto, rifiuta di credergli. Segue un dialogo veramente insolito, fonte per Gaetano e per Gianni di profondo stupore:

Messo: “*Maestà, la Regina non è più*”

Re: “*Tu micolióni!*”

Re: “*Dégna tonbabbia e correggiaccia!*”

Le due battute centrali sono una stupefacente interpolazione, probabilmente improvvisata sulla scena da attori che si immedesimano coi fatti presentati. Il senso è ovviamente:

"*Tu mi colióni!*": "Non ci credo! Tu stai scherzando! Tu mi prendi per il culo!"

"*Dio m'acceconi!*" (dove è da notare la stramba felicità della rima che raddoppia la forza asseverativa del giuramento): "Che Dio mi orbi se non è vero"; quasi "Che Dio mi orbòni!"

Ciò che segue riceve la sua scabra e ambigua bellezza da questo primo concitato scambio e resta una memorabile versione IT-VIC di "Abbia degna sepoltura, e sia sistemata nella tomba del Re!"

È un vero peccato che buona parte dei testi teatrali vicentini creati extempore siano scomparsi senza lasciar tracce. Si ha l'impressione che l'inventività di colui che decise all'improvviso di ravvivare quella sera il breve dialogo funebre esclamando "*Tu mi colióni!*", e la geniale prontezza di colui che improvvisò con "*Dio m'acceconi!*" una così pertinente risposta per le rime, abbiano davvero qualcosa di elisabettiano! (Meneghello 2007, 143-144)

Lo stesso meccanismo di ricreazione e abbassamento viene attivato nelle traduzioni dall'inglese al vicentino di alcuni *Trapianti*, da "Ariel's Song" di Shakespeare a "No Motion has she now" di Wordsworth, dall'epitaffio per Buffalo Bill di e.e. cummings ai "Sixteens Dead Men" di Yeats (solo per fare qualche esempio, cfr. Meneghello 2002).

Ci sono dei brani in *Fiori italiani* (2006e [1976]), in cui lo scrittore si chiede perché un autore come Foscolo susciti in lui molto spesso il pianto, sul perché abbia trovato il motivo della memoria ("e serbi un sasso il nome"), la strategia mondana del non dimenticare, "orribilmente commovente" (ivi, 836), soprattutto se innestata sull'abbinamento della morte con i colori primari, come in Carducci - il verde, il vermiglio, il turchino. Segue un laconico commento: "è inutile, i colori primari fanno piangere..." (*ibidem*).

Si cerca - è ovvio - di tirare il collo alla retorica tutta letteraria dei buoni sentimenti, a cui si contrappone una realistica reazione di indifferenza davanti alla tomba del poeta dei *Sepolcri*:

La tomba del Foscolo, un cenotafio naturalmente si poteva riverire alla domenica passeggiando a Chiswick. Un tumuletto di oneste pretese, in un cimitero-giardino. Temevo un po' di commuovermi, la prima volta che mi ci portarono. Straniere genti, illacrimata sepoltura... Invece niente. Ero con amici, e uno di loro mi ha poi raccontato che dopo la visita, gli avevo parlato della mia indifferenza e avevo detto: "mi fa l'effetto che potrebbe farmi la tomba di un gatto". Com'è curiosa, e esposta all'incomprensione, e profonda, la verità! (Meneghello 2001, 412)

Nel terzo volume delle *Carte*, si trova una appendice integrativa, una chiosa, a questo pezzo foscoliano, che inquadra, quasi a mo' di

chiasmo, un altro grande tema – quello della morte animale – che allude alla miseria costitutiva di tutto il mondo organico:

Morte di un gatto in mezzo alla strada, completamente spiacciato nel corpo, una macchia di pelle di gatto spalmata nell'asfalto, da cui si alzava una testa di gatto intera, praticamente intatta, un po' spalmante e palpitante di emozione, ma perfettamente viva. Scomparso il suo gatto, restava questa testa surreale, attaccata all'impronta del corpo sull'asfalto.

È inutile, la morte del gatto nel mio cuore ha preso il posto di quella del Foscolo. (Ivi, 245)

La morte animale serve, allora, a far risaltare, come nell'episodio dei *brombòli* che scalano il monumento ai caduti in paese, in *Libera nos a malo*, attraverso quella che ho definito altrove una “tecnica della distrazione”, l'orrore della morte in guerra e della relativa retorica celebrativa⁴:

I brombóli muoiono tranquillamente nel sonno; e siccome dormicchiano un po' sempre, sono esposti ad un rischio continuo. Il brombólo è soprattutto un arrampicatore: appoggiandolo alle superfici del monumento ai Caduti in Castello, lui s'aggrappa al marmo e ràmpica pazientemente. Salivano sfruttando le minute rugosità del marmo, e i solchi delle lettere; cadevano senza preavviso, e se si sentiva la piccola bòtta della nuca ai piedi dei paretoni bianchi. Il brombólo non muore quando batte la nuca; lo si mette in infermeria, a una dieta di minestra che si versa direttamente col cucchiaino sopra il malato, questi mangia e s'addormenta, ma spesso, secondo la sua natura, muore nel sonno con la pancia piena. Ricordiamo ancora con affetto i nostri brombóli migliori, e specialmente quello bravissimo che si chiamava Soga. [...] Soga si spostava subito vivacemente a sinistra, passava LAIN, passava LAPPO, e poi su [...]. Era solo ora. Solo DE MARCHI Antonio, classe '95, con l'altro DE MARCHI un anno più vecchio; solo col lampo del sole sulle boccette dove c'è CIMBERLE. Avevamo paura per lui, lo vedevamo salire lassù di riga in riga, pareva che non finissero mai. Ma quanti ne sono morti in questo maledetto paese? (Meneghello 2006b, 71-72)

La morte, in tutte le sue forme, raramente produce *pietas*, ma quando la scatena è al massimo livello. Provoca semmai nell'autore una specie di indifferenza e, a questa legato, un senso di sospensione e di irrealtà. “La morte è questo scialo” – si legge nel secondo volume delle *Carte* (Meneghello 2000, 166), uno scialo che sembra rimandare a quanto disse lo scultore, scrittore e illustratore olandese del secondo

⁴ Su questo motivo si vedano Zampese 2017 e Salvadori 2017, 225-240.

Futurismo Leo Lionni, l'autore della *Botanica parallela* (1976), quando gli chiesero cosa pensasse della morte, e lui rispose: “un terribile spreco di tempo”⁵.

Ho detto che raramente il pensiero della morte produce *pietas*, ma è più giusto dire che ci sono momenti in cui alcune parole, alcune espressioni, alcuni suoni-rumori, rivelano “la segreta materia della nostra vita” e scatenano una imprevista “scheggia rovente di pietà” – come si legge in un brano raccolto nel volume postumo che si intitola *L'Apprendistato* (2012), che raccoglie gli articoli che Meneghello aveva scritto, negli ultimi anni, per *Il Sole 24 ore*:

Il luogo era deserto, c'era il sole. K. Allineava alcuni ciottoli di qua sulla pietra di Jenö, di qua sul tumulo (provvisorio, ci vuole un anno) di Olga. Siamo restati lì in silenzio qualche minuto, poi K. Ha detto sottovoce qualcosa in forma di elegia per la sorella morta, e forse in forma di umana riflessione sulla vita di lei e di Jenö, e di chiunque altro viva e muoia: e ciò che ha detto è stato: “Povero diavoli...”, e questo con spaventosa potenza è sceso dentro di me, mi ha attraversato, me e tutto quello che sono e sono mai stato... Una scheggia di rovente pietà, la profonda, segreta materia della nostra vita. –

Che cosa c'è dunque dentro di me, che lo spiedo ardente di queste poche sillabe è andato a toccare? Perché la bizzarra relazione delle parole con l'universo mondo? Perché il senso del vuoto, del nulla, è così mescolato col suo contrario? (Ivi, 34)

Per tirare le somme, in chiusura, si può affermare che le immagini della morte sono declinate per lo più in *understatement*, con un'evidente spinta antitragica e antiretorica. Basti pensare al non detto, alla reticenza, di fronte alla rievocazione della morte del capo partigiano Toni Giuriolo: “Antonio con un paio di squadre si avviò direttamente a nord. Forse ci dicemmo “ciao” con Antonio, ma non mi ricordo. Finiva la notte. Questo è il punto che lui se ne va, per le sue strade, col braccio al collo, fuori della mia vita” (Meneghello 2006c [1964], 487). E qui si entra nello spazio della morte in guerra. Ho già trattato questo argomento in una relazione al convegno milanese del maggio 2014 su *I piccoli maestri*, in occasione dei cinquanta anni dalla prima pubblicazione (Pellegrini 2017, 50-54). Fra le cose più inquietanti da raccontare e da esorcizzare del periodo della guerra civile c'è di sicuro

⁵ Faccio riferimento a un dialogo fra Leo Lionni, l'artista pistoiese Paolo Tesi e chi scrive, durante una visita nella di lui casa di Radda in Chianti, nel novembre del 1990. Anzi, eravamo nel suo giardino, per vedere le sculture delle piante e dei fiori della *Botanica parallela* (1976).

la morte vista e data. Addentrarsi in questo territorio provoca nello scrittore due sentimenti contrastanti: fascino e ribrezzo. Sono due corde intrecciate, in antagonismo:

Così ci sono nei *Piccoli maestri* passi in cui regna una vera e propria estetica e ideologia del macabro, in cui si calca con gusto la tradizione dello spettacolo dell'epica classica, i meravigliosi colpi, i tagli incredibili, quasi un'etica/estetica gioiosa ed energetica della lotta fisica come in Omero o nella cultura cavalleresca del bel ferire, descrizioni di battaglie, di spargimenti di sangue in una direzione amplificata, talora parodica. La *Tebaide* di Stazio. Lucano. Ma è un caso, mi dico, che l'uomo più temibile dell'Altipiano ricordi Diomede, "ha il pallore degli eroi", la sua forza "è sorella della delicatezza" (Meneghello 2006c, 418).

Quando lo scrittore torna a parlare della morte di Toni Giuriolo, in un altro passo dei *Piccoli maestri*, sottolinea che non morì in un rastrellamento ma "in combattimento aperto, com'era più giusto" (ivi, 489). La morte in battaglia, come nell'epica classica. Si deve, comunque, precisare che la prospettiva più forte della rappresentazione rimane quella del non detto, della lacuna e della ellissi.

Un capitolo a parte meriterebbe l'immagine della morte nei campi di concentramento, l'orrore irrapresentabile che va rappresentato della Shoah. Con i suoi articoli sulla rivista *Comunità*, nell'immediato dopoguerra, Meneghello fa un resoconto nudo e dettagliato sulla Shoah, rinunciando a qualsiasi elemento di letterarietà, a qualsiasi marcatu-
ra stilistica, limitandosi a parafrasare e divulgare i contenuti di *The final Solution* di Gerald Reitlinger (1953), articoli poi raccolti nel 1994 in un volumetto intitolato *Promemoria*, per la casa editrice Il Mulino. Gli articoli sulla rivista avevano immagini che destarono sconcerto nei lettori. Lo scrittore volle metterle anche nell'edizione del 1994, quasi anticipando il dibattito che fiorirà intorno al libro del 2003 di Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout* che riportava quattro foto strappate all'inferno di Auschwitz nell'estate del 1944 da alcuni membri del *Sonderkommando*. I due libri sviluppano, in modo diverso ma analogo, una riflessione originale sulla memoria, la storia, l'immagine e l'opera d'arte, sulla possibilità o meno di accostarsi, e documentare, quella realtà per molti inimmaginabile e indicibile che furono i campi di sterminio nazisti. Nonché si allude pure alla funzione dell'immaginario. Nel capitolo VII si legge:

L'immaginazione non è un abbandono ai miraggi di un solo riflesso, come troppo spesso si crede, ma è viceversa costruzione e montaggio di forme plurali che vengono messe in corrispondenza: ecco perché, lungi dall'essere un privilegio dell'artista o una pura faccenda soggettivistica,

l'immaginazione fa parte integrante della conoscenza nel suo movimento più fecondo, benché – o perché – più arrischiato. Il suo valore euristico è incomparabile: lo si verifica da Baudelaire in avanti.⁶

Lo scrittore vicentino, che ha sempre voluto tenere fede ai singoli dettagli della realtà – le distanze fra i luoghi, i singoli spari dell'esperienza resistenziale – concordava nel profondo – ne sono sicura – con la concezione dell'immaginario data da Baudelaire, per il quale si trattava di una facoltà scientifica di percepire i rapporti intimi e segreti tra le cose, di percepire le corrispondenze e le analogie fra le cose.

In *Fiori Italiani*, il libro del 1976 dedicato alla educazione e diseducazione scolastica negli anni del Fascismo, a un certo punto lo scrittore fa l'esempio di un ragazzo, Cesare, un giovane “da libro di lettura capovolto”, il prodotto di una retorica interventista, di una “educazione di cui si moriva” (Meneghello 2006e, 919), con il culto del bel gesto eroico, guardando al modello della morte nell'epica classica, alla “morte rossa” di cui parla lo storico della filosofia, storico delle religioni e antropologo francese Jean-Pierre Vernant, che indica però anche l'altra faccia della morte, come avvenimento spaventoso e indicibile, racchiuso nella maschera della Gorgone, simbolo del terrore paralizzante che coglie l'uomo di fronte al sollevarsi del velo che separa il regno dei vivi dall'al di là (cfr. Vernant 1985). La dea Atena – secondo il mito classico - aveva posto sull'egida il ghigno pietrificante di Medusa, forse la più terribile e angosciante delle figure femminili e infere emblemi di quell'alterità brulicante, caotica e distruttiva con cui il mito si è perennemente confrontato, per terrorizzare e paralizzare i nemici. Ma torniamo al giovane da “libro di lettura capovolto”, di cui parla Meneghello nei *Fiori italiani*:

Ai pensieri di Cesare mancava una dimensione. Erano vividi e del tutto irreali. Mettendoli di profilo non si vedono più. Continuava a ripetere che morire non è nulla, ma è evidente che l'idea di morire, proprio lui, proprio morire, gli pareva di suprema importanza”. Poi successe che suo fratello Dante si ammalò, se ne andò in pochi mesi. In famiglia fu disperazione atroce. Preparavano il posto a tavola, al ragazzo morto. Dopo cena spegnevano la luce “per essere al buio, come Dante. (Meneghello 2006e, 919)

⁶ Trad. it. di Tarizzo 2005, 153. Orig. Didi-Huberman 2003, 151: “L'imagination n'est pas un abandon aux mirages d'un seul reflet, comme on le croit trop souvent, mais construction et montage de formes plurielles mises en correspondances: voilà pourquoi, loin d'être un privilège d'artiste ou une pure légitimation subjectiviste, elle fait partie intégrante de la connaissance en son mouvement le plus fécond quoique - parce que - le plus risqué. Sa valeur heuristique est incomparable: on la vérifie depuis Baudelaire [...]”.

Fra gusto (per lo più parodico e apotropaico) del macabro e tendenza al non-detto c'è – lo si è visto – una spartizione di compiti, un antagonismo e una compensazione. In alcuni casi sembra che si sfiori un tono liquidatorio: “Si potrebbe dire che la morte è incredibile ma non insopportabile. [...] Certo non si può dare un senso allegro al fatto che si muore, e dunque neanche al vivere: però la cosa non è poi così terribile, si fa...” (Meneghello 1999, 163).

Molto è stato scritto sui temporali che aprono *Libera nos a malo e I piccoli maestri* e si è scritto pure sul sonetto di Borges dedicato alla pioggia che fa rivivere in modo intensificato esperienze dell'infanzia, riportando in vita le voci delle persone che non ci sono più, un sonetto citato da Meneghello nella sua conferenza sullo scrittore argentino a Vicenza (cfr. Meneghello 2006g, 233-244), un sonetto che sembra riecheggiare in un'altra poesia che lo scrittore lesse il giorno del suo ottantacinquesimo compleanno, il 16 febbraio del 2007, alla Casa Bianca a Malo, e sembra a noi ora una prefigurazione serena della propria morte, avvenuta il 26 di giugno dello stesso anno. Beppe Barbieri la lesse il giorno del funerale, Con questa poesia voglio chiudere il mio discorso:

Ascoltavo il tuono lontano
cercando nel cielo alla mia destra
affacciato sui grandi alberi del parco.
Ma ciò che cercavo non era nel tuono,
e non era nella cupola delle nuvole
o nell'agitazione dei grandi alberi del parco.
E quando sopraggiunsero altri tuoni più vicini, frizzanti,
e schioccò un fulmine qui, alla mia sinistra,
ciò che cercavo non era nei tuoni
e non era nel fulmine, ma dentro a me,
e trasportato con me in alto, sotto la volta delle nuvole.
Mi misi a gemere, lasciai la terrazza,
e singhiozzai convulsamente, a lungo,
seduto sull'orlo del letto.
Fuori cadeva una pioggia vivace, briosa,
e fioccarono piccoli fulmini:
è finita l'estate.
(Pellegrini 2008, 202)

Riferimenti bibliografici

- Agamben Giorgio (2008), *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Torino, Einaudi.
- Ariosto Ludovico (1964 [1532]), *Orlando Furioso*, a cura di Edoardo Sanguineti, Marcello Turchi, Milano, Garzanti.

- Bandini Fernando (1987), "Introduzione", in Luigi Meneghello, *Pomo pero*, Milano, Mondadori, I-XIII.
- Cometa Michele (2017), *Il Trionfo della morte di Palermo. Un'allegoria della modernità*, Macerata, Quodlibet.
- Didi-Huberman Georges (2003), *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit. Trad. it. di Davide Tarizzo (2005), *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Enright D.J. (1983), *The Oxford Book of Death*, Oxford-New York, Oxford UP.
- Lionni Leo (1976), *La botanica parallela*, Milano, Adelphi.
- Meneghello Luigi (1993), *Il dispatrio*, Milano, Rizzoli.
- (1994), *Promemoria. Lo sterminio degli ebrei d'Europa*, Bologna, il Mulino.
- (1999), *Le carte. Volume I. Anni Sessanta*, Milano, Rizzoli.
- (2000), *Le carte. Volume II. Anni Settanta*, Milano, Rizzoli.
- (2001), *Le carte. Volume III. Anni Ottanta*, Milano, Rizzoli.
- (2002 [1993]), *Il dispatrio*, Milano, Rizzoli.
- (2002), *Trapianti. Dall'inglese al vicentino*, Milano, Rizzoli.
- (2004), *Quaggiù nella biosfera. Tre saggi sul lievito poetico delle scritture*.
- (2006a), *Opere scelte*, progetto editoriale e introduzione di Giulio Lepschy, a cura di Francesca Caputo, con uno scritto di Domenico Starnone, Milano, Mondadori.
- (2006b [1963]), *Libera nos a malo*, in Meneghello 2006a, 3-335.
- (2006c [1964]), *I piccoli maestri*, in Meneghello 2006a, 337-618.
- (2006d [1974]), *Pomo pero. Paralipomeni d'un libro di famiglia*, in Meneghello 2006a, 619-780.
- (2006e [1976]), *Fiori italiani*, in Meneghello 2006a, 781-693.
- (2006f, [1988]), *Leda e la schioppa*, in Meneghello 2006a, 1215-1259.
- (2006g [1997]), *La materia di Reading e altri reperti*, in Meneghello 2006a, 1261-1580.
- (2007 [1992]), *Maredè, maredè... Sondaggi nel campo della volgare eloquenza vicentina*, Milano, Rizzoli.
- (2012), *L'apprendistato. Nuove carte 2004-2007*, a cura di Anna Gallia, Cecilia De Muru, Milano, Rizzoli.
- Pellegrini Ernestina (1977), "Pomo pero di Luigi Meneghello", *Il lettore di provincia* VIII, 29-30, 51-62.
- (1996), *Necropoli immaginarie. Immagini della morte in Balzac, Flaubert, Zola, Dickens, Dostoevskij e Tolstoj*, Firenze, Le Lettere.
- (2008), "Sette giorni con Luigi Meneghello", in Giuliana Adamo, Pietro De Marchi (a cura di), *Volta la carta la ze finia. Luigi Meneghello. Biografia per immagini*, Milano, Effigie, 197-202.

- (2014), *Il grande sonno. Immagini della morte in Verga, De Roberto, Pirandello, Tomasi di Lampedusa, Sciascia e Bufalino*, Firenze, Florence Art Edizioni.
- (2017), “Altre tavole di lettura per *I piccoli maestri*”, in Francesca Caputo (a cura di), *Maestria e apprendistato. Per i cinquant'anni dei Piccoli maestri di Luigi Meneghello*, Novara, Interlinea, 43-56.
- Reitlinger Gerald (1953), *The Final Solution: the attempt to exterminate the Jews of Europe*, London, Vallentine-Mitchel. Trad. it. di Quirino Maffi (1962), *La soluzione finale: il tentativo di sterminio degli ebrei d'Europa, 1939-1945*, Milano, Il saggiatore
- Salvadori Diego (2017), *Luigi Meneghello. La biosfera e il racconto*, introduzione di Ernestina Pellegrini, Firenze, FUP, <<http://www.fupress.com/catalogo/luigi-meneghello/3552>> (01/2019).
- Vernant J.P. (1985), *La Mort dans les yeux. Figures de l'autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette.
- Zampese Luciano (2017), “Le bestie e la morte in *Libera nos a malo* di Luigi Meneghello”, *Rivista di Studi Italiani* XXV, 3, 203-224, <<http://www.rivistadistudiitaliani.it/articolo.php?id=2237>> (01/2019).

“In fondo voglio dire che per me il bene supremo, a quanto capisco, sarebbe la vita contemplativa”: Meneghello e l’ipogeo filosofico

Valentina Fiume

Università degli Studi di Firenze (<valentina.fiume@unifi.it>)

Abstract

This essay analyzes Luigi Meneghello’s relationship with philosophy from his youth studies. In the works of the author there is a clear desire to follow the philosophical aspiration. The essay attempts to decipher this underlying code of his thought.

Keywords: autobiography, Comparative Literature, Luigi Meneghello, memory, philosophy

In fondo voglio dire che per me il bene supremo, a quanto capisco, sarebbe la vita contemplativa, penso di essere molto più incline a contemplare che ad agire, e perciò le mie idee (vaghe!) sulla beatitudine sono collegate alla nozione di contemplare qualcosa.
(Meneghello 2003 [1986], 126)

L’intero macrotesto delle opere di Luigi Meneghello è stato vagliato a più riprese attraverso lo *spectrum* del critico letterario, del linguista e, recentemente, con gli strumenti dell’ecocritica. Manca, tuttavia, un’indagine esaustiva circa la natura filosofica che emerge continuamente, seppur in *controluce*, nei testi dell’autore. Si vuol qui offrire un brevisimo *excursus* che tenti lo smascheramento di quello che potremmo definire l’ipogeo filosofico di Meneghello. Un codice sotteso, dunque, difficile da decrittare. Lo studio ha preso in considerazione principalmente i tre volumi delle *Carte* che sono il laboratorio in cui l’autore ha potuto riporre i propri “materiali di officina”, un retrobottega della scrittura o come lo definiva scherzosamente Meneghello “il suo zibaldone”. Le *Carte* costituiscono un fiume carsico che scorre al fondo della produzione dell’autore in modo acronico rispetto alla produzione letteraria. Le *Carte* sono parti di un ingranaggio *in fieri* che consegnano allo studioso la veste di archeologo intento a scovare reperti, “cocci” puntualmente ordinati pur mantenendo la loro forma *extra-vagante*, polimorfa, ambigua rispetto all’architettura più saldamente ordinata dell’impianto testuale. Meneghello stesso fornisce al critico o al letto-

re l'immagine dell'archeologo-detective impegnato nella ricostruzione degli eventi a partire dal recupero di tutti quegli indizi destinati a disperdersi. Il parallelismo tra archeologo e detective permette altresì di considerare proprio i "cocci", quei materiali di scarto talvolta rotti, incompleti, smangiati e corrosi, oggetti preziosi da cui trarre la concatenazione dei fatti:

Archeologia: l'arte di far parlare i residui, gli avanzi, i detriti: nel nostro caso, i cocci. È un'indagine quasi poliziesca, affidata al gioco degli indizi e delle deduzioni; e nello stesso tempo è una ricerca immaginativa, aerea. Si mira a ricostruire non solo le linee generali, ma certi dettagli cruciali. È incredibile la finezza dei dettagli a cui si può arrivare: indizi a volte minuscoli, quasi illeggibili [...] Ricostruire eventi e forme partendo dai cocci, basandosi specialmente sul materiale fornito dagli accumuli, i depositi di scarto: il *greparo*, il *cocciaro* [...] inteso come straordinario deposito del passato. (Meneghello 2006b [1997], 1512-1513)

Il "*greparo*" (*ibidem*), deposito degli scarti di ceramica, diviene così il luogo donde ritrovare le origini primordiali. L'argilla cotta che attraverso la corrosione del tempo torna alla terra fa pensare alla sedimentazione di tutti quei pensieri, di tutte quelle parole creature che affondano nel proprio immaginario. E dunque le *Carte* seguono il tracciato di un'aritmia che evade e al contempo si uniforma al pulsare ritmico e ordinato delle grandi opere meneghelliane. Un sottotesto che si muove in modo acronico e fuor dal tempo nonostante il preciso postillare con foglietti, corredati di date, da parte dell'autore.

E sono proprio questi "cocci", queste schede a fornire una prima spia della necessità di dare un ordine ai pensieri rivelandosi essi stessi *paralipomena*. Ed è a partire dalla stratificazione di queste carte che lo studioso può rinvenire le tracce di una strada che Meneghello lasciò in età giovanile: quella del filosofo.

Sebbene in un primo momento lo scrittore maladense aveva deciso di laurearsi in filosofia con una tesi sull'ultimo Fichte, opterà poi per un lavoro su Benedetto Croce. Quali sono i rapporti che intercorrono tra la filosofia e la letteratura in Meneghello? In un saggio di metapoetica con il titolo suggestivo di "Discorso in controluce" l'autore afferma:

Vi avevo nominato "Fichte", a proposito della mia ammirazione per l'immagine dello scholar, del dotto. Si tratta naturalmente di Johann Gottlieb Fichte, le date sono 1762-1814. [...] Qui vi leggo un brano che ha attinenza con l'andamento dei miei studi e che si potrebbe intitolare *Il caco dell'ultimo Fichte*. Il testo spiega che il mio S., dopo alcune incertezze tra le due branche della facoltà "si trovò al corso di laurea in Filosofia, e con una tesi sull'ultimo Fichte". (Meneghello 1990, 42)

E subito dopo commenta:

Per la tesi era andato da Stefanini, che lo trattava con speciale considerazione. Stefanini era un uomo gentile e buono. Aveva piedi lunghissimi, si diceva che agli esami mesmerizzassero gli studenti impreparati spuntando Dopo la guerra, S. andò privatamente a trovarlo a casa sua in piazza Spalato, in cima a un palazzone, e Stefanini gli domandò: "E quando possiamo attenderci i primi frutti del suo ingegno?". I primi frutti! Un ingegno che frutta, una persona da frutto. La cultura come orticoltura. Che fate di bello, quel giovane? Faccio cachi.

Il caco dell'ultimo Fichte, forse il più mostruoso caco che il pensiero italiano abbia mai minacciato di fare, non cominciò nemmeno a maturarsi nel grembo di S. Del primo Fichte e di quello di mezzo sapeva poco, e dell'ultimo niente. Ma forse è la condizione ideale per scrivere una tesi non banale. (*Ibidem*)

Il non-sapere è condizione precipua e feconda per ogni costruzione di tesi.

Non a caso Meneghello utilizza l'immagine del caco, un frutto immangiabile quando è acerbo per poi diventare, con la maturazione, prezioso poiché contiene in sé sacralità dovute alle sue numerose virtù. È possibile partire da questa immagine per tentare un catalogo di reperti meneghelliani sul suo pensiero filosofico che proprio come un frutto acerbo, lasciato in un angolo, riesce a maturare nonostante i numerosi tentativi di occultamento.

Non dobbiamo certo esimere la nostra riflessione dal chiaro tono ironico o forse più precisamente umoristico delle parole dello scrittore ma questo passo, come altri, mostra una realtà in trasparenza e cioè il desiderio irrinunciabile della filosofia. Lavorando ancora per immagini Meneghello appare come Ulisse che si fa incatenare all'albero maestro della sua nave perché, pur sapendo di rischiare la morte, desidera ascoltare il canto delle sirene. Un canto che teme ma che al contempo desidera. Messo in guardia da Circe, Ulisse non resiste alla fascinazione del canto:

Dapprima giungerai dove sono le Sirene, che ammaliano tutti gli uomini, chiunque sia che da loro arrivi.

Chiunque, non sapendo, a loro si accosti e oda la voce delle Sirene, mai più ritorna a casa, né giulivi la moglie e i teneri figli gli si mettono accanto.

Le Sirene lo ammaliano con il loro canto armonioso, stando in un prato. Intorno c'è un gran mucchio di ossa di uomini in putrefazione: sulle ossa si disfa la pelle.

Ma tu passa oltre, e sulle orecchie dei compagni spalma,

ammollita, dolce cera, perché nessuno ascolti
 di loro. E se tu stesso vuoi ascoltare,
 ti leghino per le mani e i piedi sulla nave veloce,
 affinché tu ascolti, godendone, la voce delle Sirene.
 E se tu preghi i compagni e ordini loro di scioglierti,
 allora ti tengano legato con nodi ancora più fitti.¹

Omero utilizza spesso il termine *θέλξις* e il verbo da cui deriva *θέλω* che indica etimologicamente una capacità visiva, un “ammaliare con gli occhi, con lo sguardo”, questo dunque disinnescerebbe il tentativo di Ulisse di non udire il canto delle sirene poiché lascia occhi e orecchi ben aperti offerti alla malia delle mostruose e misteriose creature. Una seduzione dunque che giunge dai remoti gorghi del passato ma che promette una sapienza futura. Una sapienza, quella delle Sirene, generata dall'assenza.

Luigi Meneghello, nel suo continuo lavoro di depistaggio, tenta di non udire il canto della filosofia pur sapendo che questa sua “vocazione” filosofica resterà sempre al fondo della propria esperienza.

Sempre dosando ironia e umorismo, Meneghello racconta, tra divertimento e rimorso, il tradimento di quei suoi primi studi:

[...] dovrei aggiungere che l'impressione di essere destinato, prima o poi, proprio a fare cachi, cachi conoscitivi, libri di studio, non è finita in quel tempo, anzi ha continuato a darmi noia e anche, bisogna dire, a farmi compagnia. [...] Poi, quando ho cominciato, sbadatamente, a scrivere roba “letteraria”, nel 1960-61 e in modo più sostenuto nel 1962, è avvenuto qualcosa di drammatico [...] quasi una catastrofe a rovescio. [...] La mattina che mi venne in mente al principio del 1962 sentii con assoluta certezza che centrava un bersaglio che non avrei saputo come colpire per altre vie. Era scherzoso e perfettamente serio: il modo giusto di esprimere in un motto emblematico ciò che sentivo nei confronti della mia materia, il mio vero rapporto con l'esperienza paesana, fatto di partecipazione e di distacco. Se avessi scritto un saggio su questa ambiguità, sulla natura

¹ Trad. it. di Di Benedetto e Fabrini 2010, 655 e 657. Orig. Omero 2010, 39: “Σειρήνας μὲν πρῶτον ἀφίξεις, αἶ ῥά τε πάντας / ἀνθρώπους θέλγουσιν, ὅτις σφεας εἰσαφίκεται / ὃς τις ἀϊδρεῖη πελάση καὶ φθόγγον ἀκούση / Σειρήνων, τῶ δ' οὐ τι γυνὴ καὶ νήπια τέκνα / οἴκαδε νοστήσαντι παρίσταται οὐδὲ γάνυνται, / ἀλλὰ τε Σειρήνες λιγυρῆ θέλγουσιν αἰοιδῆ, / ἦμεναι ἐν λειμῶνι· πολὺς δ' ἀμφ' ὄστεόφιν θις / ἀνδρῶν πυθομένων, περὶ δὲ ῥινοὶ μινύθουσιν, / ἀλλὰ παρὲξ ἔλααν, ἐπὶ δ' οὐατ' ἀλεῖψαι ἐταίρων / κηρὸν δεψήσας μελιηδέα, μὴ τις ἀκούση / τῶν ἄλλων· ἀτὰρ αὐτὸς ἀκουέμεν αἶ κ' ἐθέλησθα, / δησάντων σ' ἐν νηϊ θοῆ χειρὰς τε πόδας τε / ὄρθον ἐν ἰστοπέδῃ, ἐκ δ' αὐτοῦ πείρατ' ἀνήφθω, / ὄφρα κε τερπόμενος ὄπ' ἀκούσης Σειρήνοϊν. / εἰ δέ σ' ἔτι πλεόνεσσι τότ' ἐν δεσμοῖσι διδέντων”.

incipite del rapporto, certo non avrei potuto comunicarla con altrettanta efficacia. La realtà della cosa non era “filosofica”, era questa: intuitiva, ironica, illuminante. (Meneghello 1990, 43)

Nell'istante in cui tradisce gli studi filosofici, errando, deviando corso, si accorge che il linguaggio letterario è il grimaldello giusto per scardinare le architetture della realtà, della materia per la sua natura intuitiva, immediata, scevra dalle cristallizzazioni del pensiero filosofico. La letteratura come antidoto alla sete di conoscenza, a quella “aspirazione giovanile a capire qualcosa del mondo!”, letteratura – scrive Meneghello – come spensare ovvero privarla dell'impianto meccanico del pensiero. Eppure più volte si trova costretto ad ammettere di aver smesso di “corteggiare senza vera fortuna la filosofia” (*ibidem*).

Ma torniamo al retrobottega, a quel fiume carsico delle *Carte*. In esso è ben evidente la dialettica tra filosofia e letteratura. In un saggio per un volume omaggio per gli ottant'anni di Alessio Tasca, scultore e artista di ceramiche, amico di Luigi Meneghello, Ernestina Pellegrini (cfr. 2010, 197-106) ricorda un commento che Claudio Magris fa nel suo libro *Alfabeti* riguardo al mito platonico dell'anima. Un'immagine difficile da dimenticare, l'anima come carro alato dove l'auriga tenta di mantenere in perfetto equilibrio i due cavalli che trainano la biga: uno nero e uno bianco. Il primo, indisciplinato, trascina l'uomo giù verso il basso, verso le passioni più infime e legate al corpo, il secondo, ubbidiente, porta verso l'alto, verso le virtù, verso il mondo delle idee. L'auriga, che rappresenta l'anima razionale, deve portare l'ordine e tenere l'anima irascibile e quella concupiscibile in perfetto equilibrio per raggiungere l'iperuranio. E Magris afferma che “forse la funzione di ogni arte, a differenza della filosofia o della religione, è quella di raccontare e rappresentare ciò che succede al cavallo che ci trascina giù o meglio a noi quando lo lasciamo a briglia sciolta e lo seguiamo [...]” (Magris 2010, 467).

Meneghello nel saggio “I cocci di Rivarotta” racconta l'incontro con l'amico Alessio Tasca, maestro in grado di interpretare, con il suo peculiare modo di lavorare la ceramica, “la zona intermedia in cui le due cose si saldano insieme” (Meneghello 2006b [1997], 1508) ovvero arte e artigianato. Ecco dunque che l'autore maladense vive l'interstizio tra filosofia e letteratura. Ma tenta di saldarle insieme? Ciò che appare chiaro non è solo l'impianto citazionale filosofico ma anche il lessico, la grammatica a cui fa appello lo scrittore.

Se è vero che, come osserva Ernestina Pellegrini, ci sono cose che “solo la letteratura può dire” (Pellegrini 2010, 200), è altrettanto seducente per Meneghello il richiamo atavico della filosofia, la cui definizione possiamo riscontrare nel secondo volume delle *Carte*:

[...] ascoltare uno stregone di una tribù remota. Il modo geometrico funzionava sì e no. A volte non pareva un modo di pensare.

E allora lasciar stare la filosofia? Ma l'idea di un *mos geometricus* di ragionare pareva così attraente; e così vere e alte alcune nozioni che il testo comunicava. L'amore intellettuale di Dio vibrava così forte... (Meneghello 2000, 316)

Qui lo scrittore fa riferimento con ogni probabilità etica di Spinoza e traspare di nuovo *in controluce* l'ambiguo rapporto con la filosofia. Da una parte i meccanismi di difesa dai pericoli dell'astrazione, dall'altra l'immancabile attrazione verso la filosofia, verso quel *mos geometricus* architettato su assiomi, definizioni, teoremi, dimostrazioni e l'amore intellettuale di Dio, culmine dell'elevazione spirituale e che rappresenta l'ordine necessario che è la stessa sostanza di Dio. Ecco la seduzione della contemplazione dell'ordine geometrico del mondo, della natura, del pensiero. La dialettica che si instaura tra $\chi\alpha\omicron\varsigma$ e $\kappa\omicron\varsigma\mu\omicron\varsigma$, tra abissi, spazi aperti e ordine, spazio modellato e calibrato è una delle spie che tradiscono l'interesse filosofico dello scrittore maladense. Ed è dunque questo il lato più affascinante del filosofeggiare di Meneghello, la natura bifida del suo pensiero. Se infatti l'autore ritiene – come afferma ne *Il dispatrio* – che la letteratura sia uno “spazio multiplo”, il “ventre molle, il sottopancia della mente” (Meneghello 2002 [1993], 228) allo stesso modo ciò che sconcerta e attrae sono le fratellanze oscure tra queste due lenti, quella del letterato/poeta e quella del filosofo/pensatore. Platone aveva condannato la poesia e l'arte ree di condurre l'uomo all'assuefazione delle passioni, privilegiando invece la filosofia come metodo di indagine intorno alla realtà e alla verità. Come osserva María Zambrano, la poesia si distingue dalla filosofia che per la sua natura ametodica vuole tutto allo stesso tempo. Anche per Meneghello forse la predilezione per il linguaggio letterario è data dalla sua natura ametodica, fluida, capace di sottrarsi al metodo. Scorrendo le pagine delle sue opere, notiamo il discorso chiaroscurale, i “diagrammi misteriosi, strani simboli, sigle forse magiche” (Meneghello 2002 [1993], 129) che si instaurano tra filosofia e poesia. Meneghello accampa meccanismi di esorcismo nei confronti della forza atavica della filosofia, vuol fuggire le cristallizzazioni del linguaggio. Eppure scrive nel 1976:

L'ordine ci piace, ma all'occasione ci vantiamo di non averlo. Perché, vuoi mettere il caos, il casino infernale, spassoso, di una macromolecola, di un qualsiasi eobionte, rispetto alla desolata rigidità di un cristallo? [...] tutto continua a diventare qualcos'altro. Sarebbero forse le parole?, si chiede.

Varianti meno giocose del puerile aforisma sul generale scorrimento delle cose, il panta-rei che tanto ci divertiva a scuola?

Ma no: questo non è l'asettico "panta" dei greci, ma il ricco pantasso del cosmo. (Meneghello 2000, 352)

La stridente ironia di Meneghello, nutrita anche del linguaggio scientifico, contrappone la fluidità del caos, degli eobionti (molecole gelatinose idrofobiche) alla rigidità del cristallo e giocando con il termine greco πάντα del frammento attribuito ad Eraclito - πάντα ῥεῖ - contrappone il dialettale *pantasso* che significa viscere.

Altrove nelle *Carte*, l'autore parlerà degli eobionti in un passo illuminante:

"La natura e la mia *nurture*, il modo come sono stato cresciuto e nutrito, mi inclinavano piuttosto alla filosofia, o così mi convinco: alla filosofia, la quale in questi tempi giace per terra in forma di zuppa primitiva, da cui forse sì forse no potranno nascere nuovi eobionti. Il mio sentimento è sciolto come sale in quella zuppa dalla quale veniamo. Se mi fossi accorto in tempo di queste prospettive avrei saputo che fare: cercare di aristotelizzare (in miniatura ben s'intende) la scienza moderna, che ben presto chiameranno antica: ossia ripensare seriamente ai concetti di potenza e atto, p. e., con riferimento non a ciò che sapeva Aristotele, ma a ciò che sappiamo noi della zuppa, e degli eobionti. (Ivi, 87)

Si noti ancora il gioco linguistico tra l'italiano "natura" e l'inglese "nurture" che significa non natura bensì nutrimento. E questo suo legame con la filosofia, linfonodo pulsante e vivo della sua ἐπιστήμη, lo porta a immaginare, a ipotizzare, e infine a sognare un nuovo modo di ripensare gli universali dell'antico sapere per applicarli a ciò che sta vivendo. Poiché la materia oggetto della sua analisi, della sua riflessione è materia viva e vivente, è attratto dalla possibilità di contaminare i vari linguaggi: filosofico, scientifico e letterario.

Il passo continua con una divertente immagine, quella di un antico filosofo che va a colloquio con lui di notte. Scrive:

"Quante volte mi sono figurato che Aristotele fosse tornato in vita, e che tocasse a me spiegarli alla meglio ciò che sappiamo della natura delle cose fisiche e metafisiche. Fare (o tentare) questo con altri filosofi antichi, p.e., con Platone o con Socrate, sarebbe forse più divertente, ma ad Ari si potrebbe parlare in un linguaggio simile al suo, fargli una lezione. Uno dei miei trucchi per addormentarmi con piacere (trovo difficile addormentarmi senza un grano di piacere) è appunto di avviare questo colloquio con Aristotele, spiegarli tutto, in italiano o più spesso in inglese. Lui mi ascolta con severa attenzione: non può andarsene, è una perfetta *captive audience*, ma non pare scontento.

Viene spesso alla notte, in tunica, barba e capelli arricciolati, neri, in età di forse trentacinque anni, ma ne mostra qualcuno di più: io lo faccio sedere su una panca (siamo in una camera nuda, quasi astratta), gli siedo davanti su uno sgabello, e comincio a spiegare. Mi sono fatto l'idea che il solo compito veramente serio di una disciplina che possiamo convenire di chiamare filosofia, è quello di ragionare con le scienze naturali del proprio tempo. Nel nostro tempo, in cui le scienze naturali si sono evolute e sviluppate in modo così drammatico, ci vorrebbe più, non meno, filosofia: ma per il gran salto delle scienze non riusciamo a ragionarci utilmente, e forse per questo siamo così smarriti e frastornati. (Meneghello 2000, 87-88)

Al di là del carattere esilarante e ironico di questo passo, Meneghello dà voce alla necessità di scandagliare il reale con i suoi "strati segreti, fosse marine, scassi terrestri" e di cruciale importanza divengono le parole, "i loro misteriosi legami con le cose, la magia dei loro rapporti interni, le risonanze occulte..." (Meneghello 2007 [1997], 160) fino ad ammettere il sospetto che "le parole siano le cose" (Meneghello 1999, 153). Per quanto tenti di perseguire quella che ritiene essere l'unica via conoscitiva, lo scrittore applica anche il metodo ontologico della filosofia, l'una non esclude l'altra in fondo. Voglio dire che Meneghello indossa lenti bifocali, la filosofia dunque rappresenterebbe la lente di ingrandimento in grado di far guardare il reale da lontano, rincorrendone l'ossatura, le strutture eoliche del DNA, e la letteratura la lente di riduzione, in grado di andare a fondo, di penetrare nelle microstrutture. Macrocosmi e microcosmi: niente si sottrae allo sguardo attento dello scrittore/filosofo, che talvolta veste i panni dello scienziato o dell'archeologo.

L'antitesi tra filosofia e anti-filosofia, la *λογομαχία* tra letteratura e pensiero filosofico mette in atto la diplopia, *specimen* della narrativa meneghelliana. Un'antitesi che si traduce nella contrapposizione tra due figure bibliche, quella di Rachele e di Lia. Scrive Meneghello:

Qui a Reading posso dire di essere stato davvero fortunato sia sul piano della vita attiva sia su quello della vita contemplativa. Dopotutto l'insegnamento e la direzione del dipartimento erano una forma sostanzialmente rispettabile di *attività*; e studiare, e poi a suo tempo scrivere, erano una forma congeniale di contemplazione. Mi piacevano entrambi gli aspetti che sono poi quelli che nella letteratura medievale avrebbero simboleggiato rispettivamente le due donne bibliche, la contemplativa Rachele e la pratica Lia: mi piacevano quasi, ma non proprio, ugualmente. Le mie massime aspirazioni - forse Donald Gordon avrebbe detto «le più profonde delle mie vanità» - erano rivolte al modo contemplativo: e questo è il senso ultimo che ha per me la Materia di Reading, quasi un sommario retrospettivo della mia esperienza qui. Per dirla con Petrarca,

Per Rachel ò servito, et non per Lia.

Ho servito per Rachele, ma ho trovato anche Lia molto, molto simpatica. (Meneghelo 2006b, 1323)

Vita *activa* e vita contemplativa campeggiano al centro della tradizione, spesso con la subordinazione dell'una rispetto all'altra. Contemplare significa attingere, in latino il verbo *contemplari* che è formato dalla preposizione *cum* e il sostantivo *templum* (che corrisponde al greco τέμενος ovvero spazio celeste, spazio abbracciato dallo sguardo), presuppone un'adesione tra sguardo e spazio. Ma la dimensione contemplativa non richiede la negazione della vita attiva. Meneghelo dirà che in fondo "il bene supremo sarebbe l'attività contemplativa" (Meneghelo) perché anche la *θεωρία* è una via conoscitiva.

Un'altra immagine interessante ed evocativa che riconduce alla filosofia è la torre. Meneghelo nelle *Carte* racconta di un sogno:

Ho sognato di nuovo la torre (astratta, illuminata) che è anche una specie di pozzo verso l'alto: è come se andando su non svettasse nell'aria, ma fosse *dentro* a qualcosa, e che in basso questo qualcosa si sprofondasse ancora, di altrettanto sotto la crosta della terra. Sterminato.

[...] La torre, ma come è fatta? La sogno a intervalli da anni e non me lo sono mai domandato. È uno strumento notturno di stupore e di inquietudine. In cima, sulla terrazza terminale si sente di essere sbucati in un'aria rarefatta, una specie di ionosfera, inquietante, del tutto fuori dell'ordinario. Anche la fluida corsa della cabina all'insù, e altrettanto al ritorno, è straordinaria, un viaggio fulmineo e insieme prolungato, quasi infinito... (Meneghelo 2000, 300-301)

A cui aggiunge anni dopo, nel 1978:

Non so se mi fa più terrore l'idea di salire (in forma vertiginosa) o l'idea di scendere. Per "scendere" ciò che ho in mente è "scendere cascando" cioè cascare a lungo: ma per "salire" non è facile spiegare che cosa ho in mente. Si sta in un ascensore grande almeno come un garage o un modernissimo tinello in alluminio, allogato in una torre ascensionale e discensionale. Attorno al vano dell'ascensore ci sono appartamenti, lussuosi, silenziosi. La distanza tra un ripiano e l'altro è mostruosa: il tempo per arrivare è rapido, pochi secondi, la distanza potrebbe essere centinaia di chilometri: e che cosa c'è in mezzo? Altri appartamenti introvabili, inaccessibili da questa parte del mondo. Intere civiltà sconosciute... Questo è ciò che sospetto. La torre è, in realtà, l'universo. Con l'ascensore si va fino alla terrazza sommitale in poche ore fulminee, ma è pericolosissimo. L'ultima fermata fa veramente terrore, perché mette nel profondo infinito. (Ivi, 521-522)

La conoscenza è un movimento ascensionale vertiginoso e al contempo un immergersi nelle profondità, nelle viscere. La torre e il pozzo

sono due immagini di profonda carica simbolica, pensiamo per esempio alla torre di Babele, alla torre araldica, alla *turris eburnea*, figura di origine biblica, a cui si associa l'idea di solitudine e di distaccamento dal mondo circostante da parte dei filosofi. Luogo in cui avvengono trasformazioni, prigionie, attaccato al terreno, alla terra ma anche tendente alle alte soglie del cielo. Luogo di rivelazione e di elevazione spirituale.

Anche il pozzo riveste un ruolo sacro in ogni tradizione perché in esso sono contenuti i tre elementi cosmici: cielo, terra e inferi. Dal pozzo emergono le eco dei morti, immergendosi in esso si raggiungono le viscere, il pantasso. Il pozzo è figura ricorrente nella letteratura biblica: se nell'Antico Testamento il pozzo è metafora di unione sponsale, nel Nuovo Testamento sarà luogo d'incontro con l'Altro, sorgente di acqua viva.

Torre e pozzo, elevazione e sprofondamento, iperuranio e abisso. Sono queste le due polarità che attirano l'anima platonica di Meneghelo, che si ritrova in "una gabbia di specchi" (Meneghelo 2006b, 1531).

Ogni filosofia ha il suo oggetto di speculazione, la letteratura la sua materia. E in un cortocircuito mentale, mentre cercavo di capire quale sia questa materia ho pensato alla $\chi\acute{\omega}\rho\alpha$ platonica che non è soltanto materia, terra, spazio quanto piuttosto "l'aver luogo"; per il filosofo greco si tratta di un ricettacolo invisibile e senza forma di tutto quanto il divenire. Come osserva Giorgio Agamben, l'idea, il dicibile non è né nella mente né nelle cose sensibili ma fra di esse, e si mostrano accanto nel puro "aver luogo":

Nel punto in cui riusciamo anesteticamente e impuramente a percepire non soltanto il sensibile, ma il suo aver luogo, allora l'intelligibile e il sensibile comunicano. L'idea, che non ha luogo né in cielo né in terra, ha luogo nell'aver luogo dei corpi, coincide con esso. (Agamben 2016, 102)

Che letteratura e filosofia siano un Giano bifronte? Potremmo concludere – con le parole di Meneghelo – che entrambe sono "oggetti di cristallo alloggiati negli spazi bui" (Meneghelo 2000, 219).

Riferimenti bibliografici

- Agamben Giorgio (2016), *Che cos'è la filosofia?*, Macerata, Quodlibet.
 Magris Claudio (2010), *Alfabeti. Saggi di letteratura*, Milano, Garzanti.
 Meneghelo Luigi (1990), *Che fate, quel giovane?*, Bergamo, Moretti&Vitali.
 — (2000), *Le Carte. Volume II. Anni Settanta*, Milano, Rizzoli.

- (2001), *Le Carte. Volume III. Anni Ottanta*, Milano, Rizzoli.
 - (2002 [1993]), *Il dispatrio*, Milano, BUR.
 - (2006a), *Opere scelte*, progetto editoriale e introduzione di Giulio Lepschy, a cura di Francesca Caputo, con uno scritto di Domenico Starnone, Milano, Mondadori.
 - (2006b [1997]), *Rivarotta*, in Id., *La materia di Reading e altri reperti*", ora in Meneghello 2006a, 1503-1520.
 - (2009 [1999]), *Le Carte. Volume I. Anni Sessanta*, Milano, BUR.
- Omero (2010), ΟΔΥΣΣΕΙΑ, trad. it. di Vincenzo di Benedetto e Pierangelo Fabrini, *Odissea*, introduzione, commento e cura di Vincenzo di Benedetto, Milano, Rizzoli.
- Pellegrini Ernestina (2002), *Luigi Meneghello*, Fiesole, Cadmo.
- (2010), "Riflessioni libere in compagnia di Meneghello per far festa a Alessio Tasca, fra donne e filosofi", in Nico Stringa, Elisa Prete (a cura di), *Il vasaio innamorato. Scritti per gli 80 anni di Alessio Tasca*, Treviso, Edizioni Canova, 197-206.
- Zampese Luciano (2014), *La forma dei pensieri. Per leggere Luigi Meneghello*, Firenze, Franco Cesati editore.

Dall'icona alla maschera: Luigi Meneghello e l'animalità al femminile

Diego Salvadori

Università degli Studi di Firenze (<diego.salvadori@unifi.it>)

Abstract

This article aims to analyse the relationship between animals and women's representation in Luigi Meneghello's works, from *Libera nos a malo* (1963) to *L'apprendistato* (2012). In particular, it focuses on the artistic references involved in the depiction of animals, foregrounding, the "feminization" of the animal on the one hand and the "animalization" of the female subject on the other.

Keywords: Animal Studies, Bestiario, Gender Studies, intertextuality, Visual Culture

1. Amori ferali e mitopoesi ferine

Le figure femminili occupano un ruolo centrale nella scrittura di Luigi Meneghello, non fosse altro per la peculiarità con cui sono portate sulla pagina e il loro essere protagoniste, mai semplici comprimarie: già Pier Vincenzo Mengaldo, in fondo, aveva avuto modo di rilevare che "è molto difficile trovare uno scrittore (italiano) che come lui abbia non dico tanta comprensione ma tanto tenero affetto per il femminile, singole e categoria. Fossi in lui, scriverei solo di donne, o accompagnato da donne" (1997, XXIII). Un legame, insomma, prolifico ed inesausto, ampiamente passato al vaglio da Ernestina Pellegrini e Luciano Zampese in *Meneghello: solo donne* (2016), nel profilarsi di "una preziosa galleria di ritratti femminili, [...] organizzati secondo [...] forme generali entro cui trovano rilievo, per prossimità o varietà, epifanie umanissime di bambine, madonne ultraterrene e terrene, figure del gineceo familiare, donne di Malo e donne *foreste*" (ivi, 9). Secondo Pellegrini, del resto:

I ritratti di donne che troviamo disseminati in tutta la sua opera, da *Libera nos a malo* ai tre volumi delle *Carte*, sono nodi centrali della narrazione, sono carichi di passione e di stupore – 'un mondo di cose serie, seriamente amate' – ma rispondono anche ad una forte spinta conoscitiva e catalogatoria, a un bisogno quasi ossessivo e difensivo di distinzione e oggettivazione. Strategie narrative precise che ci permettono oggi di raggruppare le immagini per serie, con canoni maggiori e minori, in sin-

tonia con le leggi compositive rigorosissime dell'autore, che organizza la sua materia su due binari stilistici contrapposti: da un lato c'è l'abbassamento ironico-sarcastico, che dà vita a un'esilarante commedia dell'arte tutta al femminile, e dall'altro c'è l'innalzamento estetico, che tocca corde vertiginose soprattutto all'interno della larga e a suo modo 'bassa' categoria delle *Paesane*, di ogni classe d'età. Si può dire che Meneghello tenda ad abbassare e rovesciare là dove c'è retorica e pomposità, e tenda a innalzare nei momenti in cui raffigura le sue donne di Malo, le sue 'opere diavole'. (Pellegrini 2012, 102)

Due, dunque, le direttrici seguite da questa ritrattistica, in bilico tra l'abbassamento mediato da un'ironia di fondo, pronto a sortire un effetto grottesco, oltremodo caricaturale; e un'elevazione volta a riscattare il femminile da un'iniziale condizione minoritaria, al fine di aumentarne la valenza estetica entro lo spazio della letteraria. Va da sé che i legami tra donne e animali non si inseriscano in un immaginario misurato sull'atavica rispondenza, di derivazione aristotelica, tra la femminilità e il *teras* (laddove quest'ultimo va inteso quale sinonimo di mostruosità e anomalia, De Zordo 2001, 332), quanto piuttosto originino un ventaglio di teriomorfie basate su ibridazioni, riflessi: sovrapposizioni più o meno il/lecite, dove il referente zoomorfo è raramente sfiorato da quella "antinomia misogina che vige nell'attribuzione delle corrispondenze simboliche culturali e sociali (bontà-cattiveria; forza-debolezza; razionalità-irrazionalità; santità-natura demoniaca)" (Biagini 2008, 23). Va da sé che l'accostamento al mondo animale miri piuttosto svelare la fascinazione segreta di Meneghello per l'universo femminile, popolante un'autobiografia spuria che dall'infanzia si snoda fino all'età adulta. Prendiamo, a titolo d'esempio, il seguente passo da *Libera nos a malo*:

Le bambine a scuola e le donne in genere le chiamavamo: "le cavre". In fondo non era un insulto, ma un soprannome quasi affettuoso, un rustico complimento.

Due di queste capre, in quinta classe, mi corteggiarono apertamente. Venivano a passeggio davanti a casa, avvolte negli scialli, e passando sbirciavano in cortile dove noi giocavamo a pallone. Per una di loro, bruna e *petite*, provai un sentimento nuovo. (Meneghello 2006b [1963], 51)

Come si evince da una lettura di superficie, l'epiteto – solitamente utilizzato in riferimento a una persona testarda e cocciuta – perde la sua connotazione dispregiativa e si accompagna a un'aura bonaria, affettuosa, fermo restando il fatto che "questa capretta è anonima" (Pellegrini, Zampese 2015), in quanto "anello di congiunzione tra l'idea del

femminile [...] e le sue più potenti incarnazioni [...]” (*ibidem*), destinate poi a dipanarsi nel resto del libro, dove l’animalità si carica invece di suggestioni molteplici, talvolta attingendo alla librettistica d’opera:

[Dino] Fumava Tre Stelle, canticchiava (e un po’ stonato anche lui) *Mimi è una civèta* con molto sentimento, e spiegando a noi il contenuto emotivo della situazione. *Civèta* era un concetto che manipolava bene. Tra le sue donne ce n’era una che piaceva *così* [...], senza bistro negli occhi rapaci [...]. (Meneghello 2006b, 169)

“Mimi è una civetta / che frascheggia con tutti” (Puccini 1988 [1895], 111), canta Rodolfo divorato dalla gelosia nel terzo atto dell’opera pucciniana; ma la donna frivola e vanitosa, evocata nel passo dal riferimento operistico, converge in Meneghello verso un unico dettaglio: lo sguardo rapace e magnetico di un’animalità che, quando è donna, si fa predatrice. Lo stesso dicasi per Adriana Boniver, presente nelle pagine di *Bau-sète!*, che nonostante il fidanzamento con Federico finirà per cedere alle *avances* di “un Altro [...] [che] aveva fatto irruzione in stile da mattatore con mosse misurate e letali” (Meneghello 1997c [1988], 549). Meneghello si sofferma poi sul fare adescatore della protagonista, financo ad approdare a una resa onirica, dove il bestiario e i suoi abitanti riemergono durante il sogno:

Il rapporto di Federico con l’Adriana, ma io nel pensiero continuo a chiamarla Mathilde, era stato di eccezionale intensità, quasi uno spotalizio morganatico, con inflessioni paleo-vittoriane, anime o emblemi di persone che si prendono in sposa reciprocamente davanti a non ricordo più quali simboli del destino, o del sacro, io prendo te per l’eterno, tu prendi me, la cosa è assolutamente formidabile, cappotti color tortora, pellicce color lavagna, sembra di volare... E ora, e ora...

Alto, brusco, tinto di vaga luce maledetta, l’Altro pareva ispirato da slanci di volontà aggressiva (Federico era tutto finezza stremata) che traspariva in ogni suo atto, almeno in pubblico. In realtà questa era solo la sua crosta, quasi una posa giovanile, la parte sotto era molto più umana, come vidi io stesso conoscendolo meglio qualche anno più tardi. La Mathilde di Legnago lo aveva preso nella sua nera rete, ospitato piuttosto, perché ci stava dentro anche lei, nella propria rete in mezzo ai pesci boccheggianti. Strano: mi viene in mente che quando sognavo le sue amiche (non mi arrischiavo a sognare lei) le sognavo in pezzi separati, e ciascuno di questi era un pesce. (*Ibidem*)

L’imago animale è ancipite: sussiste il rimando, neanche fin troppo velato, al mondo degli insetti (si pensi alle vedove nere o alle mantidi religiose pronte a tendere il loro agguato al maschio della stessa spe-

cie); ma si guarda anche al regno delle acque – coi pesci presi nella rete – il che sposta la donna tra il ruolo di adescatrice e quello di vittima. Il reame del sogno opera oltretutto una frammentazione del corpo femminile, là dove la forma pisciforme risente comunque di un tentativo di rimozione e addomesticamento tesi a ammansire la visione altrimenti cruenta delle membra fatte a pezzi; fermo restando l'epilogo chiastico della dinamica onirica, l'inversione dei ruoli rinvenibile poche pagine dopo, dov'è l'Adriana a sognare:

[...] mi scriveva che purtroppo da qualche tempo si sognava tutte le notti di me, non di me nel complesso della mia personalità, con la voce, i modi i pensieri, ma solamente e vividamente del mio *corpo*: così lo chiamava e diceva che era ossessionata, e si domandava cosa si poteva fare...

Come conseguenza ci fu una specie di abboccamento, sarà questa la parola? Un incontro di tipo ciclistico e fluviale, che in verità riuscì fortemente poetico [...]. Non lontano da noi comparve sull'argine un giovanotto abbronzato, certamente un popolano, che si preparava a tuffarsi nel fiume. La Boniver mi disse: "Vedi il suo corpo? Vedi com'è bello? Penso che forse è più bello del tuo (e qui io mi impermalii un po'), ma quello che io sogno e mi conturba in sogno, è il tuo...". (Ivi, 551)

Donne tentatrici, ma oltremodo tentate. Spie di una femminilità "animalescamente furba, esperta", facendo eco al Meneghello di *Maredè*, che nel riportarci alle "cavre" (2006b, 51) così definiva lessicalmente la *pantegana* (che nei dialetti settentrionali indica solitamente il ratto di chiavica):

Pantègan / pantegana: da noi il termine sessualmente non mancato è *pantegàn*; si usa *pantegana* solo se si vuole indicare esplicitamente il sesso, anche in sede metaforica, per esempio per dire di una donna che è quasi animalescamente furba, esperta, ecc., mentre di un uomo, in questo senso, si direbbe che è un *pantegàn* non *na pantegana*. Tutto è fondato ovviamente sulla credenza che in natura il pantegano di entrambi i sessi sia astuto e navigato. (Meneghello 2002a [1990], 92)

Siamo tornati nelle atmosfere del libro d'esordio: alla classe, lo abbiamo detto, delle capre-bambine, dove l'animale esiste solo a livello lessicale e rinuncia alla sua alterità biologica proprio perché si presta a ibridazioni con la sua controparte, siano esse corporee (come nel caso di Adriana Boniver) o lessicali (per le "cavre" o la "pantegana"). In altri casi, il referente zoomorfo risponde a un intento volutamente parodico, destinato cioè ad abbassare una solennità che pervade l'immagine di partenza: ne è un esempio la Salomè della nonna Esterina – sempre dalle pagine di *Maredè* – alle prese con uno *striptease* goffo

che risolve la danza dei sette veli in chiave comica, venata da un erotismo rovesciato:

La Salomè¹ di mia nonna Esterina era una creatura favolosamente peccaminosa, e questo si vedeva da ciò che aveva addosso: in luogo dei gravi panni, delle opache cottole, delle spesse fanelle, la svergognata portava *i vili!*

Curiosamente non era la loro esiguità, l'arrendevolezza agli sguardi, ma al contrario il fatto che erano TANTI: una massa di veli! Mia nonna parlava come se lei l'avesse veduta di persona, si metteva a imitarne (senza accorgersene) la postura obliqua, insidiosa di spalle, dei fianchi... Sotto quei veli era *nuda*...come i pollastri... la pelle leggermente accapponata. (Ivi, 183)

Meneghello tratteggia uno squisito quadretto di ambientazione maladense, dove il bestiario autoctono è funzionale all'abbassamento della sensualità emanata dalla principessa giudaica, ridotta di conseguenza alla stregua di una *coquette*: una pollastra un po' allampanata e tutt'altro che seducente, eppur fattasi carne già tra le pagine di *Fiori italiani*, nella fanciulla conosciuta da S. al Liviano:

Una sera d'inverno S. era uscito a spasso per Padova con una bimba trovata al Liviano che non era poi così bimba. Penso che fosse al Liviano soltanto in visita. Era la prima volta che S. passeggiava a Padova con una bimba per il braccio [...]; nella sua folta pelliccia di coniglio, o di gatto, o di un loro incrocio, calda, ridente, grassottella, piacentissima, si lasciava pilotare tra le zone di luce e d'ombra, ma pilotare dove? Era una nautica un po' a vanvera; S. benché ammaliato in alcune parti dei plessi, e contento di quella gioconda novità, si diceva tuttavia: "questa non è una bimba, cos'è? è una bella pollastra", tastandole l'ala. E così lei, che indubbiamente e onestamente voleva giocare a beccarsi, perse il suo tempo. (Meneghello 1997b [1976], 331)

Dalla "pelle accapponata" della Salomè (Meneghello 2002a, 183), si passa a un'animalità tangibile, tattile – al pari delle narrazioni relative al mondo dell'infanzia – a sua volta connessa alla sfera del corteggiamento ("voleva giocare a beccarsi", Meneghello 1997b, 331). Un'ani-

¹ Nel terzo volume delle *Carte*, l'autore non manca di tornare sulla principessa giudaica e, nello specifico, sull'"effetto" sortito dalla sua carica erotica, ferma restando una resa grottesca. In parallelo, Meneghello restituisce il senso dell'episodio biblico, che qui ha modo di essere rievocato in modo plenario: "Era vestita in modo molto spinto, la padrona di casa. Trapelavano le cosce e il resto della calzamaglia blu notte a trafori, giganteschi trafori... Una specie di effetto Salomè, quando comparve a San Giovanni per sedurlo, tutta avvolta nei veli, che vuol dire praticamente in-camicia, cioè senza. Si dava arie la padrona di casa, si esibiva" (Meneghello 2001, 345).

malità, si badi bene, che si fa *melting-pot* di altre specie, come si evince dalla “folta pelliccia di coniglio, o di gatto, o di un loro incrocio” (*ibidem*), poi destinata a fermarsi su quello che è il dettaglio ultimo, cioè “l’ala” (*ibidem*), a riprova di come sia pressoché impossibile distinguere, a tale altezza, umano e animale. Una situazione, del resto, rilevabile anche nelle pagine di *Bau-sète!*, a proposito della vipera di Calvene:

il prete aveva due *hobbies*, uno che amava le vipere, e le collezionava in persone o in immagine, e io gliene descrissi una che avevo visto poco tempo prima in tutt’altra parte della provincia, una cosa allucinante, grassa come un vitello, color tabacco e foglia secca, modernissima, anziché nei soliti toni verdastri, che attraversava la strada ancheggiando, senza un pensiero al mondo, e io che rabbrivivo alla vista di quei fianchi opimi, quelle spire tranquille. (Meneghello 1997c [1988], 490)

I confini tra le soglie speciste (animale e umano) appaiono decisamente confusi, giacché il rettile perde la sua morfologia originaria e – proprio a partire dalle movenze lascive e sinuose – acquista un’alterità che ci porta nei territori di un femminile dove l’*imago* della donna-vipera si fa perturbante, anche in nome di una sottile e coltivata struttura analogica:

Fu in cima alla strada nuova che da Calvene (in antico considerato “il paese delle puttane”, ma io dico che è invece il vivaio segreto delle vipere di monte) porta direttamente sull’orlo dell’Altipiano, e lì c’è un lungo tratto pianeggiante che segue la costa. Fu lassù, passando in macchina, che vidi quella stupefacente vipera così in carne, una sorta di giovane Buddha delle vipere, traversare. Naturalmente la schivai, ma un po’ più in là mi venne la voglia di vederla meglio, e tornai indietro in retromarcia, per conoscerla di più, per dare migliore appiglio alla mia sorpresa, al mio rispetto forse venato da un torbido impulso d’amore: mi sentivo pieno di una forza e un benessere [...] che spartivo con lei: ma lei non c’era più. (*Ibidem*)

Il passo prosegue sui toni di una sospensione fantastica che opacizza tratti caratteristici della creatura rappresentata. Umano e animale condividono sì lo stesso statuto, ma sulla descrizione aleggia come un’aura fumosa. Va da sé che la figura zoomorfa si faccia elemento d’incognita, nel rimandare a quel “torbido impulso d’amore” (*ibidem*), subito riconducibile a un’ibrida *femme fatale*:

La descrissi al prete che aveva per primo suo *hobby* le raccolte delle vipere, dettagliando ogni aspetto, esagerando un po’ la grossezza, col senso di descrivere un’ubbia, e sapevo che non era un’ubbia, ma come farlo capire a un conoscitore, un collezionista? Non era forse un unicum, la Vipera di

Calvene [...], un mostro irripetibile? Io parlavo eccitato ma poco fiducioso, il prete collezionista si alzò da tavola [...] e uscì un momento e tornò con una grande foto, e nella foto lei, la Vipera di Calvene, sua sorella, tale e quale nel colore, nelle misure, nell'opulenza dei fianchi e (quasi) nella suggestione. (Ivi, 490-491)

Le fisionomie giungono ora a un punto di arrivo e completano quella sovrapposizione d'immagini cominciata a inizio del passo, originando un "meraviglioso intreccio delle forze della natura e delle forme della civiltà, delle organizzazioni neurologiche, ecclesiastiche, e [...] anche estetiche" (ivi, 491). Nel proiettarsi sulla figura del rettile, lo sguardo autoriale opera una fusione di forme che, all'apparenza, risulterebbero discordanti, mutuando suggestioni stereotipiche (dal versante scritturale, alle donne-vipera *à la* Klimt). Ma siamo lontani da un bestiario canonico in cui gli animali vengono quali allegorie di alcuni aspetti – spesso quelli peggiori – degli esseri umani: Meneghello non si limita a sublimare il referente zoomorfo con la qualità astratta – il che porterebbe a un appiattimento del versante connotativo – bensì ne esalta la forma e la sua pingue corporeità. Certo, l'animale è occasione per dire altro, ma l'alterità – almeno in questo caso – finisce per zoocentrare il testo e anettere il *terios* alla sua perseità biologica. Sulla vipera del passo citato, Meneghello tornerà anche in un estratto del terzo volume delle *Carte*:

[...] penso alla vipera grassa, color tabacco, sinuosa, lenta, che traversava la strada [è quella di *Bau-sète!*, 1988, cap. 5]², pigra, grassa, temibile, color tabacco o forse foglia secca, molto più grande del serpente agile, corto, asciutto che da oltre mezzo secolo chiamo *vipara*. (Meneghello 2001, 201)

Sempre in *Bau-sète!*, il legame tra il femminile e i rettili³ si riattiva col personaggio di Simontetta⁴ e il suo "monile serpentino, nero, che

² Interpolazione dell'autore.

³ L'intero capitolo VIII del libro sembra rispondere a un'ofiolatria velata, nel senso che i rettili emergono dalle pieghe del testo e, in un certo qual modo, ne orientano la partitura stilistico-tematica: "Avevo provato, e le cose erano andate avanti, lisce, rosee, sorridenti, già in parte intensamente vertiginose, quando senza alcun preavviso la staffetta entrò fulmineamente in crisi, ebbe un sussulto violento di ripulsa, come una persona che scendendo per trastullo in un campo di spagna o di trifoglio senta all'improvviso sotto di sé un serpente" (Meneghello 1997c, 539).

⁴ Proprio all'inizio dei *Piccoli maestri*, si legge che Simonetta "dava sempre l'impressione di venir dietro, come una cucciola" (Meneghello 2006c [1964], 3).

non pareva di buon augurio” (Meneghello 1997c, 534), la cui filiazione dal *Ritratto di Simonetta Vespucci come Cleopatra* (eseguito da Piero di Cosimo nel 1480⁵) sarà indicata dallo stesso autore in un passo delle *Carte*: “ ‘Serpe’ [...]. C’è il *creep*, il serpente; c’è il veleno e il pericolo; c’è la faccenda del Paradiso terrestre; c’è la Simonetta di Piero di Cosimo, col serpe nero al collo” (Meneghello 2009, 96). Ma le suggestioni, con tutta probabilità, ci portano anche alla canzone “Vipera”, scritta nel 1919 da E. A. Mario (pseudonimo di Giovanni Ermete Gaeta, 1884-1961) e poi oggetto di numerose interpretazioni (da Anna Maria Fougez a Luciano Virgili, fino alla celebre versione di Claudio Villa): nel brano, il rettile appare in veste di bracciale (“Ella portava un braccialetto strano:/ una vipera d’oro attorcigliata”, Catalano Gaeta 2006 [1989], 39), ma è destinato a farsi vivo e inoculare il veleno non appena viene sfiorato (“Quando ella abbandonavasi/ fremente sul mio seno,/ pareva schizzasse tutto il suo veleno!”, *ibidem*). Eppure, alcune pagine dopo, l’aura esiziale si esaurisce, nell’altra scena con Simonetta protagonista, all’esatto opposto dell’*Olympia* di Manet:

Quel giorno, nel 1945, vedendo la figurina acciambellata, pensai a una serpe, benché lei non fosse per nulla serpentina o velenosa: una serpentina insonnolita, pigra, indifferente. Ero salito da lei per “parlarle”, credo. Intendevo comportami in modo disinvolto, ostentare un certo saper vivere, ma la sua indifferenza quasi animale mi turbò. (Meneghello 1997c, 536)

La ferinità del rettile, che in tal caso dovrebbe essere ancor di più accentuata dall’accostamento col femminile, si stempera – al pari del “serpentello” delle “Nuove Carte”⁶ – in un’immagine a tratti paciosa, dove il referente animale evoca un’imperscrutabile calma, una “indifferenza quasi animale” (*ibidem*). In *Fiori italiani*, l’accostamento è nuovamente proposto, stavolta investendo il campo della fisiognomica femminile, in quella “creatura sportivo-elegante, dalla testina di bel serpente, modernissima” (Meneghello 2006e, 331), a riprova di come Meneghello epuri l’elemento zoomorfo dei tratti stereotipici consueti (primo fra tutti, il suo essere tentatore e sempre in agguato) e lo riversemi in descrizioni refrattarie alla sua condizione tellurica.

⁵ Oggi esposto al Musée Condé di Chantilly.

⁶ “Sopravvive, però, come un serpentello, il sogno antagonista di poter vivere più serenamente, attendere alle bisogne ordinarie, per esempio nel mondo dei *papers* e degli *scripts* accademici... Ma sempre da questi sogni sono tornato ai rischi, alle spine della solitudine” (Meneghello 2012, 30).

2. Dal corpo alla maschera: creature alate

Gli esempi finora citati mostrano come la scrittura si appropri dell'animale seguendo plurime direttrici, sfruttando cioè la sua "azione perfunta e informativa" (Marchesini 2002, 116) per accedere a una "linea genealogica condivisa" (ivi, 120), mediante un duplice processo di proiezione e introspezione. In Meneghello, ovviamente, e ci riferiamo alle animalità al femminile, tale processo non è mai diretto, quanto piuttosto filtrato dalla differenza di genere, mediante un'appropriazione *a latere* e ripartita su due livelli: nel primo, l'autore traccia un ponte analogico tra le donne e il *terios*, là dove quest'ultimo persiste nella funzione di "scarto", atto però a far risaltare determinate caratteristiche dell'umano⁷; nel successivo, chi scrive esce invece dagli steccati del genere stesso, nel profilarsi di una comune genealogia tra umano e animale. Il corpo, ovviamente, resta terreno privilegiato per simili contaminazioni: in *Libera nos a malo*, a proposito della Michela (e siamo qui nel secondo capitolo, dedicato ai ricordi di scuola), Meneghello scrive che "era forse più perfetta quanto a forma pura: c'era proprio la semplicità e la perfezione di un animale giovane" (2006b [1963], 185). In tal caso, siamo propensi a ipotizzare un azzeramento della soglia specista – in base a cui l'uomo si riconosce animale umano, in mezzo agli altri animali non umani – anziché pensare a una denigrazione dell'*imago* femminile filtrata dalla bestialità del *terios*. Viceversa, e andiamo ora tra le pagine di *Pomo-pero*, per la "donnetta che si chiamava la Bella Italia" (Meneghello 2006d [1974], 661), il richiamo all'animalità non fa altro che accrescere la sua condizione al margine: si va dai "capelli, rigidi come pennotti di uccello" (*ibidem*), a una "caricatura di voce, come di creatura che non parli ma sbàttoli, imitando l'anitra sbattolona o la pai" (ivi, 524). Il femminile, adesso, entra in sintonia con l'universo alato, sempre oscillando tra la sfera dell'*ethos* e la morfologia corporea. Seguendo questo corrimano, al principio di *Fiori italiani* si colloca la "giovane filosofa di tipo no-nonsense, enorme, energica, la quale alcuni giorni prima [...] aveva mangiato quasi da sola un prosciutto lesso destinato all'intera compagnia" (Meneghello 2006e, 785) equiparata, mediante similitudine di marca squisitamente dantesca, alla procellaria (un uccello marino, detto anche "uccello delle tempeste"):

⁷ Come accadeva per la Salomè della nonna Esterina, "*nuda...come i polastri... [con] la pelle leggermente accapponata*" (Meneghello 2002a, 183).

La filosofa parlò della tension, non solo in relazione al problema dello specializzarsi, ma nella vita in generale, nella nostra condition. Come la procellaria (e non so con quali mezzi) segnala l'arrivo della tempestosa procella, così quella pesante giovanotta attraversata da scosse di eccitazione, annunciava le tempeste che poi abbiamo veduto venire. (Ivi, 786)

Immediato è il rimando a "Invernale" di Guido Gozzano, dove l'uccello, sempre mediante zoomorfe comparazioni, si faceva ipostasi di un femminile procace e impavido⁸; cui potremmo contrapporre il personaggio di Blanche, la donna uccello che spiccava il volo nelle ultime pagine del *Dispatrio*:

Blanche, canadese, interessantissima donna-uccello, moderna nella scorza e nell'essenza. Il nero dei capelli (non interamente umani) appariva eccessivo, forse instabile; anche gli occhi, armati di lunghissimi cigli, erano ombrati da tinte che parevano sul punto di corrompersi. Il profilo, il becco gentile del naso, il lungo, avventuroso taglio delle labbra, la leggerezza delle ossa, la magrezza elegante delle gambe, l'acutezza dei tacchi delle scarpe, come sproni [...]. Blanche era da noi come in visita, un soggiorno stagionale, pochi anni [...]: mi pare sia migrata per qualche tempo in un'università più antica, poi è volata via, così ho sentito, non è più sotto gli sguardi della luna... (Meneghello 2002b [1993], 236, 239)

L'ipotesto iconico sovrappone l'immagine dell'arpia alle antiche raffigurazioni della sirena, inizialmente rappresentata come una donna-uccello e divenuta pisciforme solo a partire dal XII e XIII secolo d.C. (Andberg 1975, 190)⁹. Anzi, volendo ricostruire un'ipotetica costellazione di figure-sorgente, sembra proprio che Meneghello muova le fila da quest'ultimo referente iconografico¹⁰ – da cui Blanche mutua il profilo del volto ("il becco gentile del naso", Meneghello 2002b, 236) – per poi approdare a un ritratto eccentrico, dove il corpo sinuoso viene mappato tenendo a mente il corrispettivo animale (i tacchi simili a speroni, le gambe che non possono non richiamare quelle di un fenicottero o di una cicogna): un'alterità zoomorfa (i capelli "non interamente umani",

⁸ "Ella sola restò, sorda al suo nome, / rotando a lungo nel suo regno solo. / Le piacque, al fine, ritoccare il suolo; / e ridendo approdò, sfatta le chiome, / e bella ardita palpitante come / la procellaria che raccoglie il volo" (Gozzano 2005 [1911], 150, vv. 31-36).

⁹ Si veda il piatto corinzio del VI secolo a.C., oggi conservato al Museo del Louvre (fig. 1).

¹⁰ Oppure, richiamandoci alla memoria ecfraistica, siamo in presenza di una vera e propria condensazione, nel senso che il substrato artistico assembla dettagli forse presi da immagini diverse tra loro, esistenti nella tradizione pittorica ma destinate a restituire, a livello testuale, un *tertium* mai esistito eppur verosimile (cfr. Cometa 2012, 61).

ibidem) che si risolve in una maschera a tratti eccessiva (gli occhi e le ciglia lunghissime) e ormai prossima a disfarsi. Un ritratto, scrivono Pellegrini e Zampese, che si fa epitome di “perfetta fusione fra prospettiva sociologica e dilatazione fantastica” (2016, 37), dove la donna uccello si pone “al confine dei tre regni e dell’oltre” (*ibidem*), intensificando “la carica di alterità già proposta nella raffigurazione del femminile” (*ibidem*).

Eppure, come abbiamo avuto modo di rilevare in molti degli esempi citati, il sovrapporsi di corpi femminili e bestiali non mira all’ostensione di una “terribilità minacciosa e censurata” (Biagini 2012, 23), bensì agisce da operatore estetico, volto a far risaltare la leggiadria e la bellezza¹¹ della protagonista: il risultato è un ritratto in piedi e a campiture piene, dove gli inserti animali mirano alla restituzione di una creatura destinata a prendere il volo (come leggiamo al prosieguo del passo). Mette conto, a tale altezza, fare una precisazione, ché volendo confrontare l’*explicit* del *Dispatrio* con quello di *Bau-séte!*, ci rendiamo conto di come entrambi prendano congedo con l’immagine dell’uccello che spicca il volo: se Blanche, leggiamo, “è volata via” (ivi, 239), Meneghello, alla fine del libro sul Dopoguerra, scriveva che intorno “agli anni venti e qualcosa sulla strada del Cielo, [...] mi venne l’idea di lasciare il comodo ramo su cui stavo appollaiato e dire addio agli amici” (1997 [1988], 560). Il corrimano donne-creature alate può, infine, trovare una sua ideale conclusione nella *Poesiola in maggio*, contenuta nel terzo volume delle *Carte* e, forse, unico caso in cui femminile e animale si risolvono in figurazioni telluriche e dall’aria spettrale:

Le donne minacciocche
 con coltelli e pironi
 capelli blu sugli occhi
 e pezzi di limoni
 e borsette in grembo o mani
 supine... È l’arte delle bocche
 multiple e delle luci storte
 collarini e polsini rossi e gialli
 pappagalli della morte.
 (Meneghello 2001, 233)

¹¹ Non mancano casi, ovviamente, in cui la sovrapposizione tra corpo umano e *imago* animale sortisce un effetto diametralmente opposto: “[Sandra] Ha uno splendido casco di capelli lisci, d’oro. Ieri le ho guardato il culo. Grande, piatto, stilizzato. Si vedeva chiaramente il trapezio isoscele, schiacciato, delle mutandine. Faceva pensare a una *grande rana* aggrappata là dietro, o una padella spiritosamente disegnata, o una misteriosa tenaglia” (Meneghello 2000, 386, corsivo mio).

Il componimento si regge su una dinamica trasformativa e oltre-modo trasfigurante, volta a tracciare una diacronia tra il soggetto iniziale (“le donne”) e quello di arrivo (“i pappagalli”). Il femminile si sovraccarica per accumulo, in nome di un susseguirsi di oggetti pronti ad annullarsi in quelle “mani supine” che, insieme ai puntini di sospensione, chiudono il primo tempo di questo versificare amorfo. Soltanto allora il femminile scompare: o meglio, evolve negli *idola mortis* posti a chiusura, in un’atmosfera da macabro carnevale ove è ben percepibile l’eco palazzeschiana del “Pappagallo”, contenuta nella raccolta d’esordio *I cavalli bianchi*, dove:

La bestia à [sic] le piume di mille colori
che al sole rilucion cangiando.
Su quella finestra egli sta da cent’anni
guardando passare la gente.
Non parla e non canta.
La gente passando si ferma a guardarlo,
si ferma a chiamarlo,
si ferma fischiando e cantando:
ei guarda tacendo.
Lo chiama la gente,
ei guarda tacendo.
(Palazzeschi 2002 [1905], 13)

La concrenza dei due ipotesti – iconico e letterario – restituisce in Meneghello una figurazione distorta della creatura alata, alla stregua di un idolo diabolico, a tratti pietrificante. Ma, restando sempre in tema di maschere, è impossibile prescindere da Donatella, stavolta tra le pagine dell’*Apprendistato*:

Carnevale. Un caotico *party* privato. Chiasso, ore piccole. Nel chiasso, sono forse le due della mattina, arriva lei vestita da pantera, energica, procace, in sudore nella guaina di finta pelliccia che pare cartone bagnato. Dov’è la ragazza moderna? (Meneghello 2012, 61)

Al contrario di Leonor Fini e le sue ibridazioni feline, la maschera animale si risolve in un’*imago* artificiosa e posticcia, destinata a disfarsi non appena viene scoperto l’inganno del travestimento che cela, appunto, una non-animalità. Mette conto precisare che, nel bestiario meneghelliano, la pantera rientra in una vera e propria dinamica dell’*en travesti* ferino: volendo uscire dai territori del femminile, potremmo guardare all’episodio di Igor, da Meneghello narrato nel secondo volume delle *Carte*:

Sotto il letto, come altri tiene il maiale o la capra¹², il giovane Igor teneva una grande valigia squinternata con dentro un paio di scarpe da tennis, delle mele, qualche bottiglia di birra, e il dattiloscritto della sua tesi dottorale su un grande astrologo elisabettiano: erudita, sterminata, caotica. Piatti i piedi, ciabattante l'andamento, debole la vescica, debole il senso del personale equilibrio. Armoniosa tuttavia la personalità, disarmante l'ingenuità, esotica la dottrina... [...]. Si fece attore, e alla prima stagione natalizia nelle strade di Londra, per rallegrare nei modi rituali le frotte dei bimberottoli e degli adulti festanti, impersonò (si sussurrava nei boschetti) il Grillo parlante di Pinocchio e una volta, a detta di chi lo vide, con grandi sbalzi e impennate una pantera, nera. (Meneghello 2000, 359-360)

Ma l'animale non manca, lo abbiamo visto negli esempi presentati all'inizio, di trasferire sull'umano determinati aspetti comportamentali e farsi "medesimo" o "simile", ferma restando la sua oggettivazione entro il processo metaforico: l'eterospecifico, dunque, non è più soggetto, ma sopravvive *in absentia* e per voce interposta. Pensiamo alla "ragazza [...] un po' mula" (Meneghello 2009, 122) o allo sguardo inebetito di Thelma che "sorridente con l'aria da cavalla" (ivi, 249); ma, volendo tornare alle zone del primo libro, si prenda in esame la Rosalia di *Libera nos a malo* che, in un certo qual modo, si ricollega alla Bella Italia di *Pomo pero* (Meneghello 2006d, 323):

La Rosalia è una donna triste e scontrosa. In casa anche lei è in uno stato di guerra coi figli, ma si sente che per essi commetterebbe qualunque bassezza [...].

Appostata in tinello ringhia contro i passanti al pensiero che siano nemici dei suoi cuccioli; e nelle stagioni degli esami, a mano a mano che arrivano le notizie sui risultati, e vanno rotte le stoviglie, la Rosalia diventa pericolosa, si teme che s'avventi contro la gente e la scanni sul marciapiede. (Meneghello 2006b, 205)

Il femminile, proprio perché collocato in una posizione di margine, sussume i tratti negativi del *terios* (e, nella fattispecie, la ferocia), il che ingenera una trasformazione del soggetto rappresentato, che regredito a un *maternage* pristino e istintuale. In altri casi, viceversa, se l'animale viene pensato e ridistribuito sull'umano, l'effetto è duplice,

¹² Chiara la filiazione intertestuale dal racconto "Paese" di Leonardo Sinisgalli: "conosco poche case, quelle dei miei compagni del vicinato, case di contadini con scaletta e pianerottolo, di una o di due stanze, con galline, la capra e il maiale, il maiale sotto il letto e la culla appesa alle travi" (1975, 66).

nel senso che il primo, muovendo da una raffigurazione grottesca, si fa autonomo e rivendica la sua carica ontologica ed espressiva. Lo si evince da due passi contenuti nel primo volume delle *Carte* che istituiscono, come spesso accade, una diacronia tematica interna:

“No, non fa pensare a una cagna, la connotazione è diversa... Ha certamente del cagnesco... Attrae tuttavia, è come calamitata. Porta in giro il suo campo magnetico: non c'è più nulla, si direbbe, nella sua vita oltre a questo trasporto. Ha grottesche parrucche, assai belle; e si nutre principalmente di supposte”. (Meneghello 2009, 86)

Giacomo mi passa un fascio di pagine di cui, dice, si vergogna. Le trascrivo: “Qualche volta guardandola in viso penso a una cagna, giovane s'intende, sana, bella a modo suo, ma naturalmente animalesca, cagnesca”. (Ivi, 304, corsivo mio)

Nel primo caso, il nome ha lasciato il posto all'aggettivo, obliterando l'essenza biologica dell'animale che esiste solo in virtù di un'attitudine caratteriale specifica (ovverosia l'ostilità marcata della protagonista). La situazione, tuttavia, cambia drasticamente nel secondo estratto, quando l'altro di specie viene pensato e opera uno spostamento dei referenti, facendo coesistere nome¹³ e aggettivo (“penso a una *cagna* [...] animalesca, cagnesca”, *ibidem*, corsivo mio): se prima era in atto un depotenziamento, l'alterità animale viene ora riannessa nelle maglie del testo, sfruttando la sua carica narrativa e mitopoietica. Alla luce degli esempi presentati finora, possiamo evincere come le ibridazioni fra le due alterità (di specie e di genere), seguano sostanzialmente un duplice corrimano e se, da un lato, guardano al regno animale mutuando da questo determinate caratteristiche (poi sfruttate per via analogica o proiettiva); dall'altro, non cessano di obbedire a quella immaginazione animalizzante che, in un certo qual modo, opera un mutamento di prospettive, per approdare alla consapevolezza che, forse, siamo tutti animali.

¹³ A proposito di nomi, impossibile non guardare a Katia e il suo legame con la coccinella: “Katicabogár è il nome ungherese dalla coccinella, che dice l'insetto di Katia” (Meneghello 2005 [1997], quarta di copertina).



Fig. 1 – Autore non identificato, Piatto beota a figure nere raffigurante una sirena (570-560 a.C.), rinvenuto a Tanagra e oggi conservato al Museo del Louvre.
Former collection of Olivier Rayet; purchase, 1874. Immagine di pubblico dominio:
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dish_siren_Louvre_MNB626.jpg>

Riferimenti bibliografici

- Andberg Bjarne (1965), “Le paysage marin dans la crypte de la cathédrale d’Anagni”, in Peter L’Orange, Hjalmar Torp (a cura di), *Acta ad archaeologiam et artium pertinenzia*, Roma, L’Erma di Bretschneider, 195-291.
- Biagini Enza (2001), “La critica tematica, il tematismo e il bestiario”, in Enza Biagini, Anna Nozzoli (a cura di), *Bestiari del Novecento*, Roma, Bulzoni, 9-19.
- (2012), “Bestiari di genere: alcune riflessioni teoriche”, in Ernestina Pellegrini, Eleonora Pinzuti (a cura di), *Bestiari di genere*, Firenze, SEF, 17-26.
- Catalano Gaeta Bruna (2006 [1989]), *E. A. Mario: leggenda e storia*, Napoli, Liguori.
- Cometa Michele (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- De Zordo Ornella (2001), “Bestiari postmoderni. Le ibridazioni di Angela Carter e Jeanette Winterson”, in Enza Biagini, Anna Nozzoli (2001), 329-348.
- Gozzano Guido (2005 [1911]), *I colloqui*, in Id., *Tutte le poesie*, nuova edizione a cura di Andrea Rocca, con un saggio di Marziano Guglielminetti, Milano, Mondadori, 118-133.

- Marchesini Roberto (2002), *Post-human. Verso nuovi modelli d'esistenza*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Meneghello Luigi (1997a), *Opere*, vol. II, a cura di Francesca Caputo, prefazione di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Rizzoli.
- (1997b [1976]), *Fiori italiani*, in Meneghello 1997b, 283-562
- (1997c [1988]), *Bau-sète!*, in Meneghello 1997c, 383-562.
- (2002a, [1990]), *Maredè, maredè... Sondaggi nel campo della volgare eloquenza vicentina*, Milano, Rizzoli.
- (2002b, [1993]), *Il dispatrio*, Milano, Rizzoli.
- (2005 [1997]), *La materia di Reading e altri reperti*, Milano, Rizzoli.
- (2006a), *Opere scelte*, progetto editoriale e introduzione di Giulio Lepschy, a cura di Francesca Caputo, con uno scritto di Domenico Starnone, Milano, Mondadori.
- (2006b [1963]), *Libera nos a malo*, in Meneghello 2006a, 3-335.
- (2006c [1964]), *I piccoli maestri*, in Meneghello 2006a, 337-618.
- (2006d [1974]), *Pomo pero. Paralipomeni d'un libro di famiglia*, in Meneghello 2006a, 619-779.
- (2009 [1999]), *Le Carte. Volume I. Anni Sessanta*, Milano, Rizzoli.
- (2000), *Le Carte. Volume II. Anni Settanta*, Milano, Rizzoli.
- (2001), *Le Carte. Volume III. Anni Ottanta*, Milano, Rizzoli.
- (2012), *L'apprendistato. Nuove Carte 2004-2007*, prefazione di Riccardo Chiaberge, note ai testi di Cecilia Demuru, Anna Gallia, Milano, Rizzoli.
- Mengaldo P.V. (1997), "Meneghello 'civile' e 'pedagogico'", in Meneghello 1997a, V-XXIV.
- Palazzeschi Aldo (2005 [1905]), *I cavalli bianchi*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Adele Dei, Milano, Mondadori, 5-31.
- Pellegrini Ernestina, Zampese Luciano (2016), *Meneghello. Solo donne*, Venezia, Marsilio.
- Puccini Giacomo (1988 [1895]), *La Bohème. Dramma lirico in 4 atti. Libretto di G. Giacosa e L. Illica*, a cura di Enrico Stinchelli, Roma, Gremese Editore.
- Sinigalli Leonardo (1966), "Paese", in Id., *Un disegno di Scipione e altri racconti*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 61-68.

Luigi Meneghello e Wallace Stevens: citazioni “dissimulate”

Anna Gallia

Università degli Studi di Pavia (<agallianna@gmail.com>)

Abstract

This article aims at making a point about the influence of Wallace Stevens' poetry in Luigi Meneghello's books. Meneghello's idea of poetry is not far from Stevens': they are both interested in the power of the word, precise and concrete, and in reality (although Stevens has been called a visionary poet). In Meneghello's novels we can find numerous quotations, borrowed from Stevens's verses: some of them are clear, others are hidden (“dissimulate”).

Keywords: Eugenio Montale, intertextuality, Luigi Meneghello, poetry, Wallace Stevens.

Un argomento appassionante della poetica di Luigi Meneghello è la presenza della poesia nella sua opera in prosa, questo perché la lirica nutre profondamente le sue pagine nell'intensa carriera da professore e scrittore, sia nell'attività privata sia in quella pubblica¹. Tale presenza si manifesta nelle pagine con esiti diversi: i più evidenti sono le citazioni, esplicite o meno, disseminate nei romanzi e l'incursione di liriche o versi (si pensi al “Congedo” di *Pomo pero*, Meneghello 2006d [1974], 751-752). A questi si aggiungano gli esercizi inediti presenti nell'archivio pavese: appunti, prove di traduzioni e poesie in proprio che allenano la penna dello scrittore a fare poesia anche scrivendo in prosa². Il nutrimento lirico³ si manifesta

¹ Circa tale ambito, è impossibile prescindere dagli studi di Barański 1983 e Zancani 1983.

² Gran parte dell'archivio di Luigi Meneghello è conservato presso il Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia. Dai sondaggi condotti in questo inesauribile archivio hanno preso slancio le ricerche raccolte nella mia tesi di dottorato intitolata *Poesia e intertestualità nell'opera di Luigi Meneghello*, Università degli studi di Pavia, 2016, XXVIII ciclo, tutor Prof. Maria Antonietta Grignani.

³ Meneghello esplicita gli autori di cui si è nutrito in una pagina degli anni Settanta del suo zibaldone: “Se elenco gli scrittori, i poeti di cui mi sono nutrito (lasciando i prosatori, in ordine cronologico di appoggio Cecchi, Leopardi ecc.) e cioè, sempre in ordine cronologico, Baudelaire, Montale, Racine, Yeats, Dante, Hopkins, Belli, Donne (ma anche Rimbaud, beninteso e Shakespeare): che cosa trovo? Che mi sono nutrito di cose aeree senza rapporto importante con gli studi che sostenevano nel frattempo la mia mente: di nuovo in ordine cronologico, i vittoriani, Huxley, l'astronomia, la fisica, S.

non solo con la presenza della “parola altrui”, ma anche attraverso la ricca trama di metri e ritmi riconoscibile in molte delle pagine meneghelliane.

La scrittura dunque è intessuta di riprese evidenti ed altre meno esplicite che definirei “dissimulate”: talvolta accade che degli autori più letti ed apprezzati rimanga come un’eco nella memoria di cui è possibile avvertire solo una presenza discreta che increspa il *cursus* meneghelliano. Se si considera la lirica straniera, in particolare quella inglese, sembra che ben poco rimanga sulla pagina, nonostante il valore imprescindibile più volte dichiarato. Tuttavia, la traccia più significativa è quella lasciata da Wallace Stevens, uno dei più celebri poeti americani del Novecento che ha fatto della poesia una chiave di lettura del mondo.

Wallace Stevens è stato un poeta eccentrico e straordinariamente ordinario. Nato nel 1879 a Reading in Pennsylvania – un’omonimia suggestiva con la città inglese che ha accolto Meneghello – dirigeva la sezione legale di una grande compagnia assicurativa e, al contempo, lavorava senza sosta alle sue poesie riunite in un volume intitolato *Collected Poems of Wallace Stevens* (1971[1954]). Uno svago che teneva separato dalla carriera e dalla famiglia, come confessa la moglie Elsie⁴, ma che nasceva dalla vita di ogni giorno e dall’osservazione accorta e curiosa del mondo scomposto, come attraverso un caleidoscopio, in una miriade di immagini surreali. Non venne mai in Europa, rimanendo così lontano da letterati e salotti, come racconta Alfredo Giuliani in un illuminante articolo del 1992:

Wallace Stevens, il più raffinato poeta statunitense del Novecento, il più schivo, quello dalla vita più borghese e defilata, il poeta apparentemente più astratto, pensoso e impenetrabile, gode oggi, a quasi quarant’anni dalla morte, di una magica presenza. (Giuliani 1992)

Sfogliando le poesie di Stevens si viene travolti da centinaia di suggestioni fantastiche e surreali suscitate dalla realtà che lo rendono talvolta oscuro, ai limiti dell’incomprensibile. Il nodo della sua poesia è raccontare le cose come sono, o meglio “suonare” le cose come sono, come ripete in varie formule nel poemetto “The Man with the Blue Guitar”: la chitarra blu è simbolo dell’immaginazione che può dare solo rappresentazioni del mondo:

Freud, G. Lepschy, e poi mano a mano la biologia molecolare, la doppia elica...” (Meneghello 2000, 46).

⁴ Le parole della moglie sono poste come epigrafe in apertura della Cronologia del volume a cura di Massimo Bacigalupo (Stevens 2015, LIII).

L'uomo era curvo sulla chitarra,
una specie di sarto. Il giorno era verde.

Dissero: "hai una chitarra blu,
non suoni le cose come sono".

L'uomo rispose: "Le cose come sono
cambiano sulla chitarra blu".

Allora dissero: "Ma suona, devi,
una musica oltre a noi, eppure nostra,

una musica sulla chitarra blu
delle cose precisamente come sono".⁵

Questo inizio racchiude la critica rivolta da lettori e recensori contro l'oscurità dei versi di Stevens che si immagina sempre come un uomo qualunque, qui come un uomo semplice, curvo come un sarto sulla propria arte e altrove come un "eroe poetico senza palme"⁶.

Come Meneghella si sia avvicinato ai versi di questo autore rimane un'incognita, ma è noto l'impegno dell'amico e collega Frank Ker-mode che nel 1960 curò un volume monografico dedicato a Stevens. Sono passati ormai più di cinquant'anni e oggi abbiamo il privilegio di poter godere dell'opera completa in italiano a cura di Massimo Bacigalupo, pubblicata nel 2015 in un pregiato e fondamentale volume della collana "I Meridiani", imprescindibile per l'accuratezza dei commenti a ciascun componimento, frutto di trent'anni di intenso lavoro di traduzione. Per quanto non sia possibile stabilire il primo incontro letterario di Meneghella con il poeta, è tuttavia possibile immaginare cosa lo abbia incuriosito al punto da convincerlo ad aggiungere proprio due versi di Stevens all'edizione del 1975 di *Libera nos a malo*.

⁵ Trad. it. di Bacigalupo in Stevens 2015, 281. Orig. Stevens 1971 [1954], 165: "The man bent over his guitar, / A shearman of sorts. The day was green. // They said, 'You have a blue guitar, / You do not play things as they are.' // The man replied, 'Things as they are / are changed upon the blue guitar.' // And they said then, 'But play, you must, / A tune beyond us, yet ourselves, // A tune upon the blue guitar/ Of things exactly as they are'". Si tratta della prima delle trentatré sezioni che costituiscono "The Man with the Blue Guitar" (Stevens 1971 [1954], 165-184).

⁶ Trad. it. *ivi*, 60. Si legge nella terza sezione di "The Comedian as the Letter C": "He came. The poetic hero without palms / Or jugglery, without regalia. / And as he came he saw that it was spring, / A time abhorrent to the nihilist / Or searcher for the fecund minimum" (Stevens 1971, 35).

Stevens si professa uno scrittore ancorato alla realtà, distante da quel surrealismo che inventa senza scoprire, un principio in assonanza con la sete meneghelliana di parole che non solo rappresentino, ma siano la cosa stessa. Ritorna alla memoria di tutti la sarcastica critica verso i poeti che, secondo il vicentino, avevano scordato il reale, occupandosi di versi che suonavano vuoti. Non si possono dimenticare le critiche, non sempre discrete, verso i bersagliati Ungaretti e Quasimodo, rinominati rispettivamente “il Maestro delle Ascelle” e il “ballista tindarico”⁷. Ciò di cui viene accusata la poesia ermetica è di non raccontare la realtà, avvalendosi di immagini vuote e fasulle. In una pagina celebre dei *Piccoli maestri* l'autore ricorda la difficile condizione di svolgere il turno di guardia di notte a Belluno recuperando in chiave dissacrante un memorabile sintagma da “I fiumi” (Ungaretti 1990 [1916], 71-74): “In quelle ore di solitudine assoluta, ghiacciata, uno si sentiva soldato, frate, fibra dell'universo, e mona. Il freddo era schifoso” (Meneghello 2006b [1964], 392).

Eppure, uno dei nodi della poesia di Stevens sembrerebbe essere proprio l'oscurità, una questione a cui Bacigalupo dedica un'intera sezione dell'introduzione. L'americano rispondeva con pazienza a chi obiettava di non capire le sue poesie, affermando l'individualità di ogni linguaggio e che non intendere quei versi significava avere scarsa familiarità con il suo personale punto di vista. Non si dovrebbe pertanto parlare di oscurità, quanto della difficoltà del lettore a sintonizzarsi con il punto di vista del poeta.

⁷ Meneghello in *Bau-Sète* racconta l'accidentata lettura dei versi di Quasimodo e Ungaretti: “Invece il biondo era un ideale compagno di lettura, oltre che un modello di compostezza longilinea, di conoscenza e di discrezione. Bellunese, e devo dire che tra i bellunesi che ho conosciuto negli anni Quaranta lo stampo prevalente pareva questo. Fu a lui che chiesi cosa voleva dire di preciso ivi le latomie l'arancio greco, e lui me lo disse. Partendo di lì leggemo insieme altri pezzetti tra belli e non belli. Questo ritardò, non di molto, il mio definitivo distacco da colui che un antico appunto chiama ‘il ballista tindarico’, gettato sulla terra / a leccare carne di donna’. Avevo invece un atteggiamento di cauto riserbo verso l'altro poeta che leggevamo col mio commilitone bellunese in infermeria: il poeta che nominava se stesso in terza persona col cognome, come i giocatori di calcio (‘Baloncieri uomo di pena...’). Cercavo di dargli retta, quando diceva, per esempio, di una certa donna che era druda (ho sempre avuto un debole per parole come druda, o anche ganza), ma nel dopoguerra mi accorsi che non ci riuscivo più. E un giorno me lo dissi ad alta voce. ‘Le zanne viola nelle ascelle sono balle! Mai finse ascella pace!’ *Il Maestro delle Ascelle* era anche lui un ballista di prima riga” (Meneghello 1997b [1988], 451-452, corsivi miei).

Un altro probabile motivo della vicinanza con la poesia di Stevens è l'efficacia linguistica che si concretizza nella presenza di parole nitide e pregnanti che hanno di certo reso difficile il lavoro dei numerosi traduttori che si sono avvicinati ai suoi versi. La stravagante e allegorica poesia dell'americano è saldamente legata alla realtà, agli "oggetti locali" che con la parola prendono vita e dalla parola vengono salvati dalla dispersione, come si evince dai versi di "Local Objects":

Sapeva di essere uno spirito senza un foyer
e che al suo occhio gli oggetti locali divenivano
più preziosi dei più preziosi oggetti domestici

gli oggetti locali di un mondo senza foyer,
senza un passato ricordato, un passato presente,
o un futuro presente, sperato in una speranza presente,

oggetti non presenti pacificamente
sul lato oscuro dei cieli o quello chiaro,
in quella sfera tanto povera di oggetti suoi.

Poco esisteva per lui salvo le rade cose
per le quali veniva sempre un nome nuovo, come
se egli volesse produrle, trattenerle dal perire,

le rade cose, gli oggetti dell'intuito, le integrazioni
del sentimento, le cose venivano di propria iniziativa,
perché desiderava senza sapere di preciso cosa, che

erano i momenti del classico, del bello.
Era questa la serenità che egli era sempre andato avvicinando
come un foyer assoluto oltre il romanzo.⁸

⁸ Trad. it. di Bacigalupo in Stevens 2015, 972. Orig. Stevens 1990, 137: "He knew that he was a spirit without a foyer/ And that, in this knowledge, local objects become / More precious than the most precious objects of home: // The local objects of a home without a foyer, / Without a remembered past, a present past, / Or a present future, hoped for in present hope, // Objects not present as a matter of course/ On the dark side of the heavens or the bright, / In that sphere with so few objects of its own. // Little existed for him but the few things / For which a fresh name always occurred, as if/ He wanted to make them, keep them from perishing, // The few things, the objects of insight, the integrations/ Of feeling, the things that came of their own accord, / Because he desired without quite knowing that, // That were the moments of the classic, the beautiful. / These were that serene ha had always been approaching / As toward an absolute foyer beyond romance".

Per quanto Meneghello non lasci trapelare commenti su Stevens, le pagine dei suoi romanzi svelano, esplicitamente e implicitamente, la presenza della sua poesia. Già si è accennato all'appendice aggiunta all'edizione di *Libera nos a malo* del 1975 che riprende il secondo distico di "Angel Surrounded by Paysans" (Stevens 1971, 496):

APPUNTO

I am one of you and being one of you
Is being and knowing what I am and know.
(Meneghello 2006b, 334)

A distanza di dieci anni dalla prima edizione, Meneghello decide di concludere il libro con i versi di una delle liriche più apprezzate del poeta americano. Un'aggiunta da non sottovalutare se si considera che le revisioni dalla prima edizione alle successive sono rare e poco significative. Il recupero di questo distico sembra un tentativo da parte dell'autore di avvicinarsi ai suoi "paesani" (i *countrymen* di Stevens), sempre presenti nelle note e nelle appendici aggiunte nel corso delle diverse edizioni: nelle note del 1963 l'attenzione è rivolta ai "compaesani"⁹, il frammento di avvertenza dell'Appendice II, aggiunto nel 1975, parla dei "compaesani inesistenti",¹⁰ ovvero dei personaggi inventati con caratteristiche riconducibili a persone realmente vissute a Malo. Ecco che nell'appunto della terza appendice che include i versi inglesi, i paesani – i *countrymen* come direbbe Stevens – non vengono menzionati ma sono racchiusi nel "voi" che è appunto rivolto ai maladensi in un vero e proprio omaggio in versi¹¹.

⁹ Si legge in chiusura: "È possibile che a qualche compaesano l'autenticità di certe espressioni e la legittimità di certi trasporti appaiano incerte. Per i trasporti risponderai che sono fattura mia, e in essi comando io. Per altre forme devo dire che a tutti, anche a me, la trascrizione grafica delle parole che siamo abituati a udire e non a vedere sembra spesso strana e inautentica; ma credo che non avrei difficoltà a persuadere qualunque compaesano dell'autenticità di ogni parola che ho scritta, pronunciandogliela" (Meneghello 2006b, 302).

¹⁰ Lo scrittore chiarisce che i protagonisti del romanzo sono per lo più personaggi di fantasia, fatta eccezione per i familiari: "Questo libro non è fatto così; non ci sono dentro persone reali, tranne quelle a cui ho dato i loro propri nomi; ogni altro personaggio è interamente fittizio. Naturalmente anche la gente fittizia ha un'occupazione, figli, botteghe, abitudini soprannomi, ecc. Distribuendo queste e simili caratteristiche ai miei compaesani inesistenti, ho posto ogni cura nell'evitare coincidenze involontarie che potessero riuscire spiacevoli" (ivi, 333).

¹¹ In calce alla terza appendice Meneghello traduce il distico di Stevens: "Sono uno di voi, ed essere uno di voi / è essere e sapere ciò che sono e che so" (ivi, 334).

“Angel Surrounded by Paysans” si apre con la domanda di uno dei paesani che chiede chi sia colui che bussa alla porta a cui nessuno viene. Segue la battuta dell’angelo che prontamente risponde “sono l’angelo della realtà”¹², un angelo spoglio, senza ornamenti, legato fraternamente ai contadini e attraverso i loro occhi lui si conosce ed è, ma è vero anche il contrario: solo guardando e udendo attraverso i sensi inumani della realtà l’uomo può liberarsi dalla sua chiusura:

Uno dei paesani:

C’è

un benvenuto alla porta a cui nessuno viene?

L’angelo:

Sono l’angelo della realtà,

visto un attimo ritto sulla porta.

Non ho ala cinerea né abito smagliante
e vivo senza una tiepida aureola

o stelle al mio seguito, per non scortarmi,
ma, del mio essere e del mio conoscere, parti.

Sono uno di voi ed essere uno di voi
vale essere e sapere quel che sono e che so.

Eppure sono l’angelo necessario della terra,
perché, nel mio vedere, vedete la terra nuovamente,

spoglia dalla sua dura e ostinata maniera umana,
e, nel mio udire, udite il suo tragico bordone
liquidamente sollevarsi in liquidi indugi,
come acque e parole nell’onda, come sensi detti
con ripetizioni e approssimazioni.

Non sono forse, anch’io, una sorta di figura approssimativa,

una figura intravista, o vista un istante, un uomo
della mente, un’apparizione apparsa in

apparenze tanto lievi a vedersi che se appena
volgo le spalle, subito, ahì subito, svanisco?¹³

¹² Trad. it. di Bacigalupo in Stevens 2015, 865. Orig Stevens 1971, 496: “I am the angel of reality”.

¹³ Trad. it. ivi, 865. Orig. ivi, 496: “One of the countrymen: / There is / A welcome at the door to which no ones come? // The angel:/ I am the angel

Questi versi, pubblicati per la prima volta in rivista nel gennaio del 1950, vengono recuperati da Meneghello in un altro punto del romanzo in corrispondenza dell'episodio che racconta la bizzarra condotta di don Emanuele, prete di campagna mangiatore di lumache, spesso ubriaco, amico del papà Cleto. L'episodio viene interrotto proprio da alcuni versi di "Angel Surrounded by Paysans":

Il mio primo incontro con don Emanuele avvenne appunto lassù. [...] Il prete ci faceva vedere certe gabbiette a cassetine con dentro gusci di lumache sigillati e pieni, gran novità per me. "Papà, cosa ne fa il prete delle lumache?". Mi dissero che le mangiava. [...] Solo molti anni dopo conobbi don Emanuele per quello che era, il prete più ubriaco della provincia. Aveva fatto il cappellano o il parroco in un altro paese, poi l'avevano messo lassù a purgarsi anche lui come le sue lumache nelle gabbiette. (Meneghello 2006b, 240-242)

La stessa lirica compare, dunque, in forma esplicita in due punti del romanzo, nel capitolo ventisei e come appendice all'edizione del 1975, ma con intenti diversi. L'intrusione dei versi di Stevens nella descrizione dei vizi del prete generano uno scompensamento al tono, familiare e canzonatorio fino al punto di confluenza con la poesia. Il racconto tragicomico del prete viene bruscamente innalzato in chiusura dall'improbabile coincidenza dell'angelo della realtà di Stevens con Don Emanuele, scoperto a orinare sul muro delle cugine:

Dal tinello di mie cugine si udivano improvvisamente 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,

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, // Or stars that follow me, not to attend, / But, of my being and its knowing, part. // 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, / Since, in my sight, you see the earth again, // Cleared of its stiff and stubborn, man locked set, / And, in my hearing, you hear its tragic drone / Rise liquidly in liquid lingerings, / Like watery words awash; like meanings said // By repetitions of half-meanings. Am I not, / Myself, only half of a figure of a sort, // A figure half seen, or seen for a moment, a man / Of the mind, an apparition apparelled in // Apparels of such lightest look that turn / Of my shouldered and quickly, too quickly, I am gone?"

Seen for a moment standing in the door.

I have neither ashen wing nor wear of ore
And live without a tepit aureole.

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

By repetitions of half-meanings. Am I not,
Myself, only half of a figre of a sort,

A figure half seen, or seen for a moment, a man
Of the mind, an apparition?... pio pio pio

One of the countrymen:
Cossa ze chel volèa?
(*Ibidem*)

Il tono solenne si abbassa in corrispondenza delle due battute pronunciate da “one of the countrymen” (*ibidem*), ovvero dalle cugine (“Cossa ze sta?”, “Cossa ze chel volèa?”, *ibidem*). È da attribuire a Meneghello anche l’aggiunta di quel “pio pio pio” che nella nota viene spiegato come “affievolimento nel dire o nell’udire”¹⁴ e sostituisce l’originale “rise liquidly”. In un’intervista rilasciata a Giulio Nascimbeni nel 1975, Meneghello ebbe modo di dichiarare:

Da una decina d’anni riesco a scrivere soltanto scandendo quello che scrivo: ecco perché le righe che vedi possono passare per versi. Credo che il rapporto fra parole e realtà sia diventato melodico, metrico. Ma è una metrica che vale solo per me, i miei silenzi. (Nascimbeni 1984, 99)

Un’ulteriore impronta lasciata dalla poesia di Stevens si trova sempre in *Libera nos a malo*, in un passaggio carico di suggestioni dedicato al ricordo della primavera:

Nel zufolo delle api filandiere c’era il bandolo di una cosa che dardeggiava dentro e fuori dal tempo; mi sentivo uscire dal nostro man-locked set, lo

¹⁴ Meneghello chiarisce nelle “Note”: “L’angelo dal nome inglese ripete parole di un collega americano riferite da Wallace Stevens, *Angel surrounded by paysans*. Il secondo pio pio pio indica affievolimento nel dire o nell’udire, fading out, dissolvenza; il primo l’effetto opposto” (Meneghello 2006b, 327-328).

spazio infinito e il tempo infinito erano goccioline di suono a mezz'altezza, press'a poco alte come la mura dell'orto, che fioccarono in aria senza cadere. (Meneghello 2006b, 40)

Quel “man-locked set” recuperato e inserito in corsivo porta con sé una serie di allusioni alla lirica meno esplicite. Meneghello intesse l'episodio di sensazioni uditive (“zufolo delle api filandiere”, “goccioline di suono”) ricorrenti anche nei versi da cui viene recuperata la citazione:

Eppure sono l'angelo necessario della terra,
poiché, nel mio sguardo, vedete la terra nuovamente,

spoglia della sua dura e ostinata maniera umana,
e, nel mio udire, udite il suo tragico rombo

liquidamente sollevarsi in liquidi indugi
come acquee parole nell'onda, come sensi detti
con ripetizioni e approssimazioni.¹⁵

A ciò si aggiunge il suggestivo passaggio in cui la terra si converte alla forma liquida, reso da una sequenza verbale allitterante (“liquidamente sollevarsi in liquidi indugi/ come acquee parole nell'onda”)¹⁶, un'eco presente anche nel brano di *Libera nos a malo*, stranamente oscuro proprio in quel passaggio in cui tempo e spazio si fanno “goccioline di suono a mezz'altezza” (Meneghello 2006b, 40). Silvio Ramat (2005, 51-70) ipotizza altre fonti italiane, quali le due liriche montaliane “E tu seguissi le fragili architetture” e “Scendendo qualche volta”, che avrebbero ispirato Meneghello proprio in quel generale liquefarsi del tempo e dei suoni:

Oh *il gocciolo che scende a rilento*
dalle casupole buie, *il tempo fatto acqua*,
il lungo colloquio coi poveri morti, la cenere, il vento,
il vento che tarda, la morte che vive!
(Montale 1984b [1939], 191, corsivi miei)

¹⁵ Trad. it. di Bacigalupo 2015, 867. Orig. Stevens 1971, 496-497, corsivi miei: “Yet I am the necessary angel of earth, / Since, in my sight, you see the earth again, // Cleared of its stiff and stubborn, *man-locked set*, / And, in my hearing, you hear its tragic drone // *Rise liquidly in liquid lingerings*, / *Like watery words awash*; like meanings said // By repetitions of half-meanings”.

¹⁶ Trad. it. *ivi*, 867. Orig. *ivi*, 497: “Rise liquidly in liquid lingerings, Like watery words awash”.

non m'era più in cuore la ruota
 delle stagioni e *il gocciare*
del tempo inesorabile [...].
 (Montale 1984c [1925], 55, corsivi miei)

Certamente, lo si legge chiaramente, i tasselli linguistici sono recuperi montaliani, ma credo che agiscano anche i versi di “Angel surrounded by Paysans”, la cui suggestione va oltre quella breve citazione. Come spesso accade in Meneghelo, il prestito dall'inglese non è accessorio, ma necessario e insostituibile, per quella straordinaria capacità brachilogica propria della lingua, ancor più evidente quando viene messa al servizio della poesia. Una particolarità non scontata di alcune citazioni dichiaratamente altrui è la diffrazione che esse generano sulla pagina, meno riconoscibile ma altrettanto decisiva.

Alla serie di citazioni esplicite fin qui considerate si possono aggiungere esempi che ho definito “citazioni dissimulate”: esistono infatti molti casi in cui Meneghelo recupera versi e sintagmi dalla poesia straniera, soprattutto inglese e americana, “trapiantandoli” in italiano nei romanzi. Ecco perché ho scelto l'aggettivo dissimulati perché questi, tradotti, sono di fatto difficili da riconoscere.

Il sospetto di intrusioni poetiche è suscitato da un improvviso increscarsi del discorso, difficile da giustificare se non con la suggestione di echi lirici. Nei Piccoli maestri sono presenti diversi passaggi, soprattutto all'interno delle descrizioni ambientali, in cui si assiste ad un chiaro, per quanto inspiegabile, innalzamento stilistico. In particolare, vorrei citare un frammento tratto dalla salita di Gigi e Nello in Ortigara, soli. Il secondo giorno, provati dalla fame, si trovano davanti a due colombi e la tentazione di metterli a tavola eccita l'intraprendenza di Gigi che imbraccia il paraballo e scarica una raffica di proiettili:

Quando la raffica fu finita ricominciai a vederci; lì davanti c'era il mucchietto di pietre, e più in là la sagoma di Cima Undici, e quella di Cima Dodici, e più in là ancora c'era il cielo con un pettinato di nuvole. Attorno a noi c'era una gradinata di bossoli di ottone; sopra si era formato un nuvoletto leggero che galleggia a mezz'aria; i colombi però non c'erano più.
 (Meneghelo 2006b, 428-429)

Il sintagma “pettinato di nuvole” sembra ammiccare ad un verso di “It Must Be Abstract” (Stevens 1971 [1954], 381) della sezione sesta caratterizzato dal gioco allitterativo generato da varie forme derivate dal verbo *to brush*:

Incomprensibile perché non vista,
 né puoi amarla o odiarla perché non puoi

comprenderla. Ecco un cielo di Franz Hals, nubi spazzolate dal pennello dei venti, bagnato d'azzurro, più un freddo di bianco [...].¹⁷

A mio parere l'impronta di Stevens è presente anche in un noto passaggio ricco di richiami montaliani:

Ho un filo di parole, *S'ciopascóndare* contiene l'attesa nei nidi inaccessibili tra le scogliere di bidoni, cataste di fascine; gli anfratti, le mufte le ragnatele, le tane profonde sotto bastioni di bisacche, nel fianco delle montagne dei bozzoli; il tempo che si ferma, i rumori che si chiudono, e il senso di essere usciti dal mondo e di stare a origliare. Si sosta rannicchiati tra sfaciumi, capovolti in imbuti [...]. (Meneghelo 2006b, 49-50)

Secondo Ramat "il tempo che si ferma" ricalca i versi della quarta strofa di "Carnevale di Gerti" (2005, 53)¹⁸, ma potrebbe aver agito, a mio avviso, anche un verso della quattordicesima strofa di "Chocorua to Its Neighbor" (Stevens 1971 [1954], 296-302):

Era più che una maestà esterna,
oltre il sonno di coloro che non sapevano,
più che un portavoce della notte che dicesse: ora, il
tempo è fermo. Veniva fuori dal sonno. Sorgeva
perché gli uomini volevano che esistesse.¹⁹

In un brano di carattere riflessivo, posto in chiusura di un passaggio riguardo alle ragazze del paese, arriva "la ragazza più bella del paese" accompagnata da una ragazzina più piccola e tra le due si scatena "qualche atto improvvisamente concitato":

¹⁷ Trad. it. ivi, 666. Orig. ivi, 385, corsivo mio: "Not to be realized because not to / Be seen, not to be loved nor hated because / Not to be realized. Weather by Franz Hals, / *Brushed up by brushy winds in brushy clouds, / Wedded by blue, colder for white [...]*". Questa sesta sezione fa parte di un poemetto di 659 versi intitolato "Notes toward a supreme fiction" (Stevens 1971 [1954], 380-410), composto di dedica, tre parti simmetriche, ciascuna costituita da dieci sezioni di sette terzine, e una conclusione. Meneghelo si rifà alla sezione VI della prima parte intitolata "It must be abstract" (ivi, 380).

¹⁸ "Chiedi / tu di fermare il tempo sul paese / che attorno si dilata?" (Montale 1984b [1939], 125).

¹⁹ Trad. it. di Bacigalupo in Stevens 2015, 513. Orig. Stevens 1971, 299, corsivo mio: "He was more than an external majesty, / Beyond the sleep of those that did not know, / More than a spokesman of the night to say/ *Now time stands still. He come from out of sleep. / He rose because men wanted him to be*".

Mio padre dice sorridendo “Guarda, guarda le sorelle che baruffano”, e le nomina col comico soprannome del padre. Le antiche barbe del paese, pallide nella luce estiva, si capovolgono dentro le fronde. La piazza fa uno, due giri, come se il mondo ruotasse. (Meneghello 2006b, 295).

Anche in questo caso assistiamo a un’increspatura nel testo difficile da giustificare, un’immagine dai toni surreali e caricaturali chiude un episodio a dire il vero piuttosto banale, che non ha nulla di eccezionale. Il richiamo potrebbe essere a “The Sail of Ulysses” (Stevens 1990, 102). Si tratta di un lungo testo di 176 versi, una poesia d’occasione da cui emerge il tema della conoscenza:

Maestro del mondo e di sé,
 a ciò egli giunge con la conoscenza o
 giungerà. La sua mente presenta il mondo
 e nella sua mente il mondo ruota.
 Le rivoluzioni attraverso giorno e notte,
 attraverso spazi selvaggi di altri sole e lune, intorno
 all’estate e ai venti e all’inverso spigoloso,
 trovano corrispondenza in altre rivoluzioni
 per cui il mondo continua a ruotare
 nelle atmosfere cristalline della mente,
 le commedie della luce, le tragedie dell’oscurità,
 come cose prodotte da un clima, il mondo
 ruota nei climi della mente
 e produce le fioriture di immagini.²⁰

In conclusione, Meneghello riconosce nella poesia di Stevens quella che lui stesso definirebbe la “forza poetica delle parole”, ovvero la capacità di arrivare “il più vicino possibile alla realtà delle cose” (Meneghello 2006e [1997], 1378). L’interazione della parola poetica all’interno della prosa rivela con quanti esiti inattesi la lirica possa entrare nelle pagine dello scrittore. Se per la citazione esplicita il lettore non può fare a meno di attivare il gioco di richiami, negli ultimi esempi ri-

²⁰ Trad. it. *ivi*, 955. Orig. Stevens 1990, 102, corsivo mio: “Master of the world and of himself, / He came to this knowledge or / Will come. His mind presents the world / *And in his mind the world revolves.* / The revolution through day and night, / Through wild spaces of other suns and moons, / Round summer and angular winter and winds, / Are matched by other revolutions / In which the world goes round and round / In the crystal atmospheres of the mind, / Light’s comedies, dark’s tragedies, / Like things produced by a climate, the world / Goes round in the climates of the mind/ And bears its floraisons of imagery”.

portati essa interviene discretamente e, qualora venga riconosciuta, ammette il lettore ad un livello di interpretazione più profondo in cui si incontra con lo scrittore.

Riferimenti bibliografici

- Barański Z.G. (1983), "Alle origini della narrativa di Meneghello: l'esempio dei dantismi", in Lepschy 1983, 97-107.
- Giuliani Alfredo (1992), "Wallace Stevens, ghiaccio e fuoco", *La Repubblica*, 30 luglio, <<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1992/07/30/wallace-stevens-ghiaccio-fuoco.html>> (01/2019).
- Kermode Frank (1960), *Wallace Stevens*, Edinburgh, Oliver and Boyd.
- Lepschy Giulio, a cura di (1983), *Su/Per Meneghello*, Milano, Edizioni di Comunità.
- Meneghello Luigi (1997a), *Opere*, vol. II, a cura di Francesca Caputo, prefazione di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Rizzoli.
- (1997b [1988]), *Bau-Sète!*, in Meneghello 1997b, 383-562.
- (2000), *Le Carte. Volume II. Anni Settanta*, Milano, Rizzoli.
- (2006a), *Opere scelte*, progetto editoriale e introduzione di Giulio Lepschy, a cura di Francesca Caputo, con uno scritto di Domenico Starnone, Milano, Mondadori.
- (2006b [1963]), *Libera nos a malo*, in Meneghello 2006a, 3-335.
- (2006b [1964]), *I piccoli maestri*, in Meneghello 2006a, 337-618.
- (2006d [1974]), *Pomo pero. Paralipomeni d'un libro di famiglia*, in Meneghello 2006a, 619-779.
- (2006e [1997]), *La materia di Reading e altri reperti*, in Meneghello 2006a, 1261-1435.
- Montale Eugenio (1984a), *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori.
- (1984b [1939]), *Le occasioni*, in Montale 1984a, 110-196.
- (1984c [1925]), *Ossi di seppia*, in Montale 1984a, 6-108.
- Nascimbeni Giulio (1984), *Il calcolo dei dadi: storie di uomini e di libri*, Milano, Bompiani.
- Ramat Silvio (2005), "Luigi Meneghello e la memoria dei poeti italiani", in Giuliana Adamo, Pietro De Marchi (a cura di), *Per Libera nos a malo. A 40 anni dal libro di Luigi Meneghello*, Vicenza, Terra Ferma, 51-70.
- Stevens Wallace (1971 [1954]), *The Collected Poems of Wallace Stevens*, New York, Alfred A. Knops.

- (1990), *Opus Posthumous: Poems, Plays, Prose*, ed. by M.J. Bates, New York, Vintage Books.
 - (2015), *Tutte le poesie*, trad. it. di Massimo Bacicalupo, edizione italiana con testo a fronte, Milano, Mondadori.
- Zancani Diego (1983), “Montale in Meneghello”, in Lepschy 1983, 109-117.
- Ungaretti Giuseppe (1990 [1916]), *Il porto sepolto*, a cura di Carlo Ossola, Venezia, Marsilio.

Un progetto per tornare a casa: Meneghello e la Olivetti

Luciano Zampese

Université de Genève (<Luciano.Zampese@unige.ch>)

Abstract

This essay presents an unpublished document written by Luigi Meneghello in April 1968. It deals with a project for a new cultural magazine requested by Renzo Zorzi, Corporate Image Manager for Olivetti, the most important Italian manufacturer of typewriters and calculators of the time. The 1960s were a very special period in Meneghello's life: the writer was then willing to leave the University of Reading, U.K. and come back to Italy and the creation and supervision of this new magazine seemed to him the best solution to promote culture in a much more committed socio-political context, and almost an act of "patriotism" after his long *dispatrio* in England. The project, that would never be implemented, is very factual and detailed but at the same time very ambitious.

Keywords: cultural policy, Luigi Meneghello, new magazine project, Olivetti, Renzo Zorzi

I primi anni Sessanta sono per Meneghello un periodo di straordinaria intensità. A Reading Meneghello crea, inventa il dipartimento di *Italian Studies*, "quasi una versione in miniatura di una Facoltà di Lettere in un'università italiana" (Meneghello 2006b [1997], 1297); questa miniatura accademica per ragioni di scala veniva a essere l'Italiano-in-grande offerto agli inglesi, al Preside della Facoltà A. G. Lehmann:

ero in grado di dargli *Little Italian*, Italiano-in-piccolo, che sarebbe stato più sicuro, più facile – e minuscolo; oppure *Great Italian*, Italiano-in-grande, progetto ambizioso, rischioso – e più interessante. [...] Naturalmente non dissi che se si fosse invece deciso per l'Italiano-in-piccolo probabilmente non sarei rimasto a Reading.

E su queste basi, nel giro di pochi anni il dipartimento crebbe fino alle dimensioni attuali, con nuove nomine di anno in anno a partire dal 1960 e fino al 1966 quando mi parve che avessimo raggiunto il livello che mi ero proposto. (*Ibidem*)

Un successo straordinario, ma anche una sfida che poteva mettere fine al *dispatrio*. È banale ma impressionante ricordare che proprio in questi primissimi anni Sessanta Meneghello scrive *Libera nos e I piccoli maestri*. Un fervore creativo su due fronti, accademico e artistico,

che sembra rispondere a un'inquietudine profonda, a un'insoddisfazione di sé, se pensiamo a quello che scriveva a Licisco Magagnato in una lettera del 3 dicembre 1961:

Mi sento arrivato a un punto dove l'idea di continuare secondo una routine ormai fissata mi pare intollerabile. Ho qualche proposito concreto per il futuro immediato, ma non idee chiare sul problema di fondo, che è poi "che cosa vale veramente la pena di fare?" (Archivio Licisco Magagnato, 3 dicembre 1961, b.99, n. 2988)¹

Il problema di fondo riguarda il *fare*, l'azione guidata da dei valori ("vale veramente"); i "propositi concreti" riguardano con ogni probabilità la scrittura letteraria, il nascente *Libera nos*, ma si sente in queste righe che c'è un disagio più ampio, che va oltre il "futuro immediato" e ha radici antiche. Sulla forza attrattiva di *Libera nos*, si veda questa chiusa di una lettera a Licisco del 25 febbraio 1962, di poco successiva: "Siamo soddisfatti dell'apertura, e del governo. Il guaio è che per me ogni altro progetto deve passare in seconda linea, fin che non ho finito il mio 'Malo'. | Come state? Mi scuserai di questa lettera egocentrica?" (ALM, n. 2988, busta 99). Colpisce l'accostamento di questa nota d'attualità politica (si tratta del governo Fanfani IV, che inaugura l'era del centrosinistra), di questa *soddisfazione*, e la temporanea gerarchia assegnata alla scrittura di *Libera nos*. Sembrano contrapporsi due passioni, quella politica e quella letteraria, ma che forse sono semplicemente due manifestazioni di quel polo "civile" che attraversa l'esperienza artistica e biografica di Meneghello, e che si ispira sostanzialmente agli stessi valori di impegno, onestà, verità, chiarezza, libertà. Chiedere scusa a Licisco per questa "lettera egocentrica" è chiedere scusa per porre al centro l'*io* di scrittore rispetto al *noi* della soddisfazione condivisa per questa possibile svolta della politica italiana.

1. Una nuova corallità

L'attenzione per le sorti dell'Italia è costante in Meneghello, e in *Libera nos* e nei *Piccoli maestri* si sente tutto l'impegno civile di chi ha

¹ D'ora in poi ALM. Tonalità simili in un passo che suggerisce la genesi della scrittura letteraria: "Non ero ancora arrivato ai quaranta e ricordo di aver detto a Katia: "Mi dispiace ma non ho ancora fatto niente di buono nella vita. Ormai è tardi. Le sole cose che mi piacciono e in cui mi riconosco un po' sono quei foglietti che scrivevo l'estate scorsa, ti ricordi, erano dei foglietti separati, spesso in carta velina..." (Mazzacurati, Paolini 2006, 43).

il privilegio di “avere studiato”, e la complicata interazione tra cultura e popolo fa parte di quel vasto e complicato rapporto dell’io con il noi, di quell’esigenza di coralità che scandisce la biografia e l’arte di Meneghello². Indubbiamente il fallimento del Partito d’Azione ha rappresentato in tal senso un trauma profondo, raccontato soprattutto in *Bau-sète!*, dove troviamo anche uno splendido aut-aut che sintetizza “alla Meneghello” lo scacco dell’intellettuale maladense: “Nel mio slancio di onestà, di rispetto per il popolo, di amore per la poesia, mi pareva di sentirmi irresistibilmente trasportato verso un dilemma: O buttarvia Montale, o buttar-via il popolo...” (Meneghello 1997b [1988], 469). L’idea era di legare strettamente la politica all’educazione culturale:

Avevamo aperto la sede del PdA in una posizione ideale, in piazza, una stanza al piano terra con l’entrata direttamente sul marciapiede. La aprivamo alla sera per un paio d’ore. L’idea era che ci venisse il popolo di Malo, e che ci trovasse non propaganda, ma alta cultura trasmessa attraverso il veicolo del linguaggio. (Ivi, 467)

E non si poteva barare, spacciando per vera passione la poesia sorella alla politica, quella dei “poeti civili, [...] palesemente (per me) piuttosto falsi” (ivi, 469), ma trasmettere al popolo solo ciò che si ama sul serio, che costituisce la nostra cultura: “La verità era che se al ‘popolo’ si vuole davvero comunicare qualcosa di genuino e di prezioso, questo dev’essere ciò che realmente appare a noi genuino e prezioso”. (*Ibidem*)

Tutto giusto, certo, e affondato nelle angustie e nelle delusioni del dopoguerra, e nella decisione di andarsene. Ma quello che vorremmo dire qui è che l’attenzione per l’Italia di Meneghello non si è conclusa con questa perdita di coralità, in sostanza con il dispatrio, che con autoironia (che non vuol dire insincerità) veniva del resto definito come gesto patriottico³. E un’esperienza di notevole rilievo per confermare, se ce ne fosse bisogno, ma soprattutto per rendere più concreta questa piega “civile e patriottica” di Meneghello è contenuta nei materia-

² Nella dimensione di *coralità*, ossia nel suo “appannamento”, Bandini individua in *Bau-sète!* e nella corrispondente esperienza del dopoguerra un momento importante di svolta nella vita e nella scrittura di Meneghello (Bandini 1994, 133).

³ Si veda ad esempio dal primo volume delle *Carte* un frammento datato 12 febbraio 1967: “Dunque: con che spirito lasciasti l’Italia, venti anni fa? La lasciasti per ritornarci moderno. Di nessun italiano mi pareva onesto scopo andarsene a pappare comforti e civiltà oltremarica, ma giusto e patriottico scopo mi pareva andare a prendere un po’ di mentalità civile, e riportarla qua” (Meneghello 2000 [1999], 327-328).

li inediti che qui pubblichiamo. Si tratta di un poderoso progetto per una rivista culturale promossa da una delle esperienze industriali più straordinarie del dopoguerra: quella di Adriano Olivetti⁴. Non si tratta certo di una rivista che si rivolge al “popolo”, ma a una comunità di lettori colti che comincia negli anni Sessanta ad avere una certa sua consistenza e soprattutto influenza nella realtà socio-politica italiana, e non solo. È questo forse il più importante tentativo di ritrovare una funzione civile e culturale in Italia in un’impresa collettiva, nella corallità di una rivista tutta da inventare ma che nasceva all’interno di quel “socialismo liberale” di Adriano Olivetti, che Meneghello conosceva bene e a cui partecipava da tempo con le sue recensioni di libri inglesi su *Comunità*⁵ (a partire dal dicembre 1952). A un simile progetto Meneghello arriva per gradi, e spinto almeno in parte dal suo “egocentrismo” di scrittore.

All’avvicinarsi del ventennio inglese, il dispatrismo sembra farsi sentire, nonostante e magari anche a causa dei successi di “politica” acca-

⁴ Per una sintesi del rivoluzionario progetto economico, sociopolitico e culturale che caratterizzava la Olivetti si veda Bricco 2005: “La comparsa della cifra politica, anche nella visione industriale, appare in Adriano una declinazione diretta della cultura” (Bricco, 67). Geno Pampaloni, uno tra i più stretti collaboratori di Adriano Olivetti, offre una riflessione amara e lucida sul fallimento dell’“utopia” olivettiana: “Mai eredità ideale così ricca fu abbandonata in modo altrettanto totale. | A ciò concorrono molte cause: i mutamenti profondi dell’assetto sociale ed economico dell’Italia (dall’emigrazione interna allo Stato imprenditore) che egli [Adriano Olivetti] non fece in tempo a valutare; l’affermarsi selvaggio della partitocrazia, in diretto contrasto con il suo disegno politico, e l’orrenda demagogia culturale che l’ha accompagnata; e infine la sottile ma accanita impopolarità di cui in vita è stato oggetto questo ebreo-valdese che si diceva cristiano, questo politologo che rifiutava di rendere omaggio alla classe politica, questo ricco condannato a pagare sempre, questo utopista che si affermava da imprenditore di raro e realistico coraggio, questo italiano così europeo” (Pampaloni 1980, 101).

⁵ La rivista era pubblicata dalle Edizioni di Comunità, fondate da Adriano Olivetti nel 1946. Nel 1947, in Piemonte, nasce il *Movimento Comunità*, un movimento culturale e poi un partito d’ispirazione liberalsocialista, guidato da Adriano Olivetti. Scrivere su *Comunità* voleva dire riconoscere la validità di un progetto culturale e politico, se non proprio identificarsi in esso: del resto, tra le matrici di questo movimento c’erano i Fabiani, un movimento sociale e politico fondato in Inghilterra dai coniugi Webb (e la tradizione socialista fabiana sarà la via per proseguire l’azione politica indicata ai propri iscritti dal Comitato Centrale del Movimento Comunità, quando nel 1961 approvò la “rinuncia alla lotta politica elettorale attraverso una propria organizzazione”); Meneghello esordirà nella rivista con una trilogia dedicata proprio ai Fabiani (cfr. Meneghello 1952, 1953a, 1953b).

demica, che lasciano prevedere un'intensificazione della *routine* una volta raggiunto il massimo degli obiettivi, l'autonomia degli *Italian Studies*. Un passo delle *Carte* del 21 agosto 1965, con la tipica maschera onomastica che vela l'autobiografia (qui un certo Cesare, biologo a Oxford), sembra riassumere questa situazione, questi stati d'animo:

“Pensa di lasciare l'insegnamento e (mi par di capire) la ricerca. “All'università bisognerebbe univ ersare” dice. “Vorrei un'attività pratica dove non mi paia di *drift*. Ma soprattutto vorrei organizzare i miei veri interessi intellettuali in chiave italiana” (Meneghello 2000, 188).

Il fascicolo n. 3 delle *Carte Luigi Meneghello* (CLM), conservate presso la Biblioteca Bertoliana di Vicenza, è costituito da una cartellina verde scuro, intitolata *Olivetti*, e raccoglie una ventina di lettere comprese nell'intervallo dal settembre 1967 al dicembre 1970. Il fascicolo è dominato dalla corrispondenza di Meneghello con Renzo Zorzi, direttore di *Comunità* dal 1952 (e delle Edizioni di *Comunità* dal 1956), responsabile di quella che si chiamerà la *Corporate image* e che corrispondeva alla fine degli anni Sessanta alla *Direzione Relazioni Culturali, Disegno Industriale, Pubblicità*. Nel sito curato dall'Associazione Archivio Storico Olivetti lo si definisce come

la figura di maggior spicco nella ristretta schiera di quei manager olivettiani che dopo la morte di Adriano Olivetti hanno saputo dare forza e continuità allo 'stile' di un'impresa impegnata a promuovere la cultura nelle sue diverse dimensioni e a perseguire ideali di bellezza intesa non come pura forma, ma come sostanza dell'agire aziendale. (<<http://www.storiaolivetti.it/percorso.asp?idPercorso=654>>)

Meneghello è amico di Zorzi fin dal tempo dell'Università: “Siamo vecchi, vecchissimi amici e compagni, abbiamo condiviso tante cose...” (Meneghello 2006b, 1566). Nel settembre 1967 Meneghello confida a Licisco il desiderio di rientrare in Italia, l'amico ne parla con Renzo Zorzi, e quest'ultimo avanza la proposta di creare e dirigere una nuova rivista per Olivetti.

Cronologicamente, il fascicolo *Olivetti* è inaugurato da una lettera di Meneghello a Licisco Magagnato. Si tratta di un dattiloscritto datato 26 settembre 1967, che reca nell'intestazione la dicitura: “RISERVATO e CONFIDENZIALE; la formula d'apertura “Caro Licisco” viene cancellata e sostituita a penna con un “Caro L.”, e la firma sempre a penna è anch'essa costituita dalle semplici iniziali “L. M.”. Una grande prudenza, che trova le sue ragioni nella *Nota* che chiude la lettera: “Questo mio sondaggio è strettamente confidenziale. La notizia che penso a lasciare l'Università

avrebbe gravi conseguenze per la mia posizione personale a Reading” (CLM, fasc. 3, c. 18). Siamo sulla soglia di un possibile rientro in Italia, i primi favorevoli contatti con Zorzi, la mediazione di Licisco, si profila più concretamente l’idea di abbandonare Reading e il suo lavoro di professore per iniziare una nuova vita, uscire da quella *routine* intollerabile:

Ciò che cerco è una sovvenzione che mi permetta di attendere in piena libertà ad alcuni lavori che ho in mente e che non posso eseguire finché resto a insegnare a Reading.

Se necessario potrei accettare un incarico quasi nominale, p.e. di “consulenza”, con obblighi specifici da discutersi.

Penso intanto a un periodo di 3 anni e a una somma annuale sufficiente a mantenermi, ossia dell’ordine di grandezza del mio presente stipendio universitario.

Intendo in particolare fare una ricerca e scrivere un libro su un argomento connesso col fascismo; intendo inoltre, per quanto ne avrò il tempo, occuparmi di certi argomenti collaterali di vita contemporanea, in articoli e saggi. (*Ibidem*)

Scrittura letteraria e saggistica, accomunate dal tema, il fascismo. La dimensione civile, politica, e non puramente letteraria del progetto è ben delineata in una lettera di Magagnato del 13 ottobre 1967, dove compare il nome di Renzo (Zorzi): “Quando verrà Renzo penso concluderete qualcosa, a quanto ho sentito ha molta voglia anche lui di vederti tornare tra gli attivi dopo gli interminabili esercizi claustrali di questi anni.” (ALM, n. 3225, busta 99). Il lessico sembra da un lato evocare il Partito d’Azione (“tornare tra gli attivi”) e dall’altro richiama la disseminazione di metafore religiose tanto amate da Meneghello (si pensi ai *Piccoli maestri*): “gli interminabili esercizi claustrali”. Questo imminente viaggio in Inghilterra di Renzo Zorzi lo ritroviamo in una sua lettera del 24 ottobre 1967 a Meneghello: “Carissimo, scusa il ritardo con cui rispondo alla tua lettera e il mio mancato viaggio a Londra.” (CLM, fasc. 3, c. 16). La collaborazione è già stabilita, e anche il progetto appare delineato nelle sue linee generali:

Non vorrei per lettera parlarti dettagliatamente del progetto che, mentre è deciso dal punto di vista dell’attuazione, è ancora molto aperto per quello che riguarda la realizzazione. Bisognerà che ne parliamo a lungo in modo da mettere a punto una breve memoria da far poi approvare. Dovrei intanto sapere i limiti (spero molto ampi) della tua disponibilità e la data a partire dalla quale tu potresti cominciare ad occuparti della cosa. (*Ibidem*)

Tutto sembra muoversi rapidamente, forte di una lunga amicizia e consuetudine mantenuta viva anche dopo il dispatrio: la stima di Zorzi

verso Meneghelo è totale, la collaborazione già avviata da una quindicina d'anni con *Comunità* ha mantenuto stretti i contatti; e c'è anche un interesse più pertinente al nostro caso testimoniato da una lettera del 28 dicembre 1952 di Meneghelo a Zorzi, che gli aveva chiesto un parere su *Comunità*:

Insieme con la documentazione attuale, perché non puntare sulla divulgazione storica? Storia del socialismo, dei sindacati, dei "servizi sociali", delle "utopie", dei partiti politici, ecc., ecc.; scritta con scrupolo e chiarezza, senza pretese di contributi specializzati ma anche senza concessioni alle debolezze di una parte del pubblico. Gioverebbe forse riattaccarsi proprio ai vari argomenti storpiati di volta in volta dai periodici a rotocalco. Bandirei i "contributi scientifici", che fanno camminare gli studi ma non le riviste. Punterei su un'opera culturale più modesta ma più vasta; cercando di informare, senza né scoprire né imbonire. Occorrerebbe rivolgersi alla persona di media cultura che sa poco di storia italiana ed europea e d'altra parte si trova isolata tra le riviste specializzate e i periodici a sensazione. (Caputo 2006, CXXX-CXXXI)

E in un'altra lettera a Zorzi, quando la collaborazione dall'Inghilterra è ormai consolidata, Meneghelo ipotizza un suo maggior coinvolgimento, in cui si anticipano in modo ancora più netto alcune idee che ritroveremo sviluppate nel suo progetto di rivista. Vale anche qui la pena di riportare un'ampia citazione, tratta da una lettera del 23 aprile 1955, che prende avvio da un *occhiello* scelto da Zorzi per i contributi di Meneghelo a *Comunità*:

Vedo che hai adottato come *occhiello* *Libri inglesi*, e questo mi suggerisce qualche considerazione che già da tempo volevo sottoporerti. Una rubrica fissa sui libri inglesi sarebbe veramente utile, e mi piacerebbe molto farla: naturalmente sarebbe molto più adatta a una rivista mensile, dove avrebbe il carattere di un buon repertorio regolare di novità librarie inglesi d'interesse storico, sociale, ecc. Le recensioni dovrebbero essere brevi (3 -6 cartelle) ma sufficienti a orientare il lettore e - secondo la mia esperienza qui - ce ne potrebbero essere da due a quattro ogni mese. L'aspirazione sarebbe quella di dare un panorama ristretto, ma organico e a suo modo completo, delle opere o più lette o più discusse o più interessanti che escono via via in Inghilterra. È inteso che alcune opere che meritano un articolo a sé andrebbero trattate come abbiamo sempre fatto - o sotto un titolo speciale, o in una bibliografia politica o in altro modo [...]

Accennavi a una corrispondenza fissa dall'Inghilterra - sempre per la rivista mensile: o anche qui intenderesti cominciare subito? Inoltre che tipo di corrispondenza avevi in mente? Se strettamente politica, pensavi a un sommario informativo imparziale una volta al mese, oppure a un commento vivamente personale? L'uno e l'altro sarebbero estremamente utili

in Italia, per correggere errori e leggerezze nel reportage dei quotidiani, ma è ben difficile trovare la persona veramente adatta. Per quanto mi riguarda, non so davvero se (supponendo che avessi le necessarie capacità; si dovrebbe provare) potrei permettermi il lusso di dedicare a un lavoro del genere tutto il tempo che sono sicuro mi prenderebbe, per poterlo fare bene. Dovrei rinunciare a qualche altro impegno di lavoro, e fare di questo una specie di secondo impiego. (Caputo 2006, CXXXVI-CXXXVII)

Da alcuni consigli su come orientare una rivista di cui Zorzi aveva da poco assunto la direzione, a un'ipotesi di maggior coinvolgimento, un "secondo mestiere", infine a quello che sarà un vero e proprio progetto personale e originale per una nuova rivista.

2. Meneghello e le riviste

Progettare una rivista, credere in una simile impresa: per capire meglio lo spessore, e in qualche modo la "drammaticità", di una simile scelta per Meneghello, dobbiamo tornare indietro, ancora al primissimo dopoguerra. Il passo che abbiamo citato da *Bau-sète!* parla di questi primi generosi, goffi, utopici tentativi di educare il popolo, all'interno della cornice politica del Partito d'Azione: "Il partito doveva essere prima di tutto un seminario di cultura e di libertà: uno spaccio gratuito di idee, di cognizioni, di riflessioni critiche... Io volevo spartire con la gente qualcosa almeno di quello che avevo imparato nei libri, e mi sentivo sicuro che si poteva." (Meneghello 1997b, 466-467)⁶. Ora, proprio all'alba di questo dopoguerra, nel settembre del 1945 viene alla luce *Il Politecnico* di Vittorini:⁷ addirittura un settimanale, che si apre con l'appello a una "nuova cultura", non più quella del passato che ha permesso gli orrori del fascismo e del nazismo, che "ha generato mutamenti quasi

⁶ Il passo è immediatamente preceduto da un'irresistibile esemplificazione: "io volevo *educare*, cioè parlare al popolo di filosofia e di poesia, spiegare a Bepi Caneva qualunque cosa, anche il sugo della Critica della Ragion Pura, semplificando un po' si capisce, o a Toni Bartoldo insegnare cos'è una mònade, e come non ha porte o finestre, ("No la le ga mia? ma varda..."), o parlare a Coche delle vedute di Lucrezio sul coito così vicine alle sue, penso. Non è un paradosso scherzoso, è letteralmente un esempio di ciò che intendo spiegare al popolo..." (ivi, 466).

⁷ Un giudizio più articolato ma ancora complessivamente negativo su Vittorini e sul *Politecnico* lo ritroviamo in un importante contributo di Meneghello (con lo pseudonimo di Ugo Varnai) *Italian Letters* in 1957 (Meneghello [Varnai] 1958, 194-195); lo spunto è la pubblicazione in quell'anno di *Diario in pubblico* (1957), in cui Vittorini ristampa una selezione dei suoi scritti.

solo nell'intelletto degli uomini, che ha generato e rigenerato dunque se stessa, e mai, o quasi mai, rigenerato, dentro alle possibilità di fare, anche l'uomo" (Vittorini 1945, 1); una nuova cultura che appartenga alla società, "che sia di difesa e non più di consolazione dell'uomo", e che entri nella vita concreta della gente:

Occuparsi del pane e del lavoro è ancora occuparsi dell'"anima". Mentre non volere occuparsi che dell'"anima" lasciando a "Cesare" di occuparsi come gli fa comodo del pane e del lavoro, è limitarsi ad avere una funzione intellettuale e dar modo a "Cesare" (o a Donegani, a Pirelli, a Valletta) di avere una funzione di dominio "sull'anima" dell'uomo. (*Ibidem*)⁸

Sembra lo strumento ideale:

Era nato un settimanale che a un primo sguardo pareva inventato apposta per noi, modernissimo nell'aspetto e nell'impostazione, aperto a ogni genere di conoscenze e interessi nuovi, e indubbiamente concepito per diffondere queste cose tra la gente, forse addirittura tra il popolo. Press'a poco quello che cercavo di fare io al mio paese... Dunque c'era qualcun altro in Italia che sentiva questo bisogno di uscire dalla prigione della cultura aulica, privilegiata. Pensavo di avere trovato un ausilio ideale, una guida, uno strumento di lavoro... Si chiamava *Il Politecnico*, come quello di Cattaneo, uno dei miei eroi, un modello di probità e di bravura.

Pareva ovvio comprarlo, portarlo in sede, prendere pezzo per pezzo il materiale che c'era in ciascun numero, e presentarlo e spiegarlo e parlarne e farne parlare ai miei amici per tutta la settimana, un libero corso di cultura popolare progressista... Ma le cose non andarono così. Davo per scontato che gli articoli sarebbero stati limpidi, ma spesso non lo erano. Non è che fossero "difficili", opachi piuttosto. Non c'era la semplicità, la lucentezza, la cordialità che avevo creduto - e avrei preteso.

Inoltre, l'intento divulgativo era palese, ma cosa avevano da divulgare? Era questa la inebriante ricchezza della cultura moderna? Il raggio della competenza, addirittura della curiosità del giornale mi appariva ristretto, a tratti angusto. Forse esageravo, ma in certi momenti avevo un forte senso di claustrofobia. E devo dire che quando arrivai in Inghilterra due o tre anni dopo e potei fare dei confronti, queste vecchie impressioni non furono cancellate. La roba che ci sarebbe stata da segnalare, da presentare!

[...]

E quanto al programma di fondo, di "fare da legame tra lavoratori manuali, lavoratori intellettuali e uomini di cultura veri e propri", come pensare che fosse questo il modo di realizzarlo?

⁸ I tre "Cesari" erano a capo delle grandi potenze industriali italiane (Montedison, Pirelli, FIAT), un'egemonia della chimica e della "gomma" che si opporrà con grande forza al progetto ideale e industriale di Adriano Olivetti.

Per un po' provai a tener duro. Con una certa dose di morte nel cuore cercavo di ravvivare io, di parafrasare, di ingentilire, gli argomenti, carnarne qualche spunto da esprimere in termini popolari. Poi decisi di non farlo più. Non dovevo far credere ai miei paesani che "la cultura" sia così... (Meneghello 1997b, 469-470)

Ritorna il problema di comunicare cultura ai popolani, agli operai, a chi come Bepi e Coche "andavano già a lavorare a Schio". Così conclude Meneghello:

Alzarsi presto, una scodella di latte, partire in bicicletta ancora col buio, una giornata di lavoro, riprendere la bicicletta e tornare sul tardi: erano stanchi, alla sera. E io che gli mettevo davanti, come generi di conforto, gli articoli del nuovo *Politecnico*!

A loro, ovviamente, non credo di aver fatto danni irreparabili, ma su di me questa esperienza ebbe effetti abbastanza gravi, rafforzando la mia idea che la nostra "cultura" moderna, in Italia, fosse costituzionalmente debole e arretrata, e che fossero in atto tentativi di "rinnovarla" da cui mi pareva essenziale dissociarmi... (Ivi, 471)

L'ampiezza del passo, da cui abbia stralciato alcune parti, testimonia il rilievo del tema: una rivista come strumento privilegiato per la diffusione della cultura, con un "programma di fondo" altamente civile e politico, "fare da legame tra lavoratori manuali, lavoratori intellettuali e uomini di cultura veri e propri". Il giudizio pesantissimo non cancella il valore di un simile progetto ideale. Del resto Meneghello era già intervenuto contro la rivista di Vittorini⁹ in un momento dove altre questioni potevano apparire più urgenti: si tratta di un articolo intitolato "Come può Vittorini?", pubblicato a firma G. M. (Gigi Meneghello) il 14 gennaio 1946 ne *Il lunedì*, settimanale del Partito d'Azione. Anche qui, a un primo riconoscimento sul rilievo della rivista:

Il "Politecnico", settimanale di cultura contemporanea, diretto dallo scrittore Elio Vittorini, è arrivato ormai al 15.o numero, ha tanta ampiezza e novità di intenzioni, e impeto nel prendere a realizzarle, da meritare un discorso circostanziato ed esauriente. (Meneghello 1946)

⁹ È nota l'avversione di Meneghello a Vittorini anche sul piano letterario: "Il libro di Vittorini lo sentii, quando uscì, come qualcosa di intrinsecamente falso, oggi non intendo confermare questa critica a *Uomini e no*, ma allora mi parve qualcosa di peggio di un libro mal riuscito. Non solo non esprimeva i caratteri che a me parevano quelli veri della Resistenza, ma ne faceva la caricatura. È in parte per questo che a suo tempo il mio libro [scil. *I piccoli maestri*] è stato scritto come è stato scritto" (Meneghello 2006b, 1110).

Un giudizio molto duro, che prende spunto dal modo ideologico, politicizzato con cui vengono commentate le opere d'arte: un'esemplificazione di critica estetica per illustrare e condannare l'etica della rivista. In chiusa compare una sorta di frase-manifesto, che definisce ancora una volta il problema centrale del dialogo tra intellettuali e popolo, e ne indica il principio guida dell'onestà, della chiarezza:

E non ci riesce di pensarci nell'atto di muovere incontro ai proletari, al popolo, agli umili, a chi ha bisogno di tante altre liberazioni, se non cercando proprio il dono di quella mentalità, di quella chiarezza che aiuta a chiarificare il mondo e ad approfondirlo senza farlo più difficile, anzi di-rei semplificandolo. (*Ibidem*)

Nelle Carte, in un elenco che contrappone i caratteri di chiusura e di vuota retorica dell'Italia ai grandi pensatori europei e a un approccio scientifico alla realtà, ritroviamo Vittorini e *Il Politecnico* come paradigmi negativi opposto alla concretezza delle statistiche:

Non intendevo esiliarmi per sempre, volevo sottrarmi per un giro di stagioni alla vita associata italiana, la vile camorra (così sentivo) cattolica e marxista. Volevo occuparmi di Freud tra gente che non si ostinasse a rompermi i giovani coglioni con tristi discorsi adatti al filò delle stalle, al filò dei caffè, occuparmi di darwinismo dove la gente non venisse a dire che c'era già in san Tommaso, non sentire più, per un po' idiozie pretenziose sulla forma e l'evento, trasferirmi da Vittorini alle statistiche, non vedere più, per un po', roba come il "Politecnico" e le Madonne pellegrine, trovarmi fra gente che capiva la parola quantificare. E un bel giorno tornare. (Meneghello 2000, 328)

Questo ruolo dei dati reali nell'informazione riappare in un altro pensiero delle *Carte*, datato 29 giugno 1978, sempre in relazione a un'ideale "rivista nuova e seria "per il popolo":

E pensare che una rivista nuova e seria "per il popolo" si sarebbe davvero potuta organizzare: statistiche, piccole indagini sode, succinte, sulla frequenza scolastica nei nostri paesi, sui rubinetti dell'acqua potabile, sul ruolo della religione, sulla soggezione delle donne, sul consumo della carne... (Meneghello 2000, 447)

A volte l'ironia di Meneghello è tanto più acre e insistente quanto più il bersaglio tocca un punto nevralgico della realtà, e si intreccia con gli ideali profondi, le piccole o grandi utopie che non sappiamo abbandonare del tutto e che tendono a tornare dolorosamente a galla. È il caso appunto della funzione di divulgazione culturale delle riviste, una scrittura non accademica ma colta, attenta alla letteratura, all'arte, ma

anche all'attualità, ai *realia* della politica, dell'economia, della società; una scrittura in grado di dialogare con i lettori con scadenze diverse dal ritmo rapido ed effimero dei quotidiani. Significativo questo esempio dalle *Carte*¹⁰ del 10 settembre 1974, in cui la creazione di una rivista diviene tappa fondamentale per un mondo nuovo, finalmente moderno:

Nel dopoguerra c'è stato un momento in cui l'intera mia e nostra educazione crociana, vociana e gobettiana pareva culminata nel desiderio intenso, semisegreto, di fare un gruppo, il quale facesse una rivista, la quale facesse dell'Italia un paese moderno. In pratica non arrivammo a fare nemmeno il gruppo. [Cfr. *Bausète!*, 1988] (Meneghello 2000, 215)¹¹

Il riferimento a *Bau-sète!* andrebbe interamente riletto, ci limitiamo a brevi stralci, per sottolineare ancora una volta questa lunga e dolorosa fedeltà al sogno di fare una rivista che facesse almeno un po' un'Italia moderna:

Sotto la superficie della nostra vita scorreva impetuosa l'aspirazione a fare una rivista. Se c'è un oggetto culturale che non esiste, è la rivista che

¹⁰ L'aggressività, l'irrisione diventa pesante nelle *Carte*, dove evocando l'insieme indifferenziato delle riviste vi è addirittura una sorta di doppione per illustrare l'*auctoritas* fasulla, la pressione sull'*ethos* della gente ridotto a "galateo" spicciolo (i frammenti sono datati rispettivamente 4 agosto 1964 e 26 giugno 1966): "È il peso del mondo intero che schiaccia costoro (una coppia). Tentano in tutti i modi di adeguarsi alle regole del mondo, leggendo gli insegnamenti delle riviste, studiandosi di interpretarle; la loro vita è condizionata dalla pressione di cose e principi ostili da cui si sentono aggrediti. A tratti vorrebbero resistere, a tratti conformarsi. Ma naturalmente il fondo di tutto questo è un'ubbia (Meneghello 2000, 84). "È il peso del mondo che schiaccia i Santón. Tentano di adattarsi, leggono le riviste per imparare come ci si comporta in questa o quest'altra circostanza, si sforzano di interpretare ciò che leggono, si fanno innumerevoli regole pratiche. Scrutano con ansia un ambiente di spazi angusti, ostili, ingombri di minacce e di lusinghe pericolose. Credono che sia il mondo ma è una bassa ubbia di nuvole" (ivi, 255-256). E dai Santón, si può passare a cognomi molto meno anonimi di un frammento datato 16 febbraio 1966: "Mi ha detto che vuole fondare una nuova rivista che si chiamerà "l'Arbasino", col supplemento "Sanguineti sera" (ivi, 226).

¹¹ Si veda anche il seguente passo dal terzo volume delle *Carte*: "Affievolimento, dissipazione, dissolvimento del senso di una speciale nobiltà del lavoro accademico, di una sua importanza somma. Un saggio pregiato (tuo o degli amici) in una buona rivista pareva una delle soddisfazioni supreme; e seguire poi il nobile corso delle grandi riviste di cultura, la loro bella rotta, pareva ottima occupazione, splendido scopo... | Nozioni venute in parte dall'esempio della *Critica* di Croce, in parte scaturite da più profonde fontane" (Meneghello 2001, 278).

sognavamo in quegli anni, precorsa dalla *Critica* di Croce e dalla *Voce*, e da realizzarsi ora in chiave gobettiana. Raramente si andava oltre il titolo (per esempio appunto *Il Gobetti*; lui, non aveva fatto *Il Baretti?*), la “presentazione ai lettori” e una parte del primo numero: soltanto il progetto di tutto questo, s’intende, non l’esecuzione.

Il progetto forse non era del tutto da buttar via, la rivista, se avesse potuto esistere, sarebbe stata *bella*...

[...] il fondo doveva essere altra cosa, un rinnovamento operato con le forze della più rigorosa critica razionale. Forse Franco era più flessibile, ma io prendevo per sottinteso che la chiave delle cose, di tutte le cose comprese le riviste, è pensare, e che l’impostazione della nostra elettrizzante rivista sarebbe stata filosofica e dottrinale, riflessione critica, *pensiero*... Però, come dico, si trattava solo di un progetto. (Meneghelo 1997b, 458-460 *passim*)

Segue l’usuale meccanismo analogico che mette a confronto livelli di realtà (e linguistici) nettamente distinti, contrapposti: questo progetto adulto di rivista si riflette in un progetto di bambini, la costruzione di un *caretèlo* (un carrettino) che naufraga di fronte al pragmatismo degli adulti.

3. “Relazione al dott. Renzo Zorzi”

Il progetto come abbiamo già ricordato nasce nell’autunno del 1967, in quella triangolazione d’amicizia che lega Meneghelo, Magagnato e Zorzi. Ma è nella primavera del 1968 che possiamo averne un’idea più nitida grazie a una lettera di Zorzi del 12 marzo, che delinea il punto di vista Olivetti. Vale la pena di riportarne un ampio estratto, anche per dare un’idea dell’intelligenza e della sensibilità culturale da cui nasce il progetto:

Vorrei però fugare ogni tuo ulteriore dubbio circa la natura della rivista. “Notizie Olivetti” cesserà le pubblicazioni col numero che uscirà in maggio. Essa sarà sostituita da una nuova rivista di tipo tecnico che illustrerà soprattutto prodotti, problemi, tecniche, software, ecc., interessanti l’organizzazione Olivetti e la sua clientela.

L’altra rivista, per la quale ti ho incaricato di studiare il progetto, risponde a finalità diverse. Avrà un pubblico diverso e sarà una iniziativa con ambizioni esclusivamente culturali.

Naturalmente essa non esce come un puro atto di mecenatismo, né la Olivetti intende farsi solo sponsor di essa, ma vuole, attraverso questa pubblicazione, contribuire a definire anche una propria “immagine”, non come finanziatrice di cultura, ma direttamente come operatrice. Una cosa analoga abbiamo fatto con le Edizioni di Comunità, con la rivista di ar-

chitettura Zodiac e con vari altri interventi. Noi d'altra parte operiamo in un settore che riteniamo centrale rispetto allo sviluppo economico e scientifico e alle trasformazioni dei prossimi decenni: le macchine per il trattamento delle informazioni e l'elaborazione dei dati in genere, le apparecchiature elettroniche, sono, secondo tutte le apparenze, uno dei motori principali della trasformazione in corso nel mondo.

Personalmente ritengo che una rivista attenta ai fenomeni della società contemporanea non possa non dibattere questi problemi con tutto ciò che essi implicano. Questo non significa che si debba parlare in tono propagandistico o comunque ottimistico, ma essi devono mi sembra figurare nella rivista con articoli e saggi che rappresentino dei veri contributi alla conoscenza di questi problemi che del resto (vedi il caso della linguistica e delle sue ultime vicende e connessioni con la matematica, l'elettronica, ecc.) stanno toccando settori in passato riservati a un dominio più strettamente "umanistico". (CLM, fasc. 3, c. 14a-14b)

Olivetti operatrice di cultura, in continuità con altre iniziative, prime tra tutte le Edizioni di Comunità: e la cultura ha a che fare con qualcosa che sta nascendo e avrà uno sviluppo straordinario, con "il trattamento delle informazioni e l'elaborazione dei dati in genere"¹² in un mondo in profonda trasformazione dove l'evoluzione scientifica di punta richiede una nuova interazione con "settori in passato riservati a un dominio più strettamente 'umanistico'". La lettera di Zorzi si chiude con altre notevoli considerazioni, anch'esse in piena sintonia con la posizione di Meneghello: la scollatura tra mondo accademico, e più in generale intellettuale, e mondo reale ("da anni sta fiorendo una pubblicistica di alto livello che in genere resta confinata in pubblicazioni di tipo accademico o sepolta nelle biblioteche e che, con un taglio diverso e con un approccio più largo, può diventare materia per un dibattito utile", *ivi*, 14b); il rilievo dell'immagine e degli aspetti grafici:

Anche quando ti ho parlato di decoro grafico, non penso a una rivista lussuosa nel senso deteriore: so tuttavia, non solo per esperienza personale, che oggi una rivista deve poter essere "guardata" e in questo senso la cura grafica, la scelta delle immagini, ecc., è un elemento importante. Credo anzi che anche in questo campo ci sia la possibilità di uno sforzo innovativo che possa fare della rivista una pubblicazione di punta. (*Ibidem*)

¹² Così Meneghello nel secondo volume delle *Carte*: "Mai dimenticare ciò che dice Renzo, che di fronte allo Sviluppo dell'informazione nei decenni che chiamiamo pomposamente il nostro tempo tutto il resto che è accaduto è robetta" (Meneghello 2000, 471).

Molte di queste osservazioni riaffiorano in varia misura nella proposta di Meneghelo.

Alla lettera di Zorzi, che offriva una proroga per la consegna del progetto al “30 aprile o al 15 maggio” (ivi, c. 14a), rispetto a un originario 31 marzo, Meneghelo risponde con una certa sollecitudine il 5 aprile con la Relazione. Seguirà un colloquio con Zorzi il 19 aprile, in cui si decide – stando a un pro-memoria dattiloscritto di Meneghelo – per “il progetto denominato RI nella relazione”, ossia per la “rivista con idee” (v. *infra* il testo della Relazione), per una periodicità semestrale, una doppia edizione rispettivamente in italiano e in inglese, e che “Il direttore sarà libero e indipendente” (ivi, c. 12); Meneghelo è infine incaricato di “preparare una stima dei costi di redazione e di continuare il lavoro di progettazione” (*ibidem*). Una lettera dell’11 maggio contiene in allegato questa stima¹³, e chiede di “arrivare a un contratto, magari provvisorio, entro giugno” (ivi, c. 11). Poi silenzio, fino al 7 febbraio del 1969, quando Meneghelo scrive a Zorzi:

Lo scorso agosto si era parlato di accantonare quel nostro progetto per sei mesi, che sarebbe press’a poco adesso. C’è stato qualche sviluppo da parte vostra? Io ci ho ripensato seriamente, ma sarebbe inutile parlarne se non intendete continuare. Puoi dirmi qualcosa?

Sono ora in Italia per vari mesi di permesso ‘sabbatico’, e sto lavorando a cose mie. Vorrei però anche approfittare di questo periodo per pianificare un po’ il futuro. Se la nuova rivista non si può fare, mi piacerebbe ugualmente poter collaborare con voi, idealmente in un rapporto diretto con te anziché multiplo con la Olivetti. Mi domando se ci sarebbero delle

¹³ Ecco la “Stima dei costi di redazione” in sintesi: “Secondo i miei calcoli, a fare le cose in relativa economia ma senza sacrificare i caratteri essenziali della rivista dovrebbero bastare (come spese redazionali) circa 50 milioni di lire all’anno, o 25 milioni per numero.” (ivi, c. 11c). La stima si riferisce a una rivista di circa 300 pagine (200 di testo e 100 di illustrazioni, grafici, diagrammi, ecc.: “il calcolo è approssimativo perché ci saranno relativamente poche pp. di solo testo e di sole illustrazioni”, ivi, c. 11b), semestrale, con una “tiratura complessiva di circa 15.000 copie: probabilmente da 3 a 5.000 in italiano, e da 10 a 12.000 in inglese” (*Ibidem*); Meneghelo aggiunge poi una nota tra parentesi: “Questo è il numero di copie che dopo attenta riflessione giucherei utilmente distribuibili ai fini della diffusione culturale. Aggiungerei quelle che la Società potrà voler distribuire per conto Suo a filiali, agenzie, clienti ecc. Il progetto di mettere in vendita la rivista deve essere per il momento accantonato. Si potrà riparlarne solo in un secondo tempo” (*ibidem*).

possibilità in relazione a Comunità? T'interesserebbe? Vale la pena li venderci? (Ivi, c. 2)¹⁴

Svanito ormai il progetto di rientrare in Italia, rimane il desiderio di riprendere a collaborare con *Comunità*, riallacciando un legame che si era interrotto nel dicembre del 1961, quando era apparso l'ultima recensione di *libri inglesi* di Meneghelo.

Il testo della "Relazione" consiste di un dattiloscritto di otto fogli numerati, con alcune lievi correzioni autografe, a penna stilografica nera e blu (per lo più ortografiche: è probabile che fosse la moglie Katia a scrivere sotto dettatura); la "Relazione" è allegata a una lettera di Meneghelo a Zorzi datata 5 aprile 1968, che ha soprattutto lo scopo di informarlo dell'urgenza di avere una risposta per pianificare le proprie dimissioni dall'Università:

Carissimo.

Ti accludo la relazione di cui mi ero incaricato.

Voglio spiegarti a parte che ho già predisposto le cose a Reading in modo da essere libero nel prossimo trimestre estivo (oltre che in questo mese di vacanze) di dedicare tutto il tempo necessario alla preparazione della rivista se deciderete di affidarmela senz'altro.

Intenderei avvertire al più presto l'università che dovrò dare le dimissioni tra poco, ma offrire di restare formalmente al mio posto per un trimestre o due per poter passare le consegne. (CLM, fasc. 3, c. 13)

La proposta, dopo una breve introduzione in cui Meneghelo giustifica il tono informale e la prospettiva marcatamente personale del progetto, è articolata in 14 punti e si apre con una distinzione di fondo tra due tipi di riviste possibili: "una più modesta che chiamo 'rivista-miscellanea' (RM), l'altra più impegnativa che possiamo convenire di chiamare 'rivista con idee' (RI)" (CLM, fasc. 3, c. 20a). La prima soluzione appare una sorta di ripiego, e sembra funzionale a far meglio comprendere la novità e la sfida della seconda proposta: un po' come aveva fatto a Reading con l'alternativa tra un Italiano-in-grande e un Italiano-in-piccolo. In sostanza il nucleo della proposta si concentra sulla

¹⁴ Non sono riuscito a rintracciare altri documenti o lettere che rendano più completa questa fase conclusiva del progetto. Per ragioni di tempo, ho potuto consultare solo il catalogo on-line nell'Archivio Storico Olivetti (<www.archivistoricoolivetti.it>) dove non sono stato in grado di rintracciare una corrispondenza tra Zorzi e Meneghelo successiva al 1961, anno in cui cessa la collaborazione con la rivista *Comunità*.

RI, anche se “una parte delle idee esposte potrebbero venire adattate, benché in forma un po’ indebolita e appannata, alla RM” (ivi, c. 20b).

Il carattere dominante della RI è la sua natura monografica e organica: non solo il singolo numero è tematicamente omogeneo, ma viene a integrarsi coerentemente con gli altri numeri dell’annata (“un’intera annata è, idealmente, concepita in modo organico, così che ciascun numero rinforzi e illumini gli altri e ne sia rinforzato e illuminato”, *ibidem*); si prevede un “respiro” tematico triennale che permetta di comporre “un quadro coerente e non troppo squilibrato di questi nostri anni” (*ibidem*). È questo il *nucleo* della rivista,¹⁵ in cui si viene a comporre un’architettura a più voci ma coerente e sensata, soprattutto grazie all’intervento del direttore:

Anche qui [come nella RM] scrivono autorità riconosciute (se si trovano) o giovani specialisti (che si dovrebbero trovare) ma scrivono nel quadro di un progetto d’insieme che gli viene illustrato in anticipo. Ciascuno è responsabile solo di ciò che dice in proprio; la responsabilità dell’inquadramento, e quindi del senso generale dell’indagine è del direttore. (*Ibidem*)

Al nucleo si aggiungono delle “rubriche fisse di informazione culturale” e una “serie di “esperimenti” a carattere tipografico-linguistico-polemico-letterario” (ivi, c. 20c); un duplice analogo modulo ternario caratterizza lo stile del nucleo: “indagare in modo ordinato, esauriente, appassionato” (ivi, c. 20b), e delle rubriche: “strutturate in modo chiaro, semplice, utile” (ivi, c. 20c). L’obiettivo di fondo della RI appartiene essenzialmente al nucleo e non è portavoce di un’ideologia ma offre piuttosto un ordinato panorama del presente:

non è la propagazione di una qualche nuova visione del mondo, ma l’idea di fare un po’ il punto della situazione, di indagare in modo ordinato, esauriente, appassionato, come stanno le cose, che cosa si sa e che cosa non si sa, quali sono i termini delle controversie, delle lotte, dei processi culturali in cui siamo coinvolti. (Ivi, 20b)

In una lettera a Zorzi del 5 ottobre 1967 Meneghelli chiede informazioni più precise sul progetto, e riassume le poche indicazioni che ha ricevuto da Magagnato: “Licisco mi ha solo detto che si vorrebbe fare una rivista trimestrale, piuttosto “ambitious”, ma questo è tutto quello che so”

¹⁵ Molto interessante l’esemplificazione dei possibili nuclei tematici, che conferma l’interesse per l’educazione e questa misteriosa qualità dell’intelligenza: il tutto visto sempre in una dimensione dialettica tra mondo occidentale e “resto del mondo”.

(CLM, fasc. 3, c. 17). Il termine inglese ritorna in veste italiana nella “Relazione”, in apertura del passo sopra citato: “Il progetto è ambizioso” (ivi, c. 20b): l’ampiezza delle intenzioni e al tempo stesso la semplicità della sua espressione (“che cosa si sa e che cosa non si sa”) ricordano un po’ – ma senza la pervasiva autoironia meneghelliana – la spasmodica e fallimentare ricerca di fare un *inventario* che troviamo nelle prime pagine di *Bau-sète!*, un inventario in grado di

elenare ciò che ero e che avevo in quel momento: definire i parametri principali della mia e nostra “posizione” intellettuale e sociale, ma anche psicologica e biologica. Lo scopo ultimo era di analizzare la realtà profonda della situazione, ammesso che ci fosse; andar giù a cercarla, in apnea se necessario; ma intanto ero disposto a studiare almeno le superfici, vicine e lontane. Ci sono elenchi che cominciano appunto con gli anni di età, e quanti denti avevo (31 da un certo punto in poi), e quanto pesavo, e che stivali portavo (australiani), e fino a che ora mi sarebbe piaciuto dormire al mattino; e all’altro estremo le inquadrature cosmiche, la Galassia, il Gruppo Locale, l’origine dell’idrogeno, e la formazione degli elementi, e i primordi della vita, dell’intelligenza, della società, della storia, giù fino ai nostri tempi, e all’Italia, e al cortile di casa mia. (Meneghello 1997b, 392)

Se la RM sembra inevitabilmente ruotare attorno al punto di vista dominante di “laici indipendenti e (si spera) aperti” (ivi, c. 20a) in cui Meneghello e Zorzi si riconoscono (“per dirla in breve, il ‘nostro’”, *ibidem*), per la RI si ipotizzano anche degli spazi di autonomia e libertà, in qualche misura eccentrici:

Penso [...] a una rete di corrispondenti-consulenti e a un’équipe di collaboratori-coadiutori che si possano cointeressare sul serio alle sorti della rivista in cambio di una congrua libertà d’iniziativa. Vorrei inoltre sviluppare delle tecniche speciali per inchieste, polemiche a più voci, articoli panoramici a più mani (con colloqui, scambi epistolari, questionari ecc.) che diminuiscano l’importanza delle ‘collaborazioni’ tradizionali. Intenderei inoltre tentare qualche esperimento, assegnando p.e. un blocco di pagine ai portavoce di qualche corrente culturale, o di qualche gruppo o movimento eccentrico, con la libertà di farne quello che vogliono, anche tipograficamente: dare insomma dei campioni genuini di aspetti della nostra cultura che normalmente non si esprimono in riviste di questo tipo. (Ivi, cc. 20f-g)

Il valore dell’indipendenza e della molteplicità di voci libere è continuamente ribadito, e a esso può essere ricondotta anche l’insistenza su collaboratori giovani (“specialisti non-conformisti”).

Si potrebbe continuare, magari ricordando la particolare sensibilità di Meneghello per i titoli, intrecciati con la natura dell’opera: se

per la RM ci si aspetta un titolo neutro, per la RI sono possibili alternative che indichino

ironicamente per via di understatement, o spavaldamente, il proposito della rivista [...] Tra i titoli aggressivi a cui ho pensato ce n'è qualcuno, bellissimo ma impossibile, che non ti dico per non spaventarti. Non male mi pare PRIMATI, o I PRIMATI, naturalmente nel senso zoologico, ma contando sull'equivoco. Nota che riflettere un po' sulle follie e le prospettive della specie sarebbe una delle ispirazioni della rivista. (ivi, c. 20e)

Ma è inutile insistere, ciascun lettore troverà nel documento spunti di interesse e di riflessione. Meneghello rientrerà definitivamente in Italia solo da "pensionato", e il suo impegno civile di diffusione culturale continuerà nella forma più personale e felice della lingua letteraria.

4. Il testo della relazione

Relazione al dott. Renzo Zorzi

Carissimo.

Ho pensato di farti la mia relazione sulla rivista direttamente e senza formalità. Se ti occorrerà in seguito un documento impersonale sarà facile preparartelo.

Avevo intenzione di esaminare la questione senza riferimento a me stesso, rispondendo alle domande: Quale tipo di rivista culturale può mettere in piedi la O.? Quali formule sono possibili e quali preferibili, e che cosa comportano in pratica? Ma, dopo varie prove, mi sono accorto che a riflettere in astratto si perdeva il tempo: troppe cose dipendono dalla persona che fa la rivista. Ho deciso quindi di riferirmi specificamente alla rivista che potrei fare io. Ecco le mie conclusioni riassunte per sommi capi.

1. Sono possibili due diverse soluzioni, una più modesta che chiamo 'rivista-miscellanea' (RM), l'altra più impegnativa che possiamo convenire di chiamare 'rivista con idee' (RI).

RM = rivista a carattere miscelaneo ed eclettico. È la soluzione più facile, e offre certe garanzie minime di modesto successo. Si punta in sostanza su una rivista seria e onesta ma non particolarmente originale, basata sulla solita formula: articoli e saggi di autorità riconosciute o (meglio) di giovani specialisti su vari aspetti della cultura, delle scienze naturali, delle scienze sociali, della tecnologia e in generale della società contemporanea. Si rinuncia a ogni pretesa di un panorama organico; si punta sul fare bene una cosa modesta, p.e. scegliendo collaboratori bravi, ed escludendo fermamente quelli di comodo, suggerendo temi vivi, presentando il tutto nel modo più attraente possibile. L'indirizzo generale è naturalmente,

per dirla in breve, il 'nostro', e questo dà un certo senso culturale all'intera iniziativa, mostrando come guardano il mondo dei laici indipendenti e (si spera) aperti. Non è molto, ma la formula non consente, credo, altro.

RI = rivista con una sua linea ben definita, con un programma impegnativo di analisi critica degli aspetti di fondo della cultura occidentale contemporanea. In pratica, ogni numero è dedicato a un singolo tema o gruppo omogeneo, di temi (p.e. "Le università nei paesi occidentali / e nel resto del mondo"; "I problemi dell'educazione e della formazione dell'uomo nel mondo contemporaneo") Inoltre un'intera annata è, idealmente, concepita in modo organico, così che ciascun numero rinforzi e illumini gli altri e ne sia rinforzato e illuminato. (p.e. - ma bada che sono solo esempi illustrativi - N.1: Le Università; N.2: Le misurazioni dell'intelligenza: l'ideale della meritocrazia: la scelta delle élites ecc.; N.3: Le malattie mentali e i nostri atteggiamenti verso di esse, ecc.: eugenetica, eutanasia, ingegneria biologica ecc.; N.4: Il culto della giovinezza: la gerontocrazia ecc.)

Anche qui scrivono autorità riconosciute (se si trovano) o giovani specialisti (che si dovrebbero trovare) ma scrivono nel quadro di un progetto d'insieme che gli viene illustrato in anticipo. Ciascuno è responsabile solo di ciò che dice in proprio; la responsabilità dell'inquadramento, e quindi del senso generale dell'indagine è del direttore. Penserei a un primo blocco di tre annate che insieme costituissero un quadro coerente e non troppo squilibrato di questi nostri anni.

Il progetto è ambizioso, e il rischio di fallire, di apparire presuntuosi e dissennati, non piccolo. Bisognerà ovviamente temperare l'implicita arditezza del proposito con la modestia dell'atteggiamento di fondo: che non è la propagazione di una qualche nuova visione del mondo, ma l'idea di fare un po' il punto della situazione, di indagare in modo ordinato, esauriente, spassionato, come stanno le cose, che cosa si sa e che cosa non si sa, quali sono i termini delle controversie, delle lotte, dei processi culturali in cui siamo coinvolti.

2. A mio giudizio la RM si deve fare solo se si decide che la RI, per qualche motivo, non si può fare. I paragrafi che seguono sono formulati con speciale riferimento alla RI; però una parte delle idee esposte potrebbero venire adattate, benché in forma un po' indebolita e appannata, alla RM.

3. Oltre al nucleo centrale, la rivista ha rubriche fisse di informazione culturale, specie rassegne dei libri più importanti (p.e. studi sociologici, divulgazione scientifica, saggi politici o economici ecc.), affidate per intero o in parte a giovani specialisti non-conformisti, e strutturate in modo chiaro, semplice, utile. Lo scopo è di informare criticamente il lettore colto su ciò che si pubblica in certi campi chiave, scegliendo collaboratori disposti a presentare i libri con assoluta franchezza, o quando è il caso accostando due recensioni di segno opposto.

Nella RM queste rubriche fisse potrebbero riuscire la parte più utile e originale della rivista; nella RI sono subordinate all'interesse del nucleo. Non penso naturalmente a rassegne di libri e fatti stranieri (specie anglosassoni) a uso esclusivo degli italiani, benché si possa fare qualche

concessione in questo senso, ma a rassegne che idealmente abbiano senso per qualunque lettore colto in altre parti del mondo. Una potrebbe essere proprio una 'bibliografia italiana' a uso dei non italiani.

4. Oltre al nucleo e alle rubriche la rivista contiene una serie di 'esperimenti' a carattere culturale-tipografico-linguistico- polemico-letterario, diretti a stimolare e provocare il lettore, e anche ad attirarlo. Cose brevi, spunti, scherzi, uno slogan (non commerciale!) isolato in mezzo a una pagina, una illustrazione-indovinello, un accostamento di testi o illustrazioni, delle piccole rubriche-lampo, brevi profili satirici, una serie di aforismi, ecc. pensa per orientarti alla rubrica dei libri 'da leggere' e 'da non leggere' nei Quaderni piacentini: si tratta naturalmente di evitare ciò che in inglese si dice le 'gimmicks', le mere trovate, rinunciando a quelle che non hanno un senso serio e una funzione.

5. La parte grafica e visiva è di grande importanza. Credo non troppo difficile rendere la rivista elegante e (graficamente e visivamente) aggiornata, ma credo indispensabile tentare qualcosa di più. L'impaginazione, il formato, la giustezza dei testi, l'uso delle fotografie, l'uso delle riproduzioni, l'uso del colore dovrebbero essere studiati con la stessa cura del resto. Ho qualche idea, ma dovrei ricorrere ad altri per saggiarla e realizzarla. Non sarei alieno dal tentare di fare una rivista a settori, un settore 'glossy', un settore 'pop', ecc. Idealmente aspirerei a trovare un linguaggio grafico non dico veramente originale (che è chiedere troppo), ma caratteristico, riconoscibile, inseparabile dal contenuto.

6. Per la periodicità mi sono soffermato su due possibilità, la rivista trimestrale (4 numeri all'anno) e la rivista semestrale (2 numeri all'anno), lasciando praticamente immutato il numero complessivo delle pagine annuali, che potrebbe essere 150/200 X 4 o 300/350 X 2. Entrambi presentano certi vantaggi peculiari. Ho scartato invece la rivista quadrimestrale (3 numeri all'anno) che mi pare perda senza compenso i vantaggi delle altre due. Quattro numeri all'anno mi sembra il minimo compatibile con l'impressione di continuità effettiva che ci si aspetta da una normale rivista. Si tratterebbe di uscire p.e. all'inizio delle quattro stagioni, 15 dic., 15 marzo, 15 giugno, 15 sett. D'altro canto l'intervallo di tre mesi mi pare malamente sufficiente a differenziare con nettezza la rivista da Comunità bimestrale. La rivista semestrale sarebbe un prodotto intermedio tra il normale numero di rivista e il volume vero e proprio, dando al pubblico praticamente un grosso libro illustrato ogni sei mesi (p.e. uno a dic. e uno a giugno). Si avrebbe il vantaggio (per la RI) di poter raccogliere "tra due copertine" un notevole blocco di materiali omogenei, e questo consentirebbe di trattare argomenti importanti in modo più ampio ed esauriente. Per conto mio non ho spiccate preferenze per l'una o l'altra possibilità, salvo che per il mio metodo personale di lavoro la pubblicazione semestrale sarebbe marginalmente preferibile; aggiungo che anche come possibile prodotto di prestigio, e come novità, essa mi pare da non scartarsi senza riflessione. Non so calcolare come le due soluzioni inciderebbero rispettivamente sui costi. Si potrà farlo calcolare in seguito.

7. Per il titolo non ho trovato ancora nulla di soddisfacente, ma non ho dubbi che ci riuscirò. Per la RM bisognerà probabilmente orientarsi verso un titolo neutro, qualcosa come ASPETTI/del mondo, magari con un sottotitolo esplicativo. Per la RI o di nuovo un titolo neutro, oppure si può indicare, ironicamente per via di understatement, o spavaldamente, il proposito della rivista: p.e. qualcosa come APPUNTI/di cultura generale e speciale. Tra i titoli aggressivi a cui ho pensato ce n'è qualcuno, bellissimo ma impossibile, che non ti dico per non spaventarti. Non male mi pare PRIMATI, o LPRIMATI, naturalmente nel senso zoologico, ma contando sull'equivoco. Nota che riflettere un po' sulle follie e le prospettive della specie sarebbe una delle ispirazioni della rivista.

8. Circa la lingua, scarto senz'altro la soluzione p.e. di Civiltà delle macchine, con le articolosche in italiano e i mattoncini plurilingui in appendice. Direi di non aver paura di fare - se occorre - la rivista francamente in italiano. Siamo italiani, e parliamo a chi ci vuol leggere nella nostra lingua. Naturalmente questo significa che le parti scritte possono rivolgersi solo ai lettori colti che capiscono l'italiano, che non sono molti, ma tra i lettori di riviste di cultura non sono nemmeno pochi.

Si può però studiare qualche altra possibilità, come: (a) una doppia edizione, in italiano e in inglese (ovviamente molto costoso); (b) una serie di allegati con traduzioni, uno in inglese, uno in spagnolo, e forse una o due altre lingue (lavoro, a farlo bene, grosso; e risultati incerti); (c) una soluzione bilingue (italiano e inglese) non meccanica e rigida, ma elastica: le due lingue potrebbero alternarsi liberamente nei testi, o venire giudiziosamente accoppiate sulla pagina in un rapporto di testo-traduzione o testo-riduzione con vari accorgimenti tipografici.

9. Non giudico necessario riferire ora su vari altri aspetti (per lo più secondari) relativi al contenuto e forma della rivista sui quali le mie idee non si sono ancora cristallizzate. Nessuno di questi è tale da mutare radicalmente l'impostazione che ho illustrata. Accennerò solo che il più importante riguarda la letteratura creativa, la poesia, le atti figurative, la fotografia e il cinema: di questi, e in generale delle opere della fantasia visiva e verbale si potrà in ogni caso fare ampio uso complementare; resta da decidere se si può e si vuole dare ad essi nella rivista un posto principale.

Rinuncio anche a riferire su alcuni progetti speciali dentro il quadro prospettato, p.e. un numero, o anche un'intera annata dedicati al futuro in senso scientifico e fantascientifico; o una rubrica di 'relazioni sul secolo XX' sotto la prospettiva salutarmente deformatrice dei lettori dell'avvenire.

10. Una rivista da distribuire in omaggio, o una rivista da vendere? La questione va studiata da un consulente. Direi che la RM è più adatta ad essere soltanto distribuita in omaggio, mentre la RI potrebbe essere messa in vendita in Italia e (se si adottano certe soluzioni) nei paesi di lingua inglese, e distribuita in omaggio negli altri paesi. In tutti i paesi è pensabile (per la RI) una campagna - abbonamenti centrata su un'ampia distribuzione gratuita del primo numero. L'intero problema della distribuzione (anche solo gratuita), e quindi della tiratura, va studiato separatamente in seguito.

11. Redattori e collaboratori: Per ora posso esporre solo alcuni criteri di orientamento generale. Vorrei allontanarmi il più possibile (parlo della RI) dall'idea di un certo numero di collaboratori singoli, più o meno noti, più o meno abili, da cui si ottiene una promessa preliminare di 'mandare qualcosa' e da cui si attende o si sollecita in seguito, e si cava ogni tanto, un pezzo non sempre interessante. Penso invece a una rete di corrispondenti-consulenti e a un'équipe di collaboratori-coadiutori che si possano cointeressare sul serio alle sorti della rivista in cambio di una congrua libertà d'iniziativa. Vorrei inoltre sviluppare delle tecniche speciali per inchieste, polemiche a più voci, articoli panoramici a più mani (con colloqui, scambi epistolari, questionari ecc.) che diminuiscano l'importanza delle 'collaborazioni' tradizionali. Intenderei inoltre tentare qualche esperimento, assegnando p.e. un blocco di pagine ai portavoce di qualche corrente culturale, o di qualche gruppo o movimento eccentrico, con la libertà di farne quello che vogliono, anche tipograficamente: dare insomma dei campioni genuini di aspetti della nostra cultura che normalmente non si esprimono in riviste di questo tipo.

12. Quanto costerà la rivista? Mi riferisco s'intende ai soli costi che chiamerò di redazione (stipendi, onorari, compensi e altre spese inerenti alla commissione, raccolta e preparazione del materiale). Naturalmente ho già fatto alcuni preventivi basati sulle idee esposte nel par. 11 ma un calcolo realistico si può fare solo in una fase molto più avanzata di preparazione. Solo allora si potrà vedere se la rivista che abbiamo in mente si può compiutamente realizzare coi fondi disponibili, o se bisogna ritoccare i nostri piani.

13. Date: Per la preparazione generale giudico che occorranza circa 6 mesi (più 3 mesi per il primo numero). Volendo provare a uscire il 15 dic. 1968, con la data GENN. 1969 bisogna partire immediatamente, e stringere un po' i tempi, senza l'assoluta certezza di riuscire. Altrimenti si dovrà accontentarsi di un inizio nelle primavere 1969, e contare le annate da una primavera all'altra, oppure inserire il quarto numero coi tre precedenti, datato DIC 1969 - GENN 1970.

14. Per parte mia sono pronto ad accettare l'incarico di cominciare a preparare la rivista. Proporrei un inizio immediato (ufficialmente addirittura dal 1° aprile - questi pochi giorni di ritardo per la relazione dipendono dalle circostanze che sai) e un termine di 6 mesi. Entro settembre dunque un impegno a terminare la preparazione generale, e se tutto andrà bene potremo annunciare e metterci a preparare il primo numero. Dico 'se tutto andrà bene' perché il periodo di preparazione generale può ancora riserbarsi delle sorprese (difficoltà tecniche impreviste, costi eccessivi ecc.). Si tratta di un investimento da parte vostra non dico a fondo perduto, ma senza una garanzia assoluta di successo. Spero che questo non ti spaventi. Sono sicuro che vale la pena di tentare.

D'altro canto questo significa che io non posso ora - in all fairness - chiedervi subito un contratto per tre anni, che è quello che invece vi chiederò in settembre. Chiedo invece ora un incarico per sei mesi con lo stesso

onorario che mi sarà assegnato come direttore, e con un fondo a mia disposizione per spese (conto di dover visitare o invitare parecchie persone, consultare esperti, acquistare libri e riviste secondo il bisogno, ecc.).

Per il mio onorario (è la parola giusta?) farei una distinzione. Se si fa la RM, chiederei l'equivalente dello stipendio accademico che lascio, ossia 500 m. lire al mese al cambio svalutato, 575 mila al vecchio cambio, più giusto in relazione al costo reale della vita. Se si fa la RI, come mi auguro che decidiate, l'impegno per me sarà tanto maggiore, la natura del servizio senza confronto più singolare, e il tipo di vita che mi toccherà fare assai più costoso. L'onorario dovrebbe essere adeguatamente più alto. Lascio a te di proporlo. Per il fondo spese per questi sei mesi ti chiederei di mettere intanto a mia disposizione in Inghilterra qualcosa come 500.000 lire. Può ben darsi che occorra assai meno (o di più): fidati del mio buon senso e della mia parsimonia coi soldi degli altri.

Questa è la mia relazione, e spero che ti sia utile. Mi attenderei da te una pronta decisione circa l'incarico formale di cui al par. 14, e una scelta di massima tra la RM e la RI. Tutto il resto si potrà discutere e decidere nei prossimi sei mesi.

Cordialmente

Riferimenti bibliografici

- Associazione Archivio Storico Olivetti (1999), "Renzo Zorzi, una vita per l'arte e la cultura", <<http://www.storiaolivetti.it/percorso.asp?idPercorso=654>> (01/2019).
- Bandini Fernando (1994 [1988]), "Contrappunto dall'io lontano (a proposito di *Bau-sète!*)", in Antonio Daniele (a cura di), *Omaggio a Meneghello*, Rende, Centro editoriale e librario Università degli Studi della Calabria, 131-133.
- Bricco Paolo (2005), *Olivetti, prima e dopo Adriano*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo.
- Caputo Francesca (2006), "Cronologia", in Meneghello 2006a, LXXXVIII-CLXVIII.
- Mazzacurati Carlo, Paolini Marco (2006), *Ritratti. Luigi Meneghello*, Roma, Fandango Libri.
- Meneghello Luigi (1946), "Come può Vittorini?", *Il lunedì*, 14 gennaio, 3.
- (1952), "... Entra Beatrice Weeb", *Comunità* VI, 16, 26-28.
- (1953a), "L'opera dei Webb", *Comunità* VI, 17, 20-23.
- (1953b), "I primi 'Saggi'", *Comunità* VII, 18, 22-26.
- (1958), "Italian Letters in 1957", in John Wain (ed.), *International Literary Annual*, London, Calder, 176-196, firmato Ugo Varnai.
- (1997a), *Opere*, vol. II, a cura di Francesca Caputo, prefazione di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Rizzoli.

- (1997b [1988]), *Bau-sète!*, in Meneghello 1997a, 383-562.
 - (2000 [1999]), *Le Carte. Volume I. Anni Sessanta*, Milano, Rizzoli.
 - (2000), *Le Carte. Volume II. Anni Settanta*, Milano, Rizzoli.
 - (2001), *Le Carte. Volume III. Anni Ottanta*, Milano, Rizzoli.
 - (2006a), *Opere scelte*, progetto editoriale e introduzione di Giulio Lepschy, a cura di Francesca Caputo, con uno scritto di Domenico Starnone, Milano, Mondadori.
 - (2006b [1997]), “La materia di Reading e altri reperti”, in Meneghello 2006a, 1261-1580.
- Pampaloni Geno (1980), *Adriano Olivetti: un'idea di democrazia*, Milano, Edizioni di Comunità.
- Vittorini Elio (1945), “Una nuova cultura”, *Il Politecnico* I, 1, 1.
- (1957), *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani.
- Zorzi Renzo (1991), *Gli anni dell'amicizia. Immagini e figure del secondo Novecento*, Vicenza, Neri Pozza.

Luigi Meneghello e le collaborazioni a *La Stampa* e al *Corriere della Sera*

Tommaso Cheli

Università degli Studi di Firenze (<tommaso.cheli@libero.it>

Abstract

This article proposes two methodological tools for orientation in Luigi Meneghello's macrotext. Furthermore, some interesting documents, housed in the Bertoliana Library in Vicenza, relating to the correspondence between the writer and two national daily newspapers: *La Stampa* and *Corriere della Sera* are discussed.

Keywords: correspondence, *Il Corriere della Sera*, journalism, *La Stampa*, Lorenzo Mondo

1. Due "bussole" metodologiche

Di fondamentale importanza per la scrittura del seguente articolo è stato il *corpus* delle carte del Fondo Manoscritti della Biblioteca Bertoliana¹ di Vicenza, che ha costituito il pre-testo per percorrere due strade che attraversano l'opera meneghelliana. La prima è data dai numerosi articoli pubblicati su *La Stampa*, scritti tra il 1977 e il 1978 e poi ripresi in *Jura*, all'interno della sezione "Per non sapere né leggere né scrivere" (Meneghello 2006d [1987], 979-1025). La seconda strada è costituita da vari brani pubblicati sul *Corriere della Sera* che l'autore riprende da libri prossimi alla pubblicazione (metodo che l'autore impiega nella maggioranza dei casi). È necessario considerare che, assieme agli articoli di Meneghello, andrebbero citati quelli dei vari critici che hanno seguito il percorso letterario dello scrittore di Malo; alcuni si sono occupati dell'opera meneghelliana dagli esordi fino alle ultime pubblicazioni, come nel caso di Giulio Nascimbene (per brevità, ci limiteremo a citare solo alcuni passaggi). Si è analizzato le due collaborazioni come se fossero due sistemi a sé stanti e le abbiamo divise in due paragrafi.

Tuttavia, è bene ribadire che si è cercato di, oltre la semplice ricostruzione dell'itinerario dello scrittore all'interno delle due gran-

¹ In seguito utilizzeremo la sigla "FMBB".

di testate giornalistiche, tener presente alcune componenti della sua scrittura. Nello specifico abbiamo osservato alcune peculiarità del macrotesto meneghelliano, alla luce di due concetti: intertestualità e ri-uso del materiale letterario.

Entrambi i criteri potrebbero esser visti come “bussole” metodologiche per non disperdersi nel macrotesto meneghelliano, ma tentiamo adesso di osservare alcuni elementi tratti dalle fonti che abbiamo studiato, ovvero le Carte della Biblioteca Bertoliana², e che forniscono un inedito punto di vista sull'opera dello scrittore vicentino.

Appena ci è stato possibile vedere di persona queste carte, leggerle, fotografarle e stenderle sulla scrivania della biblioteca, ci siamo accorti

² Sarà bene riportare alcune informazioni di carattere generale tratte dall'inventario della biblioteca: “Nel 1999 Luigi Meneghello consegna alla Biblioteca Bertoliana quattro pacchi sigillati contrassegnati con le lettere alfabetiche “a”, “b”, “c”, “d” e una valigetta denominata “e”, con la clausola di essere aperti soltanto in seguito alla sua autorizzazione. Nel 2002 Meneghello stesso preleva, con l'impegno di restituirli, i contenitori “d” ed “e”, i quali non saranno mai più resi. A questo nucleo originario viene ad aggiungersi, nel 2015, la donazione di Giuseppe Meneghello, nipote di Gigi, che consegnò alla civica vicentina un fascicolo di corrispondenza tra Meneghello e la moglie Katia Bleier, risalente al periodo 1948-1954 (46 documenti). Attualmente il fondo delle Carte Luigi Meneghello conservato in Bertoliana si compone dei pacchi “a”, “b” e “c”, aperti l'11 novembre 2016 a seguito all'autorizzazione concessa, a nome degli eredi, da Giuseppe Meneghello, e della donazione di quest'ultimo, che costituisce una sezione del presente inventario. In totale il fondo consta di 51 unità archivistiche e di 4.074 lettere, che abbracciano un arco cronologico compreso tra il 1948 e il 1999. Ciascuno dei pacchi consegnati nel 1999 da Meneghello recava un'intitolazione e un'organizzazione già predisposte dal produttore stesso: _ “Corrispondenza relativa alle pubblicazioni”; _ “Lettere di amici”; _ “Lettere varie divise per anni”. Questa organizzazione è rimasta inalterata e nel presente inventario il materiale contenuto in ogni singolo pacco costituisce una serie archivistica. L'ordine dei fascicoli delle singole serie, recanti anch'essi un'intitolazione originaria, è stato mantenuto inalterato. L'intervento archivistico ha previsto una riorganizzazione e numerazione dei documenti all'interno dei fascicoli secondo un ordinamento cronologico inverso; infatti, nonostante il prevalente disordine in cui sono state trovate le lettere, nei rari casi di osservata consequenzialità cronologica l'ordinamento prescelto dal soggetto produttore è stato quello inverso. Piuttosto frequenti sono le copie o bozze di lettere scritte dallo stesso Meneghello, le quali ammontano a circa 200 e consentono di avere una visione più completa dello sviluppo della corrispondenza. Esse si riscontrano soprattutto nei fascicoli contenenti scambi epistolari con case editrici, testate giornalistiche e società culturali. (Carte di Luigi Meneghello, Inventario 2016-2017. Si ricorda che: ogni qualvolta si farà riferimento alle carte del Fondo Manoscritti della Biblioteca Bertoliana, useremo la sigla “[FMBB]”).

che avevamo davanti una serie di indizi, o fiabescamente, una moltitudine di “molliche di pane” sparse nel “bosco” dell’opera meneghelliana.

La prima sensazione di fronte a quel materiale è di sgomento e di disorientamento, poi leggendo e rileggendo le lettere, ricevute e scritte da Meneghello, e facendo ricerche sulle firme riportate, si è giunti davanti a un possibile sentiero: le molliche ci hanno permesso di rintracciare una strada coerente in quel fitto bosco.

Almeno così è stato per gli articoli che il nostro autore ha pubblicato su *La Stampa* e sul *Corriere della Sera*. Un percorso lungo, che abbraccia molti anni e molte, se non tutte, le opere di Meneghello e che ci ha consentito di guardare da un punto di vista diverso l’*excursus* letterario dello scrittore vicentino. Purtroppo non tutti i percorsi hanno dato i risultati sperati: infatti la ricerca della collaborazione di Meneghello con *Il Mondo. Settimanale di politica e letteratura*³ non ha portato alcun frutto. Sappiamo dalle carte della Bertoliana che lo scrittore ebbe rapporti con la redazione della rivista, in particolare nelle persone dei due direttori, Arrigo Benedetti e Renato Ghiotto (quest’ultimo è stato un grande amico di Meneghello, che lo definì “fine e malinconico”⁴). Quindi si è considerato l’arco di tempo che va dal 1969 (Carta 40 [FMBB]) al 1974 (l’ultimo anno della direzione di Ghiotto). Meneghello firmò, probabilmente sotto pseudonimo⁵, almeno due articoli: “Americano costernato” (1977a)⁶ e “Irlanda del nord” (1977b). Il primo sarebbe dovuto

³ Si tenga in considerazione la seguente distinzione: il settimanale nacque a Roma sotto la direzione di Mario Pannunzio (Lucca, 5 marzo 1910 – Roma, 10 febbraio 1968) e il primo numero risale al 19 febbraio del 1949. Questa prima fase della rivista si concluse con il numero dell’8 marzo 1966, dal 1969 *Il Mondo* venne acquistato da Rizzoli ed ebbe come direttori Arrigo Benedetti (Lucca, 1^o giugno 1910 – Roma, 26 ottobre 1976) dal 1969 al 1972 e in seguito Renato Ghiotto (Montecchio Maggiore, 25 gennaio 1923 – Malo, 10 aprile 1986) dal 1973 al 1974. La fase che ci interessa è quest’ultima, ovvero quella che va dal 1969 al 1974, poiché gli scambi epistolari tra Meneghello e la redazione del settimanale ricoprono questo arco temporale. L’ultimo numero de *Il Mondo* è del 2014. Per un maggiore approfondimento sulla prima fase del settimanale si rimanda a Bonetti 1975.

⁴ Meneghello 1997b [1988], 70. Si ricordi inoltre che, nel biennio 1945-1946, Meneghello scrive, seppure saltuariamente, su *Il Giornale di Vicenza* diretto appunto da Renato Ghiotto.

⁵ Si veda la Carta 40 [FMBB] che è una lettera di Meneghello, datata 6 novembre 1969, al direttore de *Il Mondo*, Arrigo Benedetti, conclusa con la seguente frase: “Per ora potrei firmare con un altro nome, se le interessa me lo dica”.

⁶ Cfr. Caputo 2006b, 1757: “Americano costernato [rec. a A. Beichman, *Nine Lies about America*, Alcove Press, London 1972], «Il Mondo», 8-9, 25

to uscire sul numero 7 de *Il Mondo* in data 15 febbraio 1973, mentre il secondo sarebbe dovuto uscire sul numero 8/9 del primo marzo dello stesso anno. Queste informazioni le abbiamo tratte dalle due ricevute di pagamento che la redazione del settimanale spedì allo scrittore, con tanto di data, importo e firma, come dimostrano le carte 36 e 37 [FMBB]. Malgrado le numerose verifiche non siamo riusciti a trovare nell'uno, nell'altro articolo, possiamo però affermare che non vi è alcuna traccia nei numeri de *Il Mondo* che abbiamo menzionato, né in quelli successivi relativi all'anno 1973.

2. Le Carte relative alla collaborazione con *La Stampa*

Possiamo iniziare a ricomporre cronologicamente la corrispondenza con *La Stampa*, facendo riferimento alle carte della Bertoliana. La prima lettera che la redazione del quotidiano invia a Meneghello risale al 2 marzo 1977, ed è firmata da Lorenzo Mondo, il quale aveva dedicato allo scrittore un articolo tre mesi prima. Questa è la prima traccia della corrispondenza che andremo ad analizzare, e contiene la specifica richiesta di Mondo:

Egregio Professore⁷,

mi faccio vivo per chiederle un favore. Vorremmo pubblicare su "La Stampa", come elzeviri, brani di scrittori italiani che andrebbero sotto il titolo di "lavori in corso": dalle tre alle cinque cartelle di un romanzo o racconto in via di scrittura ed elaborazione, ma che potrebbe anche non essere pubblicato mai. Un progetto dimenticato o accantonato, fogli dispersi e non definitivi, ma sufficientemente "chiari" come si esige da un quotidiano. Ad esempio, un capitolo rimasto fuori da "Fiori italiani".

Vuol dirmene qualcosa? Se l'idea la tenta, può mandare anche subito, indirizzando al mio nome.

Con viva cordialità e stima,
Lorenzo Mondo [FMBB, c.15]

gennaio 1973. Arbitrariamente siglato Z. C." Secondo le nostre ricerche e le carte FMBB: il numero 8-9 del settimanale uscì il 1 marzo del 1973 e non il 25 gennaio; l'articolo sarebbe dovuto comparire sulle pagine del numero 7 (del 15 febbraio 1973) come dimostra la carta 37 [FMBB], ma non è presente.

⁷ Il primo contatto è chiaramente più formale. Questo ci autorizza a pensare che prima di allora Mondo non avesse scritto a Meneghello (si vedano le Carte 2, 3 e 12 [FMBB]).

Mondo ha seguito con attenzione il percorso letterario di Meneghelo, dunque è certo il più indicato per richiedere una collaborazione.

Meneghelo accetta la richiesta di Mondo, in una lettera del 12 marzo 1977 (carta 14⁸), spedita dal Dipartimento di Studi Italiani di Reading, della quale riportiamo il testo:

Caro Mondo,

le mando un pezzo che ha origini antiche, ma che è stato messo insieme in questa forma nel 1970 o 71' col titolo 'Italiani all'estero' che ovviamente spiega un po' meglio la Danalia (e gli esploratori) al principio e alla fine. Se crede può farlo precedere da un titoletto in corsivo Italiani all'estero⁹, nello stesso corpo del testo. Naturalmente, copiandolo l'ho riscritto di nuovo, ma senza falsificare il tono.

Proviene da un blocco di materiali a cui lavoro da molti anni, ma che alla fine potrebbero prendere una forma assai diversa in questo frammento¹⁰.

La ringrazio della sua gentilezza: per caso proprio in queste ultime settimane mi sono messo a considerare per la prima volta seriamente la possibilità di pubblicare qualcosa sul Corriere o sulla Stampa e ne ho parlato con Eric Linder¹¹ che si occupa delle mie cose. Si tratta proprio di materiali elaborati per Fiori italiani, ma sarebbe un'intera serie organica di cui non voglio per ora fare un libro separato.¹²

Molto cordialmente,

Suo Meneghelo

Sarò in Italia dal 20 marzo al 16 aprile

(indirizzo e tel.) [FMBB, c. 14]

Il 28 aprile del 1977 viene pubblicato l'articolo inviato a Mondo (il 12 marzo dello stesso anno): il titolo suggerito da Meneghelo, "Italiani all'estero", viene posto in corsivo all'inizio del brano, ma preceduto da un altro titolo, ovvero "Negli spaventosi anni Cinquanta" (Meneghelo 1977c).

Sempre in data 28 aprile 1977, Arrigo Levi, allora direttore del giornale *La Stampa*, invia a Meneghelo una lettera di congratulazione per la

⁸ La carta 14 [FMBB] è presumibilmente la brutta copia della lettera inviata. È stata scritta a macchina, ma presenta correzioni a penna e sempre a penna sono i saluti e la firma.

⁹ Le sottolineature sono dell'autore.

¹⁰ Molto probabilmente lo scrittore fa riferimento al progetto de *Il Dispatrio*.

¹¹ Erich Linder (1924-1983) era l'agente letterario di Meneghelo in quegli anni.

¹² Ciò che segue da questo punto in poi è stato aggiunto a penna da Meneghelo.

pubblicazione del suo primo articolo sul quotidiano: “sono davvero lieto di aver pubblicato il Suo bellissimo scritto nella serie ‘lavori in corso’. Perché non ci invia di tanto in tanto qualche elzeviro?” [FMBB, c. 18].

Il direttore incalza Meneghelo, proprio perché è rimasto entusiasta nel brano pubblicato e vuole proseguire quella che potenzialmente potrebbe essere una collaborazione vincente. Il Professore risponderà a Levi solo il 9 maggio, senza celare la soddisfazione in seguito alla pubblicazione del brano (“Mi ha fatto piacere vedere quel mio pezzo sulla Stampa” [FMBB, c. 17]).

Inoltre spiega al direttore di volere iniziare una serie¹³, come già anticipato a Mondo: i brani che manderà alla redazione del giornale sono strettamente collegati a *Fiori italiani*, (già Mondo nella prima lettera aveva accennato al romanzo edito per Rizzoli nel 1976) e ne costituiscono i materiali preparatori. Troviamo una decisiva conferma di quanto abbiamo appena scritto nella Carta 13¹⁴, ovvero la lettera di

¹³ Della lettera del 9 maggio 1977 possediamo anche la brutta copia, che si interrompe alla parola “elzevi”, lasciata incompleta (possiamo leggerla sul retro della Carta 17). Riportiamo qui di seguito il testo completo della Carta 17: “Caro Levi, grazie della pagina che mi ha mandato, e delle parole gentili. Mi ha fatto piacere vedere quel mio pezzo sulla Stampa [questa parola è sottolineata]. Sarei molto contento di dare al giornale alcuni pezzi che ho in mente: credo che faranno una serie, ne avevo già accennato a Lorenzo Mondo [nella Carta 14, ovvero la lettera del 12 marzo 1977, destinata a Mondo, Meneghelo scrive: “Si tratta proprio di materiali elaborati per *Fiori italiani*, ma sarebbe un’intera serie organica di cui non voglio per ora fare un libro separato”. Queste notizie ci confermano che l’intero blocco di saggi sin dall’inizio viene pensato come serie organica]: andrebbero presentati in modo omogeneo come elzeviri di terza pagina. Sento da Linder [l’agente letterario di Meneghelo] con cui ho parlato oggi che lei sarebbe d’accordo per una frequenza di un pezzo al mese. Scrivo anche a Mondo [lo stesso giorno scrive anche a Mondo, lo dimostra la Carta 13, che verrà analizzata in seguito], e mi propongo di mandare senz’ [sic.] altro un primo pezzo nei prossimi giorni. È molto spiaciuto, a me e a mia moglie, di non averle potuto parlare quando venne a Vicenza per i funerali di Gigi Ghirotti [oltre ad essere amico di Meneghelo, lavorò per “Il Giornale di Vicenza” e “La Stampa”: siamo suoi lettori, anche in inglese, e ci auguriamo di incontrarla di nuovo.”. Le carte citate in questa nota appartengono sempre a FMBB.

¹⁴ Ci pare opportuno riportare l’intero testo della Carta 13 [FMBB], perché presenta, come la precedente, notizie interessanti circa la collaborazione col giornale: “[data: 9 maggio 1977] Caro Mondo, Arrigo Levi mi ha mandato la pagina della Stampa [sottolineato] con il pezzo che le avevo dato: volevo ringraziarla, anche della correzione che è riuscito a eseguire. Ho scritto oggi a Levi accettando l’invito a collaborare al giornale: come le avevo accennato vorrei per ora scrivere dei pezzi (tagliati come elzeviri di terza pagina) che credo costituiranno una serie: l’argomento è complementare a quello

Meneghella inviata a Mondo il 9 maggio 1977: “l’argomento è complementare a quello dei *Fiori italiani*” (Carta 13 [FMBB] 9 maggio 1977). Il primo brano già pubblicato (ovvero “Negli spaventosi anni Cinquanta. Italiani all’estero” del 28 aprile ‘77, che abbiamo già analizzato) non appartiene alla serie organica e omogenea pensata per il quotidiano, infatti è estraneo alle tematiche di FI, ma è in linea con quello che sarà poi *Il Dispatrio*. Tuttavia il primo articolo riveste un ruolo significativo: lo possiamo intendere come prova preliminare per la collaborazione con il giornale, una prova pienamente riuscita e salutata e da Mondo e da Levi con entusiasmo.

Levi, in una lettera del 16 maggio, scrive: “Gentile Meneghella, sono davvero felice della Sua decisione di avviare una collaborazione con *La Stampa*. Le do conferma della mia intenzione di pubblicarla, mediamente, con una frequenza di un pezzo al mese, la terza pagina”¹⁵. Sono nove, dunque, gli scritti che *La Stampa* pubblica tra il 10 giugno del 1977 (escludendo il brano del 28 aprile) e il 24 marzo del 1978, e a questi dobbiamo aggiungere uno scritto di ben nove anni dopo: “Il trittico dei murari” (Meneghella 1987) uscito il 1 maggio del 1987, ma in linea con gli altri.

Tutti questi articoli, ad eccezione del primo (poi raccolto, anche se con modifiche, ne *L’Apprendistato*), sono riportati in *Jura. Ricerche sulla natura delle forme scritte*, nei “Saggi blu” della Garzanti, nel 1987, all’interno della sezione “Per non saper né leggere né scrivere”¹⁶ (Meneghella 2006d, 977-1026). Meneghella spiegherà, in seguito, che i “saggi usciti separatamente e poi raccolti in volume (*Jura*, 1987), [...] sono in realtà delle aggiunte ai ‘romanzi’, quasi dei nuovi capitoli...” (ivi, 1330); questo chiarimento vale anche come indicazione di lettura dei brani pubblicati su *La Stampa*, da considerare inoltre come sal-

dei Fiori italiani [titolo sottolineato]. Dalla telefonata che lei mi ha fatto a Thiene, ho buone speranze che anche lei sia d’accordo, e mi propongo di mandarle un primo pezzo quasi subito [il brano già inviato e pubblicato, Negli spaventosi anni Cinquanta, italiani all’estero, è estraneo alla serie, dunque possiamo considerare l’inizio della serie il brano Una lettera dal passato del 10 giugno del 1977]. Grazie di tutto, caro Mondo, e se occorre mi telefoni qui a casa: 0734.81029”.

¹⁵ Carta 16 [FMBB].

¹⁶ Cfr. Caputo 2006a, 1718: “Con questo divertito e accattivante titolo complessivo Meneghella riunisce in *Jura* dieci “brevi saggi” in cui, dopo l’uscita di *Fiori italiani*, torna a indagare la funzione della scuola, il rapporto tra scritto e parlato, la forza conoscitiva del dialetto, i meccanismi della lettura, i rapporti col passato. Testi che costituiscono quasi un’opera unica, scandita in capitoli, con una tecnica di raffinate riprese, come da coblas capfinidas”.

damente legati alle altre opere dello scrittore, perché come dichiara egli stesso: “Tutti i libri che ho pubblicato sono collegati tra loro, come vasi intercomunicanti: c’è dentro lo stesso fluido che passa dall’uno all’altro. Forse è un esempio del ‘continuo narrativo’ di cui ho sentito parlare dai narratologi” (Meneghello 2006e [1997], 1329).

La sezione sopracitata di *Jura* ripropone gli articoli del biennio ‘77-’78 quasi senza mutarne la forma; possiamo trovare notizie più dettagliate tra le indicazioni bibliografiche: “Nove dei dieci saggi raccolti in *Per non saper né leggere né scrivere* sono usciti su *La Stampa* di Torino tra l’aprile 1977 e il marzo 1978, e sono ristampati qui con titoli in parte mutati e con altre modifiche di poco conto. Sono inediti, ma coevi al resto, i primi tre paragrafi di *Un animale che scrive* e *Il trittico dei murari*” (Meneghello 2006d, 1213).

Il legame tra questi brani e *Fiori italiani* non si può recidere, per un’analisi esaustiva si dovrà tenere sempre presente il libro del ‘76 e anche il secondo volume delle *Carte*, che riguarda appunto gli anni Settanta.

Il 18 gennaio 1979, Lorenzo Mondo scrive a Meneghello:

Caro Professore,

rientrato a “*La Stampa*” dopo un anno passato a dirigere il settimanale “*Tuttolibri*”, sento il rammarico per la scomparsa della Sua firma dal giornale.

Non so come questo sia accaduto: sarei felice comunque che Lei riprendesse la collaborazione nei Suoi modi soliti o su eventuali temi, d’accordo di volta in volta.

Spero in una Sua risposta positiva che renderebbe felice i molti estimatori che Lei ha quassù.

In attesa di sentirla Le porgo i miei migliori saluti e quelli del nuovo direttore, Giorgio Fattori.

Lorenzo Mondo [FMBB, c. 3]

Sono passati diversi mesi dalla pubblicazione dell’ultimo elzeviro di Meneghello sul giornale (“*Certi modelli*” è del 24 marzo 1978) e Mondo, diventato vicedirettore de *La Stampa*, si rammarica per la scomparsa della firma dello scrittore di Malo. Dobbiamo tenere presente la profonda stima che lega Mondo a Meneghello; oltre a riconoscere a Mondo il ruolo di promotore della collaborazione con il giornale.

Tuttavia la risposta del Professore alla richiesta di Mondo deve essere stata negativa (non siamo in possesso della risposta) e da quanto possiamo dedurre dalla successiva lettera del vicedirettore, Meneghello deve aver risposto d’essere molto impegnato.

A distanza di circa otto mesi, il 19 settembre del 1979, Mondo, mosso da un reale interesse, torna a “corteggiare” Meneghello e gli ripropone

di riprendere la collaborazione. Come nel caso della precedente, la lettera è ossequiosa, garbata e mira alla riconquista della prestigiosa firma:

Caro Professore,

vengo da Lei in punta di piedi, giustificato dal fatto che il marzo (l'ultima volta che Le scrissi) è ormai lontano.

Confido cioè che sia diminuito il Suo lavoro e il Suo affanno o che, magari, qualche articolo per *La Stampa* valga a offrirle una pausa distensiva. O mi sbaglio?

Scherzi a parte, saremmo davvero felici, il Direttore ed io, che Lei riprendesse la collaborazione al giornale: nei modi che le sono più propri e che potremo concordare.

Aspetto un Suo breve cenno e Le porgo i miei migliori saluti,
Lorenzo Mondo [FMBB, c. 2]

Purtroppo non abbiamo testimonianze di quel "cenno", ma sappiamo che anche in questo caso la risposta fu per Mondo deludente: la collaborazione si è interrotta e pare che non ci sia modo di recuperare la firma dello scrittore.

Dallo studio del fondo delle Carte Luigi Meneghello conservato nella Biblioteca Bertoliana, si è potuto notare però che almeno un rapporto epistolare tra il nostro autore e Mondo si è protratto nel tempo. Un'altra ipotesi potrebbe essere la seguente: l'instancabile Mondo chiede per la terza volta allo scrittore di riprendere la collaborazione con *La Stampa*.

Non siamo in possesso di tutte le lettere tra i due, ma la Carta 1¹⁷, una brutta copia che risale al 3 giugno 1982, pare confermare che il contatto non si è interrotto. Questa volta è Meneghello a scrivere a Mondo ed è la risposta a una lettera di quest'ultimo:

Caro Mondo,

intendevo scriverle prima, purtroppo mi sono ammalato di nuovo dopo il ritorno dalla Spagna [frase cancellata: si tratta di qualche virus influenzale] (una di queste ... [la parola non è leggibile] influenze) e stento un po' a rimettermi in sesto. Volevo dirle che [segue una frase cancellata: non ho dimenticato la promessa di scrivere/mandarle¹⁸ qualcosa per il giornale, appena potrò. Ho sempre intenzione di] non ho dimenticato la promessa di riprendere la collaborazione al giornale appena potrò. Sto per partire per Londra, tornerò qui tra un mese circa. Spero di poter farmi vivo presto. [FMBB, c. 1]

¹⁷ La Carta 1 [FMBB], essendo la brutta copia della lettera inviata a Mondo, presenta svariate cancellature.

¹⁸ Queste due parole sono una sopra all'altra e entrambe cancellate.

Non è da escludere che ci siano stati altri scambi epistolari, ma è certo che la promessa non viene rispettata da Meneghelo; a meno che non si consideri un elzeviro che è perfettamente in linea con gli altri *fiori giornalistici* e che infatti lo scrittore riporta nella sezione di *Jura* intitolata “Per non saper né leggere né scrivere”, ovvero il “Il trittico dei murari” (Meneghelo 2006d, 1009-1014).

3. Le Carte relative alla collaborazione con il *Corriere della Sera*

Giovanni Grazzini¹⁹, redattore delle pagine letterarie e titolare della critica cinematografica del *Corriere della Sera*, scrive a Meneghelo il 17 ottobre 1967:

Gentile Meneghelo,

parlando di lei col comune amico Ghirotti²⁰ mi è venuta un'idea, che la prego di ascoltare con simpatia. Poiché io mi occupo della pagina letteraria del “Corriere della Sera” vorrei profittare della sua permanenza in Inghilterra per pubblicare ogni tanto qualche suo articolo.

Non dovrebbe trattarsi di cose lunghe: appena 2 cartelle (sulle 70 righe dattiloscritte) che diano qualche notizia, o raccolgano le sue impressioni, sulla società letteraria britannica: incontri con scrittori, estri e umori del mondo letterario, possibilmente con nomi e cognomi, e confronti con l'Italia.

Penso ad articoli che vadano bene come “Corrispondenze letterarie”, scritte col suo modo saporito. Che ne dice? Vuol provare a mandarmi qualcosa? Io aspetto una sua risposta con molta fiducia.

Grazie fin d'ora e i miei cordiali saluti

Giovanni Grazzini [FMBB, c. 50]²¹

La lettera garbata e ottimista di Grazzini trovò di sicuro una risposta dello scrittore, ma purtroppo non ne siamo in possesso. Il redattore è molto probabile che fosse a conoscenza del percorso narrativo di Meneghelo (ovviamente dei soli due libri pubblicati fino ad allora: *Libera nos a Malo* e *I piccoli maestri*) e ciò lo possiamo dedurre dalla

¹⁹ Giovanni Grazzini (Firenze, 6 gennaio 1925 – Roma, 18 agosto 2001) iniziò a lavorare al *Corriere della Sera* nel 1962, dopo aver lavorato al giornale *La Nazione* tra il 1952 e il 1961.

²⁰ “Gigi Ghirotti (1920-1974), uno dei ‘piccoli maestri’, collaborò con il *Giornale di Vicenza* e *La Stampa*” (Meneghelo 2012, 265).

²¹ Come per il paragrafo precedente, che analizzava i rapporti tra Meneghelo e *La Stampa*, utilizziamo le carte “Luigi Meneghelo”, fascicolo 5, con titolo “Corrispondenza La Stampa etc.”, messe a disposizione dalla Biblioteca Bertoliana di Vicenza.

seguinte “spia” presente nel testo: “scritte col suo modo saporito”. Ma andiamo avanti: dopo l’arrivo della risposta di Meneghello, Grazzini scrive una nuova lettera da inviare a Reading, datata 1 novembre 1967:

Caro Meneghello,
la ringrazio della sua lettera, e della speranza che mi dà. Mi metto ad aspettare con molta fiducia e con la più viva simpatia.
Cordialmente,
Giovanni Grazzini [FMBB, c. 49]

Prosegue lo scambio epistolare, anche se siamo possiamo leggere le sole lettere scritte da Grazzini: l’articolo per il *Corriere* tarda ad arrivare, siamo già nel gennaio del 1968 e il redattore prova a sollecitare nuovamente Meneghello:

Caro Meneghello,
dopo la sua lettera gentile, che mi faceva sperare in un articolo imminente, non ho più saputo nulla. Vuol dirmi qualcosa, o meglio mandarmi due o tre cartelle di cose letterarie inglesi?
Grazie, e molti cordiali saluti
Giovanni Grazzini [FMBB, c. 48]²²

Per nostra fortuna la brutta copia della lettera di risposta, alla sovrastante richiesta di Grazzini, è stata conservata da Meneghello e possiamo leggerla nella Carta 47, nella quale troviamo l’indicazione “Reading, 9 febbraio 1968”, ma è priva di firma:

Caro Grazzini,
Mi scuso di nuovo del ritardo. Ho scritto questo pezzetto che è ‘letterario’ solo nel senso che parla di uno di quei libri (così numerosi qui e così scarsi da noi) che sono la base della comune cultura letteraria del paese.
A me interessano molto di più questi libri che non i romanzi e altri libretti alla moda. Se questi argomenti possono servire a Lei, una collaborazione potrebbe avviarsi. Se invece proprio le occorrono pezzi²³ ‘letterari’ in senso stretto dovrò ripensarci. In certi momenti mi pare di detestare la letteratura in senso stretto!
Mi rimanderà il pezzo se non lo usa? Potrei mandarlo altrove.
Molto cordialmente [FMBB, c. 47]

²² Risale, per l’esattezza, al 23 gennaio 1968.

²³ Nell’originale queste ultime due parole sono unite a causa di un errore di battitura.

La lettera venne quasi sicuramente inviata con in allegato l'articolo, ma questa stessa lettera ci offre diversi e interessanti punti di riflessione sull'opera meneghelliana e nello specifico sul rapporto tra l'autore e la letteratura. Meneghello scrive a Grazzini che in certi momenti pare detestare la letteratura e per uno scrittore e professore di letteratura (nonché fondatore di un dipartimento di letteratura italiana a Reading) è indubbiamente una frase che non può passare inosservata. Tracce di questa avversità nei confronti della scrittura con intenti letterari si trova ne "Il tremaio"²⁴.

Meneghello ripudiava quella disonestà che si annidava in particolare nei testi letterari; i pochi libri immuni dal vizio della "falsa oscurità" erano quelli che costituivano le fondamenta della comune cultura letteraria (e che erano "scarsi" in Italia), ed erano ben distanti dai "romanzi e altri libretti alla moda". Ma l'estraneità a quel tipo di scrittura è anche ciò che spinge lo scrittore a crescere e a trovare un'isola di salvezza nel modello della cultura inglese: "l'idea di fondo lassù, era che la prosa è fatta per *dire* ciò che si vuol dire. Se si ha qualcosa da dire, più semplicemente e chiaramente lo si dice, e meglio è. Invece in Italia, a quel tempo, per la gente di cui parlo, pareva che valesse la regola opposta: meno hai da dire, più banale e miserevole è la roba che hai da

²⁴ "Vorrei parlarvi ora brevemente di quell'altra specie di scrittura, lo scrivere con intenti letterari. [...] Quando mi sono trovato in Inghilterra, negli anni dopo il 1947, mi è capitato di scrivere - inevitabilmente, perché insegnavo all'università - della roba di tipo accademico, saggi, recensioni, ecc., qualche volta in inglese e qualche volta in italiano (tra parentesi, ho pubblicato solo una frazione minima di questi scritti e scarabocchiamenti, e per lo più sotto altro nome). Lasciando ciò che scrivevo direttamente in inglese, che costituirebbe un argomento a parte, nelle scritture italiane mi guidava un sentimento di fondo, una polemica piuttosto accesa contro la falsa profondità e l'oscurità artificciata, finta, di una parte purtroppo dominante dei nostri scrittori e critici [...]. Il modello in sede letteraria era probabilmente la prosa ermetica, che aveva compiuto il suo ciclo, e tuttavia continuava a far danno; ma non si trattava solo di un fenomeno letterario in senso stretto, qualcosa di simile valeva per gli scritti di critica storica, di polemica politica, di sociologia, di psicologia, nei giornali, nelle riviste, nei libri. C'erano persone anche relativamente serie, persone che si poteva presumere che se ne intendessero di certi argomenti, e scrivevano in quel modo! Non parliamo poi dei casi in cui era ovvio che, oltre a tutto, non se ne intendevano affatto...Ciò che dava noia non era l'oscurità, ma la falsa oscurità, la finzione del difficile, del raffinato, dell'insolito, del profondo. Mi sentivo offeso in uno dei miei sentimenti più intimi. Mi pareva praticamente quel tipo di prosa abitualmente e per mestiere (come alcuni facevano) non sia un modo disonesto di scrivere, ma un modo disonesto di vivere" (Meneghello 2006d, 1073-1074).

dire, e più devi cercare di rendere oscuro, contorto, allusivo, involuto il modo in cui la dici” (Meneghello 2006d, 1073).

Queste affermazioni sono colpi di piccone al solido edificio della cultura letteraria italiana, ma sono colpi benefici per far sì che quello stesso edificio non crolli di colpo. Queste riflessioni sono autorevoli proprio perché provengono da uno scrittore che ama la cultura italiana e non vorrebbe vederla ridotta in quello stato; il suo punto di vista distaccato è dato dalla lontananza geografica, abitando a Reading in quel periodo, e dalla distanza culturale, assorbendo il punto di osservazione della cultura britannica: quindi il suo occhio è oggettivo e critico.

L’isolamento, di cui Meneghello stesso parla²⁵, ha i suoi lati positivi perché gli consente un punto di osservazione privilegiato e al quale sembrano interessarsi i giornali italiani: abbiamo notato già quanto Lorenzo Mondo e Arrigo Levi si fossero impegnati per una proficua collaborazione con *La Stampa* (anche se, varrà la pena ricordarlo, avviene esattamente dieci anni più tardi, nel biennio 1977-1978). Adesso cercheremo di capire se Grazzini avrà la stessa fortuna o meno.

Come indicato nella Carta 47, la forma narrativa impiegata da Meneghello è quella da lui prediletta e che chiama “pezzetto”; una forma, che non possiamo catalogare (ha poco senso anche il provare a farlo), che è originale e intrinsecamente sua. Una volta ricevuto l’articolo, Grazzini risponde:

Caro Meneghello,

la ringrazio dell’articolo, che va benissimo e spero di pubblicare presto. In futuro tenga presente che, più che di recensioni di libri nuovi, avrei bisogno di pezzi cosiddetti di varietà, sugli usi e costumi degli scrittori inglesi, sulle idee che circolano nell’ambiente letterario, magari con incontri e interviste.

I più cordiali saluti

Giovanni Grazzini [FMBB, c. 46]

²⁵ “Ciò che conta è che io vivo in quegli anni (e non è che poi abbia cambiato molto) praticamente isolato dalla cultura letteraria italiana, i lavori creativi e presudocreativi, le polemiche, le riviste, l’impegno, il sussiego... Un vero e proprio stato di isolamento, parte ignoranza, parte rifiuto, parte (mi pare giusto dirlo) disprezzo. Non è che non leggesti almeno qualcosa di ciò che si pubblicava, che facessi apposta a non leggere, ma insomma non m’interessava molto” (Meneghello 2009, 1075). Appare molto più esplicito in un frammento de *Le Carte*: “Letteratura italiana contemporanea: disgusto e un certo grado di *puzzlement*, per il fatto che gli schifosi bari (baroni, barattieri) sono mescolati con le persone serie, spesso sono loro amici” (Meneghello 1999, 152).

Se rileggiamo accuratamente la Carta 46 si può notare, tra le righe, che probabilmente Grazzini si aspettasse un articolo molto diverso rispetto a quello ricevuto e non deve esserne rimasto troppo soddisfatto, infatti cerca di aggiustare la mira di Meneghello: “avrei bisogno di pezzi [...] di varietà, sugli usi e costumi di scrittori inglesi”. Il brano dello scrittore va “fuori tema”, valica i confini della forma rigida, del resto come scrisse in “Vicentino di città”: “l’idea stessa di praticare una qualche forma di attività letteraria era piuttosto sfumata nella mia testa. I “miei libri”²⁶, non li ho scritti in modo ordinato, sistematico. [...] I libri sono nati quando hanno voluto loro, non quando ho voluto io” (Meneghello 2006d, 1053). Quindi imprigionare la scrittura meneghelliana in una forma rigida è infruttuoso. Comunque sia puntualmente Grazzini informa lo scrittore dell’uscita del suo articolo il giorno successivo alla pubblicazione, come testimonia la Carta 45²⁷. L’ultima lettera che possediamo della corrispondenza tra Grazzini e Meneghello è del 28 febbraio 1968:

Caro Meneghello,

la ringrazio della lettera, e provvedo a farle avere il compenso presso il Sig. Varnai. Mentre aspetto l’articolo che annuncia per marzo, mi preparo a vederla a Milano: parleremo e troveremo certamente un accordo.

Cordialmente

Giovanni Grazzini [FMBB, c. 44]

Purtroppo quell’articolo annunciato per il marzo del 1968 non arriverà mai alla redazione di via Solferino e probabilmente l’incontro a Milano, al quale si fa riferimento nella lettera, o non ha prodotto esiti positivi oppure non è nemmeno avvenuto.

Riferimenti bibliografici

Bonetti Paolo (1975), *Il Mondo 1949-66: ragione e illusione borghese*, Laterza, Bari.

²⁶ Meneghello non era solito riferirsi alle proprie opere chiamandoli “libri”, ma come specifica nella pagina precedente, li chiama “la roba che ho scritto” (Meneghello 2009, 1052).

²⁷ “Caro Meneghello, il suo articolo è uscito sul Corriere letterario del 18 febbraio (le ho fatto mandare due copie del giornale). Ora mi sappia dire come devo fare per il compenso. Lei ha forse un conto corrente in qualche banca italiana, su cui accreditare la somma? Grazie e i più cordiali saluti Giovanni Grazzini” [FMBB, c. 45].

- Caputo Francesca (2006a), "Notizie sui testi", in Meneghello 2006a, 1619-1750.
- (2006b), "Bibliografia", in Meneghello 2006a, 1751-1801.
- Meneghello Luigi (1977a), "Irlanda del nord", *Il Mondo* IV, 7, 15 febbraio, 5.
- (1977b), "Americano costernato", *Il mondo* IV, 8-9, 1 marzo, 8.
- (1977c), "Negli spaventosi anni Cinquanta", *La Stampa*, 28 aprile.
- (1978), "Certi modelli", *La Stampa*, 24 marzo.
- (1987), "Il trittico dei murari", *La Stampa*, 1 maggio.
- (1997 [1988]), *Bau-Sète!*, in Id., *Opere*, vol. II, a cura di Francesca Caputo, prefazione di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Rizzoli, 383-562.
- (2002 [1993]), *Il dispatrìo*, Milano, Rizzoli.
- (2006a), *Opere scelte*, progetto editoriale e introduzione di Giulio Lepschy, a cura di Francesca Caputo, con uno scritto di Domenico Starnone, Milano, Mondadori.
- (2006b [1963]), *Libera nos a malo*, in Meneghello 2006a, 3-335.
- (2006c [1976]), *Fiori italiani*, in Meneghello 2006a, 781-693.
- (2006d [1987]), *Jura. Ricerche sulla natura delle forme scritte*, in Meneghello 2006a, 965-1214.
- (2006e [1997]), *La materia di Reading e altri reperti*, in Meneghello 2006a, 1261-1435.
- (1999), *Le Carte. Volume I. Anni Sessanta*, Rizzoli, Milano.
- (2000), *Le Carte. Volume II. Anni Settanta*, Rizzoli, Milano.
- (2012), *L'apprendistato. Nuove carte 2004-2007*, a cura di Anna Gallia, Cecilia De Muru, Rizzoli, Milano.

Indice dei nomi

- Adamo, Giuliana 16, 43, 66, 84, 128
- Agamben, Giorgio 75n., 83, 96
- Albertazzi, Silvia 48, 65
- Alcott, John 73
- Amigoni, Fernando 65
- Andberg, Bjarne 108, 113
- Ariosto, Ludovico 70n., 83
- Bacigalupo, Massimo 116n., 117, 118n.-119n., 121n., 124n., 126n., 129
- Bandini, Fernando 17, 133n., 154
- Barański, Zygmunt G. 115n., 128
- Barbieri, Carlo 27, 43
- Barbieri, Giuseppe 43, 83, 128
- Barthes, Roland 43, 49, 60-61, 65
- Baudelaire, Charles 12, 77, 82
- Belli, G.G. 74
- Benedetti, Arrigo 159
- Benedetti, Anna 7
- Biagini, Enza 9, 13, 113
- Bleier, Katia 36-37, 158n.
- Boniver, Adriana 101
- Borges, J.L. 12, 77, 83
- Bricco, Paolo 134n., 154
- Calvino, Italo 24n., 33, 43
- Caputo, Francesca 7, 13, 43-44, 66, 84-85, 97, 114, 128, 137-138, 154-155, 159n., 163n., 170-171
- Cassigoli, Renzo 7
- Catalano Gaeta, Bruna 106, 113
- Centanni, Monica 56, 66
- Ceserani, Remo 48n., 50, 63, 66
- Cheli, Tommaso 12, 157, 173
- Chinellato, Lucrezia 7
- Coleridge, S.T. 48n.
- Cometa, Michele 70n., 84, 108n., 113
- Corazzol, Gigi 18n.
- Cummings, E.E. 78
- De Marchi, Pietro 7, 16, 25-26, 43, 66, 85
- De Zordo, Ornella 100, 113
- di Cosimo, Pietro 106
- Didi-Hubermann, Georges 57, 66, 81, 82n., 84
- Divitini, Luca 10-11, 47, 173
- Drillon, Jacques 40, 43
- Enright, D.J. 69, 84
- Eraclito 84, 93
- Ermete Gaeta, Giovanni 106
- Fanfani, Amintore 132
- Fellini, Federico 26n.
- Fiume, Valentina 12, 19n., 43, 87, 173
- Fornaciari, Raffaello 40n., 43
- Fougez, A.M. 106

- Gallia, Anna 12, 44, 84, 173
 Ghiotto, Renato 159
 Giambrone, Roberto 57, 70
 Giuliani, Alfredo 116, 128
 Giuriolo Antonio 51, 53n., 80-81
 Gordon, Jeremy Donald 22n., 28-32, 44
 Gozzano, Guido 108, 113
 Grazzini, Giovanni 160-167, 169-170
 Grignani, M.A. 115, 173
 Gurrieri, Francesco 7
- Hodges, H.A. 56
 Kermode, Frank 30, 44
 Klimt, Gustav 105
- Lartigue, J.H. 22
 Lehmann, A.G. 131
 Lepschy, Giulio 9, 13, 44, 66-67, 84, 97, 114, 128
 Levi, Arrigo 161-163, 169
 Linder, Erich 161
 Lionni, Leo 80
 Lucano 80
 Luti, Giorgio 7
- Magagnato, Licisco 28, 31n., 59, 132, 135-136, 143, 147
 Magris, Claudio 91, 97
 Manet, Édouard 106
 Marcerano, Giuseppe 48, 66
 Marchesini, Adriano 49-50, 52, 54, 65
 Marchesini, Roberto 107, 114
 Mazzacurati, Carlo 132n., 154
 Meneghello, Giuseppe 34, 36, 38-39, 158
 Mengaldo, P.V. 13, 99, 114, 128, 154, 171
 Mondo, Lorenzo 100, 162, 164-165, 169
 Montaigne, Michel de 71-72
 Montale, Eugenio 124-126, 128
- Morra, Rosario 18n., 44
- Nascimbeni, Giulio 123, 128, 157
- Olivetti, Adriano 33n., 131, 133-135, 137, 139, 141, 143-146, 151, 153
 Omero 81, 90, 97
 Orgel, Stephen 28-29, 44
- Palazzeschi, Aldo 110, 114
 Pampaloni, Geno 134n., 155
 Pannunzio, Mario 159n.
 Paolini, Marco 132n., 154
 Pasini, Giovanna 56, 67
 Pellegrini, Ernestina 7-9, 11, 13, 15n.-16n., 25, 26n., 44, 51, 64, 67, 69, 71, 73, 80, 83-85, 91-92, 97, 99-100, 109, 113-114, 173
 Plutarco 24, 45
 Pozza, Neri 17, 45
 Puccini, Giacomo 101, 114
- Quasimodo, Salvatore 118
- Ramat, Silvio 124, 126, 128
 Reitlinger, Gerald 15n., 67, 81, 85
 Rilke, R.M. 72
- Salvadori, Diego 7, 12, 14, 79, 85, 99, 174
 Saxl, Fritz 28
 Segre, Cesare 26n., 44-45
 Shakespeare, William 12, 77-78
 Simonide di Ceo 24
 Sinisgalli, Leonardo 111n., 114
 Spinoza, Baruch 92
 Stazio 91
 Stendhal (Beyle, Marie-Henri) 21
- Tasca, Alessio 91
 Taylor, J.E. 30, 44

Tesi, Paolo 80n.

Ungaretti, Giuseppe 118, 129

Vasari, Giorgio 57

Vernant, Jean-Pierre 82, 85

Villa, Claudio 106

Virgili, Luciano 106

Vittorini, Elio 138-141, 155

Warburg, Aby 11, 25, 28, 32, 47, 55-
60, 64, 76

Winckelmann, J.J. 57

Wordsworth, William 78

Yeats, W.B. 22, 30-31, 78

Zambrano, María 92

Zampese, Luciano 8, 10, 12-15, 16n.,
21n., 25, 33n., 39n., 44-45, 67,
79, 85

Zancani, Diego 115n., 129

Zorzi, Renzo 12, 60, 131, 135-138,
143-147, 149, 155

Contributors

Tommaso Cheli graduated in Modern Philology at the University of Florence with a thesis on Luigi Meneghello. In 2016, he won the first international prize “Franco Trequadrini” with his Bachelor’s Degree thesis on children’s literature. Then, in 2018, he published the essay *Poesia e crescita*. Currently he is teaching at a high school in Pistoia.

Luca Divitini was awarded his Bachelor’s Degree in Literature with a thesis on the narrative techniques and the literary creation of the nineteenth century. Thereafter he graduated in Modern Philology, writing a thesis on Luigi Meneghello’s works. He specialized in Documentation and Management of Cultural Heritage and currently is working on various cultural projects in Florence.

Valentina Fiume holds a PhD in Comparative Literature. Her studies focus on gender studies, landscape studies, mystical and contemplative literature, and modern and contemporary literature. She has collaborated with the following journals: *Il Portolano*, *Antologia Vieusseux*, *Autografo*, *Semicerchio*, *LEA – Lingue d’Oriente e d’Occidente*. She edited and introduced the volume of unpublished poems by Rina Sara Virgillito, *Ultime poesie* (2016) and the volume *Rina Sara Virgillito, poeta e traduttore* (2018). She is now working on a monograph on Rina Sara Virgillito.

Anna Gallia holds a PhD in Modern Philology. She discussed the doctoral dissertation *Poesia e intertestualità nell’opera di Luigi Meneghello* (tutor Prof. Maria Antonietta Grignani) at the University of Pavia.

Ernestina Pellegrini is Professor of Comparative Literature at the Department of Education, Languages, Interculture, Literatures and Psychology (University of Florence). Her most recent books include: *Luigi Meneghello* (2002); *Epica sull’acqua. L’opera letteraria di Claudio Magris* (2003); *Altri inchiostri. Ritratti e istantanee di scrittrici* (2005); *Scritture*

femminili in Toscana (2006); *Le spietate. Eros e violenza nella letteratura femminile* (2010). She was the editor of *Works of Claudio Magris* (2012); *Il grande sonno. Immagini della morte in Verga, De Roberto, Pirandello, Lampedusa, Sciascia e Bufalino* (2013); *Solo donne* (2016, with Luciano Zampese); *Dietro di me. Genealogie* (2016).

Diego Salvadori holds a PhD in Comparative Literature and is Post-Research Fellow at the Department of Education, Languages, Interculture, Literatures and Psychology (University of Florence). His current research includes Ecocriticism and Italian Literature, particularly the literary production of Luigi Meneghello. He is also interested in Gender Studies and Visual Studies. His most recent book is *Luigi Meneghello. La biosfera e il racconto* (2017).

Luciano Zampese teaches Latin and Greek at the high school in Thiene and Italian Linguistics at the University of Geneva. His recent publications include a monograph on Luigi Meneghello (*La forma dei pensieri*, 2014), an academic textbook on Italian linguistics (with A. Ferrari, 2016) and an essay on female figures in Meneghello (with E. Pellegrini, 2016).

DEPARTMENT OF LANGUAGES, LITERATURES AND INTERCULTURAL STUDIES
ADVISORY BOARD OF
BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA:
SERIES, JOURNALS, AND OA PUBLISHING WORKSHOP

Published Works

*The works listed below were submitted to Firenze University Press by
the Advisory Board of the Dept. of Languages, Literatures and Intercultural Studies
and set up for publication by its Open Access Publishing Workshop*

Open Access Volumes

(<<http://www.fupress.com/comitatoscienfico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>>)

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrlik (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canonici / canonici altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere»*. Lettere, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)

- Beatrice Töttössy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)
- Beatrice Töttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perù frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
- Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguaro / La sombra del saguaro: essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
- Valentina Vannucci, *Lecture anticanoniche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt. Musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
- Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
- Carolina Gepponi, *Un carteggio di Margherita Guidacci*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
- Valentina Milli, «*Truth is an odd number*». *La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)
- Diego Salvadori, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)
- Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)
- Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)
- Lena Dal Pozzo (ed.), *New information subjects in L2 acquisition: evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)
- Sara Lombardi (a cura di), *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 28)
- Giuliano Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 29)
- Ilaria Natali, «*Remov'd from Human Eyes*»: *Madness and Poetry. 1676-1774*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 30)
- Antonio Civardi, *Linguistic Variation Issues: Case and Agreement in Northern Russian Participial Constructions*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 31)
- Tesfay Tewolde, *DPs, Phi-features and Tense in the Context of Abyssinian (Eritrean and Ethiopian) Semitic Languages* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 32)
- Arianna Antonielli, Mark Nixon (eds), *Edwin John Ellis's and William Butler Yeats's The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition, with Critical Analysis*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 33)
- Augusti Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori (a cura di), *Per Enza Biagini*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 34)

- Silvano Boscherini, *Parole e cose: raccolta di scritti minori*, a cura di Innocenzo Mazzini, Antonella Ciabatti, Giovanni Volante, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 35)
- Ayşe Saragçil, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, 2016 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 183)
- Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 36)
- Caterina Toschi, *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 37)
- Diego Salvadori, Luigi Meneghello. *La biosfera e il racconto*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 38)
- Sabrina Ballestracci, *Teoria e ricerca sull'apprendimento del tedesco L2*, 2017 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 194)
- Michela Landi, *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire / La musica sulla scena teatrale e letteraria*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 39)
- Fulvio Bertuccelli (a cura di), *Soggettività, identità nazionale, memorie. Biografie e autobiografie nella Turchia contemporanea*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 40)
- Susanne Stockle, *Mare, fiume, ruscello. Acqua e musica nella cultura romantica*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 41)
- Gian Luca Caprili, *Inquietudine spettrale. Gli uccelli nella concezione poetica di Jacob Grimm*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 42)
- Dario Collini, *Lettere a Oreste Macrì. Schedatura e regesto di un fondo, con un'appendice di testi epistolari inediti*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 43)
- Simone Rebora, *History/Histoire e Digital Humanities. La nascita della storiografia letteraria italiana fuori d'Italia*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 44)
- Marco Meli, *Le norme stabilite e infrante. Saggi italo-tedeschi in prospettiva linguistica, letteraria e interculturale*, 2018 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 203)
- Francesca Di Meglio, *Una muchedumbre o nada: Coordenadas temáticas en la obra poética de Josefina Plá*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 45)

Riviste ad accesso aperto
(<http://www.fupress.com/riviste>)

«Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149

«LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484X

«Quaderni di Linguistica e Studi Orientali / Working Papers in Linguistics and Oriental Studies», ISSN: 2421-7220

«Studi irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978