

Il corpo fonico dei *Piccoli maestri*

Ernestina Pellegrini

Abstract:

Starting with the most recent British theoretical studies 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 *I piccoli maestri*.

Parole chiave: Literature, Music, Sound, *Resistenza*, Wilderness

Mi sono già occupata della questione in *Libera nos a malo*, in occasione del convegno internazionale *Firenze per Luigi Meneghello* del maggio 2022, in cui cercai di inquadrare, se pur sommariamente, gli aspetti tecnici e teorici, che qui sarò costretta a tralasciare. Mi preme, al momento, solo segnalare lo studio di Corrado Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*¹, notevolmente arricchito rispetto alla prima fortunata edizione del 1992, perché è stato una guida preziosa per alcune riflessioni messe a punto in questo saggio su *I piccoli maestri*, in cui la vocalità, il 'gridare', la trama emotiva dell'espressione, erompe da un sostrato fisico e psicologico molto particolare, un sostrato, direi, a momenti perfino visionario: voce/suono come atto primordiale, ancorato sapientemente anche alla messa in primo piano di codici paralinguistici, che dimostrano quanto lo scrittore ci tenesse a distinguere sulla pagina le comunicazioni linguistico-verbali dagli atti comunicativi di una vocalità colma di emozioni, di gestualità interiore.

Anni fa, tornando a casa in auto, stavo ascoltando la radio. Leggevano un testo. Riconoscevo che si trattava del settimo capitolo de *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, i dialoghi fulminanti, il 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 nel suo primo libro – «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* si fa riferimento a questa «sfera

¹ C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Sossella Editore, Roma 2022.

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 dei Piccoli maestri*, © Author(s), CC BY 4.0, DOI 10.36253/979-12-215-0565-8.17, in Francesca Caputo, Ernestina Pellegrini, Diego Salvadori, Franca Sinopoli, Luciano Zampese (edited by), *Meneghello 100*, pp. 135-147, 2024, published by Firenze University Press, ISBN 979-12-215-0565-8, DOI 10.36253/979-12-215-0565-8

pre-logica», in cui fa da padrone «quell'altro dialetto degli occhi e degli altri organi di senso» (*ibidem*). La profonda stratigrafia linguistica della mente irradia a correnti alternate tutta la materia sonora del primo libro, ma rimane centrale anche in tante altre opere: «Ci sono due strati nella personalità di un uomo; sopra, le ferite superficiali, in italiano, in francese, in latino; sotto, le ferite antiche che rimarginandosi hanno fatto queste croste delle parole in dialetto» (*ibidem*).

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 di studiare il corpo fonico dei libri dello scrittore vicentino, le congiunzioni del suono e della scrittura; tecnicamente, con una parola inglese: *the phonographic*².

In un mio intervento intitolato *Altre tavole di lettura per «I piccoli maestri»*, al convegno milanese *Maestria e apprendistato* del maggio 2014, dedicai un piccolo 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 onomatopée, 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».³

Ascoltare quella lettura alla radio di un capitolo dei *Piccoli maestri* fu una folgorazione. E fu la molla che fece scattare la ricerca complessiva. Eppure, quando di recente mi sono messa concretamente a schedare il testo e a ragionarci su, mi è preso il panico, perché la presenza del cosiddetto corpo fonico, almeno fino al sesto capitolo compreso, era irrilevante. Porca miseria, mi sono detta, vuoi vedere che il corpo fonico qui non c'è? In confronto alla ricchezza e varietà straripante del libro d'esordio, mi trovo tra le mani un magro bottino. Andando avanti con la schedatura del libro sulla Resistenza, le cose sono migliorate e, anzi, mi hanno portato a fare qualche riflessione sul radicale mutamento stilistico intervenuto sia nell'uso del dialetto che nei riferimenti extralinguistici (dei suoni, dei rumori). Tutto ciò riesco a dimostrarlo solo in una comparazione contrastiva fra il libro d'esordio e quello dell'anno successivo. Ci sono studi notevoli a riguardo, che non sto a elencare, fermandomi solo su una enigmatica, eppur eloquente dichiarazione dello scrittore in una lettera all'editore: «se il libro riuscirà come lo voglio io dovrà essere un racconto *attraente*, cordiale, senza gli umori secchi

² A. Snaith (ed.), *Sound and Literature*, Cambridge University Press, London 2020.

³ 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.

e aggressivi del *Malo*»⁴. Mi chiedo: «umori secchi e aggressivi»? Cosa stanno a significare? Tirando acqua al mio mulino, dico che forse stanno a indicare in *Libera nos* quel fracasso stilistico vibrante e brioso che ha una funzione polemica (polemica antifascista, anticlericale, antimoderna, etc.). Ma la formula sottolinea anche la distanza necessaria all'autore dalla materia del libro del '64, indica la maestria calcolata di un esorcismo più potente per maneggiare i veleni dell'esperienza di un adulto alle prese con una guerra civile, un esorcismo che metta la sordina, che attenui e quasi allontani l'«eruzione» del paesaggio sonoro⁵ che era invece così pervasivo nella rappresentazione del paese e dell'infanzia argentino-maladense. Non solo, perché nel testo di presentazione de *I piccoli maestri* alla casa editrice Feltrinelli del 4 febbraio 1964, un documento prezioso conservato in Biblioteca Bertoliana, si dichiara che al centro del romanzo non c'è tanto l'avventura resistenziale di giovani impegnati in una «piccola guerra privata», quanto piuttosto una sorta di loro «esercizio spirituale», nonché la «ricerca di una moralità rigorosa di stampo protestantico»⁶. Ogni esercizio spirituale, si sa, così come ogni isolamento nella Tebaide, richiede silenzio. Ecco, mi sento di dire che il silenzio è il *sound-not sound* dei *Piccoli maestri*.

Leggendo e rileggendo il romanzo mi sono accorta che la dialettica silenzio-voce mi appariva sempre più imperativa e ineludibile. Non solo, mi accorgevo che la voce – degli uomini, delle bestie, delle piante mosse dal vento, dei mugghi spezzati dalle pallottole – si caratterizzava come pulsazione universale e come modulazione cosmica, come «un *prius* biologico-ontologico»⁷. Per quel che riguarda la voce umana, poi, ho convenuto che si dovrebbe constatare – come suggerisce Corrado Bologna per altri testi – che essa «si confonde con il ronzante turbinio delle pulsazioni corporee, che sfuggono alla coscienza»⁸:

A raccontarla viene lenta, il ritmo vero era come le giostre, una gran onda di energia ritmata, confusa. Si sentiva esclamare e frusciare da tutte le parti, anche gli spari parevano esclamazioni, del resto s'era messo a esplodere un po' tutto, il paesaggio, i nostri stessi movimenti; si cadeva, si andava a finire, in piedi, in

⁴ Archivio degli scrittori vicentini del Novecento della Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza, U.A. 8, 'Feltrinelli *Libera nos a malo*', f.71c.

⁵ «dopo la singolare eruzione di *Libera nos a malo*, Luigi Meneghello si volta ora con tutt'altra tecnica ma con lo stesso accanimento a ricostruire il corso delle esperienze di una squadretta di studenti partigiani nel Veneto, tra le Alpi e la pianura, da '43 al '45. È un racconto in chiave di 'storia vera'. non un'avventura, perché quei giovani erano impegnati piuttosto in una sorta di esercizio spirituale; né storia di atti eroici, perché anzi l'acquisto più durevole di quella piccola guerra privata era destinato a essere la vaccinazione perpetua contro la retorica». Si cita dalla presentazione dei *Piccoli maestri* inviata da Luigi Meneghello il 4 febbraio 1964 alla casa editrice Feltrinelli, conservata nella cartella relativa alla corrispondenza editoriale presso l'Archivio degli scrittori vicentini del Novecento della Biblioteca Civica Bertoliana di Vicenza (U.A. 10, 'Feltrinelli – Piccoli maestri', f.48).

⁶ *Ibidem*.

⁷ Cfr. C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, cit., p. 36.

⁸ *Ibidem*.

ginocchio, contro rocce o mugh; si sentivano le proprie parabole intrecciarsi con quelle di alcuni compagni, allontanarsi, tornare insieme. Per un tratto mi trovai tra Mario e Renzo, sfilando contro un bastione, e io dissi: «Abbiamo scarse probabilità». Queste osservazioni sono *sempre* sbagliate; loro non dissero nulla, sembravano abbastanza tranquilli, benché mobili e attivi. Poi li persi di vista. Ora ero ai piedi della costa, ero su un tavolato in falso piano, ed ero solo. Gli spari non li notavo, invece notavo dei piccoli scatti secchi, e vedevo i rametti dei mugh; attorno a me staccarsi dalle piante con curiosi saltelli. Facevano un rumorino minuto, isolato dal resto (PM, p. 494).

Ma intanto gli esordi della mia ricerca mi avevano portato in altre effervescenti direzioni. Infatti, dopo che mi ero letteralmente fatta le ossa sulla imponente bibliografia teorica, a cominciare dal volume *The Sound Studies Reader*, curato da Jonathan Sterne per Routledge nel 2012, decisi di cominciare ad esplorare la questione in *Libera nos a malo*. I risultati furono sorprendenti. Nella relazione del maggio 2021, al convegno fiorentino, ho potuto affrontare solo alcuni aspetti del quadro complessivo – la presenza stilisticamente fondante nel testo della trama sonora – 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).

Anche nell'incipit dei *Piccoli maestri* c'è un temporale, ma qui i rumori, i suoni sono dettagli dell'immagine, non hanno nessuna autonomia, hanno una funzione sottomessa alla resa figurale. Voglio dire che i suoni qui evidenziano molto spesso una vocazione alla metamorfosi figurativa:

Io entrai nella malga e la Simonetta mi venne dietro; dava sempre l'impressione di venir dietro, come una cucciola. Aveva i capelli un po' arruffati, era senza rossetto ma bella e fresca. La guerra era finita da qualche settimana. Il malgaro ci diede latte nella ciottola di legno, e lo bevemmo a turno. Poi lui disse:

«Ho sentito sparare»

[...] Eravamo in una tendina celeste. La notte venivano regolarmente i temporali, e la tenda a ogni lampo s'illuminava di una luce fluorescente. Lasciava filtrare la luce come un velo, e altrettanto l'acqua; il resto dell'acqua arrivava per di sotto.

[...] Si udivano sparare i tuoni, con scrosci magnifici; i lampi erano continui. Mi misi a sparare anch'io, e a gridare, ma non si sentiva niente in quel fracasso. Spargevo raffiche in aria: facevo piccoli lampi blu di forma allungata, giallastri agli orli; stentavo a riconoscere gli scoppi, e invece mi pareva di distinguere lo scricchiolio dei rami di pino sventagliati, un rumorino minuto isolato dal resto (PM, pp. 339-340).

Questo processo stilistico di attenuazione e allontanamento, è reso molto evidente nell'uso diffuso dei diminutivi e nelle alte frequenze di aggettivi come «minuto», «attutito», «smorzato». Ma è amplificato anche dallo stile a stringhe medio-brevi, spezzate da una punteggiatura forte, in modo da isolare frammenti di immagini e piccole percezioni di suoni, come una musica sincopata. Il processo stilistico di attenuazione e allontanamento sfocia e culmina nelle tante, strategiche lacune, nella rimozione e nel non-detto, utilizzati soprattutto nelle scene di violenza e di morte. Faccio un solo esempio. Riguarda la accensione di due tedeschi, nel capitolo 7, in cui prevale un'atmosfera onirica, accentuata dalla febbre del protagonista narratore. Il vedere si confonde col sentire. I rumori del paesaggio si accavallano a quelli della morte:

Tornammo dov'erano gli altri. Lì vicino c'era una specie di praticello cintato. Forse un cimitero in disuso, ma non si vedevano né tracce né fosse. Il cancello di ferro era appena accostato. Entrammo e il Cris mi disse: «Digli così, che dobbiamo legargli anche le gambe. Digli che dobbiamo lasciarli qui per un po'». Gli legarono le gambe, e li distesero per terra. Vidi in mano al Cris un trincetto da calzolaio e vidi che s'inginocchiava alle spalle di quello di Bamberg e gli posava una mano sulla fronte come per sentire se aveva la febbre. Mi voltai verso il monte, velato da una mano di luna arancione, e distinsi il rumore del Brenta dai campi, e l'eco di una porta sbattuta dalla parte del paese. Sentivo le gambe unite del tedesco che provavano a pontare per terra. Vennero alcuni altri rumori smorzati, in piccole sequenze rivoltanti (PM, p. 516).

Il quadro si sposta in un altro «cimiterino cintato», dove sono presenti fosse e lapidi (le loro scritte creano un contrasto stridente con lo scomposto corpo a corpo degli uomini). Il giovane Gigi sviene e beve l'ultima grappa, per riprendere le forze: «e guardai la bottiglietta controluce. La gettai via verso il muro e la sentii fracassarsi» (ivi, p. 517). Fra uno svenimento e l'altro, egli sentiva i partigiani che «parlottavano parlottavano» e così a un certo punto si mette a parlottere anche lui, «chissà di che cosa» (*ibidem*). Poi all'improvviso ci sono, a pochi metri di distanza le sagome nere degli elmetti tedeschi. Tutti cominciano a sparare. C'è un nemico da far fuori, ma il caricatore è scarico e la P.08 «fa solo cik». Sembra di essere «in un film muto». Nel ricordo resta solo «l'idea di rumori di macchine» (tutto tende all'astrazione). La prosa restituisce, comunque, la concitazione del momento:

Su una fossa vicina c'era uno rovesciato all'insù: era ancora vivo, ma non tanto. Di nuovo calcolai dov'era il cuore, e sparai. La P.08 fece solo cik; il caricatore era finito.

Questa è l'ultima cosa distinta che ricordo; poi mi è restata l'idea di rumori di macchine dalla strada, spari confusi, scoppi, una marcia nella notte, qualcuno che mi accompagna, forse il ragazzo di Frizzon, una costa erta interminata, e la luna che era color arancio, e quando la guardavo mi faceva svenire.

Questa cosa è accaduta nello spacco della Valsugana, una ferita della mia mente, in una notte di giugno del 1944, che credo fosse la notte di San Luigi. (Ivi, p. 518)

Il romanzo del '64 – in cui qua e là si odono le raffiche delle armi da fuoco, esplodere le bombe a mano, e si distinguono perfino le voci delle singole pistole, dei parabelli, perfino la «stupenda romanza del Bren» (ivi, p. 533) – il romanzo del '64, dicevo, in fondo non è affatto un testo *sound oriented*, perché ogni cosa, ogni rumore è filtrato, selezionato e stilizzato da una interiorità che ricorda e racconta: «Camminando sotto la pioggia, cominciai ad ascoltare i rumori che navigavano nel buio» (ivi, p. 497). Improvvisamente i rumori del bosco diventano delle ombre, quelle dei rastrellatori, e il monte si trasforma – come dice il protagonista narratore nascosto sotto una roccia mentre gli danno la caccia – in un diffuso 'scalpiccio' di piccolo trotto, in un terrorizzante 'frusciare'. Sono rumori spesso appena percepibili, ma amplificati – si legge – nei «rimbombi del mio cuore» (ivi, p. 495). Rumori di guerra, rumori di pace. Una nota costante: i colori si confondono coi suoni: «La fiamma delle bombe incendiarie, veramente indimenticabile, cominciava color limone, ma come un'ottava più in su, e poi passava ai turchini sempre molto pallidi e freddi; e dava l'impressione di fischiare, una specie di soffio colorato» (ivi, p. 490).

La contiguità e reciproca contaminazione della colonna sonora e della tavolozza figurativa è molto bene descritta dalla bella introduzione di Francesca Caputo alla riedizione BUR de *I piccoli maestri* del 2022, nella quale si sottolinea la continua attenzione dello scrittore al dettaglio:

Per dirla altrimenti vi troviamo gli aspetti del mondo e del vissuto, i dati oggettivi delle cose, dei paesaggi, ma anche le risposte emotive (il riso, la paura, l'angoscia, la tensione, l'allegria, la vergogna, lo stupore...), le percezioni (la colonna sonora delle trombe, delle campane e martello, degli uccelli in Altipiano, del fischio delle pallottole, dei canti...; la tavolozza dei colori dell'aria, dei monti, del cielo, del bosco, nei diversi momenti della giornata e nelle diverse stagioni), i pensieri (su morte, violenza, natura, cultura, modernità...) e le produzioni verbali del soggetto che di quella realtà fa esperienza.⁹

Ho detto che *I piccoli maestri* non è un testo *sound oriented*, ma devo aggiungere qualcosa per non essere contraddittoria. Quando ascoltai la lettura di Marco Paolini alla Limonaia di Villa Strozzi a Firenze, il 30 maggio 2022, fui colpita da alcuni brani in cui tutto sembrava esplodere e gridare, in un meraviglioso, ipnotico baccano, eppure sentivo ancora forte e decisiva dentro di me l'impressione della prima lettura, vale a dir che la nota di fondo del romanzo rimaneva quella

⁹ F. Caputo, «C'è dentro tutto quello che sento sulla Resistenza». La 'materia' e la 'forma' dei Piccoli maestri, in L. Meneghello, *I piccoli maestri*, BUR, Milano 2022, p. 9.

del silenzio. Come se i troppo loquaci e sapienti studentelli divenuti partigiani-banditi fossero stati iniziati nei boschi dell'Altipiano alla loro Tebaide silenziosa. Ho trovato una possibile conferma in un brano del primo volume delle *Carte* in data 9 luglio 1963:

C'è un elemento di *foolishness* nel parlare, ogni specie di parlare. Una parte di ciò che dici, che provi a dire, non può non essere compromissoria, incauta. Di qui il fascino oscuro e non di rado fraudolento dei grandi marcantoni silenziosi. Non dicono niente su niente, e possono tranquillamente disprezzare quelli che si sbilanciano. Tacciono, dunque sono. (C I, p. 38)

Ritengo importante, a questo punto, rilevare che dalla schedatura delle varie modalità del corpo fonico nel romanzo del '64, emerge con chiarezza la premienza del sistema legato alla dimensione della *wilderness*. Sarebbe lunghissimo documentare questo ritorno a uno stato selvaggio, così bene indagato nel libro *Il giardino riflesso* di Diego Salvadori: «La tensione tra uomo e natura sembra azzerare ogni ostacolo e colloca entrambi al centro, nel fulcro di una diastole panica»¹⁰. Gli studenti partigiani sull'Altipiano arrivano gradualmente a conoscere tutti i fenomeni dell'«inframondo verdastro» (PM, p. 577), tanto che alla fine possono affermare che la loro guerra «era figlia delle foglie» (ivi, p. 578). Cito, come passo emblematico del corpo fonico della *wilderness*, alcuni giri di frase sul canto degli uccelli.

Tutt' a un tratto sentii il canto degli uccelli. C'era anche prima, ma ora lo sentivo. In principio pareva un garbuglio di note intrecciate, ma un po' alla volta si distinguevano le voci e gli schemi dei suoni. Erano uccelli che si chiamavano, ciascuno a suo modo. Renzo si mise a dirmi di che uccelli erano le voci e le conosceva come gente del suo paese. Poi si mise a chiamare anche lui, e quelli gli rispondevano, e io stavo lì come uno sciocco a sentire questi scambi, ma dopo un po' ci presi gusto, e presto li seguivo assai bene; come all'estero quando in certi momenti si dimentica del tutto che si è stranieri, altra bestia, e di queste bestie non si sa quasi niente, tranne che son ben fatte anche loro, e indubbiamente si credono al centro del mondo; e allora ti senti dentro a una vita che normalmente non consideri tua, e anche senza veramente sapere la lingua, la capisci; perché per capire le lingue la cosa più importante non è saperle.

Così passammo la mattina, coi fringuelli e le coturnici. Poi Renzo smise e andammo via, lasciando lì questi uccelli che ci davano dentro a gridare, gridare; che poi a pensarci bene, se tu ti metti dal punto di vista dell'uccello, è una strana cosa star lì tutta la mattina, a fare queste dichiarazioni in mezzo alle foglie. (Ivi, p. 491)

Al brano degli uccelli si può aggiungere quello, bellissimo, sul grido assordante delle cicale, «un rumore che non è interamente di questo mondo» e che suggerisce quasi il «senso di un sacrilegio», un gridare che «per un bizzarro

¹⁰ D. Salvadori, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, Firenze University Press, Firenze 2015, p. 30.

effetto di acustica, non si sa se è una ragnatela di gridi sottili o un coro abissale grande come tutto il paesaggio» (ivi, p. 571). C'è un senso di mistero nel loro canto. I greci avevano un 'orecchio incredibile' per i misteri: «Non c'è prospettiva nello stridore delle cicale. È inutile, dev'esserci una punta di magico dentro, quel rumore non è interamente di questo mondo» (*ibidem*).

Merita citare anche il brano in cui si ricordano le notti al campo, sotto il monte di Torreselle, quando Gigi coi suoi compagni ascolta la strana «acustica del cielo notturno», un orizzonte infinito nel quale la voce umana «perde qualità, si scorpora», mentre Dante, che sapeva i nomi delle stelle e delle costellazioni, «li mandava su in aria [i nomi]; il cielo se li beveva» (ivi, p. 569). L'elenco dei nomi si fa musica, *sound and literature*:

Così facevamo vertiginose sortite dove stavano Berenice, Cassiopea, Andromeda. Raccontavo a Severino le storie di queste donne, quando le sapevo, confondendole un po'. «Tutte puttane» diceva Severino. La sua voce veniva inghiottita nell'aria. (Ivi, pp. 569-570)

Certo ci sono i suoni delle armi, dei motori, delle voci umane e animali, ma – come si legge al centro del capitolo 9 – i rumori e le voci «arrivano come nuotando in aria» (ivi, p. 568); perché l'effetto predominante e più volte marcato è di 'lontananza'. E di silenzio. Così dobbiamo tornare ancora una volta a sottolineare che *I piccoli maestri* non è un testo *sound oriented*, anche se la sua smorzata trama sonora, mi ha permesso – mi pare – di fare qualche rilievo abbastanza interessante in ambito teorico e di analisi stilistica.

Che *Libera nos a malo* sia invece un testo in larga parte *sound oriented* viene suggerito dall'effetto cornice creato dall'incipit – «la forma dei rumori e dei pensieri (ma erano poi la stessa cosa)» – e dalla fine del libro, con quel 'piccolo boato' causato dalla rottura, con 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» (LNM, 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 Meneghella abbia voluto sfidare questo ostacolo, mettendocela tutta per incorporare nelle sue opere 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 sgambarete che scampanellano sui ciottoli del portico» (ivi, p. 46), le trombe, il gong delle campane. 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 esi-

bito 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, in *Libera nos a malo*, del secondo modulo delle Note, per spiegare il proprio sistema di convenzioni di rappresentazione vocale nella dialettica lingua-dialetto, per segnalare il registro mobilissimo delle voci (i trasporti, gli strafalcioni, i neologismi), perché 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)

Cosa succede, invece, nel romanzo del ‘64? Qual è l’uso del dialetto? E qui mi limito a rimandare al bel saggio di Luciano Zampese *Ritmi del parlato e voci dialettali nei Piccoli maestri*, nel volume miscelaneo *Maestria e apprendistato*, curato da Francesca Caputo per Interlinea nel 2017, un saggio molto ricco, nel quale si vede come ciò che conta qui non è tanto la messa in scena del dialetto – che certo c’è, ma è «nascosto, semi-nascosto»¹¹ e qua e là ‘esibito’, nei dialoghi, attraverso le marcature del corsivo, e camuffato in qualche sporadico trasporto in lingua – quanto piuttosto, quello che conta, dicevamo, è lo stacco con la dimensione riflessiva, con la tematizzazione del problema, in termini di pluridiscorsività sociale¹². Si pensi all’importanza dell’incontro del protagonista con altri dialetti che permettono la «coperta dell’Italia»: «lo shock di un mondo povero, poverissimo, ma anche l’attrazione per i diversi linguaggi, i loro gusci fo-

¹¹ L. Zampese, *Ritmi del parlato e voci dialettali nei Piccoli maestri*, in F. Caputo (a cura di), *Maestria e apprendistato. Per i cinquant’anni dei Piccoli maestri di Luigi Meneghello*, Interlinea, Novara 2017, pp. 137-182.

¹² Ivi, p. 138.

nici, le curve intonative, alterità che in qualche modo precedono il senso»¹³. C'è 'un tono di voce' del narratore – come scrive lo stesso Meneghello – che ingloba tutto, anche il corpo fonico. Non c'è la coralità del libro del '63, qui la 'sintassi egocentrica' tipica del parlato amalgama l'insieme e lo normalizza. Sottolineava questo punto anche Giovanni Raboni, nel risvolto di copertina per l'edizione Rizzoli 1990: «il racconto si organizza e si irradia a partire da una persona vocale che è nello stesso tempo un io autobiografico, un io romanzesco e un io giudicante, [una] trinità animata e mutevole»¹⁴.

Come in *Libera nos*, anche qui ci sono numerosi inni e canzoni d'epoca e inseriti musicali fascisti e resistenziali, della naia, dell'Azione Cattolica e del Littorio, inni disfattisti e popolari, tutti ricordati, citati e commentati da Zampese, presenze ritmiche esibite o variamente mimetizzate, che costituiscono, insieme alla filastrocca «per ben morire»¹⁵, una vera e propria colonna sonora del testo e documentano la competenza di etnomusicologo di Meneghello. Lo scrittore dice che i suoi compagni «sapevano praticamente tutti gli inni dell'Azione Cattolica e del Littorio, specie quelli delle organizzazioni femminili, dalle beniamine alle madri prolifiche, dalle figlie della lupa alle figlie di Maria. Era il loro modo estroverso e umoristico, di criticare le cose tra le quali erano stati allevati. In fondo era il loro *perché*» (PM, p. 562). La più bella di tutte era quella delle «mamme di domani»: «I nostri picciol cuor / picciol ma ardenti d'amor / come uccellini gorgheggianti / cantano: Salve Duce liberator!» (*ibidem*).

Basti citare qui un pezzo che parla della canzone stucchevole inventata da due studenti padovani:

C'erano anche due studenti d'università, padovani, bravi, e fratelli. Erano ragazzi che conoscevano il vivere del mondo. Uno dei due aveva la chitarra, e si mise subito a comporre una canzone, parole e musica, per il reparto; la detestai immediatamente. Diceva fra l'altro: È freddo il vento, la notte è scura – ma il *partigiano non ha paura*; questo può passare, ma poi diceva anche: *pensa alla mamma, la fidanzata – la sola donna ch'egli abbia amata*; e questo assolutamente non va. Purtroppo ai popolani la canzone pareva molto fina. L'autore la cantava (era lentissima) e loro gli andavano dietro sforzandosi d'imparare le parole, e dicevano negli intervalli: «Questa canzone qua ne farà della strada». Chissà che vada fino in Polonia, pensavo, così non la sentiamo più. (Ivi, p. 389)

Nei *Piccoli maestri* ci sono, certo, ma non paiono rilevanti, presenze extralinguistiche di corpo fonico, come il «tin tun tan campana a martello» che apre il capitolo settimo (ivi, p. 486), o come quando viene messo un cerchio di filo

¹³ Ivi, p. 139.

¹⁴ Cfr. G. Raboni, *Risvolto di copertina per «I piccoli maestri» edizione Rizzoli 1990*, ora riprodotto in appendice alla edizione BUR 2022, cit., p. 363.

¹⁵ Cfr. L. Meneghello, *Nota alla edizione 1990, che riproduce integralmente la precedente (Oscar Oro Mondadori, 1986)*, ora in edizione BUR 2022, cit., p. 358.

spinato attorno alla testa di un prigioniero e si dà una giratina con una pinza ai capi intorcigliati, «e gli ossi della testa fano cric...» (ivi, p. 557).

Quello che non c'è, rispetto a *Libera nos*, è l'uso lirico, misterioso e enigmatico del dialetto, che diventava musica amniotica e iperuranica, come nel frammento del capitolo 5, che finisce così:

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. (LNM, p. 41)

Nei *Piccoli maestri* non ci sono questi picchi di scrittura notturna. Tutto appartiene, o sembra appartenere a una scrittura diurna, controllata e cordiale, da conversazione, piegata in funzione della corda civile e pedagogica. Eppure, ci sono due strati in interazione forte nel testo, c'è uno sdoppiamento fra la brutalità anche esaltante del grido primario, istintivo, biologico-naturale (non so bene come dirlo), pertinente alla *wilderness* e allo stato selvaggio e la sua traduzione in linguaggio. Faccio una citazione che ritengo fondamentale come chiosa di tutto il mio discorso.

Da ogni parte si sentiva manifestarsi un mondo infinitamente più complesso degli schemi trasmessi a noi dai filosofi e dai poeti. Si sentiva subito che questo mondo era *reale* ma come era fatto? Quanto grande era?

Quando cantava il cuculo – perché in Altipiano cantano in maggio – noi non eravamo spettatori, turisti, che lo ascoltano per loro piacere. Noi abitavamo lì nello stesso bosco, erano cose vere e non spettacoli, ora che eravamo della stessa parrocchia anche noi.

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*. (PM, p. 459)

Non so bene perché, ma durante la recente rilettura del testo, mentre pensavo alla dimensione dionisiaca della *wilderness* e del suo corpo fonico, mi ronzava nella testa un pezzo dell'*Antigone* di Sofocle (versi 1146-1149) e un commento di Carlo Sini. Cito Sofocle: «O tu che guidi il coro /delle stelle spiranti fuoco, guardiano / delle parole notturne, / fanciullo, progenie di Zeus». Cito Sini: «Dioniso è custode, guardiano del risuonare e urlare notturno [...] sovrintende al passaggio tra l'urlo belluino e il suono significativo delle parole. [...] In ogni umana parola resta pertanto catturato un nucleo notturno»¹⁶. Credo che Meneghella abbia lavorato a lungo per trovare strategie stilistiche che catturassero i nuclei notturni dell'esperienza narrata nei *Piccoli maestri*, e i relativi rimorsi. Il

¹⁶ C. Sini, *Figure dell'enciclopedia filosofica: transito verità*, vol. 6, Jaca Book, Milano 2004, p. 75.

passaggio dall'urlo belluino alla parola-pensiero lo vedrei racchiuso nel brano dell'uccisione del Maggiore, che entra, «coi suoi tristi pensieri», nel mirino del parabellum di Gigi, che termina il racconto così: «e lì in questo cerchietto di ferro lo voglio lasciare» (PM, p. 575)¹⁷.

Voglio chiudere tornando sul finale del romanzo, quello che ha messo in moto tutte le mie ricerche. C'è una forte intensificazione del corpo fonico nelle ultime pagine, quasi dei fuochi d'artificio sonori. Andando incontro all'ottava armata, il protagonista sente e osserva che «il rumore diventava sempre più grande, e noi in mezzo alla strada buia sempre più piccoli», con un accentuarsi degli «sferragliamenti» (ivi, p. 611). E così, saliti su un carro, Gigi e la Simonetta percepiscono «il rombo dei motori» ancora «più magnifico», mentre chiacchierano «a urla con gli inglesi» (ivi, p. 612), che sono curiosi di sapere la loro identità. Serve una canzone:

«E chi sareste voi altri?» disse l'ufficiale a un certo punto. Io risposi senza pensare: «Fucking bandits», ma subito mi venne in mente che c'era un risvolto irrispettoso nei confronti della Simonetta e arrossii nel buio. L'ufficiale gridò: «I beg you pardon?» e io gridai: «Ho detto che siamo i *Volontari della Libertà*». «Libertà?» gridò l'ufficiale, e io glielo confermai, e poi aggiunsi: «E adesso canto una canzone che vi riguarda, se non le dispiace».

«Sing away» disse lui, e io attaccai:

*Sono passati gli anni
sono passati i mesi
sono passati i giorni
e ze rivà i inglesi*

La Simonetta si mise ad accompagnarmi al ritornello. Io sono stonato, lei invece no. Il fracasso confondeva tutto.

*La nostra patria è il mondo intèr...
solo pensiero – salvar l'umanità!. (Ibidem)*

Riferimenti bibliografici

Bologna Corrado, *Flatus Vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Sossella edizioni, Roma 2022.

Caputo Francesca (a cura di), *Maestria e apprendistato. Per i cinquant'anni dei Piccoli maestri di Luigi Meneghello*, Interlinea, Novara 2017.

—, «C'è dentro tutto quello che sento sulla Resistenza». La 'materia' e la 'forma' dei Piccoli maestri, in Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, BUR, Milano 2022, pp. 5-23.

¹⁷ Voglio aggiungere in nota che fu Giulio Lepski, tanti anni fa, a segnalarmi che questo brano racchiude una criptocitazione da *Hard Times* di Dickens, quando da qualche parte si scrive: «Ecco morto, con tutti i suoi pensieri».

- 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. 3-334.
- , *I piccoli maestri* (1964), in Id., *Opere scelte*, pp. 335-618.
- , *I piccoli maestri* (1964), a cura di Francesca Caputo, BUR, Milano 2022.
- , *Pomo pero. Paralipomeni d'un libro di famiglia* (1974), in Id., *Opere scelte*, pp. 619-779.
- , *Fiori italiani* (1976), in Id., *Opere scelte*, pp. 781-964.
- , *Jura. Ricerche sulla natura delle forme scritte* (1987), in Id., *Opere scelte*, pp. 965-1214.
- , *Leda e la schioppa* (1988), in Id., *Opere scelte*, pp. 1215-1262.
- , *La materia di Reading e altri reperti* (1997), in Id., *Opere scelte*, pp. 1263-1578.
- , *Le Carte. Volume I: Anni Sessanta*, Rizzoli, Milano 1999.
- , *Quaggiù nella biosfera* (2004), in Id., *Opere scelte*, pp. 1581-1618.
- Salvadori Diego, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, Firenze University Press, Firenze 2015, doi: 10.36253/978-88-6655-746-3.
- Sini Carlo, *Figure dell'enciclopedia filosofica: transito verità*, vol. 6, Jaca Book, Milano 2004.
- Snaith Anna (ed.), *Sound and Literature*, Cambridge University Press, London 2020.
- Sterne Jonathan (ed.), *The Sound Studies Reader*, Routledge, London-New-York 2012.
- Pellegrini Ernestina, *Altre tavole di lettura per I Piccoli maestri*, in Francesca Caputo (a cura di), *Maestria e apprendistato. Per i cinquant'anni dei Piccoli maestri di Luigi Meneghello*, Interlinea, Novara 2017, pp. 43-56.
- Zampese Luciano, *Ritmi del parlato e voci dialettali nei Piccoli maestri*, in Francesca Caputo (a cura di), *Maestria e apprendistato. Per i cinquant'anni dei Piccoli maestri di Luigi Meneghello*, a cura di Francesca Caputo, Interlinea, Novara 2017, pp. 137-182.