

6. POMO PERO

Paese di calcestruzzo sottoterra, con poche gobbe che affiorano è un gioco fare un libro che non si può spaccare... Un giro di anni e di cose insignificanti ha costruito un blocco inamovibile – le forme che non contano più nulla per me e per il mio paese, si mantengono assurdamente vive nei loro alveoli, la loro gratuita potenza non cessa di stupirmi.

6.1. Da *Libera nos a Pomo pero*

Terminando il primo “libro di Malo”, *Libera nos a malo*, mi ricordo che avevo la netta sensazione di aver chiuso con questa materia, di essermi liberato interamente da tutto il blocco della materia paesana. E invece è risultato che così non era. Del resto ho registrato la mia sorpresa nel secondo dei libri su Malo, *Pomo pero*: lì quasi mi scusavo, come se ci fosse qualcosa di eccessivo in questo ritornare sugli stessi temi, e di nuovo credevo di poter farla finita una volta per tutte istituendo una specie di passerella finale per le mie “fantasime in capsula”. Purtroppo devo dirvi che neanche così è finita, anzi, si va profilando addirittura uno sviluppo, una specie di nuovo ciclo (nella mia testa, si capisce).¹

L’esperimento letterario di *Pomo pero* vede la luce nell’ottobre del 1974, dopo dieci anni di silenzio dello scrittore e ad undici anni di distanza dal primo libro su Malo.

Se si considera *Libera nos a malo* “un’antologia su più piani e più dimensioni”,² in quanto condensa in circa 300 pagine un’estrema ricchezza di motivi e di forme, si possono vedere le due opere successive come uno sviluppo in direzioni opposte di piani che risultavano compresenti nel primo libro.

Libera nos è la fonte tematica, linguistica e stilistica che porterà da un a parte a *I piccoli maestri* (che svilupperà la linea realistica, documentaria

¹ *L’acqua di Malo in Jura*, p. 172

² E. Pellegrini, *Nel paese di Luigi Meneghello*, pp. 109-110

e narrativa, e che si farà strumento per tentare una razionalizzazione dei sentimenti dell'autore), dall'altra a *Pomo pero* (che sancirà la vittoria del sogno sulla realtà attraverso l'espressione delle forze regressive che *Libera nos* aveva provato ad esorcizzare).

Nonostante le tante morti che lo affollano, *Libera nos* si può considerare come “il libro della vita che comincia”³ (seguito da *I piccoli maestri* e *Fiori italiani*, che rappresentano le tappe intermedie di un'educazione sentimentale); all'anta opposta del polittico troviamo *Pomo pero*, il “libro della morte”,⁴ dove la materia *di allora* viene totalmente esaurita, fino ad arrivare alle sequenze di *Ur-Malo*, in cui la parola dialettale non è più un aggancio per rievocare il passato ma si fa puro suono.

Secondo Pellegrini: “*Libera nos a malo* era il libro della vita e della morte, della lotta fra Eros e Thanatos, che esprimeva infine l'esorcismo della morte per scegliere la vita, il suo muoversi in avanti contro il congelarsi del mito per portare alla luce cose morte, sotterranee. Tutto ciò era giocato sul filo di un equilibrio fra passione e realtà, senso comico e tragico dell'esistenza e del reale. *I piccoli maestri* continua la ricerca ‘in positivo’, di fiducia al reale, e per questo risulta sempre, e ancor di più, una commedia, la ricostruzione gioiosa e vitale delle proprie esperienze esistenziali. *Pomo pero* è il libro della morte, della tragedia, delle maschere tragiche, e così dell'abbandono di quella prospettiva di ‘imitazione’ del reale (che i primi due lavori volevano rappresentare) per quella della ‘deformazione’ ”.⁵

Il terzo lavoro di Meneghello viene qualificato ufficialmente, in frontespizio, un supplemento (*paralipomeni*, vale a dire appendici

³ V. Bramanti, *op. cit.*, p. 30

⁴ V. Bramanti, *ibid.*

⁵ E. Pellegrini, *ibid.*

trascurate) di un *libro di famiglia*: esso “continua ed esaurisce la materia di *Libera nos*”,⁶ raccoglie tutto quello che ne era rimasto escluso e compie un’ulteriore scavo nel profondo.

Per estrarre la sostanza del libro dai luoghi dove si è formata ho dovuto adoperare i modi bruschi, e qua e là il coltello; con quel misto di eccitazione e di pentimento con cui s’interviene di forze negli affari di un amico forse sconsigliato ma stretto. Peggio: come ci si induce per il suo bene a far male a un familiare.⁷

Nel primo libro lo studio del mondo paesano e il ritorno alla propria infanzia era anche in funzione di un chiarimento individuale (*I am one of you*), il reale era specchio per un esame di coscienza e oggetto del tentativo di razionalizzazione.

In *Pomo pero* questo processo si inverte: l’autoanalisi diviene simbolo di un’opera storica, il mondo interiore diventa luogo su cui misurare la realtà esterna e la storia, si tenta una liberazione dalle ossessive “fantasime in capsula”⁸ attraverso un ribaltamento verso l’interno.

... non badate troppo alla parola pedantesca ‘paralipomeni’ [...]. Vuol dire in sostanza ‘aggiunte’, letteralmente ‘cose tralasciate’; cioè omesse in passato e aggiunte ora. Ho spiegato in una delle note del libro, che il libro ha cominciato a formarsi il giorno stesso in cui mi è venuto in mente che sarebbero stati paralipomeni; e la ragione è questa, che tutto ad un tratto mi sono sentito libero dalla responsabilità di costruire le strutture esterne del mondo a cui si riferiscono queste piccole storie, il dove e il quando, e spiegare come vivevamo, cosa mangiavamo, come erano le strade, cosa si imparava a scuola e tutto il resto. Si trattava ora di rientrare in un mondo già costruito, nel quale potevo muovermi con la massima libertà, senza preoccupazioni: per questo credo di essere andato più avanti, stilisticamente, in questo libro che

⁶ C. Marabini, *Pomo pero* in *Interventi sulla narrativa italiana contemporanea. 1973-75*, Treviso, Matteo, 1976, p. 113

⁷ *Pomo pero*, p. 173

⁸ *ibid.*

negli altri che ho scritto, o che avevo scritto fino a quel momento.⁹

Dando per conosciuto l'ambiente in cui si muove il protagonista e considerando spesso superflua la descrizione dei vari personaggi, si dà per scontata la lettura di *Libera nos*: questo libro è, dunque, una vera e propria appendice, un ritorno alla materia del passato ma con uno spirito diverso, meno gioioso e spensierato.

⁹ *Leda e la schioppa*, pp. 14-15

6.2. Contesto ed intento

Gli anni Sessanta e Settanta furono segnati da profonde trasformazioni nell'ambito storico e nel mondo culturale: fu messo in discussione il ruolo sociale dell'intellettuale e, soprattutto, fu celebrata la morte del romanzo, genere letterario che non era più in grado di rappresentare una realtà che si profilava disgregata e sfuggente.

Il terzo libro di Meneghello si inserisce alla perfezione in questo clima inquieto: esso non è un romanzo ma si presenta come “un'opera estremamente difficile ed intellettualizzata, composta di frammenti; un'opera di lutto ed orrore, frutto di una coscienza infelice, esclusa con un rapporto positivo con il sociale e quindi proiettata in un mondo di figure distorte e di fantasmi ossessivi: non personaggi reali ma proiezioni d'impulsi, desideri e resistenze dello scrittore stesso”.¹⁰

Attraverso questo esperimento letterario si afferma la concezione del romanzo come luogo della finzione e dell'immaginazione e si esprime l'impossibilità di una larga ricezione sociale dell'opera d'arte: non solo si fa riferimento ad una precisa e ristretta realtà linguistica (in parte chiarita nelle *Note*), ma ci si muove in un ambiente già descritto precedentemente e, quindi, dato per conosciuto.

Lo scrittore rinuncia alla dimensione romanzesca “come strumento di rappresentazione e comunicazione del reale”¹¹ e si affida alla scrittura, sentita allo stesso tempo come rifugio e come “celebrazione di un mondo amato e perduto, percepito come l'unica (e l'ultima) fonte di poesia”.¹²

¹⁰ *Dizionario critico della letteratura italiana del novecento*, a cura di E. Ghidetti e G. Luti, p. 495

¹¹ E. Pellegrini, *op. cit.*, p. 111

¹² E. Pellegrini, *ibid.*

Sviluppando una linea già presente in *Libera nos*, Meneghello assume una posizione critica nei confronti della moderna civiltà industrializzata che, imponendo nuovi modelli di vita e cultura, ha prodotto fenomeni di disgregazione esistenziale e sociale.

Egli assiste alla “decomposizione di un proprio mondo interno, del proprio ‘giardino’ infantile”,¹³ colpito dalla monotonia, dalla standardizzazione e dalla solitudine imposte dallo sviluppo capitalistico.

Come alternativa alla moderna alienazione, Meneghello propone un “linguaggio della ‘follia’ ”¹⁴ che è al contempo mezzo di espressione e mezzo di trasgressione.

Il dialetto si avvicina alla lingua infantile delle cantilene e delle filastrocche, assorbe la sua capacità di evocare gli oggetti fuori da schemi logici prefissati e si trasforma in musica, quasi formula magica:

aio
péio sòio
òio
taio bóio
méio
saio sbròio
viaio
luio
griio
giio biio¹⁵

¹³ E. Pellegrini, *op. cit.* pp. 112-113

¹⁴ E. Pellegrini, *ibid.*

¹⁵ *Pomo pero*, p. 161

6.3. Titolo e struttura del libro

Il titolo dell'opera è desunto da una cantilena, riportata in nota dall'autore e spiegata nel suo significato:

Pómo pèro – dime 'l vèro
Dime la santa – verità
Quala zéla? – Quésta qua

Nota che a Malo il pomo è un frutto e non un albero, e altrettanto vale per il pero; gli alberi che li fanno sono il pomaro e il peraro. Nota inoltre che in questo testo (come nel titolo del presente libro) non abbiamo due frutti ma uno solo, un ambiguo 'pomo pero' con due nature. In paese si è sempre preso per sottinteso che si tratta di una compresenza metafisica, non d'incrocio o d'innesto; e non si è dato alcun credito alle ricerche di materia del Mičurin, o alle vedute dei suoi interpreti stalinisti. Le associazioni con la Santa Verità, tipiche dei bàgoli con due nature [...] sono oscure; più che ad esse l'epigrafe si riferisce all'uso a cui serviva la cantilena: 'a scegliere fra le due mani a pugno quella che si spera non sia vuota'.¹⁶

L'attenzione di Meneghello, dunque, è posta sull'ambiguità del frutto che con la sua duplice natura diventa simbolo dell'ambiguità dell'esperienza umana:

Non vuol dire “mela e pera”, né un incrocio tra una mela e una pera: non sono due cose, ma una cosa sola, un oggetto veramente misterioso, una specie di talismano. [...] Il mondo è pieno di significati ambigui, sembra che ci sia un'ambiguità di fondo nell'esperienza umana. Io personalmente sono convinto che tutte le esperienze che noi facciamo sono ambigue, che hanno una doppia faccia, c'è il lato sì e il lato no...¹⁷ LEDA E LA SCHIOPPA?????????

¹⁶ *op. cit.* pp. 175-176

¹⁷ *ibid.*

Una certa ambiguità riguarda anche il paese di Malo, che lo scrittore vede mutato nei luoghi e nelle persone. Egli confronta il presente ed il passato, guarda il rapporto tra la parte che cambia e quella che non cambia, tentando di ritrovarsi in questa realtà modificata:

Per conto mio, devo dire che se c'è un tema di fondo in tutto ciò che ho scritto, è il rapporto tra la parte che cambia e quella che non cambia nell'esperienza umana. Penso sia al soggetto che all'oggetto dell'esperienza, e a ogni genere di esperienza, dall'arrabbiarsi al subire dei lutti, al lavoro, all'ozio e all'amore... C'è sempre un lato che cambia, cambiamo noi, soggetto dell'esperienza, e cambia il contenuto dell'esperienza; ma c'è anche un lato che permane e non sembra esposto al cambiamento. E così, pur sentendoci cambiare, abbiamo la certezza o l'illusione che qualche cosa in noi (e anche *per* noi) resta immutabile.¹⁸

Per quanto riguarda l'impianto generale del libro, esso si può dividere in cinque parti: vi è un blocco centrale (diviso in *Primi* e *Postumi*), una specie di appendice intitolata *Ur-Malo*, un *Congedo* in versi e infine delle *Note*.

I *Primi* si mostrano come veri e propri paralipomeni di *Libera nos*, in quanto essi sono vicini ai modi e ai sentimenti del primo libro, come rivela lo stesso scrittore: “Nella prima metà del libro ho cercato di captare nuove vibrazioni semi-segrete della materia antica di *Libera nos*”.¹⁹

Essi sono composti da sei brevi capitoli relativi all'infanzia dell'autore che prendono avvio dalla sua nascita e si concludono con una metafora:

Ma io ero partito da un esercizio stilistico nel quale il nome di questa compaesana,²⁰ alla cui memoria chiedo ora

¹⁸ *op. cit.* p. 19

¹⁹ *op. cit.*, p. 15

²⁰ “Era bruttissima, la donnetta che si chiamava la Bella Italia; piccola e storta, era considerata mezza scema. Da un fazzoletto uscivano le parti terminali dei capelli, rigidi

perdono, mi aiutava ad accusare la nostra presunzione, e la nostra Patria, cominciando *Chi ti cagò? Mi cagò l'Italia detta Bella Italia*; col congedo, *l'Italia caga troppo, dottori ladri*.²¹

Il punto di vista espresso in questa sezione è quello del bambino e vi si ritrova, sebbene in formato più modesto, il linguaggio “arguto e spiritoso, ricercato e provocatorio, allusivo e stupefacente”²² del Meneghello di Malo.

I *Postumi*, composti anch'essi da sei brevi capitoletti, riguardano pressappoco gli anni dal 1970 al 1975; in questa sezione l'autore ha voluto registrare la dissoluzione di quel mondo antico, del suo paese, “il suo sgretolamento, specie nelle persone dei parenti e dei conoscenti più vecchi, qualche volta con tutta la crudezza e il dispiacere che si accompagnano a questo tipo di registrazione... La dissoluzione, ma anche la resistenza alla dissoluzione”.²³

Questa parte inizia, infatti, con la riesumazione dei genitori di Meneghello e continua con una carrellata di morti, di vecchi e di invalidi (la sorella Elisa Esterina, la zia Nina, lo zio Checco, Nelo Tenin) per concludersi con il suicidio di Còche, metafora che, associata a quella della “Bella Italia” in conclusione dei *Primi*, promuove i pazzi e gli idioti a “personaggi della saggezza più vera e profonda, più polemica e paradossale”.²⁴

Il punto di vista non è più quello infantile ma quello dello *young executive* in visita al proprio paese, accompagnato dalla moglie (“che

come pennotti di uccello; il naso era grande e tagliente, la bocca sdentata; un insieme inutilmente minaccioso che invitava alla derisione.”, *Pomo pero*, p. 61

²¹ *op. cit.*, p. 62

²² A. Frasson, *Pomo pero* in *Interventi sulla narrativa italiana contemporanea. 1973-75*, Treviso, Matteo, 1976, p. 94

²³ *Leda e la schioppa*, p. 15

²⁴ E. Pellegrini, *op. cit.*, pp. 114-115

verrebbe ad essere la *young executive's wife* e che avendo adottato i miei genitori come suoi viene ad anche ad essere una specie di sorella”).²⁵

La terza parte si configura come un supplemento del libro e nel titolo richiama “un Ur-Text, un Testo primario sottostante alla vita e ad ogni operazione letteraria”:²⁶

... che ho chiamato *Ur-Malo* per dire che è quasi la versione originaria 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. Questa sezione del libro è fatta di elenchi di parole, paiono filastrocche, ce n’è ventuno, uno per ogni pagina su ventun pagine.²⁷

Attraverso giochi metrici e lessicali, il linguaggio si stacca dalla sua funzione referenziale e diventa puro suono, musica dell’anima.

Segue un *Congedo* in versi, a detta dell’autore una “imitazione di poesiola”,²⁸ dove il libro è definito “foto ricordo” di un “piccolo popolo / forzato da un ramo villano / di storia italiana”.²⁹

Da ultimo compaiono le *Note*, che non sono veramente note, poiché poche di esse spiegano dettagli o termini dialettali che potrebbero risultare poco chiari a lettori non veneti.

²⁵ *Pomo pero*, p. 65

²⁶ G. Gramigna, *Pomo pero* in *Interventi sulla narrativa italiana contemporanea. 1973-75*, Treviso, Matteo, 1976, p. 78

²⁷ *Leda e la schioppa*, p. 17

²⁸ *op. cit.*, p. 18

²⁹ *Pomo pero*, p. 170

Per la maggioranza esse sono parte integrante del testo:

sono [...] una specie di ultima sezione, in cui l'identità dell'autore è lievemente alterata, in quanto lì in queste note non dico più 'io' come nel resto del libro. *Pomo pero* è in prima persona, parla un 'io' che naturalmente non sono proprio io, ma insomma uno che mi somiglia: mentre invece qui c'è un signore che annota il libro come se fosse il libro di un altro, e questo mi ha permesso di aggiungere al testo dei materiali che altrimenti sarebbero restati fuori.³⁰

All'interno di questa macro-struttura, il racconto appare privo di un centro tematico e si mostra, piuttosto, come un insieme di frammenti tenuti assieme da legami associativi e psicologici.

³⁰ *Leda e la schioppa*, p. 18

6.4. Diverse interpretazioni di *Pomo pero*

Partendo dalla divisione del testo in tre parti (*Primi*, *Postumi* e *Ur-Malo*, tralasciando il *Congedo* e le *Note*) sono state formulate dalla critica due diverse interpretazioni di *Pomo pero*.

La prima vede il libro come un passaggio: da un'iniziale creazione realistica, che mette in compenetrazione scrittura e mondo rievocato e testimonia la possibilità di un rapporto del soggetto col mondo esterno (nei *Primi*), si passa ad mondo apparente, immaginario, del sogno e dell'incubo (nei *Postumi*), fino al raggiungimento del culmine in *Ur-Malo*, dove avviene uno stacco totale tra linguaggio e realtà concreta.

La seconda interpretazione considera *Pomo pero* la necessaria conclusione di *Libera nos*: con i *Primi*, “vicini quanto alla piega del sentimento al primo libro di Malo, benchè spesso cronologicamente tardi”,³¹ si esaurisce la materia infantile; con i *Postumi*, “non sempre ultimi in ordine di tempo, legati a stati d'animo d'altra specie e a cose e affetti più recentemente spenti”,³² si assiste alla presa di coscienza della graduale ed inarrestabile decadenza di un mondo amato e conosciuto dall'autore. E l'*Ur-Malo* diventa, così, un'epigrafe celebrativa di una realtà lontana e defunta.

Per Pellegrini, *Pomo pero* è “metafora plurivoca di una situazione storica, esistenziale, generazionale e individuale”:³³

storica perché descrive il repentino ammodernamento e l'esplosione industriale di un paese agricolo e artigianale;

³¹ *Pomo pero*, pp. 173- 174

³² *ibid.*

³³ E. Pellegrini, *op. cit.*, p. 117

esistenziale perché nel libro è narrata la crescita del protagonista e il passaggio dall'infanzia all'età adulta;

generazionale perché documenta la crisi di una società che deve fare i conti con uno sviluppo capitalistico che porta benessere, ricchezza ma anche valori diversi da quelli tradizionali;

individuale perché Meneghello, attraverso il libro, compie un'autoanalisi e abbandona la prospettiva infantile per assumere una visione adulta.

6.5. La parola in *Pomo pero*

A prima vista *Pomo pero* sembrerebbe proporsi come l'ennesimo pellegrinaggio affettivo nel passato, sulla scia di *Libera nos*, ma da un'analisi più attenta ci si accorge che non è così: il libro si presenta come “una domanda posta al linguaggio sul senso del mondo, di un'esistenza storica, biologica e individuale, nonché sul senso della letteratura, e arriva ad una conclusione che è ugualmente linguistica”.³⁴ La *parola* diviene il nucleo vitale: essa è sintomo di un disagio esistenziale, fuga del reale nella forma, unico e privilegiato mezzo conoscitivo di un mondo che ossessiona e che sfugge.

Secondo Gramigna³⁵ l'autore ribalta il procedimento adottato nel primo libro: non si parte dalla parola per rievocare episodi e sentimenti, ma sono le “cose” (eventi, persone, legami familiari e sociali) che richiamano le “parole”.

Non si passa dal linguaggio alla realtà individuale e sociale ma dall'autobiografia ad un linguaggio che si fa espressione dell'io.

6.5.1. Il dialetto

Il *dialetto* è il vero protagonista del libro, inteso come preziosa riserva linguistica richiamata dalla memoria, come “musica dell'anima”.³⁶

Vi è, però, un mutamento del registro linguistico tra la prima e la seconda sezione dell'opera.

³⁴ E. Pellegrini, *Luigi Meneghello*, p. 77

³⁵ G. Gramigna, *op. cit.*, p. 79

³⁶ E. Pellegrini, *op. cit.*, p. 76

Nei *Primi* il dialetto è espressione di universo chiuso e felice, strumento di rievocazione di un mondo lontano, fatto rivivere dalla finzione letteraria.

In alcuni passi la parola dialettale è incastonata nel racconto e lo arricchisce:

AFFEZIONI a cui è esposto l'uomo, la ridanciana spissa, le gatte del micidiale voltaggio, gli spruzzi potenti del fotone, le fitte della punta, i fumi del boresso che fa dell'uomo un allegro pagliaccio, e l'esaltante dilirio che stravede e straparla in sentone sul letto.³⁷

In altre parti sono rievocate formule dialettali ricche di suggestioni fonosimboliche, riportate in vita dall'autore con spirito archeologico e filologico:

KOS SAKA...?

Il male oscuro, benché oscuro, aveva il suo nome; ma cosa c'è in un nome? Questo si chiedeva l'anonimo compaesano con la domanda trasmessa dalle generazioni,

KOS SAKA GAIKA...?

in cui egli nell'atto stesso di dire che male aveva, diceva anche di non sapere cosa avesse – l'emblematico lamento di Malo,

KOS SAKA GAIKA GOLKA GOTO?

Così, con angoscia dignitosa, quasi bonaria, si esprimeva presso di noi l'equivoco esistenziale che s'annida nel cuore di quel disturbo, la tensione tra il Sein e il Dasein del Kagotto.³⁸

Spesso si incontrano termini a metà strada tra il dialetto e l'italiano, secondo il procedimento dei *trasporti*, già utilizzato in *Libera nos*; portiamo l'esempio della parola *stravissio*:

il capo dei con-battenti era oggetto di mormorazione perché beveva troppi americani, uno stravissio che inietta gli occhi di sangue e devasta la pelle del viso...³⁹

³⁷ *Pomo pero*, p. 26

³⁸ *op. cit.* p. 17

³⁹ *op. cit.* p. 38

Nei *Postumi* diminuisce sensibilmente l'inserzione di termini dialettali, limitati a qualche battuta dialogica sempre riportata:

Il più taciturno dei nostri mediatori assiste imbronciato. Gli chiedono il suo parere. Lo enuncia: *Le done dio-can gussarle*.⁴⁰

Sono rare anche le parole dialettali che tornano libere nella frase; esse hanno sempre funzione espressionistica e sono testimonianza di un mondo in decadenza:

Né mai avevo sentito Tenin nominare la sua bicicletta da corsa altrimenti che col possessivo incollato, disse sempre e soltanto *icicheta-mia* [...] Non so perché dicesse *icicheta-mia* che non è idiomatice come in officina nostra – e che non udii mai dire da altri in paese: forse residui d'una sintassi arcaica derivata dall'arcaica madre vedova, forse idioletto con carica inconscia affettiva.⁴¹

In questa seconda parte il dialetto è sentito come un relitto, un residuo di una realtà lontana e in dissoluzione, che ormai non può più essere rappresentata (ed eternizzata) dalla finzione letteraria.

6.5.2. *Lo stile*

In *Pomo pero* la parola si fa protagonista anche attraverso una pluralità di registri (lessico infantile, lingua parlata, inserti in inglese) e, soprattutto, attraverso un esercizio stilistico complesso,⁴² che porta ad una continua contaminazione di prosa e poesia.

⁴⁰ *op. cit.* p. 128

⁴¹ *op. cit.* p. 130

⁴² Se alla base della composizione del libro vi è indubbiamente un *esercizio stilistico complesso*, l'autore rivela la propria abilità compositiva precisando: "ci sono parecchi brani nel libro che sono ritmici. Non ho cercato questi ritmi a freddo: i ritmi sono venuti fuori da soli". *Leda e la schioppa*, p. 28

Alcuni brani hanno la cadenza di versi poetici:

Veloce macchina, scattante, sempre volle mio cugino, e guidarla a scatti. Tre-quattrocento lire di gomma lasciava per terra ogni volta che doveva spostarla nei cortili, nei parcheggi, con un balzo. Guidava forte ma non benissimo; pochi scontri fece per caso; carriole parvero sempre le sue macchine, scelte male, tenute male, più vecchie della loro età. Molto fumava, due o tre pacchetti al giorno, provò invano a tagliarle in due mezze. Tutto fischiava nel suo petto.⁴³

Il periodare risulta quasi sempre “sospeso poeticamente, incentrato su un giuoco ritmico e sintattico che gli conferisce la musicalità e l’andatura del verso”.⁴⁴

Esso è studiato su rime: “Vennero i giorni della coniglia; aspettavano il responso il paese la madre la figlia”;⁴⁵ su sottili assonanze e consonanze interne : “...se fuori splende la notte e s’intravede per spiragli, il pensiero prende timidamente il volo e va a smarrirsi un momento là fuori, tra i gesti dei gelsi e i fiocchi notturni...”;⁴⁶ sull’allitterazione: “Ormai non rubo quasi più, neanche per kicks. Mi si è infiacchita la facoltà furante”.⁴⁷

Frequenti sono gli iperbati e le inversioni: “andiamo in giro per le colline sopra il paese a vedere case di contadini abbandonate”⁴⁸; spesso il vocativo è spostato alla fine della frase: “Dunque anche tu conoscesti gli amari pasticci, bambina dal viso smarrito”.⁴⁹

⁴³ *Pomo pero*, p. 100

⁴⁴ E. Pellegrini, *Nel paese di Luigi Meneghello*, p. 120

⁴⁵ *Pomo pero*, p. 115

⁴⁶ *op. cit.*, p. 75

⁴⁷ *op. cit.*, p. 95

⁴⁸ *op. cit.* p. 89

⁴⁹ *op. cit.* p. 115

L'uso della punteggiatura è variabile: in alcuni passi quasi scompare:

Costei sapeva sempre lo state of play perché afferrava la grammatica delle cose: e quando spiegava nel suo modo sobrio e severo le faccende del paese, e del cielo, negli avventurati uditori fluiva come un balsamo le speranza che la specie sia ancora capace di foggiarsi gli arnesi per mettere ordine intellettuale nei propri pasticci⁵⁰;

in altri si infittisce, crea cesure inaspettate e spezza il periodo in brevi sintagmi che formano un'immagine frantumata:

Di fronte il poggiolo, di qua il portone della filanda, due marciapiedi, un romboide d'un centinaio di metri quadrati. La nostra piccolezza ci intensifica. In luglio il portone si apre, compare dopo alcuni decenni l'uomo che sorreggeva la fidanzata nera, è un signore anziano dallo sguardo distratto, nelle calure di luglio ha indossato il cappotto pesante con la pelliccia, suda, ha la testa confusa, l'ha sbagliato con la vestaglia, l'errore è irreversibile...⁵¹

Lo stile, dunque, è utilizzato come strumento di difesa e di superamento di un disagio esistenziale, portato all'estremo nell'*Ur-Malo*, dove il linguaggio abbandona le leggi logiche e sintattiche per diventare lingua automatica.

6.5.3. *Ur-Malo*

Ur-Malo si presenta come un genotesto, è punto di partenza e contemporaneamente punto di arrivo di un'indagine che si snoda attraverso i *Primi* ed i *Postumi*.

Le ventuno filastrocche da cui è composto non sono semplici "sfilze di sostantivi, aggettivi, voci verbali, interiezioni del dialetto di Malo,

⁵⁰ *op. cit.* p. 106

⁵¹ *op. cit.* p. 112

esemplati come singolarità espressive, eccentricità, folklore, morfemi e fonemi infilati sullo spillo per gratuito collezionismo o per gusto rievocativo”;⁵² esse testimoniano un totale abbandono al potere magico delle parole, come “in un rito che definisce la morte definitiva di un mondo”.⁵³ Il paese di allora non c’è più ed è rappresentato dall’esibizione dei nomi che un tempo lo rappresentavano; i termini dialettali che nel resto del libro (e nel precedente lavoro) “penetravano con maggiore o minore evidenza nel tessuto stesso della lingua facendola lievitare dall’interno, scuotendola con lampi improvvisi e rendendola perfettamente aderente alla realtà paesana e ai fantasmagorici, ma credibilissimi personaggi richiamati sulla scena”⁵⁴, formano qui relitti disposti in successione.

In questa sezione la parola è spogliata della sua funzione referenziale e diventa linguaggio assoluto, automatico, quasi inconscio. Lo stile degli elenchi è vicinissimo a quello delle conte e delle cantilene infantili, in cui non vi è preoccupazione per il senso di quello che si dice.

Svuotati di ogni significato, di questi componimenti rimane solo l’involucro esterno, cioè il suono: infatti i criteri che regolano questi elenchi sono la similarità fonica (rime, assonanze... “potacio batòcio spuacio pastròcio”⁵⁵), la similarità timbrica (ad esempio le serie di sostantivi sdrucchioli: “òstrega manega còrnola sélega”⁵⁶), o ancora la dissimilarità ordinata (ad esempio la variante della consonante o della vocale nella serie delle parole: “fotón pirón moltón galón sitón”⁵⁷).

Non si tratta, tuttavia, di una serie di parole accomunate da criteri puramente fonici; nell’indice vi è una minuziosa schedatura dei vari

⁵² C. Marabini, *ibid.*

⁵³ F. Bandini, *op. cit.*, pp. 78-79

⁵⁴ A. Balduino, *op. cit.*, p. 151

⁵⁵ *Pomo pero*, p. 145

⁵⁶ *op. cit.* p. 151

⁵⁷ *op. cit.* p. 157

elenchi (arricchita dall'ormai consueta ironia meneghelliana) che testimoniano la volontà dell'autore di dominare un apparente disordine:

1. sost. m. trisill. piani
2. agg. trisill. piani; epiteti c.s. con fermagli bisill. tronchi, per adulti; altri c.s. riservati ai minori, purchè ambulanti e/o fanti
3. sost. f. bisill. piani con colpi finali
4. sost. m. trisill. sdruccioli
- ...

Una conferma dell'attenzione posta nella creazione di queste filastrocche ci viene dalla lettura dell' *elegia per un bambino*:

Pincio	scròco	córlo	scòro	ciòdo	cróte
Bròlo	fraco	grèpo	schito	mucio	ciòdo
Stròso	gèmo	sfriso	gumio	labio	scòro
Pòcio	schinco	cucio	scagno	crè po	córlo
Bròco	cruco	sbacio	sbrégo	pisso	scròco
Cróte	bròlo	stròso	pòcio	bròco	pincio ⁵⁸

Si può osservare che ogni termine della prima riga ritorna sistematicamente alla fine di ogni verso, così come ogni termine dell'ultima riga compare all'inizio di ogni verso, formando una cornice.

Ancor più elaborata la sequenza di “sostantivi maschili bisillabi piani” intitolata *da pómo a pèro*,⁵⁹ appunto perchè la lettura parte da *pómo* per concludersi con *pèro*:

⁵⁸ *op. cit.* p. 152

⁵⁹ La sequenza è stata trasferita in ceramica da Alessio Tasca ed esposta nel 1989 alla mostra allestita a Rivarotta, nella ripristinata Antica Fabbrica di Cristallina e Terra Rossa, e trattata come “un pezzo di archeologia linguistica paragonabile per certi aspetti

pómo	zugo	figo	bèco	baso
cuco	biso	vèro	gnaro	sòco
pico	béco	casso	fógo	buso
péssso	paro	bòto	musso	sigo
giasso	lógo	buto	risso	pèro

Meneghello rivela d'aver ordinato i frammenti “con un certo puntiglio ornamentale-musicale”,⁶⁰ infatti notiamo che le parole hanno tutte desinenza in *-o* e che all'interno di esse la vocale della prima sillaba è sempre variata, tanto che si può disegnare un “quadrato magico dove le cinque vocali sono tutte rappresentate sia orizzontalmente che verticalmente”.⁶¹

o	u	i	e	a
u	i	e	a	o
i	e	a	o	u
e	a	o	u	i
a	o	u	i	e

Il lettore di testi come questi, poi, prova una particolare suggestione, poiché si sente “in certo modo parte attiva e non solo destinatario, implicato cioè in un'operazione poetica a cui egli può collaborare, in una disseminazione di significanti e significati che può estendere e ampliare, sotto la regia della propria lingua le cui virtualità egli va scoprendo”.⁶²

al mondo di questi cocci”. *Rivarotta*, p. 36. Attualmente la placca si trova in casa di Meneghello.

⁶⁰ *Rivarotta*, p. 36

⁶¹ F. Bandini, *ibid.*

⁶² M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976, p. 79

6.6. Comicità e ironia

Nonostante *Pomo pero* sia il “libro della morte”,⁶³ non poteva mancare un sottile ed intellettuale spirito di comicità.

Esso si avverte soprattutto nella prima sezione del libro, si attenua nei *Postumi* e nelle *Note* per poi tornare evidente nell’indice di *Ur-Malo*: “agg. trisill. piani; epiteti c.s. con fermagli bisill. tronchi, per adulti; altri c.s. riservati ai minori, purchè ambulanti e/o fanti”.

Si tratta di una comicità studiata, che spesso finisce per sollecitare, magari a posteriori, “riflessioni serissime e di tutt’altra natura (in particolare su quanto gli inarrestabili diritti del progresso hanno travolto e travolgono, in un fagocitante processo senza ritorno [...] in mondo piccolo borghese – fatto di artigiani, commercianti e piccoli proprietari – che è al centro di *Pomo pero*)”.⁶⁴

La comicità spesso scaturisce dalle cose stesse e dal taglio dato alla rievocazione di un episodio:

Non ho figli, se l’Italia era fatta non ho dato bado al precetto di fare gli italiani. Mio nonno ne fece otto, quattro per sorte, ma una morì infante e fu ingrandita e posta in cornice nella camera dei nonni. Goffa, placida, ributtante, pareva un bruco enfiato, un vitello marino con la scuffia, chiusi i pesanti occhioni. Si chiamava la Zina, una zia fossile.⁶⁵

Assecondando un atteggiamento tipico dell’infanzia e delle piccole comunità patriarcali, in Meneghello vi è un’innata tendenza ad isolare e privilegiare le componenti ludiche degli avvenimenti, così da deformarne la visione:

Ci sono stati screzi tra quei due, poi hanno fatto la pace e il Duce ha dato due milioni al Papa. Veramente il Papa ne voleva tre, e quando benedice lo rammenta ai fedeli con quei

⁶³ V. Bramanti, *ibid.*

⁶⁴ A. Balduino, *ibid.*

⁶⁵ *Pomo pero*, p. 10

tre diti che fanno Tre! Tre! Pare che le sue finanze fossero in pallone; me c'è chi dice che non è vero – le finanze del Papa non sono mai in pallone.⁶⁶

Non di rado si scatena un irresistibile contrasto tra la naturale comicità del dettaglio e l'impassibile serietà degli attori e dello stesso autore:

Noi però non siamo una razza d'incettatori, e non abbiamo mai rubato a nessuno, tranne al governo, agli enti pubblici, agli inglesi, ai tedeschi, alle ditte grosse, e a pochi altri, come ogni onesta famiglia italiana.⁶⁷

Infine, componente essenziale ai fini della *vis comica* è la commistione dialettale:

Si distinguevano i grandi mali-base, le quattro forme del Male, sulla cui rispettiva forza si disputava per chiarirsi le idee, dedènte, deréce, detèsta e depànsa, variabili rispetto ai parametri del voltaggio e dell'amperaggio. C'era una quinta forma, dedòne, categoria a parte che non colpiva gli uomini; e alcune altre minori, come il mal-calduto. E il male oscuro.⁶⁸

⁶⁶ *op. cit.* p. 43

⁶⁷ *op. cit.* p. 39

⁶⁸ *op. cit.* p. 17

APPENDICE

Nel mio percorso scolastico (ma sarebbe più corretto dire “nella mia vita”, poiché la lettura è una passione che coltivo da quando ero piccolina) mi sono accostata a molte opere letterarie e a molti autori, i quali, per la maggior parte, restano per me figure prive di fisicità, quasi eteree, simili ai personaggi che inventano.

Durante incontri e convegni, quando ho avuto la possibilità di vedere personalmente qualche illustre studioso o scrittore, mi sono resa conto che essi sono persone, prima che nomi stampati e citati.

Trovandomi a studiare un autore vivente e, per mia fortuna, residente da pochi mesi non lontano dal mio paese, il minimo che potessi fare era di contattarlo per tentare di ottenere un incontro.

“Vuole assicurarsi che io non sia un fantasma?” mi ha chiesto per telefono il professor Meneghello; poco da scherzare, la mia intenzione era davvero quella!

Tramite alcune persone che ringrazio di cuore (il direttore del Museo Casabianca Giobatta Meneguzzo e i professori Angelo Urbani e Lucio Scortegagna), sono riuscita a realizzare questo mio desiderio e a conoscere personalmente il riservato Meneghello.

A pranzo con Gigi Meneghello

Come sarà questo famoso professor Meneghello? Che cosa mi chiederà? Ma, soprattutto, che domande posso porgli a cui non abbia già risposto in modo diretto o indiretto nei suoi saggi autocritici e nelle numerose interviste?

Erano questi i miei pensieri mentre, un po' emozionata, imboccavo via Nino Bisio.

Già, perché io non cercavo Meneghello il lattoniere, neanche Meneghello l'elettricista, ma Meneghello lo scrittore, quello in via Nino Bisio.⁶⁹

Invece la vita è piena di sorprese: non solo ho conosciuto Meneghello lo scrittore, ma ho avuto la fortuna di conoscere anche Meneghello l'uomo.

Una grande finestra che dà sul verde del parco, libri, riviste e giornali che occupano il tavolino, un ramo di glicine che profuma il salotto, io e Gigi seduti sul divano: l'imbarazzo di trovarmi di fronte ad un personaggio illustre, conosciuto e stimato da molti si è sciolto all'istante, sostituito da un'atmosfera distesa ed amichevole.

“Ciò, ca parlemo in dialèto?”

Me l'ha chiesto quasi sottovoce, come se fosse qualcosa di segreto e personale. E in effetti il dialetto per me è questo, idioma spontaneo, familiare e ricchissimo.

Poi a pranzo in una cascina in mezzo alla campagna, attornati dal verde dei prati e dal giallo dei pissacàn.

Il piano inferiore del mondo ha un orlo di monti celesti:

“Oggi non è molto limpido ma vedi, cara, là c'è il Pasubio, vicino l'Altopiano di Asiago e quello è il Grappa”.

I libri di Meneghello sono molto personali, a leggerli con attenzione si entra nei due mondi dello scrittore, quello di Malo e quello di Reading;

⁶⁹ Mi riferisco all'aneddoto raccontato in *Leda e la schioppa*, p. 9

ma sentire raccontare episodi ed aneddoti dalla sua viva voce è stato qualcosa di unico e molto interessante.

Mi ha colpito in particolare l'orgoglio e la stima con cui nomina i suoi colleghi (Barański, Scott, Marengo, Lepschy... gli stessi che avevo incontrato durante la compilazione della tesi!).

E ancor più toccante il profondo affetto con cui nomina la sua Katia, moglie, compagna, amica e primo stimolo per la stesura di *Libera nos a malo*.

Il nostro incontro si è concluso in bellezza: in salotto abbiamo imboccato le scale di moquette bianca e siamo scesi nelle stanze più intime e più creative. Scaffali zeppi di libri e dizionari, scrivanie ingombre di fogli, cartelline e post-it, diplomi, attestati, locandine, la tavola di ceramica con una sequenza quasi magica di parole desunta da *Pomo pero*, ed infine “il cassone dei soldi per comprarmi” che mamma Pia aveva tentato di spostare “e naturalmente le venne l'Ernia, per fortuna non Strozzata – l'Ernia nel corso della quale nacqui io”.⁷⁰

Ringrazio di cuore il professor Meneghello per avermi concesso qualche ora del suo prezioso tempo, impegnato com'è nel tentativo di far entrare la casa londinese in quella thienese. Lo ringrazio per aver condiviso con me i suoi ricordi e le sue esperienze. Lo ringrazio per la semplicità, la disponibilità e la cordialità avute nei miei confronti.

Ed infine lo ringrazio per la sua dolcezza, qualità che, a quanto pare, non passa inosservata:

Al termine, il Sindaco ha così ringraziato l'oratore:

“Un attimo solo, perché mi sembra sia giusto, doveroso, ringraziare il professor Meneghello per questa magnifica serata che ci ha concesso, e lo fa questo povero Sindaco “saccagnà”, che entrando in teatro, accompagnando l'oratore, aveva un

⁷⁰ *Pomo pero*, p. 12

“tremaio”, professore, e invece lei con la sua dolcezza, la sua affabilità...

E' per me un sogno oltre che un augurio [...] di poterlo avere cittadino onorario di Thiene. Ne saremmo così orgogliosi anche noi thienesi, di avere un concittadino così bravo, così dolce...”

Postilla del professor Meneghello:

“Così dolce?”⁷¹

⁷¹ In Appendice III a *Leda e la schioppa*