

# «Quanto ci vuole per descrivere un gesto?». Luigi Meneghello e la parola che de-scrive

Diego Salvadori

## Abstract:

This article delves into Luigi Meneghello's authorial perspective on description, exploring how his unique approach shapes narrative and character. By examining key excerpts, the essay highlights Meneghello's intricate use of language and imagery, revealing the interplay between the concrete and the abstract in his work. It argues that his descriptive style not only enhances the emotional resonance of his narratives but also invites readers to engage more deeply with the text. Through a detailed stylistic analysis, the article aims to illuminate the underlying principles that govern Meneghello's descriptive technique, offering new insights into his literary contributions.

**Keywords:** Description, Luigi Meneghello, *I piccoli maestri*, *Libera nos a malo*, Narratology

## 1. Raccontare o descrivere?

Ha scritto Pierluigi Pellini che «la descrizione ha uno statuto ambiguo, è difficilmente definibile, ha una storia molto complessa – non sempre si sono descritte le stesse cose, non sempre si sono usate le stesse tecniche»<sup>1</sup>. Va da sé che l'interrogarsi sui rapporti tra Luigi Meneghello e la descrizione significhi andare a toccare non solo uno dei nodi gordiani della sua teoresi stilistica, ovvero sia le interazioni tra l'esperienza e la scrittura (volendo guardare al titolo di una delle sezioni costitutive la sua prima raccolta di saggi *Jura*, 1987), ma soprattutto la tensione conoscitiva insita nella pratica descrittiva stessa, il suo tentativo di avvicinarsi a una forma più vera del vero che tuttavia – come vuole l'assunto, per certi aspetti programmatico, posto in apertura a *Libera nos a malo* – «non si può più rifare con le parole» (LNM, p. 5).

Sussiste allora una segreta tensione tra «la verità materiale dei fatti e la bellezza del racconto» (ivi, p. 270), sotto l'egida di una specularità agonica pronta a tradursi in una grafomania costante: un *labor limae* continuo e inesausto. A un primo sguardo, *narratio* e *mimesis* parrebbero collocarsi sul medesimo pia-

<sup>1</sup> P. Pellini, *La descrizione*, Laterza, Milano-Bari 1998, p. 1.

no, tali da suggerire un'idea ingenua della descrizione quale omologia tra due entità (una linguistica, l'altra extralinguistica), per quanto Meneghello ribalti la concezione naturalistica della *descriptio*, la quale va a configurarsi – come vuole l'assunto di Philippe Hamon – come «reticolo organizzato»<sup>2</sup> e complesso. Quando Meneghello, in *Libera nos a malo*, scrive che «il narratore [e] il mimo scelgono, compongono, costruiscono» (LNM, p. 226), in un certo qual modo egli sembra richiamarsi alle tre operazioni logico-concettuali che stanno alla base della descrizione stessa, del suo essere costruito mediato rispetto alla controparte materiale: 1) selezione dell'entità extralinguistica; 2) individuazione delle proprietà specifiche di tale unità; 3) costruzione della frase dichiarativa che nomini l'entità e le attribuisca, per via predicativa, le proprietà selezionate<sup>3</sup>.

Certo è che, in Meneghello, la descrizione è inevitabilmente elicoidale, vuoi per la tensione epistemologica che affonda le strategie percettive nel 'DNA del reale', al fine di restituire «qualcosa che viene dal fondo stesso della realtà» (BS, p. 57); vuoi perché, quando il *descriptum* affiora sulla pagina, persiste, cito sempre dall'autore, una «prospettiva di trasparenze lontane» (FI, p. 961). Le parole, questo è indubbio, descrivono – nel senso etimologico di 'copiare, figurare col disegno o con lo scritto'. È quanto accade in *Maredè, maredè...*, dove la descrizione – Hamon ci insegna – rimanda a una nomenclatura sotto-tematica del lemma di dizionario, stante anche l'assunto autoriale secondo cui «il parlato non si può scrivere, ma solo descrivere» (MM, p. 111). E i *nomina*, in quel libro, descrivono alla perfezione<sup>4</sup>, nel senso che il *bonsai* lessicale si fa *speculum* in miniatura, quasi un blakeiano granello di sabbia attraverso cui scorgere il mondo, viepiù dotato di un'implicita e dirompente virtualità evocativa: «*Sondaggi*» – si legge in *Maredè a Vicenza* – «mi ha dato la formula quasi perfetta: descrive ciò che veramente sentivo di stare facendo, cioè esplorare e saggiare la materia» (MR, p. 1168), il che riconferma la funzione epistemologica della *descriptio* postulata da Hamon<sup>5</sup>, da intendersi quale luogo in cui l'autore va ad affermare la sua componente ideologica, la conoscenza che egli possiede del sistema dei valori dominanti; e qui gli potrebbe fare eco Manzotti, quando affermava che

<sup>2</sup> P. Hamon, *Cos'è una descrizione*, in Id., *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Pratiche, Parma 1977, p. 78. D'ora in poi indicato con 'Hamon 1977', seguito dal numero di pagina.

<sup>3</sup> E. Manzotti, *La descrizione. Un profilo linguistico e concettuale*, «Nuova secondaria», 27, 4, 2009, p. 22. D'ora in poi indicato con 'Manzotti 2009', seguito dal numero di pagina.

<sup>4</sup> Sulla valenza descrittiva del *lògos*, si prenda in esame il seguente frammento dal secondo volume delle *Carte*: «Quando lo sentii dire da Perkin la prima volta, per descrivermi il modo di camminare di un tale alla biblioteca del Museo Britannico, gli chiesi: "Scusa, che modo sarebbe di preciso?" ma lui mi rispose: "Come 'che modo'? Shuffling, no?". Gli pareva la miglior spiegazione» C II, , p. 412, 2 gennaio 1978. D'ora in poi, le datazioni degli estratti saranno indicate in nota.

<sup>5</sup> Hamon 1977, p. 81.

«descrivere significa conoscere la realtà e come la lingua la nomina»<sup>6</sup> (e chi meglio di Meneghella, potremmo dire).

A livello diegetico, tuttavia, descrizione e racconto si intersecano – si veda, a tal proposito, il mirabile studio di Pietro De Marchi<sup>7</sup> – al che risulta spesso infruttuoso operare un *distinguo* tra l'asse del sintagma e il piano del paradigma. Forse, sulla scorta di Mengaldo, potremmo parlare di «iterazione descrittiva»<sup>8</sup>, non fosse altro per la capacità autoriale di informare narrativamente tutto quel che il suo pennino intercetta. Ma sussiste, si badi bene, quasi un'omologia tra i due termini qui presi in esame, e cioè 'narrare' e 'descrivere'. In un'intervista del 1988, a proposito di *Bau-séte!*, Meneghella affermava quanto segue: «Il mondo che *descrive* è quello del dopoguerra»<sup>9</sup>. E lo stesso dicasi per un'intervista del 1989, relativa al libro d'esordio: «la radicale trasformazione delle strutture sociali rende irriconoscibile [ora] la realtà che *descrive* [in *Libera nos a malo*]»<sup>10</sup>. C'è come il tentativo di attuare una presa sul mondo e divenire al contempo – sempre secondo le classificazioni di Hamon – soggetto portaspaldas e portaparola<sup>11</sup>, per quanto esso non si astragga mai dall'intreccio e camuffi il ritardo testuale provocato dalla *descriptio*, che nel debordare sul piano del sintagma ne provocherebbe un inevitabile rallentamento. Da qui la partitura allusiva della pratica descrittiva, al fine di evitare una resa ipertrofica: un soverchiare dello *showing* sul *telling*. Scrive Meneghella, nel primo volume delle *Carte*: «Grandi divulgatori, grandi interpreti... *Hautes Études...* *Tristes Études...* Invece di mettersi nella corrente e remare la descrivono» (C I, p. 161)<sup>12</sup>. Il passo – ferma restando un'implicita levata di scudi contro il metodo formalista *strictu sensu*, e quindi anche nei confronti della metodologia adottata nel presente studio – bene si presta a fare chiarezza sulla dicotomia *narratio-descriptio*, là dove il flusso della prima va incontro a uno *stop* decisivo in seguito a un'accumulazione di troppi dati (le nomenclature sotto-tematiche e le espansioni predicative cui Hamon faceva riferimento)<sup>13</sup>. Ma è sempre nelle *Carte* che è possibile intercettare i punti di una teoria autoriale in merito alla pratica descrittiva. In prima battuta, il collocarsi di *inventio*, diegesi e *descriptio* sullo stesso livello, e il loro successivo ridursi in una polarità che sublima le ultime due nell'atto stesso della composizione:

<sup>6</sup> Manzotti 2009, p. 23.

<sup>7</sup> P. De Marchi, «Riprodurre in pietra serena». *Per una lettura lenta del capitolo 13 di Libera nos a malo di Luigi Meneghella*, in G. Barbieri, F. Caputo (a cura di), *Per Libera nos a malo. A 40 anni dal libro di Luigi Meneghella*, Terra Ferma, Vicenza 2005, pp. 119-134.

<sup>8</sup> P.V. Mengaldo, *Prima lezione di stilistica*, Laterza, Milano-Bari 2011, p. 136.

<sup>9</sup> M. Veladiano, *Un mondo pieno di suggestioni e Meneghella continua a stupire*, «Il Giornale di Vicenza», 13 ottobre 1988, corsivo mio.

<sup>10</sup> M. Rusconi, *Ritorno a Malo*, «L'Espresso», 27 agosto 1989, corsivo mio.

<sup>11</sup> Hamon 1977, p. 59.

<sup>12</sup> 21 aprile 1965, corsivi miei.

<sup>13</sup> Hamon 1977, p. 59.

Una ricetta letteraria: violare l'uso della lingua e le convenzioni dell'ideare o raccontare o descrivere. *Inventare* nuovi modi di *immaginare* e di *comporre*. Mettere in forno e incrociare le dita. (C I, p. 237)<sup>14</sup>

In altri casi, Meneghello non manca di chiamare in causa la natura allusiva della pratica descrittiva, inevitabilmente connessa a una fenomenologia dello sguardo e alla trascrizione di un moto percettivo che nel tracciare un percorso *per verba* sulla pagina dice il *de* della descrizione stessa (e il prefisso, non a caso, indica proprio l'azione di figurare scrivendo):

Immaginiamo un gruppo di matti e di alienati che organizzano (forse per terapia) un'università: la organizzano molto bene e la conducono con efficienza. Descriverla (o meglio presupporla e farla intravedere) in un racconto, come un'università vera, benché un po' *uncanny*, senza rivelare che è letteralmente *roba da matti*. (C I, p. 317)<sup>15</sup>

Descrizione, allora, come innesco e *clic* dell'attività immaginativa del lettore, che nell'atto di 'intravedere' è chiamato a colmare gli spazi vuoti della scena descritta, attualizzando quello che Hamon aveva definito quale paradigma lessicale latente sotteso a un sapere referenziale sul mondo<sup>16</sup>, al che l'atto descrittivo andrebbe a configurarsi quale vero e proprio patto con il lettore, tra destinatario e destinatario. Talvolta, però, il cono d'ombra persiste, stante una grammatica dello sguardo che, a più riprese, finisce per abbracciare una fenomenologia della luce, com'è facilmente intuibile da questo passaggio del terzo volume delle *Carte*:

Il padre della Halsey è una figura abbastanza misteriosa: mancano di lui fotografie o ritratti, e le poche descrizioni che ne abbiamo lo presentano in una luce (meglio dire una penombra) che favorisce il mistero. (C III, p. 46)<sup>17</sup>

In altri *loci* testuali, al contrario, la descrizione fallisce il suo intento e non predica come dovrebbe le proprietà dell'oggetto descritto e delle sue parti. Si legge, sempre dal terzo volume:

Intanto, vediamo: quanto ci vuole per descrivere un gesto? La risposta è: un anno circa. Cioè mezz'ora per descriverlo, e il resto per rassegnarsi a concludere che *la descrizione è inadeguata: non viene intesa, non s'incide come dovrebbe*. Passato l'anno riprovare. (C III, p. 42)<sup>18</sup>

<sup>14</sup> 20 aprile 1966.

<sup>15</sup> 3 febbraio 1967.

<sup>16</sup> Hamon 1977, p. 66.

<sup>17</sup> 27 giugno 1980.

<sup>18</sup> 7 gennaio 1983, corsivi miei. Il passo riecheggia il finale di un estratto del secondo volume, in cui la *descriptio* finisce per ridursi a mera *enumeratio*. Cfr. C II, p. 204, 14 luglio 1974: «Dovresti elencare tutto. Ci vorrebbero mesi, e alla fine cosa avresti descritto? Quello che eravamo, la più noiosa materia del mondo».

Pur consapevoli della taccia d'ingenuità, potremmo affermare che la realtà è intraducibile, giacché descrivere tocca – lo abbiamo detto – i rapporti tra il testo e il mondo, tra le parole e l'esperienza. Ma ci preme insistere su un aspetto specifico: Meneghello, proprio sul finire del passo, guarda all'effetto di ridondanza dell'unità descrittiva, da intendersi – sempre secondo le considerazioni di Hamon – come il luogo dove il racconto si ferma, ma anche lo spazio testuale in cui si mettono 'in conserva' le informazioni e dove esse si annodano e si radoppiano, favorendo perciò una presa mnestica sul lettore<sup>19</sup> (e il 'non s'incide' dell'estratto non abbisogna di chiose ulteriori)<sup>20</sup>.

## 2. Veder *per verba* e sentir de-scrivendo

È indubbio che, in Meneghello, narrazione e pratica descrittiva si sovrappongono, in virtù di un'equivalenza pronta a tradursi in una costante tensione confusiva di tipo poetico. Ciò significa che l'autore non fa che drammatizzare il rapporto tra narrare e descrivere, giocando *in abundantiam* anche la carta del lettore, per attirarlo nel labirinto delle parole che 'imitano' apparentemente le cose e che, *per contra*, ne sono l'eccesso. Cosa accade, quindi, a livello della narrazione meneghelliana? Come si comportano le descrizioni prototipiche, intese quali enunciati accessori rispetto al racconto, delle fasce testuali aprioristicamente libere da qualsivoglia condizionamento? Prendiamo, a titolo di esempio, il seguente passo da *Libera nos a malo*, relativo alla classe della maestra Prospera:

C'erano prima seconda e terza incastrate a intaglio: la prima in strati paralleli come una costa di mare davanti alla maestra; le dune e le roccette della seconda sotto le finestre, si articolavano all'interno in una plica di banchi centrali; in fondo i contrafforti della terza. Ai piedi della lavagna c'era la strisciolina sabbiosa della primetta, dove soggiornavano i piccoli non ancora maturi per la prima, gli «osservatori» che osservavano con aria spaventata. (LNM, p. 27)

Il passo si contraddistingue per segni demarcativi specifici, primi fra tutti la paragrafazione e la simultaneità delle predicazioni, assicurata dalla presenza di verbi o aggettivi stativi («incastrate», «si articolavano», «soggiornavano», «osservavano»); mentre il *descriptum*, almeno a livello nominale, è in differita e lasciato in penombra, si manifesta per una resa topografica che mette in scacco in lettore azzerando la patente di prevedibilità grazie alle similitudini («come una costa di mare») e la persistenza del gioco metaforico. Nel trasfigurare l'ambientazione – e quindi svolgendo i tasselli di quest'incastro "a intagli" – Meneghello innesca dei balzi inferenziali e tratteggia uno spazio *a latere*, quello costiero, a sua volta reso tangibile per metonimiche filigrane. Se 'costa' è il lessema gene-

<sup>19</sup> Hamon 1977, p. 79.

<sup>20</sup> Sulla 'fenomenologia del taglio' e le figurazioni dell'incidere in Meneghello, cfr. F. Caputo, «Quasi esclusivamente in via di levare». *Strategie di stile e di correzione nei Piccoli maestri di Meneghello*, «Autografo», 23, 54, 2015, pp. 41-54.

ratore, la nomenclatura a seguire si articola lungo due corrimani distinti e facilmente identificabili: il primo, relativo alla spiaggia (e quindi le «dune», nonché l'aggettivo «sabbiosa»); il secondo, inerente lo spazio roccioso (le «roccette»; la «plica», qui da intendersi nella sua accezione geologica; il «contrafforte»). Nondimeno, il brano acquista plasticità in virtù della progressione deittica («davanti», «sotto», «all'interno», «in fondo», «ai piedi», «dove»), fino a farsi vera e propria meta-visione, un quadro nel quadro, incrementando così l'immersività del racconto: chi narra, non a caso, è 'portasguardo' di uno sguardo ulteriore («gli osservatori che osservavano»), al che la deviazione del sintagma nel paradigma è praticamente impercettibile (proprio perché è la percezione del lettore, in tal caso il senso della vista, a essere sollecitata e chiamata in causa).

Diverso il caso della descrizione dei *Piccoli maestri* relativa all'ultimo tratto dell'Altipiano di Asiago, e qui citata dall'edizione del 1964, che bene si addice alla nostra analisi non solo per la sua struttura prototipica e l'andamento predicativo, ma soprattutto perché presenta alcuni sintagmi poi espunti dall'edizione del 1976:

L'ultimo pezzo di Altipiano prima dell'orlo cambia carattere in modo drammatico. Il terreno si disbosca affatto, a sud di Marcésina si cammina in zona quasi prativa, tra colli con pendii lisci, ripidi, assolutamente nudi, incredibilmente armoniosi. Le forme tra cui sei racchiuso sono semplici, chiare; è una specie di grande fiaba dove tutto è semplificato, grande, gentile. Cammini in mezzo a questa fiaba, come fra alti teloni stesi, dipinti; i rapporti tra i volumi sono così limpidi, che la scala dei monti ti pare ingigantita; e improvvisamente sbucando da una quinta ti affacci all'orlo. (PM64, p. 184)

È in atto una passeggiata descrittiva (dallo spazio che precede l'orlo, all'orlo stesso), dove la parte commentata («è una specie di fiaba») accresce e volumizza il *descriptum*, cui è conseguente il prolungamento del sintagma nel paradigma, unitamente a un ritardo evidente *del* e *nel* testo. Restano, quali segni demarcativi, la paragrafazione, il tema introduttore esplicitato in sede iniziale («l'ultimo pezzo di Altipiano»), nonché l'aggregazione metonimica («terreno», «colli», «monti») che contribuisce alla resa omogenea e coesa del blocco semantico. Nondimeno, la *climax* aggettivale («lisci», «ripidi», «nudi», «armoniosi»; «grande», «gentile», «limpidi», «ingigantita»), acuisce – volendo guardare a Maurice Merleau-Ponty e all'equivalenza percipiente-percepito – l'accerchiamento del corpo da parte del dominio descritto, in un'opposizione tra cinetica dello spazio («cambia», «si disbosca») e tensione ingressiva del *soma* («si cammina», «cammini», «sbucando»). A tal proposito, vorrei rimandare alle intuizioni di Jeffrey Kittay, secondo cui un testo vira dall'azione alla descrizione quando il corpo è dominato dall'oggetto descritto e si allinea lungo uno degli sviluppi possibili del fenomenico, per quanto quest'ultimo resti un mero spettacolo<sup>21</sup>. Orbene, Meneghello sfrutta un lessico teatrale, al che i «teloni dipinti» sono da intendersi sia quali sipario, sia nell'accezione di telone panoramico

<sup>21</sup> J. Kittay, *Descriptive Limits*, «Yale French Studies», 61, 1981, p. 235.

atto a chiudere la scena del teatro (e torna in mente, quasi per intermittenza, un passo di *Libera nos*, dove l'autore portava sulla pagina quelle che erano le «quinte dei colli»<sup>22</sup>, LNM, p. 98). Nell'edizione del 1964, l'estratto così proseguiva:

L'orlo è un salto: un altro telone prativo che ricade all'ingù, qualche centinaio di metri, coi panneggi semplici e armonici, fermato appena in fondo da scogli e spalti che strapiombano sullo spacco violetto della valle vera e propria: lo stretto canale dove corre il Brenta. (PM64, p. 184)

La prosecuzione del passo sviluppa per via metaforica la similitudine dei precedenti sintagmi (l'orlo è «un altro telone prativo») e si aggancia per anadiplosi alla fascia testuale precedente. Meneghello opera un ulteriore restringimento di campo e manifesta *per verba* questi drappeggi montani, il loro fluido e oltremodo vertiginoso disporsi, come se l'occhio fosse balzato dalla platea al proscenio. Un pannello che, tuttavia, cade nel vuoto, come si evince dalla serie «salto»-«all'ingù»-«in fondo», raccolti e potenziati lessicalmente dallo «strapiombano»; senza contare l'idronimo posto a conclusione del brano (il Brenta) che riassegna una patente di referenza geografica a questa *descriptio* fiabesca, la cui autonomia è garantita anche dalla ricorsività di spie aggettivali specifiche («prativa», «prativo»; «le forme [...] sono semplici»; «tutto è semplificato»; «pannelli semplici e armonici»), nonché dalla prosecuzione di una nomenclatura sotto-tematica («scogli», «spalti», «spacco»).

Ovviamente, nel macrotesto dell'autore, non mancano casi in cui la *descriptio* rimanda all'immagine e, con fare ecfrastrico, sollecita il lettore a *integrarla*<sup>23</sup>. Si pensi al dragone orientale sul pigiama di Marco Scalco:

si era comprato un pigiama cinese con un grandissimo drago che lo inforcava tutto: la testa infuocata pendeva per metà dalla giacca all'altezza dell'inguine, l'altra metà risaliva dal basso, come per divorarne le interposte ghiottonerie... Ma la parte più impressionante era la coda, che attraversava obliquamente il dorso, da sotto in su, scalcava la spalla e veniva a guizzare sul petto... (BS, p. 477)

Nel dinamizzare lo sguardo, il passo prosegue per interazioni associative che fissano e parimenti sospendono l'immagine in una cornice *in fieri*, in cui si sprigiona la carica dirompente sottesa dal verbo («lo inforcava»), a sua volta potenziata dagli imperfetti situati dopo i due punti («pendeva»; «ne risaliva»;

<sup>22</sup> Si cita il passo per esteso: «Lelio in tempo di guerra arrivando con me in bicicletta da Vicenza (forse non era mai venuto qui, o non aveva guardato) osservava spostarsi, sulla sinistra, le quinte dei colli, e diceva: "Sacramèn che bello". Alla Barbara parve una meraviglia, le case però più che il posto, la nostra urbanistica per così dire. Quando venne, un paio d'anni fa, scese dalla macchina in Piazzetta, si guardò attorno e disse: "Oh, but this is wonderful". Questi apprezzamenti sono gentili, e anche giusti credo; ma per noi il paese non era né bello né brutto, era il nostro paese, e così anche il sito. Ci piaceva, ma non ci veniva in mente di dire che fosse bello».

<sup>23</sup> M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012, p. 116.

«attraversava»; «scavalcava», «veniva a guizzare»), tali da restituire – complice anche la deissi alto-basso-obliquo<sup>24</sup> – un vero e proprio *tableau vivant*. Una *dynamis* che si acuisce e al contempo si fa inesprimibile nel *Dispatrio* (1993), dove la passeggiata per gli interni dell'Old Red Building procede per uno stile nominale e in asindet: lo strutturarsi di un'architettura che sale e s'interra, si ritrae e ascende, prendendo corpo per un'accumulazione serrata, in un regime di una visione ubiqua, simultanea, onnisciente, che vede tutto senza vedere affatto. L'attacco del passo, che cito a conclusione del mio intervento, è un chiaro rimando alle *Carceri* di Piranesi:

Anfratti corridoi scale scalette, angustie intrecciate, pannelli verde scuro marron scuro, pavimenti sdruciti stufette labirinti, mezzanini, pianerottoli soffitte, gradini che ti riportano dove sei partito, stanze comunicanti, passaggi oscuri anditi ballatoi. Al piano terra il tenebroso corridoio maestro, le porte coi numeri bassi (e sfalsati, all'inglese), 3, 1 bis, 2... [...].

E ai piani sovrastanti e circostanti, a livelli irregolari raccordati da gradini che non vedi (risalendo la gente inespica, scendendo casca), si articolano lettere antiche e moderne, lingue, filologie, ufficietti, cubicoli, studioli, seminari privati, tenuti chiusi a chiave. [...]

E annidate un po' dovunque le incredibili aule, tali a quali le scuole della Baga, i banchi in fila, le vetuste tavole nere, le geografiche carte che più non vedevo dalla tenera infanzia... Lavagne, ripiani dei banchi intagliati da innumerevoli coltelli, buchi dei calamai, macchie di antichi inchiostri, mai mai credevo ritrovarvi... Ben trovati ma dite, dite, per dove passa la nuova civiltà? (D, pp. 54-55)

#### Riferimenti bibliografici

- Caputo Francesca, «*Quasi esclusivamente in via di levare*». *Strategie di stile e di correzione nei Piccoli maestri di Meneghelo*, «Autografo», 23, 54, 2015, pp. 41-54.
- Cometa Michele, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012.
- De Marchi Pietro, «*Riprodurre in pietra serena*». *Per una lettura lenta del capitolo 13 di Libera nos a malo di Luigi Meneghelo*, in Giuseppe Barbieri, Francesca Caputo (a cura di), *Per Libera nos a malo. A 40 anni dal libro di Luigi Meneghelo*, Terra Ferma, Vicenza 2005, pp. 119-134.
- Hamon Philippe, *Cos'è una descrizione*, in Id., *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Pratiche, Parma 1977.
- Kittay Jeffrey, *Descriptive Limits*, «Yale French Studies», 61, 1981, pp. 225-243.
- Manzotti Emilio, *La descrizione. Un profilo linguistico e concettuale*, «Nuova secondaria», 27, 4, 2009, pp. 19-40.
- Meneghelo 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.

<sup>24</sup> «all'altezza», «il basso», «obliquamente», *ibidem*.

- , *I piccoli maestri*, Feltrinelli, Milano 1964.
- , *Fiori italiani* (1976), in Id., *Opere scelte*, pp. 781-964.
- , *Bau-sète!* (1988), a cura di Ernestina Pellegrini, BUR, Milano 2021.
- , *Maredè, maredè... Sondaggi nel campo della volgare eloquenza vicentina* (1990), BUR, Milano 2021.
- , *Il dispatrio* (1993), a cura di Matteo Giancotti, BUR, Milano 2022.
- , *La materia di Reading e altri reperti* (1997), in Id., *Opere scelte*, pp. 1263-1578.
- , *Le Carte. Volume I: anni Sessanta*, Rizzoli, Milano 1999.
- , *Le Carte. Volume II: anni Settanta*, Rizzoli, Milano 2000.
- , *Le Carte. Volume III: anni Ottanta*, Rizzoli, Milano 2001.
- Mengaldo Pier Vincenzo, *Prima lezione di stilistica*, Laterza, Milano-Bari 2011.
- Pellini Pierluigi, *La descrizione*, Laterza, Milano-Bari 1998.
- Rusconi Maria, *Ritorno a Malo*, «L'Espresso», 27 agosto 1989.
- Veladiano Maurizia, *Un mondo pieno di suggestioni e Meneghello continua a stupire*, «Il Giornale di Vicenza», 13 ottobre 1988.