HAL
open science

Esperienza e scrittura. Una specularità artistica

Maria Pia de Paulis-Dalembert

To cite this version:

Maria Pia de Paulis-Dalembert. Esperienza e scrittura. Una specularità artistica. Maria Pia De Paulis-Dalembert. Curzio Malaparte. Esperienza e scrittura, web 35 (1/2018), , pp.1-20, 2018. hal-01717018

HAL Id: hal-01717018

https://univ-sorbonne-nouvelle.hal.science/hal-01717018

Submitted on 24 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Chroniques italiennes web 35 (1/2018)

INTRODUZIONE

ESPERIENZA E SCRITTURA. UNA SPECULARITÀ ARTISTICA

Preparato per celebrare il sessantesimo anniversario della morte di Curzio Malaparte (1957) e i centoventi anni della sua nascita (1898), questo numero speciale di «Chroniques italiennes» intende contribuire all'esplorazione di un destino e di un'opera che ancora interpellano il lettore, in relazione alle contraddizioni, ai traumi della Storia italiana ed europea della prima metà del XX secolo, di cui Malaparte è stato uno degli attori, testimoni e scrittori più critici. Malgrado l'ostracismo di cui è stato vittima per decenni dopo la sua scomparsa, che ha condizionato sia la lettura del largo pubblico che, e soprattutto, l'attenzione del mondo accademico, Malaparte resta nella coscienza culturale dell'Italia contemporanea una voce importante ma scomoda, per questo rimossa, confinata nella più vaga stigmatizzazione di un trasformismo funambolico[1], di un istrionismo

[1] Mario Isnenghi ha contribuito non poco a radicalizzare una vulgata che ha imprigionato Malaparte nella sua sensibilità cangiante, in realtà risultato della percezione delle ambivalenze filosofico-politiche della sua epoca di cui egli è espressione. Agli anni Settanta risale la prima stigmatizzazione ideologica di Isnenghi che, alla luce delle lotte operaie e delle conquiste per i diritti civili in Italia, condanna «la reversibilità sistematica del suo sovversivismo populista; la disponibilità permanente ad una continua interrelazione di moti volta a volta di scissione e integrazione nei blocchi di potere costituiti e ricostituiti», fino a bollare l'atteggiamento di Malaparte di «sovversivismo ambivalente» e «reversibilità sovversiva». Cfr. Mario Insenghi, *Viva Caporetto!*, in Id., *Il mito della Grande Guerra* [1970], Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 358-359.

manieristico debitore del gusto per la maschera, di posture teatrali all'origine, a loro volta, di un *cabotinage* provocatorio e versatile.

Finora, gli studi in materia hanno preso in conto essenzialmente la personalità controversa di Malaparte – a tal riguardo le biografie occupano un posto di rilievo nella bibliografia critica più recente[2] – e il fenomeno del "malapartismo" inteso come propensione smoderata al narcisismo e all'egocentrismo. Giordano Bruno Guerri, biografo tra i più autorevoli che ha rinnovato gli studi su Malaparte, già negli anni Ottanta lo qualificava come segue:

> Il tratto essenziale di Malaparte, dell'uomo e dello scrittore, è il narcisismo: un'ammirazione e un amore di sé smisurati con, di conseguenza, un egocentrismo assoluto.[3]

Numerose ricerche si sono focalizzate sulle sue scritture di guerra e sul ruolo svolto durante gli eventi più importanti del suo tempo[4]. La ristampa di singole opere, indipendentemente dal «Meridiano» a lui dedicato nel 1997, è stata l'occasione di introduzioni, commenti e curatele, soprattutto da parte di Luigi Martellini[5]. Il dibattito culturale di cui Malaparte si è fatto animatore in molte riviste è stato oggetto di ricostruzioni puntuali con, sullo sfondo, la prospettiva avanguardistica europea cui si è sempre ispirato[6]. Le attività di regista e drammaturgo sono state valorizzate in quanto manifestazioni speculari delle sue ossessioni

---

[2] Giordano Bruno Guerri, *L'Arcitaliano. Vita di Curzio Malaparte*, Milano, Bompiani, 1980; Luigi Martellini, *Invito alla lettura di Curzio Malaparte*, Milano, Murzia, 1981; Giuseppe Pardini, *Curzio Malaparte. Biografia politica*, Milano-Trento, Luni Editrice, 1998; Renato Barilli, Vittoria Baroncelli (a cura di), *Curzio Malaparte: il narratore, il politologo, il cittadino di Prato e dell'Europa* [Atti del secondo convegno malapartiano, Giugno 1998], Napoli, CUEN, 2000; Maurizio Serra, *Malaparte, vie et légendes*, Paris, Grasset, 2011.

[3] Giordano Bruno Guerri, *L'Arcitaliano. Vita di Curzio Malaparte*, cit., p. 90.

[4] Marino Biondi, *Polemos. Le guerre di Malaparte*, in Id., *Scrittori e miti totalitari, Malaparte, Pratolini, Silone*, Firenze, Polistampa, 2002, pp. 12-56; Lucio Ceva, *Teatri di guerra: comandi, soldati e scrittori nei conflitti europei*, Milano, Franco Angeli, 2005.

[5] Uno strumento valido per avere un quadro della critica su Malaparte è rappresentato dalla bibliografia approntata da Luigi Martellini nel Meridiano da lui curato, Curzio Malaparte, *Opere scelte* [1997], Milano, Mondadori, 2009, pp. 1573-1603.

[6] Luigi Martellini, *Le «Prospettive» di Malaparte: una rivista tra cultura fascista, europeismo e letteratura*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2014.

fondatrici[7]. La dimensione filosofica del suo pensiero e della sua scrittura è stata passata al vaglio di ricognizioni filologico-tematiche[8]. Il Malaparte viaggiatore e corrispondente di guerra è stato studiato con l'intento di portare alla luce le matrici inventive della sua scrittura narrativa degli anni Quaranta[9]. Al rapporto con la Francia, patria di elezione alla quale si è rivolto dapprima durante la Grande Guerra poi, senza interruzione tra gli anni Venti e Quaranta, sono stati dedicati volumi importanti[10]. La dimensione europea di Malaparte è stata anch'essa oggetto di convegni internazionali e di pubblicazioni divenute punto di riferimento epistemologico[11]. Infine, per rimediare al silenzio con cui una certa critica italiana ha condannato per decenni lo scrittore di Prato, accademici e liberi ricercatori, scevri da preconcetti politico-letterari e grazie al lavoro sugli archivi – una parte dei quali è consultabile nei preziosi dodici volumi *Malaparte* editi tra il 1991 e il 1996 dalla sorella Edda Ronchi Suckert – stanno riscoprendo la ricchezza e la polivalenza dell'opera malapartiana. A tale rinascita partecipano dal 1995 dottorandi e studiosi italianisti di Francia[12]. Più di recente, in occasione della scelta dell'opera di Malaparte

---

[7] Giuseppe Panella, *La vocazione sospesa. Curzio Malaparte autore teatrale e regista cinematografico*, Roma, Fermenti, 2013.

[8] Lucrezia Ercoli, *Philosophe malgré soi. Curzio Malaparte e il suo doppio*, Edilazio, 2011; Andrea Orsucci, *Il «giocoliere d'idee». Malaparte e la filosofia*, Pisa, Edizioni della Normale, 2015.

[9] Emmanuel Mattiato, *Les écrivains-journalistes du «Corriere della Sera» durant la Seconde Guerre mondiale: Curzio Malaparte, Dino Buzzati, Orio Vergani, Virgilio Lilli et Indro Montanelli*, tesi di dottorato (direttori di tesi: Marie-Hélène Caspar e Angelo Del Boca), Université Paris 10 Nanterre, 2003; su Malaparte viaggiatore e corrispondente di guerra Enzo R. Laforgia ha pubblicato vari studi: *L'Africa surreale di Curzio Malaparte*, in *Terra d'Africa 1998*, Milano, Unicopli, 1998, pp. 123-150; *Curzio Malaparte in Africa: un'avventura estetica*, in «Problemi», 114/115, maggio-dicembre 1999, pp. 203-229; *Malaparte in guerra (1940-1943). L'inviato del «Corriere della Sera» e lo scrittore*, in *Viaggio fra i terremoti. Malaparte e il giornalismo.* Atti del Convegno di Prato, 12 dicembre 2008, Prato, Biblioteca comunale Alessandro Lazzerini – Comune di Prato, 2009, pp. 39-67; *Malaparte scrittore di guerra*, Firenze, Vallecchi, 2011; *Curzio Malaparte corrispondente dal fronte russo*, in «Transalpina», Caen, n. 14, 2011, pp. 185-201.

[10] Cfr. Martina Grassi (a cura di), *«La Bourse des idées du monde»: Malaparte e la Francia*, Atti del convegno internazionale di studi su Curzio Malaparte, Prato-Firenze, 8-9 novembre 2007, Firenze, Olschi, 2008.

[11] Gianni Grana (a cura di), *Malaparte scrittore d'Europa*, Milano, Marzorati, 1991.

[12] Cfr. Fosca Mariani Zini (a cura di), *Malaparte*, in «Chroniques italiennes», Université de la Sorbonne Nouvelle, n. 44 (4/1995), http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/numeros/44.html.

per il programma del concorso *Agrégation externe et interne* d'italiano e forse anche in virtù di una maggiore indipendenza letteraria da gabbie ideologico-politiche, essi stanno contribuendo alla rivalutazione critica dell'autore di *Kaputt* e *La pelle*[13]. Questo numero tematico di «Chroniques italiennes» si inserisce in tale percorso di rinnovamento epistemologico e di apprezzamento di una scrittura tra le più appassionanti e culturalmente dense del Novecento.

Tenendo conto del fatto che Malaparte è stato soldato, agitatore di idee e *passeur* di culture, fondatore di riviste politico-letterarie e filosofiche, poeta, direttore di un quotidiano, saggista, narratore, corrispondente di guerra, regista, drammaturgo, polemista, fotografo, architetto, ci si domanda allora quali aspetti di questo «poligrafo inafferrabile»[14] si possano ancora studiare in un'opera nata da un'esperienza intellettuale totale e da una Storia vissuta – a rischio della propria vita – in prima fila, con passione, spirito critico, coscienza delle aporie dei sistemi di potere forti in relazione all'affermazione delle masse nel Novecento, e talvolta con un po' di opportunismo, secondo la vulgata che lo ha visto, scetticamente, ora aderire al fascismo sindacalistico-rivoluzionario, ora rivendicare un antifascismo prossimo al comunismo. Come uscire da questa *impasse* dovuta ad una percezione dell'uomo biografico-storico che, nella ricerca di un suo *ubi consistam*, ha inficiato la complessità artistica e la solida costruzione della sua opera? Come spiegare che la per sua natura contraddittoria, disponibile ad incarnare le aporie di un'epoca, Malaparte ha fatto della sua opera l'espressione della complessità e irriducibilità del suo tempo?

Il volume *Curzio Malaparte. Esperienza e scrittura* riunisce i saggi di quattordici studiosi e intende interrogare di nuovo un'articolazione fondatrice della scrittura del soggetto enunciante ma agente fuori dal e dentro il testo: non si tratta più solo di esplorare il grado di immediata trasposizione (e verifica) della vita biografica nell'opera, percependo quest'ultima come ricettacolo speculare di quella, in una sorta di confessione – talvolta volontariamente mistificata dall'autore, creatore della

[13] Cfr. Michèle Coury, Emmanuel Mattiato (a cura di), *Curzio Malaparte, témoin et visionnaire*, in «Cahiers d'études italiennes, Novecento... e d'intorni», n. 24, 2017, in http://journals.openedition.org/cei/3271; Aurélie Manzano, *Dans le bouillonnement de la création. Le monde mis en scène par Curzio Malaparte*, Paris, PUPS, 2017; Maria Pia De Paulis-Dalembert (a cura di), *Cahier Malaparte*, Paris, Éditions de l'Herne (giugno 2018).

[14] Aurélie Manzano, *Trajectoire(s) de l'homme et de son œuvre*, introduzione a Ead., *Dans le bouillonnement de la création. Le monde mis en scène par Curzio Malaparte*, cit., p. 14.

propria leggenda – mutata in parola mimetica su cui, da secoli, si è edificato il realismo. Senza perdere di vista la strutturale e ontologica presenza dell'Io autore-narratore-personaggio nei testi malapartiani, da *La rivolta dei santi maledetti* a *Maledetti toscani*, si tratta piuttosto di reinterrogare la nozione più complessa di *esperienza* nella sua valenza di vissuto, di linguaggio e di immaginario. Nel suo capitolo sulla dialettica della nozione di *esperienza*, Jean-Pierre Cléro afferma:

> l'expérience est un langage [...] en dépit de l'affirmation du caractère intuitif de l'expérience. [...] l'effort d'atteindre les choses est d'abord, finalement et toujours, un travail du langage sur lui-même ou, pour parler plus largement, du symbolique sur lui-même.[15]

L'esperienza va colta così nel suo processo di spostamento immaginario e formale – tramite l'affabulazione scrittoria che rilavora quel vissuto e lo allontana da sé – di sensi, problematiche, visioni che rispetto al reale si smaterializzano e si rimaterializzano *altrimenti* nell'opera letteraria, universo autonomo e autoreferenziale. Gilles Deleuze lo ha affermato in termini non equivoci prendendo le distanze dal genere autobiografico: «la scrittura ha fondamentalmente a che fare con la vita [...] la vita è qualcosa più che "personale" [ed] è disgustoso [ridurre la letteratura] ai propri affari privati»[16]. Lo stesso Malaparte, negli anni della sperimentazione letteraria della rivista «Prospettive» che, nella seconda serie dell'ottobre 1939-maggio 1943, dialogava con le correnti e i movimenti europei, aveva fatto di questa separazione un fondamento poetico della scrittura. Non riconoscendosi nello stile e nella tecnica dei surrealisti francesi, Malaparte rivendicava per la letteratura italiana «un'attività assolutamente disinteressata in quanto alla ragione e alla logica, nella coscienza di una realtà magicamente inventata, non ereditata per esperienza, tradizione, stile»[17]. Da un lato, nello spirito della salvaguardia dell'indipendenza della creazione, affermava:

---

[15] Jean-Pierre Cléro, *L'expérience*, Paris, Éditions Ellipses, coll. «Philo-notions», 2003, p. 16.

[16] Citato da Andrea Cortellessa, *Per riconoscerla [lapoesia]: tre connotati*, in «Alfabeta2», agosto 2013, in https://exitmateriali.files.wordpress.com/2016/03/2013-08-alfabeta2.pdf.

[17] Curzio Malaparte, *Il Surrealismo e l'Italia*, in «Prospettive», a. IV, n. 1, 15 gennaio 1940, p. 3. Si legge inoltre: «Non arte, dunque, intesa a meravigliare, ma intesa a creare nuovamente la realtà, a inventarla, a interpretarla magicamente, in opposizione alla logica e al suo realismo obbiettivo». Ivi, p. 4.

> Quel che rivela lo stato di una letteratura, il suo carattere universale, è appunto la maggiore o minore coscienza che una generazione, un'età, una civiltà, hanno dei propri problemi letterari come di problemi universali. Il tempo felice della letteratura italiana (e così di ogni altra letteratura) è stato quello, in cui gli scrittori italiani avevano coscienza dei problemi della nostra letteratura come di problemi universali[18]

e aggiungeva poco oltre:

> la letteratura, italiana ed europea, ripropone a se stessa il problema della propria esistenza e della propria natura, come quello di un'autonomia finalmente ritrovata e conquistata in se medesima, nel più profondo di se medesima. Il che equivale a liberare, a svincolare il problema della propria esistenza e della propria natura da quello dell'esistenza e della natura di tutto ciò che è estraneo alla letteratura; il problema della propria realtà da quello della realtà esteriore; il problema della propria autonomia da quello dell'autonomia di tutto ciò che non è letteratura.[19]

Dall'altro, rinnegando il calligrafismo dell'estetica dei «capitoli» diffusa nei primi tre decenni del Novecento e definita «estetica di ripiego, un dannunzianesimo malamente ritardato, un rondismo deviato»[20], propugnava una «letteratura come vita», e invitava a «*vivere* la letteratura come fatto morale, come fatto della coscienza» e a ricucire «problemi di scrittura e problemi morali»[21]. L'interrelazione tra esperienza morale e creazione veniva rimessa al centro del funzionamento, delle modalità scrittorie e delle finalità della letteratura. Senza cadere in un autobiografismo aneddotico e affrancando la creazione dal riflesso del lettore di volervi ritrovare elementi, fatti e cronologie verificabili, la letteratura di Malaparte rimette al centro della percezione sia un'esperienza e una testimonianza che da reali diventano emblematiche, morali, sia il lettore, cui si chiede di destreggiarsi tra verità storica e verosimiglianza,

---

[18] Id., *Cadaveri squisiti*, in «Prospettive», ivi, n. 6-7, 15 giugno-luglio 1940, p. 4.
[19] *Ibid*.
[20] Id., *Aver voce in «capitoli»*, ivi, n. 8-9, 15 settembre 1940, p. 4.
[21] *Ibid*. Sulla crisi del romanzo italiano e francese pervenuto ad una eccessiva perfezione e quindi alla vacuità di senso perché spostato sulla forma, cfr. Càndido (C. Malaparte), *Crisi del romanzo francese*, in «Corriere della Sera», 30 novembre 1934.

verità extratestuale e narrativa, e di far credito alla *verità* del testo e non alla storia biografico-evenemenziale che pure la sottende.

La letteratura come esperienza poetica: tale è il paradosso grazie al quale è possibile ricucire l'esperienza fattuale e – secondo la distinzione che la lingua tedesca offre – il fare dell'esperienza vissuta (*Erlebnis*) un'esperienza di un altro ordine, linguistico, immaginario, simbolico (*Erfahrung*). È forse in tale spostamento scrittorio contenuto nella radice tedesca della parola *Erfahrung*[22] che si può sfuggire alle accuse di autobiografismo menzognero, di *cabotinage* artistico che tante perplessità hanno generato nel lettore di Malaparte. Le opere narrative sarebbero quel che resta del lavoro di ricreazione delle sue esperienze una volta trasformate nella / dalla *mise en forme* testuale e dal valore *po-etico* affidato alla parola. Esse diventano oggetti narrativi, spesso metalinguistici, metatestuali, intrisi di forte intertestualità e intratestualità esplicita con la cultura occidentale. Il lettore è invitato a misurarsi con tale intertestualità / intratestualità per cogliere la reale «esperienza poetica»[23] che deriva dall'atto creatore della parola fattasi immagine simbolica. Riguardo a questa articolazione complessa, vale ancora la pena citare Jean-Pierre Cléro:

> l'effet de réalité de l'expérience est lié, non pas à une immersion par la réalité, mais à un surcroît du symbolique […]. L'effet de réalité n'est qu'un surcroît de fiction lié à l'articulation de symboles, voire de systèmes symboliques, très différents les uns des autres. Il faut rompre absolument avec l'idéologie du "donné" […] l'expérience doit rester symbolique, faute

[22] Andrea Cortellessa, *Per riconoscerla [la poesia]: tre connotati*, cit.: «delle due è *Erfahrung* a contenere la radice germanica *faran*, viaggio o trasporto, comunque *spostamento*; è questo l'equivalente più corretto del termine *esperienza*, che contiene l'*ex-periri* latino, "attraversamento di un pericolo" (lo stesso termine *pericolo* deriva da quelli greci *peiro*, "attraversare", e *peras*, "termine, limite"». In una lunga nota del suo libro, Philippe Lacoue-Labarthe offre una spiegazione etimologica dettagliata della parola *esperienza* nel senso di prova, confronto con un pericolo, arrivo al punto-limite. Roger Munier, citato nella detta nota, conclude: «L'idée d'expérience comme traversée se sépare mal, au niveau étymologique et sémantique, de celle de risque. L'expérience est au départ, et fondamentalement sans doute, une mise en danger». Cfr. Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Paris, Christian Bourgois, 2015, pp. 30-31.

[23] Cfr. Rolland De Renéville, *L'expérience poétique*, Paris, Gallimard, 1938: «les mots dont nous disposons dérivent d'un Verbe absolu dont la lumière continue secrètement d'animer les formes. Le pouvoir créateur de nos paroles n'est pas une hypothèse de rêveur. Il correspond à la plus sublime loi du cosmos. La fonction des mots n'est pas de désigner mais de créer» (pp. 41-42).

> de quoi elle n'est plus du tout une expérience. Ce n'est à coup sûr pas par moins de symboles que l'on pourrait prétendre atteindre la réalité; si l'on parvient à en dire quoi que ce soit, c'est par un héroïque surcroît de symboles patiemment inventés et articulés. L'expérience, c'est l'événement porté au symbolique et qui paraît prendre le risque de la réalité.[24]

Il tutto tende alla scrittura di un mito personale – che comprende anche l'istanza *débordante* dell'Io personaggio-autore Malaparte –, di una propria cosmogonia dell'attraversamento della Storia mediante il viaggio nelle arti europee. Cosiché la lettura diventa anch'essa un'esperienza estetica, un percorso nella stratificazione messa in opera dalla creazione letteraria. È il caso, tra innumerevoli altri, dell'episodio narrato nella *Pelle* durante il pranzo del personaggio Malaparte con il Generale Guillaume, con il Tenente Pierre Lyautey e con Jack Hamilton dopo la partenza da Cassino verso Roma. Al dubbio sollevato da Pierre Lyautey sulla verità degli episodi raccontati in *Kaputt*, Jack ricorda che «non ha nessuna importanza se quel che Malaparte racconta è vero, o falso. La questione da porsi è un'altra: se quel ch'egli fa è arte, o no»[25]. Al che, il personaggio ridiventato Malaparte scrittore mette in atto la sua tecnica narrativa la quale, superato l'*input* di partenza – ricordare ai commensali le pietanze che stanno mangiando, cioè il prosciutto delle montagne di Fondi, le trotelle del Liri e il montone delle montagne di Itri – nobilita quelle stesse pietanze iscrivendole nell'alveo della cultura italiana, classica e sacra, e del sapere contadino relativo alle erbe migliori da far mangiare agli animali per insaporire la loro carne. Un fiume di echi cólti, spazianti dalla mitologia all'arte delle porcellane, agli odori e ai sapori più delicati per il palato, inonda la pagina in una eco testuale delle cene raffinate di *Kaputt,* libro messo qui *en abyme*. L'episodio si conclude con l'invenzione esilarante ma poetica della mano del *goumier* marocchino che il personaggio Malaparte avrebbe mangiato in silenzio, i cui ossicini egli dispone sul bordo del piatto. La tecnica scrittoria fortemente ironica si risolve qui in una dichiarazione di poetica. Il personaggio-scrittore Malaparte dice a Jack: «Hai visto con che arte avevo disposto nel piatto quegli ossicini di montone? Parevan proprio le ossa di una mano!»[26]. L'arte della *dispositio* sottende e crea l'effetto del parer vero, quella verità testuale che sola deve essere presa in considerazione.

---

[24] Jean-Pierre Cléro, *L'expérience*, cit., pp. 41-42.
[25] Curzio Malaparte, *La pelle*, in Id., *Opere scelte*, cit., p. 1266.
[26] Ivi, p. 1271.

Ma l'arte di dire altrimenti l'esperienza vissuta, riattivando le sollecitazioni culturali del suo tempo, è un sigillo dell'operazione scrittoria anche del giovane Kurt Erich Suckert alle prese con la necessaria riflessione della sua partecipazione alla Grande Guerra. La biografia intellettuale, il poema lirico e il progetto politico-sociale del popolo rappresentati da *Viva Caporetto! / La rivolta dei santi maledetti* attestano l'attraversamento di nuclei tematico-storici, di sostrati filosofici complessi e della poesia occidentale con cui Malaparte enuclea la sua mitologia personale, problematizzando il suo interventismo repubblicano senza mai rimettere in discussione la necessità della guerra[27]. Questi piani coesistono in un dettato che sposta la propria partecipazione al conflitto, e il racconto di questo, verso un discorso palinsesto, densamente culturale. L'*incipit* del libro articola l'elemento metatestuale del "libro" alla presentazione di sé autore-narratore quale uomo sacrificato sull'altare francescano-cristico della disperazione, per consapevole adeguamento "populista" al destino del popolo. Popolo italiano nato dalla guerra e io autoriale-narrativo sono il risultato di una stessa genesi, per l'uno letteraria, per l'altro ideologica:

> Non è un libro di guerra, questo. È il libro di un uomo che fin dai primi giorni è entrato, come volontario, nel cerchio della guerra, a capo chino, bestemmiando (non Dio), e che ne è uscito all'ultimo giorno, benedicendo Dio, a capo chino, come un francescano; di un uomo che ha lasciato la trincea assetato d'amore e di pace, ma avvelenato fin nelle radici d'odio e di disperazione. [...] È il libro di un uomo normale, di un uomo in carne ed ossa che tutto ha accettato come un sacrificio, come un dovere istintivo, che ha sfogliato la sua complessa mentalità, fino a ridurla al più semplice boccio, per poter comprendere gli umili e i primitivi con i quali frangeva il pane e divideva la paglia.[28]

È «l'éclosion de cette autoconscience littéraire»[29], è questa «avventura della creazione» cristiana e rivoluzionaria, che il lettore deve spiegare (*explicare*) per risalire al «processo creatore»[30]. Dall'esperienza dell'autore si

---

[27] Cfr. Emmanuel Mattiato, Viva Caporetto! *et le mythe malapartien des origines: résonances de Marinetti, Gobetti et Emerson (1921-1923)*, in Michèle Coury, Emmanuel Mattiato (a cura di), *Curzio Malaparte, témoin et visionnaire*, cit.
[28] Curzio Malaparte, *La rivolta dei santi maledetti*, in Id., *Opere scelte* , cit., p. 5.
[29] Emmanuel Mattiato, Viva Caporetto! *et le mythe malapartien des origines*, cit.
[30] Per le due citazioni, cfr. Daniel-Henri Pageaux, *Sous le signe de Vertumne. Expérience poétique et création littéraire*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient, 2003, p. 10.

passa ad un'esperienza estetica il cui universo immaginario è uno schermo protettivo, suppletivo, che deve essere còlto nelle sue pieghe più nascoste. Il libro-matrice di Malaparte è infatti l'espressione di un'impossibile trasmissione dell'esperienza della guerra e quindi l'espressione di una *parole empêchée*[31] dal ricordo traumatico che deve trovare subito una forma letteraria simbolica, traslata, per dire l'eticità della sua esperienza nel quadro della Storia. L'esperienza vissuta sarebbe aggirata tramite l'arte per via di una non padroneggiabile e indicibile sofferenza. Benjamin ha parlato di «povertà dell'esperienza»: tale concetto si adatta bene al vissuto di Malaparte e alla sua impossibile restituzione denotativa:

> Una cosa è chiara: le quotazioni dell'esperienza sono cadute, e questo in una generazione che, nel 1914-18, aveva fatto una delle più mostruose esperienze della storia mondiale. Forse questo non è così strano come sembra. Non si poteva già allora constatare che la gente se ne tornava muta dai campi di battaglia? Non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile. Ciò che poi, dieci anni dopo, si sarebbe riversato nella fiumana di libri di guerra, era tutt'altro che esperienza che scorre dalla bocca all'orecchio. No, non era strano. Poiché mai esperienze sono state smentite più a fondo di quelle strategiche attraverso la guerra di posizione, di quelle economiche attraverso l'inflazione, di quelle fisiche attraverso la fame, di quelle morali attraverso i potenti. Una generazione, che era andata a scuola ancora con il tram a cavalli, stava, sotto il cielo aperto, in un paesaggio in cui niente era rimasto immutato tranne le nuvole, e nel centro – in un campo di forza di esplosioni e di correnti distruttrici – il minuto e fragile corpo umano.[32]

Così ha ragione Stéphanie Laporte di scrivere:

> *Viva Caporetto!* n'est pas un ouvrage historique, et c'est pourquoi il est le plus réussi des écrits de ces années. Dans une période où il est devenu impossible d'écrire avec les mots et la syntaxe disponibles, Malaparte écrit une sorte de fable, une parabole politique et sociale au plus près de la véracité des faits historiques, mais inscrits dans une narration fabuleuse et mythique, à son tour témoin de la dimension transcendante et symbolique

[31] Danièle James-Raoul, Sabine Forero Mendoza, Peter Kuon e Élisabeth Magne (a cura di), *La parole empêchée*, Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag, 2017.
[32] Walter Benjamin, *Esperienza e povertà*, in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 364-365.

> des événements vécus. […] Malaparte a tiré de son expérience un livre, qui n'est pas le récit de la guerre qu'il a vécu, mais le récit d'une prise de conscience, d'une transformation psychique, psychologique et intellectuelle profonde, qui est en même temps l'arme avec laquelle il est déterminé à survivre au traumatisme, à prolonger le choc initiatique et à poursuivre le combat.[33]

L'ossessione torna quasi irrisolta in *Mamma marcia* – libro scritto nei primi anni Cinquanta ma pubblicato postumo nel 1959 per le cure di Enrico Falqui – dove il trauma bellico mai superato, che nel frattempo avrà permeato tutte le opere del "ciclo della guerra", sarà presentato anche come esperienza extra-personale, poiché costitutiva dell'uomo del Novecento che ha vissuto le due guerre mondiali. Aldilà della varietà dei temi, dei toni e delle soluzioni formali, una parabola coerente si disegna nella ricca opera malapartiana, ancorata nella Storia del suo tempo e resa compatta da risonanze interne ed echi abilmente intrecciati:

> per un uomo che ha fatto la guerra, non c'è patria né bandiere né gloria né vittoria né pace, che possano fargli dimenticare la guerra. Per un uomo che ha fatto la guerra, tutta la sua vita non è che uno scuro, profondo, inconscio ricordo della guerra, e dei suoi orrori, e delle sue meravigliose amicizie, delle sue meravigliose, incantate ore felici.[34]

Dopo *La rivolta dei santi maledetti*, anche problemi politici, di cui Malaparte ha fatto esperienza diretta, si incarnano in persone storiche divenuti personaggi. Animati da pensieri, crucci e sentimenti, essi portano una loro poetica nell'ideazione di programmi rivoluzionari. *Tecnica del colpo di Stato* obbedisce alla stessa narrativizzazione intesa quale messa in scena di un mondo di viventi di cui l'arte può cogliere l'esitazione e la fragilità della maschera. Negli interstizi dei dati reali del saggio, Malaparte «mette in bocca»[35] ai personaggi parole, inventa gesti emblematici che svelano le loro debolezze e i loro vizi. Allora i "medaglioni" in cui fissa il

---

[33] Stéphanie Laporte, *1914-1918 ou l'expérience irréversible de Curzio Malaparte*, in Michèle Coury, Emmanuel Mattiato (a cura di), *Curzio Malaparte, témoin et visionnaire*, cit.

[34] Curzio Malaparte, *Mamma marcia*, Firenze, Valecchi, 1959, p. 131.

[35] Id., *Tecnica del colpo di Stato*, in Id., *Opere scelte*, cit, p. 206: «Le parole che ho messo in bocca a Lenin non sono arbitrarie: si ritrovano integralmente nelle lettere che egli indirizzava, nell'ottobre del 1917, al Comitato Centrale del Partito bolscevico».

loro ritratto sono il luogo poetico della verità testuale, in virtù dello slittamento dall'esperienza all'arte che, nel gusto del dettaglio, si afferma quale strumento di scandaglio e messa a nudo interiore. Da ottimo conoscitore degli artifici dell'arte dietro il cui schermo l'io si manifesta e si dissimula nel contempo, Malaparte dà la sua lettura autodifensiva di *Tecnica del colpo di Stato* nel *Memoriale* del 1946, vale a dire due anni prima dell'edizione italiana Bompiani. Egli esprime in termini abbastanza chiari le poste in gioco autobiografiche e artistiche del suo saggio-creazione perché io gli lasci lo spazio che merita:

> Il mio libro «Tecnica del colpo di Stato» non è un saggio storico, né uno studio politico e sociale e del saggio e dello studio non ha, né vuole avere, nessuna pretesa di assoluta obbiettività e di verità realistica. Si tratta di un libro di storia romanzata, nel quale i fatti fondamentali sono veri ed esatti, ma i motivi di esperienza personale s'intrecciano continuamente a motivi tratti dalla fantasia e dall'altrui esperienza.
> Il libro è scritto in prima persona, quasi fosse una specie di autobiografia, e ha infatti la parvenza di un resoconto fantasioso folto di dati autobiografici. Si noti che dati autobiografici non mancano, qua e là, come sempre avviene in tal genere letterario: ma il protagonista del libro, che parla in prima persona atteggiandosi a testimonio degli avvenimenti narrati, quando non addirittura a «deux ex machina», è quello che i francesi chiamano «un personnage qui s'appelle "je"», cioè un personaggio che si chiama «Io» ma che non è l'autore e non può perciò, né deve essere confuso con la persona dell'autore. La regola in tal genere letterario è che non si può imputare all'autore ciò che egli narra in prima persona.[36]

[36] Id., *Memoriale del 1946*, in Edda Ronchi Suckert, *Malaparte*, vol. II, 1927-1931, Firenze, Ponte alle Grazie, 1992, p. 723. Nella stessa pagina, Malaparte approfondisce la sua strategia narrativa e afferma che se per l'episodio su Bonaparte ha dovuto assicurare una certa obbiettività storica, egli non avendo vissuto all'epoca di quello, negli episodi sulle personalità storiche del suo tempo «il personaggio che si chiama "Io" appare continuamente sulla scena, prendendo per mano il lettore e guidandolo in mezzo al tumulto degli avvenimenti, introducendolo nei segreti della macchina rivoluzionaria, facendogli osservare da vicino, quasi con i propri occhi, il meccanismo interno del colpo di Stato. [...] L'immenso successo internazionale del mio libro [...] si spiega [...] anche con la felice tecnica narrativa da me usata, molto simile a quella da me seguita nel mio ultimo libro "Kaputt". Il lettore ha la costante impressione di assistere egli stesso agli avvenimenti narrati e di prendervi parte personalmente, di esserne, attraverso il pronome Io usato dall'autore, il testimone e al tempo stesso il protagonista». Ivi, pp. 723-724. L'artificio letterario messo paradossalmente al servizio della finzionalizzazione della verità.

Grazie a questa visione fortemente letteraria ed al gusto del dettaglio fisico e psicologico il testo malapartiano lascia intravedere la verticalità della sua costruzione, «l'ordonnance à la fois intime et évidente»[37]:

> È lui, il pallido e inquietante Dzerjinski [...]. Fra gli avversari di Trotzki è il più perfido e il più terribile. Il suo fanatismo ha dei pudori di donna; è un asceta che non si guarda mai le mani. (*Tecnica del colpo di Stato*, p. 219)

> Antonow-Ovseienko ha l'aria malinconica e malata: i lunghi capelli che gli cadono sulle spalle lo fanno assomigliare a certi ritratti di Bonaparte prima del 18 Brumaio. Ma il suo sguardo è morto, il suo viso pallido e magro è illuminato da una tristezza a fior di pelle, malsana come un sudore freddo. (Ivi, p. 222)

> Lenin, travestito da operaio, in parrucca e senza barba, ha lasciato il suo nascondiglio e si è recato allo Smolny per partecipare la Congresso dei Soviet. [...] Lenin è seduto accanto a Trotzki [...]: un ricciolo della parrucca gli pende sulla fronte. Trotzki non può fare a meno di sorridere, osservando il ridicolo travestimento di Lenin. (Ivi, pp. 226-227)

> In quel momento entra il marinaio Dybenko, il gigantesco Dybenko dagli occhi azzurri e dal viso addolcito da una morbida barba bionda. I marinai di Cronstadt e la signora Kollontai lo amano per i suoi occhi infantili e per la sua crudeltà. (Ivi, p. 227)

> Stalin non è russo, è georgiano: la sua furberia è fatta di pazienza, di volontà e di buon senso; egli è testardo e ottimista. [...] Largo di spalle, piccolo, tozzo, dalla testa massiccia folta di capelli neri, dagli occhi lunghi allargati dalle sopracciglia nerissime, dal viso appesantito dai baffi ispidi color della pece, Stalin camminava a passi lenti e pesanti, battendo i tacchi sull'impiantito: con la testa un po' curva in avanti, con le braccia pendenti lungo i fianchi, sembrava un contadino, ma un contadino della montagna, duro, ostinato, paziente e guardingo. (Ivi, pp. 230-231).

Anche nella *Pelle*, l'esperienza reale si sublima in funzione estetica, in scrittura-arte, cioè in un crogiolo di coscienza e memoria nella quale si condensa la grande cultura europea. Lo dice chiaramente il personaggio-

[37] Daniel-Henri Pageaux, *Sous le signe de Vertumne. Expérience poétique et création littéraire*, cit., p. 12.

scrittore Malaparte al generale Cork di cui è il Dante / Virgilio nell'attraversamento dell'orrore ma anche della grandezza di Napoli:

> Per il Generale Cork, io non ero né il Capitano Curzio Malaparte, *the italian liaison officer*, né l'autore di *Kaputt*: ero l'Europa. Ero l'Europa, tutta l'Europa, con le sue cattedrali, le sue statue, i suoi quadri, i suoi poemi, la sua musica; i suoi musei, le sue biblioteche, le sue battaglie vinte e perdute, le sue glorie immortali, i suoi vini, i suoi cibi, le sue donne, i suoi eroi, i suoi cani, i suoi cavalli, l'Europa colta, raffinata, spiritosa, divertente, inquietante, e incomprensibile. [...] Io ero l'Europa. Ero la storia d'Europa, la civiltà d'Europa, la poesia, l'arte, tutte le glorie e tutti i misteri dell'Europa.[38]

All'altro capo della produzione artistica, *Il Cristo proibito* del 1951, opera di finzione in apparenza estranea al vissuto personale, attesta le stesse modalità con cui Malaparte, in un dialogo costruttivo con il neorealismo in voga, supera la congiunturale mimesi della realtà sociale e umana postbellica, facendo del film il luogo simbolico di una sacra rappresentazione liturgico-tragica dalla forte densità plastica. L'analisi di Laurent Scotto-D'Ardino riassume in tal senso la stratificata costruzione del film, summa sia della letteratura che dell'arte europea:

> Le réalisme de Malaparte est donc bien l'antithèse du néoréalisme de la transparence dans la mesure où il se construit par exaspérations à tous les niveaux de la mise en scène. Il restitue certes le monde populaire paysan mais sous la forme d'une tragédie archaïque, où l'action et les personnages, bien qu'ancrés dans une actualité historique, prennent la forme de figures essentielles, mues par des pulsions primitives (la soif de vengeance, la trahison, le sacrifice, le sexe, la solidarité, la passion), dans un univers rendu abstrait par la mise en scène, où les éléments naturels du paysage se transforment à leur tour en symboles. D'une certaine manière, Malaparte cherche à synthétiser sous une forme primordiale, «mythique», à placer dans une sorte d'atemporalité et sur une scène tragique, une histoire qui s'inscrit au départ dans une réalité historique et sociale et à lui donner par-là la force morale et édifiante d'une parabole sur l'Humanité.[39]

---

[38] Curzio Malaparte, *La pelle*, in Id., *Opere scelte*, cit., pp. 1180 e 1182.

[39] Laurent Scotto-D'Ardino, *Il Cristo proibito de Curzio Malaparte: une tragédie néoréaliste*, in Michèle Coury, Emmanuel Mattiato (a cura di), *Curzio Malaparte, témoin et visionnaire*, cit.

La scrittura come aldilà dell'esperienza, come luogo eminentemente linguistico prende origine da parole-mondo, parole-evento dalla cui epifania scaturisce l'opera attraverso una messa in scena riflessiva di esse. Facendo quasi eco al «Buffalo! – e il nome agì»[40] di Montale, Malaparte fa di alcuni suoi libri la sede di scoperta e analisi di parole-feticcio, motori di un immaginario la cui letterarietà salda titolo e testo, in un'articolazione complessa di valori metalinguistici, metatestuali, ma anche etico-politici. Aspetto dell'opera di Malpaparte che meriterebbe di essere approfondito, il funzionamento testuale di alcune parole-faro viene qui soltanto accennato.

Viva Caporetto! nasce da un evento tra i più tragici del Novecento. Punto di approdo della nascita del popolo-fante alla coscienza di sé come classe, la parola Caporetto esplode nel testo come un'epifania necessaria, dolorosa e nel contempo liberatoria:

> - Allora il fante, solo, disperato, invelenito d'odio, si buttò contro la legge.
> Cioè contro la nazione che non lo capiva, contro gli imboscati, contro gli inabili alle fatiche di guerra, gli esonerati, i patriotti retorici, gli speculatori del sacrificio altrui, contro il Governo disfattista, contro i nemici della fanteria, contro i nemici dell'Italia, del Carso e degli Altipiani.
> Caporetto.[41]

Ne segue una declinazione politico-ideologica in cui la parola e l'evento si fondono in una prospettiva rivoluzionaria:

> Il fenomeno Caporetto è un fenomeno schiettamente sociale.
> È una rivoluzione.
> È la rivolta di una classe (cioè della fanteria), di una mentalità, di uno stato d'animo, contro un'altra classe, un'altra mentalità, un altro stato d'animo.
> È la rivolta della «trincea» contro i «boschi» retoricamente patriottici e umanitari.
> È una forma di lotta di classe.[42]

---

[40] Eugenio Montale, *Buffalo* [*Le Occasioni*], in Id., *L'opera in versi*, a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980, p. 113.
[41] Curzio Malaparte, *La rivolta dei santi maledetti*, cit., p. 72.
[42] Ivi, p. 73.

Anche *Kaputt* è l'attualizzazione e la tematizzazione di tale parola tedesca. Essa costituisce il libro stesso, parola-crogiolo che dà adito ad una declinazione degli orrori della prima metà del Novecento:

> *Kaputt* è un libro crudele. [...] la guerra non è che un personaggio secondario [...]. Il protagonista principale è *Kaputt*, questo mostro allegro e crudele. Nessuna parola, meglio della dura, e quasi misteriosa parola tedesca *Kaputt*, che letteralmente significa «rotto, finito, andato in pezzi, in malora», potrebbe dare il senso di ciò che noi siamo, di ciò che ormai è l'Europa: un mucchio di rottami.[43]

In un gioco di specchi tra titolo e testo, la parola viene ripresa e spiegata nel suo valore linguistico e storico durante un dialogo tra Malaparte personaggio e Louise von Hohenzollern, in relazione al destino di morte che grava sul popolo eroico tedesco, destinato a diventare anch'esso *Kaputt* in un rovesciamento fatale della logica di morte inflitta agli ebrei.

Anche *La pelle* nasce dalla presa di coscienza dell'esclusività della "pelle" umana, parola divenuta metafora della vita in nome della quale combattere contro i tedeschi e paradossalmente prostituirsi ai liberatori. Un lungo passo del romanzo esplicita lo stravolgimento dei valori per cui si può vivere e morire per la pelle:

> È la civiltà moderna, questa civiltà senza Dio, che obbliga gli uomini a dare una tale importanza alla propria pelle. Non c'è che la pelle che conta, ormai. Di sicuro, di tangibile, d'innegabile, non c'è che la pelle. È la sola cosa che possediamo. Che è nostra. [...] Non c'è che la pelle che conta. Tutto è fatto di pelle umana. Anche le bandiere degli eserciti son fatte di pelle umana. Non ci si batte più per l'onore, per la libertà, per la giustizia. Ci si batte per la pelle, per questa schifosa pelle.[44]

Rimandando ad altro studio più specifico, si può qui solo accennare al fatto che altre parole-ossessioni, altre parole-talismano, funzionano da catalizzatori narrativi. La parola "sangue" attraversa varie opere, si sposta da una sede testuale all'altra, diventa collante tra le opere per la sua funzione di oggetto di trauma, di rimozione o di salvezza.

---

[43] Id., *Storia di un manoscritto*, *Kaputt*, in ivi, p. 431.
[44] Id., *La pelle*, ivi., p. 1101.

Così, il volume *Curzio Malaparte. Esperienza e scrittura* affronta alcune problematiche che, pur prendendo in conto l'esperienza dell'uomo, spostano l'attenzione sulla dinamica di una scrittura in costante dialettica fra estremi, politici, ideologici e artistici. In essa si incarnano le aporie di un pensiero e di una narrazione la cui complessità è alla misura delle poste in gioco del tempo. La nozione di equilibrio rinvierebbe ad una estetica della coesistenza di elementi opposti continuamente dialettizzati, a una dualità costitutiva che si potrebbe declinare secondo parametri e campi plurali: l'uomo Malaparte si costruisce un'identità di scrittore in divenire, che reinveste, rilegge costantemente la sua propria persona, la sua esperienza e la sua scrittura; l'esperienza nutre, contamina e prelude a una narrazione che la oltrepassa; la verità e la testimonianza sono un materiale rimodellato dall'invenzione letteraria che le iscrive nello spazio della finzione; il gusto del paradosso diventa un *habitus* per comprendere una realtà spesso indicibile e inenarrabile; l'ossimoro, l'iperbole sono tra le figure verso le quali convergono le molteplici sfaccettature di un universo stratificato e labirintico. Le forme, gli stili, le figure, le strutture diegetiche vengono convocate al fine di ritrovare il senso plurale di una materia letteraria scottante che la voce narrante riunisce sotto uno sguardo intriso di ironia, pietà e rivolta.

Per creare un percorso di senso a tali fasci tematico-problematici, ho organizzato il volume in quattro sezioni.

La prima – *All'origine era la guerra* – rimette al centro dell'opera di Malaparte l'esperienza fondatrice da cui tutto nasce. Francesca Medaglia ricostruisce le alterne vicende della stesura e della pubblicazione del libello *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*, tra dimensione palingenetico-rivoluzionaria invocata dall'autore, attesa del pubblico e censure politiche. La linea epistemologica privilegiata dalla studiosa verte sulla lettura sociale della disfatta di Caporetto: la linea di frattura tra borghesia e classi operaie-contadine verrebbe equiparata nella gerarchia militare all'opposizione tra alti comandi e truppa. In occasione di Caporetto l'ordine gerarchico sarebbe messo in discussione da una classe di poveri fanti cui la trincea dischiude le porte dell'autocoscienza. Disegnando una parabola cronologica utile per intendere il percorso storico-scrittorio di Malaparte, Matteo Moca pone la sua attenzione su *La rivolta dei santi maledetti* e sul romanzo satirico *Don Camalèo*, intesi quali archetipi, negli anni Venti, di aspetti e problematiche che saranno ripresi e approfonditi in *Kaputt* e *La pelle*. Quasi a dire che in Malaparte tutto risponde ad una sua

coerente posizione nella Storia e ad una lettura critica dei protagonisti di questa.

Nella seconda sezione – *Malaparte testimone del proprio tempo* – si disegna una parabola che dal 1921 arriva al 1948-1949. Una linea politico-ideologica accomuna i saggi dei quattro autori qui riuniti. Andrea Pozzetta sottopone il decennio 1921-1931, dalla *Rivolta dei santi maledetti* a *Tecnica del colpo di Stato*, alla rilettura critica dell'adesione di Malaparte al fascismo, del suo interesse per le questioni politiche affrontate alla luce dei movimenti e rivoluzioni che scuotono l'Europa. Le contraddizioni evidenziate rispondono meno ad una insufficiente consapevolezza dell'autore che alla complessità delle soluzioni cercate dagli Stati nel quadro delle *impasses* istituzionali disvelate dalla Grande Guerra. Emmanuel Mattiato presenta una conferenza inedita pronunciata dal Nostro nel 1931 a Parigi, a l'École de la Paix di Louise Weiss sull'Europa e sulle rivoluzioni. Oltre l'interesse innegabile per un documento finora sconosciuto, risaltano dal saggio di Mattiato la complessa rete di imprestiti e il dialogo che Malaparte intrattiene con intellettuali francesi di ogni schieramento politico. La riflessione a largo spettro sull'Europa testimonia le letture che Malaparte fa in quegli anni per padroneggiare una materia dai risvolti pratici incontestabili. *Tecnica del colpo di Stato* si iscrive in un momento di riflessione storico-politica che sfocia nel 1932 nella pubblicazione di *Le Bonhomme Lénine*. Giuseppe Panella si concentra su questo scritto che collega le problematiche politiche dell'Europa a quanto Malaparte affermerà nel *Volga nasce in Europa*: Lenin sarebbe il frutto delle degenerazioni ideologiche della borghesia europea più che di una concezione "asiatica" della rivoluzione. Panella iscrive il libro nello scontro già annunciato nella *Rivolta dei santi maledetti*, quello tra le *élites* dirigenziali e le masse il cui destino, delineato nella *Tecnica*, consisterà nel subire le rivoluzioni sorte da tecnici colpi di Stato o da interessi estranei alle masse stesse. Anche nello studio di Panella le letture di maestri europei e italiani conferiscono una base solida alle problematiche affrontate da un Malaparte divenuto, nel 1931-1932, scrittore dall'innegabile dimensione europea. Infine Enzo Rosario Laforgia, spingendosi più in là nel tempo, presenta la versione *princeps* del *Battibecco* (1949). Si tratta della versione iniziale del 1948, intitolata *Batticulo* e proposta, ma senza successo, a Bompiani. Il rifiuto della casa editrice milanese di pubblicare tale raccolta satirica è ascrivile alla violenta rampogna di Malaparte contro la politica democristiana, ma anche comunista, dell'Italia postbellica.

Procedendo su una linea diacronica, le questioni degli anni Trenta e Quaranta affrontate nella terza sezione – *Le forme della maturità: archetipi e visioni* – riguardano soprattutto la tessitura scrittoria di testi dallo statuto ibrido in cui verità esperienziali e affabulazioni autoreferenziali si affrontano. Beatrice Baglivo rintraccia nelle raccolte di racconti pubblicate negli anni Trenta temi e stilemi della scrittura della maturità: l'auscultazione interiore quale preludio ad un'autobiografia finzionalizzata, il dialogo linguistico-retorico con le grandi voci della letteratura italiana che si traduce in un'intertestualità le cui manifestazioni di spicco si avranno in *Kaputt* e *La pelle*. Monica Venturini analizza alcuni articoli scritti per il «Corriere della Sera» durante il viaggio di Malaparte in Etiopia nel 1939. Il dettato surreale, incantatorio, prodotto dallo scardinamento dei parametri paesaggistici e percettivi si associa alla rimessa in discussione e alla ri-nominazione della propria identità d'europeo a contatto con un mondo altro. Jean Nimis studia la scrittura dell'immagine plastica o fotografica che, in particolare in *Kaputt* e *La pelle*, subisce un trattamento iperbolico, sinestetico e analogico. Essa diventa l'espressione di una poetica grazie alla quale l'orrore è contenuto dalle rievocazioni cólte prese in prestito a tutte le forme d'arte. Quella che era sembrata finora solo una tecnica scrittoria appare, nello studio di Andrea Orsucci, come la manifestazione di una cultura varia e complessa, ove i moralisti dialogano con gli storici e i teologi. La «visionarietà teorica» di Malaparte si tradurrebbe in immagini per dire alcune sue ossessioni: il sacrificio degli animali, la difformità degli uomini in preda alla follia, la corruzione e l'innocenza messe in continua tensione.

Il titolo dell'ultima sezione – *La letteratura come dimora* – compendia l'assunto generale del volume. Quali che siano l'*input*, la matrice biografica, le persone incontrate e i fatti vissuti, l'opera saggistico-narrativa di Malaparte vive di vita propria, nel rispetto delle leggi e degli equilibri interni. Il testo prende senso anche in relazione alla dialettica instaurata da Malaparte autore-narratore-personaggio con i suoi deuteragonisti. Sergio Sánchez ricostruisce allora il ritratto dell'intellettuale e scrittore spagnolo, conte Agustín de Foxá, confrontandolo con il ruolo svolto da Foxà-personaggio in *Kaputt*. Catalizzatore di alcune idee di Malaparte, de Foxá consente, in particolare, di narrativizzare la dialettica tra il suo cattolicesimo dogmatico e il cristianesimo anarchico del Nostro. Ricostruendo gli anni 1946-1949, in relazione sia agli scritti di autodifesa contro le accuse di fascismo sia agli scambi relativi alle alterne vicende della *Pelle*, Tania Collani dà a vedere come anche in faccende prosaicamente quotidiane ed

editoriali, Malaparte sia *dentro* la letteratura. Operatore culturale e agente editoriale, Malaparte difende la sua opera, negozia soluzioni e contratti con Juliette Bertrand, traduttrice tra l'altro di *Kaputt*, e con René Novella, traduttore scelto da Guy Tosi (direttore editoriale di Denoël) per *La pelle*. Maria De Paulis-Dalembert studia le numerose prefazioni nelle quali Malaparte situa l'opera ogni volta introdotta, ne ricostruisce le condizioni di scrittura e di pubblicazione, commenta le letture che ne sono state fatte, mette se stesso in scena elaborando un autoritratto coerente nel tempo. Luigi Martellini, infine, mostra bene come anche nella prima opera postuma di Malaparte, *Io, in Russia e in Cina* (1958), l'esperienza dell'Io autoriale nei due paesi indicati nel titolo, nel contesto degli anni Cinquanta, va oltre il puro racconto della realtà storica: in questo *récit de voyage* confluiscono tutti i nodi personali e letterari disseminati nelle opere precedenti. Martellini vi intravede un compendio letterario di matrici personali e immaginarie: nell'ultimo viaggio l'esperienza di vita e l'idea di scrittura si riunirebbero dinanzi alla morte imminente. Spazio e tempo, Storia ed eternità troverebbero un punto di incontro su un piano simbolico dove tutto si annulla o trova la sua ragione superiore.

Questa introduzione può chiudersi su un autoritratto ove il sentimento della morte è il pensiero dominante che ha occupato la vita e l'opera di Malaparte:

> mi preoccupo di disegnare di me stesso un ritratto che valga in quanto al morale, e nel far questo non sarò meno sincero e crudele di quanto alcuni mi accusano di mostrarmi nei miei rapporti con gli altri. [...] Dirò che questa crudeltà è intimamente legata con quel pensiero, con quell'ossessione della morte, che mi ha accompagnato fin dai miei primi anni. Non è paura della morte: ché dir paura sarebbe dir poco. Ma un sentimento assai più profondo e complesso, che tiene del religioso in quanto toglie importanza a qualunque cosa, alla vita stessa, senza peraltro darmi in cambio un'altra speranza, una fede nella vita futura. Sempre, ogni volta che io mi trovo a dover fare un esame di me stesso, a dover intraprendere qualcosa di nuovo, il pensiero della morte sopravviene a sorprendermi e ad umiliarmi.[45]

Maria Pia DE PAULIS-DALEMBERT
Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3

[45] Id., *Autritratto*, in Edda Ronchi Suckert, *Malaparte*, vol. VI, 1942-1945, Firenze, Ponte alle Grazie, 1993, pp. 749-750.