

# NOVECENTO

LETTERATURA ITALIANA

# NOVECENTO

Gli scrittori e la cultura letteraria  
nella società italiana

Ideazione e direzione di GIANNI GRANA

X



MARZORATI EDITORE MILANO

## Lingua e dialetto; nuove « questioni di lingua »

I. La « confusione degli stili ». — II. La poesia dialettale. — III. Dialetto e linguaggio. — IV. Lingua comune e espressionismo dialettale. — V. Lingua e dialetto nella narrativa. — VI. La discussione su lingua e dialetto. — VII. Nuove ipotesi su lingua e letteratura. — VIII. La lingua e gli scrittori contemporanei.

### LA « CONFUSIONE DEGLI STILI »

I. — [...] Se ci è lecito usufruire in uno scritto « militante », come è questo, di nozioni ancora poco volgarizzate, non discese dai vertici della cultura qualificata, diremmo che il primo fenomeno che si riscontra nella letteratura novecentesca è un riacutizzarsi del bi-linguismo (rimandiamo, a proposito di questa nozione, agli scritti di Devoto, Schiaffini, Contini). La lingua usata dagli strati bassi e la lingua letteraria intesa appunto come creazione velleitaria e affettiva — e quindi in un certo senso lingua speciale, gergale — tendono a divergere, fino al distacco estremo che si può rilevare tra gli avanguardismi novecenteschi e la scrittura strumentale. Con la complicazione che, oggi, si dovrebbe meglio parlare di trilinguismo: dialetti negli strati popolari, lingua media (*koiné*) nella borghesia di recente formazione, gergo letterario nelle *élites* intellettuali. Ma è chiaro che parlando di bilinguismo noi tendevamo a eliminare i dialetti, affondati lentamente nei margini: fortemente e tenacemente vivi, ma solo vivi. Nel rapporto storico, sostituiti dal linguaggio franco, l'italiano dell'alfabeta, che accomuna l'intera massa dei parlanti, rispetto agli scriventi.

L'acutizzarsi del bilinguismo si presenta, in un certo senso, come fenomeno innaturale e contraddittorio, o almeno problematico, in una nazione che, storicamente appena uscita da una lotta per l'unità (nella fattispecie linguistica), tende ora socialmente a una unificazione delle classi, reale (il socialismo) o apparente (il fascismo), ma comunque in atto. Almeno linguisticamente, abbiamo visto. Sicché la tendenza della lingua letteraria delle avanguardie novecentesche si presenterebbe sostanzialmente come una tendenza reazionaria. Ciò a schematizzare. In realtà il quadro della vita italiana, storica, sociale e linguistica, è troppo complesso per consentire deduzioni

semplificanti, ipotizzazioni di leggi. È vero che il fondo non letterario dei movimenti letterari del Novecento è un moralismo anarchico che può fare benissimo da connettivo — date le sue componenti mistiche: il post-manicismo decadentistico, il culto della Parola ecc. — a una tendenza reazionaria; ma in esso però coesistono componenti umanitarie, popolistiche e addirittura socialistiche: contraddittorie, sia pure, applicate, ma tuttavia ineliminabili da una interpretazione del fenomeno.

E le contraddizioni non si limitano a questo. Si veda per esempio come l'avanguardismo vociano, ivi compreso il migliore futurismo («Comprendere» il futurismo nel «vocianesimo» è un arbitrio evidente G.G.), nella sua intenzione programmatica di riportare la cultura italiana e la sua lingua letteraria a un livello europeo, sia dichiaratamente e addirittura chiassosamente anti-tradizionalista. Ma nel momento stesso in cui tentava l'eversione degli istituti precedenti — lottando contro un generico classicismo scolastico che era tipicamente «privilegio», in senso proprio classista, delle classi dirigenti: nazionale-ufficiale, insomma — in quel momento stesso creava, ricavandolo soprattutto dalla contemporanea letteratura francese, un nuovo linguaggio tipicamente per *élites*, e niente affatto popolare. E si veda, secondo esempio, il fenomeno uguale e contrario: allorché, durante il periodo fascista, con «La Ronda» e poi l'ermesismo, quel «linguaggio per *élites*» fondato attraverso la negazione del precedente, poteva consacrato dall'uso letterario ormai ventennale in una sua stabilità addirittura eccessiva — pareva essere veramente un gergo aristocratico anti-nazionale-popolare se mai ve ne furono — ecco, in certo qual modo, passivamente quanto si vuole, farsi depositario dei valori democratici contro la fazione politica dominante, che richiedeva invece, in letteratura, quei dati di chiarezza e di semplicità che almeno esternamente definiscono il carattere di un linguaggio nazionale-popolare.

In realtà (realtà piuttosto amara) abbiamo descritto qui delle liti famigliari meglio che delle lotte civili. Di cui gli scriventi della prima metà del Novecento, non potevano avere che una coscienza incerta e intermittente. Assumendo a base di una evoluzione letteraria nazionale, una cultura cosmopolita come il decadentismo europeo, essi, come abbiamo accennato, compivano un'operazione sostanzialmente aristocratica: ed è dentro questo tipo linguistico, in certo modo classico o classicistico (e il pernervi del romanticismo in dati marcescenti, dandystici, «decadenti», insomma, non contraddice alla forma interna di tale classicismo) che si configura la produzione letteraria del primo Novecento italiano. Pure restavano compresi, appunto, o accantonati, o elaborati in modi deformanti, i tipi linguistici democratici del primo romanticismo e del realismo.

L'abbassamento linguistico verso il parlato in Manzoni tendeva a una «mescolanza degli stili» di tradizione biblico-cristiana, in cui però la semplicità del tono sostituisse la tipica paratassi di tale tradizione; in Verga tendeva invece a una «separazione degli stili», nel senso che il

regresso nell'anima del parlante non ammetteva interventi dell'autore, appartenente alla classe alta, se non attraverso una assoluta, rigida «mimesis» del parlato: il discorso libero indiretto rigidamente desunto dai protagonisti umili. Ma tale abbassamento linguistico, alle soglie del Novecento, si effettua specialmente nella lingua poetica e, in particolare, nella ricerca pascoliana. Ma già in fase di decadentismo europeo — seppure più o meno marginalmente rispetto ad esso —, già al di qua delle grandi ideologie manzoniane e verghiane che trasformavano linguisticamente il mondo perché trasformavano il mondo.

Era quello il momento della formazione della democrazia europea, dell'avvento del liberalismo, della presa di possesso del potere da parte di una classe nuova: della rigenerazione politica, con tutto quello di ancora più vasto e profondo, nell'individuo, che essa implicava. Pascoli opera quando tutto questo è accaduto: nella provincia italiana, per di più. Nelle democrazie borghesi già affermate si è affermata e consolidata la nuova classe dominante: una nuova aristocrazia ordinante il mondo dall'alto. Strana è la mescolanza degli stili in Pascoli, se pure prevale e conta in lui (per noi) lo stile *umile* e addirittura popolare, o tali almeno apparentemente: ma come dicevamo in altra sede, parlando specificatamente di Pascoli, le sue «tendenze» — che giustapponevano poi, per così dire, anziché mescolare gli stili — erano un'estrema remora di classicismo che si mescolava a un'irrazionale, e appunto pre-grammaticale, inventività romantica; ma in definitiva l'allargamento e il conseguente abbassamento linguistico così ottenuto, era solo una dilatazione dell'io, non un ingrandimento del mondo, se non apparente, e tendeva a costituire una nuova letterarietà linguistica, una nuova forma di «fissazione». E lo si vede poi, nei risultati dell'ala pascoliana della poesia novecentesca o addirittura ermetica: nel rigoroso e chiuso pascolismo di Montale, o in quello più dolce e attutito, ma non meno linguisticamente già «fissato» di Betocchi o Bertolucci.

Ad ogni modo, anche se permangono nel Novecento, sotterraneamente e con improvvise o subito arginate reviviscenze, romanticismo e naturalismo, vi prevale il tipo classicistico del decadentismo: il periodo ipotattico, la separazione degli stili — con prevalenza appunto dello stile *sublime*, retorico, ordinante dall'alto — la dilatazione semantica (come notava Contini) piuttosto che la sgrammaticalizzazione irrazionale e ingenua di Pascoli. Dentro questo tipo classicistico, si notano le tumefazioni, espressionistiche, del romanticismo sopravvivente, decadente. E abbiamo visto come tale contraddittorietà implichi, nel primo Novecento italiano la più ardua confusione, ideologica e politica, insieme che letteraria. Tuttavia schematizzando, possiamo, a proposito di questo periodo, concludere:

1) Il risultato più generale e perspicuo è nel primo Novecento la formazione di una lingua letteraria che, in reazione alla tendenza ottocentesca (Manzoni, Verga) innovatrice e solutrice di fissazioni linguistiche, tende a innovazioni restauratrici di un nuovo tipo di classicismo, incanalando in

questa tendenza sia il sopravvivente realismo che si fa (Cecchi, Cardarelli ecc.) realismo di genere, prezioso, sia lo stile *umile* pascoliano, che s'irrigidisce nel suo fittizio allargamento linguistico. Tale lingua letteraria comprende, forse per la prima volta nella storia italiana, la lingua della poesia e la lingua della prosa. Non però attraverso un abbassamento della poesia (ed è questo un sintomo di decisiva importanza) ma attraverso un rialzamento e una poetizzazione della prosa, la «prosa d'arte». Questa lingua d'arte, così articolata, inventiva, raffinata, duttile, dentro la propria sfera, era poi estremamente ristretta e come sclerotizzata rispetto all'area dell'esprimibile: dell'oggettivo, dello storico. Si era prodotta una rigorosa selezione linguistica, per cui le parole usate nel loro semantema storico erano tabù, «prosaiche», dato l'adattamento di *tutta la lingua* alla poesia. Quindi appunto, dilatazione del semantema a un fine che apparentemente era espressionistico, mentre in realtà si trattava di un espressionismo retorico, internamente classicistico. In un periodo di politica reazionaria, centralistica, statale, la lingua aveva raggiunto un massimo di capacità di «fissazione», quale forse non si era mai visto in Italia, paese per definizione delle fissazioni linguistiche.

2) Contemporaneamente a questa tendenza (vilmente schematizzata ma il lettore sorvoli sulla nostra frettolosità) sopravvive, come abbiamo visto, una tendenza contraria, regressiva rispetto alle su descritte innovazioni novecentesche, in quanto legata alle esperienze ideologiche e stilistiche del secolo precedente: al momento, cioè, in cui l'involuzione della nuova classe dirigente italiana non aveva ancora incominciato a scendere la china che l'avrebbe portata al fascismo. Ed è strano appunto come l'opposizione fascista al novecentesmo — l'abbiamo notato — si valesse di certo gusto surrettiziamente adottato da tale opposizione di fondo, il su questa linea che operano gli antifascisti: Gobetti, Gramsci, in senso strettamente politico; Gadda o Moravia, per citare due esempi assai diversi, in senso strettamente letterario. Questa corrente antinovecentesca tendeva a rompere la fissazione linguistica di cui si è detto sopra: cioè la fissazione di tutto l'uomo nel tempo. Tale corrente, quindi, portava a una rottura nell'appena raggiunta sincronia tra poesia e prosa o, semmai, a una sincronia ottenuta in senso contrario: ossia con l'abbassamento linguistico della poesia, con l'adattamento di *tutta la lingua* alla prosa. Ne conseguiva un allargamento linguistico in teoria capace di contenere l'intero orizzonte politico e storico in cui l'uomo, fuori dal terrore e dalla regressione reazionaria, vive realmente.

Col dopoguerra tale componente anti-novecentesca ha finito, come tutti sanno, col prevalere. A dare gli estremi astratti, magari, ma esatti di una pagina del primo Novecento italiano, potremmo addirittura ricorrere alle definizioni che, mettiamo, Auerbach dà della prosa classica (separazione degli stili, ordinamento dall'alto, ipotassi ecc.). Con qualche modifica, ovvia: per esempio la dilatazione semantica e un'infinita, se pure no-

attiva, maggiore coscienza dello stato politico e economico della «gente» su cui vengano esercitati gli stilemi mimetici (si badi, del resto, che Proust non conta moltissimo nella prosa di questo periodo: Bonsanti è un caso abbastanza isolato, e il suo proustianesimo è molto meno sociologico che in Proust: e si capisce, confrontando un qualsiasi ambiente fine Ottocento francese con uno italiano del primo Novecento). Comunque, pure con mille tentazioni mimetiche, espressionistiche, agrammaticali ecc. che permangono nella forma classicistica del primo Novecento, quello che soprattutto conta è il corso ipotattico di questa lingua: addirittura esasperato, nella maggioranza dei casi. Ed esasperato perché incerto, perché spesso oscuramente disperato e colpevole. L'aristocraticità ordinatrice che presiede a tale ipotassi non può certo prescindere anzitutto da una tradizione cristiana, per definizione paratattica (meno paratattica quando piuttosto che cristiana sia cattolica, o controriformistica), che tende a sconvolgere e contaminare qualsiasi ordinamento aristocratico e a riportare a un'egualanza spirituale e a una mescolanza degli stili. Ma non può nemmeno prescindere dai portati liberali, o populisti: che infatti vi operano. Sicché tale aristocraticità è profondamente lesa da una sostanziale coscienza democratica e storicistica.

Come a ogni disaggregamento di una «fissazione» che tende per sua natura a essere retorica e ad apportare una distinzione stilistica, verso il sublime e lo squisito, i primi effetti del dopoguerra sono stati appunto l'antiretorica e la mescolanza degli stili: o, insomma, la riscoperta di quello che gli stilisti chiamano il concreto-sensibile; in questo caso il concreto-sensibile è stata l'Italia, vivente e parlante, che per un ventennio era scomparsa. Il neorealismo ha instaurato subito alcuni modi, sia pure approssimativi, a rappresentare ai sensi questa realtà: a una generale ipotassi è successa una generale paratassi; sono riemersi i discorsi diretti, a rappresentare un rapporto che resta quasi irrelato tra i parlanti accanitamente determinati, sia pure per dati sensibili; sono riemersi i discorsi liberi indiretti a affermare l'esistenza di un fin troppo mimetizzato monologo interiore, ecc. Insomma è riemerso il «fondo» che nello squisito e espressivo classicismo novecentesco non esisteva se non come «indeterminato»: come grigio su cui stampare i grigi, e non più classicamente luminosi, primi piani, accanitamente inquadrati, senza differenziazione, proustianamente, tra il minimo e il massimo, tra il trascurabile e prezioso particolare e il grosso fenomeno sociale o politico. Non per niente il mezzo espressivo tipico di questo concreto-sensibile è stato il cinema: col suo porre senza mediazione i sensi di fronte all'oggetto materiale della rappresentazione. E tale tipo di rappresentazione sensibile non ha mancato di influire sui narratori «paratattici» in rapporto mimetico col reale quotidiano.

C'è stato — e tutti lo ricordano — un momento in cui si è avuto il senso di un'eversione totale o definitiva di un mondo stilistico, anche nella

letteratura oltre che nel cinematografo. A pensarla e a crederla si era indotti dallo spirito rivoluzionario o innovativo del periodo della Resistenza e di quello immediatamente successivo: rivoluzionario e innovativo nel campo politico, sociale e ideologico. Era il momento in cui tutta la Resistenza e tutto l'antifascismo si presentavano idealmente come socialismo, rivolta popolare. Ora, poiché una «scelta facoltativa», in sede linguistica, è il prodotto di un momento di novità interiore e di rigenerazione del mondo esterno, un intero sistema di scelte facoltative, tendenti a trasformare le istituzioni linguistiche, non poteva derivare che da un nuovo sistema ideologico. Che si poteva identificare appunto con quello del socialismo della Resistenza. Quale decorso abbia avuto tale coincidenza delle scelte stilistiche con l'ideologia marxista, in pratica e nel ripensamento teorico (almeno minore, dagli scritti su «L'Unità» a quelli su «Il Contemporaneo») l'abbiamo visto brevemente sopra, cominciando questo coacervo. Le masse della nazione non hanno corrisposto alla speranza sia pure lecitamente riposta nelle *élites* dirigenti e operaie, specie del Nord: l'Italia era quella che era; sperare era tautologico più del lecito. La nuova instaurazione stilistica verso uno stile grosso modo nazionale-popolare, si è presentata come un'utopia, una verbale proleksi. Quanto del fittizio allargamento linguistico in senso umile e popolare dovuto a Pascoli permanga nel neorealismo è troppo facile dimostrare; ed è altrettanto facile dimostrare quanto di tipicamente «evasivo» e squisito permanga nella letteratura dialettale. D'altra parte il parlato e il dialetto non sono forse, per i marxisti, eccessivamente limitati dai «particularismi» e inadatti a una lotta politica tatticamente condotta sul piano nazionale e quindi dei ceti medi parlanti una *koiné* ch'è poi a suo modo nazionale popolare?

Ma c'è di più: oltre all'aristocratico e crepuscolare populismo sopravvivente nel neo-realismo, fenomeno spiazzato soprattutto dall'approssimatività del discorso libero indiretto, dalla goffaggine del monologo interiore, sono reperibili in esso addirittura tracce rondiste e ermetiche. Si guardi soprattutto l'ala documentaria del contingente letterario meridionalistico, d'importo notevole, benché non lo si possa definire «scuola», con l'omologazione stilistica che questa richiede: per esempio il libro di L. Sciascia *Le parrocchie di Regalpetra*, in cui la ricerca documentaria e addirittura la denuncia si concretano in forme ipotattiche, sia pure semplici e lucide: forme che non soltanto ordinano il conoscibile razionalmente (e fino a questo punto la richiesta marxista del nazionale-popolare è osservata) ma anche squisitamente: sopravvivendo in ciò il tipo stilistico della prosa d'arte, del capitolo. E lo stesso Rocco Scotellaro, che rinunciando allo sforzo mimetico — che l'avrebbe automaticamente portato alla paratassi, alla restituzione immediata del concreto-sensibile — preferisce o annullarsi del tutto nel documento — il magnetefono su cui incidere nella loro assoluta fisicità le voci dei contadini: in un parlato dunque intero, non

scelto nelle sue «punte» espressive, e mimetizzato — oppure riaffermarsi come osservatore appartenente alla classe alta: e in ciò adotta una prosa già pronta a tale fine, una prosa leggera, capricciosa e divertita, che, attraverso Carlo Levi, recupera addirittura gli stilemi sinigalliani.

Se, come sarebbe anzitutto necessario in un sondaggio come questo, prendessimo per l'analisi alcune pagine esemplari di Bassani, Calvino, Rea, Fenoglio e qualche altro dei più giovani, pensiamo che comunque sarebbe difficile — secondo la metodologia della critica stilistica, o quella marxistica di Lukács, che in questo coincidono — pervenire alla sintesi di una vita politico-sociale comune e compiuta di cui quelle pagine siano concrezioni, sistemi infinitesimali che riproducono il sistema storico intero. Davanti alla esasperata ipotassi di Bassani, i cui periodi, di estensione proustiana, ma di cadenza manzoniana, accolgono spesso nel seno, parenteticamente, altri periodi ugualmente complessi, si penserebbe a un manierismo linguistico eletto, di origine mettiamo solariana. Senonché, il pathos di certi membri ipotattici e di certe clausole, che, nella loro tipologia sembrerebbero richiedere un pathos già definito, lirico e aggraziastamente mimetico rispetto a un mondo amato ma non giudicato, si presenta invece come chiaramente «politico» e appassionatamente politico: la persecuzione contro gli antifascisti e gli ebrei, il comunismo e l'anticomunismo in una città di provincia, Ferrara, i cui vizi sono insieme giudicati con violenza e quasi serenamente storizzati. Questa contraddittorietà tra il tipo stilistico adottato e il contenuto, non è, si capisce, che apparente: è, da parte del lettore, il primo *choc* subito nell'affrontare questo testo.

Ma ritrovata una irrelata fusione fra uno stile eccessivamente sintattico che, in quanto tale, richiederebbe, secondo il lettore abitudinario, una gnoseologia puramente lirica o letteraria, e il contenuto politico che, in quanto tale, secondo il medesimo lettore, richiederebbe in questo momento modi paratattici non preziosi, ecco che una più vera contraddizione si ripresenta: la politicità di Bassani e il suo moralismo (in cui si fondono l'intellettualismo crociano e il moralismo empirico di un lettore di testi anglosassoni da Hawthorne a Green) tendono a presentare e a giudicare un mondo visto sempre sotto la specie dell'eternità, e quindi lirico. Non presentano, di esso, possibilità di modificazione o, diciamolo pure, di progresso. Gli avvenimenti di cui parla Bassani sono tutti visti non solo come passati, ma come destinati a passare (si veda il particolare uso del condizionale composto nel discorso libero indiretto bassaniano): e l'evocazione avviene attraverso una forte presenza psicologica del narratore, anziché l'assenza che il condizionale composto del discorso indiretto comporterebbe, forte almeno quanto è debole il valore del presente, del momento in cui gli avvenimenti narrati erano destinati a non essere più. Insomma l'integrazione figurale di Bassani è la fine di tutto, un'accorata illusorietà della storia: le sue figure in questo trovano compimento, e quindi prevale in esse un senso meglio patetico che politico della vita. Il mondo di Bas-

sani risulta quindi, nella sua apparente interezza e lucidità politica e stori-  
cistica, profondamente diviso e sfuggente: la consolazione è il «barlume  
di allegrezza» di chi sente accortamente la dolcezza nella disperazione,  
l'eterno nel fuggitivo. La chiarezza storiografica o la passione politica ne  
sono attutite e come vanificate.

Anche in Calvino, per quanto infinitamente meno elaborato, prevale  
un tipo decisamente sintattico. E non poteva non esserlo, dato il punto  
focale scelto da Calvino a osservare e assumere i fatti narrati: punto al-  
quanto spostato verso l'alto rispetto ad essi. Tale distacco razionale dalla  
propria materia dà a Calvino una asciuttezza e una eleganza che non esite-  
remmo a paragonare a quella di Soldati, e insieme un procedimento di  
specie naturalistica, ma senza discesa, appunto nella situazione, e piuttosto  
realizzato attraverso una mimetizzata ordinazione dei fatti: procedimento  
cronologico, non *flash back*, nitidezza di contorni, non eccesso di eviden-  
ziazione, verità di particolari, non «vivacità», ecc. Egli entra così in una  
tradizione piemontese, di tipo cittadino, diciamo, in opposizione al tipo  
«paesano» del primo Pavese, seguito da Fenoglio e Arpino, tradizione  
illuministica e laica, fondamentalmente aristocratica. Non si sa (sì badi che  
qui non diamo giudizi di valore, e non facciamo nemmeno della critica  
letteraria) fino a che punto arrivi l'ordinamento dall'alto, razionale, illu-  
ministico e aristocratico (non per nulla s'è fatto il nome di Soldati) e a  
che punto cominci l'ordinamento dall'alto marxistico, e per così dire «diri-  
gistica». Sicché anche lo scrittore più compatto, lucido e unitario dell'ul-  
tima generazione, ci pare intimamente incrinato: anche se la sovrapposi-  
zione degli stili è meno appariscente, in lui, in quanto si tratta di stili  
apparentemente simili.

Se alla particolare prosa sintattica che sfiora la paratassi per una sem-  
plicità e chiarezza di tipo cisalpino e illuministico — come s'è fatto per  
Calvino — si sostituisca una sintassi altrettanto semplice, chiara, ma di  
specie toscana, con esempi immediati — anziché Soldati o il maturo Pa-  
vese — Bilenchi e Pratolini, lo stesso discorso potrebbe essere fatto per  
Cassola: o anche, spostando in avanti con le necessarie modificazioni la  
collocazione storica, per il più giovane Ottieri. Negli ultimissimi, alle prime  
prove, magari non ancora raccolte in volume, come Maria Teresa Nessi,  
Fernando Tempesti o Renzo Rosso tutto ciò pare assorbito, con estrema  
spregiudicatezza e lucidità, fino addirittura a una mancanza di problema-  
ticità quasi qualunquistica, ma con un interesse assai aderente e naturale  
ai fenomeni di costume: tanto da far parere un po' invecchiati gli scrupoli  
della generazione precedente.

In Rea, l'interesse socialista tende a far discendere il narratore nei  
fatti, nel concreto-sensibile della vita quotidiana e aneddotica: strada per  
cui ci si dovrebbe imbattere nel dialetto o comunque nella «cultura

inferiore», dato che il mondo di Rea è quello della provincia campana:  
ma, su questa strada, a un certo momento, Rea si ferma, e tisale. Richia-  
mato verso l'alto da una aristocraticità sintattica forse non naturale ma  
comunque acquisita, o ambita: comportandosi così, secondo la forma inter-  
na, almeno, dell'eventuale operazione letteraria di un suo personaggio.  
Il soffio di letterarietà — proveniente dall'alto, a fissare in una termino-  
logia diversa, linguisticamente quasi squisita nella sua estrosità e vivacità,  
la tendenza mimetica verso il basso — è di genere naturalmente e tipi-  
camente novecentesco: una forma di sveltità e furbesca prosa d'arte. La  
descrizione del fenomeno potrebbe valere in parte anche per Parise; o,  
fino a un certo punto, per Fenoglio e, con risultati finora meno cospicui,  
per Testori. Fenoglio però non si arresta, come Rea o Parise, sulla strada  
che porta a un'operazione mimetica dialettale o di contaminazione; ci  
giunge anzi ben dentro: ma la struttura della sua prosa resta raffinatamente  
letteraria, adamantina: tanto da ricordare addirittura la prosa di Anna  
Banti, dove è più dura e lucente.

Una spregiudicata modernità, sulla linea Pavese-Calvino, sembrerebbe  
prevalere sul già alquanto abraso gusto neorealista: una modernità in  
cui il borghese «impegnato», uscendo politicamente dall'ideologia della  
propria classe, non teme a usare un'istituzione stilistica formatasi nel  
mondo borghese e da lui acquisita nella sua formazione di borghese. Che  
è poi la strada di Mann, come si configura in Lukács. Non interveniamo  
pareneticamente. Non ne è questa la sede. Magari parziali o interessati,  
qui siamo descrittori. E la nostra descrizione condotta frettolosamente su  
pochi esempi (ci si perdonino i molti esempi per pura coincidenza non in-  
clusi) ci ha portati di fronte a una serie internamente monotona delle più  
varie contraddizioni. Nei casi migliori — quelli caratterizzati per così  
dire da una sovrapposizione degli stili — tali contraddizioni entrano nella  
coscienza dell'autore: sono, anzi, la sua stessa dinamicità: la divisione è  
dolore, e il dolore è forza. Nei casi peggiori — intere collane editoriali —  
vengono a fornire un quadro che è una vera confusione delle lingue. Si  
guardi, per restare ai casi estremi, come i cattolici proteggono i reliquati  
del decadentismo europeo, e come — loro, gli eteronomi per definizione —  
accolgano quasi ufficiali le produzioni di morale strettamente autonomi-  
stica, ontologica. Si guardi come molti critici marxisti, portando al centro  
il loro antico conformismo provinciale, d'area depressa, operino una coa-  
zione dirigistica e aristocratica, interpretando a fini tattici — o, diciamolo  
pure, a costo di maramaldeggiate, stalinistici — la tutt'altro che rigida  
nozione gramsciana della letteratura nazional-popolare. [...].

(1957)

PIER PAOLO PASOLINI