

*Il poema eroicomico dei fratelli Scàraba.
Intersezioni di prosa e versi tra le carte di Bau-sète! di Luigi Meneghello*

*The mock-heroic poem of the Scàraba brothers. Intersections of prose and verse in the
drafts of Bau-sète! by Luigi Meneghello*

Riccardo Maria Visentin

RICEVUTO: 17/04/2026

PUBBLICATO: 24/08/2026

Abstract ITA – Il contributo si concentra sul rapporto tra prosa e versificazione nel processo compositivo di *Bau-sète!* di Luigi Meneghello, esaminando gli avantesti conservati presso il Centro Manoscritti di Pavia. L'indagine prende le mosse dalla constatazione che numerosi passi del libro presentano, nelle prime fasi della loro elaborazione manoscritta, almeno una redazione in versi, che viene successivamente volta in prosa o in prosa ritmica. Un sondaggio sistematico delle carte preparatorie rivela che almeno quattordici frammenti narrativi dei circa novanta che compongono il libro attraversano, nella loro genesi, una o più redazioni in versi. Tali redazioni sono accomunate da una versificazione libera e irregolare, dall'impiego di inversioni sintattiche e di un lessico sostenuto e dall'ampia presenza di figure foniche tipiche della scrittura poetica. Nel passaggio alle successive redazioni in prosa questi tratti non vengono eliminati ma assorbiti, dando luogo a forme ibride in cui la precedente struttura in versi rimane riconoscibile pur senza essere segnalata graficamente. Il contributo si concentra a titolo di esempio sulla trafila genetica dell'episodio della gara motociclistica contro i fratelli Scàraba del capitolo sesto, ricostruita attraverso le diverse redazioni manoscritte e dattiloscritte. Dalle prime stesure interamente in versi si passa infatti a forme intermedie ibride che alternano prosa e versi, fino alla redazione definitiva unicamente in prosa, ormai prossima alla stampa. Il passo sembra nascere come una sorta di poemetto eroicomico in versi, e numerosi elementi stilistici di quella prima impostazione (come inversioni sintattiche, preziosismi lessicali e giochi allitterativi) sopravvivono poi nella versione finale.

Parole chiave: Meneghello; *Bau-sète!*; prosa ritmica; poème en prose; eroicomico

Abstract ENG – The paper focuses on the relationship between prose and versification in the writing process of *Bau-sète!* by Luigi Meneghello, examining the drafts preserved at the Centro Manoscritti in Pavia. The study begins from the observation that numerous passages of the book, in the early stages of their manuscript development, present at least one version in verse, which is subsequently turned into prose or rhythmic prose. A systematic survey of the preparatory materials reveals that at least fourteen of the approximately ninety narrative fragments that make up the book undergo, in their genesis, one or more verse versions. These versions are characterized by a free and irregular versification, the use of syntactic inversions and a high-register vocabulary, as well as a wide presence of phonetic figures typical of poetic writing. In the transition to subsequent prose versions, these features are not eliminated but absorbed, giving rise to hybrid forms in which the previous verse structure remains recognizable even without being graphically marked. As an illustrative example, the paper focuses on the genetic development of the episode of the motorcycle race against the Scàraba brothers in chapter six, reconstructed through the different manuscript and typescript versions. From the initial drafts entirely in verse, the text moves through intermediate hybrid forms that alternate prose and verse, up to the final version in prose alone, now close to publication. The passage thus appears to originate as a sort of mock-heroic poem in verse, and numerous stylistic elements of that initial conception (such as syntactic inversions, lexical ornateness, and alliterative play) survive in the final version.

Keywords: Meneghello; *Bau-sète!*; rhythmic prose; poème en prose; mock-heroic

AFFILIAZIONE (ROR): UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA (00S6T1F81)

ORCID: 0009-0000-2435-8080

riccardomariavisentin@gmail.com

Riccardo Maria Visentin ha conseguito la laurea magistrale in Filologia moderna presso l'Università di Pavia con una tesi sulle carte di *Bau-sète!* di Luigi Meneghello. Si interessa di filologia e critica del '900.

Il poema eroicomico dei fratelli Scàraba. Intersezioni di prosa e versi tra le carte di Bau-sète! di Luigi Meneghello

Riccardo Maria Visentin

1. *Le carte di Bau-sète!*¹

La storia genetica di *Bau-sète!* di Luigi Meneghello può essere ricostruita attraverso i materiali manoscritti e dattiloscritti giunti in due donazioni, del 1992 e del 2001, al Centro Manoscritti dell'Università di Pavia.² Si tratta complessivamente di più di 2600 carte ripartite in tredici cartelle, secondo un ordinamento predisposto dall'autore stesso.³ Grazie alle pur

¹ Riprendo qui alcune osservazioni di carattere generale sulle carte di *Bau-sète!* già sviluppate in un saggio in corso di stampa su «Strumenti critici» dal titolo *Trauma e catarsi: diffrazioni di piazzale Loreto nell'officina di Bau-sète! di Luigi Meneghello*. Il tema centrale del saggio è la ricostruzione della genesi del brano su piazzale Loreto attraverso i materiali manoscritti e dattiloscritti che costituiscono gli avantesti di *Bau-sète!*.

² Per una panoramica delle carte del fondo Luigi Meneghello della Fondazione Maria Corti, conservate presso il Centro Manoscritti di Pavia, si rimanda a Francesca Caputo, *Scrivere «fino a schincare i pennini». Le carte di Luigi Meneghello*, in *Archivi degli scrittori. Le carte di alcuni autori del Novecento: indagini e proposte*, a cura di Gianfranca Lavezzi e Anna Modena, Treviso, Edizioni Premio Comisso, 1992, pp. 55-62; e, più recentemente, a Chiara Lungo, *Un «fanatico bisogno di ricostruire». Luigi Meneghello e il suo archivio*, in *L'autore e il suo archivio*, a cura di Simone Albonico e Niccolò Scaffai, Milano, Officina Libreria, 2015, pp. 143-155.

³ Le prime dieci cartelle, corrispondenti alla donazione del 1992, sono state descritte da Francesca Caputo nelle *Note ai testi* incluse in Luigi Meneghello, *Opere*, a cura di Francesca Caputo, Milano, Rizzoli, 1997, vol. II, pp. 765-788. Le restanti tre cartelle della donazione del 2001 non sono ancora state oggetto di studio.

parche datazioni autografe, possiamo identificare l'inizio del processo creativo legato al dopoguerra nei primi manoscritti del 1967; mentre le carte più recenti coinciderebbero con le stesure dattiloscritte risalenti con ogni probabilità al 1987, se non addirittura al 1988, l'anno di pubblicazione di *Ban-sète!*. Vent'anni di lavoro discontinuo ma intenso, durante i quali, come è facile aspettarsi, il progetto-libro muta aspetto con frequenza e spesso in direzioni inattese.

Partiamo dall'inizio. Attorno al 1967, dunque, Luigi Meneghello inizia a sviluppare alcuni spunti narrativi legati alla materia del secondo dopoguerra italiano. Non è chiaro se a questa altezza concepisse già l'idea di un libro legato a questo tema: i numerosi indici provvisori e i fogli recanti schemi o progetti sembrano però indicare uno sforzo costante di ordinare i diversi abbozzi entro una struttura organica. Il lavoro su questo fronte continua con alterna intensità per molti anni, affiancato ovviamente da diversi cantieri paralleli, in particolare *Pomo pero*⁴ e i *Fiori italiani*.⁵

È a partire dall'86 che il progetto del libro sul dopoguerra inizia a farsi più concreto: Meneghello riprende in mano i materiali che aveva accumulato di fatto nei due decenni precedenti e inizia a correggerli, modificarli, riscriverli, secondo quella pratica di costante ritorno sui propri testi che caratterizza la sua officina di scrittore. È probabilmente la moglie Katia Bleier, come di consueto, a trascriverli al computer e a stamparli:⁶ su questa prima stesura, ancora priva di una divisione precisa in capitoli, Meneghello deposita uno strato di correzioni a penna, per poi sottoporla anche ai consigli dell'amico e collega docente a Reading Giulio Lepschy, che lascia a sua volta sui dattiloscritti giudizi e suggerimenti.⁷ I passi riveduti vengono

⁴ Meneghello, *Pomo pero. Paralipomeni d'un libro di famiglia*, Milano, Rizzoli, 1974.

⁵ Meneghello, *Fiori italiani*, Milano, Rizzoli, 1976.

⁶ Mancano ad oggi studi più precisi sulla partecipazione di Katia Bleier alle fasi di trascrizione e organizzazione delle carte: si tratta di un aspetto certo significativo per la ricostruzione delle forme di collaborazione documentate dal laboratorio meneghelliano, ma anche per una riflessione più ampia sui confini dell'autorialità.

⁷ Di Giulio Lepschy, a lungo interlocutore privilegiato di Meneghello, ricordiamo in particolare la curatela del volume *Su/Per Meneghello*, Milano, Edizioni di Comunità, 1983. Un'ampia sezione de *Il tremaio. Note sull'interazione tra lingua e dialetto nelle scritture letterarie* (Bergamo, Lubrina, 1986) poi confluito in *Jura. Ricerche sulla natura delle forme scritte* (Milano, Garzanti, 1987), riproduce un dialogo tra Lepschy e Meneghello sul rapporto tra lingua e dialetto.

stampati ancora, poi corretti di nuovo a penna; per alcuni brani, che faticano maggiormente a trovare una propria fisionomia, questo processo arriva a ripetersi anche per più di cinque volte. Quando ritiene di aver raggiunto una forma provvisoriamente stabile, l'autore dispone i diversi episodi narrativi in una prima struttura, per poi modificarli ulteriormente e trarne una seconda versione dattiloscritta, decisamente più vicina alla stampa. Al termine di questo aggrovigliato e impegnativo processo, nel 1988, vede finalmente la luce *Bau-sète!*,⁸ edito per Rizzoli e vincitore lo stesso anno del premio Bagutta.

Soffermandosi in particolare sui «ventinove mesi»⁹ che vanno dalla Liberazione alla partenza per Reading (settembre '47), *Bau-sète!* costituisce idealmente un raccordo tra la materia resistenziale de *I piccoli maestri*¹⁰ e il versante inglese de *Il dispatrio*, che uscirà nel '93.¹¹ Quella del dopoguerra meneghelliano è una materia caotica, personale e generazionale allo stesso tempo, in cui il vissuto del protagonista interseca mutamenti politici, economici, socio-culturali. La struttura di *Bau-sète!* segue un'organizzazione che definiremmo inventariale: la materia narrativa risulta infatti franta in schegge indipendenti ma legate da nessi più o meno impliciti, raccolte in nove capitoli tematici. Così il capitolo primo, ad esempio, raccoglie brani che fanno riferimento ai caratteri del dopoguerra; il terzo quelli di argomento politico; il sesto gli episodi connessi alle motociclette, protagoniste indiscusse di questo giro di anni; l'ottavo i racconti delle numerose *liaisons* sentimentali, con una memorabile galleria di ritratti femminili.¹²

⁸ Tutte le citazioni fanno riferimento all'edizione più recente a cura di Ernestina Pellegrini, con nota biografica e bibliografia di Francesca Caputo, Milano, BUR, 2021.

⁹ Meneghello, *Nel prisma del dopoguerra*, in *Opere scelte*, progetto editoriale e introduzione di Giulio Lepschy, a cura di Francesca Caputo, con uno scritto di Domenico Starnone, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2006, p. 1449. *Nel prisma del dopoguerra* è un breve saggio di accompagnamento a *Bau-sète!* che, secondo la consueta tendenza dell'autore all'autocommento, chiosa e approfondisce i nuclei tematici principali del libro. Il testo nasce da una conversazione tenuta presso l'Associazione Liscio Magagnato, a Verona, il 23 febbraio 1989. Pubblicato prima in *Che fate, quel giovane?* (Verona, Moretti & Vitali, 1995), e poi, con minime varianti, in *La materia di Reading* (Milano, Rizzoli, 1997), confluisce infine nel Meridiano delle *Opere scelte*.

¹⁰ Meneghello, *I piccoli maestri*, Milano, Feltrinelli, 1964.

¹¹ Meneghello, *Il dispatrio*, Milano, Rizzoli, 1993.

¹² Nella forma della galleria di ritratti, così frequente nella scrittura meneghelliana e in

2. *Inserti poetici in Bau-sète!*

Uno degli aspetti più interessanti degli avantesti di *Bau-sète!* è senza dubbio la diffusa presenza di componimenti in versi. Meneghello mostra una certa predilezione per l'inclusione nei suoi libri di parti poetiche,¹³ generalmente nella forma di filastrocche infantili o canzonni; e questo resta vero, anche se in misura minore, anche per *Bau-sète!*, che riserva qualche spazio circoscritto perfino a versi o strofe tratti dalla tradizione poetica tedesca o inglese (Heine e Shakespeare in particolare).¹⁴

In un solo caso, però, *Bau-sète!* riporta un gruppo di versi non citati ma autoriali. Ci troviamo nel capitolo 3, nella scena memorabile del congresso nazionale del Partito d'Azione:

Al congresso finale a Roma, ci fu un dibattito affascinante, e a tratti veramente drammatico. Per un verso era il massimo dei dibattiti, l'unico importante, forse l'unico possibile: per un altro, fu solo una piccola sacra rappresentazione tra uno sparuto gruppetto di intellettuali italiani...

Carlo Levi da un palchetto / ridacchiava con aria non modesta: / riccioluto, contento di se stesso, / s'era montata (mi pareva) la testa: / in arte rattristato tra i capretti, / in politica incline a far festa: / certo non era un

Bau-sète! in particolare, si può forse riconoscere l'influsso di una delle letture fondamentali degli anni inglesi, *Eminent Victorians* di Lytton Strachey, che presta il titolo a uno dei saggi de *La materia di Reading* (oggi in *Opere scelte*, cit., pp. 1355-1371). Su alcune delle figure femminili di *Bau-sète!* si sofferma il saggio di Ernestina Pellegrini e Luciano Zampese *Meneghello: solo donne*, Venezia, Marsilio, 2016.

¹³ Sulla centralità della poesia nella riflessione di Meneghello e sui diversi modi in cui essa si palesa, più o meno furtivamente, nelle sue opere si rimanda alla panoramica di Diego Zancani in *Meneghello e la poesia. Dalla poesia inglese all'eloquenza vicentina: i Trapianti di Meneghello*, «Autografo», n. 54, 2015, pp. 111-129.

¹⁴ Proprio per il suo profilo di intellettuale transculturale, l'intertestualità inglese rappresenta una componente pervasiva nella scrittura meneghelliana. Tra l'ampia bibliografia sul tema ci limitiamo a citare Diego Zancani, *Le Flore di Malo ovvero Meneghello e la citazione di autori stranieri*, in *Per Libera nos a malo. A 40 anni dal libro di Luigi Meneghello*, Atti del Convegno internazionale di studi *In un semplice ghiribizzo*, Museo Casabianca di Malo, 4-6 settembre 2003, a cura di Giuseppe Barbieri e Francesca Caputo, Vicenza, Terra Ferma, 2005, pp. 73-83; e inoltre Anna Gallia, *Poesia nella prosa. Citazioni esplicite e implicite in Luigi Meneghello*, «Parole rubate», n. 19, 2019, pp. 193-202.

maestro.

Mi piacque Leo Valiani / parlava con un accento / non sapevo se dalmata
o / dai campi di concentramento: / bravo, ma un po' troppo vibrante. /
Ovviamente maestro era La Malfa, / e anche Lussu aveva del maestro, /
ma insegnavano cose quasi opposte...¹⁵

Si tratta di veri e propri ritratti in versi, che coinvolgono alcuni degli esponenti più in vista del Partito d'Azione: Carlo Levi, Leo Valiani, i due «maestri» La Malfa e Lussu, che sembrano guidare il partito in direzioni tra loro inconciliabili. Notiamo prima di tutto come il passaggio dalla prosa alla poesia non rompa la compattezza della *mise en page*: i versi sono isolati solo dalla barra obliqua, come a denunciare la natura 'anfibia' di questa scrittura. Tra di essi rileviamo una generale disomogeneità metrica, con una certa propensione all'endecasillabo e all'ottonario, e qualche concessione alla rima o all'assonanza. Anche dal punto di vista lessicale non si osservano impennate liriche, e il testo appare coerente con le parti in prosa che precedono e seguono.

Tra gli avantesti di *Bau-sète!* compaiono diverse redazioni manoscritte relative a questo passo, nelle quali si osserva una curiosa oscillazione tra prosa e versi: nella cartella MEN-01-0063, ad esempio, i ff. mss. contigui 157 e 158 conservano rispettivamente una stesura in cui compare la scansione in versi, pur con sostanziali varianti rispetto alla forma ultima del testo, e una stesura in prosa con datazione autografa «Aut[unno] 1977», che riportiamo qui:

Carlo Levi da un palchetto sorrideva compiaciuto come se si fosse montata la testa. 'Si crede un po' diverso dagli altri, si crede Dio' mi disse uno. Mi aspettavo un uomo lucido e addolorato: invece pareva estremamente contento. Questo non era un maestro.

Mi piacque Leo Valiani, non pareva italiano. Aveva accenti non so se slavi, o da campo di concentramento. Parlava con veemenza. Franco mi disse: È la mozione degli affetti. Altro tipo di mozione da imparare. Procedura democratica. Con gli affetti non si combina. Maestro dunque neanche lui. La Malfa pareva un maestro, e Lussu anche: ma si contraddicevano.

¹⁵ Meneghello, *Bau-sète!*, cit., p. 106.

Tralasciando alcune differenze con la futura stampa, a colpire è proprio l'effetto di continuità tra prosa e poesia o viceversa. Un'ulteriore stesura sempre in prosa, molto vicina a questa, si trova invece nel f. 213 della cartella MEN-01-0280, datato all'estate del 1986, appena prima delle stesure dattiloscritte. Nell'ultima fase elaborativa del libro, il brano dedicato ai 'ritratti azionisti' era giunto insomma in diverse stesure sia in versi sia in prosa. Questo porterebbe a ipotizzare che Meneghello abbia inizialmente provato a stendere il brano in versi per poi tentare di scioglierlo in prosa, forse per avvicinarlo anche visivamente al resto dei frammenti legati al dopoguerra che nel mentre si andavano formando; infine avrebbe optato in maniera definitiva per i versi, che troviamo infatti nei dattiloscritti senza differenze rispetto alla stampa. La soluzione definitiva è però di compromesso: tanto nei dattiloscritti quanto poi nella stampa, infatti, i versi non sono più separati da un a capo ma da barre oblique, come in un tentativo di mimetizzarli nella prosa. Ciò è a maggior ragione interessante se si considera che, nel citare componimenti di altri poeti, Meneghello tende a riportarli regolarmente con gli a capo tra un verso e l'altro. L'*understatement*, verrebbe da pensare, passa anche per opzioni tipografiche.

Un sondaggio negli avantesti rivela una realtà molto più complessa e spesso diversa da questo primo esempio: in tutti gli altri casi in cui si riscontrano stesure poetiche e in prosa di uno stesso spunto narrativo l'ambiguità tra le due modalità espressive si risolve, nella stampa, in una sorta di prosa ritmica che serba l'*allure* prosodica delle redazioni in versi precedenti, senza però denunciarne apertamente la presenza, né con a capo né con barre oblique.¹⁶

¹⁶ Come si preciserà meglio più avanti, il riferimento alla prosa ritmica non va inteso nel senso di una parentela con la tradizione della prosa d'arte, dalla quale Meneghello stesso prende le distanze, ma come organizzazione ritmica del discorso. Per questa accezione si rimanda ai noti studi di Henri Meschonnic, in particolare a *Trattato del ritmo. Dei versi e delle prose*, scritto con Gérard Dessons, in *Traduttologia. La teoria della traduzione letteraria*, a cura di Franco Buffoni, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2005, vol. II, pp. 383-403. Pietro De Marchi ha parlato di «prosa ritmata» per diversi brani di *Pomo pero* in cui gli andamenti dattilici e anapestici sono particolarmente evidenti nella prosodia del testo; cfr. Pietro De Marchi, «...in una lingua "scritta"». *Stile, ritmi, registri in Pomo pero*, in *Meneghello 100*, a cura di Francesca Caputo, Ernestina Pellegrini, Diego Salvadori, Franca Sinopoli, Luciano Zampese, Firenze, Firenze University Press, 2024, p. 166.

Un'indagine più approfondita permette di verificare almeno in astratto la consistenza del fenomeno: dei novanta paragrafi o segmenti che, ripartiti nei nove capitoli, compongono il libro, almeno quattordici presentano, in almeno una fase della loro elaborazione, una o più stesure in versi, complete o parziali. Tra questi quattordici segmenti, significativamente, compaiono sia l'incipit del primo capitolo sia il capitoletto finale (un «Congedo dal mio argomento e dall'Italia», come scrive lo stesso Meneghello)¹⁷ che chiude il libro. Con un'importante precisazione: parlare di 'stesure in versi' in svariati casi è fuorviante, perché se alcune redazioni sono vicine al testo di arrivo, altre invece ne risultano assai distanti, e vanno considerate come variazioni più o meno autonome di un medesimo nucleo narrativo.

Per meglio individuare le diverse modalità con cui Meneghello integra e rielabora le stesure versificate nelle prose che approdano alla stampa, prendiamo a esempio un passo abbastanza esteso che confluirà nel sesto capitolo, e che tratta della picaresca gara in motocicletta contro i fratelli Scàraba.

3. *Il poemetto eroicomico dei fratelli Scàraba*

Un appunto autografo posto nella parte superiore del f. 184 della cartella MEN-01-0063 recita: «qui sono nati i “fratelli Scàraba” – nota del 9/5/91».¹⁸ Con la stessa matita Meneghello appone anche un'altra data: «SETT[EMBRE] 69». È quindi nella primissima fase compositiva, quando la fisionomia del libro era ancora incerta, che prende forma il nucleo narrativo legato ai due fratelli. I ff. 184-187 costituiscono una prima redazione interamente in versi:

¹⁷ Meneghello, *Nel prisma del dopoguerra*, in *Opere scelte*, cit., p. 1451.

¹⁸ La data apposta sul foglio, posteriore appunto alla pubblicazione di *Bau-sète!*, testimonia il ripercorrere inesausto delle proprie carte da parte dello scrittore. Per Meneghello, infatti, l'archivio è in continua definizione, oggetto di riletture, correzioni, spostamenti, anche a distanza di diversi anni: una pratica che riflette una concezione dell'archivio non come semplice deposito, ma come spazio dinamico e vitale della scrittura. Cfr. Lungo, *Un «fanatico bisogno di ricostruire»*. Luigi Meneghello e il suo archivio, cit., p. 155.

Impetuosi nel circuito
vidi gettarsi i fratelli
Scàraba, alti e aitanti
uno brusco di mustacchi:
letteralmente da Monte Berico
nel pazzesco rettilo in discesa
si gettarono le furie di Sandrigo,
travolgendo la resistenza dell'aria,
primi scomparvero nella curva,
né giammai ricomparvero: nelle braccia
stesse della prima curva
ardente capitombolo avevano fatto,
l'uno e l'altro, coi Saturni roteanti a terra
e il raschiare del cuoio sugli asfalti.
All'ospedale, in letti paralleli
fasciati, le braccia e le gambe
per aria, ricevevano
condoglianze e congratulazioni.
"Avevamo in mano un primo e un secondo"
diceva quello dei mustacchi;
l'altro nulla diceva astro satellite
E mio fratello andò quivi a trattare un cilindro
per la mia bicilindrica
e il cilindro fu concesso.
Fratelli Scàraba
in tutti i circuiti partenti,
con in mano un primo e un secondo,
raramente arrivanti:
vi tradivano i motori
impari all'impeto
le inesistenti sospensioni, le ghiaie,
le valvole, le bastarde benzine:
passavate staccati dopo pochi giri
tempestando di pugni il serbatoio
con giusta ira impugnando l'insufficienza
della macchina mal temprata.
Ma con giuste ire il cilindro me lo destel
Or come fu che del cilindro ebbi distretta?
Fu così: mio fratello
per pochi millimetri condusse il cilindro sporgente all'impatto
d'un piccolo paracarro
e il cilindro staccato come foglia dal ramo,
lucida foglia volò via!
Anche mio fratello era volato via

dal posteriore cuscino della bicilindrica
quand'io dalla Streva, scendendo,
presi male una curva,
e lui, la bicilindrica, me stesso, nel prato in discesa sparpagliai.

I successivi ff. 186-187 raccontano (sempre in versi) del matrimonio dello Scàraba più giovane, che in *Bau-sète!* sarà poi spostato nel segmento di testo successivo. Forse per ragioni di riservatezza, a sposarsi nella versione finale del libro sarà non più lo Scàraba *junior*, ma il più piccolo di una coppia di fratelli ora chiamati «Innominati». È un passo di non minore interesse e che per l'appunto conta almeno una stesura in versi, che qui preferiamo tralasciare per concentrarci sulla sola gara con gli Scàraba.

Anche in questo caso la misura dei versi non è costante, oscillando tra il settenario e le ventuno sillabe del verso finale, con una moderata preferenza per l'endecasillabo.¹⁹ In generale si nota l'utilizzo di inversioni sintattiche tipiche della poesia («primi scomparvero nella curva», «l'altro nulla diceva»), di omeoarti e/o sequenze allitteranti («impari all'impeto»,²⁰ «bastarde benzine»). Il lessico è sostenuto e vira parodicamente verso un registro epico, come rivelano gli assurdi e ripetuti participi presenti («partenti», «arrivanti»), l'insistenza avverbiale, la metafora dal sapore omerico («e il cilindro staccato come foglia dal ramo»). Al tempo stesso, ci sembra non si possa escludere che alcuni di questi elementi possano essere letti anche in senso parodico della retorica fascista, caratterizzata proprio, come osserva Pier Vincenzo Mengaldo, dalla forte presenza di «aulicismi e specie latinismi» e soprattutto da una «ricchezza di effetti fonico-ritmici e un gonfiore sconosciuti al periodo socialista», con l'effetto del «prevalere delle esigenze ritmico-sintattiche su quelle semantiche».²¹

¹⁹ Diego Zancani rileva la stessa propensione per il settenario e l'endecasillabo anche nel componimento *Murazzi*, edito in *plaque* nel 2002; cfr. Zancani, *Meneghello e la poesia. Dalla poesia inglese all'eloquenza vicentina: i Trapianti di Meneghello*, cit., p. 121. Come osserva Anna Gallia, d'altronde, nei libri di Meneghello non è infrequente incontrare settenari ed endecasillabi regolari nascosti nella prosodia di passi in prosa; cfr. Gallia, *Poesia nella prosa. Citazioni esplicite e implicite in Luigi Meneghello*, cit., p. 194.

²⁰ La paronomasia è resa particolarmente significativa dal contrasto implicito tra il campo semantico della debolezza («impari») e della potenza («impeto»).

²¹ Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Storia dell'italiano nel Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 52.

La caratterizzazione dei due fratelli, descritti in coppia, ma con asimmetrica predominanza di uno dei due, ricorda da vicino (pur nel consueto rovesciamento ironico) le celebri sorelle in kimono di Yeats²² che Meneghello citava anche in *Libera nos*:

The light of evening, Lissadell,
Great windows open to the south,
Two girls in silk kimonos, both
Beautiful, one a gazelle.²³

Impetuosi nel circuito
vidi gettarsi i fratelli
Scàraba, alti e astanti
uno brusco di mustacchi:

²² Yeats, cui Meneghello è legato da lunga fedeltà, è anche uno dei poeti più rappresentati all'interno dei *Trapianti* (Milano, Rizzoli, 2002); per cui si rimanda in particolare al recente saggio di Noemi Nagy, *Le «corde profonde». Meneghello traduttore di Hopkins, Cummings, Yeats e Donne*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2025. Per molti anni l'attività di traduttore dall'inglese accompagna e alimenta l'officina dello scrittore, contribuendo attivamente a ridefinirne la poetica.

²³ Si tratta dei vv. 1-4 di *In Memory of Eva Gore-Booth and Con Markievicz*, inclusa in *The winding stair and other poems* (Londra, MacMillan, 1933; traduzione italiana *La scala a chiocciola e altre poesie*, in William Butler Yeats, *L'opera poetica*, a cura di Ariodante Marianni, Milano, Mondadori, 2006). Anche in *Libera nos a malo* (Milano, Feltrinelli, 1963) era citata apertamente per caratterizzare una coppia di sorelle. Nel saggio breve *La bellezza* che apre il volumetto di *Quaggiù nella biosfera* (Milano, Rizzoli, 2004; poi in *Opere scelte*, cit., pp. 1581-1618) tra le «interazioni» di piani diversi che contribuiscono al «lievito delle scritture letterarie più felici» troviamo proprio quella tra «i personaggi della storia civile e letteraria, e quelli dell'ambiente familiare (il poeta Yeats, e mio nonno Piero, mediatore e contrabbandiere; l'altro poeta, loro contemporaneo, D'Annunzio, e mio padre che gli faceva da autista durante la Grande Guerra...) e in generale il contrasto tra il mondo della cultura riflessa e la sfera della vita popolare» (*Opere scelte*, cit., p. 1588). È lo stesso principio che si trova anche in questo passo, lo stesso dislivello che separa i versi di Yeats da personaggi quotidiani e popolareschi come i fratelli Scàraba, con ovvi risvolti ironici.

Ma oppone gli Scàraba alla delicatezza del modello irlandese proprio l'ascendente epico: l'esasperata virilità, l'ossessione del primeggiare, la furia di un Achille scagliata contro un serbatoio che non collabora: sono i tratti fondamentali di una coppia di eroi mancati, immortalati non a caso con braccia e gambe ingessate, degni più di una delle «comiche di Ridolini»²⁴ che non di un moderno poema epico;²⁵ e d'altronde, come ha osservato Ernestina Pellegrini, il sovvertimento del dannunziano «pragma narcissico»,²⁶ incarnato perfettamente nell'esibizionismo motociclistico dell'epoca,²⁷ è uno dei motivi ricorrenti di *Bau-sète!*.

Varianti di un certo interesse emergono da una seconda stesura in versi della gara con i fratelli Scàraba, attestata nei ff. 6-7 di MEN-01-0063, che

²⁴ Meneghello, *Bau-sète!*, cit., p. 270.

²⁵ Sulla funzione etico-civile dell'ironia e del rovesciamento della tragedia e dell'epica, elementi così caratteristici della scrittura meneghelliana, si è soffermata in particolare Rosanna Morace nel saggio *Funzioni dell'ironia nei Piccoli maestri*, in *Meneghello 100*, cit., pp. 149-160.

²⁶ Pellegrini, *Introduzione a Meneghello, Bau-sète!*, cit., p. 16. Nella sua monografia *Luigi Meneghello* (Fiesole, Cadmo, 2002, p. 99) sempre Ernestina Pellegrini invita a leggere *Bau-sète!* «in sintonia con *Eros e Priapo* di Gadda, e quindi nella chiave di uno studio, non so quanto programmatico o consapevole, sul narcisismo». In *Bau-sète!* la radice di questa forma per certi versi generazionale di narcisismo viene fatta risalire più o meno ironicamente a Gabriele D'Annunzio, come si evince ad esempio da un passo del capitolo 8: «Eravamo tutti (quasi tutti: lettori, compatite anche questo, la mia tendenza a dire "tutti" iperbolicamente; sono iperboli ironiche, a imitazione del vezzo di un grande Scozzese che fu mio Maestro), eravamo tutti esposti al virus dannunziano, in me aveva invaso la zona dei gesti: e allora giù coi messaggi, i telegrammi, i motti, le pose. Così era stato negli anni all'università, la guerra civile non mi aveva guarito del tutto, restavano dei focolai» (*Bau-sète!*, cit., p. 255).

²⁷ Come emerge nitidamente da un altro passo del capitolo sesto: «Non è facile oggi percepire quanto si esprime, nella cultura della motocicletta, dello spirito di avventura e di sopraffazione dell'élite paesana dagli anni '20 agli anni '50; come si riversò nelle magre bellezze ante-bellum, e poi nelle maggiorate del dopoguerra, il senso di un privilegio naturale, al modo di Alcibiade: non quello delle *Due spade*, nostro coetaneo, ma l'altro precedente, quello del *Convito*, che se ci fossero state le moto ai suoi tempi non è da dubitare che avrebbe anticipato di 2400 anni i modi e lo stile dei nostri motociclisti più grandi, come il mitico Anpelio Cavedón» (*Bau-sète!*, cit., p. 205). Il personaggio platonico di Alcibiade, tratto dal *Simposio* o *Convito*, sembra incarnare qui un modello di carisma aristocratico ereditato appunto per «privilegio naturale», ed è quindi abbassato ironicamente ad archetipo della non meno carismatica tracotanza dei motociclisti del dopoguerra, acquisita in virtù di un «privilegio» non naturale ma borghesemente economico.

presenta in particolare, oltre a quella che sembra una scansione in strofe, anche un'originale alternanza tra parti in prosa e in versi:

Impetuosi nel gorgo del circuito /
di monte Berico io coi miei occhi /
vidi gettarsi i fratelli Scàraba /
alti e inuenti
uno coi bei mustacchi. /
E follemente dal Cristo /
nell'asfaltata discesa
in testa a tutti s'avventarono le furie di Sandrigo
stracciando dell'aria la resistenza
primi scomparvero nella curva
né mai più ricomparvero: nelle braccia
stesse della lunga curva
ardentemente erano caduti,
l'uno e l'altro, coi Saturni roteanti
e il raschio del cuoio sull'asfaltato.

Nei letti paralleli all'ospedale
fasciati e ingessati braccia e gambe in aria,
ricevevano gli amici
accoglievano accigliati le condoglianze
"Avevamo in mano un primo e un secondo"
diceva quello dei mustacchi;
l'altro annuiva astro satellite

E un giorno andai da loro a Sandrigo in cerca di un cilindro per la mia RSI,
introvabile nel Veneto, e loro me lo diedero!
Impareggiabili fratelli Scàraba, in tutti i circuiti partenti con in mano un primo e un
secondo, raramente arrivanti: li tradivano i motori impari all'impeto delle
manopole; le sospensioni, le ghiaie insidiose, i giarini, le fragili valvole, le bastarde
benzine:
passavano staccati dopo pochi giri
tempestando di pugni il serbatoio,
con giusto furore accusando
l'insufficienza delle macchine mal temprate

Ma il cilindro me lo diedero!

E come fu che del cilindro ebbi distretta?
Fu così: mio fratello per pochi

millimetri condusse il cilindro sporgente all'impatto
d'un basso paracarro in una curva
e il cilindro staccato come foglia dal ramo
splendida foglia d'argento volò via!

I versi che seguono, dedicati all'incidente del fratello, sono stati cerchiati e barrati più volte, e non sono del tutto leggibili. In compenso, l'episodio della gara con gli Scàraba e del cilindro sono conservati interamente in versi.

Notiamo prima di tutto come Meneghello anche nelle carte preparatorie tenda naturalmente ad alternare prosa e poesia senza soluzione di continuità: i primi versi sulla gara lasciano il posto al resoconto, questa volta in prosa, del prestito del cilindro, ma l'autore sembra poi concludere la visita in ospedale di nuovo in versi. Anzi, per un procedimento affabulatorio tipico della struttura delle opere meneghelliane, proprio il cilindro innesca un altro spunto narrativo, svolto sempre in forma poetica. Degna di nota è la presenza in parte della prima strofa di barre oblique a separare i versi (come nella redazione finale dei 'ritratti azionisti'), che qui appaiono pleonasticamente congiunte all'a capo.

Bisogna anche osservare come il personaggio definito «mio fratello», che nella stesura precedente chiedeva agli Scàraba il cilindro per la moto, sia qui sostituito dalla prima persona. Molte carte degli anni Sessanta e Settanta, sia del cantiere di *Bau-sète!*, sia di quelli di *Pomo pero* e dei *Fiori italiani*, presentano, al posto del narratore omodiegetico che si affermerà stabilmente più avanti, un narratore esterno che racconta le avventure di un protagonista chiamato genericamente «mio fratello», chiaro doppio dell'autore;²⁸ è possibile che nella prima stesura dei fratelli Scàraba avvenisse qualcosa di simile, anche se il narratore appariva comunque coinvolto nell'azione: sia come proprietario della bicilindrica per la quale il fratello

²⁸ In diverse carte il personaggio protagonista è indicato alternativamente come «MF» oppure «Piero». Solo in uno stadio più avanzato (verosimilmente dalla fine degli anni Settanta) si approda stabilmente e senza più oscillazioni al narratore autodiegetico che ritroveremo in *Bau-sète!*. Questo «fratello dello schermo», secondo una felice definizione di Francesca Caputo, sembra fungere essenzialmente da dispositivo di distanziamento, permettendo cioè di attribuire a un personaggio terzo avventure, pensieri e opinioni riferibili in realtà al giovane Meneghello (cfr. Caputo, *Notizie sui testi a Pomo pero*, in Meneghello, *Opere scelte*, cit., p. 1697).

chiedeva il serbatoio, sia come responsabile dell'incidente in moto. Recentemente, Mattia Bonasia ha ipotizzato che questa «moltiplicazione identitaria», che compare in forme in parte simili anche ne *Il dispatrio*, possa essere ricondotta proprio alla condizione di dispatriato, all'appartenenza simultanea a due contesti culturali differenti.²⁹

Seguono i ff. 182-183 di MEN-01-0063, datati «12 AGO[STO] 1981», che si presentano come una copia in pulito della stesura precedente. Qui le parti corrispondenti alle prime due strofe (l'anello del circuito e la visita in ospedale) sono stese in prosa con poche varianti e senza più barre oblique a separare i versi originali, mentre la parte che racconta la richiesta del cilindro, che trascriviamo di seguito, presenta ora un'originale forma ibrida. In questo senso, la scelta di adoperare versi lunghi, che sfuggono a strutture canoniche e che a tratti tendono decisamente verso la prosa schietta, spinge a interpretare questa stesura come una fase intermedia, che fungerebbe da ponte tra la redazione interamente poetica dei ff. 184-185 e quella in prosa ritmica che approderà alla *ne varietur*:

Da loro un giorno andai a trattare un cilindro, per la mia bicilindrica, introvabile
nel Veneto, e loro me lo diedero!
Nobili fratelli Scàraba, in tutti i circuiti partenti,
con in mano un primo e un secondo
raramente arrivanti:
li tradivano i motori, troppo dispari all'impeto
le arcaiche sospensioni, le ghiaie infide, i ghiaini,
le fragili valvole, le bastarde benzine:
passavano staccati dopo alcuni giri
tempestando di pugni il serbatoio
incolpevole, con giusto furore impugnando
l'insufficienza delle mal temperate macchine
ma mi diedero il cilindro!

Nella strofa successiva la storia di come il fratello gli perse il parafango si lega alla vicenda della sua caduta in moto, qui più chiaramente leggibile, con qualche variante rispetto alla prima stesura:

²⁹ Cfr. Mattia Bonasia, *Per uno studio delle transizioni narrative in Il dispatrio*, in *Meneghelo* 100, cit., p. 85.

E come fu che del cilindro ebbi distretta?
Fu così: mio fratello, prudenza e perizia,
per pochi millimetri condusse il cilindro sporgente all'impatto
d'un basso paracarro in una piccola curva
e il cilindro staccato come foglia dal ramo,
foglia secca d'argento, volò via!
Anche mio fratello era volato via
dal posteriore cilindro della bicilindrica
quando io scendendo dal Passo con lui passegero
presi male una curva, la seconda,
e persi lui da una parte, andai a sparpagliarmi nel prato in discesa.

Nell'ultima stesura dattiloscritta, riportata nei ff. 192-194 di MEN-01-0069 e ormai molto vicina a quella definitiva, tra i pochissimi interventi a penna si osserva anche la rigorosa cassatura delle barre oblique che, a differenza dei citati ff. 182-183, risultavano ancora presenti nei primi due capoversi-strofe. È una scelta diversa da quella del capitolo 3 con i 'ritratti azionisti', dove le barre oblique segnalavano chiaramente la natura dei versi, e funzionale forse a uniformare visivamente le prime due strofe al resto dell'episodio. Aggiungiamo che in questo caso la redazione in versi riguardava, come si è visto, un passo piuttosto lungo, e che l'inserimento delle barre oblique in un tratto di testo esteso ne avrebbe risaltato l'eterogeneità rispetto ai frammenti contigui.

4. I fratelli Scàraba nella stampa: l'approdo alla prosa ritmica

Dopo aver riassunto la storia genetica dei fratelli Scàraba, dalla loro nascita nei primi manoscritti fino ai dattiloscritti più recenti, certo prossimi alla pubblicazione del libro, concludiamo esaminando il brano nella redazione definitiva. Il capitolo, come si accennava, è dedicato agli automezzi in generale e in particolare alle motociclette,³⁰ vere protagoniste

³⁰ La seconda metà del capitolo è occupata da quella che in un appunto manoscritto (f. 314 di MEN-01-0065) Meneghello intitola «Giunta all'antico catalogo delle moto»: si tratta di una rassegna delle moto di famiglia che hanno segnato il dopoguerra dell'autore, e a ciascuna corrispondono ovviamente uno o più aneddoti connessi. L'episodio della gara contro i fratelli Scàraba, in particolare, si inserisce tra i racconti legati alla «radiosa Bicilindrica» (*Bau-sète!*, cit., p. 201). Le varie motociclette, descritte spesso con termini

del dopoguerra meneghelliano, certo le più ricorrenti delle «pochissime, ossessive rotelle lessicali e tematiche»³¹ del libro.

Impetuosi nel gorgo del circuito di Monte Berico io coi miei occhi vidi gettarsi i fratelli Scàraba, alti e irruenti entrambi, uno coi bei mustacchi: follemente dal Cristo nell'incurvata discesa s'avventarono le furie di Sandrigo in testa a tutti stracciando la resistenza dell'aria, primi scomparvero nella curva, né mai più ricomparvero: tra le braccia stesse della subdola curva simultaneo pittoresco rabaltone avevano fatto, roteando come trottole i Saturni scossi, e raschiando il corame sull'asfalto.

Nei letti paralleli all'ospedale, fasciati e ingessati, braccia e gambe per aria, in un cerchio di amici e ammiratori ricevevano accigliati le condoglianze: «Avevamo in mano un primo e un secondo» lamentava quello dei mustacchi; l'altro annuiva saturnio satellite.

E un giorno andai da loro, a Sandrigo, in cerca di un cilindro per la R 51, introvabile nel Veneto, e loro me lo diedero! Avevano anche loro un esemplare della mia moto (non credo che ce ne fosse una terza incarnazione nella nostra provincia) e avevano in casa un cilindro di scorta: e dopo un colloquio, che fu in realtà un esame, uno dei più emozionanti della mia vita, mi giudicarono degno, e il loro cilindro di scorta me lo diedero!³²

Non si riscontrano vere e proprie varianti 'di adattamento' alla prosa, ma l'innalzamento linguistico è confermato da alcune varianti lessicali introdotte all'altezza dei dattiloscritti: «l'ardente capitombolo» è ora un «simultaneo pittoresco rabaltone», il «cuoio» è sostituito dal più prezioso ed espressivo «corame»; l'«astro satellite» delle prime redazioni diventa, assecondando ulteriormente il gioco allitterativo, un «saturnio satellite». Unica aggiunta sostanziale è costituita dalla breve chiosa che giustifica il dono del cilindro («Avevano anche loro ... mi giudicarono degno»). La libertà della sintassi, certo eredità delle stesure poetiche, avrebbe qui,

o metafore umanizzanti, appaiono come entità tutt'altro che passive: non solo corrono, sbandano, si rompono, ma hanno borbottii, resistenze, anomalie che esigono di essere assecondati come vezzi o bizzarrie di un carattere. Sul processo di «umanizzazione delle macchine» in Meneghello cfr. Carlachia Perrone, *«Ceramica linguistica»: la scrittura di Luigi Meneghello*, Galatina, Congedo Editore, 2008, pp. 56-58.

³¹ Pellegrini, *Introduzione* a Meneghello, *Bau-sète!*, cit., p. 17.

³² Meneghello, *Bau-sète!*, cit., p. 203.

secondo Pier Vincenzo Mengaldo, «un che di gaddiano».³³ Proseguiamo:

Impareggiabili fratelli Scàraba, in tutti i circuiti partenti, con in mano un primo e un secondo, raramente arrivanti: li tradivano i motori, impari all'impeto delle manopole, le sospensioni, il giarino slittante, le fragili valvole, le bastarde benzine... Passavano staccati al secondo, al terzo giro, tempestando di pugni il serbatoio, con giusto furore accusando l'insufficienza delle macchine mal temprate o la Fortuna.

Ma il cilindro me lo diedero! («E come fu che del cilindro ebbi distretta? Fu così: mio fratello per pochi millimetri in una curva a sinistra condusse il cilindro sporgente all'impatto d'un basso paracarro, e il cilindro staccato come foglia dal ramo, splendida foglia d'argento, volò via! Mah, anche mio fratello un giorno era volato via, dal posteriore cuscino della stessa moto bicilindrica, quando io dalla Strega scendendo con lui passeggero presi male una curva a destra, e la moto ed io, e un po' più in là mio fratello, rotolammo in tre orbite distinte su un prato in forte pendenza fino al tornante di sotto»).

L'uso delle parentesi e delle virgolette basse è di solito riservato all'inserto in un brano di un passo legato ad esso per libera associazione, come pure in questo caso; o, in alternativa, all'inserimento sotto forma di citazione di un documento o di un testo tratto dall'archivio dell'autore, che potrebbe apparire lievemente slegato dal contesto.³⁵ Simile funzione

³³ Mengaldo, *Prefazione* a Meneghello, *Opere*, vol. II, cit., p. xx: «Possiamo anche dire: dei tre qui compresi *Bau-sète!* è il libro meno "pedagogico", e ciò gli garantisce maggiore libertà. Anche stilistica: il passo verso la fine del capitolo 6 che inizia "Impetuosi nel gorgo del circuito di Monte Berico..." ha, specie nella sintassi, un che di gaddiano, prima inconcepibile». Aggiungiamo che anche la struttura a elenco che troviamo in questo brano, ampiamente rappresentata in *Bau-sète!* sia nei singoli testi quanto a livello macrostrutturale, e che riflette concretamente uno degli assi tematici del libro, cioè l'intenzione di realizzare un inventario del dopoguerra, potrebbe trovare un parallelo nelle enumerazioni caotiche rabelaisiane così tipiche dello stile gaddiano (cfr. Leo Spitzer, *L'enumerazione caotica nella poesia moderna*, «L'asino d'oro», n. 9, 1991, pp. 92-130). Per un approfondimento sui giudizi critici di Meneghello su Gadda si rimanda alle considerazioni di Pietro De Marchi, *'Libri inglesi' e 'Italian Letters'. Meneghello saggista negli anni Cinquanta*, in *Meneghello. Fiction, scholarship, passione civile*, a cura di Daniela La Penna, «The Italianist», Special Supplement al n. 32, 2012, pp. 175-192.

³⁴ Meneghello, *Bau-sète!*, cit., pp. 203-204.

³⁵ Si tratta di un caso non così infrequente in *Bau-sète!*: in diversi capitoli il narratore

coniuntiva o aggregativa assolve in questo e in numerosi altri casi l'interiezione dubitativa «Mah», tipica marca dell'oralità, generalmente usata per introdurre una parentesi nel discorso o un inciso.³⁶

A parte alcune varianti puntuali, colpisce soprattutto la continuità rispetto alle redazioni in versi: restano le inversioni, i preziosismi lessicali, le figure di suono. La natura poetica del brano, insomma, è solo esteriormente dissimulata attraverso la soppressione degli espedienti grafici che la denuncerebbero immediatamente.

Come si è anticipato, il passo dei fratelli Scàraba è rappresentativo di un'abitudine scrittoria che trova non poco riscontro tra le carte di *Bau-sète!*. La presenza di stesure poetiche per passi poi riscritti in prosa non è soltanto un fenomeno quantitativamente rilevante tra gli avantesti, ma è a maggior ragione interessante perché coinvolge in molti casi brani che finiranno in posizioni strategiche nella macrostruttura del libro: l'incidente con la DKW che apre il primo capitolo; il trauma delle foto di piazzale Loreto nel secondo; nel terzo il congresso del Partito d'Azione, che coincide significativamente con l'affiorare di un senso di disillusione verso la politica; il congedo finale, con il suo personalissimo 'addio ai monti' e con l'apertura verso la materia inglese.

E d'altronde l'attenzione per i fatti ritmici, ma anche per le figure di suono più minute, è un elemento tipico della scrittura di Meneghello, che

sembra interrompere il racconto per annunciare l'intenzione di inserire una citazione tratta dalle proprie carte. Si veda a titolo di esempio quanto accade a metà del primo capitolo; dove, dopo aver riflettuto sulla necessità di stilare un inventario del dopoguerra, Meneghello annuncia il proposito di spiegare come fu che perse il trentaduesimo dente, strappatogli «in modo ostile e senza puntura» (p. 40) da un dentista un po' sadico di Padova. Ma prima di procedere a narrare si produce in una sorta di avviso al lettore: «Ho trovato di recente i dettagli di questa storia in un vecchio resoconto che è intitolato un po' capricciosamente *L'assassinio dell'avvocato Tricarico*. Ecco il testo: «Mi venne male a un dente, era un'esperienza nuova, e pensai di andare da un dentista che si chiamava Fiori, che non conoscevo ma sapevo che era parente di due anziane signore nella cui casa avevo abitato a Padova» (*Bau-sète!*, cit., p. 40).

³⁶ Così, ad esempio, sempre in *Bau-sète!*, a p. 79: «Mah, devo raccontare una prepotenza che ho fatto»; p. 218: «Mah, questa vacca ci causò grane a non finire»; p. 235: «Mah, sembra proprio che un po' della forza magnetica di questa Dama (che calamitava mio zio) abbia investito per induzione anche me»; p. 268: «Mah, su sponde molto lontane sono poi venuti a riva nel corso dei decenni alcuni frammenti malformati».

a proposito di questa propensione ‘poetica’ scrive in un passo noto di *Discorso in controluce*:

Ho scelto deliberatamente degli esempi minuscoli, un singolo fonema in un distico inglese, i ritmi elementari di una conta dialettale, per sottolineare che gli effetti di cui sto parlando sono quasi infiniti, e infinitamente sottili. [...]

Naturalmente sono di questa specie anche gli effetti che più mi interessano nelle cose che scrivo io stesso. Mi rendo ben conto che si tratta di effetti della poesia piuttosto che della prosa, e forse per questo tendo ad appoggiarmi ai poeti, scrivendo, non agli altri: per parte mia, però, versi in proprio cerco di non scriverne, non mi ci trovo, e quei pochi che ogni tanto mi arrivano in casa, per lo più sono brutti come l’orco («come-orco» nella fraseologia di mia moglie).³⁷

Lo studio delle carte, almeno per quanto riguarda *Bau-sète!*, testimonia concretamente quanto sia sottile, nella pratica compositiva di Meneghello, il diaframma tra poesia e prosa:³⁸ sembra di poter osservare che in tutti i passi presi in esame le stesure più antiche, scritte in versi, vengano volte successivamente in prosa, per poi approdare in uno stadio più avanzato dell’elaborazione a una sorta di soluzione di compromesso, cioè a una versione terza che mantiene sì la scansione versale ma senza marcarla

³⁷ Meneghello, *Discorso in controluce*, in *Che fate, quel giovane?*, cit., pp. 31-49; oggi in *Opere scelte*, cit., pp. 1377-1378. Simile dichiarazione di modestia si trova in *Leda e la schioppa* (Bergamo, Lubrina, 1988) a proposito del *Congedo* in versi che chiude *Pomo pero*: «un piccolo componimento, scritto in modo che le righe sembrano versi: esito a dire semplicemente che è in versi, perché so di non sapere scrivere versi molto melodici» (*Opere scelte*, cit., p. 1219). A questo proposito si veda anche l’intervista rilasciata a Giulio Nascimbeni da Meneghello nel 1975, in cui lo scrittore 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» (Giulio Nascimbeni, *Il calcolo dei dadi: storie di uomini e di libri*, Milano, Bompiani, 1984, p. 99; trovo la citazione in Pellegrini, *Il corpo fonico di Libera nos a malo*, in *Meneghello 100*, cit., p. 111).

³⁸ L’utilizzo interscambiabile di prosa e versi non è limitato agli avantesti del solo *Bau-sète!*: Cecilia Demuru, ad esempio, riporta due stesure poetiche appartenenti alle carte de *I piccoli maestri*; cfr. Cecilia Demuru, *Un sistema di «vasi intercomunicanti»*, «Autografo», n. 54, 2015, pp. 80-81.

tipograficamente, come per pudore. Al centro di questo processo, come si può osservare nitidamente proprio nel caso dei fratelli Scàraba, vi sono generalmente alcune ‘stesure di transizione’, che inframezzano alle strofe delle parti in prosa o che sacrificano la cantabilità dei versi brevi (non di rado parisillabi) delle prime stesure con versi lunghi che virano più decisamente verso la prosa.

Per l’approdo di questo processo compositivo si potrebbe fare riferimento al *poème en prose* della tradizione otto-novecentesca; paragone che Meneghello tuttavia rifiuta decisamente, sempre tra le pagine di *Discorso in controluce*: non si tratta di prosa d’arte ma di una precisa concezione del lavoro creativo come artigianato, che poggia sul presupposto di «trattare le parole come materia preziosa, perché lo sono».³⁹ Ed è proprio in virtù di questa attitudine nei confronti della parola, intesa prima di tutto come strumento per estrarre il «DNA del reale»⁴⁰ e restituire l’esperienza in scrittura, che il lavoro ‘di fino’ dello scrittore rifiuta di aggrapparsi a distinzioni rigide tra prosa e versi. Siano o non siano questi ultimi, con la consueta autoironia, «brutti come l’orco».

³⁹ Meneghello, *Discorso in controluce*, in *Opere scelte*, cit., p. 1378.

⁴⁰ Meneghello, *Nel prisma del dopoguerra*, in *Opere scelte*, cit., p. 1460: «Il mio interesse si basa invece sulla convinzione che qualunque frammento di esperienza, della nostra esperienza personale, per ordinaria che sia, contiene gli elementi costitutivi della realtà di cui fa parte: quasi lo schema essenziale, i semi del proprio significato, una specie di DNA del reale. Il lavoro che cerco di fare è di estrarlo e svolgerlo».

Bibliografia:

Su/Per Meneghello, a cura di Giulio Lepschy, Milano, Edizioni di Comunità, 1983.

Mattia Bonasia, *Per uno studio delle transizioni narrative in Il dispatrio*, in *Meneghello 100*, a cura di Francesca Caputo, Ernestina Pellegrini, Diego Salvadori, Franca Sinopoli, Luciano Zampese, Firenze, Firenze University Press, 2024, pp. 79-91.

Francesca Caputo, *Scrivere «fino a schincare i pennini». Le carte di Luigi Meneghello*, in *Archivi degli scrittori. Le carte di alcuni autori del Novecento: indagini e proposte*, a cura di Gianfranca Lavezzi e Anna Modena, Treviso, Edizioni Premio Comisso, 1992, pp. 55-62.

Pietro De Marchi, *'Libri inglesi' e 'Italian Letters'. Meneghello saggista negli anni Cinquanta*, in *Meneghello. Fiction, scholarship, passione civile*, a cura di Daniela La Penna, «The Italianist», Special Supplement al n. 32, 2012, pp. 175-192.

«...in una lingua "scritta"». *Stile, ritmi, registri in Pomo pero*, in *Meneghello 100*, a cura di Francesca Caputo, Ernestina Pellegrini, Diego Salvadori, Franca Sinopoli, Luciano Zampese, Firenze, Firenze University Press, 2024, pp. 161-172.

Cecilia Demuru, *Un sistema di «vasi intercomunicanti»*, «Autografo», n. 54, 2015, pp. 79-92.

Gérard Dessons, Henri Meschonnic, *Trattato del ritmo. Dei versi e delle prose*, in *Traduttologia. La teoria della traduzione letteraria*, vol. II, a cura di Franco Buffoni, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2005, pp. 383-403.

Anna Gallia, *Poesia nella prosa. Citazioni esplicite e implicite in Luigi Meneghello*, «Parole rubate», n. 19, 2019, pp. 193-202.

Chiara Lungo, *Un «fanatico bisogno di ricostruire». Luigi Meneghello e il suo archivio*, in *L'autore e il suo archivio*, a cura di Simone Albonico e Niccolò Scaffai, Milano, Officina Libraria, 2015, pp. 143-155.

Luigi Meneghello, *Libera nos a malo*, Milano, Feltrinelli, 1963.

I piccoli maestri, Milano, Feltrinelli, 1964.

- Pomo pero. Paralipomeni d'un libro di famiglia*, Milano, Rizzoli, 1974.
- Fiori italiani*, Milano, Rizzoli, 1976.
- Il tremaio. Note sull'interazione tra lingua e dialetto nelle scritture letterarie*, con interventi di Cesare Segre, Ernestina Pellegrini, Giulio Lepschy, Bergamo, Lubrina, 1986.
- Jura. Ricerche sulla natura delle forme scritte*, Milano, Garzanti, 1987.
- Bau-sète!*, Milano, Rizzoli, 1988 (edizione citata: a cura di Ernestina Pellegrini, con nota biografica e bibliografia di Francesca Caputo, Milano, BUR, 2021).
- Leda e la schioppa*, Bergamo, Lubrina, 1988.
- Il dispatrio*, Milano, Rizzoli, 1993.
- Nel prisma del dopoguerra*, in *Che fate, quel giovane?*, Verona, Moretti & Vitali, 1995, pp. 11-30.
- La materia di Reading*, Milano, Rizzoli, 1997.
- Opere*, a cura di Francesca Caputo, con prefazione di Pier Vincenzo Mengaldo, vol. II, Milano, Rizzoli, 1997.
- Trapianti: dall'inglese al vicentino*, Milano, Rizzoli, 2002.
- Quaggiù nella biosfera*, Milano, Rizzoli, 2004.
- Opere scelte*, progetto editoriale e introduzione di Giulio Lepschy, a cura di Francesca Caputo, con uno scritto di Domenico Starnone, Milano, Mondadori I Meridiani, 2006.
- Pier Vincenzo Mengaldo, *Storia dell'italiano nel Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2014.
- Rosanna Morace, *Funzioni dell'ironia nei Piccoli maestri*, in *Meneghella 100*, a cura di Francesca Caputo, Ernestina Pellegrini, Diego Salvadori, Franca Sinopoli, Luciano Zampese, Firenze, Firenze University Press, 2024, pp. 149-160.
- Noemi Nagy, *Le «corde profonde». Meneghella traduttore di Hopkins, Cummings, Yeats e Donne*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2025.
- Giulio Nascimbeni, *Il calcolo dei dadi: storie di uomini e di libri*, Milano, Bompiani, 1984.
- Ernestina Pellegrini, *Luigi Meneghella*, Fiesole, Cadmo, 2002.
- Il corpo fonico di Libera nos a malo*, in *Meneghella 100*, a cura di Francesca

- Caputo, Ernestina Pellegrini, Diego Salvadori, Franca Sinopoli, Luciano Zampese, Firenze, Firenze University Press, 2024, pp. 107-117.
- Ernestina Pellegrini, Luciano Zampese, *Meneghella: solo donne*, Marsilio, Venezia, 2016.
- Carlachiarra Perrone, «*Ceramica linguistica*»: *la scrittura di Luigi Meneghella*, Galatina, Congedo Editore, 2008.
- Leo Spitzer, *L'enumerazione caotica nella poesia moderna*, «L'asino d'oro», n. 9, 1991, pp. 92-130.
- William Butler Yeats, *L'opera poetica*, a cura di Ariodante Marianni, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2006.
- Diego Zancani, *Le Flore di Malo ovvero Meneghella e la citazione di autori stranieri*, in *Per Libera nos a malo. A 40 anni dal libro di Luigi Meneghella*, Atti del Convegno internazionale di studi *In un semplice ghiribizzo*, Museo Casabianca di Malo, 4-6 settembre 2003, a cura di Giuseppe Barbieri e Francesca Caputo, Vicenza, Terra Ferma, 2005, pp. 73-83.
- Meneghella e la poesia. Dalla poesia inglese all'eloquenza vicentina: i Trapianti di Meneghella*, «Autografo», n. 54, 2015, pp. 111-129.