

Il corpo fonico di *Libera nos a malo*

Ernestina Pellegrini

Abstract:

Starting with the most recent theoretical studies in the Anglo-Saxon world on relationships between *Sound and Literature*, this essay reconstructs the presence and function of the phonic corpus (music, nursery rhymes, jingles, noises, etc.) in Luigi Meneghello's novel *Libera nos a malo*.

Keywords: Childhood, Fascism, Literature, Music, Sound

La composizione e la ricezione della letteratura sono processi silenziosi e visuali – scrive Anna Snaith nell'introduzione a uno dei più interessanti studi in ambito teorico sulle relazioni fra *Sound and Literature*¹. La bibliografia in materia è quasi tutta in lingua inglese. La domanda base è: cosa significa applicare l'udito a un libro?

Un preambolo: anni fa, tornando a casa in auto, stavo ascoltando la radio. Leggevano un testo. Riconoscevo i *Piccoli maestri* di Luigi Meneghello, ma quello che sentivo era anche un'altra cosa. La dilatazione sonora di certi dettagli, il ritmo vivo, vibrante della narrazione, dei dialoghi, le voci, la resa fonetica del rumore del vento, degli spari, rivelavano l'impronta forte dell'oralità, ma soprattutto mettevano in risalto la presenza di una polisensorialità, cioè di una realtà captata e riprodotta – come scrive l'autore stesso in *Libera nos a malo*² – «coi tralci prensili dei sensi» (LNM, p. 41), uno strato in cui la vista, l'udito, il tatto, l'odorato vengono in primo piano. In *Libera nos a malo* si fa riferimento a questa «sfera pre-logica», in cui fa da padrone «quell'altro dialetto degli occhi e degli altri organi di senso» (ivi, p. 42). In quella lettura a voce alta dei *Piccoli maestri*, mi colpì in modo particolare l'effetto che alcuni studiosi americani chiamano *The Soundscape*, ovvero il paesaggio sonoro, il ritratto di un ambiente acustico. Fu allora che decisi

¹ A. Snaith (ed.), *Sound and Literature*, Cambridge University Press, London 2020.

² L. Meneghello, *Libera nos a malo*, in Id., *Opere scelte*, progetto editoriale e introduzione di G. Lepschy, a cura di F. Caputo, con uno scritto di D. Starnone, Mondadori, Milano 2006, pp. 3-334.

Ernestina Pellegrini, University of Florence, Italy, ernestina.pellegrini@unifi.it, 0000-0001-7357-6076

Referee List (DOI 10.36253/fup_referee_list)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Ernestina Pellegrini, *Il corpo fonico di Libera nos a malo*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0565-8.15, in Francesca Caputo, Ernestina Pellegrini, Diego Salvadori, Franca Sinopoli, Luciano Zampese (edited by), *Meneghello 100*, pp. 107-117, 2024, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0565-8, DOI 10.36253/979-12-215-0565-8

di studiare il corpo fonico dei libri dello scrittore vicentino, le congiunzioni del suono e della scrittura; tecnicamente, con una parola inglese: *the phonographic*³.

In un mio intervento intitolato *Altre tavole di lettura per I piccoli maestri*, al convegno milanese *Maestria e apprendistato* del maggio 2014, dedicai un paragrafo al tessuto sonoro del testo, quando ancora ero digiuna della grande mole di scritti teorici sulla questione letteraria. Scrivevo così:

Sarebbe da esplorare e documentare anche la colonna sonora, la griglia ritmica, il corpo fonico del libro. Uno dei tanti *subplots*. I suoi rumori, le voci, le onomatopее, le canzoni, le parole in dialetto, il *glu glu* dell'oboe sommerso, il fracasso degli uccelli all'alba, la voce del vento, lo sferraglio che nella notte annuncia l'approssimarsi dei carri dell'Ottava armata: «da in fondo allo stradone cominciava ad arrivarci uno strepito di grossi motori; era una cosa compatta, intensa».⁴

Ora che mi sono letteralmente fatta le ossa sulla imponente bibliografia teorica, a cominciare dal volume *The Sound Studies Reader*, curato da Jonathan Sterne per Routledge nel 2012⁵, ho deciso di cominciare ad esplorare la questione in *Libera nos a malo*. I risultati sono sorprendenti. Potrò solo affrontare alcuni aspetti del quadro complessivo – la presenza stilisticamente fondante del testo – una marcatura che è già chiara, del resto, nelle intenzioni dell'autore, nel celebre incipit (il temporale, i tuoni, gli scrosci, i rotolii, i rumori noti, le cose del paese). È una piccola sinfonia. Tutto si riconosce «a orecchio»:

S'incomincia con un temporale. Siamo arrivati ieri sera, e ci hanno messi a dormire come sempre nella camera grande, che è poi quella dove sono nato. Coi tuoni e i primi scrosci della pioggia, mi sono sentito di nuovo a casa. Erano rotolii, onde che finivano in uno sbuffo: rumori noti, cose del paese. Tutto quello che abbiamo qui è movimentato, vivido, forse perché le distanze sono piccole e fisse come in un teatro. Gli scrosci erano sui cortili qua attorno, i tuoni quassù sopra i tetti; riconoscevo a orecchio, un po' più in su, la posizione del solito Dio che faceva i temporali quando noi eravamo bambini, un personaggio del paese anche lui. Qui tutto è come intensificato, questione di scala probabilmente, di rapporti interni. La forma dei rumori e di questi pensieri (ma erano poi la stessa cosa) mi è parsa per un momento più vera del vero, però non si può rifare con le parole. (LNM, p. 6)

Che *Libera nos a malo* sia un testo in larga parte *sound oriented* – come cercherò di dimostrare – viene suggerito dall'effetto cornice creato dall'incipit, che ho appena letto – «la forma dei rumori e dei pensieri (ma erano poi la stessa cosa)» – e dalla fine, con quel «piccolo boato» causato dalla rottura, con

³ A. Snaith, *Sound and Literature*, cit., *passim*.

⁴ E. Pellegrini, *Altre tavole di lettura per I Piccoli maestri*, in F. Caputo (a cura di), *Maestria e apprendistato. Per i cinquant'anni dei Piccoli maestri di Luigi Meneghello*, Interlinea, Novara 2017, p. 56.

⁵ J. Sterne (ed.), *The Sound Studies Reader*, Routledge, London-New York 2012. -

un sasso, dell'unica lampadina di vecchio stile, rimasta col suo piatto di banda tra i lampioncini nuovi: «pareva che fosse scoppiato un globo di buio» (ivi, p. 300); ma viene suggerito, rafforzato anche da alcune affermazioni presenti nella sezione delle *Note*:

Questo libro è scritto dall'interno di un mondo dove si parla una lingua che non si scrive; [...] devo dire che a tutti, anche a me, la trascrizione grafica delle parole che siamo abituati a udire e non a vedere sembra spesso strana e inautentica; ma credo che non avrei difficoltà a persuadere qualunque compaesano dell'autenticità di ogni parola che ho scritta, pronunciandogliela. (Ivi, p. 301)

Alcuni teorici della letteratura sostengono, infatti, che le proiezioni visuali dei suoni sono arbitrari e finzionali, ma io sono convinta che Meneghello abbia voluto sfidare questo ostacolo, mettendocela tutta per incorporare nella sua opera la sfera uditiva, coi suoi rumori, i suoni, le voci, le filastrocche, le conte, le canzonette d'epoca, gli urli, gli schiamazzi, le risate, i tuoni, gli scrosci di pioggia e di urina, gli scricchiolii degli zoccoli di legno sulla neve ghiacciata e «le sgambarette che scampanellano sui ciottoli del portico» (ivi, p. 46), le trombe, il gong delle campane, e il pezzo forte del teatro di provincia, L'urlo, «imperniato su quel raccapricciante urlo dietro le quinte» (ivi, p. 48). Poi incontriamo le storpiature degli inni fascisti con lo slancio della mente bambina. Un campione vistoso: «Vibralani! Mane al petto!» (ivi, p. 6). Il paesaggio dei rumori è imponente con un armamentario esibito di oggetti sonori feticcio (come non pensare a una vera e propria maniera che ammicca alla scrittura multimodale di Joyce, con echi da *The Waste Land* di Eliot). Rumori: il dolce brusio delle biciclette in discesa; il bonario «cik-cik-cik» che faceva la Indian, la moto di famiglia col ciclopico manubrio simile alle stanghe di un carro, quando cavalcandola «sembrava di viaggiare su una grossa carriola» (ivi, p. 165). Ci sono anche i malati di tisi «che fanno ffff davanti alla bocca per dare il contagio», per attaccare la tisi galoppante: «il malato sussulta al calpestio dei piccoli zoccoli ed è spacciato in poche ore» (ivi, pp. 45-46).

Lo scrittore ha sentito il bisogno del secondo modulo delle Note, per spiegare il proprio sistema di convenzioni di rappresentazione vocale, il registro mobilissimo delle voci (i trasporti, gli strafalcioni, i neologismi), perché così riconosce e conferma le proprie origini di scrittore nell'oralità. Viene da pensare sullo sfondo agli studi di Marshall McLuhan e di Walter Ong che vedono un mondo occidentale saturato di immagini da contrapporre alle culture 'sound oriented', come le società tribali di Cina e Africa per esempio. Anche il mondo maladense degli anni venti e trenta, il paese dell'infanzia di Meneghello, è «sound oriented», con le sue storie che passano di bocca in bocca, e il lessico infantile degli atimpùri, dell'amaluamen e il gergo PUE-PLEB (LNM, p. 318) del clan sboccato della Compagnia, con le «cavre» e gli «strafanti» (per le ausiliarie brutte):

Le cose andavano così: c'era il mondo della lingua, delle convenzioni, degli Arditi, delle Creole, di Perbenito Mosulini, dei Vibralani; e c'era il mondo del dialetto, quello della realtà pratica, dei bisogni fisiologici, delle cose grossolane. Nel primo

sventolavano le bandiere [...]. L'altro mondo era certo, e bastava contrapporli questi due mondi, perché scoppiasse il riso. (Ivi, p. 34)

Nel capitolo 5 ci sono le prime strillate piene dei grilli (ivi, p. 39) e la voce stessa della tempesta, con le carrettate di sale di Dio, col suo carattere litigioso, carrettate di grandine che «picchiavano di striscio sui tetti e sui cortili», un «mondo magico intagliato nel quarzo», per cui non c'era «rintocco subacqueo ma un crepitio maligno di superfici sfregate di scocchi contraddittori»; e con tocco sinestetico arriva: «una gazzarra di raggi opachi». Poi – si dice – «finiva il casino, veniva un silenzio assordante» (ivi, p. 40). Anche il silenzio – direbbero i teorici – ha «un sound not sound». E tutto questo – spero di farvelo sentire – sfocia alla fine in un pezzo lirico, misterioso e enigmatico, di musica iperuranica:

Maggio in orto, api, calabroni; virgulti, germogli, foglie tenere, e bai dappertutto, in aria in terra sulle foglie. Mi vede questo bao? Vede un bao grande; è tutto fatto a bai il mondo, bai-bimbissóli, bai-lumèghe, bai-sórze, bai-càn, bai-òmini, bai-angeli che zòla come questo bao. Zòla via bao!

Nel zufolo delle api filandiere c'era il bandolo di una cosa che dardeggiava dentro e fuori dal tempo; mi sentivo uscire dal nostro *man-locked set*, lo spazio infinito e il tempo infinito erano goccioline di suono a mezz'aria, press'a poco alte come la mura dell'orto, che fiocavano in aria senza cadere.

Si sapeva che erano solo ave. Ava: una giuggiola che si muove, una strega striata, minuscola; un bao che non un bao, un segreto che non si può penetrare perché non parla, una goccia gialla che punge.

Ava aveta, do lo ghètu 'l basavéjo?

Ava: se te me bèchi te lo incatéjo.

Non giocare con la Ava. Viene dalla zona dei noumeni non è un bao. Ava. (Ivi, pp. 40-41)

Un lacerto quasi staccato, lirico, bellissimo – in cui lo scrittore inserisce alcune sue parole-totem, in cui ci fa capire, se ancora non lo avessimo capito, che il dialetto, la sua magia, inconscia sonorità, pur calata in un contesto letteratissimo e plurilinguistico, è il vero attore, è l'indiscusso protagonista di questo libro privatissimo e insieme corale, lo è anche quando – come dimostra Paolo Zublena in un mirabile saggio – «è camuffato, al limite travestito da sé medesimo»⁶. Il brano, che ho appena letto – «Ava aveta, do lo ghètu 'l basavéjo?...etc» – è uno dei vertici, rari in *Libera nos a malo*, di quello stile particolare che in un saggio di alcuni anni fa ho definito «scrittura notturna»⁷, una prosa che nasce da

⁶ P. Zublena, «Però non si può rifare con le parole». Osservazioni su lingua, dialetto ed esperienza in *Libera nos a malo* di Luigi Meneghello, «Autografo», 54, 23, 2015, pp. 11-39.

⁷ E. Pellegrini, *La scrittura notturna di Luigi Meneghello*, in F. Caputo (a cura di), *Tra le parole della «virtù senza nome»*, Interlinea, Novara 2013, pp. 141-156.

un sostrato poetico, raro qui ma molto evidente, invece, in tutto *Pomo pero*, fino all'Ur-Malo, al gioco fonico di puri significanti.

Qui mi aiuta, al di là di tutti i testi critici e teorici sull'argomento, sul corpo fonico in letteratura, un saggio insuperabile di Roland Barthes, che si intitola *Ascolto* del 1975, che ispirò molto Calvino quando scriveva il libretto per *Un re in ascolto* di Luciano Berio. Il critico francese distingueva dopo le due principali modalità dell'udire, che invitano alla decifrazione o all'interpretazione, distingueva un terzo momento che, in termini semiotici, non implica alcuna funzione di significazione. Non si può interpretare né descrivere e così apre le porte all'inconscio. Cito da Barthes, come commento all'ultima lunga citazione da *Libera nos a malo*: «Ciò che viene ascoltato [...] non è la presenza di un significato, oggetto di riconoscimento o di decifrazione, ma la dispersione stessa, il gioco di specchi dei significanti, senza sosta riproposti da un ascolto che ne produce continuamente di nuovi, senza mai fissare il senso»⁸.

C'è una intervista rilasciata a Giulio Nascimbeni nel 1975, in cui Meneghelo dichiara:

Da una decina d'anni riesco a scrivere soltanto scandendo quello che scrivo: ecco perché le righe che vedi possono passare per versi. Credo che il rapporto fra parole e realtà sia diventato melodico, metrico. Ma è una metrica che vale solo per me, i miei silenzi.⁹

Capitolo per capitolo, ho schedato le occorrenze del corpo fonico, ho fatto la mappa di suoni, di rumori, di voci, e ho ricostruito l'intera ragnatela sonora, popolare e sacra, dell'universo di *Libera nos a malo*, ovvero ho catalogato l'implicita ricchezza fonica e uditiva del testo, che si possiede soprattutto quando questa è trasferita dalla pagina a un altro medium come la performance o la registrazione audio. Ma anche se lo leggete per voi stessi a voce alta sentirete come si concretizza una vera e propria arte del suono, che ha le sue regole, le sue parole-chiave. Una fra queste parole-chiave è il pervasivo verbo «cantare». Per cui, a un certo punto, si crea una bizzarra etimologia: «il cantiere è il luogo dove si canta» (LNM, p. 152). Tutto canta in *Libera nos a malo*: i bambini, le filandiere, i grilli impazziti l'ultimo giorno di agosto, perfino i rumori delle motociclette cantano, e così i motori delle auto nell'officina paterna, ognuna con una voce inconfondibile. Meneghelo ricorda quando lo zio Dino lo portava al cinema in motocicletta di sera. Aspirava il profumo della sua Tre Stelle, udiva «il canto vibrato del motore» e nella notte gli sembrava di capire «l'essenza stessa della vita» (ivi, 169). Ci sono, sparse un po' ovunque, anche tante canzonette d'epoca, come «Creola / dalla bruna rèola» (ivi, 30) o quella delle capinere («*son baci di passion...*», *ibidem*), ma troviamo anche la canzone inventata da Savaio, un insoffribile estroverso, per conquistare la Sidonia (una bambina cittadina

⁸ L'articolo è del 1976. Qui si cita dall'edizione italiana *Ascolto*, in R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 2002, p. 250.

⁹ G. Nascimbeni, *Il calcolo dei dadi: storie di uomini e di libri*, Bompiani, Milano 1984, p. 99.

che aveva fatto cadere in amore un'intera squadretta di calcio. «Ma chi è questa vampira?», aveva chiesto lo zio Dino): «Sidonia / voglio andare con te in Patagonia...» (ivi, 53). E arriva pure la canzone della Befana fascista, e così canzoni e canzonette che rivelano – direi – quasi una competenza da etnomusicologo.

Il capitolo Meneghella e la musica richiederebbe una trattazione speciale. Ricordo solo che il 14 maggio a Malo c'è stato l'omaggio del Maestro Mario Lanaro: «*Piccola suite per Gigi*». Parole, suoni, immagini dai libri di Luigi Meneghella. Un prologo e sei quadri. Ideazione e musiche originali di Mario Lanaro, con gli Archi Italiani Ensemble di Matteo Marzaro. Voglio dialogare col maestro Lanaro, in vista di una stesura definitiva del mio studio, nel quale farò anche cenno – dopo aver cercato tracce nel fondo manoscritti a Pavia – alla collaborazione di Meneghella con il celebre compositore inglese Benjamin Britten. Mi piace, a questo punto, accennare e citare uno studio originale e divertente che Luciano Zampese ha appena scritto per una rivista di Jazz, e che si intitola *Lo swing di Gigi: filastrocche, canzonette, spropositi rimati*¹⁰. Cito poche righe:

Meneghella avrebbe potuto lasciarci delle partiture su come leggere qualche suo passo esemplare. [...] La radice della memoria d'infanzia appare eminentemente acustica, e tende per sua natura (filastrocche, spropositi rimati) o per la sua forma (frammenti) a contrastare la funzione semantica, logica propria della comunicazione linguistica e della testualità.¹¹

Meneghella e la musica, dunque, un nodo centrale in *Libera nos*. Ovvero i frammenti in cui il punto di vista si confonde o cede il passo al punto di ascolto. Ecco che dobbiamo fare attenzione al ritmo, alle ripetizioni, ai veri e propri ritornelli, ai *leitmotiv*, al variare anomalo dell'interpunzione che suggerisce l'intonazione; dobbiamo fare attenzione anche alle pause, alle dissonanze, ai puntini di sospensione, etc. Andate a leggere, alla fine del capitolo 26, l'accenno allo studio serio fatto da Gigio Fiore sulle «campanelle» che annunciano gli inizi di ciascuna messa: «Ma no, ma no. Non è *ten, ten, tententèn, ten, tentèn, tentèn*: quella è la seconda. La terza invece fa così: *tentèn, tentèn, tententèn, ten, ten ten*» (LNM, p. 247). Il lettore deve fare attenzione poi ai continui contrappunti in lingue straniere, agli inserti alloglotti, agli improvvisi in inglese soprattutto, come nel brano dove troviamo un biondo partigiano che, infastidito dalle attenzioni un po' spinte di Don Giocondo, per punirlo lo bacia «a lungo in bocca»: «Come direbbero i miei amici inglesi? Well well well» (ivi, 244). Intarsi sonori di canto e controcanto. Una serie di artifici fonici e metalinguistici, insomma, che danno istruzioni su come leggere la composizione musicale dei singoli frammenti di testo, allo scopo di instaurare un ritmo musicale ben preciso (un adagio, un allegretto), e così creare delle 'figure musicali'. Un musicologo potrebbe

¹⁰ L. Zampese, *Lo swing di Gigi: filastrocche, canzonette, spropositi rimati*, «Vicenza Jazz», 2022, pp. 117-129, <<https://www.vicenzajazz.org/wp-content/uploads/2022/07/quader-ni-del-jazz-2022-bassa.pdf>> (09/2024).

¹¹ Ivi, p. 118.

facilmente, credo, individuare quelle mirabili e inconfondibili aeree cabalette irrobustite e volutamente ingoffite, stravinskianamente, da scroscianti cadute di tono (come se si sentisse l'insorgere degli ottoni in una partitura per archi e clavicembalo). Un esempio? Le descrizioni dell'Inferno fatte in dialetto a dottrina (un blocchetto sonoro di 9 righe) riascoltato, poi trasportato al Feo (un blocchetto sonoro di 13 righe), nel capitolo 25 (ivi, pp. 223-224), in cui il corpo fonico del dialetto diventa duro, penetrante, mercuriale, per certi versi pervaso da una visionarietà stralunata. Ma al momento ascoltate la musica della versione spiegata ai bambini a dottrina, ribadita a casa dalle nonne, dalle serve e dalle zie:

Sa tuli su na manà de sàbia, quanti granèi che ghe sipia? Che gh'in sipia mezo miliòn? E lora, quanti ze che gh'in sarà su tuta la spiaja? Un miliòn de miliardi? E lora, quanti che gh'in sipia su tute le spiaje de sto mondo? E sui Deserti? E soto el mare, che ghe ze montagne de sàbia? E mi ve digo che se i ghe dizesse a un Danato: ti te saré scotà e sbuzà coi ferì de fogo par tanti ani quanti che ze i granèi de sàbia che ghe ze in tuto 'l mondo, el Danato el se metaria a sigare dala gioja. E invense quando che turt sti ani finamente sarà passà, alè! se taca n'antra volta. E domàn de matina anca voialtri podaressi svejarve Danati. (Ivi, pp. 223-224)

Penso che potrebbe essere fatto per Meneghello quello che è stato fatto per Zanzotto, quando in un interessante volume curato da Paolo Cattelan, nel 2008, si accompagna il lettore all'interno del percorso di formazione dello scrittore legato intimamente alla musica, visibile anche in certi lacerti critici inseriti nelle sue opere, come *Filò, Pasque, Idioma e Galateo in bosco*. Zanzotto (e credo che questo accada anche nelle cose di Meneghello) si addentra nelle potenzialità del suono della parola attraverso il pentagramma del dialetto veneto, e nella rimembranza del linguaggio infantile, in accordo con la sua concezione della musica (e del dialetto) come espressione di un inconscio collettivo legata alla memoria storica e individuale¹².

Ma torniamo a *Libera nos a malo* e alla *musica di strada*. C'è l'episodio della tombola in piazza, dove campeggia l'uomo col megafono. È nel capitolo 28, che è tutto un 'quadro sonoro', coi grugniti, gli scoppi, gli urli, i numeri che «ora passano con un sussurro, ora rimbombano come cannonate» (LNM, p. 274). C'è pure, la struggente musica di strada del vecchino che ogni martedì ha il permesso di uscire dall'ospizio a Schio per andare al mercato di Malo a vendere bottoni, ganci, stringhe da scarpe e lunari dell'anno nuovo. Vi cito un frammento di questa microscopica operetta morale:

¹² A. Zanzotto *Viaggio musicale*, con CD audio, a cura di Paolo Cattelan, Marsilio, Venezia 2008. Riporto la descrizione editoriale: «Dalle cantilene e le ninnananne dell'infanzia alla musica sacra del collegio religioso, alle canzonette del Trio Lescano di epoca fascista fino a Schubert Bach i rap i Beatles, Zanzotto ripercorre il suo modo di sentire la musica e i suoi ricordi legati alla musica. Da Toti Dal Monte cantante lirica compaesana a Fellini e Rota con cui ha lavorato per *La nave va* e *Casanova*; dai paesaggi collinari alla musicalità del dialetto si segue il filo dei pensieri che si snoda attraverso osservazioni, motti, brevi poesie».

[Anche dopo che era entrato al ricovero], i figli per farlo contento gli avevano ottenuto il permesso di venir giù a Malo ogni martedì. Veniva colla corriera, e non c'è dubbio che il costo del biglietto superava i guadagni, e forse anche gli incassi della giornata. Aveva una cassetina con cento lire di bottoni, cento lire di ganci, qualche mazzetto di stringhe da scarpe, qualche scatola di fiammiferi; e nella stagione giusta, i lunari dell'anno nuovo. Si metteva invariabilmente sull'angolo accanto al negozio di Mino, e richiamava la gente cantando il verso finale della canzone È arrivato l'ambasciator, poi ci aggiungeva un singolare gridolino in falsetto:

àio-óo! Èio- óo

Il grido esprimeva ovviamente la gioia di vivere, di commerciare nel mondo, di fare il mercato. Già, ma che cosa diceva? Mino se lo domandò per anni. Finalmente si decise a rivolgersi al vecchietto; del resto erano amici.

«Ditemi un po'», disse, perché noi diamo o dovremmo dare del voi ai vecchi, «che cosa è che dite dopo la vostra cantatina? Sapete, È arrivato l'ambasciator: e dopo?»

«Dico àio-óo! Èio- óo, no?»

«Come?», disse Mino.

«àio-óo! Èio- óo», disse il vecchietto.

Mino lo ringraziò e tornò al banco. Un martedì il vecchietto mancò al mercato, e in seguito Mino sentì che era morto al ricovero. Poi un bel giorno improvvisamente capì: i lunari, naturalmente. Diceva

«lu-nà-rio nóvo! Quello vè-cio sul fó-go!».

Era il messaggio dell'ambasciator, come dire: «Vivete! Bruciate quello che non siete più! Sperate!». E l'ambasciatore era lui mercante di tempo nuovo. (Ivi, pp. 278-279)

Lo scrittore amplifica le potenzialità sonore, ritmiche e musicali della parola, in brani che per le loro qualità foniche (in una trama di assonanze, alliterazioni, paronomasie, ripetizioni, parallelismi) invitano ad essere recitati da una voce musicale, una voce, inoltre, che si articola nei passi dove si rievoca la preistoria di Malo attraverso le vocali più profonde, cupe, cavernose della gamma fonica ('o', 'u'), in sintonia con l'operazione di scavo lessicale quasi archeologico del narratore protagonista. Fondamentali sono nel testo le riproduzioni delle intonazioni della lingua, forme che «non si possono riprodurre per iscritto», perché in paese «l'elaborazione riflessa dell'esperienza è parlata e soprattutto mimata, quindi per sua natura labile e scritta nell'aria» (ivi, p. 270). Ci sono a Malo veri e propri artisti e creatori del racconto orale. Mino è il maestro insuperabile. Felice è un mimo nato, fa uno spettacolo muto del Duce e fa pure il verso al conte Giustino notaro, in atto di leggere un documento relativo a un compaesano soprannominato Pométi Bei. Felice imita il vecchio gentiluomo che intona le frasi «ingarbugliando aristocraticamente i suoni», mentre deforma signorilmente i toni delle vocali – «una pattuglia di erre dava la caccia alle nasali, le punzecchiava con gli spadini affilati, le faceva esplodere in aria»:

ao ao ao ao - detto Pometi Bei...

eo eo eo eo - detto Pometi Bei... (Ivi, p. 271)

Segue il commento scaramantico d'autore: «Ma queste cose hanno una forma che non si può disegnare sulla carta: è inutile tentare» (ivi, p. 272). Ma invece l'autore tenta, eccome.

Meneghello forza la lingua attraverso continue sinestesi, per cui arrivano «le sillabe nere di torturare» (ivi, p. 83), e così le bestemmie di Cicàna – «era come una landa pervasa da un vivo sentimento della natura» (ivi, p. 76): nella «stramba litania» compaiono bestie, piante, muffe, i «visceri attraenti e insieme repulsivi» dell'uomo, un elenco quasi infinito di bestemmie che si conclude con il raddoppiamento del nome di Dio (ivi, pp. 76-77). Non si deve dimenticare poi l'infallibile istinto dello zio Ernesto «per la showmanship», la cui insistenza viene resa attraverso i gerundi: guidava la OM scoperta «cantando... suonando la tromba... gridando... strombettando» (ivi, pp. 152-153).

Ricche di suoni sono le parti che mettono in scena i giochi infantili, con le indimenticabili 'conte'. «Ata patanda – luca fanda / tèlo mèlo – luca tèlo / tème ale – fóra ti». Pura catena fonetica senza senso. «Aliolèche tamozèche / taprofitita lusinghè / tulilan blen blu / tulilà blen blu». Serenità, immanenza, un mondo fuori dallo spazio-tempo, ricostruito in un stile nominale: «un mondo pacifico che finisce in questo cortile di casa dove si gioca... protetto dalla tettoia e dal bel telone del cielo» (ivi, pp. 48-49).

Subentra qua e là, nella resa acustica, anche una marcatura di genere, e arriva il regno delle donne e il gioco di Kan-pa-Nón, dove le tosétte s'aggirano come in sogno, e i saltelli della scaglia di sasso «non rendono suono» (ivi, p. 50). Pezzi di bravura di sociolinguistica. Incontriamo i bambini «foresti» che non distinguono le fricative di certi verbi, le inflessioni che rivelano la classe sociale e la dislocazione del parlante, sui monti, sulle pianure: «Chi è che duga?». A Malo si zugava (con le dolci fricative del paese) si dugava al Feo. Si riportano gli screzi verbali fra sposi, «i rozzi insulti di un tempo» (ivi, pp. 194-195). Musica concreta: si sentono «lunghe onde fonetiche bagnare le generazioni» (ivi, p. 129). Da un lato la preistoria favolosa, dall'altro i rumori nuovi della modernità (la tivù, il cinema, il telefono). Così si documenta l'accento del compaesano emigrato che torna su una Jeep, nel primo dopoguerra, con la gomma da masticare e i dollari in tasca. Torna gridando: «Sonou Segatou». Si scelse una morosa, poi «andò via – senza moglie – e non s'è fatto più vivou» (ivi, p. 255).

Meneghello si impegna, soprattutto nelle Note, ma anche nel corso del racconto, in categorizzazioni ironiche (ludiche, anche), ma mai ingenuie. Si impegna a rendere le voci e i suoni della «no-man's land» – la chiama proprio così, in inglese - e d'improvviso si sentono le voci di milioni e milioni di piccole bestie. I brombòli, che morendo emettono un «lamento vibrante» (LNM, p. 71). La ciupinàra, «messenger imbalbata» di cunicoli freschi e umidi fa un «piccolo fruscio sottoterra» (ivi, p. 73). I grilli che gridano impazziti, l'ultimo giorno d'agosto. LNM è uno dei «libri vicini alla natura», come l'Iliade (ivi, p. 79):

Le velocità in natura sono tre: trotto, galoppo, e caliera. In quest'ultima sfera può entrare brevemente anche l'uomo, quando si grida forte al compagno imbrigliato dalle redini: *Caliera!* È una puntata oltre un limite, simile al muro del suono. (*Ibidem*)

Libera nos a malo è un libro pieno di rumori: la testa di Gelindo, caduto dal platano, sbattendo nelle tavole della carretta, mentre lo portano di gran carriera all'ospedale, fa «pan-pan-pan-pan», con l'esito di una frattura cranica «da carretta però non da platano» (LNM, 79). La musica rozza, entusiasmante che viene dall'officina: «sciabordavano le cinghie dei macchinari, stridevano le lime, ronzava il trapano. Zio Checco martellava sull'incudine» (ivi, p. 111). Le voci delle tre motociclette sportive ci inebriano in quell'«andando di domenica a fare un giretto a Vicenza». Cito:

[...] si distinguevano le voci delle tre motociclette sportive: l'Alce di Ruaro cantava all'estroversa-via, tutta contenta, sana, stupida; il Quattro Bulloni di Aldo provava una nota vigorosa, piena di vibrazioni truculente; la mia Bicilindrica fischiava con quella sua grazia inimitabile.

Sul rettilineo della Motta l'Alce ingrossò la voce, il Quattro Bulloni si mise a sferrare mazzate, con un tintinno puro di acciaio sull'acciaio: a questo punto la Bicilindrica accelerò, passò con un'impennata la zona isterica degli urli, salì a picco nelle sfere che sole erano sue, dove brillano i modelli alti e nudi del moto e del suono. (Ivi, p. 166)

La tastiera sonora ha uno spettro molto vario. Si grida, si bisbiglia, si biasciano preghiere – con effetti fonici surreali: «*Ora pronò-biz, ora pronò-bizz!*», (ivi, p. 229); si sussurra dietro le siepi. La signora Emilia nei cinema affollati si lascia amare in piedi tra la calca, da dietro le spalle, nel «buio rumoroso» (ivi, p. 210). Paradossalmente, verrebbe da dire che spesso è la segretezza a potenziare i decibel.

Meneghello non trascura di narrare della preistoria favolosa, quando «i nostri vecchi erano bambini», ricordando le storie di Don Culatta, le sue efficaci prediche laconiche, come quella sui santi:

«Parrocchiani», disse con la voce a scatti, paonazzo per lo sforzo. «Sant'Antonio – è un gran santo». Lunga pausa congestionata. «San Piero – è un gran santo anche lui». Pausa. «Ma San Giuseppe...» E invece di aggiungere parole fece un doppio fischio, e tornò sull'altare. (Ivi, p. 218)

Un'altra storia riguarda il prete Selegghetta che dicendo *mea maxima culpa*, si battè il petto, e gli uccelletti «che aveva in seno fecero pio-pio-pio» (*ibidem*). Ma la vicenda più poetica, forse, la più sonora, è quella del «prete più ubriaco della provincia», che si ferma a urinare sul muro sotto il tinello delle cugine dell'autore. Si udivano all'improvviso degli «scrosci». «Ma come? Piove?», domandavano gli ospiti. E qui esplose un intarsio meraviglioso fra il dialetto di «*one of the countrymen*» e *Angel Surrounded by Paysans* di Wallace Stevens: «I am the angel of reality, / Seen for a moment standing in the door [...] A figure half seen,

or seen for a moment, a man / Of the mind, an apparition?...pio pio pio». Si finisce con la voce di «*“One of the countrymen”*: Cossa ze chel volèa?». (ivi, p. 242)

Riferimenti bibliografici

- Barthes Roland, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 2002.
- Caputo Francesca (a cura di), *Maestria e apprendistato. Per i cinquant'anni dei Piccoli maestri di Luigi Meneghello*, Interlinea, Novara 2017.
- Meneghello Luigi, *Libera nos a malo* (1963), in Id. *Opere scelte*, progetto editoriale e introduzione di Giulio Lepschy, a cura di Francesca Caputo, con uno scritto di Domenico Starnone, Mondadori, Milano 2006, pp. pp. 3-334.
- Nascimbeni Giulio, *Il calcolo dei dadi: storie di uomini e di libri*, Bompiani, Milano 1984.
- Snaith Anna (ed.), *Sound and Literature*, Cambridge University Press, London 2020.
- Sterne Jonathan (ed.), *The Sound Studies Reader*, Routledge, London-New York 2012.
- Zampese Luciano, *Lo swing di Gigi: filastrocche, canzonette, spropositi rimati*, «Venezia Jazz», 2022, pp. 117-129, <<https://www.vicenzajazz.org/wp-content/uploads/2022/07/quaderni-del-jazz-2022-bassa.pdf>> (09/2024).
- Zanzotto Andrea, *Viaggio musicale*, con CD audio, a cura di Paolo Cattelan, Marsilio, Venezia 2008.
- Zublena Paolo, «*Però non si può rifare con le parole*». *Osservazioni su lingua, dialetto ed esperienza in Libera nos a malo di Luigi Meneghello*, «Autografo», 54, 23, 2015, pp. 11-39.