

# Indice

- p. 7    Introduzione
- 15    Capitolo 1  
*Progetti di opere future. La metascrittura dell'ultimo Pasolini*
- 1.1. Prove tecniche di "Inferno": *La Divina Mimesis*, 15
  - 1.2. Pasolini, Dante, il Gruppo 63: le "nuove questioni linguistiche", 27
  - 1.3. Poesia in forma di "prosa": la Rivoluzione non è più che un sentimento, 41
  - 1.4. Opera-palinsesto: letteratura in continuo update, 50
  - 1.5. *Vox clamantis in deserto*. «La morte non è nel poter comunicare, ma nel non poter più essere compresi», 63
  - 1.6. Mettere "in crisi" la ragione: per «un'euristica veramente selvaggia», 68
  - 1.7. "Scrivere su della carta che brucia". Pasolini "perturbatore della quiete", 74
  - 1.8. Il tempo nello spazio: la scrittura come «processo formale vivente», 84
  - 1.9. Dal "brusio della vita" al "brulichio della forma": verso un realismo "superiore", 96

- p. 101 Capitolo 2  
*Eccentrici, egocentrici, outsider. Una linea irregolare della letteratura italiana contemporanea*
- 2.1. Allucinazione e grottesco nei romanzi di guerra di Malaparte: i “cavalli di ghiaccio” di *Kaputt*, 101
  - 2.2. Sandro Penna e la “geografia del desiderio”, 113
  - 2.3. Il *kouros*, il *malandro*, il capellone. Iconografia della “meglio gioventù” tra Penna e Pasolini, 133
  - 2.4. *Penelope alla guerra*. Sul femminismo “mancato” di Oriana Fallaci, 150
  - 2.5. «The story is good when I put myself in». La “griffe” Fallaci nel canone del Novecento, 169
  - 2.6. «Saperlo non è medesima cosa che vederlo». Etnografia e fiction in *Gomorra*, 190

## Introduzione

Questo studio riguarda cinque grandi autori della letteratura italiana contemporanea – in rigoroso ordine anagrafico Curzio Malaparte, Sandro Penna, Pier Paolo Pasolini, Oriana Fallaci e Roberto Saviano – che condividono a nostro avviso una caratteristica peculiare: quella di essere scrittori inquieti o, meglio, “senza quiete”. Questa definizione non si riferisce tanto a una particolare condizione dello spirito, quanto alla difficoltà di questi scrittori a restare “in quiete”, sentirsi a proprio agio nei canoni, nelle consuetudini, nelle categorie identitarie, sociali, culturali e di genere, in una parola nelle convenzioni del proprio tempo.

L’“inquietudine” che li contraddistingue è da rintracciare primariamente nella loro eccentricità rispetto alla norma, nel loro spirito anarchico, nella loro attitudine autonoma e anticonformista, che si sublima nel rifiuto radicale di accettare il “quieto vivere”, ciò che Majakovskij ha definito una volta con parole fulminanti «l’infame buon senso». Ognuno di essi, per ragioni che valuteremo nello specifico, può essere considerato un irregolare, un battitore libero, in un certo senso quel che Simmel ha definito «straniero», cioè una fi-

gura in grado di mettere in questione con la propria alterità, sotto qualche aspetto, le “leggi” della comunità in cui vive, di essere per carisma, prima ancora che per vocazione, “critica in azione”. L’esigenza impellente di smarcarsi dal common sense implica, in tutti questi scrittori, la tendenza a “inscenare” la propria diversità, i propri valori, la propria “disorganicità”, mediante atti di tenore performativo, pubblico, che possono riguardare la sfera identitaria-esistenziale, quella politico-culturale o quella estetico-formale. Tutti esprimono infatti una capacità di distinguersi attraverso la forza evocativa e in un certo senso esemplare della loro opera, in accordo a un’idea di letteratura dinamica, in cui arte e vita sono in costante osmosi. A questo criterio gestuale corrisponde una spiccata tendenza alla *mise en scène*, alla costruzione drammatica, all’ostensione e all’“invenzione” del sé, a cui non è estranea, del resto, una certa propensione per ciò che oggi definiamo *autofiction*. L’“inquietudine” che caratterizza questi cinque scrittori, la loro tendenza naturale a rompere lo stato di quiete (il proprio e quello altrui), sembra in ogni caso il *primum movens*, il principio di individuazione della loro capacità di incidere, marcare la differenza.

Questo meccanismo estetico-psicologico, in Curzio Malaparte, è fortemente legato alla dimensione visiva e testimoniale, cioè a una necessità di osservare, raccontare, partecipare che si esalta soprattutto quando è *in motion*, eccentrica rispetto ai canoni, e che per questo risulta del tutto incapace di svilupparsi in termini statici, di pura resa realistico-naturalistica, anche quando è scrittura o reportage di guerra: si tratta di una *fiction based on facts*. Scrivere per Malaparte significa compiere continui scarti, differimenti, *coup de théâtre*, non soltanto rispetto alla realtà ma anche

riguardo alle stesse strutture del sentire comune, come si evince peraltro dal suo gusto per il perturbante, il surreale, il mostruoso, il grottesco. Questa concezione straniante delle prerogative dello scrittore corrisponde del resto alla natura individualistica, da bastian contrario e, certo, “ar-citaliano” di Malaparte, che, fedele al solo culto di sé, si è sempre sentito penalizzato negli steccati normativi, nelle categorie rigide, nell'appartenenza organica alle correnti e alle consorterie (che ha teso, semmai, a strumentalizzare *pro domo sua*), in virtù di una naturale disposizione eterodossa, metamorfica, camaleontica, che tende all'umor nero e non disdegna il paradosso, la sofisticazione, l'opportunismo.

Anche Sandro Penna sembra inclinare verso dinamiche di auto-rappresentazione, se non proprio di auto-mitificazione, in cui lo stato di inquietudine del poeta si manifesta attraverso i transfert del desiderio e della nostalgia, come per effetto di un'allucinazione o di un'autosuggestione. Penna cerca nel mondo i suoi idoli-ragazzi, gli “abbandonati emblemi dell'amore”, e la città, con le sue contrade, diventa la metafora spaziale e topografica privilegiata di questa *recherche*. Ma la maschera creaturale e “pagana” della sua lirica non è che un modo di risarcire la condizione di disarmonia vissuta dal poeta, declinare la sua inquietudine in una geografia utopica, ideale, erratica, dove la *licentia vagandi*, la libertà inventiva, è anche e soprattutto una strategia per ricomporre, almeno nella fiction, la distanza con il mondo («È più vivo / distacco Amor che la confusa Morte», avverte il poeta). Muoversi in questo spazio magico-simbolico vuol dire per Penna sognare a occhi aperti, sospendere le categorie razionaliste e pragmatiche del moderno, medicando le sue “ferite” con il balsamo dell'invenzione. La consapevolezza

za di essere *déraciné*, in Penna, non giunge mai a considerare su un piano morale, colposo, il sentimento della propria “irregolarità”, che anzi in molti casi viene capovolto, rovesciato in un monito contro i benpensanti:

Felice chi è diverso  
 Essendo egli diverso.  
 Ma guai a chi è diverso  
 Essendo egli comune.

La paura di essere una personalità ordinaria non ha mai sfiorato una scrittrice come Oriana Fallaci, che ha sempre fatto del suo spirito libertario e dell'esuberanza e del dinamismo da *self-made woman* la propria cifra distintiva, una marca caratteriale che negli anni si è evoluta al punto da diventare quasi un brand. Fallaci sembra mutuare da Malaparte (che conobbe in gioventù e sempre ammirò) almeno due attitudini caratterizzanti, virandole tuttavia in una dimensione meno ironica e più competitiva, arrebbante, incline a pensare *per inimicos* (come accade nei suoi ultimi anni di vita, quando la polemica contro l'Islam assume le sembianze di una vera e propria crociata *teocon*). La prima è la tendenza a elaborare creativamente, pur nel rispetto dell'obiettività giornalistica, il dato di realtà, applicando sul racconto una leggera “vernice” di invenzione, nella direzione della *non-fiction* e nella migliore tradizione del New Journalism. La seconda è la definita vocazione testimoniale, che la scrittrice spesso esaspera, enfatizzando il proprio ruolo in tutti o quasi gli episodi di cui riferisce e mettendosi spesso al centro del “quadro” (come accade nelle interviste con i potenti della Terra, nelle cronache dal Vietnam o nel concitato reportage

sul cosiddetto Massacro di Tlatelolco a Città del Messico). La capacità della Fallaci di essere lì dove conta, negli scenari più caldi della storia e della cronaca, è del resto formidabile, e, come in Malaparte, sembra avere a che fare più con lo spirito magico della novella che con la fortuna del reporter. La sua personalità è stata in ogni caso talmente debordante – celebri sono la sua schiettezza, la sua irascibilità, il suo “malumore” – da rendere vano qualsiasi tentativo di contenerla in griglie e canoni, men che meno di genere. Noto è l’atteggiamento di condanna senz’appello della scrittrice nei confronti del femminismo, di cui non comprendeva il valore critico-decostruttivo nei confronti dell’universo eteronormato e che vedeva come una sorta di nicciana “morale da schiavi”. La Fallaci è stata, come recita il titolo di un suo romanzo, una *Penelope alla guerra* che ha voluto competere, da *underdog*, con l’egemonia maschile – riuscendo di fatto, peraltro, a imporsi.

Roberto Saviano sembra avere molti punti in comune con Curzio Malaparte e Oriana Fallaci. *In primis* l’aura testimoniale, che in *Gomorra* lo scrittore interpreta incarnando simultaneamente la funzione di *auctor* e *agens*, autore e, molto spesso, attore di ciò che viene narrato. La scrittura di Saviano tende al montaggio epico e “tendenzioso” dell’esperienza e al trattamento non-obiettivo del documento, su cui lo scrittore lavora chirurgicamente per raggiungere i suoi obiettivi primari: lo choc estetico, la visione orrificica, l’effetto sublime-macabro. La rinuncia all’istituto della neutralità è subordinata in Saviano alla volontà “celiniana” di attraversare il male per introdurre il lettore allo scrutinio fisiologico del degrado, al contatto ravvicinato con l’infezione, fino a sentirne l’odore, facendogli provare – vedere, sentire

– la sua stessa esasperazione. L'inquietudine di Saviano, peraltro, è prima di tutto carnale ed etico-morale, ma sembra presumere anche categorie spirituali, sacrali, escatologiche forse. Quanto male può sopportare l'uomo? Se la fantasia descrittiva neobarocca dello scrittore campano sembra discendere piuttosto scopertamente dalla linea Malaparte-Fallaci, la sua immaginazione civile e politica sembra invece modellarsi in maniera naturale sul calco del Pasolini "corsaro", per la sua potenza retorico-semiotica e l'utilizzo magistrale del metodo abducente («Io so, ma non ho le prove») come dispositivo per "dire la verità" – che, Saviano ne è convinto, è parziale, *in fieri*, ovvero continuamente da cercare e da difendere. Pasoliniana sembra essere anche la forte componente di urgenza e di "sacrificio" dell'impegno di Saviano, improntato a un rapporto carismatico, quasi religioso, con i lettori, a cui lo scrittore parla direttamente, senza mediazioni: la sua è una parola-azione che implica una concezione pubblica, performativa, verticale del gesto letterario. Resta sconosciuto o sostanzialmente indifferente a Saviano il momento riflessivo, autocritico, della problematizzazione della denuncia, che in Pasolini è invece assolutamente nevralgico e, come si suol dire, generativo. Mettere costantemente in questione la propria posizione rispetto al potere, Pasolini *docet*, è un modo per evitare di prendersi troppo sul serio, cioè "feticizzare" il proprio impegno, alienarsi, divenire istituzione. Ma in Saviano la "verità" è rivelazione, mentre in Pasolini è rivelazione e, anche, "processo".

Lo scrittore bolognese è stato certamente un campione di "inquietudine" per la capacità di interpretarne ogni singolo aspetto, da quello esistenziale e civile a quello estetico-formale. Enzo Siciliano una volta ha scritto che, glorificato *post*



*mortem*, Pasolini è stato in realtà considerato per gran parte della sua vita un “perturbatore della quiete”. In effetti, con la sua inconfondibile “presenza scenica”, il suo eclettismo, la sua espressività dirimpente, Pasolini è stato a cavallo tra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta del secolo scorso un vero e proprio «pedagogo di massa», come dice Golino: ma un pedagogo feroce, masochista, sadiano-brechtiano, che ha svolto il suo ruolo senza curarsi minimamente delle conseguenze di questa iper-esposizione. Pasolini è stato un intellettuale *engagé* e un artista decadente, un “santo” e un “eretico”, un amante della tradizione e un assiduo sperimentatore, un’icona pop e una “persona non grata” della nostra cultura. Ciò in virtù di un’innata vocazione “decentrante”, che lo ha sempre indotto a guardare al centro con la mentalità dei margini, all’istituzione dalla prospettiva della contestazione, alla norma con l’istinto dell’infrazione. Se la cifra stilistica proverbiale di Pasolini è l’ossimoro, la sua postura ideale è quella dell’outsider, proclive per natura allo straniamento, alla *turbatio codicum*, alla trasgressione, alla rottura della quiete, con tutti i mezzi possibili.

Se esiste una linea “inquieta” della letteratura italiana contemporanea – ipotesi che costituisce, del resto, l’asse interpretativo di questo testo e, assieme, il suo principale fil rouge –, questa passa certamente in prima istanza da una figura come quella di Pasolini, che con la sua intelligenza proteiforme, sempre in moto, è stato in grado di fungere, da solo, da “mezzo di contrasto” per esaminare meglio le zone d’ombra e le opacità di un intero Paese, opponendosi alla sua deriva conformistica, al suo ingenito provincialismo, alla sua tendenza ostinatamente “cortigiana”. La critica pasoliniana del potere passa anche dalla lotta contro la cosid-

detta «mafia della struttura» – cioè la dittatura delle forme stereotipate, dei cliché, della cultura apodittica, predigerita, mercificata – che l'intellettuale ha condotto attraverso la continua sperimentazione, l'inquietudine della forma, la “riscrittura permanente” del proprio ruolo e del proprio impegno. Come ha detto una volta Andrea Zanzotto, «il più importante sogno-mito di Pasolini era di far sì che la marginalità entrasse nella centralità per poi uscirne lasciandovi il suo segno e la sua traccia». Il poeta è convinto, come scrive in *Progetto di opere future*, che

Bisogna deludere. Saltare sulle braci

come martiri arrossiti e ridicoli: la via  
della Verità passa anche attraverso i più orrendi  
luoghi dell'estetismo, dell'isteria,  
del rifacimento folle erudito.