

Indice generale

I. Luigi Meneghello e le teorie comiche del Novecento

1. Introduzione.....	2
2. Charles Baudelaire, Luigi Meneghello e la gioia “sospetta”.....	5
3. Luigi Meneghello e il comico nelle teorie di Bergson, Pirandello e Freud.....	7

II. L’ironia: la contraddizione consentita

1. L’ironia nelle teorie del Novecento.....	12
2. L’ironia: la contraddizione consentita.....	14
2.1 Ironia come antifrasi.....	14
2.2 Ironia come citazione (interdiscorsività) e presa di distanza.....	16
2.3 Ironia come interazione.....	17

III. L’ironia di Luigi Meneghello

1. Introduzione.....	20
2. La contraddizione tra enunciato ed enunciazione: l’ironia come antifrasi.....	23
3. Ridere parlando d’altro: l’ironia come interazione e interdiscorsività.....	43
4. La risata umile: l’ironia come antiretorica e autoironia.....	65
5. Il lettore amico: l’ironia per conquistare.....	79
6. Conclusione.....	90

Bibliografia.....	92
--------------------------	-----------

I. Luigi Meneghello e le teorie comiche del Novecento

1. Introduzione

«Se credete che sia profondo ciò che comunemente s'intende per serio siete dei superficiali. La superiorità dell'uomo su tutti gli animali è che ad esso solo fu dato il privilegio divino del riso [...]. Maggiore quantità di riso un uomo riuscirà a scoprire dentro il dolore, più egli sarà un uomo profondo»¹. E' così che Palazzeschi stravolge la concezione aristotelica del risibile: ἀμάρτημᾶ τι καὶ αἴσχος, qualcosa di erroneo e vergognoso². Ed è così che entra a far parte degli autori tanto amati da Luigi Meneghello, a tal punto da volerlo inserire ad ogni costo tra gli scrittori in programma per i suoi corsi all'università di Reading:

per i testi da leggere nei corsi di lingua, essendo libero di fare i programmi come volevo, mi divertivo a scegliere pezzi allora extra-canonici, racconti di Landolfi, di Palazzeschi, di Calvino: anche pezzi di Cecchi e Baldini, in principio, ma poi con questi smisi. Erano però spesso delle scelte poco adatte, a volte grottescamente inadatte, per i principi dell'FUE, e Lorenzo un giorno mi disse, con la sua grazietta: «Forse dovremmo scegliere questi testi in base alle capacità degli studenti, non credi? pezzi banali o anche brutti, ma facili, non quelli che piacciono a noi...Questi ce li leggiamo per conto nostro...». Ma io volevo leggerli, e ANCHE assegnarli agli studenti...non mi bastava mai...E' inutile, ho troppo amato le scritture veramente felici, perdevo la testa. Perfino Lorenzo al mio confronto diventava saggio!³

Quelle «scritture veramente felici» assumono dunque carattere innovativo e rivoluzionario. A lungo infatti il mondo occidentale, sulla scia della definizione aristotelica, aveva relegato il comico ad una zona bassa, subalterna ai valori alti e autentici, i quali si appoggiavano sempre al serio e al vero. «Per convenzione il

¹ A. Palazzeschi, *L'antidolore in Ridere la verità* a cura di Rosella Prezzo, Milano, Cortina Editore, 1994, pp. 128-145, p. 132.

² Aristotele, *Poetica*, 1449a. A questi aggettivi Aristotele aggiunge altri due attributi complementari, che avranno anch'essi una parte determinante in tutta la tradizione del comico: ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, senza dolore e senza danno. In questo modo si neutralizzavano tutte le possibilità eversive del comico, che rimaneva qualcosa di vergognoso, ma innocuo a livello sociale.

³ L. Meneghello, *Il dispatrio*, Milano, BUR, 1993, p. 132.

comico sembra essere bandito da tutte le circostanze davvero serie»⁴. Il comico, il gioco, il riso abbondavano sulla bocca degli stolti e il divertimento e la facezia erano concessi solo in quanto brevi momenti di svago o divagazione, che dovevano però durare poco e tornare in fretta su binari seri e poco burleschi. «Il riso è una semplice parentesi tollerata nella vita cristiana come tributo versato al peccato originale» scrive Georges Minois⁵. Il momento ricreativo diventava addirittura qualcosa di pericoloso, perché troppo libero, a tal punto che le maggiori ideologie totalitarie «arrivavano a sognare e a pretendere una totale soppressione del non serio dalla vita sociale, un discacciamento del comico e del commediante dalla città umana»⁶ (basti pensare all’atteggiamento della Controriforma nei confronti della Commedia dell’Arte⁷).

Nel suo saggio sulle teorie contemporanee concernenti il comico, Giulio Ferroni indica come si possa costituire una vera e propria sociologia, «a partire dall’atteggiamento delle diverse società nei confronti del comico»⁸. Anche se quasi sempre relegato in una sfera bassa e marginale, il comico assume dunque un ruolo determinante nel definire l’uomo e i suoi rapporti con l’altro e la società. Che sia represso o esaltato, esso costituisce uno degli aspetti più rilevanti di definizione dei rapporti umani e Meneghello lo comprende.

In effetti, da questo punto di vista si può considerare rivoluzionario il manifesto palazzeschiano, ripreso e amato dallo scrittore maladense e apparso su «Lacerba» il 29 dicembre 1913. Non è il primo approccio rivoluzionario del Novecento –si vedrà a breve come questo secolo sia cosparso di teorie innovative sul comico-, ma assume un ruolo determinante proprio per l’approccio inedito ai termini di “serietà” e “gaudio” e per l’analisi prepotentemente ludica di ciò che dovrebbe essere la vita umana: un universo utopistico in cui trarre gioia dal dolore e in cui la malattia e la morte non diverrebbero niente più che ragioni per ridere. «Bisogna abituarsi a

⁴ P. L. Berger, *Homo ridens. La dimensione comica dell’esperienza umana*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 15.

⁵ G. Minois, *Storia del riso e della derisione*, Bari, Edizioni Dedalo, 2004, p. 617.

⁶ G. Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 10.

⁷ Cfr. F. Taviani, *La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1970.

⁸ G. Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, cit. p. 10.

ridere di tutto ciò di cui abitualmente si piange»⁹ afferma Palazzeschi. Certo, la componente provocatoria è forte, ma non vi è una volontà eversiva nei confronti dei valori costituiti. Come dice Ferroni, «Palazzeschi non porta fino in fondo le possibilità distruttive estraibili dalla sua immaginazione di un gioco totale: si accontenta che il suo resti un riso puramente estetico, accettabile alle orecchie scandalizzate ma divertite dei borghesi»¹⁰. Ma, seppur il riso resta estetico, seppur si limita a voler scandalizzare, la componente rivoluzionaria di Palazzeschi non svanisce. Né in rapporto al futurismo, che nella sua retorica e nel suo disprezzo per il basso, non poteva e non riusciva a fare del gioco, del riso e del comico un elemento della sua poetica, né in rapporto al secolo stesso, che fino ad allora nelle sue teorie, per quanto di ampia portata, aveva dato spazio al comico solo come elemento di analisi teorica sulla sua origine e sul suo essere e non come applicazione pratica di poetica alla vita.

Per un'analisi del comico e dell'ironia occorre approfondire gli elementi che ne costituiscono e determinano le modalità. Si può dire che i termini costitutivi fondamentali per la creazione di un rapporto comico o ironico sono tre: un soggetto, che si chiamerà d'ora in avanti *a*, che vuole far divertire e crea gli espedienti del comico o che si costituisce come l'ironista; uno spettatore (*b*) che è il destinatario del soggetto e corrisponde a colui che deve ridere o interpretare il segnale ironico; e un oggetto comico (*c*) che è qualcosa o qualcuno di cui si deve ridere, la vittima, il bersaglio. Non sempre i tre elementi sono facilmente distinguibili. Capita più spesso che si confondano tra loro, in un gioco di combinazioni che porta a risultati differenti¹¹.

⁹ A. Palazzeschi, cit. p. 139.

¹⁰ G. Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee* cit. p. 93.

¹¹ Cfr. G. Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, cit., pp. 13-17; e M. Mizzau, *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 19.

2. Charles Baudelaire, Luigi Meneghello e la gioia «sospetta»

Diretto antecedente del '900 nella creazione di una poetica del riso e del comico è certamente Charles Baudelaire, che nel saggio del 1855, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*¹², analizza il ruolo del riso nella società umana e il suo essere essenzialmente contraddittorio, «in altre parole a un tempo segno di una grandezza infinita e di una miseria infinita»¹³. Espressione di un sentimento duplice e contraddittorio, genera «convulsione»¹⁴, «ilarità folle e smisurata»¹⁵ ed «esplosione e spasmi senza fine»¹⁶.

Anche Baudelaire, senza essere espressamente citato da Meneghello, esprime in parte l'idea che lo scrittore svilupperà nel corso della sua vita da espatriato a Reding.

«Il saggio non ride se non tremando»¹⁷, afferma Baudelaire. E i suoi spasmi derivano dalla consapevolezza che egli deve arrestarsi di fronte al riso «come sull'orlo della tentazione»¹⁸, dalla consapevolezza che vi è una contraddizione tra il suo essere saggio e il carattere primordiale del riso. Scrive Ferroni: «Baudelaire avverte un insanabile conflitto tra il comico e la saggezza della tradizione, riferendosi alla condanna che le società costituite hanno sempre formulato nei riguardi del riso, considerato caratteristica dei folli, segno di ignoranza e di debolezza»¹⁹. La saggezza non ride, il Verbo Incarnato, Colui che tutto può, non accetta il comico. E, opponendosi al Verbo, il riso diventa satanico e demoniaco, si lega intimamente ad un'antica caduta, diventa degradazione fisica e morale. Si aggiunga il fatto che il riso deriva dall'idea della propria superiorità (si avverte in chi ride un certo «orgoglio inconscio»²⁰), e il gioco è fatto: il riso è «idea satanica

¹² C. Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, in *Oeuvres complete*, éd. de la Pléiade, pp.710-728. La traduzione utilizzata (*Dell'essenza del riso e in generale del comico nelle arti plastiche*) è reperibile in: C. Baudelaire, *Opere*, Milano, I Meridiani, Mondadori, 1996, pp. 1100-1121.

¹³ C. Baudelaire, *Dell'essenza del riso e in generale del comico nelle arti plastiche*, in *Opere*, cit., p. 1108.

¹⁴ *Ivi*, p. 1102.

¹⁵ *Ivi*, p. 1111.

¹⁶ *Ivi*, p. 1111.

¹⁷ *Ivi*, p. 1102.

¹⁸ *Ivi*, p. 1102.

¹⁹ G. Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, cit., p. 19.

²⁰ C. Baudelaire, *Dell'essenza del riso e in generale del comico nelle arti plastiche*, in *Opere*, cit., p. 1106.

come nessun'altra»²¹, diventa negazione di ogni valore codificato. E certo, lo resta ancora nell'idea sociale che riveste. Scrive Meneghello:

anche la gioia ha qualcosa di sospetto, e non è parte della buone maniere manifestarla. Apri una lettera, in mezzo a un gruppo di amici, dice che ti hanno passato Senior Lecturer, ti crescono la paga a 900 sterline (all'anno: e naturalmente molto lorde). Esprimi un certo entusiasmo. Balli brevemente, ridi. Frank, ammirato, invidioso: «Noi ci mettiamo la stessa energia a *nascondere* che siamo molto contenti».²²

Ma come sottolinea Georges Minois, Baudelaire «non è soltanto un teorico del riso. Dietro al suo viso tormentato si cela uno spirito in grado di fare dell'umorismo²³», fa egli stesso dell'umorismo per sopravvivere, «si rifugia dietro una cortina di fumo umoristico»²⁴. Come scrive ancora Meneghello:

solo con l'umorismo, "loro" potevano accennare a tali imbarazzanti intimità. E' strano. In chiave umoristica, auto-ironica, si può dire la più sfacciata verità, purché sia chiaro che questa per sua natura fa ridere!²⁵

Baudelaire osserva curioso il comico e non nega l'identificazione tra riso e follia, non cerca di purificare la storia sociale della derisione. Al contrario, la racconta e si mette dalla sua parte, sceglie di appoggiare la colpa e il male, «di rivendicare la forza aggressiva e distruttiva di questo comico figlio di Satana»²⁶. E accettare il comico e ciò che esso significa e ha significato socialmente, assumersene le difese e prenderne le parti, è forse il primo passo per quell'apertura agli studi teorici sul riso che di lì a poco cospargeranno il Novecento.

²¹ *Ivi*, p. 1106.

²² L. Meneghello, *Il dispatrio* cit. p. 167.

²³ G. Minois, *Storia del riso e della derisione*, cit., p. 659.

²⁴ *Ivi*, p. 657.

²⁵ L. Meneghello, *Il dispatrio* cit. p. 167.

²⁶ G. Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, cit., p. 20.

3. Luigi Meneghella e il comico nelle teorie di Bergson, Pirandello e Freud

Se per Baudelaire la comicità, la potenza del riso, è in colui che ride (*a*), e niente affatto nell'oggetto del riso (*c*), per Bergson la situazione si capovolge. Resta in entrambi un rapporto con la "deviazione", con il concetto di caduta, ma si realizza in modo diverso. Baudelaire faceva del riso parte integrante dell'aspetto demoniaco, partecipe integralmente alla maschera negativa dei suoi oggetti. Il riso di Baudelaire era satanico e accettato. Bergson approfondisce un nuovo rapporto con la deviazione: il riso nel filosofo francese assume un orientamento innanzitutto morale. «Per lui è il comico il negativo, la deviazione del valore, ciò che deve essere punito, mentre il riso è l'arma gioiosa di questa punizione, il reinserimento nel positivo, l'atto del ritorno all'ordine»²⁷. Se per Baudelaire esso era liberazione del negativo, diventa qui la sua repressione. Il nodo centrale della teoria bergsoniana resta nella funzione di benevola repressione attribuita al riso nei riguardi della deviazione rappresentata dal comico. Il comico diventa ciò che si oppone alla Vita, all'*élan vital*, alla ricerca innata della società di «produrre una varietà infinita di svolgimenti che non si ripetono mai»²⁸. E' ciò che contrasta questa primaria ricerca ideologica: è perdita delle tensione e dell'elasticità della vita, è riduzione a schema, a meccanismo, è rigidità e ripetitività. «Questa rigidità è il comico e il riso ne è il castigo»²⁹, scrive Bergson. Il riso diventa dunque il mezzo sociale attraverso cui si punisce il comico, per ristabilire l'autenticità originaria, la punizione attraverso cui si riattinge alla Vita flessibile e al suo *élan vital*. La concezione meneghelliana del comico è opposta rispetto a quella di Bergson, ma con punti in comune nella visione del riso: Meneghella non trova nel comico e nell'umorismo un contrasto alla vita. Al contrario, l'umorismo è ciò che permette che la Vita assuma tinte colorate. Ma per Meneghella, come per Bergson, il riso è fondamentale per la creazione di un ordine:

²⁷ *Ivi*, p. 27.

²⁸ *Ivi*, p. 30.

²⁹ H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Roma-Bari, Edizioni Laterza, 1993, p. 17.

L'intera mia e nostra educazione crociana e gobettiana pareva approdare al desiderio intenso, benché intermittente e parzialmente segreto, di fare un gruppo, il quale magari facesse una rivista, la quale facesse l'Italia. L'Italia intanto: e poi vedere. Ma questo gruppo non si poté fare, oltre a tutto, perché io non riuscivo a ridere! Gli altri futuri membri del gruppo ridevano normalmente, e alcuni avevano un grazioso senso dell'umorismo.³⁰

Nel suo studio sulle diverse forme del comico Bergson prende in esame anche le diverse forme di comicità verbale, dal gioco di parole alla parodia.

Allo stesso nucleo ideologico della vita e del suo flusso, appartiene anche la teoria che Luigi Pirandello sviluppa nel 1908 nel saggio *L'umorismo*³¹, poi ampliato nel 1920. Ma da questo elemento ideologico comune, Pirandello svolge il suo discorso in termini molto diversi. È un saggio ampio che vuole eliminare ogni confusione che si è addensata attorno al termine "umorismo". Dopo una prima parte dedicata a un *excursus* letterario sugli autori comici e dopo aver trattato dell'ironia³², è nella seconda parte del saggio che Pirandello analizza e definisce le differenze tra comico e umorismo. Il comico è per lui un «avvertimento del contrario»³³, mentre l'umorismo è «sentimento del contrario»³⁴.

Entrambi i fenomeni poggiano sul contrario, sulla consapevolezza di una disintegrazione di una norma, ma lo fanno in modo diverso: il comico avverte il contrario, lo percepisce e ne ride, senza che vi sia partecipazione; l'umorismo avvia una riflessione ulteriore che porta al cuore della contraddizione e spinge a comprenderla. È una differenza di livelli di coscienza che Pirandello espone ampiamente nell'esempio della «vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili»³⁵. La reazione immediata scatena una risata, che costituisce il comico, il

³⁰ L. Meneghello, *Bau-sète!*, Milano, Rizzoli, 1988, p. 61.

³¹ L. Pirandello, *L'umorismo*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1986.

³² Nell'accennare ad una definizione di ironia, Pirandello oscilla tra un «modo retorico» (contraddizione fittizia ed esteriore) e un «modo filosofico» (continua coscienza dell'irrealtà delle proprie invenzioni) di intenderla. Cfr. L. Pirandello, *L'umorismo*, cit. pp. 25-127; e L. Pirandello, *Ironia*, in *Saggi, Poesie, Scritti vari*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1960, pp. 992-995.

³³ L. Pirandello, *L'umorismo*, cit. p. 135.

³⁴ *Ivi*, p. 135.

³⁵ *Ivi*, p. 135.

semplice avvertimento del contrario, ci si trova di fronte a qualcosa «che è il contrario di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere»³⁶. Ma se oltre a questo primo grado interviene la riflessione, se sveliamo e comprendiamo il dolore e la sofferenza nascosti dietro quello squallido trucco («Se ora interviene in me la riflessione e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei»³⁷), allora il nostro atteggiamento sarà più profondo e avremo l'umorismo. Si giunge al cuore della contraddizione e si partecipa al suo dolore. In questo senso la vicinanza di Pirandello all'opera meneghelliana è sorprendente. La profondità dell'umorismo e la riflessione verso cui necessariamente conduce dopo la semplice risata iniziale sono ciò che Meneghello crea nella sua opera, come si vedrà, attraverso l'ironia: si ride per poi giungere ad una riflessione più profonda, si avverte il comico per comprendere un significato ulteriore. Dunque, come spiega Ferroni a proposito di Pirandello, «l'umorismo diventa il veicolo artistico della profondità: in esso la partecipazione del sentimento può permettere di riscoprire i segni del più intenso flusso vitale [...]. Più che una denuncia storica, tutta l'opera di Pirandello sembra allora un lungo giro per offrire nuovi valori alla borghesia, per ritrovare qualcosa di depurato e di supremo, un dato metafisico da opporre al totale non-valore della maschera: forse ci si dovrà accorgere che la sua critica della maschera non è per niente un'aggressione alla finzione borghese, ma quasi una paura borghese della finzione, un segno della sua nostalgia ideologica per valori antichi e tradizionali»³⁸.

Un'ulteriore analisi che il Novecento produce sul comico è uno studio del 1905 di Sigmund Freud: *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*³⁹. Il motto di spirito e la battuta arguta (*Witz*) diventano punto di partenza per un'indagine

³⁶ *Ivi*, p. 135.

³⁷ *Ivi*, p. 135.

³⁸ G. Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, cit., p. 49.

³⁹ S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Roma, Newton Compton Editori, 2004.

sull'umorismo come risparmio di energia psichica e sul suo rapporto con la vita infantile.

Dopo un'ampia analisi delle tecniche di costruzione dei motti di spirito, Freud definisce come elemento fondamentale del motto il procedimento della «riduzione», che consiste nel rintracciare il senso originario del *Witz*, ciò che esso voleva dire mascherandosi con il suo gioco di parole o di concetti. Qui risiede la sua vicinanza a Meneghello. Il motto di spirito «vuol dire sempre qualcosa di altro da ciò che appare nella sua facciata esterna, ma nello stesso tempo la presenza di quella facciata è fondamentale perché quell' "altro" possa in qualche modo essere detto»⁴⁰. Lo stesso nello scrittore maladense: l'ironia nasconde la trasmissione di un messaggio più profondo destinato ad essere compreso solo dal lettore o dallo spettatore che demolirà quella facciata necessaria («Ero scherzoso e perfettamente serio»⁴¹). Come il sogno, il motto di spirito è una sorta di allegoria, che ci dice qualcosa attraverso qualcos'altro e come il sogno i mezzi attraverso cui il *Witz* agisce, alterando la logica corrente dei rapporti linguistici e concettuali, sono due: la condensazione e lo spostamento⁴².

Come scrive Georges Minois, «Freud conferma anzitutto l'importanza assunta dal significato della comicità nella vita sociale contemporanea e più particolarmente dal motto di spirito»⁴³. Sostiene Freud che «possiamo anche pensare al fascino particolare che il motto esercita sulla nostra società. Un nuovo motto è quasi un avvenimento di interesse generale e passa da una bocca all'altra come la notizia della più recente vittoria»⁴⁴. Studiare il motto di spirito, che diventa parte del comico, significa portare alla luce altri aspetti della personalità.

⁴⁰ G. Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, cit., p. 57.

⁴¹ L. Meneghello, *Discorso in controluce* in *La materia di Reading* in *Opere scelte*, a cura di Francesca Caputo, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2006, pp. 1375- 1396, p. 1388. Testo di un incontro svoltosi a Portogruaro il 6 giugno 1989, a conclusione di un ciclo di conferenze promosse dall'assessorato di Venezia su Meneghello e Zanzotto dal titolo *Scrittura e memoria nel Veneto*. Cfr. *Notizie sui testi* in *Opere scelte*, cit., p. 1739-40.

⁴² Cfr. S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, cit., p. 25 e ss. Anche Bergson aveva avvicinato il riso al sogno: «L'assurdità comica è della stessa natura di quella dei sogni» (Cfr. H. Bergson, *Il riso*, cit. p. 120).

⁴³ G. Minois, *Storia del riso e della derisione*, cit., p. 645.

⁴⁴ S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, cit., p. 13.

Dopo aver distinto tra «motto innocente», che riattiva un rapporto più profondo col mondo dell'infanzia, e «motto tendenzioso» che dà voce a desideri che altrimenti non sarebbe possibile manifestare, Freud ci ricorda come il piacere sia sempre legato ad un risparmio di energia psichica, ad una liberazione delle sue cariche. In questa prospettiva il piacere del motto tendenzioso (a sua volta distinto in «motto osceno», che recupera il valore di denudamento sessuale della scurrilità; «motto ostile», che recupera il valore aggressivo dell'invettiva; «motto cinico», critico o blasfemo contro le istituzioni; e «motto scettico», che assale la sicurezza della nostra conoscenza stessa)⁴⁵ deriva dal risparmio del dispendio psichico solitamente impiegato per produrre o conservare l'inibizione che il motto stesso cerca di eludere. E il riso diventa il mezzo attraverso cui quest'energia risparmiata viene liberata, producendo scariche di piacere. Secondo Freud «il riso sorge quando un ammontare di energia psichica prima usato per investire certe vie psichiche è diventato inimpiegabile così che può sfogarsi in una libera scarica»⁴⁶.

Il *Witz*, che può aver luogo soltanto nell'ambito di una comunicazione sociale, diventa fondamentale elemento di risparmio energetico: «l'umorismo impedisce lo scatenarsi della stato affettivo doloroso, ci fa risparmiare un dispendio affettivo ed è in questo che risiede il piacere che procura»⁴⁷.

Queste sono solo alcune delle teorie comiche che il '900 ha prodotto. Secolo estremamente tragico, ma in grado anche di ridere di se stesso e dei propri eccessi, il '900 ha dato il via alle teorizzazioni sul riso e il comico e il loro utilizzo nella società. Si è scelto di trattare in questa breve introduzione solo le teorie che troveranno attinenza con la tesi sull'utilizzo dell'ironia e dell'umorismo di Luigi Meneghello. Non si ha avuta la presunzione di voler essere esaurienti, ma solo quella di fornire un piccolo spunto per la comprensione di ciò che sarà detto d'ora in avanti.

⁴⁵ *Ivi*, p. 97 e ss.

⁴⁶ *Ivi*, p. 131.

⁴⁷ G. Minois, *Storia del riso e della derisione*, cit. p. 645.

II. L'ironia: la contraddizione consentita

1. L'ironia nelle teorie del Novecento

Se l'umorismo, il riso e il motto di spirito presentano caratteristiche comuni all'ironia, non si identificano però totalmente con essa. Dare una definizione univoca è però complicato. Scrive Jankélévitch: «Chi fa dell'umorismo e dell'ironia due categorie concettualmente separate e ci impone di scegliere fra esse, ci imprigiona in un ultimatum un po' caricaturale, perché è proprio di queste attitudini della coscienza di diventare tendenzialmente evanescenti, nebulose, e sconfinare l'una nell'altra, interferendo tra loro»⁴⁸. Le definizioni che i tre pensatori sopra analizzati offrono dell'ironia sono diverse, in parte originate dalla differenza che si individua con il comico e l'umorismo.

Sottile, non del tutto chiara, è la definizione di Bergson: «ora si annuncerà quel che dovrebbe essere, fingendo di credere che è precisamente quel che è, e in questo consiste l'*ironia*- ora, al contrario, si descriverà minuziosamente e scrupolosamente quel che è, dando a credere che proprio così le cose debbono essere: in tal modo spesso procede l'*umorismo*. L'umorismo così definito è il contrario dell'ironia. L'uno e l'altro sono forme della satira, ma l'ironia è di natura oratoria, mentre l'umorismo è di natura descrittiva»⁴⁹. L'ironia emerge dunque per Bergson nel suo aspetto antifrastico, ossia nel suo essere una figura retorica in cui l'enunciato e l'enunciazione si oppongono: si dice qualcosa per sostenere il suo opposto. Spetta al lettore, come scrive Vickers, «compiere le operazioni mentali necessarie per collegare fra loro i termini del discorso»⁵⁰.

Pirandello dedica all'ironia una parte del suo saggio *L'umorismo* e un piccolo inserto tra i suoi *Scritti sul teatro* dal titolo *Ironia*⁵¹ in cui sminuisce l'ironia rispetto all'umorismo, relegando la prima a indicare una «contraddizione puramente verbale con connotazioni emotive limitate all'idea di un che di beffardo

⁴⁸ V. Jankélévitch, *Vagabondo umorismo* in *Ridere la verità* cit. pp. 176-183, p. 177-178.

⁴⁹ H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, cit. p. 82.

⁵⁰ B. Vickers, *Storia della retorica*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 554. Cfr. anche R. Barthes, *La retorica antica*, Milano, Bompiani, 2000.

⁵¹ Cfr. L. Pirandello, *L'umorismo*, cit. pp. 25-127; e L. Pirandello, *Ironia* cit. pp. 992-995.

e di mordace»⁵². E' un seguace dell'umorismo lo scrittore siciliano e all'umorismo dedica uno studio approfondito. Come Bergson l'ironia diventa di natura oratoria, l'umorismo di natura descrittiva. L'ironia trova uno spazio marginale e si caratterizza per essere distinta in «ironia retorica» e «ironia filosofica»⁵³. La prima «consiste in una contraddizione verbale tra quel che si dice e quel che si vuole sia inteso»⁵⁴; la seconda pone le sue basi nell'idealismo tedesco e diventa la continua coscienza dell'irrealtà delle proprie invenzioni⁵⁵. Scrive Pirandello: «veramente, tra quella che suol chiamarsi ironia retorica e quella filosofica una certa parentela si può scoprire. La differenza tra l'una e l'altra è che in quella non bisogna prender sul serio ciò che si dice, e in questa ciò che si fa. Ma badiamo: non prender sul serio ciò che si fa non vuol mica dire non prendere l'arte sul serio»⁵⁶. E' una differenza di azione-dizione dunque. L'una è una contraddizione di parole, l'altra di azioni. Più vicina all'umorismo e alla sua natura descrittiva è dunque l'«ironia filosofica», che non si limita ad essere una contraddizione puramente verbale.

L'analisi dell'ironia da parte di Freud presenta ancora delle caratteristiche differenti. Per lo psicanalista, l'ironia «consiste essenzialmente nel dire il contrario di ciò che si vuole suggerire, mentre si evita che gli altri abbiano l'occasione di contraddire: l'inflessione della voce, i gesti significativi, qualche artificio stilistico nella narrazione scritta, indicano chiaramente che si pensa proprio il contrario di ciò che si dice»⁵⁷. Anche qui si insiste sulla differenza tra enunciato ed enunciazione, sul capovolgimento di senso tra ciò che si dice e ciò che si pensa, ma Freud accenna anche a quegli indici metacomunicativi che ne permettono il riconoscimento da parte dell'interlocutore e allo scopo comunicativo che l'ironia vuole raggiungere. L'ironia diventa un espediente retorico per poter costruire la propria oratoria senza rischiare di essere contraddetti.

⁵² L. Pirandello, *L'umorismo*, cit. p. 120.

⁵³ L. Pirandello, *Ironia*, cit. p. 994.

⁵⁴ *Ivi*, p. 994.

⁵⁵ *Ivi*, p. 995.

⁵⁶ *Ivi*, p. 995.

⁵⁷ S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, cit., p. 53.

Comune a queste posizioni è l'idea che umorismo e ironia non siano cose del tutto distinte, e nemmeno si identifichino, ma siano concetti parzialmente sovrapposti che procedono parallelamente intersecandosi soltanto in alcuni punti.

2.L'ironia: la contraddizione consentita

Definire l'ironia univocamente e delineare i suoi rapporti, le sue somiglianze e differenze col comico e l'umorismo è difficile e tracciare dei confini netti forse nemmeno possibile. Ogni autore che tratta dell'ironia le concede significati e sfumature differenti che si sfiorano senza mai compenetrarsi totalmente. L'ironia (dal greco antico εἰρωνεία, ovvero ipocrisia, falsità o finta ignoranza) appartiene alla sfera di influenza del comico e dell'umorismo e viceversa. Come scrive Marina Mizzau «tutto quello che si può dire in generale, nel tentare di definire i confini tra ironia e i concetti suddetti, è che si tratta di campi distinti, ma che si intersecano parzialmente»⁵⁸. Definire l'ironia univocamente è cosa difficile anche perché diverse sono le sfumature di significato che le sono state date e diversi gli scopi che il suo utilizzo permette di ottenere. Proviamo a riassumere le sue funzioni fondamentali.

2.1 Ironia come antifrasi

Due sono gli aspetti che la costituiscono: uno semantico, che mette in luce il meccanismo antifrastico dell'ironia ove esso sia presente, ovvero il suo costituirsi come netto capovolgimento di senso di una parola (es. «Sei puntuale come sempre» riferito a qualcuno che è sempre in ritardo) o di un enunciato (si può portare come esempio la frase attribuita a Maria Antonietta per il popolo «s'ils n'ont pas de pain qu'ils mangent de la brioche!»); e l'altro pragmatico, aspetto predominante che caratterizza l'ironia per la sua funzione illocutiva, che è quella di “burlarsi di”, “deridere”, “prendere in giro”.

⁵⁸ M. Mizzau, *L'ironia. La contraddizione consentita*, cit., p. 8.

Come scrive ancora Marina Mizzau, «la sequenza ironica è costituita da un senso letterale che viene invertito, dando luogo al senso derivato, grazie a indici metacomunicativi (espliciti o impliciti) che dovrebbero consentire al locutore di trasmettere l'intenzione ironica e al ricevente di comprenderla»⁵⁹. Gli indici espliciti sono quelli veicolati specificamente dal parlante con l'intenzione di rendere più chiara l'ironia; gli indici impliciti sono quelli insiti nel contesto comunicativo linguistico e extra-linguistico.

Un indice fondamentale per la nostra tesi riguarda la contraddizione tra ciò che viene detto e ciò che si crede di sapere dell'interlocutore e dei suoi sistemi di valutazione. E' evidente che per comprendere la derisione e l'ironia che Meneghello fa nei confronti di Ungaretti è necessario conoscere l'autore e i passi poetici a cui lo scrittore maladense fa riferimento («Le zanne viola nelle ascelle sono *balle!* Mai finse ascella pace!»⁶⁰), altrimenti l'ironia sfugge al lettore che resta attonito di fronte a parole prive di senso.

L'ironia è ambigua, difficile da cogliere perché tanto più efficace quanto meno evidente. Il pamphlet di Swift *Un'umile proposta*⁶¹ non venne nella maggior parte dei casi compreso nel suo significato ironico, ma inteso come proposta seria. Scrive Meneghello nei *Piccoli maestri* a proposito del pamphlet:

quando in seguito lessi la *Modesta proposta* di Swift di far mangiare agli irlandesi affamati i loro propri bambini, vidi immediatamente che cosa mancava alla nostra, cioè l'umorismo. Eravamo senza *humour*, io e Marietto [...]⁶²

⁵⁹ *Ivi*, p. 22.

⁶⁰ L. Meneghello, *Bau-séte*, Milano, Rizzoli, 1988, p.

⁶¹ J. Swift, *Umile proposta* in ead. *Scritti satirici e polemici*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 299-308. L'autore, nel ruolo di un personaggio, suggerisce attraverso motivazioni economiche ed un convinto moralismo, di trasformare il problema dello squallore tra i cattolici irlandesi nella sua stessa soluzione. La proposta dell'autore consiste nell'ingrassare i bambini denutriti e darli da mangiare ai ricchi proprietari terrieri irlandesi. Quest'opera è ritenuta il più grande esempio di ironia nella storia della letteratura inglese e causò non pochi problemi all'autore accusato di "cattivo gusto".

⁶² L. Meneghello, *I piccoli maestri*, Milano, BUR, 2007, p. 217. A un anno dalla pubblicazione di *Libera nos a malo*, nel 1964 escono *I piccoli maestri*, in cui Meneghello ripercorre la sua esperienza resistenziale. Il libro viene composto in un anno: in calce la data di inizio e di fine stesura, «scritto gennaio 1963-gennaio 1964». Le fasi del lavoro possono essere verificate sui manoscritti donati all'Archivio della biblioteca dell'Università di Reading e al Fondo Manoscritti di Autori moderni e Contemporanei dell'Università di Pavia o conservati presso l'archivio personale dello scrittore a Thiene. Una seconda versione uscirà nel 1976 con «una revisione assai impegnativa al testo» e una nota finale in cui analizza la nascita dell'opera. Per notizie bibliografiche vedi *Notizie sui testi*, in *Opere scelte*, cit., p. 1649- 1672.

Ed è in questo che sta il paradosso di questa figura retorica, antifrastica non solo nella sua struttura, ma anche nel suo svolgimento: si è tanto più ironici quanto più si è seri (e su questo Meneghello insiste costantemente), e quindi quanto più si rischia l'incomprensibilità. E se si aggiunge la presenza dell'ironia involontaria o referenziale, «in cui le intenzioni non sono nell'emittente, ma solo nel recettore»⁶³ si può sostenere che tutto può essere ironico e nulla lo è con certezza. «Il fenomeno dell'informazione tramite la *tongue-in-cheek* [letteralmente lingua-nella-guancia, nome inglese del fenomeno ironico] comunica e rilutta alla comunicazione simultaneamente: dice e non dice, vuole e disvuole; fa due cose alla volta, l'una opposta all'altra, oppure la seconda diversa dalla prima»⁶⁴. Concede quindi all'uomo lo spazio vitale e il gioco della contraddizione, come scrive ancora Almansi, «la sola salvezza dalla follia nomenclatoria e classificatoria della lingua»⁶⁵.

Scrive ancora la Mizzau: «l'eventuale ambiguità degli indici fa parte del progetto comunicativo del parlante, il quale non intende che l'ironia non venga compresa, ma che venga compresa proprio malgrado, o grazie a, l'ambiguità degli indici»⁶⁶.

2.2 Ironia come citazione (interdiscorsività) e presa di distanza

Un altro aspetto che caratterizza l'ironia e che ci interessa in modo particolare per lo studio di Meneghello è l'ironia intesa come citazione, menzione, ripresa della parola altrui. Il fenomeno ironico, per dirla con Bachtin, che dell'interdiscorsività ha fatto il tema centrale della propria opera, è sempre «dialogo tra un enunciato presente e uno assente evocato»⁶⁷ e l'ironia diventa quindi il caso limite di un fenomeno frequentissimo nel discorso: la dialogicità interna alla parola. «Caso limite e fortemente avvertito perché l'ironia è

⁶³ M. Mizzau, *L'ironia. La contraddizione consentita*, cit., p. 26.

⁶⁴ G. Almansi, *Amica ironia*, Milano, Garzanti, 1984, p. 15.

⁶⁵ *Ivi*, p. 37.

⁶⁶ M. Mizzau, *L'ironia. La contraddizione consentita*, cit. p. 35.

⁶⁷ Cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.

distanziamento, menzione di un enunciato cui si invita a non prestar fede»⁶⁸. Ma se è vero che non tutte le menzioni sono distanziamenti, è anche vero che non tutti i distanziamenti sono ironia. La polemica per esempio, può avvalersi della ripresa della parola altrui da cui ci si distanzia nettamente. Ma la stessa polemica si trasforma in ironia quando assume forma implicita, «quando l'opposizione alla parola dell'avversario non è esplicitata ma sottintesa dall'atto stesso della ripresa»⁶⁹. L'ironia diventa dunque tale quando assume questo carattere indiretto e opaco, che coinvolge il destinatario in un processo di decodifica non immediata. È un atto linguistico non diretto, che necessita di una presa di coscienza da parte del ricevente. E questa presa di coscienza prende vita nel momento in cui il distanziamento tra l'enunciato presente e quello assente evocato diviene ribaltamento, antifrasi dunque. Ossia, nel momento in cui ciò che «l'enunciato dice è il contrario di ciò che dice l'enunciazione»⁷⁰, in un gioco tra ciò che si dice e ciò che si vuole realmente dire che mette in relazione, ma in una relazione di distanza, gli enunciati chiamati in causa, l'enunciatore e il ricevente. L'ironista rimanda a qualcos'altro da cui prende le distanze, ma non lo dimostra chiaramente: pretende che sia l'ascoltatore a comprendere i riferimenti- Meneghello, come si vedrà, lo fa continuamente-. Se non li comprende non è degno di essere parte dell'interdiscorsività e la presa di distanza diventa sbeffeggiamento nei suoi confronti.

2.3 Ironia come interazione

Nell'ambito delle forme espressive appartenenti alla famiglia del comico in senso lato, l'ironia si differenzia per un'altra peculiarità. Il racconto umoristico strutturato, la rappresentazione parodica, la barzelletta sono forme comunicative in qualche modo decontestualizzate, costituiscono una deviazione dal discorso principale. Deviazione incorniciata da indici metacomunicativi espliciti. L'ironia, similmente al motto di spirito e in misura maggiore, fa parte del discorso, non deve

⁶⁸ M. Mizzau, *L'ironia. La contraddizione consentita*, cit. p. 68.

⁶⁹ *Ivi*, p. 68.

⁷⁰ Cfr. A. Berendonner, *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Gallimard, 1982.

essere anticipata da una metacomunicazione esplicita, è ambigualmente segnalata e la sua efficienza aumenta con l'aumento della sua ambiguità. La premessa, la sua segnalazione distrugge l'ironia. «L'ironia non è una parentesi né un' *enclave* separabile in quel contesto generale del vissuto che si chiama il Serio»⁷¹.

In quanto espediente ambiguo, nel momento in cui viene utilizzata, l'ironia vuole creare degli atti comunicativi rilevanti rispetto alla relazione che instaura con gli altri. Chi la utilizza e ne diventa l'artefice, sa che è un'arma fondamentale per la creazione di una determinata immagine di sé o per guidare l'altro in una ragnatela di funzioni interpersonali che variano da quella di coinvolgimento a quella di educazione, dalla creazione di una complicità alla presa di distanza.

Il fraintendimento è sempre in agguato: attraverso la duplicazione ironica delle parole altrui, ci si espone al rischio dell'incomprensione, dobbiamo rischiare di poter apparire noi come «enunciatori ingenui di quelle banalità che intendiamo attribuire ad altri»⁷². Perché del resto l'ironista si distanzia dal discorso per assumere uno sguardo superiore della realtà e perché la comprensione dell'interlocutore sia totale, è necessario che entrambi siano posti sullo stesso piano. C'è una fonte di narcisismo non indifferente all'interno dell'elemento ironico: un distacco ironico come strumento elusivo di comunicazione, come un declinare le proprie responsabilità su ciò che si sta per dire, lasciando all'interlocutore l'onere di individuare il livello su cui ci si muove. E' in questo che si gioca il ruolo di interazione dell'ironia: in questo continuo gioco di ruolo tra l'ironista e l'interlocutore, gioco che può assumere le caratteristiche di moderatore, regolatore degli eccessi, delle sproporzioni, di ammiccamento o presa di distanza. Un gioco che trova nell'ironia socratica l'esempio più eclatante: fingendosi ignorante, attraverso una svalutazione del proprio sapere, il filosofo costringe l'interlocutore a mettersi in crisi. L'ironia socratica è l'esempio supremo dell'utilizzo dell'ironia come interazione⁷³.

⁷¹ V. Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 57.

⁷² M. Mizzau, *L'ironia. La contraddizione consentita*, cit. p. 76.

⁷³ Sul importante ruolo dell'interazione nel gioco sociale vedi anche : E. Goffmann, *Il rituale dell'interazione*, Bologna, Il Mulino, 1988. Goffmann studia e analizza in modo brillante e originale le tacite regole dell'interazione sociale, quel «piccolo modello» che si viene a creare quanto più soggetti sono alla

Sono queste le tre funzioni fondamentali dell'ironia: l'antifrasi, l'interdiscorsività e l'interazione. Tutto ciò che l'ironia ottiene, lo ottiene muovendosi tra questi tre ruoli che le spettano e la rendono efficace. E' difficile definirla univocamente perché l'ironia sfugge la definizione e vive di oscurità e mistero. Come afferma Almansi, «l'analisi dell'ironia distrugge l'ironia analizzata nello stesso momento in cui incomincia ad agire»⁷⁴ Per il resto, «è sempre opportuno dare la giusta importanza a questa funzione retorica che può colorare di sé ogni espressione e forse addirittura ogni emozione»⁷⁵.

presenza reciproca gli uni degli altri. Analizza diverse situazioni sociali dalle case da gioco agli interrogatori della polizia ai ricevimenti e congressi.

⁷⁴ G. Almansi, *Amica ironia*, cit., p. 22.

⁷⁵ *Ivi*, p. 9.

III.L'ironia di Luigi Meneghello

1. Introduzione

Nel suo saggio *La virtù senza nome*⁷⁶, Luigi Meneghello, aggiungendo «un piccolo supplemento al piccolo testamento letterario di Calvino»⁷⁷, affianca alle sei qualità che devono possedere le scritture letterarie descritte nelle *Lezioni americane* (*Lightness, Quickness, Exactitude, Visibility, Multiplicity* e la sesta mai completata che si sarebbe chiamata *Consistency*), altre tre qualità, «quasi un modesto appunto supplementare da annotare in margine»⁷⁸. Oltre alla semplicità, con la corrispettiva complessità, e alla cosiddetta «virtù senza nome, qualità suprema dello scrivere e del pensare»⁷⁹, Meneghello inserisce dichiaratamente come «qualità essenziale delle buone scritture letterarie e specificamente di quelle narrative»⁸⁰ l'ironia. La descrive come «la facoltà di spostare (o anche capovolgere) il punto di vista di un testo, con l'intento di contrastare la pomposità, la pedanteria, la retorica e specialmente la presunzione, il dogmatismo, la saccenteria, la sicumera che insidiano noi tutti e rendono alcuni di noi così antipatici[...]». Si può partire da qui per analizzare il ruolo e le forme che l'ironia assume nell'opera meneghelliana. La sua funzione come ingrediente di base per creare leggerezza e opporsi alla pedanteria è un primo punto fondamentale che attraversa tutti i filoni del lavoro di Meneghello, da lui stesso individuati⁸¹: il mondo del paese (*Libera nos a Malo, Pomo Pero, L'acqua di Malo*); la guerra civile, la Resistenza (*I piccoli maestri*) e «lo strano interludio del periodo del Dopoguerra [...] che hanno preceduto nel mio caso l'espatrio in Inghilterra»⁸² (*Bau-sète, Il dispatrio e La materia di Reading*); l'esperienza scolastica e l'educazione degli italiani (*Fiori italiani*). A questi

⁷⁶ L. Meneghello, *La virtù senza nome*, in *La materia di Reading*, in *Opere scelte* cit. pp. 1421-1435. Il testo è la trascrizione di una conversazione tenuta ad Asiago il 10 agosto 1990 nell'ambito dell'iniziativa *Scrittori veneti ad Asiago* (3 agosto Fulvio Tomizza, 10 agosto Luigi Meneghello, 24 agosto Andrea Zanzotto). La ricostruzione della conversazione risale al settembre/ottobre 1996. Cfr. *Notizie sui testi*, in *Opere scelte*, cit., p. 1741.

⁷⁷ L. Meneghello, *La virtù senza nome*, cit., p. 1425.

⁷⁸ *Ivi*, p. 1432.

⁷⁹ *Ivi*, p. 1435.

⁸⁰ *Ivi*, p. 1434.

⁸¹ Cfr. L. Meneghello, *Fiori a Edimburgo*, in *La materia di Reading*, cit., p. 1330.

⁸² *Ivi*, p. 1330.

aggiungerei anche la sezione linguistica, quello spettacolare studio del dialetto “Alto-vicentino”, che lo scrittore maladense presenta nel suo saggio *Maredé Maredé*.

Sono opere diverse, anche se accomunate quasi tutte dalla presenza dell’elemento autobiografico. E sono tutti scritti in cui l’ironia trova spazio e modo d’essere o, si potrebbe azzardare, sono addirittura scritti che hanno modo d’esistere proprio grazie alla presenza dell’ironia.

L’ironia è, in effetti, uno dei motori d’azione della scrittura meneghelliana. Presenta funzioni che si analizzeranno in seguito, e i suoi ruoli cambiano a seconda di ciò che l’autore vuole ottenere, ma in tutti i casi ottiene il risultato di attirare il lettore al testo. E’ una sorta di “correlativo oggettivo” con un’espressione dell’amato Montale: un *topos* nell’intera opera dell’autore che offre al lettore una chiave di lettura, nonché un *divertissement*, per comprendere le pagine dello scrittore. Dalle opere che raccontano di Malo ai saggi linguistici, Meneghello cosparge e dissemina la propria opera di elementi ironici, che tuttavia come ci dice egli stesso, non possono essere «pienamente efficaci [...] se non contengono la propria dose di serietà»⁸³: «Credo che ciò che ci vuole perché l’ironia funzioni negli scritti letterari sia un tessuto connettivo di sostanze non ironiche»⁸⁴. Ed è ciò che lo stesso Pirandello scriveva in un brevissimo saggio sull’ironia: «chi fa un lavoro comico non è esentato dalle condizioni serie dell’arte. Anzi, tanto più deve attenersi ad esse»⁸⁵.

Emerge dunque, anche in Meneghello, la natura stessa dell’espedito ironico, il suo essere «spazio vitale della contraddizione e del gioco della contraddizione»⁸⁶, il suo essere giocosa perché seria e veritiera perché esaltatrice della menzogna. E lo scrittore maladense non teme di rivelarlo. Nel *Prisma del dopoguerra*, saggio appartenente alla *Materia di Reading*, Meneghello scrive riguardo ad una frase di un suo libro: «l’ultima frase è volutamente ironica nella forma (per l’ovvia, comica sproporzione tra il raggio del campo di ricerca e la persona del ricercatore), ma è

⁸³ L. Meneghello, *La virtù senza nome*, cit., p. 1434

⁸⁴ *Ivi.*, p. 1434.

⁸⁵ L. Pirandello, *Ironia*, in *Scritti sul teatro*, poi in *Saggi, poesie e scritti vari*, cit. p. 995.

⁸⁶ G. Almansi, *Amica ironia*, cit. p. 37.

detta in *dead earnest*, in tutta serietà»⁸⁷. Ha capito perfettamente la funzione dell'ironia e ne è diventato il maestro. In questo senso tutta la sua opera diventa il suo esercizio di stile per mettere a frutto ciò che ha imparato riguardo a questo espediente retorico, in Italia e in Inghilterra, con se stesso (autoironia) e nei confronti del mondo. E il suo utilizzo porta alla creazione di una serie di funzioni che questa tesi si propone di individuare.

Sono quattro le funzioni fondamentali: 1) l'antifrasì, ovvero il ribaltamento di senso, che coinvolge la struttura stessa dell'ironia e tutela lo scrittore da attacchi diretti, perché vela la comprensione immediata; 2) l'interdiscorsività, ovvero la ripresa della parola altrui e, in alcuni casi, la sua presa di distanza, che in Meneghello diventa filo conduttore della sua opera; 3) l'antiretorica e umiltà, che fa dell'ironia autoironia e la trasforma in un mezzo per sbeffeggiare l'eroismo e svelare la verità; 4) infine, l'interazione con il lettore, una sorta di ammiccamento nei confronti dell'interlocutore che comprende il gioco ironico, che crea tra scrittore e pubblico una complicità aggiunta (in questo caso, si farà riferimento anche ai discorsi pubblici di Meneghello e ai video posseduti contenenti suoi interventi e conferenze in occasione di premi o riconoscimenti).

«E' del poeta il fin la meraviglia?» si chiede ad un certo punto Meneghello, ricordando un detto ripetuto a scuola. Credo che nel suo caso la risposta sia necessariamente positiva e che l'ironia divenga mezzo fondamentale per la sua realizzazione.

⁸⁷ L. Meneghello, *Il prisma del dopoguerra*, in *La materia di Reading*, cit., p. 1460.

2. La contraddizione tra enunciato ed enunciazione: l'ironia come antifrasi

L'utilizzo dell'ironia come antifrasi si realizza in Meneghello attraverso tre forme differenti:

- 1) l'antifrasi letterale, che ribalta letteralmente il senso di ciò che si vuole dire, capovolgendo enunciato ed enunciazione. E' quella che Heinrich Lausberg definisce «ironia retorica»⁸⁸, ovvero quell'ironia che vuole essere immediatamente «intesa da chi ascolta come ironia, cioè come senso contrario»⁸⁹;
- 2) l'antifrasi che chiamerei di tono, ovvero la capacità tutta meneghelliana di trattare in modo eccessivamente serio argomenti che potrebbero possedere una leggerezza maggiore e, al contrario, in modo quasi blasfemo argomenti considerati pubblicamente di grande serietà. Per questo caso Lausberg parla di «ironia di azione tattica che usa la dissimulazione e la simulazione come armi dell'inganno», ovvero «colui che parla non vuole annunciare apertamente la propria opinione partigiana poiché la situazione non permetterebbe un'efficace attuazione della propria opinione partigiana con il mezzo della persuasione»⁹⁰;
- 3) infine l'antifrasi che si gioca nell'utilizzo stesso dell'ironia come forma da utilizzare con una «certa dose di serietà»⁹¹, espediente retorico che diviene dunque divertente perché serio, veritiero perché portatore di menzogna.

L'antifrasi si costituisce come uno degli elementi fondamentali per l'ironia e per la sua efficacia. Nel capovolgimento di enunciato ed enunciazione, nel negare apparentemente ciò che si vuole affermare, si determinano la sua funzione e il suo fraintendimento. «L'ironia e l'antifrasi permettono all'animale uomo di giocare con i sentimenti e con le parole, sfuggendo al destino già fissato per lui dal reticolo della sua lingua»⁹², in quanto le parole, attraverso il loro senso, diventano mezzo per dire qualcos'altro. Come scrive Lausberg, «l'ironia, come tropo di pensiero è in primo luogo ironia di parola continuata come ironia di pensiero, e consiste nella

⁸⁸ H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969, p. 239.

⁸⁹ *Ivi*, p. 239.

⁹⁰ *Ivi*, p. 239.

⁹¹ L. Meneghello, *La virtù senza nome*, cit. p. 1434.

⁹² G. Almansi, *Amica ironia*, cit. p. 37.

sostituzione del pensiero che si vuol intendere con un altro pensiero che sta in un rapporto di senso contrario al primo»⁹³. Luigi Meneghello fa uso di quella che si è definita “l’antifrasi letterale” più di una volta e nel corso di tutta la sua opera.

Al capitolo ventidue di *Libera nos a malo*⁹⁴, libro d’esordio di Meneghello che lo scrittore pubblica nel 1963, si trova un primo esempio dell’utilizzo dell’ironia come antifrasi:

anche tra gli sposi che vanno d’accordo ci sono dei piccoli screzi.

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

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

«Taci tu, troietta piccola». E’ una buona famiglia, rispettata da tutti, piuttosto devota; ma conversano ad alta voce.⁹⁵

E’ evidente la volontà provocatoria insita in questo brano, l’utilizzo da parte dello scrittore di un tono serio nella descrizione che non trova poi corrispondenza nelle battute dei personaggi. L’ironia qui trova realizzazione attraverso l’edulcoramento di ciò che viene poi presentato: «piccoli screzi», «buona famiglia», «conversano ad alta voce» sono tutti enunciati che osservano sorridendo lo scambio di battute ben più acceso che avviene tra moglie e marito.

Lo stesso avviene nel settimo capitolo dei *Piccoli maestri*. I rastrellatori cercano Gigi e i suoi compagni e lo scrittore descrive la scena in questo modo:

sentivo arrivare gente di corsa, plotoni di gente: la roccia sopra di me rimbombava; sentivo anche i rimbombi del mio cuore. Ora udivo anche voci, vicinissime, in italiano. Parlavano di uno, che poi ero io; mi cercavano affettuosamente.⁹⁶

⁹³ H. Lausberg, *Elementi di retorica*, cit. p. 237.

⁹⁴ L. Meneghello, *Libera nos a malo* in *Opere scelte*, cit. *Libera nos a malo* è il primo romanzo di Meneghello, pubblicato nel 1963 presso la casa editrice Rizzoli. Il farsi dell’epopea maladense costruita nel romanzo può essere analiticamente seguito e verificato sulle carte preparatorie –più di 2500 fogli- donate dallo scrittore al Fondo Manoscritti di Autori Moderni e Contemporanei dell’Università di Pavia nel 1984. Per notizie bibliografiche vedi *Notizie sui testi*, in *Opere scelte*, cit., p.1621-1648.

⁹⁵ L. Meneghello, *Libera nos a malo*, cit. p. 194.

⁹⁶ L. Meneghello, *I piccoli maestri*, cit. p. 134.

E nel primo capitolo di *Pomo Pero*, dove parlando del padre scrive:

capisco bene che non avendo conosciuto la rancura che ogni figliolo ha, mare, per il padre, non posso considerarmi un uomo completo. Io rancura non ne avevo, mare. Venuti i tempi in cui avrei dovuto cominciare almeno a seccarmi con lui, non cominciai. E' vero che in una certa occasione avevo stabilito di ucciderlo, e per una faccenda di donne, ma sempre con stima e simpatia. Questo è il grave: mio padre mi era *simpatico*.⁹⁷

O a pagina 114 del *Dispatrio*⁹⁸:

«*we like 'itting people*», «A noi ci piace picchiare la gente» dice un tifoso (calcio). Passione certamente genuina, la vedevo lampeggiare negli occhi del piccolo Michael [...].

In tutti questi stralci dell'opera meneghelliana, si osserva una volontà di provocazione attraverso la quale il narratore si pone nei confronti del lettore con un atteggiamento tipico di chi esercita l'ironia definita da Guido Almansi come «accà nisciuno è fesso»⁹⁹. E' l'atteggiamento adottato nella tradizione letteraria ironica italiana da Alessandro Manzoni: è un'ironia «tirata a lucido, con tutte le carte in regola, senza nessun margine di equivoco»¹⁰⁰. «Affettuosamente», «con stima e simpatia», «passione certamente genuina» diventano elementi evidentemente ironici: il significato si sposta da quello letterale al suo opposto, lo scrittore dice bianco, il lettore interpreta nero. Non c'è possibilità di fraintendimento né c'è una volontà di ammiccamento al lettore meno ingenuo. Questa dell'antifrasi letterale è l'ironia che tutti possono comprendere, quell'ironia che non possiede abbastanza sottigliezza da poter sfuggire. «Ma un'ironia che non si presta all'equivoco

⁹⁷ L. Meneghello, *Pomo pero. Paralipomeni d'un libro di famiglia*, in *Opere scelte* cit., p. 667. Secondo libro della terna maladense, *Pomo pero* viene pubblicato nel 1974. La genesi del testo può essere osservata da vicino attraverso la lente dei manoscritti preparatori donati da Meneghello al Fondo dell'Università di Pavia. Sono più di 800 fogli di diverso tipo e formato. Meneghello dichiara più volte di avere una predilezione particolare per questo libro. Per notizie bibliografiche vedi *Notizie sui testi*, in *Opere scelte*, cit., pp. 1673-1686.

⁹⁸ L. Meneghello, *Il dispatrio* cit. p. 114.

⁹⁹ G. Almansi, *Amica ironia*, cit., p. 81.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 81.

nemmeno per un momento che ironia sarebbe mio dio?»¹⁰¹. In effetti, Meneghello ne fa un uso limitato, in quanto, come si vedrà, l'utilizzo dell'espedito ironico diventa soprattutto la possibilità di far comprendere al lettore privilegiato la sua critica al mondo letterario e storico italiano, senza però farlo esplicitamente.

L'antifrasi di tono diventa da questo punto di vista uno dei momenti fondamentali dell'ironia meneghelliana, poiché è il mezzo principale attraverso cui lo scrittore maladense trasferisce il proprio messaggio al lettore. Perché l'importanza dell'opera di Luigi Meneghello non sta solo nel suo "espressionismo linguistico" e nell'utilizzo del dialetto. Come scrive Cesare Segre, «il dialetto, per Meneghello, s'identifica con la prima lingua che ha parlato; è insomma *la lingua*»¹⁰² e questo è certamente uno degli aspetti fondamentali della sua opera. «L'italiano è stato appreso a scuola e in modo catechistico, è intriso del linguaggio politico del tempo (fascista) e di preconcetti religiosi. Il dialetto è dunque la "lingua naturale", quella della mamma, dei compagni di giochi; l'italiano è la lingua dei maestri e del potere. Ogni parola del dialetto vibra di sensazioni e ricordi, è qualcosa che si lega alla natura, alla vita, alla personalità, ai sentimenti»¹⁰³. E appunto in questo gioco lingua-dialetto sta effettivamente uno dei motivi fondamentali della poetica meneghelliana. Ma la sua grande forza, a mio parere, è altrove: nel suo porsi come spettatore e giudice distaccato, perché lontano, di un'Italia dall'aspetto trasandato e retorico, a cui il fascismo non ha lasciato che strascichi di una lingua sublimata ma vuota e qualche maceria da ricostruire. E nel suo osservare l'Italia dalla lontana Reading, da un ambiente internazionale che rende oggettivo il distacco, Meneghello assume la capacità di poter fare dell'ironia su ciò che in realtà sono le grandi difficoltà e i grandi traumi dell'Italia. «Un popolo e una cultura organizzati tenacemente intorno all'immagine e alla prassi della propria perentorietà linguistica, tanto che talvolta può sembrare perfino irriverente o irragionevole sollevare questioni di senso o contenuto. Su tutto – suggerisce lo scrittore –

¹⁰¹ *Ivi*, p. 17.

¹⁰² C. Segre, *Libera nos a malo: l'ora del dialetto* in *Per libera nos a malo. A 40 anni dal libro di Luigi Meneghello*, a cura di Giuseppe Barbieri e Francesca Caputo, Atti del convegno internazionale di studi "In un semplice ghiribizzo" (Malo, Museo Casabianca, 4-6 settembre 2003), Vicenza, Terra Ferma, 2005, pp. 23-27, p. 24.

¹⁰³ *Ivi*, p. 24.

un'insopportabile cappa di seriosità. Di questo mondo di estrema gracilità intellettuale e immaginativa, con affetto e cattiveria di "espatriato", Meneghello traccia la parodia»¹⁰⁴. E la parodia è resa possibile da quello sguardo estraniato che gli permette appunto di estraniarsi per comprendere e ridere sguaiatamente o amaramente del proprio mondo.

L'antifrase di tono diventa dunque il mezzo attraverso cui Meneghello concepisce il distacco che può determinare questa risata. Ciò avviene in due modi: o attraverso un'esaltazione di senso e di tono rispetto ad argomenti che potrebbero possedere una leggerezza maggiore e che invece vengono descritti come estremamente seri, quasi esageratamente impegnati; oppure, al contrario, attraverso un utilizzo dissacrante, quasi blasfemo, di argomenti e questioni considerati pubblicamente di una certa serietà.

Per il primo caso un ruolo rilevante assume ciò che Meneghello scrive nel 1988 in *Leda e la schioppa*, un testo autoesegetico scritto in occasione della nuova edizione di *Pomo pero* negli «Oscar Oro» Mondadori¹⁰⁵. Nelle pagine di questo breve saggio Meneghello, parlando appunto del libro e del suo impianto generale, scrive:

tornando all'impianto generale del libro: oltre a questo blocco o corpo centrale, c'è una specie di appendice, o sezione staccata che ho chiamato *Ur-Malo*, per dire che è quasi la versione originari dei libri di Malo, scherzando su questo uso di «Ur» in contesti dotti. Come c'è l'*Ur-Faust* non è naturale che abbiamo anche noi l'*Ur-Malo*? Con questo volevo certo far sorridere i lettori, ma anche asserire qualcosa di serio, una piccola polemica, non già contro qualcuno, nessuno mi contraddice in queste cose, ma dentro di me. Volevo dire che anche la materia più umile, se trattata come si deve, ha la stessa dignità di qualunque altra.¹⁰⁶

E' dunque Meneghello stesso a parlare di «piccola polemica», dimostrando come l'ironia non sia mai fine a se stessa, ma acquisisca sempre un ruolo di impegno civile o semplicemente letterario. Si fa sorridere il lettore per attirarlo al testo, ma

¹⁰⁴ E. Pellegrini, *Luigi Meneghello*, Fiesole, Cadmo, 2002, p. 38.

¹⁰⁵ L. Meneghello, *Leda e la schioppa*, in *Opere scelte*, cit. pp. 1215-1259. Frutto di una conversazione tenuta al Teatro Comunale di Thiene il 3 ottobre 1987 in occasione della nuova edizione di *Pomo pero* negli «Oscar Oro» Mondadori. Per notizie bibliografiche vedi *Notizie sui testi*, in *Opere scelte*, cit., p.1728-1731.

¹⁰⁶ *Ivi*, cit. p. 1225-1226.

lo si costringe anche a fare un passo ulteriore nella riflessione nello stesso momento in cui egli sorride.

Molti sono gli esempi concreti di questa prima ironia che si costruisce attraverso un'antifrasi di tono che rende eccessivamente seri argomenti apparentemente leggeri. Il primo esempio di un certo rilievo si trova al ventesimo capitolo di *Libera nos a malo*, dove lo scrittore concentra in poche pagine una descrizione quasi scientifica di che cosa sia una «Compagnia» e come si costituisca:

per i ragazzi di un paese la Compagnia è l'istituto-madre. E' un'associazione libera, un club senza sede e senza regolamento, ma i suoi legami sembrano in quegli anni più forti di ogni altra associazione naturale o tradizionale. Sorge ovviamente tra vecchi compagni di scuola, vicini di contrada, coetanei; corrisponde alle varie generazioni, anzi è uno dei modi fondamentali di contare le generazioni in paese. [...]

Ma ciò che dà più vivo il senso delle generazioni è la suddivisione per Compagnie. Ciascuna Compagnia ha un suo raggio anagrafico, forse di una mezza dozzina di anni, e c'è relativamente poca sovrapposizione ai margini; gli amici si raggruppano attorno a due tre classi centrali determinate probabilmente dal caso. [...]¹⁰⁷

E ancora, Meneghello continua la sua descrizione presentando i ruoli diversi che la Compagnia richiede, attraverso l'utilizzo di termini ironici perché arcaici:

verso i meteci, gente di passaggio o nuovi arrivi in paese, c'era qualche iniziale freddezza o diffidenza, ma chi aveva i requisiti acquistava presto una completa parità di diritti e privilegi. I requisiti erano sempre gli stessi: non era una questione di prestanza fisica, e meno che mai di intelligenza o di denaro (la Compagnia aveva *standards* quasi spartani), ma solo di essere presi sul serio, di riuscire accettabili in pratica. Chi non veniva preso sul serio entrava automaticamente nella sottoclasse degli iloti. Questi accettavano liberamente il proprio stato d'inferiorità (assai relativa e impalpabile del resto) e se la Compagnia era necessaria a loro, anche loro diventavano necessari alla Compagnia. [...]

Ogni associazione di questo tipo è un po' una società di mutua ammirazione: e qui gli iloti reggevano la candela. Esempio in questi rapporti con gli iloti era Bruno Erminietto, uno dei più ammirati membri perfetti.¹⁰⁸

¹⁰⁷ L. Meneghello, *Libera nos a malo* cit. p. 176-177.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 178-179.

C'è in questi brani una volontà di provocazione da un lato, che non sfugge mai la scrittura di Meneghello, ma anche una volontà che si potrebbe definire quasi “dantesca” di dare «pari dignità anche alla materia più umile»¹⁰⁹. «Se trattata come si deve», anche la materia più umile merita lo stesso spazio e la stessa importanza della materia considerata come maggiormente degna di considerazione. E in quel «se trattata come si deve», sta tutta la peculiarità dell'opera di Meneghello.

Lo scrittore comprende, infatti, che se da un lato trattare troppo seriamente questioni considerate “umili” fa sorridere il lettore, dall'altro la risata ironica porta con sé anche una maggiore considerazione della materia stessa: e la forma in questo acquisisce un ruolo di notevole importanza. Nella descrizione della Compagnia si vede come dinamiche sociali di paese vengano descritte con una precisione e un'attenzione quasi scientifica. Come se si stesse parlando di processi naturali o di documentari naturalisti sulla vita di qualche animale.

Si trova lo stesso meccanismo anche in altri stralci dell'opera meneghelliana. Sempre in *Libera nos a malo*, all'inizio del secondo capitolo, Meneghello scrive:

l'antefatto mi è ignoto. Quando comincia il breve dramma la maestra Prospera ha già perso la pazienza; è a fianco della fila esterna dei banchi, ha afferrato Bruno Erminietto per un braccio e tira. Lui è aggrappato a un banco, la maestra grida rimproveri, piovono colpi confusi. Ora il colpevole è staccato dal banco, alla mercé dell'antagonista adulta.

Viluppo di sottane, strilli. Bruno Erminietto morsica e scalcia, tirando agli stinchi introvabili tra le sottane; ecco, ha trovato gli stinchi e sferra ora pedate efficaci, arcando il corpo.¹¹⁰

Qui la scena viene raccontata con tutto il pathos e i dettagli degni di un film d'azione o di un finale di una fiaba, con la lotta tra buono e cattivo. E' evidente la volontà di stupire il lettore, di legarlo al testo attraverso un contrasto tra ciò che viene narrato e il modo in cui viene raccontato.

Lo stesso meccanismo si osserva nel quarto capitolo di *Bau-sète!*, quando lo scrittore maladense descrive «i due grandi scrosci caratteristici delle mattine d'estate»¹¹¹:

¹⁰⁹ L. Meneghello, *Leda e la schioppa*, cit. p. 1225-1226.

¹¹⁰ L. Meneghello, *Libera nos a malo*, cit. p. 19.

c'era il sole, era una mattina luminosa e serena; c'erano stati i sue grandi scrosci caratteristici delle mattine d'estate, le secchie degli *slops* vuotate di slancio dalla finestra delle camere della zia: prima la secchia della Flora, più sorprendente e autorevole, poi quella della Este. Mi resi conto del mio rapporto con questi icastici scrosci, li intuivo nella loro straordinaria complessità acustica, come nodi di esaltanti proprietà dinamiche e termiche, molecolari e atomiche, ciascuna delle quali si sarebbe potuta sgrovigliare con un'apposita intuizione separata, e così per tutte le quasi infinite altre proprietà contenute negli scrosci, l'origine degli *slops*, il metodo di raccolta, la sveltezza e furberia delle mie cugine nel cogliere il momento (nel tempo) opportuno per *swing* la secchia e slanciarla in arco verso il vano della finestra, e arrestare, quasi ritirare in aria, il contenente metallico, e lasciar volare via il liquido contenuto: e il suo lampo sopra gli spampanati tralci della pergola su cui si affacciavano le finestre della zia e delle tòse. E la forza delle atletiche tòse, e il ballo dei loro piedi (un po' grandi) sui mattoni e l'ondata seguace delle còttole, e reciproci *bèscola!* di approvazione e di esultanza, e insomma tutto ciò che c'era da intuire.¹¹²

Anche qui il meccanismo che prende forma è quello di una realizzazione quasi cinematografica di un evento che non ha alcuna importanza rilevante nell'economia del racconto, e che viene invece descritto nei dettagli. E' la descrizione che, come ha scritto Pierluigi Pellini, diventa strumento di creazione della *suspense*¹¹³, attraverso la quale «l'inserimento dell'ostacolo descrittivo acuisce l'impazienza del destinatario»¹¹⁴.

Ma molti altri sono gli esempi. In *Leda e la schioppa* si riportano le vicende di un amore thienese:

a Eugenio devo un testo thienese che ho qui con me: l'ho trovato per puro caso alcuni ingiorni fa tra le mie carte cercando qualcos'altro. E' una letterina, un biglietto su carta a quadretti, che Eugenio deve aver sequestrato nella sua veste di autista della corriera che portava i ragazzi a scuola. Non rivelerò il cognome dell'autore che è scritto qua sopra, come in un compito. Il nome proprio è Gianni. Sul rovescio, da questa parte, c'è un cuore rosso attraversato da due spilloni, e sopra ci sono due fiorellini. Vi leggo il testo: «Caro amore, cara Michela, non

¹¹¹ L. Meneghello, *Bau-sète!* cit. p. 84.

¹¹² *Ivi*, p.84.

¹¹³ P. Pellini, *La descrizione*, Bari, Laterza, 1998, pp. 23-27.

¹¹⁴ *Ivi*, p. 24.

prendere per moroso Giancarlo, ma prendi me. Tu sei molto bella e ti amo tanto, quando saremo grandi non lasciarmi perché Giancarlo è un semo».

E' l'amore a Thiene. La data è intorno al 1961 o 1962, l'avevo già alla fine del '62, l'ho fatta vedere a qualcuno fuori dal Veneto, un noto scrittore italiano che l'ha molto apprezzata e se l'è copiata; ma nessuno finora l'ha usata pubblicamente, è del tutto inedita. Mi pare giusto preservare questo piccolo documento su un amore thienese un quarto di secolo fa. Sono cose che interessano a me non in quanto pittoresche, o per il loro contenuto di nostalgia, ma in quanto forme significative per la vividezza con cui ci riportano antichi frammenti di energia e di passione.¹¹⁵

La serietà con cui viene presentata la vicenda e l'attenzione quasi filologica che vi viene dedicata («la data è intorno al 1961», «del tutto inedita», «piccolo documento su un amore thienese un quarto di secolo fa») sia nella datazione, sia nella descrizione di come la lettera sia giunta nelle mani di Meneghello, fanno sorridere il lettore, divertito dall'autorità e dall'importanza che una lettera d'amore di un bambino riveste. Ma il sorriso diventa riflessione, il comico diventa umorismo, direbbe Pirandello, quando nelle ultime righe del brano Meneghello riveste di dignità il «documento» in questione: «forme significative per la vividezza con cui ci riportano antichi frammenti di energia e di passione». Non si ha più solo «l'avvertimento del contrario», ma si ha «il sentimento del contrario»: il riso che nasce dalla consapevolezza che l'argomento è trattato troppo seriamente, diventa riflessione sulla profondità e sulla carica «di energia e passione» che anche una lettera di un bambino può rivestire.

Lo stesso vale per alcune delle note di *Pomo pero*, come per esempio:

Fragnoccola: in senso lato, ogni colpo che sia insieme secco o d'assai piccolo momento; propriam. la bottarella scoccata rilasciando di scatto il dito medio, o più raram. l'indice, in precedenza ingaggiato col polpastrello del pollice. Inferto alla testa, è colpo di avvertimento o dilleggio. Nota che l'impiego dell'anulare è idiosincratico, o lezioso; quello del mignolo canzonatorio.¹¹⁶

Oppure:

¹¹⁵ L. Meneghello, *Leda e la schioppa*, cit. p. 1237-1238.

¹¹⁶ L. Meneghello, *Pomo pero*, cit. p. 762.

Cossa ca gai ca go 'l cagòto? = “E’ strano, ma ho la diarrea”; lett. “Cosa che abbia che ho la diarrea?”. Qui si direbbe che il genio della lingua derida se stesso equivocando sull’idomatico *cozza ca gai ca...* che pare introdurre un’inchiesta conoscitiva e invece esprime solo sconforto. Anche questa frase adoperata come antidoto a forme poco serie di pensiero esistenziale, ha tenuto su per lunghi anni il morale dell’A. Nota però che a rigore la “diarrea” (= *mòssa*) è solo una forma alquanto estenuata del micidiale cagotto.¹¹⁷

Anche qui la materia trattata acquista rilevanza perché «trattata come si deve». Termini dialettali non propriamente aulici, acquistano valore perché trattati come tali. Certo, il lettore sorride di questa descrizione dettagliata e ricca di termini che sono evidentemente umili, ma nello stesso tempo l’umiltà dei termini stessi acquisisce dignità. L’ironia creata dall’antifrasi di tono fa sorridere, ma fa anche riflettere, portando a compimento quel processo pirandelliano che dal comico conduce all’umorismo, dal semplice avvertire il contrario porta al suo sentimento. La materia più umile diventa degna non solo di derisione, ma anche di riflessione più profonda. C’è il riso, c’è il senso di qualcosa che fa divertire, consapevole di quella che Bergson definirebbe «perdita di elasticità»¹¹⁸, c’è un contrasto tra ciò che ci si aspetterebbe e ciò che realmente si trova. Ma nello stesso tempo, c’è anche un superamento della semplice consapevolezza del contrario. Meneghello non lascia niente al caso e l’ironia costruita attraverso l’antifrasi diventa un mezzo per portare il lettore ad una riflessione più profonda, perché «anche la materia più umile, se trattata come si deve, ha la stessa dignità di qualunque altra»¹¹⁹.

Ma l’antifrasi di tono trova anche un’altra forma di realizzazione, capovolgendo il procedimento analizzato finora, ovvero attraverso la leggerezza, che a volte assume le tinte della derisione, con la quale vengono trattati argomenti socialmente considerati di una certa rilevanza.

La fede costituisce uno dei termini di gioco con il quale Meneghello si diverte maggiormente. Del resto come scrive egli stesso in *Jura*, «scherzare è un fondamento dell’attività letteraria, e dunque una funzione specifica dello scrittore,

¹¹⁷ *Ivi*, p. 758.

¹¹⁸ H. Bergson, *Il riso* cit. p. 25.

¹¹⁹ L. Meneghello, *Leda e la schioppa*, cit. p. 1225-1226.

il suo mestiere»¹²⁰. Giocare con Gesù, farlo parlare in dialetto, elencare le «trecentocinquanta bestemmie»¹²¹ di Cicàna o analizzare il sesto comandamento diventano il mezzo principale attraverso cui Meneghello provoca il proprio lettore e mette alla prova la sua ironia e la sua autoironia. E' questa, forse, una delle ragioni fondamentali per la quale il narratore ha incontrato incomprensione e, a volte, netta opposizione, da parte di alcuni lettori e dei suoi stessi concittadini mala densi, soprattutto dopo la pubblicazione del suo primo libro *Libera nos a malo*. Lo dice egli stesso in un discorso tenuto nell'aula consiliare di Malo il 3 maggio 2005, nel quale ricorda il carattere «irriverente, scandaloso e di grave offesa al buon senso» che veniva attribuito dal paese di Malo al suo libro appena pubblicato. E del resto basta leggere la lettera che il vescovo di Vicenza scrisse al parroco di Malo (vedi pagina seguente) dopo essere venuto a conoscenza dell'opera, per rendersi conto dello scandalo che destò il libro al tempo. L'opera dello scrittore straripa di esempi che dimostrano il suo assumersi il ruolo di giocoliere della fede e con la fede. Nel venticinquesimo capitolo di *Libera nos a malo* si trova un primo esempio di come Meneghello si diverta a burlarsi del sacro :

religione e teologia fanno da sfondo alla vita profana: «Quando andiamo in montagna siamo più vicini a Dio. Così è anche in Nuova Zelanda, dall'altra parte del mondo, quando vanno in montagna. Dunque Dio è tondo». Per Mino non è una battuta da ridere ma una deduzione tanto interessante quanto sorprendente: mentre l'enunciava gli si vedeva nel viso il gusto della scoperta. Mino non è quello che si dice un miscredente, questo Dio tondo è il suo Dio, e all'idea che è fatto così sorride ancora un po' incerto.

Si pongono ai figli problemi che erano sconosciuti ai padri. Elia è salito nello spazio prima dei russi, ma dov'è? I preti dicono però che forse quella storia non è letteralmente vera, mentre invece è di fede che la Madonna, per esempio, è in cielo col corpo. Così un giorno, continuando ad esplorare lo spazio sempre più in là, è praticamente certo che la vedremo in orbita.¹²²

¹²⁰ L. Meneghello, *Le fonti oscure*, in *Jura. Ricerca sulla natura delle forme scritte*, in *Opere scelte*, cit. pp. 1004-1008, p. 1005. Raccolta di interventi che Meneghello ha composto nel corso di un decennio e che venne pubblicata da Garzanti nell'aprile 1987. Come per la quasi totalità della produzione meneghelliiana, al Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia sono state donate le carte preparatorie. Per notizie bibliografiche vedi *Notizie sui testi*, in *Opere scelte*, cit. pp. 1714-1727.

¹²¹ L. Meneghello, *Libera nos a malo*, cit. p. 76.

¹²² *Ivi*, p. 220-221.

Sulla stessa linea il brano a pagina 196 del *Dispatrio*:

Poteva essere una vera novità: un re Lear basso e nervoso, moro, un grano di pepe con un gran vocione. Come quando si pensa che forse Gesù non era biondo e snello, nello stile dei quadri del Rinascimento, ma mingherlino, nerastro e storto, con la barba solcata da riflessi blu.¹²³

O il passo in cui accosta i formaggi stipati in una latteria ai cristiani nelle Catacombe nel quarto capitolo dei *Piccoli maestri*:

Una porta dava nell'immensa provincia dei formaggi. Dormivano tutti nei lettini, a strati sovrapposti come cristiani. I corridoi erano stretti e bui, i formaggi stipati, come in un gran dormitorio, nelle catacombe. Mi viene in mente che se i primi cristiani avessero avuto questa grazia di Dio nelle loro catacombe, forse non avrebbero mai sentito il bisogno di emergere alla luce del sole, e quassù saremmo ancora pagani, e diremmo vigliacco Marte, puttana Minerva, mentre loro là sotto sarebbero certamente restati più santi – e avrebbero gradualmente perduto la vista.¹²⁴

Nella sua indagine Ernestina Pellegrini individua un aspetto di particolare rilevanza all'interno dell'opera meneghelliana: «C'è l'intento di condurre una sorta di polemica gnoseologica sui tumefatti bubboni della società italiana (in particolare quelli della vuota e compiaciuta insensatezza del fascismo e del cattolicesimo nel Veneto, parodiati nelle loro convenzioni formalistiche) a cui si contrappongono la solida ruvidità paesana e l'istrionismo intimo, logico del bambino»¹²⁵. Se «la vuota e compiaciuta insensatezza del fascismo» entrerà in questo studio con l'analisi dell'ironia come antiretorica, il «cattolicesimo nel Veneto»¹²⁶ diventa un punto di riferimento utile a questo punto della ricerca. Meneghello deride il puritanesimo religioso e, giocando con i dogmi della fede, si trasforma in un bambino che prova a spiegare con teorie bizzarre ciò che non capisce; oppure in un provocatore un po' blasfemo, che si diverte a solleticare il popolo per farlo reagire. Come in questo passo nel venticinquesimo capitolo di *Libera nos a malo*:

¹²³ L. Meneghello, *Il dispatrio*, cit. p. 196.

¹²⁴ L. Meneghello, *I piccoli maestri*, cit. p. 57.

¹²⁵ E. Pellegrini, *Luigi Meneghello*, cit. p. 46.

¹²⁶ Sul rapporto tra Veneto e scrittori vedi anche *Andrea Zanzotto. Tra Soligo e laguna di Venezia*, a cura di Gilberto Pizzamiglio, Firenze, Olschki, 2006.

mi dicono che adesso si può andare a messa anche alla sera. «E' valida» mi assicurano. Mi sento *let down*. «Scommetto che si può anche andare alla comunione senza essere digiuno dalla mezzanotte?» dico amaramente come per dire uno sproposito. Invece è vero. Basta non mangiare per due ore. Ostia, ma dove andiamo a finire?

Messa prima, messa del primo, messa granda, messa ultima. C'era anche una messa del fanci-ulo, ma ho l'impressione che l'avessero appena inventata, un'innovazione artificiosa [...].

La tecnica per accorciare la messa era diventata un'arte raffinata. Tutti sanno che si può entrare al Vangelo e uscire alla Benedizione; ma secondo una corrente di pensiero abbastanza influente ai miei tempi, il vero punto critico sono i campanelli dell'Elevazione; si può a scelta o entrare al primo campanello, o uscire all'ultimo. (Alcuni tentavano un'ardita *contaminatio*: ma in malafede).¹²⁷

O, sempre in *Libera nos a malo*, nel decimo capitolo, quando Meneghello elenca le bestemmie della scommessa di Cicàna:

Cicàna sapeva un numero infinito di bestemmie; altre ne inventava. Una volta scommise di dirne trecentocinquanta tutte diverse una dietro l'altra, e vinse senza impegnarsi a fondo. Lo ascoltavamo incantati; era come una lauda pervasa da un vivo sentimento della natura e da un attento spirito di osservazione. Era di pomeriggio, ed eravamo nell'angolo d'ombra dell'ultima casa verso il ponte del Castello. La stramba litania ci faceva sfilare davanti agli occhi animali esotici e piccoli mammiferi nostrani, uccelli, pesci e rettili, la fauna dei letamai intenta ai suoi traffici, e la gaia flora dei marciapiedi, i grandi sputi gialli dei tabacconi, scarlatti dei tisici. Si vedeva il maggiolino capovolto, l'imbelle brombòlo, remigare colle zampette, la pantegana trottare in cima a un muro annusando l'aria, e il carbonizzo avvinghiato alle gambe delle contadine batterle forte con la coda. Le bestie selvatiche e domestiche, quelle innocue e quelle feroci, i pachidermi e le piccole polde, e fino i microbi e i bacilli che si stenta a vedere a occhio nudo; le bestie dell'aria, dalle pojane altissime agli sciami folti e bassi dei moscerini, le bestie del giorno e della notte, quelle delle acque limpide e dei gorghi scuri. Alle cento bestemmie Cicàna lasciò il regno animale e passò alle piante, alle erbe, ai licheni, alle muffe; sulle duecento entrò nel mondo bruto della materia inanimata; alle trecento cominciò a toccare la sfera delle arti e dei mestieri, le strutture della società, il gioco delle passioni umane. Terminò col microcosmo dell'uomo, dei suoi visceri attraenti insieme e repulsivi, delle sue mirabili funzioni fisiologiche; e compiuto il conto delle bestemmie pattuite (Lòba teneva il conto), ne aggiunse alcune altre in supplemento, sciogliendo un inno all'Amore che chiamava però in

¹²⁷ L. Meneghello, *Libera nos a malo*, cit. p. 219.

altro modo: ormai faceva accademia, e fu fermato alle trecento e settantuna. Concluse con una bestemmia breve e solenne, raddoppiando il Nome di Dio.¹²⁸

In entrambi i passi Meneghello ride sottilmente, quasi con ammirazione, di elementi della società considerati come degni di interesse e rispetto generale, quali il primo comandamento e la questione della messa. Con quale intento? Gli intenti sono tanti e forse quello indicato dalla Pellegrini come «polemica gnoseologica sui tumefatti bubboni della società italiana»¹²⁹ è quello che risulta più efficace. Accostando la logica del bambino alla logica del mondo adulto, ponendo l'uno di fronte all'altro la serietà dogmatica del Cattolicesimo veneto e i giochi infantili, Meneghello genera quell'umorismo e quel riso che sono il sale della sua opera letteraria e che gli permettono di raggiungere il lettore e di fargli percepire la sua polemica.

Scrivono la Pellegrini: «così i due mondi, quello dell'infanzia e quello degli adulti, del paese “popolare” e della nazione fascista, del dialetto e della lingua, della cultura materiale e della cultura scritta, formalizzata, sono contrapposti come entità statiche, senza evoluzione, e quindi in dialettica»¹³⁰. E, appunto, il riso e l'umorismo, che non è comico, nascono proprio dall'incontro deformato di questi due mondi, quando i cori dei bambini modellano sui loro suoni inni marziali del fascismo o quando le preghiere in latino sono trasferite in suoni del vicentino. Il primo caso, che qui si accennerà soltanto e che troverà poi più ampio risalto, lo si trova esemplificato nel primo capitolo di *Libera nos a malo*, dove Meneghello riporta letteralmente ciò che i piccoli balilla maladensi ripetevano convinti:

*Vibralani! Mane al petto!
Si defonda di virtù:
Freni Italia al gagliardetto
E ne freni ti sei tu.*

Con la spiritosa esegesi:

¹²⁸ *Ivi*, pp. 76-77.

¹²⁹ E. Pellegrini, *Luigi Meneghello*, cit. p. 46.

¹³⁰ *Ivi*, cit. p. 47.

La forma poetica *ti sei tu per ci sei tu* non bastava a confonderci, né l'arcaismo di *mane per mani*. L'ordine era di portarle al petto, orizzontalmente, in una forma sconosciuta ma austera di saluto: come un segno di riconoscimento in uso tra i *vibralani* a cui sentivamo in qualche modo, cantando, di appartenere ad *honorem* anche noi.¹³¹

E in nota il testo originale dell'inno, che svela l'equivoco e di conseguenza l'ironia:

Vibra l'anima nel petto
sitibonda di virtù;
freme, o Italia, il gagliardetto
e nei fremiti sei tu.¹³²

Il secondo esempio, che porta in luce come il vicentino potesse soppiantare il latino ecclesiastico, fondendo i due mondi in un divertente, ma profondo connubio, si trova invece al capitolo tredici:

Libera nos amaluàmen. Non sono molti anni che il mio amico Nino s'è reso conto che non si scrive così. Gli pareva una preghiera fondamentale e incredibilmente appropriata: è raro che una preghiera centri così un problema. Liberaci dal luàme, dalle perigliose cadute nei luàmari, così frequenti per i tuoi figlioli, e così spiacevoli [...].¹³³

Questa intrusione del dialetto nella lingua ecclesiastica raggiunge l'apice in *Vicentino di città*, saggio raccolto in *Jura*, dove Meneghello fa parlare Gesù in vicentino:

sono convinto del resto che Cafarnao, dove tanta parte della faccenda ha avuto luogo, era un ambiente non troppo diverso da Malo: e in ogni caso sento che nel nostro dialetto posso rievocare il tono dei discorsi di Gesù come forse non potrei in altre lingue.

«Spetè 'na s'cianta e no me vedarì pì; e nantra s'cianta e me vedarì danovo: parché vo su da me pare.» E i suoi discepoli si dicevano tra loro: «Ciò, cossa zé ch'el dise? “Spetè na Spetè 'na s'cianta e no me vedarì pì; e nantra s'cianta e me vedarì danovo” e “parché vo su da me pare?”». E dicevano: «Ciò, cossa zèlo sto bàgolo?»

¹³¹ L. Meneghello, *Libera nos a malo*, cit. pp. 6-7.

¹³² *Ivi*, p. 303.

¹³³ *Ivi*, p. 110.

“na s’cianta”? de cosa casso parlo? no se capisse un’ostia». Ma Gesù sapeva che volevano domandare a lui, e disse: «Tusi, a vedo ca laorè confabulare par via de cielo ca ve go dito, “Spetè na Spetè ‘na s’cianta e no me vedari pì; e nantra s’cianta e me vedari danovo”. E mi, tusi, ve digo ame, ame, ve digo che viantri sì ca pianzari e criaré, ma el mondo el se godarà: sì, cari, viantri restari stomegà, ma sto dispiassere deventarà contentessa. Vardé la dona co’ la ze de parto, che la sta male perché vien la so ora: ma co la ga fato el so putelo no la se aricorda pì dei duluri e la ze tuta contenta parché ze vignesto a sto mondo un strafanto umano. E cussì anca viantri...».¹³⁴

E’ un passo fondamentale, in cui accanto allo stupore si affianca l’ironia. Scrive Gian Luigi Beccaria: «In dialetto molte immagini sono percorse da una vena di intenso realismo. Anche la comicità e l’umorismo sono più corporei. I concetti, il mondo dell’attività intellettuale o delle passioni, in dialetto trovano vie più materiche»¹³⁵.

Anche qui agisce l’antifrasì di tono¹³⁶, ovvero il rapportarsi a temi considerati di grande serietà con un’ironia tagliente mirata alla derisione, ma anche ad una riflessione più profonda. Si parte dall’alto, dallo Stato e della Chiesa, per giungere al paese e al dialetto, «linguaggio traboccante di valori soggettivi e sentimentali (idioma segreto), vero veicolo di libertà espressiva, e insieme documento della propria storicità»¹³⁷. Si parla della fede, di Gesù, delle catacombe e della messa in termini giocosi, che sfiorano la dissacrazione, ma non diventano blasfemi proprio grazie a quella che la Pellegrini definisce «un’ingenuità riesumata»¹³⁸, che permette a Meneghello di fare sfoggio del proprio sguardo di bambino per rivolgersi a temi impegnati. Gli occhi infantili lo tutelano da attacchi diretti e l’antifrasì crea l’ironia che lega il lettore al testo.

Anche in questo caso, dunque, come nella prima antifrasì di tono, l’ironia diventa un mezzo per far interessare il lettore al testo facendolo divertire, ma nello stesso tempo portandolo per mano e grazie al riso che lo lusinga, a una riflessione più profonda: nel primo caso la consapevolezza che anche la materia più umile è degna

¹³⁴ L. Meneghello, *Vicentino di città in Jura* cit. p. 1049-1050.

¹³⁵ G. L. Beccaria, *Uno sguardo alle cose perdute in Per Libera nos a malo* cit. pp. 29-31, p. 30.

¹³⁶ Sull’antifrasì cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica*, cit. p. 239.

¹³⁷ E. Pellegrini, *Luigi Meneghello* cit. p. 50.

¹³⁸ *Ivi*, p. 48.

di ricevere un trattamento d'onore «se trattata come si deve»; nel secondo caso, portando alla luce una «piccola polemica» sulla «vuota e compiaciuta insensatezza del fascismo e del cattolicesimo nel Veneto», che può trovare sbocco e realizzazione grazie all'ingenuità e allo sguardo infantile. In entrambi i casi si attua quello che Meneghello scrive riguardo all'ironia nel suo saggio *La virtù senza nome*, definendola come «la facoltà di spostare (o anche capovolgere) il punto di vista di un testo, con l'intento di contrastare la pomposità, la pedanteria, la retorica e specialmente la presunzione, il dogmatismo, la saccenteria, la sicumera che insidiano noi tutti e rendono alcuni di noi così antipatici[...]»¹³⁹. L'antifrasi di tono dunque, il capovolgimento tra ciò che viene detto e il modo in cui si esprime lo scrittore, diventa «medicina e suffumigio letterario»¹⁴⁰, il mezzo principale attraverso cui ribaltare «la pedanteria e la retorica» dell'opinione comune, capovolgendo l'idea generale dell'agire e stabilendo attraverso l'ironia una relazione intima con il lettore che in questo modo, lusingato, si lascia guidare dalla mano rivoluzionaria di Meneghello. Perché, come scrive egli stesso, «l'intento ultimo della scrittura ironica, la sua funzione principale, è quella di far sentire (a ogni passo di un racconto, a ogni riga) l'ambiguità delle cose: cioè che dove c'è coraggio c'è anche paura, che l'ignoranza è striata di sapienza, e (beninteso) viceversa...»¹⁴¹.

C'è un'ulteriore sfumatura che l'ironia come antifrasi ottiene, che si trova nella stessa struttura dell'espedito ironico come figura retorica divertente perché seria, veritiera perché portatrice di menzogna. Meneghello insiste a lungo sulla necessità della serietà per la totale efficacia dell'ironia: «Naturalmente anche l'ironia intesa come medicina e suffumigio letterario non è pienamente efficace e non conta molto, se non contiene la sua dose di serietà»¹⁴². In questo senso tutti i passi meneghelliiani in cui l'ironia spicca sono esemplificativi di ciò che la «*dead earnest*»¹⁴³ rappresenta nella sua opera. Scrive la Pellegrini: «Meneghello ci mostra

¹³⁹ L. Meneghello, *La virtù senza nome* cit. p. 1434.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 1434.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 1434.

¹⁴² *Ivi*, p. 1434.

¹⁴³ L. Meneghello, *Il prisma del dopoguerra* cit. p. 1460.

come si possa parlare con la stessa serietà, cioè con autorità e competenza, del Partito d'Azione e di uno sputo»¹⁴⁴ e in questo sta l'efficacia della sua scrittura. Anche quando Meneghello parla di uno sputo, lo fa con ironia, ma seriamente come in questo caso in cui vuole esprimere il suo senso delle catastrofi:

in cortile della nonna osservavamo una grandiosa battaglia di formiche; e lui, con cautela, con cura, con amore, ci fece cadere sopra un ciclopico spuacio, in un punto nevralgico della mischia; e considerava la sorte delle coraggiose creature, investite da un incomprensibile cataclisma... Forse non ho mai percepito più fortemente il senso del salto di scala: d'un tratto ero là in mezzo a misteriose ondate di spuacio bianco, picchiando e mordendo nemici incappellati di spuma, impacciati io e loro da enormi filamenti gommosi, una specie di tira-molla di origine iperurania.¹⁴⁵

O come in moltissimi passi dove l'ironia nasce dalla serietà con cui Meneghello riporta racconti e punti di vista del suo sguardo di bambino. Basti questo come esempio tra gli altri:

andavo e tornavo da scuola con mia cugina Este, che era una delle grande, non importante come la Pozzàn, ma poco meno. La Pozzàn si fermò davanti al caffè Nazionale, e le grande attorno. Ci mettemmo in cerchio sul marciapiede. «Allora siamo arrabbiate con la Mantiero» disse la Pozzàn. «Con la Mantiero» dicevano le grande. «Arrabbiate con la Mantiero». Poi andammo tutti a casa a mangiare. Siccome io solo tra le grande ero piccolo e maschio, non avevo niente da dire e niente di speciale da fare, soltanto stare arrabbiato con la Mantiero. Ci misi il massimo impegno benché nessuno mi controllasse. Le grande erano in nove, otto arrabbiate con la Mantiero, e la Mantiero. In verità non si occupavano molto di me; io ridevo quando ridevano loro, e quando facevano la faccia seria la facevo anch'io, anzi un po' troppo qualche volta. «Che cos'ha quello lì? Gli viene male?» dicevano a mia cugina Este: non parlavano mai direttamente a me, ma solo per procura alla Este. [...] ¹⁴⁶

Gli occhi di un bambino diventano sguardo sul mondo che acquista la dignità e lo spazio destinato alla serietà. Scrive l'autore stesso in *Discorso in controluce*, parlando di *Libera nos a malo*: «Era scherzoso e perfettamente serio: il modo giusto di esprimere in un motto emblematico ciò che sentivo nei confronti della mia

¹⁴⁴ E. Pellegrini, *Luigi Meneghello* cit. p. 127.

¹⁴⁵ L. Meneghello, *Che fate, quel giovane?...*

¹⁴⁶ L. Meneghello, *Libera nos a malo* cit. pp. 22-23.

materia, il mio vero rapporto con l'esperienza paesana, fatto di partecipazione e di distacco»¹⁴⁷. La serietà diventa dunque lo strumento attraverso il quale l'ironia può agire e infiltrarsi tra le menti dei lettori, che ne rimangono impigliati per poi scivolare lentamente nel sorriso. La serietà è necessaria all'ironia perché quest'ultima possa essere efficace. Senza serietà, l'ironia meneghelliana non potrebbe esistere.

E la stessa serietà talvolta assume tutte le sfumature dell'amarezza. L'ironia rimane e rimane la serietà con cui Meneghello fa dell'ironia, ma il sorriso non nasce. E' il caso di tutti quegli stralci dell'opera meneghelliana in cui lo scrittore maladense si rapporta con il cuore greve a episodi carichi di tristezza e riflessione. Come nei *Piccoli maestri* quando Meneghello parla della guerra:

le guerre sono bellissime al cinema muto: la gente si ammucchia di qua e di là, corre; tutti fanno gli atti di valore; il pianoforte suona «Monte Grappa – tu sei la mia patria – sei la stella che addita il Camino» (una stella, un camino che fuma: la Patria); le baionette luccicano; la gente continua a cadere: sono i Caduti. La cosa non fa né rumore né male. Ma lì sul greto vero del Piave, con questa pallottola vera in mano, bislunga, lì dov'ero io, mi assalì l'idea che questa pallottola attraversandoti ti fa male, e muori.¹⁴⁸

O nel passo in cui i due fratelli Riale vengono condannati a morte dal comando partigiano per furto:

[...] il Commissario aveva fatto qualche passo avanti, sempre appoggiando le mani al suo piccolo mitragliatore. Ora faceva perno sul calcagno del piede sinistro, e con la punta della ciabatta di pezza accompagnava le parole. Diceva: «Riale Giovanni e Riale Saverio, colpevoli di furto, condannati a morte. L'esecuzione avrà luogo ora».

I due fratelli gridarono: «No, dio-ladro!».

Il Commissario gridò: «Sì, dio-boia!».

Il resto del dibattito si svolse concitatamente, ciascuna parte portando gli argomenti dell'altra.

¹⁴⁷ L. Meneghello, *Discorso in controluce*, in *La materia di Reading* cit. p. 1388.

¹⁴⁸ L. Meneghello, *I piccoli maestri* cit. p. 26. Una simile immagine di un soldato "cheto, semplice e trasandato" nonché "umile ed oscuro" si ha in J. Hašek, *Il buon soldato Švejk*, Milano, Feltrinelli, 1988. Come scrive l'autore nella prefazione «egli non ha mica incendiato il tempio della dea in Efeso, come fece quell'imbecille di Erostrato, allo scopo d'apparire sui giornali e nei libri di lettura. E ciò mi pare che basti».

Riale Giovanni e Riale Saverio: «Dio-boia!».

Commissario: «Dio-ladro!».

Riale Giovanni e Riale Saverio: «Dio-ladro!».

Commissario: «Dio-boia!».

Ora il Commissario sparava sempre continuando a sostenere il suo punto di vista; i due fratelli, rimbeccando, cominciarono a scendere e si accartocciarono.¹⁴⁹

O, in *Libera nos a malo*, parlando di Giacometto e dei suoi metodi contraccettivi:

ha sette figli, e non è meraviglia che li tratti male, insultandoli e picchiandoli anche a sproposito, data la pressione a cui si è sottoposto per tanti anni nello sforzo di non metterli al mondo.¹⁵⁰

In tutti questi passi l'ironia trova spazio, si insinua nella scrittura meneghelliana, facendo accennare al lettore un mezzo sorriso, destinato però a spegnersi del tutto. E' quello che André Breton ha ampiamente analizzato nella sua *Antologia dello humour nero*¹⁵¹, quell'umorismo che «sottolinea con crudeltà, amarezza e talvolta disperazione l'assurdità del mondo»¹⁵². E' l'umorismo amaro di Jonathan Swift, di André Gide e di Guillaume Apollinaire, quello *humour* che può diventare «rivoluzionario». L'antifrasi trova anche qui compimento dunque, seguendo una dialettica che porta all'utilizzo dell'ironia che si potrebbe definire "amara": un'ironia che c'è, esiste, ma non è destinata a far ridere. Un'ironia che, anzi, proprio perché utilizzata in passi in cui la sua presenza risulta ingombrante diventa un elemento di riflessione ulteriore. Il sorriso si spegne nel viso del lettore e si muta ben presto in una riflessione più profonda. Ancora una volta dunque, come in tutti i casi analizzati, l'ironia creata tramite antifrasi, diventa un mezzo attraverso il quale Meneghello fa riflettere. Dopo aver lusingato e attratto il lettore con un sorriso ammiccante, lo conduce per mano a ciò che vuole fargli apprendere, che sia dignità anche per le cose più umili o polemica contro il vuoto Cattolicesimo, o riflessione sulla guerra.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 189.

¹⁵⁰ L. Meneghello, *Libera nos a malo* cit. p. 202.

¹⁵¹ A. Breton, *Antologia dello humour nero*, Torino, Einaudi, 1996.

¹⁵² P. Dècina Lombardi, *Introduzione* in *Antologia dello humour nero* cit. pp. V-XX, p. V.

3. Ridere parlando d'altro: l'ironia come interazione e interdiscorsività

L'interdiscorsività, l'interazione con altri testi e altri autori, nonché il rapporto con altre lingue, sono un altro elemento importante per la creazione dell'ironia nell'opera meneghelliana. La ripresa della parola altrui e il plurilinguismo diventano protagonisti e realizzatori di quel sorriso che sorge sul viso del lettore. Ripresa di altri testi e plurilinguismo che a volte assumono il ruolo di presa di distanza e che portano a un distacco dal testo citato.

L'interdiscorsività, tanto viva nelle opere di Meneghello, viene descritta da lui stesso in tutte le sue parti in *Quaggiù nella biosfera*, a proposito di quelle che egli definisce le «interazioni creative»¹⁵³: «C'è di mezzo l'accostamento e lo scontro di cose o piani diversi: anzitutto la lingua (l'italiano moderno) e il dialetto (vicentino), un aspetto di speciale importanza per me; e ancora lo scritto e il parlato, la serietà e l'ironia, il domestico e il pubblico, l'urbano e il paesano, i personaggi della storia civile e letteraria e quelli dell'ambiente popolare e in generale il contrasto tra il mondo della cultura riflessa e la sfera della vita popolare. Mi pareva, e in qualche modo mi pare ancora, che le cose più vive che mi è capitato di leggere, o di scrivere io stesso, fossero generate da interazioni di questo tipo»¹⁵⁴. E' dunque Meneghello stesso a mostrare come l'interdiscorsività e l'interazione tra lingue, autori e mondi diversi, siano alla base della sua opera. Per renderla viva appunto. L'interazione e l'interdiscorsività agiscono in modi e a livelli diversi.

Le «interazioni creative» sono il primo esempio evidente di come il mondo di Meneghello si crei attraverso l'incontro tra elementi differenti:

Yeats è un poeta pressappoco coetaneo di D'Annunzio e di mio nonno Piero, tre persone che mi hanno influenzato all'incirca in pari misura in settori diversi.¹⁵⁵

Qui «i personaggi della storia civile e letteraria e quelli dell'ambiente popolare» si mescolano tra loro acquisendo la stessa importanza e lo stesso spazio all'interno

¹⁵³ L. Meneghello, *Quaggiù nella biosfera*, Milano, Rizzoli, 2004, p. 15.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 14.

¹⁵⁵ L. Meneghello, *Leda e la schioppa*, in *Opere scelte* cit. p. 1243.

della frase. Lo stesso avviene quando Meneghello, accostando il suicidio del factotum Silvestri, avvenuto tramite «la schioppa», alla poesia di Yeats che descrive il concepimento e la nascita di Elena di Troia nel grembo di Leda, così conclude:

L'idea di questo formidabile pacchetto mitologico mi ha dato lo stampo per il pezzo del suicidio, in cui mi accorgo che senza saperlo cercavo di gareggiare col poeta irlandese, scrivendo in prosa e usando storie di Malo. La nostra Leda, insomma, è la schioppa.¹⁵⁶

Si salta da un mondo concettuale ad un altro, si prende il volo tra mitologia e paese, in una creazione letteraria fantastica che unisce vicoli di Malo a grandi miti greci.

Ma molti sono gli esempi. In *Discorso in controluce*, saggio raccolto nella *Materia di Reading*, si legge:

Si potrebbe dire che abbiamo tre poeti, Dante col suo splendido brano in versi, mia cugina col suo altrettanto splendido parlato, e il terzo sarei io che li ho ammirati entrambi e sentito la loro meravigliosa confluenza di armoniche; e ho rifatto per iscritto il secondo nella chiave del primo.¹⁵⁷

Anche qui si ha l'accostamento di mondi diversi: il paese e le sue avventure si trovano sullo stesso piano della grande letteratura. Lo stesso avviene quando Bruno Erminietto viene paragonato ad Ulisse¹⁵⁸ o quando Malo diventa la nuova Cafarnao¹⁵⁹. Queste sono le «interazioni creative» che rendono vivo un testo, fanno sorridere il lettore e provocano ciò che Meneghello stesso definisce «shock creativo»¹⁶⁰, come una sorta di piccolo *mélange* di mondi, in cui tra letterati e paesani smette di sussistere differenza, perché, proprio come nell'utilizzo dell'antifrasi, anche la materia più umile diventa degna di essere rappresentata e

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 1244.

¹⁵⁷ L. Meneghello, *Discorso in controluce*, in *La materia di Reading*, cit. p. 1380.

¹⁵⁸ L. Meneghello, *Cosa passava il convento*, in *La materia di Reading*, cit. p. 1416.

¹⁵⁹ L. Meneghello, *Vicentino di città*, in *Jura* cit. p. 1049.

¹⁶⁰ L. Meneghello, *Quaggiù nella biosfera* cit. p. 15.

descritta. L'interazione creativa diventa dunque, oltre che creatrice di ironia, creazione e vivificazione di ciò che altrimenti non troverebbe spazio.

Questo *mélange* di mondi e l'ironia che ne scaturisce trovano realizzazione anche in altro modo, ovvero attraverso il contatto tra lingue diverse: italiano, dialetto e inglese. Il plurilinguismo, altra caratteristica fondamentale dell'opera meneghelliana, è creatore di ironia perché anch'esso in parte creatore delle divertenti «interazioni creative». Scrive a questo proposito Cesare Segre: «Non è difficile dimostrare che anche lo humour, nel caso di Meneghello, ha fondamenta linguistiche [...]. Secondo molti studiosi, l'arguzia consiste nella sorpresa per il passaggio brusco e inatteso da un sistema di riferimento logico o linguistico a un altro. Ora Meneghello spessissimo salta appunto dalla logica discorsiva del dialetto a quella della lingua, o viceversa. Ci si trova così a slittare tra la naturalità e la disinibizione da una parte e il controllo e il sussiego dall'altra. E Meneghello si diverte ad accentuare il contrasto»¹⁶¹. Se si prende ad esempio il passo di *Leda e la schioppa* in cui Meneghello traduce Shakespeare in dialetto, non ci sarà lettore a cui un sorriso non nascerà sul volto:

eravamo al caffè da Buzzolan, ai tavoli sotto il portico. C'era Carlo marito della Rosanna, già da bambina mia vicina di casa a Malo: Carlo, che ha esperienza di recitazione teatrale. Io quel giorno avevo in testa un celebre brano del *Macbeth*, atto quinto scena quinta. Si va verso la fine, tutto sta crollando attorno al re. Ci sono i nemici in arrivo, minacce da tutte le parti, la tensione è all'estremo; arriva un messaggero a dire al re che la regina è morta, e lui risponde con quell'agghiacciante battuta «*She should have died hereafter*» ribadita dalle parole che seguono, «*There would have been a time for such a word*». Mi ha sempre fatto tanta impressione che non mi ero preoccupato di mettere banalmente a fuoco ciò che vuol dire. Quella mattina ne avevo la testa piena del testo inglese, e proposi a Carlo di farne io stesso, lì su due piedi, una traduzione in dialetto e di recitare questo frammento di scena lui ed io, in vicentino: io messaggero (di più non saprei fare) e lui Macbeth. Allora la versione giusta, parafrasando un po', sarebbe questa:
«*Sire, la regina la ze morta*»
«"La ze morta"» (come facendo il verso al messaggero): «*E no la gavea da morire na volta o l'altra? La riva, la riva per tuti, l'ora de "la ze morta"!*».

¹⁶¹ C. Segre, *Libera nos a malo: l'ora del dialetto* in *Per Libera nos a malo* cit. p. 27.

Questa è la traduzione non proprio letterale, ma credo sia quella giusta. Invece quella mattina la versione che improvvisai per Carlo era un po' diversa, ed era questa:

«Sire, la regina la ze morta»

«La dovea spetare a morire». Come dire «La solita pissa-inpressa! Gavevela paura da ciaparse indrio?».

E così provammo la scena, io stando sulla porta del caffè, dissi a Carlo seduto al tavolo lì di fronte, dall'altra parte del marciapiede:

«Sire, la regina la ze morta».

Carlo, restando seduto, alzò la testa e mi guardò. E tutto a un tratto avevo davanti un Re, un po' più piccolo di Macbeth e un po' meno militaresco, ma un Re con tanta verità e potenza, così ferito dalla notizia che la sua Regina era morta e insieme così profondamente indifferente alle balle relative alla vita e alla morte delle regine e di ogni altro rompicoglioni umano, che in un lampo intesi (alla mia età) che cos'è il teatro, cos'è l'arte drammatica, mentre Macbeth mi diceva la sua stizzosa battuta, inventata da me, e poi mi figuravo proseguisse, e ascoltavo col solito brivido di terrore:

E dimàn e pidimàn e pidimàn / a passo de lumèga vien vanti el tempo e 'l ne magna/ e i nostri ieri i ne ga fato ciaro/ par la stradela che la ne porta, coioni ca semo, / da la parte de la polvere de la morte.../ Alè, smorsarse candele!candele, smorsarse!

Sono probabilmente i versi più terribili mai scritti sulla vita umana; e si continua poi con altri versi altrettanto forti e belli ma che non ho ancora tradotto.¹⁶²

E lo stesso vale per il passo dell'*Acqua di Malo* riferito alla poesia *Kubla Khan* del poeta Coleridge, che Meneghello traduce in dialetto, introducendo il suo testo con queste parole: «Vedrete che la mia versione non è incantata, ha tutto un altro registro: non è però un puro scherzo»¹⁶³. Di seguito dunque la traduzione meneghelliana:

A Sanadu kel can da l'os d'on Kubla Can
el ghea dà ordene k'i fesse on gran palasso,
on capanòn co la so cupola

Nobile capanòn de Kubla Can
Orcocàn, Kubla Can, ke capanòn!
Can de l'os d'on Kubla Can!

¹⁶² L. Meneghello, *Leda e la schioppa* cit. p. 1251.

¹⁶³ L. Meneghello, *L'acqua di Malo* cit. p. 1175.

E in meso ai pra' passava on Livargòn
el fiume sacro ke se ciama Alph...¹⁶⁴

Si tratta in entrambi i casi di due esempi significativi di questo «salto da una logica all'altra» di cui parla Cesare Segre: l'italiano, e per di più l'italiano letterario si trova accostato e in un certo senso spodestato dal dialetto, che diventa la lingua di traduzione e la lingua dell'ironia¹⁶⁵. Scrive Meneghello nel *Turbo e il chiaro*, riferendosi alla traduzione: «si tratta spesso di esperienze che riguardano l'inglese da una parte come lingua di partenza, ma una diversa lingua neolatina come lingua d'arrivo, cioè il vicentino, che conosco meglio dell'italiano e dell'inglese, anzi, mi piace dire che è la sola lingua che conosco»¹⁶⁶.

Perché, come scrive Benjamin, «il compito del poeta consiste nel trovare quell'atteggiamento verso la lingua in cui si traduce, che possa ridestare, in essa, l'eco dell'originale»¹⁶⁷ e l'unica lingua che permette a Meneghello di farlo è il dialetto veneto.

Come sempre però, l'ironia non si limita a far sorridere il lettore, ma dopo la risata iniziale arriva la riflessione. E lo scrittore stesso, nel momento in cui dichiara che la sua versione «non è un puro scherzo» o che «tutto a un tratto aveva davanti un Re, un po' più piccolo di Macbeth e un po' meno militaresco, ma un Re con tanta verità e potenza» dice esattamente questo: si ride per comprendere più in profondità. Attrae il lettore con l'ironia, ma la risata diventa poi comprensione più profonda e accettazione della materia più umile accanto a quella letteraria.

Il dialetto è creatore di ironia non solo in relazione con la traduzione di testi stranieri, ma anche e soprattutto in rapporto con l'italiano. Come scrive Meneghello in risposta ad una domanda di Giulio Lepschy: «Credo che sia vero che (nel mio

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 1175-1176.

¹⁶⁵ Sulla traduzione vedi W. Benjamin, *Il compito del traduttore* in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 39-52.

¹⁶⁶ L. Meneghello, *Il turbo e il chiaro* in *La materia di Reading* cit. pp. 1537-1559, p. 1537.

¹⁶⁷ W. Benjamin, *Il compito del traduttore* in *Angelus Novus*, cit., pp. 39-52, p. 47.

caso) le lingue che interagiscono sono tre, il dialetto, l'italiano parlato e l'italiano letterario»¹⁶⁸.

Dialetto ed italiano dunque viaggiano paralleli e interagendo tra loro, non per «toccare un bersaglio di comica naiveté»¹⁶⁹, come l'autore nota rispondendo ad una recensione ai *Piccoli maestri*, uscita nel 1964, ma piuttosto perché «quel contrasto tra il dialetto e la forma letteraria è senz'altro ciò che sentivo vivo e immediato vent'anni fa, ciò che allora mi importava di esprimere»¹⁷⁰. Da questo punto di vista i trasporti, ovvero «i passaggi dal VIC all'IT o rovesciati dall'IT al VIC»¹⁷¹ e le interazioni, «liberi scambi reciproci tra le due lingue, tra il dialetto e la lingua letteraria»¹⁷², sono elementi vitali all'interno dell'opera meneghelliana e creatori dell'ironia determinata da questo plurilinguismo.

Numerosi sono gli esempi. Nei *Piccoli maestri*, fin dalle prime pagine si nota uno scambio continuo di strutture linguistiche tra l'italiano e il dialetto, e un plurilinguismo che incrocia termini dell'italiano con termini dialettali:

Non eravamo mica buoni a fare la guerra¹⁷³.

Ciò, che ethos gavò vialtri?¹⁷⁴

Io ero stufo di essere sempre in mezzo a questi rastrellamenti; stufo orbo¹⁷⁵.

In quelle ore di solitudine assoluta, ghiacciata, uno si sentiva soldato, frate, fibra dell'universo e mona¹⁷⁶.

Lo stesso si osserva nel passo seguente tratto dal *Dispatrio*, dove l'esclamazione tipicamente dialettale dell'inizio si scontra con le osservazioni successive:

Ostia!Non mi ero mai reso conto quante cose sono paoline a questo mondo, e quanto sarebbe imprudente ripugnare a una cosa paolina...¹⁷⁷

¹⁶⁸ L. Meneghello, *Il tremaio*, in *Jura* cit. pp. 1057- 1100, p. 1089. Sul rapporto dell'italiano con le altre lingue cfr. anche G. Lepschy, *Mother tongues & other reflections on the italian language*, Toronto, University of Toronto press Incorporated, 2002.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 1090.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 1088.

¹⁷¹ L. Meneghello, *Maredé Maredé*, Milano, Bur, 2002.

¹⁷² L. Meneghello, *Il tremaio* cit. p. 1079.

¹⁷³ L. Meneghello, *I piccoli maestri* cit. p. 12.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 76.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 160.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 51.

¹⁷⁷ L. Meneghello, *Il dispatrio* cit. p. 88.

In questi casi il dialetto entra di traverso nell'opera meneghelliana. Si inserisce tra le righe dell'italiano e vi riporta termini o strutture, in un *mélange* che non sminuisce il testo, e al contrario lo arricchisce.

Se qui il dialetto entra in punta di piedi, mescolandosi con l'italiano, ci sono molti altri esempi in cui, al contrario, l'avvento del dialetto è accompagnata da grande brusio. Come nel passo di *Pomo Pero* in cui la Madonna rivolge la sua domanda a Dio:

La Madonna andava scalza, e una volta posando il piede nudo su una nuvola proprio sopra Malo aveva pestato un bisatto; la si vedeva in un quadro che avevamo in chiesa tastarlo leggermente col piede, e alzare gli occhi al cielo come per chiedere a suo missiere, *Cosa dizelo, che lo schissa?* con quel misto di timidezza e di capriccio che hanno le donne.¹⁷⁸

Interessante, a questo proposito, è anche la nota di riferimento:

“Mi dia un consiglio, lo schiaccio?” Letter. “Cosa ne dice lei, devo schiacciarlo?”. Nota che la Madonna parla in dialetto corretto (*che* invece di *ca*; *cosa* invece di *cossa*) e dà del lei anziché del voi a suo missiere.¹⁷⁹

In questo caso il dialetto diventa creatore di ironia perché, ancora una volta, si mescolano piani diversi e si incrocia il mondo del paese con quello della religione, in un gioco di lingue e di scambi dialettali che provoca un effetto comico-umoristico. L'ironia si crea per contrasto, per la frizione che si avverte nell'accostamento di mondi lontani. Parole del dialetto o intere frasi penetrano nell'italiano letterario, dando vita a quel senso di estraneità che crea il senso del comico. Accostare lingue e mondi diversi è dunque un mezzo per creare l'ironia, perché, nel porre sullo stesso piano elementi sentiti come lontani, la logica stride e nasce il sorriso. Come scrive Meneghello stesso in risposta a Giulio Lepschy: «Credo sia ovvio che c'era un elemento di gioco sotto queste distinzioni, un mezzo scherzo per indicare una cosa seria, cioè la complessità di questa faccenda dei

¹⁷⁸ L. Meneghello, *Pomo Pero* cit. p. 648.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 767.

trasporti da una lingua all'altra [...]. Però nella mia distinzione puntigliosa c'era una componente di scherzo, quasi per fare il verso a certi studi pretenziosi, "scientifici"¹⁸⁰.

Come sempre, dunque, l'ironia non resta semplice sorriso, ma diventa riflessione ulteriore. Ancora una volta Meneghello la utilizza per criticare sottilmente e alleggerire il testo, per concedere spazio anche alla materia considerata più umile «con l'intento di contrastare la pomposità, la pedanteria, la retorica e specialmente la presunzione, il dogmatismo, la saccenteria, la sicumera che insidiano noi tutti e rendono alcuni di noi così antipatici»¹⁸¹.

C'è ancora un altro aspetto importante del plurilinguismo da analizzare, ovvero il rapporto di Meneghello con la lingua altra, l'inglese, nella creazione dell'ironia. Meneghello, più volte all'interno della sua opera, si dichiara fortemente debitore agli inglesi nella formazione del suo bagaglio ironico e non solo:

Pregi ben caratterizzati: garbo, ironia, *Wit*¹⁸², le qualità «inglesi» che poi forse hanno avuto un qualche influsso indiretto sul mio stesso modo di vedere le cose e di provare a scriverle.¹⁸³

[...] forse nei miei rapporti profondi con gli inglesi, *gli inglesi non c'entrano*, nel senso che attribuisco a loro, alla loro lingua in primo luogo, e a quasi ogni cosa di lassù, una virtù sovraumana che non hanno: e per questo ho vissuto tanti e tanti anni col nervosismo, col dispiacere che la realtà attorno a me s'intestardisse a non essere come dicevo io.¹⁸⁴

[...] esso riguarda ciò che è forse in assoluto la cosa più pungente che ho derivato dalla *English Culture*, cioè il senso dell'ambiguità del rapporto tra realtà e sogno.¹⁸⁵

Dunque: in quei primi anni in Inghilterra, almeno dieci o dodici direi, mi sono sottoposto a una specie di tirocinio; ho cercato di insegnare a me stesso a scrivere semplice e chiaro, come i miei amici inglesi prendevano per sottinteso che si

¹⁸⁰ L. Meneghello, *Il tremo* in *Jura* cit. pp. 1091-1092.

¹⁸¹ L. Meneghello, *La virtù senza nome* cit. p. 1434.

¹⁸² Sul termine *Wit* cfr. anche S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* cit. e P. L. Berger, *Il comico come gioco intellettuale: il motto arguto* in ead. *Homo ridens*, cit., pp. 203-230.

¹⁸³ L. Meneghello, *Il turbo e il chiaro* cit. p. 1543.

¹⁸⁴ L. Meneghello, *Il dispatrio* cit. p. 173.

¹⁸⁵ L. Meneghello, *Quaggiù nella biosfera* cit. p. 32.

sforzano di scrivere le persone serie. In questo ho un debito profondo con l'Inghilterra: fra le tante cose che devo a quel mondo e a quella cultura c'è il fatto di avere, credo, acquistato proprio lassù il gusto di un certo tipo di relazione con la pagina scritta. Non mi faccio scrupolo di usare termini un po' fuori moda: è una relazione morale, oltre che estetica.¹⁸⁶

E così siamo arrivati a quanto pare al paradosso che è stato qui a Reading, ascoltando gli inglesi, che ho imparato a scrivere in prosa italiana!¹⁸⁷

L'inglese assume dunque un ruolo rilevante all'interno della formazione culturale meneghelliana. Non si tratta solo di una lingua. Come scrive Eva Maria Thüne, «quello che Meneghello qui propone è un confronto non solo tra lingua inglese e italiano, ma tra due modi di essere, di concepire la realtà, di metterla in parole»¹⁸⁸. L'inglese e l'Inghilterra diventano non solo il modo per arricchire la propria opera, ma anche il mezzo attraverso cui Meneghello si trasforma in uno scrittore che potremmo definire "europeo", ovvero in uno scrittore in grado di porsi in una posizione di osservatore lontano, che può comprendere pregi e difetti di un'Italia che sta ricominciando a vivere. E li può comprendere proprio in quanto, in parte straniero e in parte emigrante, poiché la distanza permette un'osservazione preferenziale.

L'inglese diventa dunque la lingua e la cultura affiancata all'italiano nella percezione del mondo da parte dello scrittore: «C'è un polo italiano e c'è un polo inglese in tutto ciò che sento e che penso»¹⁸⁹. Diventa il mezzo attraverso cui Meneghello rende la sua opera aperta a scambi culturali che diventano creatori di ironia. Scrive Guido Almansi a proposito della *tongue-in-cheek*: «Ogni forma di ironia, in quanto appartenente al dominio dei fenomeni culturali, assume aspetti diversi secondo la lingua e la società a cui è legata. L'inglese possiederebbe così un tipo di commento ironico che non sembra disponibile agli utenti di altre comunità

¹⁸⁶ L. Meneghello, *Il tremaio* cit. p. 1074.

¹⁸⁷ L. Meneghello, *La materia di Reading* cit. p. 1309.

¹⁸⁸ Eva-Maria Thüne, *The measure of english e la misura dell'italiano* in «*Del terzo muraro, nulla!*». Luigi Meneghello tra ricerca linguistica ed esperienza politica a cura di Silvia Basso e Antonio De Vita, Verona, Cierre edizioni, 1999, pp. 25- 44, p. 31.

¹⁸⁹ L. Meneghello, *Sottoscala* in *La materia di Reading* cit. pp. 1563-1580, p. 1573.

linguistiche»¹⁹⁰. Meneghello gioca moltissimo su questo utilizzo di una lingua altra come creatrice di ironia e lo fa soprattutto nella sua opera definita dalla Pellegrini come «il romanzo, sempre più rapsodico nella forma, dedicato all’analisi preliminare della seconda stagione esistenziale»¹⁹¹: *Il dispatrio*. Pubblicato nel 1993, *Il dispatrio* narra il «trapianto»¹⁹² di Meneghello in Inghilterra. «Si cambia veramente aria, siamo scaraventati in un mondo altro, e non solo perché si tratta della Gran Bretagna, anche perché le tinte sono nella maggior parte dei frammenti del surreale»¹⁹³. L’ironia accompagna il lettore in tutta l’opera, incrociando IT e EN: Meneghello si rende conto che «sarebbero state due storie incrociate: come da un lato l’esperienza inglese (EN) ha stravolto la mia percezione dell’Italia (IT), e d’altro lato come IT ha stravolto EN»¹⁹⁴. I due mondi si incrociano continuamente e l’ironia nasce esattamente da questo scontro di culture: «Ho vissuto con l’idea che tutto ciò che avveniva lassù era anche (per me) roba di qui. Mi accorgo che il punto di vista continua a oscillare. L’Inghilterra è insieme “lassù” e “quassù”, e altrettanto l’Italia. Qui, là: corrente alternata»¹⁹⁵. Del resto «gli inglesi sono i maestri dell’ironia»¹⁹⁶ e Meneghello trae dichiaratamente dalla loro cultura «garbo, ironia, *Wit*»¹⁹⁷. Esempi di ironia determinata dal contatto tra mondi sono molti. Un primo esempio è il passo in cui l’autore racconta dell’incontro con Moravia e Montale e della questione dei *daffodils*:

Ad ogni modo, fu proprio lui a invitare da noi Moravia, insieme con la Morante sua moglie e con Eugenio Montale. Stettero nella nostra cittadina un paio di giorni. Era primavera, c’erano i narcisi. Splendeva il sole nella piazzetta del mercato. C’era sulle bancarelle “una folla, una schiera dorata”, come nei versi di Wordsworth, un mare di *daffodils* d’oro. Moravia disse che l’idea inglese che il cuore, gonfio di piacere, possa “danzare con i *daffodils*” è inconcepibile in italiano, a Roma almeno, dove li chiamano tromboni: “Si ricolma di gioia il mio cuore e fa

¹⁹⁰ G. Almansi, *Amica ironia* cit. p. 20.

¹⁹¹ E. Pellegrini, *Luigi Meneghello* cit. p. 115.

¹⁹² *Ivi*, p. 116.

¹⁹³ *Ivi*, p. 116..

¹⁹⁴ L. Meneghello, *Il dispatrio* cit. p. 27.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 27.

¹⁹⁶ Eva-Maria Thüne, *The measure of english e la misura dell’italiano* cit. p. 32.

¹⁹⁷ L. Meneghello, *Il turbo e il chiaro* cit. p. 1543. Cfr. in questo caso anche S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l’inconscio* cit.

un giro di danza coi tromboni”. Naturalmente pensammo anche, tutti suppongo, alle trombe d’oro della solarità, e Moravia le citò.¹⁹⁸

O la questione che Meneghello avvia sul termine “sussiego”:

Curioso: “sussiego” è una delle parole che non so dire meglio, o almeno altrettanto bene, in inglese. Per rendere l’idea bisogna ricorrere a un rafforzativo, come *bloody*: anzi direi che per chi usa le due lingue una buona traduzione inglese di “sussiego” è “*bloody sussiego*”.

Le due lingue giocano tra loro per creare l’ironia, si rincorrono e si traducono l’una nell’altra: «La traduzione c’è dappertutto nella mia vita – scrive Meneghello in *Il turbo e il chiaro* – a ogni svolta di strada e a tutti i livelli: da una lingua all’altra e dall’altra alla prima, in frammenti, coscientemente, come esercizio, incoscientemente, in mille cose; una specie di falso bordone che va dietro alla melodia o alla mancanza di melodia nelle nostre vite – almeno nel mio caso»¹⁹⁹. E nel *Dispatrio* il contatto tra le due lingue diventa totalizzante. Il romanzo italiano è cosparso di termini inglesi, una sorta di *Partigiano Johnny* in versione alleggerita. Ci si rivolge all’inglese da un lato per sfuggire alla lingua della retorica, all’italiano del fascismo: in questo senso «il bisogno di “dispatriare” è avvertito come espiazione di una colpa generale per la sostanziale e sotterranea sopravvivenza nel presente del sistema fascista ripudiato a suo tempo andando a combattere nelle file della resistenza»²⁰⁰. Dall’altro, come scrive Meneghello stesso riferendosi al testo di Fenoglio, «l’uso dell’inglese va accostato a quello delle “irregolarità” linguistiche, i neologismi, le neoformazioni ecc., che conferiscono al testo il suo eccezionale potere di straniamento. Perché scrivere per esempio “vividità” al posto di “vividezza”? E’ come se lo scrittore cercasse le parole in se stesso – non nell’uso corrente»²⁰¹. Così cospargere il testo italiano di termini inglesi diventa un mezzo per far incontrare e scontrare i due mondi tra cui Meneghello si muove, per condurli ad un esito comune che li unisca entrambi, anche se spesso il lettore

¹⁹⁸ L. Meneghello, *Il dispatrio* cit. p. 65-66.

¹⁹⁹ L. Meneghello, *Il turbo e il chiaro* cit. p. 1540.

²⁰⁰ R. M. Morano, *I piccoli maestri e Fiori italiani: Luigi Meneghello tra «fraternae acies» e «lezioni d’abisso»* in *Omaggio a Luigi Meneghello* a cura di Antonio Daniele, Centro editoriale e librario Università degli studi della Calabria, 1994, pp. 91-129, p. 113.

²⁰¹ L. Meneghello, *Il Vento delle pallottole in Quaggiù nella biosfera* cit. p. 49.

italiano si perde nei meandri di questo incrocio di lingue. Ma il sorriso nasce proprio da questo scontro di livelli e piani diversi, in un continuo altalenare di senso e di lingua che conduce Meneghello a creare un testo fortemente visionario e con un dilemma esistenziale di sottofondo: «E' una situazione che pone dei problemi: finora in tutti questi anni si potrebbe dire che nel complesso mi sono impegnato sui due fronti, a nascondere agli italiani ciò che so degli inglesi, e viceversa – a non far sapere a loro quello che so di noi»²⁰².

Certamente però l'interdiscorsività agisce anche in altri modi. Uno dei più evidenti è senza dubbio la citazione della parola altrui, l'intertestualità, che il più delle volte nel testo meneghelliano porta al sorriso, o per usare un termine inglese alla *tongue-in-cheek*. La prima domanda da porsi è dunque questa: che cos'è l'intertestualità? La risposta giunge nelle parole di Franco Marengo: «Intertestualità vuol dire, alla buona, le capacità che i testi hanno di richiamarsi l'un l'altro, di istituire, loro sì, un dialogo intensissimo e polifonico, in virtù degli echi, delle connessioni, dei rimandi che sempre si istituiscono fra le parole, le frasi, i passi memorabili della scrittura letteraria. Echi, rimandi e connessioni che possono essere dichiarati ed esibiti, ma anche solo accennati o lasciati impliciti, o restare talvolta inconsapevoli»²⁰³. Le citazioni e le connessioni con altri testi acquisiscono per Meneghello un ruolo di rilievo all'interno della sua opera, in un continuo gioco di rimandi non sempre eclatanti. L'ironia nasce attraverso questo gioco sottinteso, «quando l'opposizione alla parola dell'avversario non è esplicitata ma sottintesa dall'atto stesso della ripresa»²⁰⁴. Scrive l'autore stesso a proposito di Borges: «Borges moltiplica le sue citazioni e i suoi richiami, con sovrano disprezzo della possibile accusa di pedanteria: e nasce in noi l'idea che forse è così che funziona la nostra mente. Ciò che pensiamo è tutto un tessuto di cose pensate da altri, ciò che diciamo è fatto di ciò che altri hanno detto, anche se non ne siamo sempre

²⁰² L. Meneghello, *Sottoscala* cit. p. 1573.

²⁰³ F. Marengo, *Intertestualità divertente* in *Per Libera nos a malo* cit. pp. 45-50, p. 46.

²⁰⁴ M. Mizzau, *L'ironia. La contraddizione consentita*, cit. p. 68.

coscienti»²⁰⁵. I richiami dunque sono nutrimento per il pensiero e le parole e noi stessi esistiamo grazie a ciò che abbiamo appreso da altri. Meneghello dissemina dunque la sua opera di citazioni e riferimenti ad altri testi per poter dimostrare di esistere: «quella di Meneghello è una scrittura che sfrutta in pieno, intensamente e consapevolmente, maliziosamente, una sapiente architettura intertestuale, a lungo meditata e raffinata»²⁰⁶.

Gli autori ripresi sono molti, molte volte osservati e citati con il tipico sguardo ironico meneghelliano. Non c'è una volontà di dimostrarsi superiore, non c'è il semplice vezzo citazionistico con il quale l'autore dimostra la propria superiore competenza. La ripresa è quasi sempre accompagnata o da una stima esibita o al contrario da una volontà di derisione o di scontro di piani, già analizzata come creatrice di ironia. In *Libera nos a malo*, si osservi per esempio il passo in cui la citazione riguarda *Il sabato del villaggio* di Leopardi, dove però si nota un rovesciamento esilarante di piani:

Sabo: in boca te cago
in boca te pisso
dimàn te guarisso.

Questo di sette è il più gradito giorno; i cuori si rallegrano aspettando la doméne
taumaturga.²⁰⁷

E' evidente il sottile gioco di riferimenti al testo leopardiano che solo un lettore preparato può comprendere per sorriderne. Qui, come altrove, l'ironia nasce dall'ossimoro, dal contrasto tra mondi diversi e livelli diversi. Leopardi diventa citazione di un gioco dialettale di bambini. Come scrive Marengo «è l'incontro-scontro fra discorsi, generi diversi e alternativi, fra esperienze confrontabili soltanto nell'ossimoro e nel paradosso, fra gli estremi opposti della nostra sempre estremizzata cultura, a costituire il nucleo portante di questa scrittura, e del suo "divertimento"»²⁰⁸.

²⁰⁵ L. Meneghello, *Per Borges a Vicenza* in *La materia di Reading* cit. pp. 1523-1533, p. 1527.

²⁰⁶ F. Marengo, *Intertestualità divertente* cit. p. 47.

²⁰⁷ L. Meneghello, *Libera nos a malo* cit. p. 133.

²⁰⁸ F. Marengo, *Intertestualità divertente* cit. p. 48.

Ma percepire quest'ironia non è sempre semplice: la mancanza di virgolette e la mancanza di citazioni dirette aumenta la difficoltà di comprensione da parte del lettore. «Dove andavano le donzelle con le anfore?»²⁰⁹ si chiede Meneghella nei *Piccoli maestri*, contemplando nell'Agordino un gruppetto di «ragazze irreali, poetiche», degne d'esser definite «donzelle» negli stessi termini e atteggiamenti immortalati in uno dei *Sarcofaghi* montaliani. O, sempre nei *Piccoli maestri*, un Servo ventenne manifesta la sua passione agitando le mani «senza che il desiderio trovasse le parole»²¹⁰: come in *Tempi di Bellosguardo*. La trasposizione è, come si può intuire, parodica e la mancanza di virgolette accentua l'esito straniante. Come scrive Silvio Ramat, «siamo dunque approdati ad una dimensione proverbiale, di cui detiene le chiavi, si capisce, solo chi abbia assimilato amorosamente il formulario montaliano, fino a farne un lessico familiare, sia pure circoscritto agli *happy few*. Per diritto d'amore, a loro soli è consentito il piacere dell'ironia, al riparo di qualsiasi sospetto di sacrilega irriverenza verso questo impareggiabile *auctor*»²¹¹.

Montale spicca tra gli autori che Meneghella cita o riprende tra quelli che Giulio Lepschy ha definito «stilemi di autori particolarmente amati» e Segre «reminescenze di autori prediletti». L'opera di Meneghella straripa di sue citazioni sottili e sottintese e come scrive Diego Zancani, «la poesia di Montale serve da contrappunto alla prosa di Meneghella»²¹².

Ma accanto agli autori amati spicca, nell'intertestualità meneghelliana, anche la presenza di autori poco apprezzati, e quindi derisi. Ma sempre sottilmente. L'ironia di Meneghella è sottile e mai esasperata, giunge a piccoli passi, fa capolino nella mente del lettore, ponendo il dubbio se esista davvero o se sia solo una suggestione. A volte è talmente poco evidente da confondere il senso del comico del lettore, insinuandosi come possibile e mai certa. La sua efficacia è tanto più evidente quanto meno lo è la figura stessa.

²⁰⁹ L. Meneghella, *I piccoli maestri* cit. p. 55.

²¹⁰ *Ivi*, p. 116.

²¹¹ S. Ramat, *Luigi Meneghella e la memoria dei poeti italiani* in *Per Libera nos a malo* cit. pp.51- 70, p. 53.

²¹² D. Zancani, *Montale in Meneghella* in *Su/Per Meneghella* a cura di Giulio Lepschy, Milano, Edizioni di Comunità, 1983, pp. 109- 117, p. 110.

In *I piccoli maestri* troviamo ad esempio questo passo:

Era gente già stata in guerra, mentre noi eravamo a Padova a suonare l'oboe sommerso, che poi non si sa che suono possa fare, farà glu glu.²¹³

E' evidentemente, per chi ne capisce il riferimento, una critica a Quasimodo e alla sua raccolta dal titolo *Oboe sommerso* uscita nel 1932. La coppia Ungaretti-Quasimodo diventa il corrispondente negativo di ciò che Montale rappresenta, una sorta di capovolgimento di tutto ciò che lo scrittore prende come esempio e maestro. E quale mezzo può rivelarsi più efficace in Meneghello, per la demolizione di ciò che non ama, dell'ironia? L'autore la utilizza senza pietà, ma sempre sottilmente, concedendo anche in questo caso solo a chi in grado di comprenderla, la possibilità di poter ridere del suo gioco demolitore. «La premessa, ovviamente, distrugge l'ironia»²¹⁴ scrive Almansi, e Meneghello non concede, infatti, nessuna premessa al suo lettore, né nessun tipo di preambolo chiarificatore. Non ci sono virgolette o altri segnali di citazione.²¹⁵ L'ironia deve presentarsi sotto mentite spoglie per essere credibile e per essere efficace. E questo fa sì che il lettore che riesca a trarre il messaggio nascosto, il lettore che riesca a tradurre in senso le mentite spoglie, sia il privilegiato, colui che Meneghello cerca per creare un rapporto di scambio. Questo gioco meneghelliano di citazioni nascoste lo si trova in tutta l'opera dello scrittore maladense:

Fu a lui che chiesi cosa voleva dire di preciso *ivi le latomie l'arancio greco*, e lui me lo disse. Partendo da 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),

²¹³ L. Meneghello, *I piccoli maestri* cit. p. 50.

²¹⁴ G. Almansi, *Amica ironia* cit. p. 16.

²¹⁵ Cfr. M. Mizzau, *L'ironia* cit. p. 47 ss.

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.²¹⁶

Quasimodo diventa il «ballista tindarico», Ungaretti di *Primo amore* diventa insostenibile e si muta poi tragicamente in «il Maestro delle Ascelle», ma senza che il riferimento sia troppo evidente. Meneghello non si fa scrupoli nella polemica che lo scaglia contro la coppia che considera funesta per le sorti della lirica italiana, ma cerca un lettore che possa comprendere senza che la polemica sia esibita. La citazione a rimandi testuali senza che il nome del poeta sia espresso mette in evidenza come la critica di Meneghello faccia affidamento alla preparazione letteraria di chi legge che deve essere in grado di cogliere i segnali anche quando sono sottintesi. «Non che la sfera dei rimandi ai poeti del Novecento, esplicita o suggerita, polemica o no, rimanga preclusa a qualche altro nome. Ma la triade Ungaretti Montale Quasimodo, ai livelli ottimi o pessimi, è dominante»²¹⁷. Meneghello ancora una volta utilizza l'ironia e ciò che da essa ha appreso, per trasmettere qualcosa che va aldilà del semplice divertimento o della semplice risata. Trasmette un senso nuovo, espone le sue teorie letterarie, sottilmente e agganciando il lettore che può comprenderle, cosparge il testo di riferimenti ironici che possono essere recepiti solo da uno stesso livello di preparazione e di comprensione. «L'intertestualità di Meneghello lavora in questo modo, accennando a questa o a quella derivazione, evocando questa o quell'immagine distintiva, riprendendo questo o quell'effetto, mai però insistendo nello scavo o nell'esibizione del significante, ma anzi girandoci attorno e abbandonando subito la presa, per svicolare e passare a un effetto nuovo, lasciando ogni approfondimento al lavoro interno dei significati, al filo rosso dell'episodio, non con un movimento rettilineo, ma con una serie di curve molto elaborate»²¹⁸.

C'è una forte componente ludica anche nella ripresa di un altro autore particolarmente amato da Meneghello e dal suo maestro Montale: Dante. Le

²¹⁶ L. Meneghello, *Bau-sète!* cit. p. 80.

²¹⁷ S. Ramat, *Luigi Meneghello e la memoria dei poeti italiani* cit. p. 60.

²¹⁸ F. Marengo, *Intertestualità divertente* cit. p. 50.

utilizzazioni ironiche sono quelle più comuni, da un lato con toni affettuosi e di rispetto verso l'originale:

Se ne stava in piedi sotto la tavola (perché era piccolo e minuto) e si sentivano uscire di là sotto i suoi discorsi ornati.²¹⁹

[...] altri arrivavano bensì, scalciando, sulla cima, ma poi restavano esiliati lassù, specchiando i visi spauriti nel zodiaco rubecchio.²²⁰

Dall'altro con effetti più spiccatamente dissacranti:

Li radunai e feci una piccola orazione: “Compagni”, dissi: “Vogliamo restar qui a consumare la polenta aspettando i rastrellamenti?”²²¹

Accanto a queste forme ci sono le vere e proprie parodie di forme dantesche, come la spiegazione meneghelliana della sua teoria circa la creazione e funzione vitale dell' “anima semplicetta”²²² che, come ci dice Zygmunt G. Baransky²²³, mima non solo *Purgatorio* XVI, ma anche la lezione di Virgilio sull'amore in *Purgatorio* XVII. «Tutta questa operazione “ludica” rivela da parte di Meneghello una precisa consapevolezza delle possibilità significative e stilistiche che Dante può offrire allo scrittore moderno: gli effetti comici che i dantismi possono provocare oggi a causa della distanza, cronologica e culturale, lo *shock* umoristico causato con l'incontro con un dantismo in un contesto inaspettato o in una prospettiva ideologica che nega le certezze del pensiero scolastico»²²⁴. Di conseguenza la ripresa dantesca da parte di Meneghello è più conscia e programmatica che irriflessa, anche se «la sua scrittura è fra le poche nella nostra letteratura a riconoscere, e a farci toccare con mano, di avere una base linguistica e stilistica non unica ed esclusiva, non vincolata al programma di una scuola [...], ma al contrario multipla, aperta e mobile, continuamente rinnovata, esposta

²¹⁹ L. Meneghello, *Pomo pero* cit. p. 628. Con riferimento a *Inf.* II, 67 e XVIII, 91.

²²⁰ L. Meneghello, *I piccoli maestri* cit. p. 14.

²²¹ *Ivi* p. 80. Con riferimento a *Inf.* XXVI, 112-22.

²²² L. Meneghello, *Libera nos a malo* cit. p. 32.

²²³ Z. G. Baransky, *Alle origini della narrativa di Meneghello: l'esempio dei dantismi*, in *Su/Per Meneghello* cit. pp. 97- 108, p. 105.

²²⁴ *Ivi* p. 105-106.

all'intuizione del momento, al fascino della battaglia fra sistemi significativi, al rigore di regole scoperte strada facendo»²²⁵.

Ancora una volta, qui come altrove, l'ironia è determinata dunque dallo «shock creativo» ovvero da quella capacità tutta meneghelliana di accostare piani e livelli diversi, creando una frizione e un contrasto di sensi e percezioni che fa sorridere il lettore. «Il mondo della cultura riflessa e il mondo della cultura popolare» si mescolano portando alla creazione di interazioni che rendono viva l'opera e la fanno sentire parte integrante del mondo popolare e letterario. Dallo scontro tra i due mondi, dal loro contrastarsi perché troppo vicini, nasce il sorriso.

L'ultima sezione “intertestuale” dell'opera meneghelliana che voglio analizzare nella sua struttura ironica è costituita dai riferimenti filosofici. Meneghello è stato a tutti gli effetti uno studente di filosofia. Dopo essersi considerato per un anno uno studente di Lettere, nel 1940 passò alla facoltà di Filosofia, creando quel bagaglio culturale che contribuisce notevolmente alla creazione dell'ironia nelle sue opere. Basti osservare questi esempi:

Ce n'era di giovani e di vecchi, di robusti e di scanchènici, ma insieme facevano un Ente palesemente vitale, una Banda in cui al primo sguardo si riconosceva calata l'Idea della Banda.²²⁶

La distinzione tra l'umano e il non-umano (sulla quale è fondata la società) sembrava sempre più vaga. Ma sì, una volta dicevamo di avere l'*anima*, e adesso lo *spirito*, è sempre la stessa minestra: abbiamo un osso buco sulle spalle, e dentro questo midollo specializzato, pieno di circuiti complessi ed eleganti ma (come schema) identici a quelli per mezzo dei quali questi uccelli invisibili sparsi per il bosco fanno *huuù, huuù*.²²⁷

Da ultimo restammo soli io e il non io.²²⁸

Lo zio disse che è un'esagerazione vedere Croce dappertutto. Lo disse col tono di camaraderie culturale con cui parlava allora coi nipoti più svegli, in deliziosi

²²⁵ F. Marengo, *Intertestualità divertente* cit. p. 46-47. .

²²⁶ L. Meneghello, *I piccoli maestri* cit. p. 62.

²²⁷ *Ivi*, p. 105-106.

²²⁸ *Ivi*, p. 172.

scambi sulla natura della Vita. «Nella Vita» disse «non ci sono solo Croce». S. improvvisamente illuminato non gli rispose Nulla.²²⁹

Si acquistava però anche un rispetto abbastanza assurdo per certe concezioni di carattere speculativo, radicate nell'uso scolastico: tra le quali veniva ben presto a primeggiare l'idea che la cosa più importante che ci sia è l'Assoluto. Più tardi all'università "assoluto" si usava principalmente come aggettivo intensificativo (realismo assoluto ecc.) per dire "badate che faccio sul serio; ma l'assoluto sostantivo del liceo era ben altro. Era l'Assoluto-in-Sé, una cosa da concepire nella sua essenza, chi ci riuscisse: e una volta concepitala il gioco era fatto, il senso ultimo della vita e della storia spiegato.²³⁰

Uno potrebbe credere che l'Essere sia soltanto l'oggetto distinto della Filosofia Teoretica, ma uno sbaglierebbe. L'Essere è dappertutto ed è tutto. In Morale per esempio sarebbe una sciocchezza credere che ciò che veramente importa sia il Doveressere in sé e per sé: ciò che importa è quello che c'è sotto al Doveressere, il suo vero fondo filosofico e cioè l'Essere-del-Doveressere. Questo veniva ad essere (prova tu a parlare di filosofia senza usare il verbo essere!) il punto d'unione tra le due branche e le due ore. In entrambe c'era da imparare una sola cosa, che l'Essere viene sempre primo e che asserire questo primato è il principio e la fine di ogni filosofare. «Bona Fine e bon Principio!» come si diceva alle zie la mattina di Capodanno in cambio di una moneta da due lire.²³¹

La filosofia in Meneghello diventa un mezzo per la creazione dell'ironia²³², diventa essa stessa bersaglio di ironia e creatrice di filosofia ironica anche dove il lettore non se l'aspetterebbe. Lo «shock creativo» trova realizzazione anche in questo caso e proprio per l'accostamento di piani diversi o per la capacità dell'autore di stupire il lettore quando non se l'aspetta. Scrive Antonio Daniele: «Tutta la terminologia filosofica che si incontra nei suoi libri viene usata in funzione iperbolica o comunque distanziante (quasi da filosofo pentito, si potrebbe dire!): un'ulteriore chiave ironico-interpretativa, nobilitante e al tempo stesso

²²⁹ L. Meneghello, *Fiori italiani* in *Opere scelte* cit. p.856. La data di nascita di *Fiori italiani* è indicata nella concisa paginetta introduttiva: «Ho pensato per la prima volta in confuso a questo libro nell'estate del 1944, sdraiato per terra davanti all'imboccatura di una grotta in Valsugana». Le carte donate al Fondo Manoscritti di Pavia, così come quelle presenti nell'Archivio della biblioteca universitaria di Reading, testimoniano il consueto travaglio prima dell'approdo alla stesura finale. La pubblicazione avverrà poi nel 1976. Per notizie bibliografiche vedi *Notizie sui testi*, in *Opere scelte*, cit. pp. 1687-1713.

²³⁰ *Ivi*, p. 861.

²³¹ *Ivi*, p. 905.

²³² Sul rapporto tra comico e filosofia cfr. anche R. Prezzo, *Il teatro filosofico e la scena comica* in *Ridere la verità* cit. pp. 9-52 e P. Berger, *Filosofi del comico e commedia della filosofia* in ead. *Homo ridens* cit. pp. 41-69.

straniante rispetto alla materia “bassa”»²³³. Più che da «filosofo pentito», io definirei l’effetto distanziante che si percepisce nel rapporto tra Meneghello e la filosofia come un meccanismo di allontanamento dal mondo culturale italiano, «mondo di estrema gracilità intellettuale e immaginativa, di cui con affetto e cattiveria di “espatriato”, Meneghello traccia la parodia»²³⁴. Deride la filosofia «con l’intento di contrastare la pomposità, la pedanteria, la retorica e specialmente la presunzione, il dogmatismo, la saccenteria, la sicumera che insidiano noi tutti e rendono alcuni di noi così antipatici»²³⁵. Per allontanarsi e creare distacco critico da quel mondo intellettuale italiano che ha rifiutato anche fisicamente quando ha deciso di “espatriare” a Reading.

Da questo punto di vista l’ironia diventa dunque anche una presa di distanza, un mezzo per distaccarsi e porsi in una posizione di osservatore privilegiato rispetto al mondo. La presa di distanza è in effetti una delle funzioni dell’ironia, uno dei mezzi attraverso cui crea la sua definizione. Meneghello è ironico anche perché si concede quella presa di distanza che gli permette di poter osservare da una posizione distaccata, e quindi preferenziale, il proprio mondo e la propria patria. Può ridere del proprio mondo perché se ne è allontanato. Ci sono diversi passi della sua opera in cui egli stesso comprende l’importanza del distacco per la creazione di una visione oggettiva:

Dice Gaetano che s’accorse com’era per questo rispetto il paese soltanto molto più tardi, quando già aveva cominciato ad andare a Padova: ed è appunto così, la cosa saltava agli occhi, eppure non ce ne rendevamo conto fin che non si spostava la prospettiva.²³⁶

E’ in piccolo quello che poi accadde a Meneghello stesso: per comprendere l’Italia e crearne una visione realista e oggettiva, dovette allontanarsene ed espatriare a Reading. Rifiutare quel mondo è possibile solo dall’esterno, quando lo

²³³ A. Daniele, *La grammatica narrativa di Luigi Meneghello* in *Per Libera nos a malo* cit. pp. 85-102, p. 87.

²³⁴ E. Pellegrini, *Luigi Meneghello* cit. p. 38.

²³⁵ L. Meneghello, *La virtù senza nome* cit. p. 1434.

²³⁶ L. Meneghello, *Libera nos a malo* cit. p. 281.

sguardo diventa oggettivo e diviene possibile «condurre una sorta di polemica gnoseologica sui tumefatti bubboni della società italiana (in particolare quelli della vuota e compiaciuta insensatezza del fascismo e del cattolicesimo nel Veneto, parodiati nelle loro convenzioni formalistiche)»²³⁷. Da questo punto di vista eclatante è l'esempio di *Fiori italiani*, romanzo sull'educazione culturale in Italia all'epoca di Meneghello bambino e adolescente. Il libro è in terza persona, la storia di S. «E' l'unico dei miei libri in cui il protagonista non è «io»; qui è invece una iniziale maiuscola, «S.», con cui intendevo rappresentare il «Soggetto» (*Subject*) del processo educativo, o lo «Scolaro» (*Scholar-boy*) o lo «Studiante» (*Student*)»²³⁸, scrive Meneghello. E non è un caso che l'unico testo in cui Meneghello si pone in terza persona, sia anche il testo in cui si tratta dell'educazione culturale in Italia, uno dei bubboni maggiori del periodo in questione. Proprio perché lo sguardo di Meneghello diventa doppiamente critico, porsi in terza persona diventa necessario per stabilire l'oggettività. Perché se «il nostro paesaggio veneto, siccome ci ero cresciuto dentro, non mi era mai venuto in mente che fosse un paesaggio»²³⁹, lo stesso vale per la critica all'educazione: ci si può rendere conto di ciò che non funziona solo allontanandosene. «C'è un personaggio che dice io e c'è un narratore che, ben distinto, osserva se stesso agire entro le vicende di un mondo lontano»²⁴⁰. La presa di distanza diventa fondamentale per la definizione di Meneghello quale scrittore “europeo”, quale autore in grado di criticare il proprio paese perché interno, ma anche esterno, quale punto di approdo di un'educazione italiana che deve evolversi per adeguarsi ad un'Europa in crescita. Dopo la retorica del fascismo e il bigottismo della Chiesa Cattolica, espatriare diventa l'unico mezzo per essere oggettivi e creare un proprio bagaglio libero da schemi e da creazioni scolastiche imposte. Nascimbeni nell'introduzione all'edizione negli Oscar Oro Modadori descrive il libro come «una densa, ironica, amara, irresistibile expertise su ciò che si insegnava e si imparava negli anni trenta» e la Pellegrini lo definisce

²³⁷ E. Pellegrini, *Luigi Meneghello* cit. p. 46.

²³⁸ L. Meneghello, *Fiori a Edimburgo* cit. p. 1330.

²³⁹ L. Meneghello, *I piccoli maestri* cit. p. 18. Sull'importanza del paesaggio in letteratura cfr. B. Westphal, *La geocritica. Reale, finzione, spazio*, Roma, Armando, 2009.

²⁴⁰ M. Corti, *Introduzione a "I piccoli maestri"* cit. p. XI.

«una critica all'establishment fascista e parafascista di quel tempo, che emerge nella mente di un ragazzo intimamente e irriducibilmente originale»²⁴¹. Originale non solo nei contenuti, ma anche nella forma attraverso cui li esprime.

²⁴¹ E. Pellegrini, *Luigi Meneghello* cit. p. 78.

4. *La risata umile: l'ironia come antiretorica e autoironia*

L'antiretorica diviene un altro punto di riferimento costante nella creazione dell'ironia. E' ciò che permette a Meneghello di criticare più o meno velatamente la retorica e il dogmatismo dell'Italia che ha fuggito. E' l'ironia che smonta i grandi miti resistenziali e diventa autoironia per rendere il partigiano Meneghello un giocoliere di poco conto. Svariate sono le modalità in cui l'antiretorica si realizza.

E' nei *Piccoli maestri* che Meneghello porta al massimo splendore il proprio progetto di distruzione o capovolgimento della retorica, in quell'opera definita da Maria Corti come «una lunga rappresentazione e una dimostrazione»²⁴². Nella nota finale, redatta per l'edizione aggiornata del 1976, l'autore scrive: «*I piccoli maestri* è stato scritto con un esplicito proposito civile e culturale: volevo esprimere un modo di vedere la Resistenza assai diverso da quello divulgato, e cioè in chiave anti-retorica e anti-eroica. Sono convinto che solo così si può rendere piena giustizia agli aspetti più originali e più interessanti di ciò che è accaduto in quegli anni»²⁴³. E' un intento polemico dunque, quello di Meneghello. Una volontà di presentare da «un punto di vista europeo, voglio dire non parrocchiale»²⁴⁴ la Resistenza fino ad ora esaltata dalla retorica opposta alla retorica di regime. Come scrive Ernestina Pellegrini in questo intento meneghelliano «funzionava, in certi punti, anche il modello dello *Zivago* di Pasternak, l'ironia di certa prosa saggistica inglese del Settecento, e il “tono” parlato, irriverente, di *Il giovane Holden* (1951) dello scrittore americano J.D. Salinger»²⁴⁵. C'entrava anche il disappunto personale

²⁴² M. Corti, *Sullo stile dei “Piccoli maestri”* in *Anti-eroi. Prospettive e retrospettive sui “Piccoli maestri” di Luigi Meneghello*, Bergamo, Lubrina, 1987, pp. 97-103, p. 103.

²⁴³ L. Meneghello, *I piccoli maestri* cit. p. 232.

²⁴⁴ L. Meneghello, *Quanto sale?* in *Jura* cit. p. 1119. Versione scritta della relazione di apertura per il convegno di Bergamo del 7 giugno 1986 promosso dall'amministrazione comunale sui temi proposti dai *Piccoli maestri*. Titolo del convegno *L'ethos dei Piccoli maestri*. «Ciò, che ethos gavio voialtri?». Il contributo di Meneghello, unitamente a quello degli altri partecipanti è stato pubblicato nel volume che raccoglie gli atti: *Anti-eroi. Prospettive e retrospettive sui “Piccoli maestri” di Luigi Meneghello*, Bergamo, Lubrina, 1987. Il testo è stato poi riproposto «in forma appena riveduta» in *Jura*. Cfr. *Notizie sui testi in Opere scelte* cit. p. 1722.

²⁴⁵ E. Pellegrini, *Luigi Meneghello* cit. p. 60.

di Meneghello nei confronti di un libro canonico sull'argomento come *Uomini e no* di Vittorini (1945), percepito come un resoconto falsificato, quasi la "caricatura" sproporzionata della Resistenza. In opposizione a questa costruzione falsificata Meneghello propone di costruire «una nuova retorica al posto della vecchia»²⁴⁶, che permetta di sentirsi «liberi di vedere il lato comico della situazione, e attraverso di essa la sua vera natura [...] perché l'antiretorica quando diventa costume (nella vita) e stile (nei libri) dà accesso a zone della realtà che altrimenti non si sa se sarebbero accessibili»²⁴⁷. Antiretorica dunque che diviene mezzo per comprendere di più, strumento attraverso cui opporsi alla retorica di regime e diventare più forti perché più ironici. Giocare sulle debolezze della Resistenza diventa per Meneghello l'unico modo attraverso cui renderla consapevole e dunque inattaccabile. Ovviamente questo demolire l'esaltazione attraverso cui da sempre la Resistenza era stata dipinta provocò non poche reazioni contrarie: «Certo, il libro è stato ricevuto con meno piena cordialità di *Libera nos*, ma nel complesso io non ho da lamentarmi. Naturalmente mi era dispiaciuto che tra gli ex-partigiani (e anche tra gli «storici» della Resistenza) qualcuno desse segno di un certo disappunto: questo però l'avevo già messo sul conto, è ovvio che la gente preferirebbe essere considerata eroica, specie quando non lo è molto»²⁴⁸. Questo perché Meneghello, scrittore e partigiano, come scrive Marengo, «si porta fuori dalla prospettiva modernista, in nome della trasmissione di esperienze libere più che di un progetto e un mondo, di un'attesa piuttosto che di una profezia o un manifesto, di una molteplicità di significati sospesi piuttosto che di un significato portante e conclusivo»²⁴⁹. Vediamo dunque come Meneghello arriva a rovesciare la retorica resistenziale attraverso l'ironia e l'autoironia.

Meneghello costruisce *I piccoli maestri* demolendo la falsa solennità con la quale gli scritti del tempo avevano rappresentato la Resistenza e agisce attraverso l'ironia. Tutta l'opera è cosparsa di passi nei quali e attraverso i quali lo scrittore

²⁴⁶ L. Meneghello, *Quanto sale?* in *Jura* cit. p. 1128.

²⁴⁷ *Ivi*, p. 1128.

²⁴⁸ *Ivi*, p. 1136.

²⁴⁹ F. Marengo, *Il mitra e il veleno della verità* in *Anti-eroi. Prospettive e retrospettive sui "Piccoli maestri" di Luigi Meneghello* cit. pp. 47-56, p. 56.

maladense propone una nuova visione di quegli anni che egli stesso definisce «anti-retorica e anti-eroica (trattando le due espressioni come sinonime)»²⁵⁰. Gli esempi sono numerosi:

[...] Invece non mi venne la crisi, anzi: sentivo bensì un po' di vergogna in termini generali, perché quella si sente sempre, e in particolare alla fine di una guerra in cui non si è nemmeno morti; ma sentivo anche le prime avvisaglie di un'ombra oscura di sollievo. Ora è finita, mi dicevo. In fondo non è colpa nostra se siamo ancora vivi. Sì, è stata tutta una serie di sbagli, la nostra guerra; non siamo stati all'altezza. Siamo un po' venuti a mancare a quel disgraziato del popolo italiano. Almeno io, gli sono certamente venuto a mancare; si vede che non siamo fatti l'uno per l'altro.²⁵¹

E poco più sotto:

alla fine dissi alla Simonetta: «Sai, i pezzetti della nostra vita non servono a nulla. Quello che è stato è stato. Resta un sentimento vago, come provo io in queste parti qui».

«Che genere di sentimento?» disse lei.

«Mi sento come a casa» dissi. «Ma più esaltato».

«Sarà perché facevate gli atti di valore, qui» disse la Simonetta.

«Macché» dissi. «Facevamo le fughe».

«Scommetto che avete fatto gli atti di valore».

«Macché atti di valore» dissi. «Non vedi che ho perfino abbandonato il parabello?»

«Già» disse lei. «Perché l'hai lasciato qui?»

«Cosa vuoi sapere?» dissi. «Li lasciavamo da tutte le parti».

«Perché?» disse la Simonetta.

«San Piero fa dire il vero» dissi. «Non eravamo mica buoni a fare la guerra».²⁵²

E' già evidente in entrambi questi passi come l'ironia definisca l'apporto rivoluzionario che Meneghello contribuisce a diffondere nel panorama resistenziale italiano. C'è una volontà di superamento rispetto all' *establishment* culturale del tempo che lo scrittore stesso sottolinea nella nota al testo: «E' toccato a me, tra i miei compagni, scrivere questo libro, sapendo che le cose che esprime non consonavano con la mentalità del nostro *establishment* culturale. Mi sono attaccato

²⁵⁰ *Ivi*, p. 1121.

²⁵¹ L. Meneghello, *I piccoli maestri* cit. p. 11.

²⁵² *Ivi*, cit. pp. 11-12.

all'orgoglio di fare almeno un buon libro, di non mancare in questo ai miei compagni e alla memoria del nostro maestro: sperando di trasmettere una testimonianza della nostra esperienza in forme letterariamente vitali»²⁵³. Una volontà vivificatrice dunque. Con l'obiettivo di capovolgere il senso della guerra civile che aveva sconvolto l'Italia a metà degli anni '40 e scoprendo contemporaneamente che «lo scopo della prosa non è principalmente l'ornamento, ma è quello di comunicare dei significati»²⁵⁴. Scontrandosi dunque con tutta «l'educazione retorica a cui era stato esposto»²⁵⁵ e arrivando a sostenere che «la solennità è un difetto»²⁵⁶.

Ed è per questo che la Pellegrini definisce il libro come «resoconto e testimonianza per le nuove generazioni e non come una memoria scritta per coloro che hanno vissuto quel periodo»²⁵⁷, perché c'è in Meneghello la volontà di trasmettere la verità su quegli anni e sulla vita da partigiani, mostrando ai giovani quello che era stata la Resistenza nelle sue vesti reali, «cercando i mezzi stilistici per tenere a bada la commozione»²⁵⁸ e per ironizzare senza sminuire. Tutto questo attraverso quel «libro della memoria», descritto da Maria Corti, di cui Meneghello si fa «scriba» e che «mescolandosi alla vena umoristico-ironica porta lo stile a lievitazione»²⁵⁹.

Meneghello ironizza, gioca con la storia e con la sua storia, rende il partigiano «just a fucking bandit»²⁶⁰ e non «buono a fare la guerra»²⁶¹, un uomo e non un eroe, non cristallizzato nella figura di soldato perfetto e coraggioso, ma impacciato e a volte impaurito, irriverente e umano:

Ero deciso a instaurare l'autogoverno, ma avendo esortato i giovani ribelli a non usare come latrine gli spazi prossimi alla malga e trovando poi fra i cespugli presso

²⁵³ *Ivi*, cit. p. 232.

²⁵⁴ L. Meneghello, *La materia di Reading* cit. p. 1307.

²⁵⁵ *Ivi*, p. 1307.

²⁵⁶ *Ivi*, p. 1309.

²⁵⁷ E. Pellegrini, *Luigi Meneghello* cit. p. 61.

²⁵⁸ L. Meneghello, *I piccoli maestri* cit. p. 235.

²⁵⁹ M. Corti, *Sullo stile dei "Piccoli maestri"* in *Anti-eroi. Prospettive e retrospettive sui "Piccoli maestri"* di Luigi Meneghello cit. p. 101-102.

²⁶⁰ *Ivi*, p. 230.

²⁶¹ *Ivi*, cit. p. 12.

la malga una cospicua testimonianza di disubbidienza, chiamai l'Adunata agli Escrementi.²⁶²

Questi ufficiali che ci osservavano, curiosi ma distaccati, come studiando animali marini in un acquario, parevano marziani, invulnerabili. Mi sentivo uno straccione in mezzo agli straccioni, osservato da questi marziani. I miei compagni stavano fermi: tutto a un tratto Bandiera si tirò giù i calzoni, e si mise in ginocchio, voltando il sedere all'insù. Ad uno ad uno gli altri lo imitarono; nessuno disse nulla; io restai com'ero, seduto per terra, come il pastore di un branco di culi, guardando i tedeschi che ci guardavano di lassù, e si passavano il cannocchiale.²⁶³

Il Finco disse: «Fila, fila!». Filammo via lungo la linea delle lastre rosa, parte correndo curvi, parte arrancando a quattro zampe, il modo che si chiama a gattomagnò.²⁶⁴

“Ci considerano le loro forze armate” pensavo. “Dev'essere la prima volta che questo succede, nella storia italiana. Peccato che ogni tanto ci troviamo piuttosto disarmati”.²⁶⁵

Ma i tedeschi, un gruppetto di signori in glauco, stranamente avevano alzate le mani e le tenevano su. Maria-Vergine! Non li avevo mai visti così e quasi mi spaventai.²⁶⁶

In tutti questi passi l'ironia gioca un ruolo travolgente nella creazione dell'anti-retorica. Meneghello ironizza per opporsi all'eroismo, rende se stesso e i suoi compagni «più che un piccolo reparto militare [...], un gruppo sportivo, una sorta di CAI agreste e armato»²⁶⁷, ride di loro e di sé per farne uomini e non eroi irraggiungibili, «determinati esclusivamente dal bisogno, stretti nella morsa della lotta per la nuda esistenza»²⁶⁸. E egli stesso scrive come «tutto sommato, in questa faccenda della retorica, c'è stato forse un eccesso di zelo nel continuare per tanti

²⁶² *Ivi*, cit. p. 50.

²⁶³ *Ivi*, cit. p. 61.

²⁶⁴ *Ivi*, cit. p. 92.

²⁶⁵ *Ivi*, cit. p. 167.

²⁶⁶ *Ivi*, cit. p. 225.

²⁶⁷ *Ivi*, cit. p. 182.

²⁶⁸ R. Zorzi, *Quale ethos?* in *Anti-eroi. Prospettive e retrospettive sui "Piccoli maestri" di Luigi Meneghello* cit. pp. 105-114, p. 106.

anni a considerarla così essenziale»²⁶⁹. Rigettarla è stata dunque la sua salvezza. A questo proposito si citerà Jankélévitch e il suo saggio *L'ironie* in cui scrive: «L'ironia quindi funziona da *moderatore*, da regolatore degli eccessi, delle sproporzioni; regola i nostri rapporti con l'universo[...]. Essa contrasta l'assolutismo patologico, fa sì che la magniloquenza arrossisca di essere magniloquenza, supera con una specie di levitazione la nostra pesantezza spirituale e interrompe infine la proliferazione compiacente degli aggettivi. In questo modo l'ironia ci immunizza contro la delusione; è l'antidoto delle false tragedie, la coscienza che nessun valore esaurisce tutti i valori; lotta contro l'inerzia dei sentimenti che si attardano, che diventano tic, manierismi o formule; richiama all'ordine i dolori che si eternizzano e pretendono di essere totali, cioè disperati; essa è dunque nello stesso tempo una grande consolatrice e un principio di misura e di equilibrio»²⁷⁰.

Non c'è descrizione migliore di che cosa rappresenti l'ironia all'interno dell'opera meneghelliana per la creazione dell'anti-retorica e in fondo le parole di Jankélévitch non esprimono significati molto diversi dalla descrizione che Meneghello fa dell'ironia nella *Virtù senza nome*, descrivendola come «la facoltà di spostare (o anche capovolgere) il punto di vista di un testo, con l'intento di contrastare la pomposità, la pedanteria, la retorica e specialmente la presunzione, il dogmatismo, la saccenteria, la sicumera che insidiano noi tutti e rendono alcuni di noi così antipatici[...]»²⁷¹. E' la leggerezza che ricerca Meneghello, l'anti-retorica e l'anti-eroismo che lo oppongono alla letteratura resistenziale e lo avvicinano alla verità.

Prendersi gioco della retorica attraverso la quale la sua generazione è cresciuta, è dunque un altro dei momenti fondamentali della sua opera. E la retorica viene sminuita perché derisa e ironizzata. Si osservi qualche esempio:

²⁶⁹ L. Meneghello, *Quanto sale?* in *Jura* cit. p. 1128.

²⁷⁰ V. Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 164.

²⁷¹ L. Meneghello, *La virtù senza nome*, cit., p. 1425.

Ci ricantavamo anche le canzoncine del Littorio, le liete strofe sull'Italia e sul Duce, che hanno un'alta carica rallegrante, e ancora oggi mi sembrano, nel loro genere, perfette.

*Dio ti manda all'Italia
come manda la luce:
Duce!Duce!Duce!*

Il gioco delle note basse e degli acuti nell'ultimo verso è delizioso. Tornavamo con immutata ammirazione a quei begli inni dove tutti vegliano:

*...per la maggior grandezza
il Duce sempre a vegliar sarà:
veglierà il Re...*

Io attaccavo le mie preferite e Nello le sue. Ogni tanto ripetavamo insieme:

*Una maschia gioventù
con romana volontà:
comatterà!*

Era questa la versione cantata dalla mia famiglia, e a Nello piacque. *Comatterà* non è un verbo, ma un grido, come *alalà!*²⁷²

«A dirtela proprio giusta», disse il Castagna «a me dell'Italia non me ne importa mica tanto».

[...]Gli domandai se non gli interessava che governo andasse su. Il Castagna mi disse di fargli vedere le mani. Gliele feci vedere dalla parte delle palme (perché questa frase in dialetto vuol dire così) e lui ci mise vicine le sue. Sulle palme io avevo qualche callo qua e là, ma recente, pallido, avventizio; lui aveva tutta una crosta antica, scura, quasi congenita; non erano calli, ma una mutazione dei tessuti.

«Vedi?» disse il Castagna. «Quando va su un governo, noialtri dobbiamo lavorare».

«Anche se fossero fascisti?» dissi.

«Eh no, per la madonna» disse lui. «I fascisti non sono mica un governo».

«Già» dissi io. «I fascisti sono...». Cercavo una formula salveminiana.

«Rotti in culo» disse il Castagna.

Questo era il suo ethos. Mi disse anche cosa avrebbe fatto se per disdetta tornassero su proprio loro.

«Allora» disse «torniamo su anche noi. Torniamo qua».

Ottimo, ottimo, pensavo.²⁷³

«I badogliani sarete voi» dissi io.

«Noi no» disse il Cocche. «Noi siamo i comunisti».

Questo mi chiuse per un po' la bocca.

²⁷² L. Meneghello, *I piccoli maestri* cit. pp. 66-67.

²⁷³ *Ivi*, cit. pp. 76-77.

«Ora venite con noi al campo» disse il Cocche; «è una formalità, ma questa zona è nostra».

Io gli spiegavo tutto per bene, ma lui diceva che aveva ordini; io (segretamente) ammiro quelli che stanno agli ordini, però questi suoi ordini non vedevo perché fossimo tenuti ad obbedirli proprio noi. Arrivammo più volte a un punto morto.

«Quanto lontano è il campo?» disse Lelio «potremmo anche andare al campo».

Andammo. Per la strada il Cocche disse: «Oh, arrivando al campo i vostri schioppi li portiamo noi».

«Benissimo» dissi io. «Noi portiamo i vostri».

Ma il Cocche voleva portare i nostri e *anche* i suoi. Questo rischiava di rovinare un po' tutto.²⁷⁴

In questi passi risulta evidente la differenza di stampo che Meneghella apporta alla retorica resistenziale. Sia negli inni fascisti derisi, sia nel dialogo col Castagna e nella conversazione tra comunisti e badogliani, emerge chiaramente la sua volontà di presentare un mondo totalmente differente da quello tramandato dalla storiografia: non c'è solennità, né esaltazione, non ci sono né magnificenza né retorica. Al contrario, la semplificazione dei fatti e la scarnificazione dell'eroismo è portata talmente all'eccesso che a volte si ha quasi l'impressione di trovarsi di fronte a un evento di nessuna importanza.

L'ironia contribuisce notevolmente a quest'opera di scarnificazione: attrae il lettore, lo fa sorridere perché demolisce miti rovesciando la comune percezione degli eventi, e lo conduce poi alla riflessione. Come sempre l'ironia non è fine a se stessa, ma si interroga sul perché delle cose. La critica alla retorica e la sua derisione diventano il mezzo attraverso cui Meneghella conduce se stesso e il lettore alla reale visione della Resistenza: il proposito dell'opera è esplicitamente «civile e culturale» - «volevo esprimere un modo di vedere la Resistenza assai diverso da quello divulgato, e cioè in chiave anti-retorica e anti-eroica»²⁷⁵-. Lo stesso scrittore, in *Quanto sale?*, ribadisce l'importanza del «senso di sollievo nel riconoscere la pochezza delle nostre attività resistenziali e militari»²⁷⁶, quasi come se si fosse liberato del peso determinato dalla necessità di essere eroico: «Scrivere, ho detto in qualche parte, è una funzione del capire. E quest'ultima liberazione è

²⁷⁴ *Ivi*, cit. p. 83.

²⁷⁵ *Ivi*, cit. p. 232.

²⁷⁶ L. Meneghella, *Quanto sale?* cit. p. 1108.

avvenuta soltanto vent'anni più tardi [...]. Più volte nelle pagine da cui ho citato si dice che in questo episodio del 1945 “cercavo il senso” della nostra esperienza di partigiani, e lo cercavo invano. Credo fosse perché mi sembrava insopportabile non aver combinato qualcosa di un po' più importante nella guerra civile: non trovavo il senso perché non volevo trovarlo, era un senso che mi pareva misero, quasi indegno. Di questo in seguito ho smesso un po' alla volta di crucciarmi, anzi il mio punto di vista si è quasi capovolto: dando luogo in cambio a spunti forse un po' esagerati di orgoglio etico – politico.[...] Perché oggi, finalmente, mi sento tranquillo. Non mi dolgo affatto di non essere stato un po' più bravo in guerra. Oggi so che il “senso” della nostra esperienza non è qualcosa di separato, ma è l'esperienza stessa: purché ovviamente si riesca a esprimerla, a comunicarla»²⁷⁷.

L'esperienza diventa dunque importante per se stessa, senza necessità di un eroismo che non si può raggiungere. Non si richiede più la grandezza di azioni, né che la nobiltà d'animo sia eclatante. Al contrario, l'esperienza basta a se stessa: l'importante è saperla trasmettere. «Ecco dunque: se oggi volessi definire “la sostanza” dei *Piccoli maestri* direi che è l'impegno di trasmettere il meno fiaccamente possibile ciò che i miei compagni ed io abbiamo visto e sentito, e perfino *fatto* di tanto in tanto: senza preoccupazioni di interpretare la nostra esperienza in termini storici o morali»²⁷⁸. L'esperienza in quanto tale e in quanto reale e limpida diventa la protagonista dell'opera meneghelliana perché ciò che può essere trasmesso così com'è.

Ma la battaglia di Meneghello contro la retorica non avviene solo nei *Piccoli maestri*. E' una battaglia che lo scrittore maladense inserisce all'interno di tutta la sua opera, proprio ad indicare come non si tratti solo di una presa di posizione legata alla lettura della Resistenza, ma piuttosto di una vera e propria poetica di vita: Meneghello è anti-eroico anche quando racconta di se stesso.

Scriva Franco Marcoaldi: « Memore del dettato di Keats – “fine writing is fine doing” - Gigi si sentiva profondamente offeso dalla falsa oscurità, la finzione del

²⁷⁷ *Ivi*, cit. pp. 1108-1109.

²⁷⁸ *Ivi*, cit. p. 1113.

difficile, del raffinato, dell'insolito, del profondo. Praticare quel tipo di prosa non è un modo disonesto di scrivere, ma un modo disonesto di vivere»²⁷⁹.

Se prendiamo ad esempio alcuni passi di altre opere, vediamo come si attivi lo stesso meccanismo di difesa dalla retorica che governa tutta la sua più importante opera resistenziale. Non lascia scampo a nessuno, né ai grandi uomini, né alle grandi azioni, né alle grandi orazioni:

La Famiglia-Reale ha cinque teste, UmbertoJolandaMafaldaGiovannaMaria. Sopra ci sono le teste del Re e della Regina; per farsi questo ritratto il Re è montato su un caregotto. La Regina è altissima. Viene dal Monte Negro, dove hanno costumi selvatici e le donne spandono acqua in piedi. Anche la Regina è abituata così e quando spande acqua nel Quirinale lo fa dall'alto; invece il Re per arrivare col pimparo all'orlo del Quirinale deve alzarsi in punta di piedi.

Il Re ha anche la Regina-Madre, che quando era giovane voleva fare le brutte cose col poeta Carducci, approfittando che era sempre ubriaco. Roba da niente in confronto con la Duchessa d'Aosta, madrina della Terza Armata. La Terza Armata è composta di Eroi. Il Duca d'Aosta ha una faccia da mona.²⁸⁰

Ma io ero partito da un esercizio stilistico nel quale il nome di questa compaesana, alla cui memoria chiedo ora perdono, mi aiutava ad accusare la nostra presunzione e la nostra Patria, cominciando *Chi ti cagò? Mi cagò l'Italia detta la Bella Italia; col congedo, l'Italia caga troppo, dottori ladri.*²⁸¹

Vorrei aggiungere che quella clausola, «un romanziere atipico», mi ha lasciato un po' perplesso. Non posso dire che sia ciò che sento di essere. (D'altra parte «un romanziere tipico» sarebbe assai poco lusinghiero, e certo non mi farebbe piacere che mi chiamassero «un non-romanziere tipico». Forse una formula accettabile sarebbe «un non-romanziere atipico»: una doppia negazione, negare tutto...) ²⁸²

Meneghello rifiuta la retorica deridendola e prendendosene gioco. Come scrive la Pellegrini, «è la grazia micidiale dell'understatement, la prospettiva elegante e sobria della riduzione che non vuole suscitare né commozione né indignazione né pietà, e le suscita, mescolate, tutte insieme, dando al lettore scosse elettriche come

²⁷⁹ F. Marcoaldi, *Luigi Meneghello, una vita contro la retorica*, «La Repubblica», 27 settembre 2008.

²⁸⁰ L. Meneghello, *Pomo pero* cit. p. 649.

²⁸¹ *Ivi*, cit. p. 662.

²⁸² L. Meneghello, *Discorso in controluce* in *La materia di Reading* cit. p. 1381.

davanti a un grande romanzo d'avventure»²⁸³. Certo in questa sua derisione del mondo, prende molto spazio anche il suo contatto con la realtà inglese. Scrive Maria Corti: «Meneghello guarda la realtà con un senso mirabile e sottile del ridicolo, dove certo prende quota anche la componente anglosassone»²⁸⁴.

E certamente l'inglese ha avuto un ruolo rilevante nella creazione del distacco ironico meneghelliano: «garbo, ironia, *Wit*, le qualità “inglesi” che poi forse hanno avuto un qualche influsso indiretto sul mio stesso modo di vedere le cose e di provare a scriverle».²⁸⁵

L'antiretorica diviene dunque la sua traccia guida. E l'ironia il mezzo per renderla evidente:

Faticare, anni di dura disciplina, per provare a purificare la odiosa lingua aulica della trbù, e poi trovarsi fra i piedi (come il Croce quando diceva, fuori dalle scatole marxisti e socialisti, non intralciate il gioco di gambe dei lottatori!cioè le due squadre contrapposte dei laici e dei religiosi), trovarsi fra i piedi dei giovani ignari che riscoprono in qualche nuovo autore le bellezze della nostra odiosa lingua aulica, e lodano la complessità sintattica, che invece è semplicissima confusione di idee, il lessico peregrino, che è mala copertura del niente da dire, e tutto il resto... [...] Zucche!Ma non vedete che questo qui cerca soltanto di copiare due o tre modelli che grazie a Dio hanno fatto il loro tempo?²⁸⁶

Devo ammettere che un po' di colpa la ebbi anch'io, perché sentivo che la faccenda aveva un suo lato stimolante, relativo alla sopportazione del dolore che a quel tempo ero incline a considerare una challenge, non priva di aspetti interessanti. Questo era uno dei risultati pratici della mia educazione classica e dannunziana. Avevo preso in parola D'Annunzio, nei luoghi dove ci tramanda la nozione che pigliare delle botte forti, specialmente sulla testa, o scavezzarsi qualcosa, farsi cavare un dente o un occhio o le unghie sono parte normale della vita buona [...]²⁸⁷

Nulla mai resse di ciò che costrussi con più bislacco impegno nella vita: una forza impietosa ruba il sacco degli ovicini alla ragna intorpidita. Sferiche ballottine, ciascuna è un ragnetto. Rubi il sacco con uno stecco, lo incidi con la lametta del

²⁸³ E. Pellegrini, *Luigi Meneghello* cit. p. 66.

²⁸⁴ M. Corti, *Introduzione* in *I piccoli maestri* cit. pp. III-XVI, p. XI.

²⁸⁵ L. Meneghello, *Il turbo e il chiaro* cit. p. 1543.

²⁸⁶ L. Meneghello, *Il dispatrio*, cit. p. 144.

²⁸⁷ L. Meneghello, *Bau-sète!* cit. p. 17.

rasoio: scorrevoli sfericiatole si spargono sul foglietto dei fratini di Sant'Antonio – Non ho concluso niente a questo mondo, porco-demonio.

Scagliarsi contro la retorica, contro «la complessità sintattica e il lessico peregrino» diventa dunque uno dei punti chiave dell'opera meneghelliana. E rappresentare la realtà al contrario attraverso l'ironia la spiegazione del successo della sua opera. Perché «vedere il lato comico della situazione [...] dà accesso a zone della realtà che altrimenti non si sa se sarebbero accessibili»²⁸⁸. L'ironia ancora una volta diventa mezzo per andare oltre, per attirare il lettore al testo e poi condurlo a comprendere quelle zone «che altrimenti non sarebbero accessibili». Ancora una volta l'ironia diviene creatrice di significati, mezzo che Meneghello utilizza per avvicinare il lettore alla sua poetica. Nel caso specifico dell'antiretorica, per demolire la vuota retorica di cui il fascismo si era nutrito e mostrare il lato umano e reale della Resistenza, della Storia e della storia di ognuno di noi.

Ma c'è ancora un'altra evoluzione dell'antiretorica importante nei testi dello scrittore maladense: si tratta dell'umiltà di cui Meneghello cosparge se stesso e il proprio personaggio che si trasforma in auto-ironia e gioco con la propria persona. Sono molti i passi del testo in cui l'autore si prende gioco di sé. Di seguito alcuni esempi:

Aveva stima di S. 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.²⁸⁹

Tenevo banco, tutti ridevano. Non mi ricordavo più della moto, Lelio mi pareva naturale che fosse lì e avesse male a una gamba, c'era anche un dottore che diceva che bisognava portarmi all'ospedale, credeva in buona fede che avessi la commozione cerebrale della quale l'allegria smodata è tra i segnali più tipici; ma la mia era invece principalmente allegria da grappa, quella dei contadini e l'altra;

²⁸⁸ L. Meneghello, *Quanto sale?* cit. p. 1128.

²⁸⁹ L. Meneghello, *Fiori italiani* cit. p. 902.

avevo bevuto grappa tutto il giorno con Lelio, per non prendere freddo e combattere l'umido della pioggia continua. Ora ridevo e scherzavo, contentissimo di essere lì, tra queste simpatiche persone, salutavo allegramente i miei parenti [...], e a un certo punto mi alzai e mi avviai verso l'uscita per andare a casa con la Sette, gli altri mi seguivano in crocchio come un miracolato, però io cominciai a pendere, e in modo improvviso cascai addosso a un'infermiera, e molte mani e braccia mi pigliarono al volo. Ma guarda che da ridere, sono cascato addosso a un'infermiera.²⁹⁰

A casa di Franco, a Vicenza, seduto a tavola con la famiglia dialogavo con Franco su questioni di alta politica. Suo padre si intromise, espresse qualche idea che mi parve retriva, io rimbeccai brevemente, e poiché lui voleva continuare il suo contraddittorio (anziché dirmi: «Ecco che finalmente ci vedo chiaro! grazie, grazie!») gli dissi severamente: «El tasa lu, che nol capisse gnente!». Ero a casa sua, stavo mangiando alla sua tavola, avevo almeno trent'anni di meno: e lui, invece di alzarsi, e tirarmi su dalla sedia, e appiopparmi una pedata nel culo (portava scarpe alte di foggia antica), tacque.²⁹¹

Sentivo, con scarsissimo gusto, che stavo appunto facendo una prepotenza, ma ormai era tardi per tornare indietro. Dissi (copiando probabilmente da un libro o da un film, lo capisco oggi, vergogna!): «Se da questa bocca» e la sfiorai con la punta del dito «vien fuori un'altra parola su queste storie, una sola, in questa bocca» (c.s.) «non – entra – più - pane»²⁹²

E' evidente che nei passi in cui Meneghello diventa auto-ironico, si affianca in modo efficace anche una forte volontà di entrare in relazione con il lettore. Come scrive la Mizzau, «l'ironia può funzionare in senso affiliativo quand'è anche autoironia, quando la parola duplicata coinvolge in un unico movimento di autoriflessione su se stessa, l'interlocutore e il parlante». Meneghello fa dell'autoironia perché solo giocando con la propria immagine, può permettersi di giocare anche con il resto del mondo. Ironizza su se stesso per poterlo fare con gli altri. In questo senso l'autoironia diventa uno dei mezzi fondamentali di interazione con il lettore in quanto diventando giocoliere di sé, Meneghello si autorizza a farlo anche con tutto il resto, e la risata risulta legittima perché autoironica. E' dunque un meccanismo importante di ammiccamento al lettore, che permette allo scrittore

²⁹⁰ L. Meneghello, *Bau-sète!* cit. pp. 7-8.

²⁹¹ *Ivi*, cit. p. 13.

²⁹² *Ivi*, p. 46.

maladense di attivare quella strizzatina d'occhio che, ammiccando al lettore che può percepirla, lo avvicina al testo. Ma a questa “strizzatina d'occhio” o *tongue-in-cheek*, che parte dall'autoironia, si dedicherà tutto l'ultimo paragrafo.

3.5 Il lettore amico: l'ironia per conquistare

C'è un ultimo punto fondamentale nell'analisi dell'ironia meneghelliana che diventa punto di partenza e di arrivo di tutta la sua opera: è l'ironia intesa come ammiccamento al lettore, come strumento attraverso cui lo scrittore entra in relazione con il lettore o lo spettatore che può comprendere. Come scrive Goffmann, «la comunicazione per allusione è infatti una comunicazione che può essere negata; non è affatto necessario che venga riconosciuta e affrontata»²⁹³. Poiché infatti nel gioco ironico, il fraintendimento è sempre in agguato, quanto più il lettore sarà in grado di evitarlo, tanto più entrerà in stretta sintonia con l'ironista. Come scrive Wayne C. Booth, «il sentimento che spesso predomina nella lettura dell'ironia “stabile” è quello di un riunirsi, ritrovarsi, di una comunione di spiriti della stessa natura. L'autore che io intravedo dietro le parole menzognere è uno della mia specie, perché ama giocare con l'ironia, perché dà per acquisita la *mia* competenza a condurre questo gioco, e –più importante- perché mi concede una sorta di saggezza. Egli sa di non dover svelare apertamente le verità condivise e segrete sulle quali deve basarsi la mia ricostruzione [...]. Ogni ironia inevitabilmente costituisce una comunità di credenti nello stesso momento in cui compie l'esclusione»²⁹⁴. Meneghello gioca continuamente su questa sintonia autore/lettore determinata dalla capacità comune di comprendere l'ironia. Nel momento in cui uno scrittore diviene ironico, fa riferimento a tutta una serie di conoscenze che solo un lettore con un bagaglio culturale comune può comprendere. Si crea quindi una stretta di mano nascosta tra lo scrittore e il suo pubblico “consapevole”, una sorta di patto tacito che li unisce entrambi in un ghigno sotteso all'esclusione. L'ironia, dunque, unisce perché esclude. E quanto più esclude chi non la comprende, tanto più unisce chi invece la recepisce, creando appunto «una comunità di credenti», che, sola, può svelare il fraintendimento e smascherare

²⁹³ E. Goffmann, *Il rituale dell'interazione* cit. p. 34.

²⁹⁴ W. C. Booth, *A rhetoric of Irony*, Chicago, Chicago Press, 1974, p. 28.

l'antifrasì. «Noi godiamo dell'antifrasì perché esiste il lettore, anche se ipotetico, che non ne gode»²⁹⁵.

Meneghello fa dunque dell'ironia strumento di attrazione del lettore alla sua opera, mezzo attraverso cui condurre il lettore al sorriso per poi trasmettere il suo messaggio. Lo si nota sia nei testi scritti, sia nei discorsi orali, molti dei quali tenuti di fronte a pubblici non specialisti e quindi facilmente distratti. Come scrive Cristina Piva Bruno, «è come se Meneghello instaurasse coi propri lettori-interlocutori diversi livelli di comunicazione, corrispondenti alla diversità di codici e registri, in un rapporto di complicità che variamente coinvolge l'enciclopedia di conoscenze di ognuno, motivando diversi livelli di lettura»²⁹⁶. E l'ironia diviene importante per l'instaurazione di tutti questi livelli di complicità.

Nei discorsi scritti l'ironia, alle cui funzioni si è dedicato tutta questa tesi, attrae il lettore al testo facendolo ridere, per poi proseguire più in profondità nella trasmissione di ciò che lo scrittore si propone di tramandare. E, aldilà delle singole funzioni analizzate, ognuna delle quali strumento di attrazione del lettore al testo, ci sono degli espedienti retorici che Meneghello utilizza per far ridere il lettore e creare quella comunità di credenti che lusinga i suoi partecipanti. Il linguaggio, primo fra tutti, che attraverso alcune particolare strutture, quali il triadismo o l'irriverenza, attrae l'interlocutore e rende il lettore complice del sorriso.

Il triadismo, una particolare struttura che prevede un climax di sostantivi o aggettivi, è uno degli espedienti retorici più utilizzati da Meneghello. Non si trova sempre come portatore di ironia²⁹⁷, ma nel momento in cui contribuisce a crearla, diventa di grande efficacia:

[...] c'erano gli scioperati, i *fainéants*, i voglia-di-far-bene.²⁹⁸

²⁹⁵ G. Almansi, *Amica ironia* cit. p. 19.

²⁹⁶ C. Piva Bruno, *Poetica e poesia di Luigi Meneghello* in *Omaggio a Luigi Meneghello* cit. pp. 73-90, p. 74.

²⁹⁷ Si veda come esempio tra gli altri in *Libera nos a malo* cit. p. 67: «Le velocità in natura sono tre: trotto, galoppo e caliera».

²⁹⁸ L. Meneghello, *Libera nos a malo* cit. p. 99.

Ci mettemmo ad aspettare di buonumore, poi comincio a venirmi il nervoso, alla fine ero in preda a una furia che aumentava di grado in grado ogni quarto d'ora.²⁹⁹

Scriva Antonio Daniele a questo proposito: «Certe forme di triadismo sembrano invece aver valore retorico, spesso ironico, piuttosto che dilemmatico o semplicemente conoscitivo e distintivo»³⁰⁰. E' uno strumento nelle mani esperte dello scrittore maladense che gli permette di accelerare i tempi in modo drastico, ponendo il lettore nella condizione di dover comprendere sbalzi repentini di senso e accelerazioni di significato. Chi comprende e ne sorride entra a far parte della cerchia d'élite che può sorridere insieme allo scrittore.

Lo stesso vale per tutti quei passi in cui Meneghello gioca sui doppi sensi:

Fu con l'oscuro intento di far cosa grata a lui (e un po' anche all'Italia in generale) che S. tradusse in sciolti piccanti la seconda egloga di Virgilio, cominciando:

*Coridone pastore ardea d'Alessi
e non sperava*

S. non si era posto il problema di ciò che Coridone voleva fare al ragazzo, tutt'al più pensava che volesse dargli dei baci sulla guancia. Il ragazzo amava la caccia in modo sub-dannunziano, gli piaceva "piantar le frecce dentro ai cervi caldi", tanto più eccitante che in quelli freddi. Nel testo c'è solo "figere cervos", ma in "figere" c'è un sacco di altre cose.³⁰¹

Ora il vicario veniva a dirmi, con grande cautela, che non avrebbe potuto ospitarmi per quella notte, la stanza non era ancora libera...A meno che, non sapeva come dirlo, a meno che non prendessi in considerazione di dividere la sua propria camera, il letto, era un letto a due posti...³⁰²

O i passi in cui il turpiloquio diventa uno strumento di attrazione del lettore al testo:

Un giorno a un raduno di amici accademici, quattro o cinque gentiluomini alla mensa di Sir Jeremy, in un'aria rilassata di piccolo club informale, mi fu citato quell'incredibile verso di John Donne

...we see by this it was not sexe

²⁹⁹ L. Meneghello, *Bau-sète!* cit. p. 103.

³⁰⁰ A. Daniele, *La grammatica narrativa di Luigi Meneghello* in *Per Libera nos a malo* cit. p. 97.

³⁰¹ L. Meneghello, *Fiori italiani* cit. p. 872.

³⁰² L. Meneghello, *Il dispatrio* cit. p. 86.

una delle più strane e toccanti cose mai pensate in fatto di (ormai posso dire) sesso, e io non volevo persuadermi. Troppo bizzarro!troppo potente! «*It was not sexe!*» Cazzo!³⁰³

Ho riaperto il volume secondo della *Storia della letteratura latina* (come si prendeva per naturale che fossero *storie!*), con quel tanto di trepidazione e di affettuosa sufficienza con cui si riguardano le cose ammirate da ragazzi. Probabilmente sono più vecchio di Marchesi quando ha scritto queste paginette, certo sapeva più latino di me, ma cosa vuoi?

E invece, merda. E' un libro stupendo. L'idea platonica del manuale di scuola.³⁰⁴

Il doppio senso richiede che il lettore del testo sia tutt'altro che ingenuo, richiede che lo sguardo vada oltre la semplice osservazione letterale e riesca a sorridere dell'osceno. Meneghello è fortemente provocatorio in questo. Ma in questo suo utilizzo ironico (si veda il doppio senso insito nell'utilizzo della parola *cazzo* nell'esempio sopra riportato) sta anche la sua capacità di attrarre il lettore che appartiene alla sua «comunità di credenti». Accade quello che egli stesso racconta in un passo di *Il dispatrio*:

Dicevo agli studenti, che erano quasi tutti studentesse, «Potete andare così facilmente, voi Britishers, fortunelli, in tante parti del mondo, via dai vecchi parapetti d'Europa, partecipare a qualcosa di nuovo che sta nascendo nei paesi del Commonwealth, in India, in Kenya, in Nigeria...Non è interessante?Non vi attira?». E loro dicevano: «No».

Dicevo: «Ma le stelle, possibile che non abbiate idea quanto distanti sono?All'incirca, quanto distanti, quanto grandi, non siete curiosi di saperlo?».

Macché. Gli interessava la moglie di gomma di Landolfi, oggi si comprerà al supermercato ma allora era una novità, con suggestivi risvolti di metafisica erotica. E gli interessava, e come, il tè di D'Annunzio nel *Piacere*, quello che l'amante succhia dalla bocca dell'amata, al quale un giorno accennai per caso, come esempio del decadentismo di fine secolo, e li vidi, i maschi soprattutto, ma anche qualche femmina, svegliarsi di colpo dal normale tepore, rizzare le orecchie, eccitarsi...Volevano i riferimenti, la pagina...³⁰⁵

Come gli studenti del suo corso, che si svegliano di colpo quando la loro attenzione è richiamata da riferimenti erotici, così il lettore è fortemente attirato al

³⁰³ *Ivi*, p. 91.

³⁰⁴ L. Meneghello, *Fiori italiani* cit. p. 898.

³⁰⁵ L. Meneghello, *Il dispatrio* cit. p. 128.

testo nei momenti in cui Meneghello gioca coi doppi sensi o lo risveglia col turpiloquio. Nel caso dei doppi sensi perché lo scrittore chiama in causa un modo di percepire il testo comune, lusingando il lettore che lo comprende; nel caso del turpiloquio perché risulta inaspettato o fuori luogo. L'ironia funziona dunque anche in questi casi come ammiccamento dello scrittore al lettore, come raccordo tra lettura e scrittura. Accade quello che Almansi descrive nell'*Estetica dell'osceno*: «in questa visione dell'arte, il ruolo dell'artista cambia sostanzialmente. [...] L'artista deve continuamente violare le regole, deve inventare un gioco dietro l'altro in modo che il consumatore non sa mai esattamente che gioco sta giocando, cioè gioca un gioco le cui regole sono state cambiate la sera prima a sua insaputa. L'artista ci offre l'esperienza dell'inaspettato, lo shock del disorientamento culturale»³⁰⁶. Chi riesce a comprendere il cambiamento di regole diventa il lettore privilegiato.

Si aggiungano poi ovviamente, come importanti creatori di sintonia, tutti i passi già analizzati in cui Meneghello velatamente critica o ammira autori e poeti. Basti pensare a Montale o Ungaretti e a tutti i passi in cui la ripresa è testuale, ma non specificata: solo un lettore colto e con lo stesso bagaglio culturale di Meneghello, può entrare a far parte dell'élite destinata a comprendere e a sorridere. Come scrive il già citato Silvio Ramat a proposito di Montale, «per diritto d'amore, a loro soli è consentito il piacere dell'ironia, al riparo di qualsiasi sospetto di sacrilega irriverenza verso questo impareggiabile *auctor*»³⁰⁷.

Ma c'è un testo nell'opera meneghelliana che forse più degli altri necessita di un ammiccamento al lettore che lo allontani dalla noia verso cui la sua struttura è terribilmente attratta. E' il caso di *Maredé maredé*, una grammatica del dialetto "Alto-vicentino", che raccoglie in un unico testo "sondaggi nel campo della volgare eloquenza vicentina" – come recita il sottotitolo, «con richiamo trissiniano e dantesco»³⁰⁸ – e note di morfologia. Secondo le parole di Antonio Daniele,

³⁰⁶ G. Almansi, *L'estetica dell'osceno*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 202-203.

³⁰⁷ S. Ramat, *Luigi Meneghello e la memoria dei poeti italiani* in *Per Libera nos a malo* cit. p. 53.

³⁰⁸ G. Lepschy, *Prose della volgar lingua*, «Corriere della Sera», 16 giugno 1991. Lepschy aggiunge inoltre come il libro «pur fondato su una acuta comprensione dei risultati della linguistica tradizionale e contemporanea, li tratta con un distacco un po' ironico».

«*Maredé maredé* è un'ulteriore indagine sulla poetica linguistica di Meneghello, un'ulteriore affermazione di autocoscienza, fondata su dati oggettivi e fantastici, su fonti parlate, ma anche scritte (e tra queste il primato spetta ai libri di Meneghello stesso, ai quali egli continuamente ritorna come a sacche documentarie, per commentarli, integrarli, correggerli e precisarli in vari punti e in vari aspetti soprattutto dialettologici)»³⁰⁹. E' evidente che un testo di questo tipo rischia costantemente di sfiorare la noia. Meneghello riesce, attraverso una serie di espedienti ironici, a rendere la lettura scorrevole, anche nelle parti più tecniche e a fare in modo che il libro diventi facilmente leggibile anche per un pubblico non specialista. La Pellegrini descrive il libro come «un personalissimo e impersonalissimo dizionario portatile della lingua prima, del “brodo lessicale” alto vicentino, della lingua materna in senso dantesco, una lingua che ha guidato Gigi bambino nella percezione e nella catalogazione del mondo»³¹⁰.

Egli sceglie volontariamente di organizzare il testo in frammenti con questa dichiarazione di poetica: «Appunti frammentari: perché ‘i pensieri’ che registrano si sono presentati allo stato di frammenti, non come parti di un sistema. Ho esitato se ridurli a sistema, e anche sprecato un bel po' di tempo e di energie in una serie di esperimenti. Ma alla fine mi sono convinto che la ricerca di un assetto sistematico non giovava ai miei *points*. E poi mi viene l'idea che se un pensiero è abbastanza interessante e merita di essere registrato, si può presumere che in essenza contenga già il suo sistema. Se ho ragione, non c'è alcun bisogno che cerchi di formularlo io, nel modo plumbeo e pedantesco che per decreto della natura matrigna s'impadronisce dei miei mezzi espressivi quando voglio fare ciò per cui m'immaginavo di essere nato: filosofare»³¹¹. La mancanza di un sistema vero e proprio e la struttura che Meneghello sceglie di dare all'opera cooperano alla creazione di un testo tecnicamente ineccepibile, ma nello stesso tempo di grande ironia e leggerezza stilistica. Anche il lettore non linguista può sorridere se in grado di cogliere le sfumature di significato del dialetto e dello sfondo in cui viene

³⁰⁹ A. Daniele, *Appunti su Luigi Meneghello e la volgare eloquenza vicentina in Omaggio a Luigi Meneghello* cit. pp. 9-23, p. 22-23.

³¹⁰ E. Pellegrini, *Nel paese di Meneghello. Un itinerario critico*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1992, p. 97.

³¹¹ L. Meneghello, *Maredé maredé*, Milano, Bur, 2007, p. 29.

studiato. Come scrive Cesare Segre, «se lo sfondo tra lingua e dialetto sprigiona anche in Meneghello effetti espressionistici (accentuando le delizie della lettura), va tenuto conto, e ora lo si fa, dello sfondo sociolinguistico in cui si inquadra. Uno sfondo che, accentuando l'umorismo e lo sberleffo carnevalesco, Meneghello potenzia con note erudite o dialettologiche scherzosamente pedanti, con spassosi elenchi e così via. Perché in complesso il rammarico per ciò che della vita non tornerà più è corretto energicamente dal piacere di raccontare con iperboli e sorprese e in generale da un gusto cinematografico che rende indimenticabili moltissimi episodi. I personaggi forti o stravaganti, o proprio matti, sono naturalmente frequenti in questo ambiente libero e propenso alla mitizzazione o allo sbrigliamento»³¹².

Ci sono differenti espedienti attraverso cui Meneghello raggiunge il suo scopo:

*ah, so zio, el ghin'a snasà tante...E l'è sta castigà...*In altro senso si può dire che è castigato anche questo uso di *snasare*, sentito come un termine tecnico: “fare una mezza corte (a una donna), con vaghi sottintesi di fidanzamento; corteggiare una donna in modo provvisorio, saggiarne il costruito femminile, prenderla in considerazione senza vero impegno”. Nella frase riportata la parlante (a differenza forse del parlante medio sensuale) non sente nel verbo l'annusare del cane, la vicinanza del naso alle parti intime della cagna, l'odore che si immagina pungente...

El ghin'a snasà tante, so zio... Torna (giovane, ardita, moderna) la nipote di una argentea 'Direttrice Didattica': Martina o Renata...Sta sugli scalini delle Scuole, corti i capelli castani, scampanata la cottola a pieghe...mio zio le si accosta, la *snasa*. E' come una cerimonia...

Come paiono semplici e svelte, oggi in queste cose, le maniere delle ragazze e dei ragazzi. Forse non si potrebbe nemmeno dire con proprietà che si *snasino*, l'oggetto dello *snasare* antico, l'aura segreta, non c'è più, una debole varechina post-moderna la disperde...³¹³

In circostanze ordinarie *Mòmi* e *la tòla* costituiscono un indizio di contesto sufficiente per determinare il significato da attribuire al verbo ; ma naturalmente delle circostanze meno ordinarie potrebbero cambiare o perfino invertire i significati. *La Fiorènsa la ga sfrisà Mòmi* avrebbe tutt'altro senso se stessimo raccontando come la Fiorènsa, colta da raptus, andasse in giro con un chiodo a fare

³¹² C. Segre, *La poesia della lingua infantile*, «Corriere della Sera», 4 ottobre 1989.

³¹³ *Ivi*, cit. p. 99.

strisci sulla testa pelata dei calvi e a un certo punto fosse stata attirata dalla testa (molto calva) di Mòmi..., ecc.³¹⁴

Una serie di piccoli crinali a cui ci affacciamo, di qua senza elle evanescente, di là con: e ci coglioniamo bonariamente a vicenda, ci facciamo il verso. O a rovescio, non crinali, ma una serie di fossatelli divisorii. La ‘elle evanescente’ quando è gentilmente accennata (nella sua evanescenza) non è sgradita all’orecchio di chi non la pratica; ma quando l’effetto si accentua e la elle evanisce fino al deliquio, può accadere di sentirsi in presenza di un piccolo disastro linguistico. Un parlante di Malo è scherzosamente deriso a Thiene, mimando il modo in cui direbbe *A Malo col cavalo*. Questa imitazione è incomprensibile al parlante di Malo, che la mima a sua volta come se fosse *A Mal(l)o col caval(l)o*, e domanda per sarcasmo se sia da dirsi invece *A Mao col cavao* (magari aggiungendo in cuor suo *Siòchi!*).³¹⁵

Mentre «Pensa che questo dì mai non raggiorna!» (*Purg.* XII, 84) dice *Pénseghe-su! No sta dismentegarte! [...]*³¹⁶

Gioca ancora una volta e più che mai con il lettore. Lo fa sorridere e contemporaneamente lo istruisce, lusinga chi comprende le sfumature di senso, facendolo sentire lettore colto e nello stesso tempo fornisce una grammatica del dialetto “Alto-Vicentino” di estrema raffinatezza. Come scrive Ernestina Pellegrini, «a tratti abbiamo uno spettacolo burlesco (ma di un burlesco gentile, a colpi di fioretto), uno spettacolo di mordaci improvvisi, di scatti semantici di forte sapore comico»³¹⁷.

E, anche in questo caso, come nel caso delle “interazioni creative” la stessa Pellegrini ci mostra come l’ironia che rende questo testo tremendamente attraente derivi dall’incontro-scontro tra due culture diverse: «troviamo spesso il punto di vista dal basso, dello sguardo infantile, che fa letteralmente a pugni, la *lota* con lo sguardo del filologo, un occhio-bambino che è uno dei privilegiati punti di vista e una delle privilegiate pieghe mentali dell’organizzazione del materiale»³¹⁸.

³¹⁴ *Ivi*, cit. p. 41.

³¹⁵ *Ivi*, cit. p. 151-152.

³¹⁶ *Ivi*, cit. p. 23.

³¹⁷ E. Pellegrini, *Nel paese di Meneghello* cit. p. 96.

³¹⁸ *Ivi*, p. 97.

Ma se l'ironia agisce in modo efficace nei testi scritti, la sua funzione e la sua appartenenza a Luigi Meneghello quale uomo, si notano ancora di più nei discorsi orali, nelle conferenze e nei convegni tenuti dallo scrittore stesso nel corso di tutta la sua vita. Meneghello fa spesso riferimento all'interno delle sue opere alla sua capacità oratoria, che l'ha portato più volte ad apparire efficacemente in pubblico, come in questo esempio tratto dai *Piccoli maestri*:

mi vergognavo un po' di trovarmi a parlare troppo spesso, come sdottorando, e tutti che mi ascoltavano; parlavo fitto e pulito, come un libro stampato. I libri stampati bisognerebbe bruciarli tutti, pensavo; e quelli che li sanno a memoria bruciarli anche loro (questo però non glielo dicevo mica, non si sa mai). Fatto sta che avvertivo il disagio di sentirmi giudicato idoneo a dirigere perché capace di parlare. Parlare mi era facile: bastava aprire la bocca, e venivano fuori idee, iniziative, programmi, e una volta venuti fuori parevano autorevoli: è un bel vantaggio l'educazione umanistica. Chi sa parlare, comanda. Ma io ce l'avevo con questa educazione umanistica; me ne aveva fatte di sporche. Non volevo comandare; però parlavo. Dicevo: «Non fatevi influenzare da nessuno, e tanto meno da me; fate quello che vi pare giusto»; e tutti dicevano: «Bravo, ostia: facciamo come dice lui».³¹⁹

L'ironia diviene più efficace nell'oralità. Come scrive in *Libera nos a malo*: «il comico esplose come forma stessa delle cose: ma è una forma che naturalmente non si può riprodurre per iscritto, non si può conservare altro che per trasmissione orale e diretta a un determinato pubblico»³²⁰.

Di fronte al pubblico Meneghello utilizza l'ironia per preparare la sua attenzione, per catturare vista e udito degli spettatori che si raccolgono per ascoltarlo. Come in questo esempio tratto dall'incipit dei *Vittoriani*, testo dell'incontro tenutosi al Circolo filologico linguistico padovano il 12 giugno 1996:

avete affrontato l'azzardo di un «incontro» personale con me; che cosa vi possa offrire questo incontro non so. Naturalmente l'incontro vero con uno che scrive avviene attraverso ciò che scrive, i suoi libri: ma confesso che a volte mi riesce strano il pensiero che le cose stiano così anche per me. A quanto pare quei quattro stracci dei miei libri mi rappresentano più di quanto mi rappresenti io. Mi credevo

³¹⁹ L. Meneghello, *I piccoli maestri* cit. p. 29.

³²⁰ L. Meneghello, *Libera nos a malo* cit. p. 270.

una miniera inesauribile (in gioventù voglio dire) di cose straordinarie e tutto è andato a finire in quelle, quante saranno?, due o tremila pagine... Dunque: per l'incontro di oggi ero stato tentato di far uso della libertà che per antica tradizione si concede agli artisti, ai vecchi e ai matti (e lascio a voi di scegliere la qualifica più appropriata la mio caso) per istituire nientemeno che un bilancio generale di ciò che ho fatto a questo mondo, ciò che sono stato e che sono. Rassicuratevi: ho resistito alla tentazione.³²¹

Meneghello gioca con la propria immagine, si sminuisce e dubita di se stesso, con un espediente retorico che gli permette di non promettere nulla al pubblico, ma nello stesso tempo di attirare la sua attenzione. Lo stesso meccanismo, ma attuato in modo diverso si trova nel discorso tenuto nel marzo 1989 in occasione dell'attribuzione allo scrittore della cittadinanza onoraria di Thiene, dove aveva vissuto negli ultimi anni di ritorno da Reading:

Signor Sindaco, Signori della giunta, Signori consiglieri (mi è stato detto che in questa veste le Signore non si nominano separatamente), Signore e Signori; qui ci vorrebbe una parola inglese, mi sento distintamente *overwhelmed*, sopraffatto dalle vostre attenzioni. Voglio ringraziarvi tutti, e dirvi quanto apprezzo non solo l'onore che mi fate, ma la cordialità e la simpatia di cui mi sento oggetto - «indegnamente».

Quando Lei, Signor Sindaco, espresse a suo tempo l'intenzione di propormi per questo onore, io credevo che la cittadinanza onoraria fosse una cosa relativamente comune, forse una o due all'anno. Se avessi saputo che era ed è invece una cosa rara e piuttosto solenne, forse avrei dovuto almeno stare un po' di più a «fare complimenti», insomma mostrare un po' di ritrosia. E non vi dico come mi sarei allarmato all'idea di un dibattito formale sui miei meriti e demeriti. Beh, mi è andata bene: da questi stralci di ciò che è stato detto in Consiglio risulta chiaramente che non sono solo bravo, distinto, arguto, serio, intelligente e attivo (le ho tutte), ma che sono anche modesto!³²²

La modestia e l'autoironia sono lo strumento principale attraverso cui Meneghello riesce a farsi benvolere dal pubblico. Poiché sa ridere di sé pubblicamente, può poi permettersi di farlo anche con gli altri. E' quella funzione fondamentale dell'autoironia che si è analizzata nel precedente paragrafo: quello sminuirsi per

³²¹ L. Meneghello, *I Vittoriani* in *La materia di Reading* cit. pp. 1357-1371, p. 1357.

³²² L. Meneghello, *Sottoscala* in *La materia di Reading* cit. pp. 1563- 1578, p. 1563.

poter entrare in stretta sintonia con il lettore per poi condurlo per mano dove si vuole. Come nell'incipit del discorso seguente, tenuto dallo scrittore a Sirmione nell'ottobre del 1987, in occasione di una premiazione del suo libro *Jura*:

L'idea di un «premio» letterario mi è sempre parsa un po' strana. Personalmente sarei portato se mai ad associare il mio lavoro letterario all'idea di un'attività che merita non un premio ma una punizione. Troverei più soddisfacente il sistema dei premi organizzati se fosse legato a un sistema di pene. Alcuni libri saranno forse da premiare, altri andrebbero certamente puniti: multe, piccole pene corporali, diffide, squalifiche per un periodo di qualche anno, nei casi più gravi anche a vita. Penso che così ci sarebbe più gusto, però devo riconoscere che, con la cordialità delle vostre reazioni, un certo gusto c'è anche qui nel sistema vigente.³²³

Esilarante anche la conclusione del discorso, in linea con l'incipit:

Dunque: in vista dei dubbi che vi dicevo, circa la partecipazione ai premi letterari con libri di incerto merito, vorrei concludere con una frase appropriata. Sono diviso fra due possibilità, e pensavo di lasciare a voi la scelta. Vi dico dunque: «Scusate, non lo farò più», e anche: «Cercherò di far meglio la prossima volta».³²⁴

In tutti i discorsi che Meneghello ha tenuto pubblicamente, si rileva una forte componente di modestia, una volontà di sminuire la propria opera che aldilà di un reale fondo di verità, sembra però avere una funzione di avvicinamento al pubblico: si sminuisce per porsi allo stesso livello del lettore-spettatore e risultare così più efficace perché più vicino. Giocando e ironizzando su di sé, Meneghello trova lo strumento più efficace per ammiccare al lettore. Come scrive Almansi, «per il ricettore, la *tongue-in-cheek* funziona solo come potenziale di informazione supplementare. A lui spetterà acuire lo sguardo, aguzzare la perspicacia, approfondire l'ascolto, rendere più penetrante la visione»³²⁵. L'ironia diviene dunque fondamentale mezzo di attrazione, corteggiamento tra scrittore e lettore/spettatore in una danza continua che non lascia scampo e crea la sintonia.

³²³ *Ivi*, p. 1568.

³²⁴ *Ivi*, p. 1571.

³²⁵ G. Almansi, *Amica ironia* cit. p. 17.

6. Conclusione

«Sarebbe ora di familizzarsi con certe caratteristiche dello humour. Lo humour non solo ha qualcosa di liberatorio, analogamente allo “spiritoso” e al “comico”, ma ha inoltre qualcosa di *sublime e di elevato*, aspetti che non si ritrovano in quegli altri due modi di acquisizione del piacere attraverso un’attività intellettuale [...]. Noi attribuiamo a questo tenue piacere – senza troppo saperne il perché – un *grande valore*, lo sentiamo come particolarmente adatto a liberarci e ad esaltarci»³²⁶. E’ quello che scrive Freud nel suo saggio sull’umorismo apparso nel 1927. E mi pare si possa scrivere che l’ironia meneghelliana acquisisce esattamente questo tipo di valore: esalta e libera il lettore privilegiato, il lettore che comprende e che è accomunato allo scrittore da uno stesso bagaglio culturale.

L’ironia in questo senso diventa esca, strumento di adescamento e di ammiccamento, maschera attraente. Ma come scrive Jankélévitch, «l’uomo si nasconde dietro una maschera per essere meglio individuato; e Dedalo costruisce un labirinto in cui ci si perde per meglio ritrovarsi. La maschera e il labirinto non somigliano in questo senso ad opere di ironia?»³²⁷.

L’ironista finge, fa di sé un giullare di poco conto, si presenta il contrario di ciò che realmente è. Getta una trappola al lettore: chi la schiva può togliere la maschera e comprendere il significato più profondo. Meneghello è maestro in questo, artigiano di un’ironia apparentemente superficiale che nasconde un tesoro di significati nascosti. Tutti i suoi utilizzi spalancano orizzonti nuovi al lettore privilegiato. «L’ironista finge di essere il contrario di ciò che è per condurci con maggiore sicurezza alla verità [...]. E’ un’astuzia edificante. La cifra dell’ironia è in fondo relativamente semplice: essa si accontenta di fare un lungo giro fingendo di passare attraverso il contrario o simulando qualche deviazione, ma non perde mai di vista il fine che si è prefissato; e più confonde le tracce, meglio sa dove va, meglio difende la sua tesi»³²⁸. Meneghello privilegia il lettore a lui affine, lo prende per mano e dopo averlo conquistato con il sorriso e lusingato con la certezza di

³²⁶ S. Freud, L’umorismo, in O.S.F., vol. X, 1978, p. 504-505.

³²⁷ V. Jankélévitch, *Vagabondo umorismo* in *Ridere la verità* cit. pp. 176-183, p. 176.

³²⁸ *Ivi*, p. 176.

poter comprendere la sua opera, lo conduce alla comprensione più profonda, alla sua verità: che sia dignità anche per le cose più umili, polemica contro il vuoto Cattolicesimo, riflessione sulla guerra, contrasto tra mondo popolare e mondo letterario, tra dialetto e inglese, presa di distanza per ottenere l'oggettività, antiretorica per opporsi alla vuota retorica del fascismo o autoironia per rendersi invulnerabili.

L'ironia diventa dunque figura retorica creatrice di significati, si maschera da scherzo, ma nasconde una profondità sconvolgente. Si fa grandezza e miseria, luce e ombra. «Ero scherzoso e perfettamente serio», scrive Meneghello, riassumendo in una frase la poetica della sua vita e della sua opera, quel volere a tutti i costi raccontare la verità, ma mascherandola da gioco d'abilità.

Bibliografia

Opere di Luigi Meneghello

- *Bau-sète!*, Milano, Rizzoli, 1988.
- *Il dispatrio*, Milano, Bur, 1993.
- *Quaggiù nella biosfera*, Milano, Rizzoli, 2004.
- *Opere scelte*, a cura di Francesca Caputo, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2006.
- *I piccoli maestri*, Milano, Bur, 2007.
- *Maredé maredé*, Milano, Bur, 2007.

Risorse multimediali

- *Ritratti: Luigi Meneghello*, un film di Carlo Mazzacurati e Marco Paolini, Roma, Fandango, 2006.
- Discorso tenuto all'Aula Consiliare di Malo il 3 maggio 2005, video amatoriale.

Testi

- ARISTOTELE, *Poetica*, traduzione e introduzione di Guido Paduano, Bari, Laterza, 1998.
- BAUDELAIRE, C., *Dell'essenza del riso e in generale del comico nelle arti plastiche* in *Opere*, Milano, I Meridiani, Mondadori, 1996, pp. 1100-1121.
- BERGSON, H., *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Roma-Bari, Edizioni Laterza, 1993.
- FENOGLIO, B., *Il partigiano Johnny*, Torino, Einaudi, 2005.
- FREUD, S., L'umorismo, in O.S.F., vol. X, 1978, p. 504-505.
Id. *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Roma, Newton Compton Editori, 2004.
- HAŠEK, J., *Il buon soldato Švejk*, Milano, Feltrinelli, 1988.
- PALAZZESCHI, A., *L'antidolore* in *Ridere la verità* a cura di Rosella Prezzo, Milano, Cortina Editore, 1994, pp. 128-145.
- PIRANDELLO, L., *L'umorismo*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1986.
Id. *Ironia*, in *Saggi, Poesie, Scritti vari*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1960, pp. 992-995.
- SWIFT, J., *Umile proposta* in ead. *Scritti satirici e polemici*, Torino, Einaudi,

1988, pp. 299-308.

Bibliografia critica

- ADAMO G. – DE MARCHI, P., *Volta la carta la ze finia*, Milano, Effigie edizioni, 2008.
- ALMANZI, G., *L'estetica dell'osceno*, Torino, Einaudi, 1974.
Id. *Amica ironia*, Milano, Garzanti, 1984.
- BACHTIN, M., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.
- BARANSKY, Z.G., *Alle origini della narrativa di Meneghello: l'esempio dei dantismi*, in *Su/Per Meneghello* a cura di Giulio Lepschy, Milano, Edizioni di Comunità, 1983, pp. 97- 108.
- BARTHES, R., *La retorica antica*, Milano, Bompiani, 2000.
- BECCARIA, G. L., *Uno sguardo alle cose perdute in Per Libera nos a malo. A 40 anni dal libro di Luigi Meneghello*, a cura di Giuseppe Barbieri e Francesca Caputo, Atti del convegno internazionale di studi "In un semplice ghiribizzo" (Malo, Museo Casabianca, 4-6 settembre 2003), Vicenza, Terra Ferma, 2005, pp. 29-31.
- BENJAMIN, W., *Il compito del traduttore in Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 39-52.
- BERENDONNER, A., *Eléments de pragmatique linguistique*, Paris, Gallimard, 1982.
- BERGER, P.L., *Il comico come gioco intellettuale: il motto arguto* in ead., *Homo ridens. La dimensione comica dell'esperienza umana*, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 203-230.
Id. *Filosofi del comico e commedia della filosofia* in ead. *Homo ridens. La dimensione comica dell'esperienza umana*, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 41-69.
- BOOTH, W. C., *A rhetoric of Irony*, Chicago, Chicago Press, 1974.
- BRETON, A., *Antologia dello humour nero*, Torino, Einaudi, 1996.
- CORTI, M., *Sullo stile dei "Piccoli maestri"* in *Anti-eroi. Prospettive e retrospettive sui "Piccoli maestri" di Luigi Meneghello*, Bergamo, Lubrina, 1987, pp. 97-103.
Id. *Introduzione in I piccoli maestri*, Milano, Bur, 2007, pp. III-XVI.
- DANIELE, A., *La grammatica narrativa di Luigi Meneghello in Per Libera nos a malo. A 40 anni dal libro di Luigi Meneghello*, a cura di Giuseppe Barbieri e Francesca Caputo, Atti del convegno internazionale di studi "In un semplice ghiribizzo" (Malo, Museo Casabianca, 4-6 settembre 2003), Vicenza, Terra Ferma, 2005, pp. 85-102.
- DÈCINA LOMBARDI, P. , *Introduzione in Antologia dello humour nero*, Torino, Einaudi, 1996, pp. V-XX.
- FERRONI, G., *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974.

- GOFFMANN, E., *Il rituale dell'interazione*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- JANKÉLÉVITCH, V., *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964.
Id. *Vagabondo umorismo in Ridere la verità*, Milano, Cortina Editore, 1994, pp. 176-183.
- LAUSBERG, H., *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969.
- LEPSCHY, G., *Prose della volgar lingua*, «Corriere della Sera», 16 giugno 1991.
Id. *Mother tongues & other reflections on the italian language*, Toronto, University of Toronto press Incorporated, 2002.
- MARCOALDI, F., *Luigi Meneghello, una vita contro la retorica*, «La Repubblica», 27 settembre 2008.
- MARENCO, F., *Il mitra e il veleno della verità in Anti-eroi. Prospettive e retrospettive sui "Piccoli maestri" di Luigi Meneghello*, Bergamo, Lubrina, 1987, pp. 47-56.
Id., *Intertestualità divertente in Per Libera nos a malo. A 40 anni dal libro di Luigi Meneghello*, a cura di Giuseppe Barbieri e Francesca Caputo, Atti del convegno internazionale di studi "In un semplice ghiribizzo" (Malo, Museo Casabianca, 4-6 settembre 2003), Vicenza, Terra Ferma, 2005, pp. 45-50.
- MINOIS, G., *Storia del riso e della derisione*, Bari, Edizioni Dedalo, 2004.
- MIZZAU, M., *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli, 1984.
- MORANO, R.M., *I piccoli maestri e Fiori italiani: Luigi Meneghello tra «fraterna acies» e «lezioni d'abisso» in Omaggio a Luigi Meneghello* a cura di Antonio Daniele, Centro editoriale e librario Università degli studi della Calabria, 1994, pp. 91-129.
- PELLEGRINI, E., *Nel paese di Meneghello. Un itinerario critico*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1992.
Id., *Luigi Meneghello*, Fiesole, Cadmo, 2002.
- PELLINI, P., *La descrizione*, Bari, Laterza, 1998.
- PIVA BRUNO, C., *Poetica e poesia di Luigi Meneghello in Omaggio a Luigi Meneghello* a cura di Antonio Daniele, Centro editoriale e librario Università degli studi della Calabria, 1994, pp. 73-90.
- PIZZAMIGLIO, G., *Andrea Zanzotto. Tra Soligo e laguna di Venezia*, a cura di Gilberto Pizzamiglio, Firenze, Olschki, 2006.
- PREZZO, R., *Il teatro filosofico e la scena comica in Ridere la verità*, Milano, Cortina Editore, 1994, pp. 9-52.
- RAMAT, S., *Luigi Meneghello e la memoria dei poeti italiani in Per Libera nos a malo. A 40 anni dal libro di Luigi Meneghello*, a cura di Giuseppe Barbieri e Francesca Caputo, Atti del convegno internazionale di studi "In un semplice ghiribizzo" (Malo, Museo Casabianca, 4-6 settembre 2003), Vicenza, Terra Ferma, 2005, pp.51- 70.
- SEGRE, C., *La poesia della lingua infantile*, «Corriere della Sera», 4 ottobre 1989.
Id., *Libera nos a malo: l'ora del dialetto in Per libera nos a malo. A 40 anni*

- dal libro di Luigi Meneghello, a cura di Giuseppe Barbieri e Francesca Caputo, Atti del convegno internazionale di studi "In un semplice ghiribizzo" (Malo, Museo Casabianca, 4-6 settembre 2003), Vicenza, Terra Ferma, 2005, pp. 23-27.*
- TAVIANI, F., *La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1970.
 - THÜNE, E., *The measure of english e la misura dell'italiano* in «*Del terzo muraro, nulla!*». *Luigi Meneghello tra ricerca linguistica ed esperienza politica* a cura di Silvia Basso e Antonio De Vita, Verona, Cierre edizioni, 1999, pp. 25- 44.
 - VICKERS, B. *Storia della retorica*, Bologna, Il Mulino, 1994.
 - ZANCANI, D., *Montale in Meneghello* in *Su/Per Meneghello* a cura di Giulio Lepschy, Milano, Edizioni di Comunità, 1983, pp. 109- 117.
 - ZORZI, R., *Quale ethos?* in *Anti-eroi. Prospettive e retrospettive sui "Piccoli maestri" di Luigi Meneghello*, Bergamo, Lubrina, 1987, pp. 105-114.

Ringraziamenti

Ringrazio prima di tutto mamma e papà, per avermi accompagnata sempre, per avermi sostenuta –in tutti i sensi- in questi anni, nelle luci e nelle ombre, per avermi sempre spinta a volare più in alto, per essere stati mie guide e miei maestri di vita. Ringrazio le mie sorelle –Alessandra, Elisa, Valentina e Chiara- mie compagne di viaggio, diverse, ma uguali, mie alleate e mie prove quotidiane alla vita. Ringrazio nonna Virginia per avermi trasmesso la sua forza e la sua determinazione e zia Resy per avermi tramandato un pizzico della sua dolce pazzia. Ringrazio Fede per avermi presa nella sua mano, per tutte le volte che mi fa ridere e per la leggerezza profonda che ha portato nella mia vita. Ringrazio Valentina per saper trovare e portare alla luce i miei colori; Erica per la sua gioia di vivere e le sue frecce che puntano il cielo; Chiara per la sua dolcezza e il suo sapermi tenere con i piedi per terra; Giulia per la sua profondità. Ringrazio Cami, Yichen e Amina per avermi insegnato che gli orizzonti sono ampi e i cieli hanno sfumature diverse. Ringrazio Marta e Camilla per avermi ricordato come si gioca con i bambini e Andrea e Anna per fare con me i giochi da bambini. Ringrazio Angela e Maura per tutte le volte che mi hanno ospitata e fatta sentire a casa. Ringrazio Daniele per i viaggi insieme e Gigi per il suo entusiasmo contagioso. Ringrazio Francesco per essermi ancora accanto dopo tanto tempo e Paolo per aver camminato con me. Ringrazio il prof. Colangelo per la sua disponibilità e la sua capacità di farmi sentire valorizzata; il prof. Bertoni per la sua disponibilità.

E, *last but not least*, ringrazio Valter Voltolini per le meravigliose chiacchierate su Gigi, per avermi raccontato di lui e fatto sentire che la sua ironia vive ancora nei ricordi.