DOPPIOZERO

Cosa si è rotto nella lingua italiana degli scrittori?

Giorgio Fontana
27 Ottobre 2022

Iniziamo con una lettera del giovane Pasolini a Serra (10 luglio 1942), citata più estesamente da Piergiorgio Bellocchio in *Un seme di umanità* quale esempio di «poesia non meno (e talvolta di più) della produzione specificamente poetica dello stesso periodo»:

Vedo ora un fanciullo che reca l'acqua dalla fontana dentro a due brocche: egli cammina nell'aria chiara del suo paese, che è un paese a me sconosciuto. Ma egli, il fanciullo, è figura a me notissima, e con il cielo che sbianca con funerea dolcezza, e con le case che si abbandonano a poco a poco all'ombra, mentre ogni cosa, nella piazzetta, è soverchiata da un tormentoso suono di tromba. […] Ma la sera non desiste di lambire i paesi del mondo, le loro piazzette caste e quasi solenni, in un acuto profumo d'erba e d'acqua ferma.

Commenta Bellocchio: «Sembrerebbe che tra percezione e espressione corra un rapporto di assoluta immediatezza». Sembrerebbe, appunto: benché il talento di Pasolini si riveli subito — una capacità quasi rabdomantica di cogliere e trascrivere gli elementi poetici del reale — l'apparente immediatezza è sempre frutto di distanza rispetto a quanto percepito. Insomma, è lavoro di stile.

Tale modalità espressiva rappresenta per me la lingua italiana contemporanea al suo meglio, nella sua specificità e vitalità. Non era certo l'unica (basti pensare alla Neoavanguardia, a Manganelli, a Gadda o ad Arbasino): ma mi è particolarmente cara. In una formula, la chiamerei *lirica concretezza*: i nomi riflettono le cose con un nitore sorgivo; la costruzione della frase ha una sonorità morbida, intimamente accogliente; e uniti all'aggettivazione e all'uso di certi verbi («piazzette caste», «funerea dolcezza»; «desiste» ecc.) tali aspetti infondono nel brano un lirismo sommesso.

Qualche altro esempio sparso. Paola Drigo, *Maria Zef*: «E man mano che la salita si faceva più dura, la montagna si spogliava, si faceva più violenta e più nuda, coi suoi ciuffi d'erbe magre, con le sue crode difformi scaraventate giù per l'erta, con le sue fredde cime, nette, taglienti, contro il cielo».

Giorgio Bassani, *L'airone*: «E mentre veniva ritrovando al di sotto del berretto di pelo i medesimi lineamenti di ogni risveglio (la fronte calva, le tre rughe orizzontali che l'attraversavano da tempia a tempia, il naso lungo e carnoso, le palpebre pesanti, affaticate, le labbra molli, quasi da donna, il buco del mento, le guance smunte, sporche di barba), ma tali tuttavia da apparirgli come velati, allontanati, come se appena poche ore fossero state sufficienti a spargere su di essi la polvere di anni e anni, sentiva lentamente farsi strada dentro se stesso, ancora confuso eppure ricco di misteriose promesse, un pensiero segreto che lo liberava, che lo salvava».

Cristina Campo, *Gli imperdonabili*: «Con l'uomo trasformato, si trasforma il mondo. Esso si popola istantaneamente di figure e meraviglie sempre sfiorate e mai neppure supposte: tutto ciò che *c'era da sempre ma solo oggi c'è veramente*. Sorgono da ogni lato, come restituiti ai loro corpi visibili, i luoghi di insospettato splendore, le creature adorabili la cui vita è una festa occulta, regolata da circuiti stellari, scortata da invisibili cori, irrorata di gesti espressivi».

Infine Primo Levi: «Una volta, viaggiando a notte su un'autostrada illuminata dalla luna, ho sentito i vetri e il tetto dell'auto bombardati come dalla grandine: era uno sciame di distichi, lucidi, bruni ed orlati di arancio,

grossi come una mezza noce, che avevano scambiato l'asfalto della strada per un fiume, e tentavano invano di ammararvi» (da *Gli scarabei*, in *L'altrui mestiere*). E in questo passo secondario c'è tutto, direi: tutto ciò che una bella frase dovrebbe avere: compattezza, originalità e rigore nella scelta dei termini («orlati di arancio»; «grossi come una mezza noce», «ammararvi»), equilibrio sintattico e melodia. Nessun ricorso a particolari fuochi d'artificio; solo molta cura e una grande freschezza espressiva.

Vi sono molti altri brani di tenore simile in Natalia Ginzburg, Guido Piovene, Anna Maria Ortese, Beppe Fenoglio, Carlo Cassola, Luigi Meneghello, Giovanni Testori e così via — a volte con maggiori o minori concessioni espressive, quali reti di interpunzioni più fitte o sintassi maggiormente increspate, ma senza mai uscire da un registro piuttosto classico e lontano dalle avanguardie.

Troppo facile con nomi del genere, si obietterà, ma il punto è che tale postura stilistica riguarda anche i meno noti: potrei citare Marina Jarre, Eugenio Corti, Fabrizia Ramondino, Ubaldo Bertoli, Umberto Simonetta: in tutti, pur con ovvie differenze, vi sono tracce di quella chiarezza e luminosità, di quella integrità lirica; la lingua pulsa viva. Anche quando racconta cose terribili, è una lingua felice.

Le cose, da un certo punto in avanti, sembrano andate peggiorando. Non parlo della qualità generale di un testo, o della varietà di storie raccontate, ma soltanto della lingua: nella narrativa e saggistica contemporanea è più raro trovare questo italiano, e assai più semplice trovare sciatteria.

(Anticipo subito le obiezioni indignatissime: non è *sempre* così, anzi; e tranquillizzo i colleghi: se vi giudicate salvi, buon per voi: io sto ragionando innanzitutto su me stesso e le mie mancanze — sulle pagine che ho scritto male).

Insomma, uno dei problemi di molta narrativa dagli anni Ottanta in avanti sta nell'assenza della felicità di cui sopra: lo stile si abbassa, si fa più contratto e meno ricco; la ricerca dell'aggettivo e del sostantivo giusto sembra finire un po' in secondo piano.

Certo, occorre cautela quando si propongono simili generalizzazioni. Vittorio Coletti, nella sua monumentale *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al XXI secolo*, ravvisava già un pericolo insito nella letteratura degli anni '60 e dintorni: «proprio quando è finalmente entrato nel dominio della lingua media e omogenea, tanto a lungo cercata dall'Ottocento in poi, il romanzo italiano rischia di impantanarvisi, perdendo, con le vecchie risorse del repertorio, anche vitalità e originalità». (Per mostrare tuttavia la plasticità e le grandi chance che offre questo italiano medio, e il modo in cui è andato impoverendosi, Coletti fa un utile paragone tra *Il barone rampante* di Calvino, 1957 e *Macno* di De Carlo, 1984).

Cautela, dicevo. In particolare il cliché sulla crisi della letteratura, il vago richiamo a un passato aureo e miseramente smarrito mi ha sempre trovato scettico, soprattutto perché poco argomentato e frutto, spesso, di pregiudizio o pigrizia. Non ci vuole molto a scrivere trenta righe di mesta lamentela sull'attualità, affermando che «non ci sono più i Calvino, gli Sciascia, eccetera». Più difficile, ma più utile, è interrogarsi sulle cause: o si suppone l'istupidimento repentino di intere generazioni, oppure si analizza concretamente il contesto sociale, culturale e politico che promosse e nutrì «i Calvino, gli Sciascia» — e il suo successivo mutamento.

Non si tratta di accampare scuse. Gli scrittori sono ovviamente responsabili di ogni loro parola, tuttavia non abitano il vuoto e si abbeverano a una fonte linguistica almeno in parte ricevuta: se il problema è più ampio del singolo, serve un'analisi più ampia. Anche perché non c'è modo di sapere cosa si annidi dietro le scelte di ogni autore per ogni libro, quante soluzioni espressive siano ricercate e quante inconsapevoli; e poche cose mi irritano più della critica alle intenzioni, perché non si evincono dai testi e rimangono indimostrabili.

In questo articolo vorrei dunque sostituire il cliché con uno spunto di lavoro molto più limitato. Se il panorama del romanzo italiano — che io trovo assai ricco e vitale — ha subito nel contempo un indebolimento stilistico, allora cosa si è rotto nella lingua letteraria italiana? Così Gianluigi Simonetti in *La letteratura circostante*, parlando degli anni Settanta: «Comincia qui, o meglio subito dopo, la crisi della lingua italiana della prosa letteraria del Novecento […]. Alla lunga, gran parte dei nostri narratori più svegli

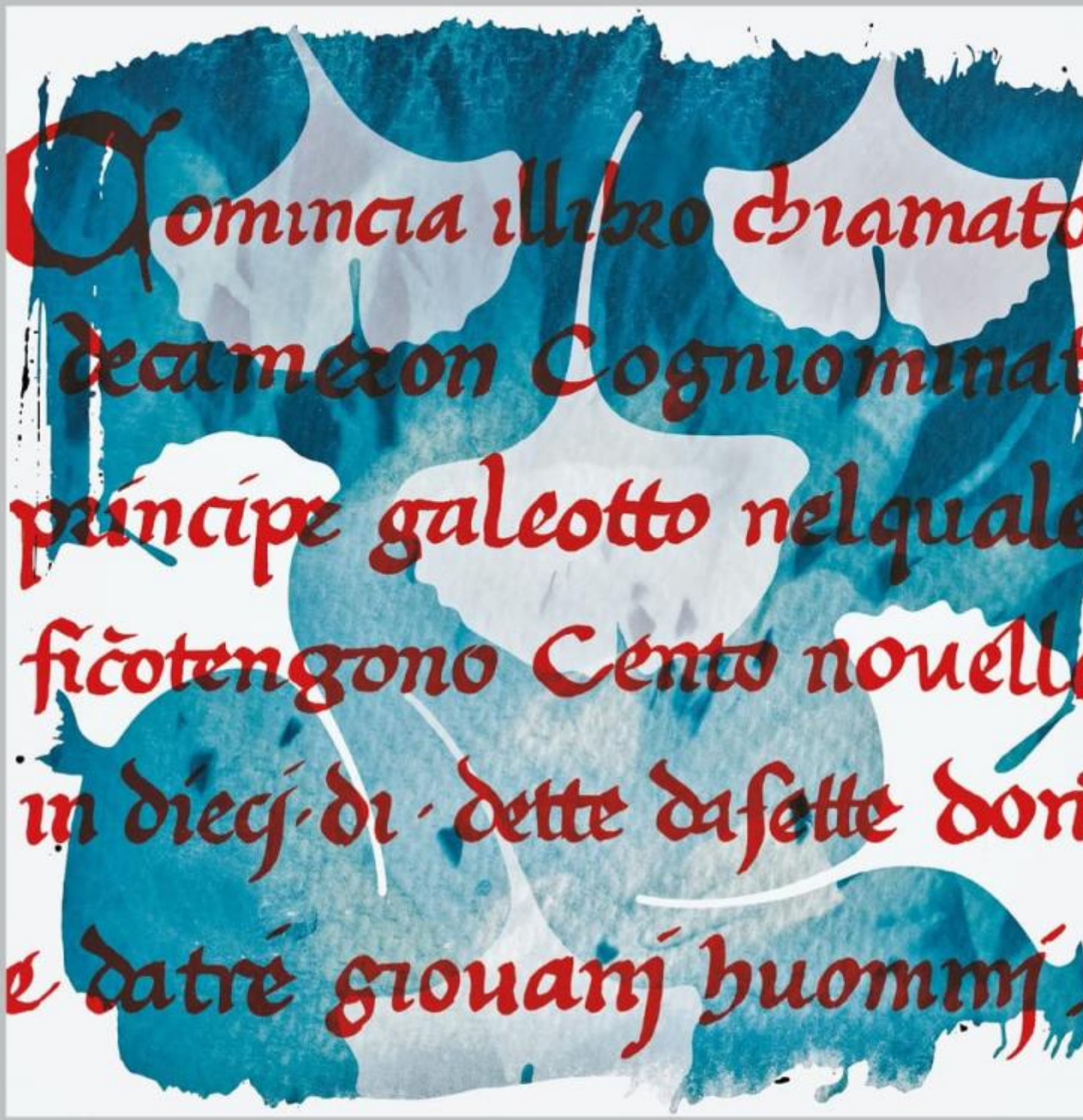
prendono a misurarsi sistematicamente con il gusto pop che domina la società dell'immagine, a far saltare l'equilibrio tra parlato e letterario ancora vivo nella generazione precedente». Già: ma perché?

Nel corso degli anni ho posto la questione ad alcuni colleghi, e le risposte sono state incerte quanto le mie; mi ha però confortato vedere che determinati punti coincidevano. Ne elenco sei:

1. La massificazione linguistica della tv commerciale.

Ormai è un fatto acquisito. Per quanto chi scrive si metta al riparo da essa dovrà comunque scontare una formazione infantile e giovanile che ne era intrisa; e dubito che la parola letteraria, seppure distinta dal chiacchiericcio televisivo, resti al riparo dai suoi influssi. Tantissima retorica, innanzitutto. Troppa retorica, troppo melodramma, troppa indulgenza nei confronti dell'approssimazione, troppa enfasi, pochissima autoironia, molta pessima comicità e un diffuso infantilismo.

Indagando le ragioni sul perché si scriva male in Italia, con particolare attenzione alla pratica giornalistica ma non solo, Claudio Giunta ha osservato: «Quarant'anni più tardi, dopo i reality show, le serie TV e i talk-show turpiloquianti, tutta roba che avrebbe dovuto insegnare qualcosa agli sceneggiatori, educargli l'orecchio, siamo ancora lì, siamo ancora all'italiano inverosimile dei *sorbiscono* e dei *si recano*».



Vittorio Coletti

Storia dell'italiano letterario

Dalle origini al XXI secolo

Nuova edizione riveduta e ampliata

Più in generale, e per quanto sia molto complesso mappare questi sviluppi, la lingua comune di riferimento è divenuta più informale e contaminata d'oralità: la tanto celebrata oralità italiana, che se presa *inconsapevolmente* a modello dalla scrittura produce spesso esiti grotteschi.

2. Una progressiva frammentazione.

In un articolo pubblicato nel 2006, Marco Mancassola vedeva in Silvio Berlusconi un problema innanzitutto linguistico, sintomo di una vita flessibile e frammentata, dove «la moltiplicazione delle identità (dai mille lavori che uno fa per sopravvivere, agli ambienti sociali più vari e disgregati che ci si trova a frequentare) porta a esperienze sempre più brevi, standardizzate, fatte di contatti superficiali e frasi fatte. Una vita composta di frammenti precotti. Di parole innocue, di frasi da montare e smontare senza dolore come un mobile dell'Ikea». In anni dove la «narrativa del precariato» andava molto forte, e gli effetti del lavoro casuale assorbiti per lo più sul lato del contenuto, era un'osservazione acuta.

Mancassola — che si è sempre interrogato molto sullo stile, nella pratica e nella teoria — ipotizzava due strategie d'uscita: da un lato una scrittura ancora più istrionica e pulp, dall'altro «il tentativo di sviluppare una lingua liquida, sinuosa, a tratti violentemente sincera a tratti oscura […]. Una lingua che ora si inabissa, ora si mostra, ora si allarga ora restringe (tra i generi, tra gli stili, tra i mille detriti dell'intimo, del realistico, del pop, del politico, del mistico), come una creatura marina che evita le radiazioni del sole. Una lingua-medusa. Una lingua *inquieta*».

All'epoca quest'ultima proposta mi fece parecchia impressione. Rileggendola oggi ne vedo tutta la vaghezza e il carattere più che altro suggestivo, ma la *pars destruens* del pezzo mi sembra ancora attuale.

3. Alcune letture.

Non posso parlare per la generazione precedente, ma quando io avevo vent'anni moltissimi si formavano su certa narrativa americana: parlavamo di Carver o Salinger, non di Parise (ma nemmeno di Melville, se è per questo). Al contempo accoglievamo suggestioni da altre forme narrative, i fumetti soprattutto, ed è un fatto che rivendico. Ha rinvigorito l'attenzione per aspetti considerati secondari e financo guardati con sospetto quali trama e sviluppo del personaggio: effetto salutare, visto che — così La Capria in *Letteratura e salti mortali* — è come se lo scrittore italiano «diffidasse del romanziere che è in lui, e il romanziere fosse sempre costretto a far i conti con lo scrittore, che di solito gli rimprovera di "scrivere male"». Ma questa dieta sbilanciata ha anche messo in secondo piano il momento puramente stilistico.

Nel medesimo saggio, La Capria insisteva sulle ragioni del romanzo contestando la tendenza di una certa linea nostrana a profondersi troppo in giochi linguistici, fino a negare l'esistenza di grandi personaggi popolari, memorabili, come nelle altre tradizioni letterarie. Era il 1990: trentadue anni dopo la fiducia nel *novel* mi sembra almeno in parte riguadagnata — evviva: sono sempre stato un sostenitore del romanzesco, delle storie, di Stendhal — benché ci sia ancora molto lavoro da fare; e benché in sede critica la diffidenza verso trama e personaggi non sia scomparsa. Con qualche ragione, come si diceva sopra.

4. La fine di un determinato paesaggio italiano.

All'epoca del primo Cassola o di Meneghello l'Italia non era stata ancora sconvolta dagli enormi processi architettonici e industriali che pure già esistevano (*La speculazione edilizia* di Calvino è del 1957, dopotutto). La vivida bellezza del paese descritto da Pasolini nella lettera a Serra ora è assai più difficile da scovare, e dove è conservata viene sommersa dalla retorica dei «borghi».

Con il tempo la narrativa si è fatta inoltre meno provinciale e più cittadina, e sembra decadere di pari passo con la spoliazione del suolo. C'è più squallore, in un certo senso: ed è possibile che la lingua rifletta almeno in parte tale squallore. E forse abbiamo anche disimparato a guardare quanto rimane del paesaggio, violato o intatto che sia: da cui una contrazione dell'immaginario, un ripiegarsi su di sé e sul poco circostante, cui corrisponde una contrazione del vocabolario.

5. Più di recente, i social media.

Anche questo è un punto su cui si è scritto molto e spesso a sproposito, dunque non voglio aggiungere granché. Del resto ogni giorno molti scrittori (come chiunque altro) indulgono in frasi caratterizzate da reattività immediata, micro-interazioni continue, mancanza di raccoglimento: una scrittura perennemente all'erta — un orecchio è sempre teso agli interlocutori — e dunque meno fine a se stessa. È plausibile che in un modo o nell'altro tutto ciò influenzi anche la pratica letteraria; che sia più complesso difendersi dalle intrusioni di colloquialismo e genericità.

Il paradosso è che su tali piattaforme il testo è usato per declamare o conversare in forma uno-molti, replicando alcune caratteristiche dell'oralità (il carattere episodico, la sottomissione al presente e alla replica…) che non gli appartengono. E sarebbe da valutare anche l'impatto di un costante, rapidissimo flusso di immagini e video sulla costruzione di un immaginario muto, intrinsecamente lento, quale è la letteratura.

6. L'editoria.

Il sistema editoriale ha maglie molto più larghe rispetto al passato, e la quantità di libri pubblicati — soprattutto di opere letterarie, e soprattutto dagli anni '80 — è andata progressivamente aumentando. Più difficile dunque orientarsi, più semplice esordire ma più complicato dare sostanza al proprio percorso; soprattutto se nell'editoria «degli anni ottanta-novanta dunque la preminenza della promozione, distribuzione e commercializzazione sulla produzione, la politica della novità stagionale e del lettore occasionale, la riduzione della vita media del libro, finiscono per sacrificare le caratteristiche specifiche e intrinseche del libro stesso, che si riassumono nella durata e nel catalogo» (Gian Carlo Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*).

In tale panorama la sete generica di storie — spesso anche di *storiacce* — è sempre stata più forte della sete di lingua, o (meglio) di *storie con una bella lingua*; e un'indagine che consideri il problema stilistico nella sua totalità — come problema che non riguarda solo gli scrittori ma un intero microcosmo — non dovrebbe ignorarlo.

Tutto ciò, ripeto, è solo un inizio: le cause sono abbozzate e andrebbero analizzate più a fondo; alcune potrebbero rivelarsi infondate, e molte altre (penso ad esempio alla questione della narrativa di genere, al mutamento della scuola pubblica o la crisi di giornali e riviste) dovrebbero essere aggiunte. In ogni caso, spero sia un invito a riappropriarsi di un patrimonio linguistico comune, senza cercare scappatoie in regionalismi forzosi.

L'italiano cristallino di cui sopra era praticato da campani, lombardi, friulani, siciliani, umbri indifferentemente, cui la diversa latitudine o longitudine garantiva però una screziatura peculiare. Era appunto una lingua letteraria, molto distante dal parlato — che spesso era il dialetto — ma *non* dalla realtà e molteplicità delle cose: «Sembrerebbe che tra percezione e espressione corra un rapporto di assoluta immediatezza», chiosava ammirato Bellocchio: una lingua concreta e nemica della genericità. (Calvino, già nel 1964: «Il nemico da battere è la tendenza degli italiani a usare espressioni astratte e generiche»).

Certo uno scrittore coscienzioso dovrebbe dedicarsi anche alla narrativa straniera, e anzi ampliare sempre più la propria geografia letteraria al di là delle culture egemoni: è una cura per il provincialismo — e il nazionalismo irriflesso — oltre che una speranza per una letteratura realmente globale: il vecchio sogno di Goethe. Ma talora nascono nuovi, paradossali provincialismi dove non li attendiamo; penso alla dipendenza editoriale verso il mercato statunitense (l'anno scorso, dibattendo su *The Hill We Climb*, Martina Testa sollevava questo punto) o all'affermarsi del doppiese.

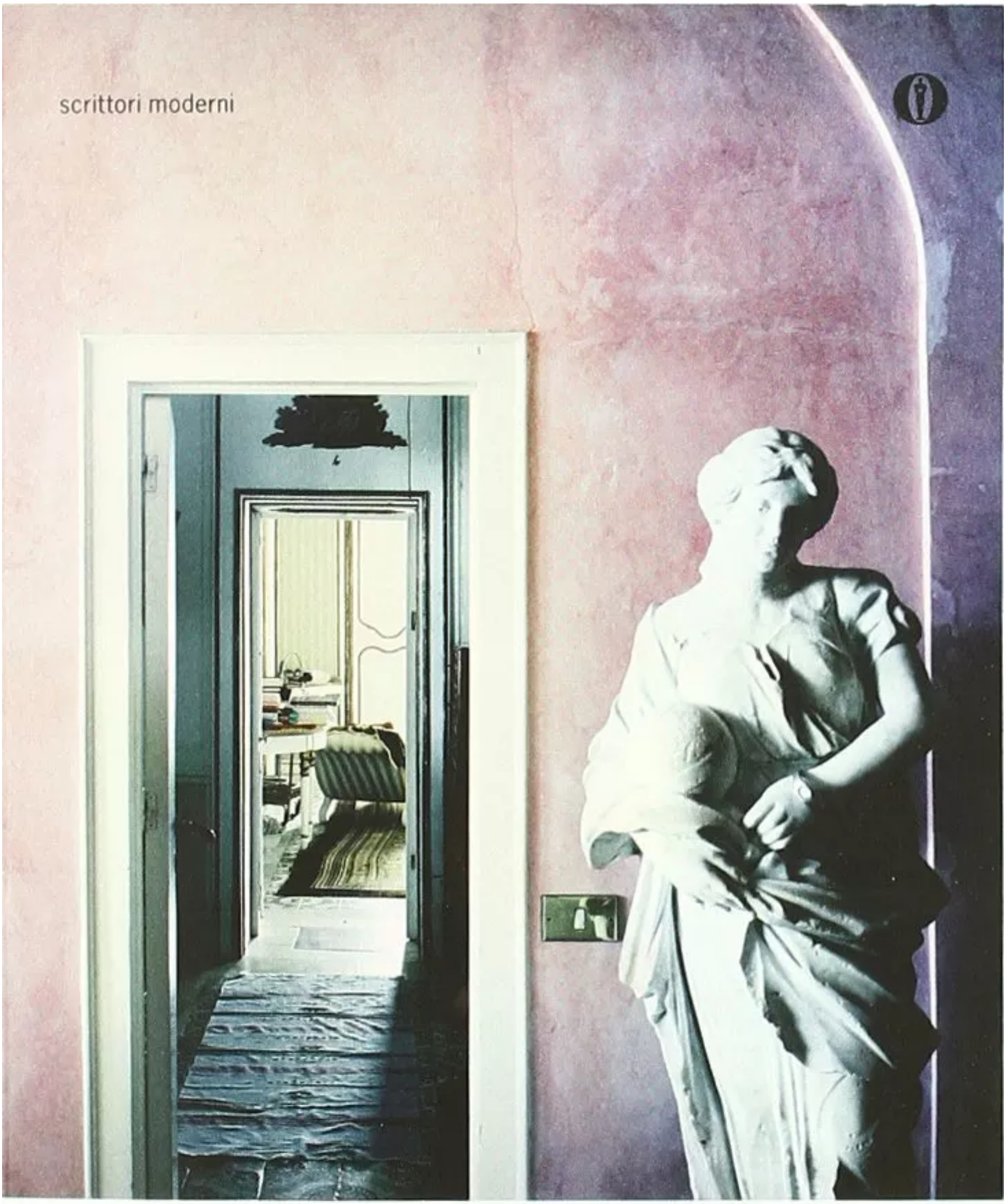
Non voglio chiudere questo articolo con uno spirito conservatore, benché il suo sguardo sia volto al passato. Non ho alcun problema se il romanzo pratica sperimentazioni di ogni sorta, anche perché il rischio di lasciarsi troppo andare è pari al rischio di ripetere sterilmente una tradizione senza sollecitarla, pagando con la noia degli epigoni la medaglia di una qualche purezza. Entrambi sono destini ingrati.

Il problema di aprire una terza via è — come sempre — un problema di riflessione sulla specificità del letterario e del romanzesco: che si può piegare in mille modi, ma resta ancorato a un'idea di lingua. Così leggere un po' di più Drigo o Testori è anche un modo per frequentare una lingua meno ovvia: anche per combatterla, se si desidera, ma con consapevolezza e studio; nella speranza di ricomporre un giorno quel dissidio scrittore/romanziere in cui La Capria vedeva una «malattia ereditaria che ogni autore italiano deve scontare».

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

---

scrittori moderni



Raffaele La Capria

False partenze / Letteratura e salti mortali

Il sentimento della letteratura