

Università degli Studi di Torino

Dipartimento di Studi Umanistici

Dottorato in Lettere, XXXIII ciclo

Université Côte d'Azur

Langue, Littérature et Civilisation Italiennes (CMMC)

École doctorale n. 86 : Société, Humanités, Arts et Lettres

Verso *Kaputt*: reportage, diario e racconto
nella genesi del romanzo

Tutor:

Stefano Giovannuzzi

Barbara Meazzi

Candidata:

Beatrice Baglivo

THÈSE DE DOCTORAT

La genèse de *Kaputt* :
reportage, journal et récit

BEATRICE BAGLIVO

CENTRE DE LA MEDITERRANEE MODERNE ET CONTEMPORAINE

**Présentée en vue de l'obtention
du grade de docteur en** Langue,
Littérature et Civilisation Italiennes
d'Université Côte d'Azur
et de Université de Turin
Dirigée par : Barbara Meazzi
Co-dirigée par : Stefano Giovannuzzi
Soutenue le : 16 février 2022

Devant le jury, composé de :
Maria Pia De Paulis, Professeure des
Universités, Université Sorbonne Nouvelle
Stefano Giovannuzzi, Maître de
Conférences HDR, Université de Pérouse
Beatrice Manetti, Chercheuse HDR,
Université de Turin
Emmanuel Mattiato, Maître de
Conférences, Université Savoie-Mont Blanc
Barbara Meazzi, Professeure des
Universités, Université Côte d'Azur
Giovanni Turchetta, Professeur des
Universités, Université de Milan

Indice

Introduzione	4
Abbreviazioni.....	13
Premessa. La fine degli anni Venti: un momento di svolta	15
1. Sperimentazioni	28
1.1 La forma breve	28
1.1.1 Malaparte scrittore-giornalista	28
1.1.2 Articoli, capitoli o racconti?.....	49
1.1.3 Orizzonti europei.....	57
1.2 Il primo romanzo.....	67
1.2.1 La tragedia come modello.....	67
1.2.2 Raccontare la guerra.....	74
1.2.3 Tra fiction e <i>non-fiction</i>	85
2. La gestazione di <i>Kaputt</i>	99
2.1 Cronache di guerra	99
2.1.1 Un inviato speciale.....	99
2.1.2 Il fronte Nord	115
2.1.3 <i>Il Volga nasce in Europa</i>	130
2.1.4 Omissioni significative	159
2.2 Il <i>Giornale segreto</i>	189
2.2.1 Nei diari di Malaparte	189
2.2.2 Note sulle trascrizioni	246
2.2.3 <i>Kaputt</i> prende forma	256
3.1 Successi e insuccessi di <i>Kaputt</i>	269
3.1.1 Prime edizioni italiane	269
3.1.2 Le traduzioni	282
3.1.3 L'accoglienza	294
3.2 Rileggere l'opera.....	308
3.2.1 Una forma nuova all'incrocio fra generi diversi.....	308
3.2.2 Una multiforme eredità culturale	334
3.2.3 L'irriducibile complessità del reale.....	354
Conclusioni	364
Appendice: cronologia articoli Malaparte 1928-1943	368
Bibliografia	386
Indice dei nomi.....	402

Introduzione

Il progetto di ricerca da cui nasce questa tesi di dottorato è iniziato nel 2017, dalla volontà di contribuire ad arginare quella lacuna che, in Italia, caratterizza la critica su Curzio Malaparte (1898-1957). In quell'anno, il sessantesimo della scomparsa dello scrittore, la commissione del concorso francese dell'*agrégation* (per l'insegnamento dell'italiano nelle scuole secondarie) inseriva l'opera di Malaparte nel programma¹. Tale scelta è stata determinante per ravvivare, almeno in Francia, la fortuna dello scrittore-giornalista pratese, giacché sono stati allora organizzati convegni e seminari che si sono svolti in diverse università²; in Italia, l'anniversario è invece passato totalmente inosservato.

Fatta salva l'attenzione che l'editore Vallecchi ha dedicato allo scrittore affidando alle cure di Enrico Falqui la pubblicazione delle *Opere complete* fra il 1957 e il 1971 (dieci volumi) e un *Invito alla lettura di Malaparte* curato da Luigi Martellini per Mursia nel 1977, per lungo tempo Malaparte ha sofferto, in Italia, di un ostracismo le cui cause erano di natura prevalentemente politica. L'interesse per l'aspetto biografico ha sempre prevalso rispetto a quello per l'opera: dal 1957 al 1998 sono state date alle stampe quattro biografie, una di Franco Vegliani (1957), una di Gianni Grana (1961), cui è seguita quella di Giordano Bruno Guerri (1980) e poi quella di Giuseppe Pardini (1998); intorno ai quarant'anni dalla morte dell'autore, nel desolante vuoto di critica si distingueva soltanto il lavoro di Luigi Martellini – per le cui cure è uscito il Meridiano Mondadori delle *Opere scelte*³ – e di pochi altri (vanno segnalati i saggi di Alberto Asor Rosa, Mario Isnenghi, Giorgio Bàrberi Squarotti, Giorgio Luti, Luigi Baldacci, Sergio Campailla e Marino Biondi).

Fra il 1987 e il 2008, complici le ricorrenze degli anniversari di nascita e morte dello scrittore, alcuni enti extra-accademici, come il Comune di Prato, città natale dello scrittore, hanno organizzato importanti convegni con lo scopo di valorizzarne l'opera; da questi cinque importanti incontri sono

¹ A Malaparte è stata riservata la quarta *Question*, quella sulla letteratura italiana contemporanea. Il programma dell'*Agrégation externe d'italien* del 2017 è disponibile all'indirizzo https://media.devenirenseignant.gouv.fr/file/agregation_interne/08/8/p2018_agreg_int_lve_italien_741088.pdf, consultato il 6/01/2020.

² Per fare solo alcuni esempi, ricordiamo i seminari *Les méandres des reportages de guerre de Curzio Malaparte* (ENS Lyon, 16 gennaio 2017), *Curzio Malaparte giornalista* e *La poesia di Curzio Malaparte* (Université Nice Sophia Antipolis, 15 novembre 2016 e 29 novembre 2017), *Viva Caporetto ! Parcours intertextuels : de Marinetti à Sorel* (Université Sorbonne-Paris IV, 15 dicembre 2016), il convegno *Malaparte un voyageur comme moi* (Université de Lorraine, 2017) e il seminario *Il trauma infinito della Grande Guerra* (Université Sorbonne Nouvelle-Paris III, 2018).

³ Martellini ha scritto le prefazioni e postfazioni di molte ristampe delle opere di Malaparte edite principalmente da Mondadori nel corso degli anni Ottanta e Novanta (*Maledetti toscani*, Milano, Mondadori, 1982; *Tecnica del colpo di Stato*, Milano, Mondadori, 1983; *Il meglio dei racconti di Malaparte*, Milano, Mondadori, 1991; *Io, in Russia e in Cina*, Milano, Mondadori, 1991; *Maledetti toscani*, Milano, Leonardo, 1994; *Il sole è cieco*, Milano, Mondadori, 1995; *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1997), oltreché di alcune opere inedite (la sceneggiatura de *Il Cristo proibito*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992; *Mamma marcia*, Milano, Leonardo, 1992; *Lotta con l'angelo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997), e ha continuato ad occuparsi di critica malapartiana durante tutta la sua vita.

stati pubblicati altrettanti volumi: *Malaparte scrittore d'Europa* nel 1991 (atti del convegno di Prato 1987); *La rivolta del santo maledetto* del 1999 (atti del convegno di Napoli 1997); *Il narratore, il politologo, il cittadino di Prato e dell'Europa* del 2000 (atti del convegno di Prato 1998); *La bourse des idées du monde: Malaparte e la Francia* del 2008 (atti del convegno di Prato-Firenze 2007) e infine *Viaggio fra i terremoti: Malaparte e il giornalismo* del 2009 (atti del convegno di Prato 2008).

L'italianistica francese ha pertanto avuto un ruolo determinante nel rendere possibile, soprattutto nell'ultimo decennio, la riscoperta della prolifica opera di Malaparte: già nel 1995 la rivista del dipartimento di italianistica della Sorbonne Nouvelle, «Chroniques italiennes», dedicava un numero speciale allo scrittore curato da Fosca Mariani Zini; nel 2003, Emmanuel Mattiato discuteva la propria tesi di dottorato su Malaparte a Paris-Nanterre; nel 2011, con il proposito di sfatare la «leggenda nera»⁴ creatasi attorno al mito di Malaparte, Maurizio Serra pubblicava per Grasset, la biografia *Malaparte. Vie et légendes*, mentre le Presses de l'Université Sorbonne pubblicavano nello stesso anno la tesi di dottorato di Aurélie Manzano; nel 2015, quando «Malaparte ne faisait pas encore l'objet de l'une des questions de l'agrégation d'italien et la journée d'études précédait l'engouement actuel pour cet auteur»⁵, l'Université de Grenoble organizzava un convegno intitolato *Malaparte témoin et visionnaire* a cura di Emmanuel Mattiato e Michèle Coury.

Anche in Italia, negli ultimi dieci anni, si è ridestato l'interesse nei confronti dell'opera di Malaparte, in particolare dopo che nel 2009 Adelphi ha acquisito i «diritti di opzione globale su ogni opera edita e inedita libera» dell'autore cominciando a ripubblicarne i titoli principali⁶, si sono moltiplicati i contributi in rivista e le monografie (Lucrezia Ercoli, 2011; Enzo Rosario Laforgia, 2011; Giuseppe Panella, 2014; Andrea Orsucci, 2015) e, nel 2012, Marsilio ha tradotto in italiano la biografia di Maurizio Serra. Ciò che ancora a sessant'anni dalla morte dell'autore continuava a mancare in Italia era tuttavia una spinta che arrivasse direttamente dall'università per incentivare gli studiosi di Malaparte a procedere in una direzione comune, confrontandosi e condividendo ricerche e approfondimenti.

Poiché questo lavoro è nato proprio con l'obiettivo di contribuire a rilanciare il dibattito sull'opera di Malaparte, abbiamo lavorato nell'ottica di creare una rete e di costituire, all'Università di Torino, lo spazio di confronto mancante. Dalla collaborazione con l'Université Côte d'Azur e

⁴ Serra, p. 256.

⁵ E. Mattiato, M. Coury, *Notes de la rédaction*, <https://journals.openedition.org/cei/3271>, consultato il 15/11/2021.

⁶ Così dichiara Niccolò Rositani Suckert in un'intervista del 2009: «Quando il dottor Calasso ci ha manifestato l'interesse per un titolo di Malaparte, parlandone ha preso forma l'accordo che affida ad Adelphi il diritto di opzione globale su ogni opera edita e inedita libera. Per noi abbiamo tenuto i diritti esteri, che gestisce direttamente mia moglie Alessia» (*Il caso Malaparte. Così rinasce lo scrittore "scandalo"*, 5 febbraio 2009, «La Repubblica», disponibile online, all'indirizzo <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/02/05/il-caso-malaparte-cosi-rinasce-lo-scrittore.html>, consultato il 15/11/2021).

l'Université Savoie Mont Blanc, con il sostegno dell'Ambasciata di Francia in Italia e dell'Università Italo Francese è nato così, nel 2019, il convegno *Curzio Malaparte e la ricerca dell'identità europea*, la prima manifestazione scientifica a carattere internazionale organizzata da un'università italiana sull'autore, i cui atti sono stati pubblicati nel 2020 dalle Presses universitaires Savoie Mont Blanc per le cure nostre, di Barbara Meazzi, Beatrice Manetti ed Emmanuel Mattiato.

Fra l'inizio e la fine del nostro percorso dottorale il panorama degli studi malapartiani si è dunque evoluto ulteriormente, e non soltanto però grazie o in seguito al convegno torinese. In Italia, fra il 2017 e il 2021 sono stati infatti pubblicati in rivista e in volume nuovi articoli e saggi, e hanno visto la luce due nuove monografie: quella di Maria Pia De Paulis uscita per Cesati nel 2019 e quella di Franco Baldasso, pubblicata da Carocci nello stesso anno. In Francia, poi, nel 2017 sono apparsi sui «Cahiers d'études italiennes», per le cure di Mattiato e Coury, gli atti del convegno di Grenoble del 2015; nel 2018 un numero speciale di «Chroniques italiennes» e il *Cahier Malaparte* per le edizioni dell'Herne, ambedue ottimamente curati da Maria Pia De Paulis. Poche settimane dopo il convegno torinese, ha infine avuto luogo un secondo Convegno Internazionale intitolato «*Il Volga nasce in Europa*»: *Malaparte in Polonia e in Russia* organizzato da Raoul Bruni, Leonardo Masi e Małgorzata Ślarzyńska presso l'Università Cardinale Stefan Wyszyński di Varsavia, di cui nel 2020 son stati pubblicati gli atti.

Due convegni sono stati infine organizzati fra l'ottobre e il novembre 2021: il primo, sulla dimensione europea di Malaparte e curato da Maria Pia De Paulis, si è tenuto all'Université Sorbonne Nouvelle (*Curzio Malaparte et la culture européenne*); il secondo, invece, dedicato al rapporto di Malaparte con la Russia e curato da Carla Maria Giacobbe, ha avuto luogo presso i locali della Fondazione Biblioteca di Via Senato di Milano, dove è attualmente conservato l'archivio Malaparte (*Malaparte e la Russia bolscevica. A cent'anni dalla pubblicazione di Viva Caporetto!*): un segnale incoraggiante dell'interesse crescente, da parte dell'Italia, nei confronti dell'autore di *Kaputt*.

Il continuo ampliamento degli studi dedicati a Malaparte e l'apertura di nuove prospettive di ricerca non solo non hanno impedito di condurre il progetto secondo i due obiettivi che ci siamo inizialmente proposti, ma lo hanno viepiù stimolato: centrale, nel nostro progetto di ricerca, era lo studio della genesi di *Kaputt* (1944) a partire dai materiali editi e inediti conservati presso l'archivio dello scrittore e la proposta di una lettura critica dell'opera finalizzata alla sua ricollocazione all'interno del panorama letterario novecentesco.

È importante rammentare qui la complessa storia dell'archivio di Malaparte, inaccessibile fino alla fine del 2015. Fino al 2009 le carte erano state conservate presso Arcetri dalla Comunione Eredi dello scrittore, il cui legale rappresentante era – ed è tuttora – l'avvocato Niccolò Rositani Suckert,

nipote della sorella di Malaparte, Edda Ronchi Suckert⁷. Messo in vendita nel 2007, l'archivio è stato acquistato, sulla base di un inventario sommario redatto dall'archivista Enrico Sartoni, dalla Fondazione Biblioteca di Via Senato presieduta da Marcello dell'Utri, allo scopo di realizzare diversi progetti editoriali e scientifici, fra cui quello di rendere accessibili i materiali agli studiosi e dar vita poi a un centro studi. Con i materiali d'archivio sono effettivamente state allestite due mostre, la prima a Milano, presso la Fondazione, nel 2010, e la seconda a Prato, presso il Museo del Tessuto, nel 2018.

Il trasferimento delle carte a Milano ha dunque destato grandi speranze nei ricercatori anche perché, nella nuova sede, esse avrebbero dovuto essere inventariate: nel 2009, sotto la supervisione di Matteo Noja, responsabile dei Fondi Moderni presso la Fondazione, è stato effettivamente avviato un progetto di riordino della corrispondenza con l'obiettivo di separare, in un primo tempo, le lettere inviate da politici e letterati e quelle dei *semplici* cittadini, i lettori della rubrica *Battibecco* su «Il Tempo Illustrato». L'avvio del progetto è stato tuttavia quasi subito bloccato dalla Soprintendenza Archivistica per la Regione Lombardia che ha prescritto il divieto di modificare l'ordine in cui erano disposte le carte al fine di scongiurare l'eventualità che venissero trafugati dei documenti. Poco tempo dopo tale divieto, le attività della Fondazione, comprese quelle inerenti all'archivio, sono state poi bloccate completamente⁸: l'archivio è rimasto inaccessibile al pubblico per altri sei anni e sebbene sia stato dissequestrato nel novembre del 2015, i lavori di classificazione dei suoi materiali sono di fatto appena cominciati.

Nel corso del 2019 la Fondazione ha presentato alla Soprintendenza un nuovo progetto per il riordino dei materiali che è stato tuttavia nuovamente respinto, giacché per poter avviare qualunque progetto, l'ente regionale ha chiesto alla Fondazione di riportare i documenti allo stato originario, ossia di ripristinare "l'ordine" in cui le carte sono state consegnate dalla Comunione Eredi. I documenti giunti a Milano non erano stati classificati e disposti secondo un ordine preciso, ma suddivisi in faldoni secondo i criteri adottati da Edda Ronchi che, nel corso della redazione della sua antologia, aveva mescolato le carte originali, le trascrizioni e le fotocopie. Il lavoro di parziale riordino cominciato nel 2009 per facilitare la consultazione dei materiali non è stato riconosciuto. Al fine di avviare i lavori per un definitivo inventario delle carte malapartiane, sono entrati a far parte dell'organico della Fondazione dal gennaio 2020 due studiosi: il dottor Federico Oneta, archivista, e

⁷ Nel 1988 l'archivio è stato trasferito alla Biblioteca Nazionale di Lucca, dove è stato conservato per un paio d'anni prima di essere riportato definitivamente ad Arcetri.

⁸ Nel luglio del 2017 Matteo Noja ha dichiarato in un'intervista: «Noi avevamo presentato un progetto per catalogare la corrispondenza, poi, quando Dell'Utri fu recluso, la soprintendenza ci vietò di toccare le carte», intervista di Matteo Noja a «Toscana Oggi», 15 luglio 2017, disponibile all'indirizzo <https://www.toscanaoggi.it/Edizioni-locali/Prato/Archivio-Malaparte-la-catalogazione-e-ancora-da-finire>, consultato il 6/01/2020.

la dottoressa Carla Maria Giacobbe, specialista di Malaparte. Le collocazioni riportate nella tesi si rifanno allo stato di riordino dell'archivio del luglio 2021.

Lo strumento imprescindibile per avvicinarsi all'archivio dello scrittore è stato dunque, almeno fino al 2015 – e di fatto a tutt'oggi – la cospicua antologia curata dalla sorella dell'autore, Edda Ronchi Suckert, e pubblicata fra il 1991 e il 1996, e che è la risultante della trascrizione di gran parte del materiale ritrovato nello studio dello scrittore dopo la sua morte. Ognuno dei dodici volumi che compongono l'antologia, suddivisi cronologicamente, contiene circa ottocento pagine di trascrizioni non annotate di documenti originali: oltre a mancare le descrizioni dello stato dei documenti, non vi sono accenni al metodo filologico adottato. In compenso numerosi sono i commenti allegati alle trascrizioni dei documenti utili, secondo la curatrice, a contestualizzare, giustificare e scagionare eventualmente il fratello da accuse di vario tipo relative, essenzialmente, al suo ruolo durante il Ventennio e poi durante la guerra e all'indomani dell'8 settembre. Consultando l'antologia è legittimo chiedersi se Edda Ronchi Suckert abbia effettivamente trascritto tutti i documenti in suo possesso e se lo abbia fatto fedelmente: sicuramente le trascrizioni sono il frutto di una grande devozione e di un'abnegazione assoluta, pur mancando del rigore filologico che consentirebbe di utilizzarle come base per uno studio scientificamente fondato.

Al momento di cominciare le ricerche, si è imposta a noi la necessità di condurre prima di tutto un'indagine per il reperimento dei materiali originali, in modo da avviare un raffronto con le trascrizioni di Edda Ronchi Suckert, verificare così l'attendibilità dei testi raccolti nell'antologia ed eventualmente documentare la presenza di inediti relativi al periodo della composizione di *Kaputt*. Lo stesso inventario sommario dell'archivio appariva piuttosto scarno e ci è sembrato indispensabile, innanzitutto, passarne in rassegna i contenuti.

Una prima e consistente parte del lavoro è dunque consistita nel raccogliere i materiali presenti nell'archivio Malaparte e in un successivo raffronto degli originali con le trascrizioni pubblicate nell'antologia. La difficoltà è stata doppia: se è di per sé già complesso il reperimento dei materiali in un archivio non inventariato, nel caso del fondo Malaparte abbiamo dovuto anche tenere conto del rimaneggiamento dei testi da parte della sorella dell'autore. 255 i faldoni contenenti fascicoli e cartelline accumulati da Edda Ronchi Suckert che ha trascritto i documenti, li ha fotocopiati e commentati, annotando i suoi appunti non solo direttamente sulle trascrizioni, ma spesso sugli originali stessi, al punto da rendere impossibile la distinzione tra un originale (di Malaparte), una trascrizione e le fotocopie mescolate – o no – a documenti originali.

Lo spoglio dei materiali d'archivio ha comunque permesso di constatare l'assenza di un manoscritto o di una bozza di *Kaputt* che permetta di analizzare le varianti delle stesure del romanzo: sono state rinvenute tuttavia alcune agende manoscritte relative agli anni 1941-1943, contenenti molti

riferimenti al romanzo del 1944. Si tratta del *Giornale segreto*, il diario in cui Malaparte annotava appunti, riflessioni e brevi resoconti delle sue giornate mentre era corrispondente di guerra fra la Polonia, la Germania, la Svezia e la Finlandia. Dalla trascrizione fatta – sono risultate un centinaio di cartelle – si evince che il *Giornale segreto* è un vero e proprio laboratorio creativo precedente la stesura di *Kaputt*. Oltre a consentirci di rinvenire questo importante materiale, lo spoglio dell'archivio ha permesso di mettere mano ad alcuni carteggi parzialmente inediti con editori italiani e stranieri per la gestione dell'opera, che abbiamo utilizzato per il nostro studio. Segnaliamo che, salvo diversa indicazione, tutti i documenti citati nel lavoro (le lettere e i dattiloscritti, ma anche le trascrizioni di Edda Ronchi Suckert) sono stati emendati dai refusi.

La tesi, suddivisa in tre parti, ha come oggetto l'analisi del percorso narrativo di Malaparte, che lo ha condotto dai racconti degli anni Trenta a *Kaputt*, e si pone l'obiettivo di rileggere l'opera per metterne in luce quei caratteri di originalità che la rendono per molti aspetti precorritrice di tendenze letterarie più tardive. Abbiamo ritenuto importante nel nostro studio affiancare all'analisi del dato letterario anche quella del dato biografico, inteso a ricostruire e a illuminare soprattutto alcuni aspetti non del tutto noti relativi alle vicende editoriali delle opere prese in esame. La fine degli anni Venti sono considerati il punto di partenza del percorso poiché segnano, come si sottolinea nella premessa al lavoro, il primo grande punto di svolta nella biografia e nella produzione malapartiana. Dopo essersi distinto nel corso dei suoi vent'anni come polemista e politologo vagheggiando invano la carriera diplomatica, Malaparte, trentenne, decide infatti di dedicarsi esclusivamente alla letteratura: il 1928 può essere considerato una data-simbolo perché è l'anno in cui pubblica i suoi primi racconti in terza pagina.

Poiché la nascita del narratore è profondamente legata al contesto giornalistico dove i suoi racconti vedono la luce prima di essere raccolti in volume ed è evidente che letteratura e giornalismo siano i due poli fra i quali la scrittura di Malaparte costantemente si muove negli anni successivi, nella tesi viene dato notevole rilievo non solo alle pubblicazioni in volume, ma anche ai suoi articoli. Come osserva Emmanuel Mattiato, «Malaparte eccelle nel comporre, attraverso la serie dei suoi articoli, un'autentica opera letteraria con la propria logica e coerenza interna, un'opera [...] pienamente compenetrata dall'attualità e allo stesso tempo erede di un sistema poetico autonomo e complesso»⁹: nonostante la sua frammentarietà, la produzione giornalistica dello scrittore va messa dunque sullo stesso piano della produzione letteraria.

Con l'obiettivo di esaminare le caratteristiche della scrittura di Malaparte negli anni Trenta, nella prima parte della tesi viene proposta una panoramica sulle sue prime sperimentazioni narrative.

⁹ M. Mattiato, *La guerra come laboratorio di scrittura malapartiana*, Atti 2009, p. 8.

Nel primo capitolo prenderemo in esame un campione di testi apparsi fra il 1928 e il 1940 su «La Stampa» e sul «Corriere della Sera», raccolti in seguito in *Sodoma e Gomorra* (1931), *Fughe in prigione* (1936), *Sangue* (1937) e *Donna come me* (1940), allo scopo di individuare i tratti che anticipano il romanzo del 1944. Si mette inoltre in luce come in questi anni in cui il racconto appare come la forma più indicata a narrare le incertezze di inizio secolo influenzando la struttura del romanzo, sia il giornale stesso a imporre allo scrittore la misura breve, costringendolo a condensare le proprie ispirazioni narrative in elzeviri e altri tagli di pagina. Attraverso le sue pubblicazioni periodiche, Malaparte sviluppa in questi anni le inclinazioni, le strategie, i temi di riflessione e il *modus operandi* che negli anni Quaranta gli forniranno una base di partenza per la composizione *Kaputt*: l'interesse nel racconto di fatti realmente accaduti; la tendenza all'autorappresentazione e alla descrizione di una realtà che, seguendo i precetti bontempelliani, diventa magica; la ricerca della potenza d'immagine; l'attenzione ai temi di follia, animalità e crudeltà; l'uso di una lingua accessibile ma al contempo impreziosita da metafore e similitudini; la progressiva volontà di scrivere da scrittore e non da giornalista; l'ampliamento e la rielaborazione dei testi a partire da piccoli nuclei di partenza.

Nel secondo capitolo ci si sofferma sul primo romanzo dello scrittore, *Il Sole è cieco* (1941), considerato in questo studio come il *trait d'union* che connette le sperimentazioni degli anni Trenta a *Kaputt*. A partire dagli anni Quaranta, Malaparte ricerca una forma di più ampio respiro e ritrova nel tema della guerra il collante capace di tenere insieme i materiali altrimenti disorganici pubblicati sulla stampa periodica. Ancora una volta, infatti, il volume si costituisce di materiali tratti dalle corrispondenze giornalistiche, ma supera la frammentarietà delle precedenti raccolte attraverso l'introduzione di un intreccio unitario. Viene collaudato in quest'occasione il metodo di lavoro già sperimentato con alcuni dei racconti pubblicati in volume nel corso del decennio precedente, ossia la rielaborazione e l'ampliamento degli articoli scritti per il «Corriere», e si assestano alcuni tratti distintivi della scrittura di Malaparte, come la commistione tra fiction e *non-fiction*, nonché i presupposti ideologici di *Kaputt*.

La seconda parte della tesi è incentrata su un periodo più breve ma cruciale, che va dal 1941 al 1943, e prende in esame quelli che possono essere considerati i veri e propri avantesti di *Kaputt*, ovvero gli articoli pubblicati da Malaparte come corrispondente dal fronte orientale al seguito della Wehrmacht, e le tre agende del *Giornale segreto* rinvenute in archivio. Il primo capitolo di questa seconda parte è dedicato a esplorare i reportage di guerra dal punto di vista tematico, ideologico e narrativo per analizzare in che modo vengano successivamente rielaborati nella composizione de *Il Volga nasce in Europa* (1943) e nella stesura di *Kaputt*. Allo scopo di chiarire il ruolo svolto dalla censura fascista e della censura autoimposta e di avviare un raffronto tra la raccolta del 1943 e il romanzo dell'anno successivo, diventa rilevante l'esame degli articoli che vengono inclusi nel *Volga*

ma che non sono ripresi nella composizione del romanzo e di quelli che invece, benché scartati nel 1943, vengono in seguito ripresi, come l'articolo scritto all'indomani del pogrom di Iași (*In Jassy martoriata dal tradimento ebraico*, 5 luglio 1941) e il reportage in cui viene descritto il Governatorato di Polonia (*Inverno in Polonia*, 17 febbraio 1942, *Amazzoni e operai nelle strade di Cracovia*, 22 febbraio 1942, *Sorge il "Nebenland" di Polonia*, 22 marzo 1942, e *Fine del romanticismo politico*, 24 marzo 1942).

Nel capitolo 2.2 l'attenzione è rivolta all'analisi del *Giornale segreto*, strumento indispensabile per permettere da un lato di scoprire i procedimenti attraverso cui Malaparte rielabora l'esperienza vissuta durante gli anni della guerra e, dall'altro, per ricostruire la cronologia compositiva di *Kaputt*. La versione integrale del diario di Malaparte viene confrontata con le trascrizioni di Edda Ronchi Suckert per mostrare le imprecisioni e i tagli che, per quanto generalmente lievi, potrebbero essere corretti allo scopo di fornire un'edizione critica delle agende. Gli appunti del diario, che appaiono succinti fino al febbraio 1942, diventano più corposi fra il 1942 e il 1943, e vengono selezionati e rielaborati negli articoli e nel romanzo in maniera diversa. Attraverso un'analisi comparata di estratti del diario, lacerti degli articoli e brani del romanzo, vengono esaminate le differenze e le somiglianze fra i testi ed evidenziate le caratteristiche principali della scrittura narrativa di Malaparte.

La terza e ultima parte della tesi è finalizzata in prima battuta a illuminare l'iter editoriale che ha condotto dalla pubblicazione della prima edizione italiana (Casella 1944) alla quinta (Aria d'Italia 1950), ad analizzare le traduzioni dell'opera e l'accoglienza riservatela in Europa. Grande spazio viene dunque dato all'analisi dei paratesti, nei quali si rileva la tendenza di Malaparte a mistificare il proprio passato allo scopo di amplificare tutti quelli che possono essere considerati meriti antifascisti. I critici si sono spesso soffermati sulla *mancaza di sincerità* dello scrittore, lasciando che la sua biografia prevaricasse e, di conseguenza, hanno letto *Kaputt* come l'opera non fededegna di un mistificatore, sottovalutandone di fatto gli aspetti letterari più interessanti.

Proprio l'incomprensione del singolare oggetto letterario che è *Kaputt* ha motivato, nell'ultimo capitolo, un esame dell'opera a partire dalle questioni relative al suo genere di appartenenza: più che essere letta come una cronaca storica o come un *memoir*, essa va considerata come un romanzo. Un romanzo senza una struttura ordinata e senza una trama, perché influenzato dall'azione disgregatrice della forma breve, ma pur sempre un romanzo, un'opera la cui intenzione estetica supera la volontà di fornire una puntuale testimonianza biografica e storiografica. Frutto di un'eredità culturale multiforme, che si esprime attraverso innumerevoli riferimenti intertestuali alle maggiori opere della tradizione europea, *Kaputt* è lo spazio in cui si manifestano i risultati di un

decennio di sperimentazioni narrative, che anticipano tutta una serie di tendenze che si diffonderanno in Italia soltanto a partire dagli anni Cinquanta.

Ringraziamenti

Si desidera ringraziare la Fondazione Biblioteca di Via Senato, e in particolare Matteo Noja e Carla Maria Giacobbe per il costante supporto; l'Archivio Storico «Corriere della Sera», le biblioteche nazionali di Norvegia, Svezia, Repubblica Ceca, Francia e Spagna, le biblioteche reali di Danimarca e Belgio e la New York Public Library per le preziose indicazioni bibliografiche.

Ringrazio Barbara Meazzi e Stefano Giovannuzzi per aver seguito, incoraggiato e corretto questo lavoro in tutte le sue fasi a partire dal 2017; Beatrice Manetti ed Emmanuel Mattiato per gli indispensabili consigli e il tempo che mi hanno dedicato; Maria Pia De Paulis per la sua generosa disponibilità.

Ringrazio inoltre i miei colleghi Miriam Begliuomini, Gianmarco Giuliana, Maria Grazia Scrimieri e Pierre Niccolò Sofia per il continuo confronto e l'immane sostegno.

La mia sentita gratitudine va infine ai miei genitori, a mio fratello e Lucia, a Stefano e a tutti gli amici che con pazienza mi hanno sostenuta durante il percorso dottorale.

Abbreviazioni

Archivi

- **AM, FBVS:** Archivio Malaparte, Fondazione Biblioteca di Via Senato;
- **ASFCdS:** Archivio Storico della Fondazione «Corriere della Sera».

Materiali d'archivio

- **Taccuino:** C. Malaparte, agenda manoscritta a fogli mobili (1941-1942), 208/1034, AM, FBVS;
- **Quaderno n°1:** C. Malaparte, quaderno manoscritto con copertina rigida n°1 (1942), 208/1035, AM, FBVS;
- **Quaderno n°2:** C. Malaparte, quaderno manoscritto con copertina rigida n°2 (1942-1944), 208/1035, AM, FBVS.

Opere e testate giornalistiche

- **Atti 1991:** AA. VV, *Malaparte scrittore d'Europa. Atti del convegno (Prato 1987) e altri contributi*, G. Grana e V. Baroncelli (a cura di), Prato, Marzorati, 1991;
- **Atti 1999:** AA. VV, *La rivolta del santo maledetto*, C. Di Biase (a cura di), Napoli, Cuen, 1999 (atti del convegno di Napoli 1997);
- **Atti 2000:** AA. VV, *Curzio Malaparte. Il narratore, il politologo, il cittadino di Prato e dell'Europa*, R. Barilli e V. Baroncelli (a cura di), Napoli, Cuen, 2000 (atti del convegno di Prato 1998);
- **Atti 2007:** AA. VV, «*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*, M. Grassi (a cura di), Olschki, Firenze, 2008;
- **Atti 2009:** *Viaggio fra i terremoti. Malaparte e il giornalismo. Atti del convegno, Prato, 12 dicembre 2008*, M. Grassi e F. Goti (a cura di), Prato, Biblioteca comunale Alessandro Lazzerini, 2009 (atti del convegno di Prato 2008);
- **Atti 2017:** *Curzio Malaparte témoin et visionnaire*, M. Coury e E. Mattiati (a cura di), «Cahiers d'études italiennes» (online), 24, 2017;
- **Atti 2020 To:** *Curzio Malaparte e la ricerca dell'identità europea*, B. Baglivo, B. Manetti, E. Mattiati, B. Meazzi (a cura di), Chambéry, Presses Universitaires Savoie Mont Blanc, 2020;
- **Atti 2020 Va:** «*Il Volga nasce in Europa*»: *Curzio Malaparte in Polonia e in Russia*, R. Bruni, L. Masi, M. Slarzyńska (a cura di), Wydawnictwo Naukowe UKSW, Varsavia, 2020;
- **Chroniques 2018:** AA. VV. *Curzio Malaparte. Esperienza e scrittura*, M. P. De Paulis (a cura di), «Chroniques italiennes», n. 35 (1/2018), serie web;
- «**CdS**»: «Corriere della Sera»;
- **Guerri:** G. B. Guerri, *L'arcitaliano. Vita di Curzio Malaparte*, Milano, Bompiani, 1980;

- **Laforgia:** E. R. Laforgia: *Malaparte scrittore di guerra*, Firenze, Vallecchi, 2011;
- **Les écrivains-journalistes:** E. 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, Université Paris X - Nanterre, 2003;
- **K:** C. Malaparte, *Kaputt*, G. Pinotti (a cura di), Milano, Adelphi, 2014;
- **K 1944:** C. Malaparte, *Kaputt*, Napoli, Casella, 1944;
- **K 1948:** C. Malaparte, *Kaputt*, Milano, Guarnati, 1948;
- **K Denoël:** C. Malaparte, *Kaputt*, J. Bertrand (trad.), Paris, Denoël, 1946;
- **M. I:** AA. VV., *Malaparte. Volume I. 1905-1926*, E. Ronchi Suckert (a cura di), Città di Castello, Tibergraph, 1991;
- **M. II:** AA. VV., *Malaparte. Volume II. 1927-1931*, E. Ronchi Suckert (a cura di), Città di Castello, Tibergraph, 1992;
- **M. III:** AA. VV., *Malaparte. Volume III. 1932-1936*, E. Ronchi Suckert (a cura di), Firenze, Ponte alle Grazie, 1992;
- **M. IV:** AA. VV., *Malaparte. Volume IV. 1937-1939*, E. Ronchi Suckert (a cura di), Firenze, Ponte alle Grazie, 1992;
- **M. V:** AA. VV., *Malaparte. Volume V. 1940-1941*, E. Ronchi Suckert (a cura di), Firenze, Ponte alle Grazie, 1993;
- **M. VI:** AA. VV., *Malaparte. Volume VI. 1942-1945*, E. Ronchi Suckert (a cura di), Firenze, Ponte alle Grazie, 1993;
- **M. VII:** AA. VV., *Malaparte. Volume VII. 1946-1947*, E. Ronchi Suckert (a cura di), Firenze, Ponte alle Grazie, 1993;
- **M. VIII:** AA. VV., *Malaparte. Volume VIII. 1948-1949*, E. Ronchi Suckert (a cura di), Firenze, Ponte alle Grazie, 1994;
- **M. IX:** AA. VV., *Malaparte. Volume IX. 1950-1951*, E. Ronchi Suckert (a cura di), Città di Castello, Tibergraph, 1995;
- **Pardini:** G. Pardini, *Curzio Malaparte. Biografia politica*, Milano-Trento, Luni, 1998;
- **Serra:** M. Serra, *Malaparte. Vite e leggende*, Venezia, Marsilio, 2012;
- **Volga 43:** C. Malaparte, *Il Volga nasce in Europa*, Milano, Bompiani, 1943;
- **Volga 48:** C. Malaparte. *La Volga naît en Europe*, Paris, Domat, 1948;
- **Volga 51:** C. Malaparte, *Il Volga nasce in Europa*, Roma, Aria d'Italia, 1951.

Premessa. La fine degli anni Venti: un momento di svolta

Non ancora ventenne, Kurt Erich Suckert ha già vissuto alcune delle esperienze fondamentali da cui scaturiranno le sue “teorie” politiche e le sue prime opere: grazie al poeta Bino Binazzi si è formato letterariamente e politicamente, venendo in contatto da un lato con i protagonisti dei circoli culturali fiorentini (Papini, Soffici, Palazzeschi) e dall’altro con gli ideali mazziniani e garibaldini che presto diventano anche i suoi; nel 1913 si è iscritto al Partito Repubblicano Italiano, proponendosi come segretario della sezione giovanile di Prato, ha partecipato attivamente ai moti della “settimana rossa” nel giugno 1914¹ e ha vissuto poi la Grande Guerra in prima persona, arruolandosi volontariamente per ben due volte, prima nella Legione Straniera di Peppino Garibaldi, dove ha scoperto il sindacalismo rivoluzionario che lo ha fatto approdare all’interventismo, e poi, nel maggio 1915, nella Brigata Cacciatori delle Alpi. Appena compiuti vent’anni, nell’estate 1918, Suckert viene messo a capo di una sezione lanciafiamme durante la terribile battaglia di Bligny: ne esce decorato con diverse medaglie al valore, ma con i polmoni fatalmente danneggiati per via del gas iprite.

Al termine della guerra, Suckert resta alle dipendenze del II Corpo d’Armata in Belgio e dopo aver svolto incarichi di diversa natura viene nominato, nell’ottobre 1919, Addetto alla Legazione d’Italia in Polonia a Varsavia, dove resta per un anno, carezzando il sogno d’intraprendere la carriera diplomatica. Convinto della necessità di una rinascita nazionale, interpreta i disordini della “settimana rossa” come un fallimento della classe dirigente socialista, e a seguito della battaglia russo-polacca dell’aprile 1920, convincendosi che un’insurrezione che emuli il modello bolscevico contribuirebbe soltanto ad acuire ancora di più i problemi italiani, inizia a delineare la sua teoria della Controriforma.

Il 1° gennaio 1921, all’età di ventitré anni, fonda il movimento culturale dell’Oceanismo e la rivista «Oceanica», il cui sottotitolo passa da «Rivista quindicinale del gruppo internazionale d’arte e di cultura» nel primo numero a «Rassegna dell’Oceanismo, movimento artistico internazionale» nell’ultimo: benché questo esperimento abbia vita breve (quattro numeri in due mesi, fino al 1° marzo) e nessun seguito negli ambienti culturali italiani (malgrado l’utilizzo dei termini «gruppo» e «movimento», l’oceanismo e «Oceanica» restano appannaggio esclusivo del loro fondatore), è importante tenerne conto perché la rivista rappresenta lo spazio in cui prende «consistenza programmatica e organica la forte polemica antiborghese e antidemocratica del suo fondatore»² e perché costituisce «il primo tentativo [...] di tradurre la rivoluzione politica [...] in termini culturali

¹ *Pardini*, p. 28.

² *Ivi*, p. 57.

e artistici»³. Nel manifesto dell'Oceanismo, il movimento s'identifica infatti nella ricerca di una nuova umanità e di una nuova spiritualità, ossia del «senso oceanico della vita»⁴ che si sarebbe perso, nella visione di Suckert, a causa del dilagare del particolarismo, del pragmatismo e dell'utilitarismo borghesi.

Suckert esordisce anche, nel frattempo, come scrittore: dopo aver pubblicato a proprie spese il provocatorio pamphlet *Viva Caporetto!*, lo promuove nell'ultimo numero della rivista con una roboante presentazione, definendolo il libro più «tragico, [...] nuovo, [...] audace»⁵ che sia mai stato scritto, già pubblicato e discusso all'estero, dove il suo autore si sarebbe «giustamente» guadagnato la nomea di «Barbusse italiano»⁶. Riassumendo tutti i principali temi del fascismo antimodernista, il giovane reduce della Grande Guerra celebra in questo testo la disfatta del 1917 come la rivolta della classe proletaria, attribuendole un ruolo di primaria importanza all'interno del più vasto movimento di rivoluzione e rinascita europea cominciato con la Rivoluzione russa⁷. Tornano in quest'occasione i riferimenti allo spirito oceanico che caratterizzerebbe l'uomo nuovo nato in seguito alla sofferta esperienza della guerra. Il saggio, ribattezzato *La rivolta dei santi maledetti*, viene pubblicato nuovamente nel 1923, ma questa volta con una sostanziosa revisione testuale, volta ad assimilare la rivoluzione proletaria a quella fascista, nella quale Suckert ha iniziato nel frattempo ad avere fede⁸. Se la scelta di pubblicare il libro nel 1921 senza l'autorizzazione ministeriale gli costa l'accesso alla carriera diplomatica, gli fa tuttavia guadagnare una discreta notorietà tanto negli ambienti politici, fascisti e antifascisti⁹, quanto in quelli letterari. In particolare, in questo periodo viene introdotto in alcuni cenacoli culturali romani, fra cui quello di Cecchi, Cardarelli e degli altri animatori de «La Ronda», sulle cui pagine Suckert pubblica qualche articolo. Nel 1922 esce *Le nozze degli eunuchi*,

³ S. Laporte, *L'Océanisme : une passion cosmopolite du jeune Malaparte à la veille de son adhésion au fascisme (1921-1922)*, U. Lemke, M. Lucarelli, E. Mattiati (a cura di), *Cosmopolitisme et réaction : le triangle Allemagne - France - Italie dans l'entre-deux-guerres*, Chambéry, Presses Université Savoie Mont-Blanc, 2014, p. 233 (traduzione nostra).

⁴ C. E. Suchert, *Il manifesto dell'Oceanismo*, «Oceanica», n. 1, 1° gennaio 1921, ora *M. I.*, p. 189.

⁵ *Id.*, «Oceanica», n. 4, 1° marzo 1921, p. 5, ora *M. I.*, p. 202, come la successiva. Cfr. anche L. Martellini, *Curzio Malaparte: La rivolta dei santi maledetti*, «Cuadernos de Filología Italiana», 22, 2015, pp. 155-180, disponibile online, all'indirizzo https://www.researchgate.net/publication/286481641_Curzio_Malaparte_La_rivolta_dei_santi_maledetti, consultato il 15/11/2021.

⁶ *Ibidem*. Nel 1916, ossia nel pieno del conflitto, Henri Barbusse aveva pubblicato il romanzo antimilitarista *Le Feu. Journal d'une escouade*, in cui narrava la propria esperienza di soldato dell'esercito francese sul fronte occidentale. Il romanzo, insignito del premio Goncourt nello stesso anno, era stato pubblicato per la prima volta in Italia nel 1918.

⁷ Per un'analisi approfondita sul fascismo antimodernista in *Viva Caporetto!* si veda E. Gentile, *Le origini dell'ideologia fascista (1918-1925)*, Roma-Bari, Laterza, 1975, pp. 276-295.

⁸ Per ulteriori approfondimenti sulle varianti di *Viva Caporetto!//La rivolta dei santi maledetti* rimando a L. Martellini, *Curzio Malaparte: La rivolta dei santi maledetti*, cit.; A. Pozzetta, «*Ci sono veramente delle canaglie fra i soldati!*» *Curzio Malaparte: da Viva Caporetto! a La rivolta dei santi maledetti*, R. Cicala (a cura di), *Inchostro proibito. Libri censurati nell'Italia contemporanea*, Pavia, Edizioni Santa Caterina, 2012, pp. 44-61; F. Medaglia, *Le tre edizioni di Viva Caporetto! Tensione e cambiamento*, *Chroniques* 2018, pp. 21-39, disponibile all'indirizzo <http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes-recherche-par-numero-page-1-441707.kjsp?RH=1488359347838>.

⁹ Si legga a questo proposito: S. Caprioglio, *La conquista dello Stato per Gramsci e Malaparte*, «Belfagor», vol. 41, n. 3, 31 maggio 1986, p. 245-261.

satira a sfondo letterario con cui l'autore pretende di uccidere «tutto ciò che è particolarismo e colore locale»¹⁰, ma che di fatto, nei toni delle sue polemiche, conserva un sapore fortemente provinciale.

È indubbio che i primi anni Venti siano importanti nell'opera di Malaparte più dal punto di vista politico-ideologico che da quello letterario: «nel 1922», osserva Pardini, «Suckert aveva già elaborato un impianto ideologico e culturale di fondo che, a grandi linee, vedeva l'Italia impotente di fronte alle “forme moderne”, in arte, in filosofia, in sociologia e in politica, sostenendo che “l'Italia non può assorbire le forme della civiltà di tipo anglo-sassone o anglo-germanica»¹¹. Nel fascismo, inteso come conseguenza diretta della rivolta di Caporetto, Suckert vede ormai l'unica risposta possibile alla crisi nazionale che l'Italia sta attraversando: il 10 settembre 1922 s'iscrive così al Pnf.

Il percorso ideologico del Malaparte politico è stato attentamente analizzato da molti studiosi, ai cui testi rimandiamo per ogni eventuale approfondimento¹²; in questa sede ci preme soprattutto ricordare che l'adesione di Suckert al fascismo si realizza pienamente fra 1919 e 1922, quando il movimento, caratterizzato da forti tendenze insurrezionali, si fa promotore di un'idea di profonda trasformazione sociale: fascista della prima ora, egli appartiene a quel gruppo di intellettuali per cui il fascismo rappresenta «un tentativo di superamento della concezione del vecchio Stato liberal-democratico tramite una frattura rivoluzionaria in grado di garantire partecipazione piena ed effettiva del popolo alla vita, alla guida e alla gestione dello Stato»¹³. Dopo il 1922, quando il fascismo-movimento si trasforma in fascismo-regime passando, grazie ad accordi e intese con gli esponenti delle forze liberali e conservatrici, da strumento di opposizione a strumento di salvaguardia del sistema, l'atteggiamento di Suckert diventa invece polemico nei confronti di Mussolini, colpevole ai suoi occhi di non realizzare fino in fondo la rivoluzione fascista.

A quest'epoca «Suckert era ormai entrato nella cerchia dei più promettenti giovani intellettuali del dopoguerra. Le sue prese di posizione e le sue opinioni erano assai ricercate e spesso ospitate nelle riviste letterarie più importanti»¹⁴. Abbandonata la facoltà di giurisprudenza, a cui si era iscritto nel 1921, inizia a vivere esclusivamente di collaborazioni giornalistiche: scrive per «Il Mattino» e per

¹⁰ C. Suckert, *Le nozze degli eunuchi*, Roma, Rassegna Internazionale, 1922, p. 19.

¹¹ Pardini, p. 62.

¹² Oltre al già citato Pardini, si vedano molti degli interventi contenuti in *Atti 1991*; E. Mattiati, *Messianismo politico e antimodernità nei primi miti letterari di Curzio Malaparte*, «Revue des Etudes italiennes», 55, n. 1-2, gennaio-giugno 2009 (gennaio 2012), Paris, L'Âge d'Homme/Université de Paris 4 – La Sorbonne, p. 109-121; M. Chiavarone, *Il realismo storico di Malaparte tra machiavellismo e “amplificazione” della verità*, A. Campi, S. De Luca (a cura di), *Il realismo politico: figure, concetti, prospettive di ricerca*, Soveria-Mannelli, Rubbettino, 2014; E. Mattiati, *Viva Caporetto! e il mito malapartiano delle origini: echi di Marinetti, Gobetti e Emerson (1921-1923)*, *Atti 2017*, <https://journals.openedition.org/cei/3329>; P. Pizzimento, *Curzio Malaparte. Scrittore in guerra*, «Le forme e la storia», X, 2017, 2, pp.175-196; A. Pozzetta, *Tra «eroi capovolti» e «custodi del disordine». Curzio Malparte interprete della storia europea (1921-1931)*, *Chroniques 2018*, pp. 57-73, disponibile all'indirizzo <http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes-recherche-par-numero-page-1-441707.kjsp?RH=1488359347838>.

¹³ Pardini., p. 122.

¹⁴ Ivi, p. 63.

«Il Tempo», e se la sua iscrizione al fascio gli consente di intervenire su «Camicia Nera», «La Nazione» e «L'Impero», non gli impedisce tuttavia di lavorare contemporaneamente con «Il Mondo», «Energie nuove» e «Rivoluzione liberale».

Negli interventi di questo periodo sviluppa le linee principali del suo pensiero politico, che trova una sistemazione teorica nel saggio del 1923, *L'Europa vivente. Teoria storica del Sindacalismo nazionale*, e nel giugno 1924 fonda «La conquista dello Stato», rivista che, nel suo proposito di fornire un supporto ideologico omogeneo per il fascismo intransigente, si presenta in un primo tempo come «avversa al fascismo di governo e [...], soprattutto, antimussoliniana»¹⁵. Nella primavera del 1925 Suckert compie però una brusca inversione di marcia e, probabilmente costretto dalle pressioni governative, si allinea con le politiche del regime attraverso posizioni più concilianti. Malgrado questo cambiamento radicale e l'adesione al manifesto degli intellettuali fascisti, gli vengono provvisoriamente revocati tutti gli incarichi ufficiali all'interno del partito.

Amareggiato, Suckert deve rinunciare a questo punto alla possibilità d'intervenire apertamente in politica, ma non volendo abbandonare definitivamente la funzione auto-attribuitasi di «consigliere del principe»¹⁶, sceglie di dissimulare le sue polemiche su un diverso piano, aderendo a Strapaese, movimento letterario che ha in realtà una natura politica molto forte. Gli strapaesani, intellettuali intransigenti sconfitti, antimodernisti e ruralisti, si servono di forme quali il romanzo fantapolitico, la satira e il racconto paradossale per riscrivere il presente e criticare Mussolini e il regime che li ha emarginati. Attraverso tali espedienti narrativi, la letteratura strapaesana assume di fatto un atteggiamento critico e «di “fronda”»¹⁷. Suckert-Malaparte collabora in questo periodo a «Il Selvaggio» di Mino Maccari e a «L'Italiano» di Leo Longanesi, pubblica nel 1925 il saggio *Italia barbara*, che rappresenta una sorta di manifesto della stagione appena cominciata, e poi, fra il 1926 e il 1927, a puntate su «La Chiosa», il romanzo fantapolitico *Don Camaleone*. Alla produzione strapaesana di Suckert, nel frattempo diventato Malaparte¹⁸, sono ascrivibili anche il romanzo inconcluso *Il reame dei cornuti in Francia* (1926), il romanzo picaresco *Avventure di un capitano di sventura* (1927) e la raccolta di poesie *L'Arcitaliano* (1928).

Amministratore delegato della casa editrice de «La Voce» dal 1925 e condirettore della «Fiera Letteraria» dal 1927, Malaparte appoggia, nel 1926, il progetto di Massimo Bontempelli di fondare, per le edizioni della «Voce», una nuova rivista letteraria, «Novecento. Cahiers d'Italie et d'Europe»,

¹⁵ Ivi, p. 127.

¹⁶ R. Barilli, *Lupus dei qui tollit peccata mundi. Il Don Camaleone come opera ombelicale*, *Atti 2000*, p. 38.

¹⁷ Pardini, p. 188.

¹⁸ Kurt Erich Suckert diventa Curzio Malaparte sin dal 1925 (anche se legalmente solo dal 1929): «All'inizio i due nomi coesistono, come nella prima edizione di *Italia barbara* [dove l'autore si firma Curzio Suckert, N.d.A.], oppure si alternano nella torrenziale produzione giornalistica di quegli anni», *Serra*, p. 107.

ma la collaborazione avrà vita breve: l'epistolario curato da Marinella Mascia Galateria mostra come la creazione della rivista risulti un'impresa personale di Bontempelli e che, al contrario, le iniziative di Malaparte siano fin dall'inizio «orientate a spersonalizzare l'operazione culturale rappresentata da "900"»¹⁹ e «a disconoscere la legittimità dell'equazione novecentismo-bontempellismo»²⁰. Nelle intenzioni di Malaparte, «Novecento. Cahiers d'Italie et d'Europe» avrebbe infatti dovuto essere una rivista all'avanguardia, «uno strumento di diffusione e di propaganda della letteratura nazionale, e per questo avrebbe dovuto essere scritta in francese»²¹; per Bontempelli, invece, l'utilizzo del francese era subordinato allo scopo di promuovere una «cultura senza confini»²². Ben presto le differenze di veduta fra direttore e editore rendono impossibile la loro collaborazione: che sia per la propria fedeltà a Strapaese o per l'insofferenza di sentire parlare di «Novecento» «come di una creatura esclusivamente bontempelliana, senza che venga citata "La Voce"»²³, Malaparte tenta di boicottare la rivista dall'interno con ogni mezzo e si ritira solo un anno dopo la sua fondazione.

Nonostante le delusioni vissute in ambito politico, che lo spingono a un ripiegamento verso la letteratura, nel 1926 Malaparte non è ancora pronto ad abbandonare definitivamente il campo. Quell'anno si espone infatti come testimone nel processo Matteotti assumendo un ruolo chiave per la vittoria del governo, il che gli consente di ottenere fino al 1927 la possibilità di ricoprire alcuni ruoli minori nelle file del partito²⁴. È soltanto nel 1928 che Malaparte si trova obbligato ad «abbandonare la politica attiva, non essendogli stato affidato nessun incarico»²⁵: senza scendere a compromessi che potessero snaturare l'essenza politica della «Conquista dello Stato», chiude la rivista, il cui ultimo numero esce a dicembre, e comincia a dedicarsi esclusivamente al giornalismo e alla letteratura²⁶. Non è infatti un caso che al 1928 risalgano, come vedremo, i suoi primi racconti, pubblicati sulla terza pagina della «Stampa» e in alcune riviste letterarie. La disillusione che lo scrittore sconta sul piano politico si traduce in un'importante svolta nella sua vita e nella sua opera: dopo aver ottenuto la notorietà a livello nazionale come autore di pamphlet, satire e saggi socio-politici, Kurt Erich Suckert si avvia a diventare Curzio Malaparte, giornalista e scrittore di caratura europea e, a cavallo

¹⁹ M. Mascia Galateria, *Lettere a Parigi*, M. Mascia Galateria (a cura di), C. Alvaro, M. Bontempelli, N. Frank. *Lettere a "900"*, Roma, Bulzoni, 1985, p. V.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Pardini, p. 208.

²² C. Donati, *Bontempelli e «900»: un numero inedito tra due profezie*, Id. (a cura di), Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale, Roma, Editori Riuniti, 1992, p.187, <https://r.unin.it/filesresearch/images/lett-circe/donati.pdf>.

²³ M. Mascia Galateria, *Lettere a Parigi*, cit., p. VI.

²⁴ Si vedano M. Serra, *Malaparte*, pp. 94-105 e Pardini, p. 214.

²⁵ *Ivi*, p. 213.

²⁶ Nel suo studio sulle riviste del fascismo, Luisa Mangoni mette in luce che è la preponderanza del tema politico a determinare il breve corso di riviste come «La conquista dello Stato» e «Critica fascista»: «Il selvaggio» di Maccari, al contrario, riesce a sopravvivere fino alla caduta del regime perché opera in senso inverso, facendo prevalere il discorso culturale su quello strettamente politico. Cfr. L. Mangoni, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 1974, pp. 65-160.

fra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta, si spoglia lentamente delle sue vesti di ideologo e polemista per trasformarsi progressivamente in narratore. Come sostiene Pardini, il lento processo di evoluzione che lo spinge ad abbandonare la politica attiva per passare nel campo culturale-letterario comincia verso la fine del 1925 e matura precisamente nell'estate del 1927²⁷. Significativo in questo senso è l'articolo *Un duello mortale*, apparso su «L'Italia letteraria» nel luglio 1927, in cui l'autore descrive la morte di Suckert, rappresentante della propria vocazione politica, per mano di Malaparte, lo scrittore. Durante lo scontro, un Malaparte trentenne e pieno di astio nei confronti del mondo politico che non gli ha ancora riconosciuto «il più piccolo merito»²⁸ si rivolge a un Suckert ancora restio ad abbandonare la politica per formulare il suo *j'accuse* nei confronti del duce e dei suoi gerarchi («vi siete dato da fare, lo so, avete speso ingegno, tempo e fatica, lo so, ma mi sapete dire se c'è stato uno, uno solo, che n'abbia tenuto in conto? Non v'hanno nemmeno ringraziato») e proclamare il proprio distacco con una provocatoria dichiarazione d'intenti: «la politica la lascio a chi non sa vivere».

Maurizio Serra ha ipotizzato come, a partire dalla sua adesione al fascismo, tutte le mosse di Malaparte siano state in fondo compiute nell'illusione di contare *realmente* per Mussolini e nella convinzione di poter quindi orientare le sue scelte ottenendone la riconoscenza: dallo sforzo di ritagliarsi un ruolo sulla «stampo intransigente»²⁹ alla collaborazione nel processo Matteotti, dall'attacco ai principali rappresentanti del sindacalismo fascista dopo il 1926 alla liquidazione della «Conquista dello Stato», sino ad arrivare alla rappresentazione lusinghiera del duce in *Techinque du coup d'État* nel 1931. Anche le critiche mosse al duce prima con veemenza su «La conquista dello Stato» e poi in modo più sfumato attraverso le pubblicazioni strapaesane non esprimono mai vera opposizione bensì l'aspirazione a influire sulle decisioni del «Principe» incarnandone la «coscienza critica e fustigatrice»³⁰.

L'instaurazione del regime induce Malaparte alla progressiva disillusione rispetto alle possibilità rivoluzionarie nutrite all'indomani della nascita del fascismo, ma ciò non comporta né un vero distacco dal punto di vista ideologico, né un allontanamento dal partito, né la definitiva rinuncia alle proprie ambizioni. Pur vedendosi sopravanzare nei luoghi del potere da «reclute dell'ultima ora, pivelli e figli di papà alla Galeazzo Ciano»³¹, lo scrittore impiega infatti diversi anni prima di smettere di credere nella rivoluzione fascista, nel Pnf e nell'idea di ricoprire un ruolo indispensabile al suo interno. Convinto di venire presto o tardi ricompensato con un incarico diplomatico, soltanto dopo il

²⁷ Pardini, p. 211.

²⁸ C. Malaparte, *Un duello mortale*, «L'Italia letteraria», luglio 1927, ora *M. III*, p. 81, come le successive.

²⁹ Serra, p. 93.

³⁰ R. Barilli, *Lupus dei qui tollit peccata mundi*, cit., p. 37.

³¹ Serra, p. 129.

confino, nel 1933, abbandona del tutto le proprie ambizioni, le proprie passioni ideologiche e, con esse, «ogni concezione estetizzante e immaginifica dell'atto rivoluzionario»³². «Sempre più interessato a indagare le forme del potere politico, le strategie per la sua conservazione e per la sua conquista»³³, Malaparte passa dall'essere fervente teorico della rivoluzione a politologo disincantato. Il suo interesse politologico si riversa nei libri che vedono la luce fra 1930 e 1932, gli ultimi appartenenti a quella che può essere definita la prima fase della sua produzione: *Intelligenza di Lenin* (1930), *Technique du coup d'État* (1931), *I custodi del disordine* (1931) e *Le bonhomme Lénine* (1932)³⁴. Accanto a questi testi egli affianca progressivamente l'attività narrativa, che nel corso del decennio finirà per imporsi come privilegiata. Dopo aver diretto «La Stampa» dal 1929 al 1931, Malaparte si trasferisce infatti a Parigi, dove lavora come consulente per Grasset, e dove nel 1931, accanto al libro che lo consacra al successo internazionale, *Technique du coup d'État*, vede la luce anche la prima delle sue quattro e meno note raccolte di racconti, *Sodoma e Gomorra*, composta da testi risalenti al 1928-1929 e già pubblicati sulla terza pagina della «Stampa» o in rivista.

Dopo la caduta del regime, Malaparte pretende di essersi dimesso dal Pnf sin dal 1931, smentito però da un documento ufficiale conservato all'Archivio Centrale di Stato che testimonia la sua appartenenza al Consiglio Nazionale delle Corporazioni – di cui non avrebbe potuto far parte senza la tessera del partito – fino al 1933³⁵. Fino al 1931, inoltre, Malaparte è ancora convinto – forse illuso da Mussolini stesso³⁶ – che presto o tardi gli verrà assegnato un incarico di rilievo. È vero però, come osserva Serra, che proprio in questi anni Malaparte prende le distanze

sempre più idealmente da un fascismo che lo ha deluso e che, dopo un decennio di battaglie di ogni giorno, non gli ha riservato il ruolo di primo piano a cui ambisce. Questo inizio di dissidenza nasce dunque da ambizioni frustrate, non da dissidenza politica, o rivolta ideale; e naturalmente la faccenda del confino trasformerà la delusione in trauma personale.³⁷

Il confino, causato da un contrasto con Italo Balbo, è in effetti per Malaparte la definitiva prova del disinteresse di Mussolini nei suoi confronti e costituisce il punto di rottura rispetto alle sue

³² A. Pozzetta, *Tra «eroi capovolti» e «custodi del disordine»*, cit., p. 70.

³³ *Ibidem*.

³⁴ A questi anni risale anche il volume *Vita di Pizzo-di-Ferro detto Italo Balbo* (Roma, Libreria del Littorio, 1931), che Malaparte co-firma insieme a Enrico Falqui. Gli studiosi hanno mostrato come il pamphlet fosse in realtà opera del giovane Elio Vittorini, «al quale Malaparte lo avrebbe, per così dire, subappaltato» (M. Serra, p. 196). Francesco De Nicola sostiene che in questo modo Vittorini ripagava il «debito morale» nei confronti di Malaparte, che lo aveva aiutato ai suoi esordi (F. De Nicola, *Introduzione a Vittorini*, Bari, Laterza, 1993, pp. 22-24, citato in Serra, p. 196n).

³⁵ Cfr. Serra, p. 172.

³⁶ Descrivendo un colloquio avuto con Mussolini prima della partenza per la Francia, Malaparte scrive a Borelli: «Quando sono stato da lui, non gli ho chiesto nulla. [...] È lui che è entrato di proposito nel discorso dicendomi che [...] intendeva darmi una soddisfazione, passandomi in diplomazia» (lettera di C. Malaparte ad A. Borelli, 2 settembre 1931, ora *M. II*, pp. 793-794. Si veda anche Serra, *Malaparte*, pp. 174-176).

³⁷ Serra, p. 172.

speranze; tuttavia, l'insofferenza sempre più acuta dello scrittore nei confronti del duce e del regime è testimoniata nei mesi che precedono il confino da alcune lettere rivolte ai suoi corrispondenti più intimi come lo storico francese Daniel Halévy³⁸ o Aldo Borelli, direttore del «Corriere della Sera». Convinto che, in seguito al successo ottenuto nell'autunno del 1931 con la pubblicazione di *Technique du coup d'État*, avrebbe finalmente ottenuto l'agognato incarico di ambasciatore, lo scrittore resta sorpreso della freddezza con cui il duce accoglie il suo libro:

Mussolini n'a pas donné signe de vie : il n'a pas saisi le livre, il ne l'a pas défendu, il a même permis que les librairies l'étaient dans les vitrines et que l'Italia letteraria publie un placard de publicité. Mais il a fait savoir aux directeurs des journaux, par la voix de Ferretti, député et chef du Bureau de Presse (le grand inquisiteur des lettres, très intelligent et très, très ignorant) qu'il n'avait pas encore donné la permission de publier de critiques sur mon livre. On m'écrit que probablement il finira par consentir les critiques : mais sa conduite dans l'affaire reste très énigmatique, car le livre a fait scandale en Italie. Les milieux orthodoxes en sont très excités. En attendant le bien vouloir du Chef, le livre marche assez bien, chez nous, je dirais même très bien. C'est toujours ainsi, avec les livres officiellement désapprouvés par le silence de la presse.³⁹

Nel gennaio 1933, quando a più di un anno di distanza Malaparte non ha ancora ricevuto la propria ricompensa e comincia a sospettare che il duce stia cercando di mettergli i bastoni fra le ruote anche per ciò che riguarda la sua attività di scrittore⁴⁰, non riesce più a nascondere la propria

³⁸ Malaparte aveva fatto probabilmente la conoscenza di Halévy nel corso degli anni Venti. Nel dicembre 1930, interessato a condurre un'inchiesta sulla situazione sindacale a Torino e Milano, Halévy contatta il direttore della «Stampa». Malaparte si preoccupa di accoglierlo personalmente, ma non potendolo seguire a causa di impegni lavorativi, è costretto ad affidarlo poi alle cure di Marziano Bernardi e Mario Bassi (C. Malaparte, telegramma a L. Ferretti, 4 dicembre 1930, *M. II*, p. 682); qualche giorno dopo il loro incontro gli scrive: «Sono lieto di averla incontrata nuovamente a Torino e Le chiedo scusa se non ho potuto fare gli onori di casa come avrei voluto. Il lavoro mi obbliga a molti sacrifici, e tra questi sacrifici vi è stato quello di non aver potuto godere della Sua compagnia e della Sua intelligenza. [...] Appena sarò a Parigi, mi farò premura di farle una visita. Spero che Ella conserverà di me un buon ricordo e che voglia consentirmi di rimanere in rapporto con lei» (C. Malaparte, lettera a D. Halévy, 9 dicembre 1930, *M. II*, p. 686). Nel frattempo, Halévy aveva già informato Bernard Grasset dell'idea di Malaparte di scrivere un libro sulla tecnica del colpo di Stato e aveva già contattato lo scrittore per chiedergli di affidargli la pubblicazione dell'opera (cfr B. Grasset, lettera a C. Malaparte, 8 dicembre 1930, *ivi*, p. 684): è chiaro perché Malaparte abbia sempre nutrito grande stima e gratitudine nei confronti di Halévy che, come dimostra la fitta corrispondenza fra i due, diventa uno dei suoi amici più intimi. Dopo avergli affidato la prima lettura della *Technique*, gli dichiara fiducioso, lasciando «La Stampa»: «À ce qu'il paraît, on veut me faire rentrer dans la diplomatie» (C. Malaparte, lettera a D. Halévy, 9 dicembre 1930, *ivi*, p. 731).

³⁹ C. Malaparte, lettera a D. Halévy, 4 settembre 1931, *ivi*, p. 796.

⁴⁰ «Je suis très embêté, ces-jours-ci, par les nouvelles que je reçois d'Italie : Treves, qui me doit quelques milliers de lires depuis 1925 et m'avait promis, par lettre, de me payer le 10 janvier dernier, ne m'a rien envoyé : il m'a écrit qu'étant donné la situation de la Maison Grasset vis-à-vis du Regime, il attendait le beau temps pour me payer. C'est inconcevable. Il se refuse à me payer de l'argent pour des livres qu'il a édités, sous prétexte que Grasset était interdit en Italie. Il a fait le même pour le contrat de *Technique* et du Bonhomme. Évidemment, il a reçu des ordres. Car je ne peux pas admettre que Tumminelli, homme intelligent, inscrit au parti depuis Octobre 1932, prenne le prétexte d'Aniante pour ne pas me payer mes droits d'auteur de 1925. Enfin, tout s'arrangera, mais j'y vois un signe de plus qu'un jour ou l'autre je devrai me décider», C. Malaparte, lettera a D. Halévy, 27 gennaio 1933, *M. III*, pp. 175-176.

delusione: Borelli gli propone di scrivere degli articoli sulla penetrazione delle «idee generali del fascismo [...] negli ambienti superiori dell’Inghilterra»⁴¹, ma lui risponde in modo sbrigativo:

Ti farei assai volentieri gli articoli che mi chiedi [...], sebbene ci sia molto poco da dire in materia. [...] Ma non posso fare quanto mi chiedi per le seguenti ragioni: 1° il mio contratto col «Corriere» esclude di proposito gli articoli più o meno politici, e questo contratto mi piace; 2° io non intendo occuparmi mai più di politica. Mi basta, per ora, la letteratura.⁴²

Come vedremo, il contratto di Malaparte con il «Corriere» prevede effettivamente ch’egli si dedichi soltanto alla letteratura estera, ma lo scrittore dimostrerà di essere perfettamente in grado di aggirare questo genere di “ostacoli” quando necessario⁴³: è evidente che il suo distacco nei confronti della politica sia una posa ostentata, frutto di un’orgogliosa auto-imposizione, più che di un vero disinteresse. Ad Halévy, con cui lo scrittore si confida con meno riserve di quante non ne abbia con Borelli, Malaparte scrive negli stessi giorni un’amara lettera in cui emerge tutta la sua delusione nei confronti di Mussolini: «Est-il vraiment nécessaire que Mussolini écrase tout ce qu’il y a de bon et de beau en Italie, pour faire du bien et du beau?»⁴⁴.

Borelli gli chiede di scrivere degli articoli sulla romanità in Francia, ma anche in questo caso Malaparte accoglie in modo tiepido il suggerimento: l’idea gli piace – sostiene – ma trattandosi di «un tema molto delicato»⁴⁵ necessita di istruzioni precise, e in ogni caso – aggiunge – non ritornerà in Francia tanto presto. La reale opinione dello scrittore in merito alle proposte di Borelli è espressa invece in una lettera inviata nei giorni successivi all’amico Daniel Halévy:

Pour toute réponse à mon refus d’écrire des articles sur « la pénétration des idées générales dans les hautes classes anglaises », le directeur du Corriere della sera, mon ami Aldo Borelli, me demande une suite d’articles sur Jules César en France, c’est-à-dire sur la conquête des Gaules... « Voilà un beau sujet littéraire », m’écrit - il peut prévenir mon refus à m’occuper de politique. Mais tout ce qui concerne Jules César est aujourd’hui un argument politique et touche, à la fois, à la politique intérieure italienne et à la politique de Mussolini. Comme vous voyez, ils sont très malins dans mon Pays. [...] Je commence à croire qu’il me sera très difficile de demeurer à collaborateur [sic] du *Corriere della sera*.⁴⁶

⁴¹ A. Borelli, lettera a C. Malaparte, 26 gennaio 1933, ivi, p. 173.

⁴² C. Malaparte, lettera ad A. Borelli, 29 gennaio 1933, ivi, p. 178.

⁴³ Una delle clausole del contratto gli impone per esempio l’esclusività della firma, ma ciò non gli impedisce di collaborare contemporaneamente anche su altri giornali, suscitando le ire di un Borelli generalmente accondiscendente.

⁴⁴ C. Malaparte, lettera a D. Halévy, 27 gennaio 1933, *M. III*, p. 176.

⁴⁵ *Id.*, lettera ad A. Borelli, 7 febbraio 1933, ivi, cit., p. 189.

⁴⁶ C. Malaparte, lettera a D. Halévy, 10 febbraio 1933, ivi, p. 190.

Lo scrittore finisce con l'acceptare, nonostante tutto, il progetto di Borelli⁴⁷, ma dalle sue lettere, dopo l'aprile del 1933, comincia a trapelare una nuova amarezza: «Scrivere seduto a un tavolo per delle giornate intere, ti assicuro che certe volte è un supplizio, tutto torna a galla, e il cuore diventa amaro. [...] La sola cosa che mi tenga ancora legato al mio paese – oltre all'amore per il mio popolo – è il mio “Corriere”. Strana funzione dei giornali e dell'amicizia dei loro direttori»⁴⁸. Dopo aver tentato la via dell'ubbidienza senza ottenere nulla, sentendosi vittima di un trattamento ingiusto, Malaparte tenta di richiamare l'attenzione di Mussolini pubblicando su «Les Nouvelles littéraires», il 25 marzo 1933, un articolo sulla traduzione francese dei *Pensieri* di Guicciardini intitolato *Guichardin, moraliste méprisable*, dove inserisce «una lunga digressione a proposito della ragion di Stato, che alludeva in modo trasparente a Mussolini»⁴⁹. Secondo Borelli, l'articolo era «dispiaciuto realmente a tutti»⁵⁰, ai suoi detrattori come ai suoi amici, ma lo incoraggia a lasciar perdere, a cercare «di esser saggio e non fare il ragazzo bizzoso». Per salvarlo dall'imbarazzo di quella che definisce una *gaffe*, il direttore del «Corriere» rinnova l'invito a scrivere «elzeviri sulla romanità in Inghilterra» e, per tranquillizzarlo, ribadisce l'intenzione di organizzargli il servizio in Francia di cui avevano già parlato, e poi un altro nel Mediterraneo. Malaparte risponde con una lunga lettera: capisce perfettamente che il suo articolo non abbia fatto piacere ai suoi «lettori altolocati. Ma che [poteva farci lui]?»⁵¹:

Quando in riviste direttamente e personalmente sovvenzionate dal Capo [...] escono attacchi imbecilli contro di me, solo perché scrivo di Maurois, o perché sto a Londra, o perché mi faccio fare una giubba di lana scozzese [...], o perché ho una macchina con una targa straniera [...], protesto io forse? [...] Tu sai che tutto è andato a monte, ufficialmente, nella questione del riconoscimento della mia lealtà. [...] E invece di star tranquilli, hai visto che mi provocano. *Roma fascista* ha scritto che debbo essere all'estero con una missione subdola!⁵²

Malaparte si sfoga: non solo non riceve la nomina sperata, ma i giornali fascisti non lo trattano con il minimo rispetto, e anzi lo accusano ingiustamente di tradimento. Alla fine, però, accetta di preparare un servizio sulla romanità inglese, proponendo di «non trattare il soggetto dal solo punto di vista archeologico o storico»⁵³, ma di scrivere degli articoli «alla moderna, modernizzando i fatti [...]

⁴⁷ «Caro Curzio, rispondo immediatamente alla tua lettera del 4 corrente accettando in pieno il tuo programma: vanno bene gli articoli dalla Scozia, bene gli articoli dall'Irlanda, bene gli articoli della Provenza», A. Borelli, lettera a C. Malaparte, senza data, ivi, pp. 201-202.

⁴⁸ C. Malaparte, lettera ad A. Borelli, 2 aprile 1933, ivi, p. 214.

⁴⁹ Ivi, p. 192.

⁵⁰ A. Borelli, lettera a C. Malaparte, 6 aprile 1933, ivi, p. 217, come le successive.

⁵¹ C. Malaparte, lettera ad A. Borelli, 8 aprile, ivi, p. 218.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Ivi, p. 219.

[e condendo] il tutto con della fantasia»⁵⁴; chiede inoltre di essere mandato in Grecia, per il servizio nel Mediterraneo a cui Borelli aveva fatto cenno: «Ti farei una modernizzazione dei miti, divertentissima, ma non nel senso parodistico: nel senso letterario, umanistico»⁵⁵. Borelli, dopo averne parlato con l'Amministrazione, gli propone ufficialmente il viaggio nel Mediterraneo, ma ecco che il risentimento riaffiora: «Immagino si tratterà di parlare degli italiani all'estero; delle colonie italiane a Marsiglia, Tunisi, Alessandria d'Egitto ecc. Ora non mi occupo di fascismo e non me ne occuperò più»⁵⁶. Il direttore, paziente, spiega a Malaparte di non aver mai voluto fargli scrivere «degli articoletti di varietà»⁵⁷, ma «un vero e proprio servizio giornalistico di grande importanza e di grande rilievo»⁵⁸; Malaparte, che nel frattempo si è spostato in Scozia e ha iniziato a lavorare a una serie di articoli su argomenti scozzesi, ritrovato il sangue freddo, ringrazia il direttore per la proposta, esprimendo il desiderio di «cominciare dalla Provenza»⁵⁹: Borelli coglie la palla al balzo e si prepara a spedirlo in Francia. A fine giugno Malaparte lascia l'Inghilterra, dove si è spostato dopo il soggiorno scozzese, «dopo un soggiorno di più di sei mesi, [...] impinzato di materia eccellente, di cui [si sarebbe servito] presto anche per il "Corriere"»⁶⁰, e verso la fine di luglio, dopo essere passato a Parigi per fare delle ricerche, parte dunque per la Provenza per compiere, come d'accordo con Borelli, il viaggio sulle orme di Cesare, che dura fino a fine settembre e che viene documentato con una serie di articoli inviati con grande solerzia.

Lo scrittore è ignaro, però, che le cose per lui, in Italia, si stanno mettendo male: Italo Balbo, per vendicarsi di essere stato calunniato dallo scrittore in alcune lettere inviate a Nello Quilici, protetto dello stesso Balbo, lo ha citato in giudizio al Tribunale per la Difesa dello Stato per avere svolto attività antifascista all'estero. L'accusa è del tutto infondata, e Mussolini lo sa, ma, desideroso di allontanare Balbo, sfrutta la situazione a proprio vantaggio: per accontentarlo, fa arrestare Malaparte il 7 ottobre 1933, giorno del suo ritorno in Italia, e lo fa incarcerare a Regina Coeli; poi, però, lo fa processare con un'accusa meno grave rispetto a quella mossa da Balbo, ossia per offese e calunnia contro un ministro. In questo modo Mussolini può liberarsi di Balbo spedendolo in Libia, dopo avergli dato il contentino che aspettava.

Per Malaparte, i due mesi trascorsi in prigione sono forse il periodo peggiore della sua vita: tenta in ogni modo di scagionarsi dalle accuse, ma a nulla valgono le sue preghiere, rivolte a chiunque sperava potesse aiutarlo. L'intervento che si rivela provvidenziale è quello di Borelli, il quale nel

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ivi*, p. 220.

⁵⁶ C. Malaparte, lettera ad A. Borelli, 12 maggio 1933, *ivi*, cit., p. 234.

⁵⁷ A. Borelli, lettera a C. Malaparte, 19 maggio 1933, *ivi*, p. 235.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ C. Malaparte, lettera ad A. Borelli, 4 giugno 1933, *ivi*, p. 243.

⁶⁰ *Id.*, lettera ad A. Borelli, 30 giugno 1933, *ivi*, p. 255.

giugno del 1934 si rivolge a Galeazzo Ciano, conosciuto da Malaparte negli anni Venti a Roma, per farlo intercedere presso il suocero affinché lo scrittore possa riprendere la collaborazione con il «Corriere». Mussolini, che non ce l'ha affatto con Malaparte, gli accorda il permesso con una sola limitazione, ovvero l'obbligo di utilizzare uno pseudonimo. Lo scrittore rinnova dunque l'impegno con il quotidiano milanese firmandosi Candido fino al 13 novembre del 1935, quando, ormai ufficialmente libero, viene autorizzato a riutilizzare il proprio nome⁶¹. Dal 12 giugno 1935 Malaparte torna infatti in libertà con tre anni di anticipo e, a riprova del fatto che Mussolini non ha nulla contro di lui, nel giugno del 1934 concede a Ciano che il prigioniero venga trasferito a Ischia, poi, da novembre, a Forte dei Marmi, e infine che sia proscioltto con atto di grazia.

Il termine dell'inquieto periodo del confino permette a Malaparte, nonostante il peggioramento del suo stato di salute⁶², di vivere un momento di notevole distensione e serenità. Nel novembre del 1934 scrive a Daniel Halévy che gli è tornata «la febbre del lavoro, il gusto della vita e della lotta (della lotta letteraria, intendiamoci)»⁶³: proprio in questo contesto si colloca infatti l'inizio di una ripresa dell'attività creativa che nell'arco di due anni lo conduce alla pubblicazione di due raccolte di racconti, *Fughe in prigione* e *Sangue*, e alla fondazione della rivista «Prospettive», che dirigerà fino al 1952. Malaparte esprime il proprio entusiasmo per la nascente fase letteraria in una lettera inviata a Bernard Grasset alla vigilia dell'uscita di *Fughe in prigione* nel settembre del 1936: «au point de vue littéraire, ma mésaventure m'a fait du bien. Il est facile de comprendre pourquoi»⁶⁴. A ragione, dunque, Pardini sostiene che il confino «mutò il rapporto di Malaparte con la sua attività di scrittore»⁶⁵: non solo perché egli «non avrebbe più potuto occuparsi di questioni politiche e sociali, dovendosi astenere persino dall'affrontare argomenti di attualità», ma avrebbe cominciato a dedicarsi «esclusivamente a tematiche puramente letterarie». Se per via del contratto con il «Corriere», Malaparte aveva già scritto elzeviri e articoli culturali per la terza pagina, dal 1934 «il forzato disimpegno» consente allo scrittore di avviare un «complesso processo di elaborazione stilistica e formale della sua prosa».

Il confino va dunque considerato come il vero spartiacque nella vita e nell'opera di Malaparte, ma fin dal 1925 si riscontra nello scrittore un disincanto crescente che lo spinge a orientarsi sempre più verso la letteratura: non è un caso che le sue prime esperienze letterarie si sviluppino fra il 1926

⁶¹ «Caro Rizzini, il Direttore mi pregò di chiedere a S. E. Alfieri l'autorizzazione a che Malaparte firmasse con il suo nome i suoi articoli. Tale autorizzazione è stata concessa. In tal senso ho scritto anche a Malaparte», R. Mauri, lettera inedita a O. Rizzini, 13 novembre 1934, 662c, ASFCdS.

⁶² Il 24 giugno del 1936 scrive a Borelli: «Sono stato tutti questi giorni, dal 9, a Roma, per farmi visitare e osservare e diagnosticare alla clinica Forlanini: fibro-sclerosi polmonare bilaterale. Sono tornato al Forte, naturalmente, abbacchiato, ma ho deciso di curarmi e di vincere questa difficoltà», C. Malaparte, lettera ad A. Borelli, 24 giugno 1936, *M. III*, p. 713.

⁶³ C. Malaparte, lettera a D. Halévy, 15 novembre 1934, *ivi*, p. 535.

⁶⁴ *Id.*, lettera a B. Grasset, senza data, *ivi*, p. 725.

⁶⁵ Pardini, p. 263, come le successive.

e il 1928 all'interno di un movimento come Strapaese, che in quegli stessi anni comincino le sue collaborazioni con alcune riviste letterarie e che vengano pubblicati i suoi primi racconti, che nel 1931 si moltiplichino le sue collaborazioni con case editrici e riviste letterarie internazionali, che la maggior parte delle sue raccolte di racconti, infine, veda la luce dopo la sua liberazione, nella seconda metà del decennio. Se per qualche tempo la produzione pubblicistica di Malaparte si sovrappone a quella narrativa (alla fine degli anni Venti ancora esigua), dopo il 1933, in tutto l'arco di tempo che conduce fino agli anni Cinquanta, lo scrittore darà alle stampe principalmente racconti e romanzi. È in concomitanza e a causa delle delusioni politiche che si fa spazio a poco a poco il desiderio di dedicarsi alla letteratura, che si configura come uno spazio di evasione e di fuga «al di là delle sbarre dell'ideologia e delle polemiche politiche»⁶⁶. Il passaggio intermedio tra la “fase politica” e la “fase culturale” è rappresentato dall'esperienza di Strapaese, attraverso cui lo scrittore abbandona le critiche aperte per dissimulare la propria insofferenza nella satira. Esaurita questa esperienza, Malaparte intraprende la carriera giornalistica, e sarà proprio questa a traghettarlo verso la piena maturazione narrativa negli anni Quaranta.

Malgrado i generi letterari e i temi frequentati dall'autore negli anni Venti siano distanti dall'opera che ci apprestiamo a studiare in questo lavoro, essi rappresentano un punto di partenza non trascurabile anche per i romanzi degli anni Quaranta. Rintracciando in *Viva caporetto!* e *Don Camaleo* molti elementi che continueranno a caratterizzare anche la produzione successiva, Renato Barilli li ha per primo definiti come archetipi⁶⁷: nei due casi emerge innanzi tutto una forte difficoltà di assegnazione generica, che vede la prima delle due opere in bilico fra reportage e letteratura, la seconda fra saggistica e apologo; il pamphlet rappresenta l'originaria *nekylia* di Malaparte nell'inferno della guerra, il romanzo satirico un tentativo di tradurre in letteratura il suo bisogno di intervenire nella realtà; l'opera del 1921 contiene già la prospettiva cristologica del sacrificio dell'uomo comune, quella del 1926-27 denuncia la crudele inutilità del sacrificio stesso; entrambe, infine, hanno in comune la presenza di un autore personaggio. A tutti questi elementi bisogna aggiungere che le due opere provano quanto l'attualità abbia rappresentato per Malaparte, sin dai suoi esordi, un punto di partenza imprescindibile per alimentare la letteratura: caratteristica che gli vale la definizione di «prototipo dello scrittore “impuro”», che «si aggrappa alla realtà per deformarla e impastarla incessantemente»⁶⁸.

⁶⁶ L. Martellini, *Invito alla lettura di Malaparte*, Milano, Mursia, 1977, p. 97.

⁶⁷ Si vedano R. Barilli, *Viva Caporetto! come opera archetipa*, *Atti 1999*, pp. 19-40 e *Lupus dei qui tollit peccata mundi*, cit., p. 33- 56.

⁶⁸ M. Serra. *Malaparte*, cit., p. 271.

1. Sperimentazioni

1.1 La forma breve

1.1.1 Malaparte scrittore-giornalista

La vocazione giornalistica di Kurt Erich Suckert si rivela sin dalla prima gioventù: dopo la primissima esperienza del «Bacchino», giornale socio-politico e satirico da lui fondato al Liceo insieme ad alcuni compagni, con l'inizio della guerra scrive dei resoconti di trincea per il settimanale pratese «La Patria» e per il foglio militare «Giornale del Soldato italiano in Francia»¹. La lista dei giornali e delle riviste a cui collabora e che fonda e dirige negli anni Venti è lunga, ma le due svolte principali nella sua carriera sono l'inizio della sua collaborazione con «La Stampa» nel 1928 e con il «Corriere della Sera» nel 1932.

Ci riferiamo al 1928 come data d'inizio della collaborazione di Malaparte con «La Stampa» perché già prima di subentrare ad Andrea Torre nella direzione del quotidiano, l'11 febbraio 1929, lo scrittore pubblica in terza pagina alcuni articoli a carattere letterario. Benché si tratti di una produzione quantitativamente limitata², essa è da ritenersi fondamentale perché sancisce l'avvicinamento di Malaparte alla scrittura narrativa. Nata con l'intento di informare il grande pubblico su quanto avveniva nella letteratura e nelle arti, dopo l'avvento del fascismo la terza pagina perde progressivamente la propria componente informativa: diventa «pressoché autonoma e cenacolare rispetto alle altre parti del giornale»³, e si trasforma in uno spazio privilegiato per divagazioni ed esercizi di stile del campo letterario. Essendo uno strumento «del tutto estraneo non solo agli interessi politici e sociali del fascismo, ma agli interessi politici e sociali tout court»⁴, nonché «un mezzo agevole per sbarcare il lunario»⁵, rappresenta sì un simbolo della compromissione, ma costituisce anche, per alcuni letterati, una vera e propria palestra di scrittura.

Gli articoli scritti da Malaparte nel 1928 sono in genere elzeviri che contengono veri e propri racconti, a sfondo storico o inventati, al centro dei quali si trova talvolta il personaggio di Malaparte

¹ Scrive anche delle poesie patriottiche che appaiono su «Il resto del Carlino», «La perseveranza» e «La Nazione». Per approfondire il rapporto di Malaparte con la poesia rimando all'articolo di Gabriele Belletti, *Dei toscani su tutti i fronti*, di prossima pubblicazione in «Critical Tuscan Studies».

² Gli articoli risalenti al 1928 sono cinque: *La Maddalena di Carlsbourg* (24 gennaio), *Il martellatore della vecchia Inghilterra* (23 febbraio), *Il sabba strapaesano* (16 marzo), *Il moro di Comacchio* (14 aprile), *Donna + rosso e nero* (12 settembre).

³ G. Ferretti, S. Guerriero, *Storia dell'informazione letteraria in Italia dalla terza pagina a internet 1925-2009*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 41.

⁴ *Ibidem*.

⁵ C. Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009, p. 56.

stesso. Di questa prima fase della sua collaborazione con il quotidiano torinese non sono noti i dettagli: i primi registri cartacei conservati all'Archivio della «Stampa» sono posteriori al 1932, mentre tutte le biografie malapartiane evocano per il 1928 solo la nomina dello scrittore a caporedattore del «Mattino» di Napoli, ma non fanno menzione del fatto che, nello stesso mese in cui Malaparte veniva assunto al quotidiano napoletano, usciva sulla «Stampa» un articolo – l'ultimo di quell'anno – a sua firma⁶. La data d'inizio dell'effettiva collaborazione dello scrittore con il quotidiano di Torino è omessa anche dall'autore stesso nel *Memoriale 1946*, che rappresenta la sola testimonianza autobiografica pervenutaci relativamente a questo periodo:

Rimasi quattro mesi al «Mattino», e in tutto quel tempo non scrissi che qualche capo di cronaca sul disservizio tranviario, due o tre corsivi contro il Circolo dei giornalisti [...] e un corsivo dal titolo *I leoni vegetariani* [...]. Questo è tutto ciò che scrissi nel «Mattino» di Napoli, nei quattro mesi che vi trascorsi come capo redattore. Con molta meraviglia e con grande dispetto di molti, se non di tutti, avevo fatto una buona prova [...]. Così divenni Direttore della Stampa, l'11 febbraio 1929, il giorno stesso della firma dei Patti del Laterano. [...] Per tutto il tempo che sono stato alla «Stampa» ho sempre evitato di scrivere articoli politici [...]. Quando scrivevo, il che accadeva molto raramente, mi occupavo di questioni letterarie o di cultura, o scrivevo novelle, racconti di viaggio, recensioni di libri. Ricordo il mio articolo sul libro di Stresemann, *Goethe e Napoleone*⁷, che pubblicai in occasione della morte di Stresemann [...]. Ricordo anche il lungo racconto che pubblicai ne «La Stampa» dopo il mio ritorno dalla Russia, *Donna rossa*, e la lunga novella che scrissi durante il mio viaggio in Egitto e in Terrasanta, e che occupò tutta la terza pagina del giornale. Questi racconti sono riuniti nel mio libro del 1931, *Sodoma e Gomorra*, di cui ho già parlato poc'anzi, dove si possono leggere tutti gli articoli da me pubblicati ne la «Stampa» eccetto alcuni (recensioni, ritratti letterari ecc.) che appariranno nel mio prossimo libro *Ritratti*.⁸

Perché Malaparte si riferisca al 1929 in merito all'inizio della collaborazione con «La Stampa» possiamo solo ipotizzarlo: dal momento che tutti i suoi articoli del 1928 sono firmati col suo nome è improbabile che avesse qualche ragione per nascondere la propria collaborazione; e altrettanto poco plausibile è che si tratti di una svista. Il motivo che ci sembrerebbe giustificare un'omissione volontaria potrebbe essere il fatto che, così facendo, Malaparte poteva vantare di essere stato assunto a Torino da Giovanni Agnelli sulla sola base della fiducia guadagnatasi durante i pochi mesi della sua collaborazione con il «Mattino». Quello che più conta di questa testimonianza è però

⁶ Si leggano a questo proposito le *Notizie bibliografiche* riportate da G. Grana in *Malaparte*, Firenze, Il Castoro, 1968, pp. 161-165; il capitolo 9 di G. B. Guerri, *Arcitaliano*, pp. 117-131; il capitolo 2.2 di V. Castronovo, N. Tranfaglia, *La stampa italiana nell'età fascista*, Roma-Bari, Laterza, 1980, pp. 96-102; il capitolo 2.4 di M. Serra, *Malaparte*, pp. 143-161.

⁷ L'articolo, datato 27 settembre 1929, s'intitola in realtà proprio *Goethe e Streseman*.

⁸ C. Malaparte, *Memoriale 1946*, M. II, p. 304-307. Maurizio Serra definisce il *Memoriale 1946*, che è stato ritrovato – insieme ad altri materiali inediti – alla morte di Malaparte dalla sorella Edda, per molti aspetti «un tessuto di menzogne» (Serra, p. 177). Lo scrittore tendeva infatti a ritoccare i suoi testi, e quindi la sua immagine, in funzione della stagione politica in corso. Le informazioni che contiene questo brano, tuttavia, dal momento che non riguardano la vita politica, sono con tutta probabilità attendibili, anche se per certi aspetti, imprecise.

soprattutto il valore che Malaparte attribuisce ai propri scritti letterari di terza pagina di questi anni. I termini di «novelle», «racconti di viaggio» o semplicemente «racconti» con cui Malaparte li designa ben rappresentano non solo la maggior parte dei testi poi raccolti in *Sodoma e Gomorra*, ma una parte consistente della produzione degli anni successivi e, benché il volume *Ritratti* non sia mai stato pubblicato, è significativo che nel 1946 – dopo l’uscita e il successo di *Kaputt* – l’autore dichiari ancora l’intenzione di ripubblicare gli articoli rimasti esclusi dalle sue precedenti raccolte.

L’importanza accordata da Malaparte a quella che è generalmente considerata una produzione minore risulta tanto più interessante quando si nota che l’ispirazione, i motivi e gli stratagemmi narrativi di molti testi di questi anni vengono ripresi nella stesura dei romanzi: pensiamo per esempio a *La Maddalena di Carlsbourg*, il primo degli articoli scritti per «La Stampa» nel 1928. La cittadina belga di Carlsbourg fa da sfondo al racconto della storia di Maddalena, una ragazza che, costretta a prostituirsi per fame durante l’invasione tedesca del 1914, dopo l’armistizio verrà uccisa dai concittadini perché considerata una traditrice. Significativa è l’attenzione che Malaparte riserva a una vicenda basata sulle conseguenze della folle arbitrarietà del giudizio umano, per cui le categorie di colpevolezza e innocenza sembrano confondersi. Sin da questo primo articolo, in cui predomina il tema della violenza dell’uomo sull’uomo, si profila una sottile linea di demarcazione fra umano-bestiale e non umano-divino; Maddalena è descritta come una bambina impaurita dai tratti angelici, preda innocente di persecutori che hanno l’aspetto di spietati cacciatori impazziti, «una folla di donne in furia» e «di ragazzi urlanti»⁹. Il contrasto che qui emerge fra le due categorie può già essere considerato una spia di quello che, come vedremo, sarà il concetto alla base del futuro bestiario di *Kaputt*.

Quando il trentenne Malaparte riceve la nomina a direttore del quotidiano torinese, si trova a dover svolgere alcuni compiti di non facile realizzazione che comprendono, fra gli altri, la fascistizzazione del giornale, l’acquisizione di consensi nel ceto operaio della città e l’aumento della tiratura, ma nell’arco di due anni ottiene ottimi risultati e dà prova di notevoli qualità organizzative. Oltre ai racconti e agli articoli di cultura menzionati nel *Memoriale*, Malaparte scrive anche, nel periodo della sua direzione, articoli di opinione su questioni politiche (molti dei quali uscivano contemporaneamente sul «Mattino»); al contrario, fra il 1929 e il 1930 pubblica soltanto i due racconti citati nel *Memoriale*: *Donna rossa* e *Viaggio in Palestina*. I due testi vengono raccolti in *Sodoma e Gomorra* insieme a tre di quelli apparsi sul quotidiano nel 1928 (*La Maddalena di Carlsbourg*, *Il martellatore della vecchia Inghilterra*, *Il moro di Comacchio*), a uno pubblicato il 20 ottobre 1929 su

⁹ C. Malaparte, *La Maddalena di Carlsbourg*, «La Stampa», 24 gennaio 1928.

«La fiera letteraria» (*La figlia del pastore di Börn*) e a due inediti (*Storia del cavaliere dell'albero* e *La Madonna di Strapaese*)¹⁰.

Nel maggio 1929 Malaparte si reca in Russia a seguito d'iniziativa d'affari della Fiat e scrive una serie di dieci corrispondenze intitolate *Nella Russia dei Soviet*, il cui scopo è quello di fornire un'analisi obiettiva del "fenomeno bolscevico". Il viaggio in Unione Sovietica costituisce per Malaparte «l'occasione giusta per iniziare ad affrontare la realtà politica secondo una più ampia prospettiva europea»¹¹: il servizio giornalistico, pubblicato fra l'8 maggio e il 20 dicembre dello stesso anno, viene riunito nell'*Intelligenza di Lenin* nel 1930, che rappresenta «l'archetipo di tutte le successive ricognizioni d'argomento sovietico, tanto sul piano ideologico quanto a livello tematico e documentario»¹². A seguito del successo di questo primo volume a tema russo, nel 1932 Malaparte pubblicherà per Grasset *Le Bonhomme Lénine*.

Nel 1931, Malaparte viene sollevato dal suo incarico di direttore della «Stampa» «per ragioni di natura privata»¹³ e si trasferisce a Parigi insieme alla compagna Flaminia. Dal 1931, in seguito alla pubblicazione di *Technique du coup d'État*, consolida la propria fama internazionale: il libro, edito da Grasset, ottiene rapidamente quasi trenta edizioni e viene tradotto nelle principali lingue europee. Lo scrittore, ormai al centro della scena letteraria, comincia a lavorare come consulente per Grasset e a collaborare con alcune riviste come «Les Nouvelles littéraires» e «Yale Review», cercando nel frattempo di farsi assumere come corrispondente per il «Corriere della Sera», diretto dal 1929 dal suo amico Aldo Borelli. Ex corrispondente di guerra per «Il Mattino» e direttore de «La Nazione» dal 1924, Borelli era uno dei fondatori del Sindacato fascista dei giornalisti: la sua elezione a direttore del quotidiano milanese, proposta da Turati, era stata varata personalmente da Mussolini.

Se alle richieste di collaborazione che Malaparte avanza già dal 1931, Borelli risponde di trovarsi nell'impossibilità di assumere nuovo personale a causa della «valanga di collaboratori»¹⁴, fin

¹⁰ In tutto, escludendo gli elzeviri-racconti, escono fra il marzo 1929 e il novembre 1930, circa trentacinque articoli. Rimandiamo all'appendice (p. 368) per la lista completa degli articoli apparsi su «La Stampa» e sul «Corriere» fra il 1928 e il 1943.

¹¹ Ivi, p. 221.

¹² R. Rodondi, *Nota al testo*, C. Malaparte, *Il ballo al Kremlo. Materiali per un romanzo*, R. Rodondi (a cura di), Milano, Adelphi, 2012, pp. 363. Per un approfondimento sul tema russo nell'opera di Malaparte rimando a C. M. Giacobbe, *Kurt Erich Suckert e la Russia. Nuove prospettive di studi malapartiani*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, 2018, consultabile al link https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/558721/982334/phd_unimi_R10831.pdf.

¹³ V. Castronovo, N. Tranfaglia, *La stampa italiana nell'età fascista*, cit., p. 120. Guerri e Serra notano che non sono realistiche le voci secondo cui Agnelli, volendo impedire la relazione sorta tra Malaparte e la nuora Virginia, avrebbe chiesto a Mussolini di allontanarlo dal giornale alla fine del gennaio 1931. La relazione tra Virginia Agnelli e Malaparte iniziò infatti nel 1935, quando la nuora del Senatore era ormai vedova e quando egli stesso si era ormai separato da un'altra nobildonna piemontese, chiamata Flaminia, il cui vero nome non è mai stato rivelato né da Malaparte né dai biografii. Il vero motivo del licenziamento risiede probabilmente in alcune rivalità interne al giornale, in particolare tra Malaparte e Giuseppe Colli, e tra Malaparte e Agnelli, che si stancò presto di avere un subordinato così indipendente. All'origine dei pettegolezzi riguardanti Virginia Agnelli vi è probabilmente la somma abbastanza alta con cui venne liquidato.

¹⁴ A. Borelli, lettera a C. Malaparte, 27 maggio 1931, in 662c, ASFCdS, ora *M. II*, p. 763.

dal settembre 1932 lo rassicura che entro la fine del mese disporrà le pratiche per il suo accesso al «Corriere»¹⁵: mantiene la parola data e il 15 ottobre di quell'anno Malaparte firma il contratto che lo legherà al giornale per i successivi undici anni. Grazie alla generosa amicizia di Borelli, la cui intercessione presso Galeazzo Ciano consentirà a Malaparte di ottenere, come abbiamo visto, il permesso di riprendere la propria collaborazione durante e dopo gli anni del confino, lo scrittore collabora con il «Corriere della Sera» fino al luglio 1943, anno in cui, dopo la caduta del regime, il direttore è costretto ad allontanarsi dal giornale.

Se, come direttore della «Stampa», Malaparte aveva quasi del tutto interrotto la sua produzione letteraria per dedicarsi invece alle questioni socio-politiche e alle inchieste internazionali, quando comincia la sua collaborazione con il «Corriere della Sera» è il suo stesso contratto a imporgli di ritornare alla letteratura:

Facendo seguito ai nostri accordi, resta inteso che sei autorizzato a inviare al «Corriere della sera» da uno a due scritti al mese di letteratura estera o, previo accordi con la Direzione, di impressioni da paesi esteri. Questi scritti possono essere o elzeviri, nel quale caso dovranno essere inferiori alla colonna e mezza né superare le due colonne a meno che non si tratti di servizi comandati, o quadretti, nel quale caso possono anche superare le due colonne. Per evitare la trattazione di argomenti che possono essere stati assegnati ad altri collaboratori, sarà bene che tu, prima di scrivere, prenda accordi di volta in volta con la Direzione. [...] La Direzione si riserva il diritto di restituirti gli articoli che a suo insindacabile giudizio non ritenesse adatti al giornale. [...] Si intende che potrai continuare la collaborazione alla «Fiera letteraria», ma non potrai collaborare ad altre pubblicazioni senza il consenso scritto della Direzione del «Corriere»¹⁶.

La terza pagina del «Corriere della Sera» si configura per Malaparte, nel periodo fra le due guerre, come il luogo più adatto ad assecondare il libero spaziare della sua «intelligenza estrosa e indagatrice»¹⁷: gli argomenti che lo scrittore tratta sono svariati, «dalla letteratura alle note di costume, dalla politica alle impressioni di viaggio»¹⁸, ma non mancano le sperimentazioni in ambito letterario. Per analizzare le caratteristiche dei circa centosettanta articoli pubblicati fra il dicembre del 1932 e l'aprile del 1940 può essere utile suddividerli in tre grandi gruppi: gli articoli “inglesi” del 1933-1936, quelli “mediterranei” del 1934-1938 e quelli etiopici del 1939.

La produzione a tema inglese è caratterizzata, come osserva Andrea Gialloreto, da un'«estrema disinvoltura nell'affiancare bizzarre teorie e astrazioni sul carattere degli inglesi ai resoconti dell'esperienza di luoghi, paesaggi e incontri emblematici»¹⁹. Si tratta spesso di quel

¹⁵ *Id.*, lettera a C. Malaparte, 22 settembre 1932, 662c, ASFCdS, ora *M. III*, p. 74.

¹⁶ *Id.*, lettera a C. Malaparte, 15 ottobre 1932, 662c, ASFCdS, ora *M. III*, p. 81.

¹⁷ A. Gialloreto, «*La stiva dell'impero*»: *Malaparte e le frontiere invisibili delle isole britanniche*, *Atti 2020 To*, p. 143.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ivi*, p. 144.

“giornalismo di colore”, che «movimenta il reportage e la cronaca con l’estro descrittivo e il virtuosismo stilistico»²⁰: le sperimentazioni in quest’ambito consentono a Malaparte di affiancare «provocatorie illazioni sugli snodi della storia e sulla psicologia dei sudditi del Regno Unito»²¹ a «quadri di vita urbana o silvestre [...] resi in una prosa duttile e sensuosa».

Dal punto di vista contenutistico, fra gli articoli più interessanti si trovano quelli in cui, a partire da spunti letterari o socio-antropologici, Malaparte delinea una riflessione di tipo etico: nelle intenzioni di Borelli, i suoi articoli dall’Inghilterra avrebbero dovuto rintracciare la latinità nel paese, ed è vero che alcuni testi contengono dei riferimenti alle conquiste di Cesare, ma lo scrittore tende più spesso a discostarsi dall’argomento concordato, indulgiando sulle misteriose questioni dell’umano in rapporto con la natura, l’animale e il divino²². Il primo articolo che scrive per il «Corriere», per esempio, è dedicato a D. H. Lawrence, l’autore dell’*Amante di Lady Chatterley*, a cui Malaparte attribuisce il merito d’aver contrapposto «alle convenzioni, ai compromessi, ai pregiudizi della società inglese contemporanea [...] la misteriosa verità degli istinti animali»²³. Secondo lo scrittore inglese, gli uomini moderni sarebbero «dei simulatori», e Malaparte, con lui, sostiene che «i soli capaci ancora di sincerità sono gli esseri semplici, i più vicini al mondo libero e prepotente degli istinti animali». Il ritorno agli istinti, aggiunge in conclusione, rappresenta per l’uomo l’unica possibilità di salvezza. L’animalità assurda dunque a paradigma positivo, in contrapposizione con quello negativo di civiltà intesa come affettazione, e gli scritti di Lawrence permettono a Malaparte di affermare che le opere dell’uomo posseggono un alto valore soltanto se dotate di equilibrio e misura²⁴.

Quando abbandona l’Inghilterra per spostarsi nella «selvatica Scozia», Malaparte dichiara di farlo «senza tristezza»²⁵, e descrive il popolo scozzese come «il solo [di quelli britannici] che sappia parlare con Dio a tu per tu»²⁶. Fra gli elementi che determinano la sua predilezione per gli scozzesi vi sono quindi un’«intensa vita religiosa» e, in generale, una maggiore attenzione rivolta alla spiritualità che, per lo scrittore, si delinea come una forza misteriosa e istintuale che permea la vita degli uomini capaci di vivere in armonia con la natura e con gli animali. Quando descrive i paesaggi scozzesi, egli sembra in effetti pervaso da un sentimento panico nei confronti della natura, e tale

²⁰ C. Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, cit., p. 59.

²¹ A. Gialloretto, «*La stiva dell’impero*», cit., p. 144, come la successiva.

²² Mi permetto di rimandare a B. Baglivo, *Verso una riflessione di natura etica: Malaparte giornalista e l’esperienza dell’Europa (1928 - 1943)*, *Atti 2020 To*, pp. 163-190.

²³ C. Malaparte, *Ipocrisia di Lawrence*, «CdS», 3 dicembre 1932, come le successive.

²⁴ Come vedremo, il concetto di misura rappresenta il fondamento della concezione malapartiana della natura. Si legga a tal proposito E. Mattiati, *La “Toscane imaginaire” et l’idéal de la misura, 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, Université Paris X – Nanterre, 2003, pp. 340-347 e 495-498.

²⁵ Entrambe le citazioni sono tratte da C. Malaparte, *Uomini in gonnella*, «CdS», 10 giugno 1933.

²⁶ C. Malaparte, *Un popolo che emigra*, «CdS», 18 giugno 1933.

sentimento è la base del suo modo di intendere i rapporti dell'uomo con gli elementi che lo circondano. Qualunque sbilanciamento nei confronti del mondo naturale e animale dev'essere tuttavia rifuggito: in un articolo del luglio 1933, Malaparte ironizza sul fatto che gli inglesi, «[amino] le bestie per un esagerato senso di umanità»²⁷; gli animali, che i «vecchi popoli d'Europa» stimano «inferiori all'uomo», «essi li rispettano, li ammirano e li amano stimandoli superiori». Nella «mitologia inglese», tuttavia, questi «non recitano se non la parte di eroi socievoli, esemplari, ricchi di tutte le qualità che in Inghilterra formano il buon cittadino». A questa Inghilterra sottomessa ad animali fin troppo civilizzati, l'autore contrappone la Scozia, «felice paese dove le bestie serbano intatta l'antica nobiltà» e dove gli uomini «parlano ancora il misterioso linguaggio degli Dei». Mentre Malaparte è impegnato a elogiare questa «nobile Arcadia ferina, [...] l'ultimo regno della pace silvana, dove le bestie educano gli uomini all'innocenza della natura», lo sorprendono le parole di un pastore che gli rivela che in autunno, all'apertura della stagione della caccia, su quelle stesse radure si compie ogni anno un massacro. Poiché l'amore degli inglesi per le bestie si rivela soltanto una finzione, essi si macchiano agli occhi dello scrittore di una colpa ben più grave dell'«eccesso di filantropia». Emerge così *in nuce* il punto di vista di Malaparte a proposito del rapporto dell'uomo con l'animale: il modo in cui il primo si rapporta con il secondo è uno strumento che consente di stimarne il grado di civiltà e di umanità.

Alcuni resoconti di viaggio di questo periodo si configurano come bozzetti in cui predomina l'aspetto descrittivo: l'azione è sempre minima e subordinata alla descrizione, funziona soltanto da pretesto per darle avvio. In essi l'autore si sofferma non soltanto sulla geografia dei luoghi, ma soprattutto sull'atmosfera che vi si respira: gran parte delle descrizioni, nel cui tono si alternano lirismo e realismo, è d'ispirazione gotico-romantica. Attratto dal misterioso e dal sublime, Malaparte rincorre spazi cupi e solitari, siano essi villaggi periferici, angoli dimenticati di città, rovine di antichi castelli; la luce che li avvolge è sempre quella accecante di mezzogiorno o quella soffusa dalle nebbie notturne: sono le ore delle ombre e dei fantasmi. L'autore ricorre largamente a metafore e similitudini per ricostruire i paesaggi attraverso delle immagini a effetto. All'inizio di *Sotto i ponti del Tamigi*, per esempio, Londra viene paragonata a un cuore pulsante le cui strade si diramano come un insieme di arterie: «Per conoscere una città bisogna entrarle nel sangue, mettersi in barca per la sua vena maestra [...]. Questa Londra invernale ha un sangue giallastro, denso, illuminato da chiazze d'olio orlate di rosso [...]. È mezzogiorno, l'ora della bassa marea: Londra si svena, tutto il suo sangue

²⁷ *Id.*, *I cervi e il latino*, «CdS», 14 luglio 1933, come le successive. In un articolo successivo, Malaparte criticherà ironicamente il medico svedese Axel Munthe, colpevole, a Capri, di aver voluto imporre «il suo ideale di civiltà umana a servizio [dell']alata famiglia, fra tutte la più diversa da quella degli uomini», C. Malaparte, *Axel Munthe e gli uccelli*, «CdS», 27 aprile 1938.

fluisce rapido verso la foce»²⁸. E anche il cielo, nella sua soffocante opacità, sembra incombere minaccioso: «Una lieve nebbie verde, che dove s'infittisce diventa bianca, solleva il ponte di Putney»²⁹, più avanti viene infatti «squarciato da improvvisi bagliori sanguigni»³⁰. Anche *Sera nell'alta Scozia* riprende molti *tòpoi* romantici. Il racconto si apre con la descrizione di un temporale avvenuto all'ora del tramonto nella città di Invermoriston, dove l'autore si trova con alcuni amici:

[...] una violenta pioggia si rovesciò sul lago, nuvole dense e bianche precipitarono giù per i fianchi dei monti come valanghe, ammucciandosi alla rinfusa sulla superficie dell'acqua, e a distanza parevano enormi *icebergs* alla deriva: il tuono riempiva le valli d'echi lunghi e tristi. Così fiero, e insieme così patetico, era quello spettacolo, che a un certo punto mi sorpresi a camminare sotto l'acquazzone verso una baracca situata dietro l'albero, di dove mi pareva [...] che si dovesse cogliere la vista sui monti e sulla vallata del Moriston. Famosa per i suoi cervi e per i suoi salmoni, la valle del Moriston, assai stretta all'imboccatura, non comincia che ad aprirsi [...] se non verso il laghetto di Clunie: ma c'era troppa nebbia perché io potessi, dal luogo dove mi trovavo, sperar d'intravedere anche soltanto la soglia di quel paradiso dei cacciatori e dei pescatori d'Inghilterra e di Scozia.³¹

Nell'attesa che il temporale finisca, la compagnia si ferma in una locanda i cui unici avventori sono degli scozzesi cupi e sospettosi, che bevono in silenzio le loro birre. La comitiva decide di proseguire la passeggiata verso le cascate di Moriston e nella quiete notturna la suggestione romantica raggiunge il suo apice:

Più giù il sentiero voltava bruscamente, e dopo un centinaio di metri sboccava all'improvviso in una vasta radura, dove entrammo con una esclamazione di meraviglia. Un castello in rovina sorgeva davanti a noi: le mura diroccate, coperte d'edera, davano al luogo un aspetto sinistro, e la luna, che in quel momento rompeva le nubi mostrandosi timida e chiara, illuminava teneramente quella romantica scena in cui nulla v'era di stonato, tanta era l'armonia dell'ora, della luce e dei luoghi, e così viva la naturalezza di quelle rovine, fra tanta profusione d'erba e di foglie.³²

Passaggi come questi mettono in luce un altro carattere essenziale delle descrizioni malapartiane, oltre alla forte componente romantica: la presenza dell'elemento vivente. Le persone, così come gli animali, non soltanto caratterizzano i luoghi, ma ne esprimono il sentimento e ne conservano l'anima, riflettendo il profondo senso panico della natura più volte manifestato dall'autore. Gli uomini e gli animali si conformano in modo così profondo al paesaggio da costituirne

²⁸ C. Malaparte, *Sotto i ponti del Tamigi*, «CdS», 22 gennaio 1933, ora *Fughe in Prigione*, Firenze, Vallecchi, 1936, p. 229.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ivi*, p. 236.

³¹ C. Malaparte, *Sera nell'Alta Scozia*, «CdS», 16 dicembre 1934, ora *Fughe in prigione*, cit., pp. 46-47. Nella versione originale si legge <di tutta l'Inghilterra> anziché <d'Inghilterra e di Scozia>.

³² *Ivi*, pp. 49-50.

delle vere e proprie appendici viventi, delle controfigure dotate di respiro, voce e movimento. Nelle descrizioni di ambientazione selvatica o rustica, anche quando la componente animale non ha un ruolo attivo, si ascoltano di continuo latrati, nitriti, canti d'uccelli, fruscii d'ali, e osserviamo spesso animali che pascolano, uccelli che volano o impercettibili scostamenti delle fronde degli alberi, dove si nascondono insetti e lucertole. Nella conclusione di *Sera nell'Alta Scozia* è proprio la presenza animale che contribuisce a rendere più viva la natura, quasi fondendosi con essa. Mentre stanno contemplando «un vecchio cervo dalle corna ramosi»³³, Malaparte e i suoi amici sentono un lungo nitrito:

un nitrito alto e vibrante, non si capiva se di strazio, di furore o di gioia. Un che di amoroso era in quella voce crudele e patetica: la voce di una bestia in preda a un delirio d'amore, a un'angoscia nobile e fiera. [...] Un cavallo bianco, dalla criniera e dalla coda lunghissime, correva qua e là con un galoppo misurato e ondeggiante, ogni poco impennandosi a tempestare con gli zoccoli ora l'alto muro in ombra, ora la parete candida, come per evadere da quella prigione. Pareva che avesse le ali e stesse per volar via ad ogni impennata con un supremo nitrito di speranza e di angoscia. Una ragazza, quasi una bambina, con le spalle appoggiate alla parete illuminata dalla luna [...], agitava le braccia con un breve grido gutturale: il cavallo correva diritto su di lei, fino a sfiorarla col muso proteso, faceva uno scarto, s'impennava, ricadeva con gli zoccoli sulla parete candida, lanciando un nitrito altissimo, e rimaneva un attimo così, scotendo furiosamente la lunga criniera bianca: poi si buttava di lato, riattraversava al galoppo il cortile, per andare a impennarsi laggiù, davanti al muro nero tagliato di sghembo nel cielo trasparente. Era un giuoco, e pareva la scena di una lotta mortale. A un tratto la ragazza si mise a fuggire [...] e appena il cavallo le passò vicino, si afferrò alla criniera, si abbandonò all'onda di quel galoppo trattenuto [...]. Quella scena era così strana e così bella che gettammo un grido di meraviglia: sembrava una scena d'amore, il ratto di una fanciulla, un cavallo che rapisce l'amante. In quella scomparvero dietro la casa, in fondo al cortile, e il rumore degli zoccoli svanì per incanto nell'aria.³⁴

La scena, quasi mitica, simboleggia tutta la magia dei selvaggi luoghi scozzesi. Il fiero cavallo rampante diventa emblema dell'armonia del paesaggio già emersa nella prima parte della narrazione, e la ragazza stessa, compiendo quei numeri circensi con la bestia, contiene in sé qualcosa di ferino: la sua «primitiva» umanità rispecchia anch'essa la bellezza dell'incontaminata brughiera scozzese.

In questo e in altri racconti che chiamano in causa il rapporto dell'uomo con gli animali e con la natura, Malaparte mostra di avere un'alta considerazione e un grande rispetto nei confronti di chi è capace di vivere in sintonia con essi. A questi «idilli» si oppongono invece i racconti a sfondo urbano, dove si fa spazio un'umanità con delle caratteristiche meno nobili. Di Londra, per esempio, arrivato nella zona malfamata dell'East End, Malaparte descrive un «mostruoso Tamigi»³⁵, dove «intorno alle bocche delle fogne, tra un molo e l'altro, uomini luridi, cenciosi, dai visi pallidi solcati

³³ Ivi, p. 50.

³⁴ Ivi, pp. 51-52.

³⁵ C. Malaparte, *Sotto i ponti del Tamigi*, cit.

di cicatrici d'unto e di pece, frugano con le mani nella tiepida melma nera, immersi fino alle ginocchia nel flutto denso che cola dalle cloache. Tutto lo sterminato bassofondo umano dell'East End si affaccia livido e scarno sull'orrido fiume»³⁶. Questa panoramica non nobilita certo l'uomo "civilizzato", e anzi, Malaparte sembra suggerire che l'assenza di contatto con la natura provochi in esso un imbarbarimento. Attraverso il legame con gli animali, invece, l'essere umano può essere innalzato.

Anche fra gli articoli mediterranei, scritti fra Lipari, Ischia e Forte dei Marmi al tempo del confino e in varie zone d'Italia fino al 1938, Malaparte raccoglie talvolta le proprie impressioni di viaggio. Spesso però le descrizioni non sono finalizzate all'esplorazione di un luogo fisico bensì di un paesaggio intimo e psicologico: in questi casi l'ambientazione rimane indeterminata e i luoghi non vengono precisati, è il caso per esempio di *Scirocco* (27 settembre 1934) e del *Porto* (5 ottobre 1934), dove l'autore dilata il tempo del racconto seguendo i pensieri dei personaggi, che per il resto rimangono fermi nella più completa immobilità. Nei due casi i protagonisti sono in preda a sensazioni di incertezza, inquietudine e stanchezza: mentre osserva la lettera di Camilla sul tavolo, il protagonista di *Scirocco*, Paolo, non trova la forza di rispondere a quella ragazza «tanto cara e tanto noiosa»³⁷, e, avvertendo all'improvviso la propria presenza nella stanza «come la presenza di un estraneo»³⁸, si lascia distrarre dai suoni, dagli odori e dalle immagini che provengono da fuori, continuando a non rispondere alla lettera, che infatti resta chiusa sul tavolo fino alle ultime righe del racconto; nel *Porto*, il giovane protagonista si aggira in una città che assomiglia all'«immensa sala d'aspetto di una stazione marittima»³⁹, ripensa deluso al destino del padre, emigrato negli Stati Uniti in cerca di fortuna, e al proprio, segnato dallo scoppio della guerra, che gli ha impedito di ripercorrere le orme paterne.

Anche nella *Valle dei morti* (12 novembre 1935) l'azione risulta essere un semplice un pretesto per seguire la riflessione dei protagonisti: la necropoli di Tarquinia è infatti il luogo in cui, simbolicamente, il protagonista per la prima volta prova paura al pensiero della morte:

Anche Lavinia era triste, e appariva non so se più offesa o sgomenta da quel cielo color cenere, da quei boschi e da quei prati avvizziti dal precoce autunno, da quel mare deserto, d'un azzurro sbiadito, da quell'orizzonte giallo di nuvole fangose. [...] Guardava con desiderio e sgomento quel misterioso paese dove solo i morti sopravvivono, coricati nei letti funebri, morti dagli occhi umidi, dalle labbra flosce, dal ventre obeso, vigilati dallo sguardo ironico dei suonatori di cetra e di tibia, dei servi affaccendati a preparar le vivande per il banchetto, dei familiari intenti ai riti

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ C. Malaparte, *Scirocco*, «CdS», 27 settembre 1934, ora *Scirocco nell'isola, Sangue* [1937], Firenze, Vallecchi, 1995, p. 126.

³⁸ *Ivi*, p. 128.

³⁹ C. Malaparte, *Il porto*, «CdS», 5 ottobre 1934, ora *Fughe in prigione*, cit., p. 59.

propiziatorii, o atteggiati dolenti in vesti sontuose, o accovacciati nudi sulla sponda del triclinio.⁴⁰

Dopo aver contemplato questa “valle dei morti”, Lavinia, tendendo la mano al protagonista, gli intima di andare perché si è fatto tardi:

È in piedi davanti a me, sulla soglia della tomba: sorride battendo le palpebre come accecata da un buio abbagliante. Qualcosa di intensamente vivo affiora nel suo viso, una memoria remota, un orgoglio pietoso e duro. Una oscura minaccia suona nella sua voce, un rimprovero accorato. Una forza irresistibile spira dal suo sorriso, dal lampo degli occhi, dal gesto della mano tesa. S'avvia giù per il sentiero camminando dritta, lo sguardo fisso davanti a sé, e ogni tanto si volge come se temesse che io non la segua. I suoi passi rintonano sulle tombe, io le tengo dietro in silenzio, il cuore invaso da una dolce paura. Sento che qualcosa si illumina in me, come sei veramente uscisci alla luce fuori dell'Ade oscuro. Lavinia a un tratto si ferma ad aspettarmi, mi prende per la mano, si mette al mio fianco, dolcemente traendomi.⁴¹

A questi scritti se ne oppongono altri che hanno invece la forma di veri e propri racconti in cui Malaparte riprende la struttura di racconti già apparsi in *Sodoma e Gomorra*, come *La figlia del pastore di Börn* (20 ottobre 1929), in cui si narra l'inquietante parabola della psicosi del pastore di Börn dopo la morte della moglie Maria. Pazzo di dolore per la perdita della compagna, l'uomo immagina di continuare a vederla in sua figlia Anna, e quando lei s'innamora di Guda, il nuovo pastore giunto in città, e lo sposa, il vecchio padre s'ingelosisce al punto di ucciderlo a bastonate. Una caratteristica importante del racconto è la narrazione in prima persona da parte di Anna, che ha un effetto patetico e rende il racconto conforme ai canoni tradizionali; in tutti gli altri racconti, invece, questa tecnica narrativa è abbandonata a favore dell'eterodiegesi o dell'autodiegesi, che consentono allo scrittore una maggiore elasticità rispetto alla propria narrazione. Gli eventi narrati ne *La figlia del pastore di Börn* si svolgono con un ritmo lento e angoscioso e il testo è interamente immerso in una tensione sotterranea che sfocia nella conclusione, la scoperta della colpevolezza del padre da parte di Anna:

«L'hanno colpito alla testa» dicevano intorno a me, lontano, lontano. Ma perché, perché, Guda! Guda! Tutti mi guardavano senza rispondere, scotendo la testa, molti in ginocchio davanti alla finestra pregavano guardando il cielo chiaro di sera e le prime ombre fra gli alberi, uno accostò le mani al viso di Guda per abbassargli le palpebre. «No!, no!» gridai. [...] «Portatela via» dicevano. Ed io non potevo far nulla, Guda, nulla: ma chi è stato, chi è stato, chi è stato! [...] A un tratto, livido, arruffato, sporco di fango, entrò mio padre: girò gli occhi senza veder Guda disteso Mio padre aveva abbassato il viso, tremava tutto, ogni tanto un brivido gli contraeva le mani. «Maria, mormorò dopo un lungo silenzio, ti perdono, Maria, anche tu mi devi perdonare

⁴⁰ *Id.*, *Donna fra le tombe*, «CdS», 12 novembre 1935, ora *La valle dei morti, Fughe in prigione*, cit., pp. 80-85. Nella versione originale il nome della donna è Flaminia.

⁴¹ *Ivi*, pp. 86-87.

Maria, anche tu mi perdoni, non è vero?»

«Dio! Dio! Dio!» urlai aggrappandomi alle sue ginocchia, allungando una mano per chiudergli la bocca. Marnö mi prese per le braccia, fece per portarmi via. «Lasciatemi stare, implorai, lasciatemi, Guda! Guda! Guda!».⁴²

Il tema della follia e le tecniche narrative qui utilizzate vengono riprese in altri racconti come per esempio *Madre che cerca il suo bambino* (composto per il «Corriere nel 1937, ma respinto dalla redazione⁴³) e *Un giorno felice* (4 maggio 1937). Nel primo viene narrata la disperazione di una madre che ha perso il figlio ma continua a cercarlo ossessivamente tra le asfittiche mura della propria casa:

Già da tre giorni le han portato via il suo bambino, la madre cammina senza posa di stanza in stanza, le braccia incrociate sul ventre, si ferma davanti agli usci chiusi, rimane un momento sorta, poi allunga adagio adagio una mano timida, spinge la porta, entra nell'altra stanza. Da tre giorni sale e scende le scale in punta di piedi, si ferma ogni tanto ad ascoltare, la testa piegata sulla spalla. Apre e chiude i cassetti, gli sportelli della credenza, fruga in tutti gli angoli della casa aperta parentesi (una casa vuota e triste, dov'era un tempo il dormitorio dei coatti), dietro i rotoli di cordame, i barili vuoti ancora odorosi di capperi, le ceste, i remi appoggiati al muro. «Bi bi bi» mormora muovendo appena le labbra. Parla il suo bambino, e chiude gli occhi, sorride.⁴⁴

Credendo infine di scorgere nel cane il figlio morto, la donna tenta di allattarlo e viene morsa al seno con violenza. La donna, però, è come in trance e si sente felice: «il suo piccino è lì che dorme nella culla, il riflesso delle onde si muove sui muri bianchi, e le sembra che la stanza dondoli sul mare, o forse è il respiro lieve del suo bambino che fa tremare la casa»⁴⁵.

Un giorno felice, nella versione pubblicata sul «Corriere», racconta invece l'inizio di una giornata particolare del cavalier Demetrio che, deciso a celebrare la nobiltà e la bellezza del proprio paese durante i festeggiamenti del sabato fascista, decide per la prima volta nella sua vita di saltare un giorno lavorativo. Fin dall'inizio del racconto, si percepisce in questo personaggio una vena di nevrosi: preciso e puntuale, egli non ha mai saltato un solo giorno di lavoro, e si commuove di fronte alle schiere dei Balilla e a quelle delle Camicie nere di ritorno dall'Africa che sfilano per strada. La tensione va crescendo nella seconda parte della narrazione, e tuttavia non ha modo di sfogarsi perché

⁴² C. Malaparte, *La figlia del pastore di Börn*, «La fiera letteraria», 20 ottobre 1929, ora *Sodoma e Gomorra*, Roma, Lucarini, 1991, pp. 20-22.

⁴³ Il 31 marzo 1937 Borelli scrive a Malaparte: «Per la prima volta dopo tanti anni sono costretto a restituirti un articolo. Lo faccio con profondo dispiacere: ma so che tu comprenderai che non si tratta di un capriccio, ma di un consiglio fraterno che ti do. Questa novella, o bozzetto, o racconto, o articolo come lo vuoi chiamare, è troppo cupo, triste, desolato. Il fatto che una vicenda si è verificata anche nella realtà non è una ragione sufficiente per farne materia di un elzeviro. È un motivo disperato, malinconico che non mi sento di varare perché rasenta i limiti del sadismo. Ti prego di rileggerlo e ti convincerai che ho ragione», A. Borelli, lettera a C. Malaparte, 31 marzo 1937, 662c, ASFCdS, ora *M. IV*, p. 45. Borelli non scrive il titolo dell'articolo rifiutato, ma il tono del racconto in questione ci fa supporre che si riferisse proprio a questo, che non ha infatti mai visto la luce sulle pagine del quotidiano milanese.

⁴⁴ C. Malaparte, *Madre che cerca il suo bambino*, *Sangue*, cit., p. 133.

⁴⁵ Ivi, p. 137.

il testo si chiude con la descrizione del pranzo di Demetrio, che si svolge in maniera ordinaria, senza particolari colpi di scena, all'interno di un'osteria.

In *Sangue*, invece, il racconto viene ampliato di diverse pagine e modificato in modo che la narrazione arrivi a coprire l'arco dell'intera giornata, «complicandone il significato in una direzione di morbosa violenza destinata a sorprendere, o quantomeno a spiazzare il lettore nei suoi esiti truculenti»⁴⁶. Nell'osteria, il cavaliere – che prende qui il nome di Bonfante – inizia a bere pieno di entusiasmo e, con la lingua sciolta dal vino, attira ben presto una piccola folla festante. Dopo aver scherzato allegramente, il suo umore diventa più cupo e l'uomo perde il controllo di sé: si esalta, si piange addosso, cade per terra attirandosi l'ostilità dell'oste. Sentendosi l'unico prigioniero e infelice in mezzo a una schiera di uomini liberi e felici, il cavalier Bonfante decide di tornare a casa, dove riesce a ritrovare un momento di pace sorseggiando il brodo preparatogli dalla governante. Questo confortante stato di benessere è però ben presto interrotto dall'arrivo del gatto, che, piantandogli ripetutamente le unghie nelle gambe, lo innervosisce al punto da indurlo a commettere un atto irrimediabilmente violento:

Afferrò il gatto per la gola, fece per scagliarlo contro il muro. Ma la bestia, atterrita, gli ficcò gli artigli nel braccio, e miagolando con voce rauca si dibatteva ferocemente, tentando di liberarsi dalla stretta che lo soffocava. Fosse il dolore, fosse la cieca rabbia che si era impadronita di lui, il Cav. Bonfante strinse ancora di più le dita intorno al collo dell'animale, e, agguantata con la mano sinistra una forchetta, l'andava conficcando con selvaggia violenza nel corpo della bestia. Una lotta mortale s'accese tra l'uomo e il gatto. Reso pazzo dal terrore, l'animale si difendeva solcando di graffi il braccio e il viso dell'avversario, stracciandogli a morsi i calzoni, la manica della giacca, la camicia, un orrendo miagolio usciva dalle sue fauci schiumose. Gli occhi iniettati di sangue, la faccia lacerata dagli artigli della bestia inferocita, il Cav. si accaniva con rabbia sul corpo della sua vittima: un sibilo breve, affannoso, rompeva dalle sue labbra contorte in una smorfia d'odio e di dolore. A un tratto, in uno strepito di stoviglie infrante e di sedie rovesciate, l'uomo e la bestia rotolarono sotto la tavola. Con balzi violenti, con soprassalti improvvisi, il gatto tentava di aggrapparsi al viso dell'avversario, ma a poco a poco, dilaniato dalle punte della forchetta, strozzato dalla morsa di quelle dita dure e secche, le forze gli vennero meno: finché il Cav. Bonfante, afferrata una bottiglia, cominciò a martellargli selvaggiamente la testa.⁴⁷

La governante, osservata la scena immobile per la paura, pensa che il cavaliere sia impazzito, ma poi, guardando meglio, scopre di non averlo mai visto così sereno, tanto sereno da assomigliare a «un bambino finalmente guarito da una pena segreta, abbandonato a un sogno libero e felice»⁴⁸.

A proposito di tale finale, Martellini suggerisce che Bonfante sembrerebbe «aver concluso la piatta e monotona esistenza [...] con la morte felice nel sonno, scaricata ormai la sua antica nevrosi

⁴⁶ G. Luti, *Introduzione, Sangue*, p. 13.

⁴⁷ C. Malaparte, *Un giorno felice*, cit., pp. 172-173.

⁴⁸ Ivi, p. 174.

uccidendo l'animale dentro di sé e quindi se stesso»⁴⁹. Quel che è certo è che il cavalier Bonfante e il pastore di Börn sono due personaggi disturbati in modo più o meno grave, più o meno evidente, che esternano il loro malessere esercitando violenza su esseri più deboli e ciò, in particolare la scena di Bonfante e il gatto, richiama il capitolo di *Kaputt* intitolato *Gli uccelli*, dove Malaparte riporta un colloquio avuto in Serbia con un soldato delle SS, «un ragazzo di forse diciotto anni, biondo, dagli occhi azzurri, dalle labbra rosse illuminate da un sorriso freddo e innocente»⁵⁰, durante il quale questo giovane dall'apparenza angelica gli aveva spiegato come avesse imparato «à tuer les juifs»:

le reclute dei *Leibstandarte* delle SS erano educate a sopportare senza batter ciglio il dolore altrui. [...] Una recluta delle SS non è degna di appartenere a un *Leibstandarte* se non quando riesca a superare felicemente la prova del gatto. Le reclute debbono afferrare con la mano sinistra, per la pelle del dorso, in modo da lasciargli libere le zampe per potersi difendere, un gatto vivo, e con la mano destra, armata di un piccolo coltello, cavargli gli occhi.

La descrizione agghiacciante di quest'atroce tecnica didattica, inaspettatamente raccontata da Malaparte durante un convivio, non può che richiamare l'uccisione del gatto del cavalier Bonfante.

A ben vedere, infatti, l'unica differenza tra la crudeltà del protagonista di *Un giorno felice* e il giovane soldato di *Kaputt* risiede nel fatto che, se entrambi hanno ucciso senza battere ciglio una creatura innocente, il primo l'ha fatto come in *trance*, «preso da un cieco furore»⁵¹, mentre il secondo ha commesso il gesto con la consapevolezza che quello sarebbe stato solo il primo di una serie di atti ancora più efferati. I due episodi non sono inoltre accomunati soltanto dal tema della crudeltà dell'uomo di fronte all'innocenza animale, che risulterà come vedremo fondamentale per l'impianto del romanzo del 1944, ma anche dalla tecnica con cui sono narrati. Se pensiamo alla macabra minuzia con cui i due episodi vengono descritti, sembra che il racconto rappresenti per Malaparte un vero banco di prova per sperimentare in che modo e fino a che punto la scrittura sia in grado di veicolare uno *choc*. In *Kaputt* la scrittura risulta più asciutta e incisiva rispetto alle prove degli anni Trenta; tuttavia il meccanismo narrativo è già completamente assestato: Malaparte racconta in modo impercettibilmente teso una vicenda che sembra rientrare nell'ordine del quotidiano e che si conclude invece con uno scatto improvviso in grado di spiazzare il lettore. Come mette in luce Panella, tutti i racconti di *Sangue* «testimoniano non solo della grande maestria verbale di Malaparte [...] ma della sua capacità di colpire l'attenzione dei suoi lettori mediante un uso calibrato e abilissimo della tecnica

⁴⁹ L. Martellini, *Malaparte narratore, Il labirinto delle scritture*, Roma, Salerno, 1996, p. 157.

⁵⁰ *K*, p. 280, come le successive.

⁵¹ C. Malaparte, *Un giorno felice*, cit., p. 172.

dello *choc* visivo attraverso la rappresentazione di episodi scelti per colpire direttamente l'immaginazione di chi legge e s'immedesima nella loro dinamica»⁵².

Un'ultima osservazione va fatta in merito all'architettura del racconto, che vede Malaparte utilizzare materiali narrativi scritti in momenti diversi e poi giustapposti e accumulati fino a creare un prodotto nuovo. Abbiamo visto quanto il racconto sia stravolto nel passaggio dal giornale al volume grazie a una consistente aggiunta capace di modificarne completamente il senso, ma, come evidenziato da Luti, questa ripresa di un determinato materiale a cui ne viene sovrapposto un altro di nuova ispirazione non è la sola. Il critico evidenzia infatti che anche nella seconda parte del testo «sono presenti alcuni spunti (l'osteria nella campagna romana, l'incontro con gli operai) che compaiono in un altro articolo, *Carattere dei romani*, apparso sul «Corriere della Sera» il 16 aprile 1937»⁵³. Questo modo di organizzare il materiale narrativo a partire da piccoli nuclei sarà tipico anche della stagione del romanzo.

Vi sono poi racconti in cui Malaparte s'ispira invece a vicende autobiografiche legate alla propria infanzia, adolescenza o vita adulta. Nei racconti d'infanzia, per esempio, Malaparte mette in scena se stesso all'interno del nucleo familiare, di cui svela alcuni aspetti, come il complesso rapporto con la madre, il legame con i fratelli, l'affetto che lo lega a Eugenia e Milziade Baldi, che lo hanno allevato fino ai sei anni. Attribuisce inoltre al proprio personaggio alcune caratteristiche che ritroveremo anche nel Malaparte di *Kaputt*, come la forte curiosità nei confronti delle cose del mondo, l'amore per la natura e per gli animali, e, soprattutto, un'acuta sensibilità che, unitamente a un carattere solitario e introverso, lo fa sentire diverso da tutti coloro che lo circondano. In queste narrazioni il meraviglioso tende in alcuni punti a prendere il sopravvento, specie laddove Malaparte veicola attraverso il proprio personaggio i traumi infantili, cristallizzandoli in una sorta di sogno a occhi aperti popolato da fantasmi e mostri, che produce una commistione di reale e immaginario in cui il macabro e l'inquietante giocano un ruolo fondamentale. La pretesa di aver vissuto davvero tali vicende, fondata o infondata che sia, è comunque di secondaria importanza, perché lo scrittore non vuole tanto dare accesso alle pieghe della propria personalità con una scrittura strettamente autobiografica, quanto piuttosto dare corpo alle sorprendenti immagini che si sono enigmaticamente insediate nel suo ricordo. Malaparte utilizza infatti questi episodi traumatici come delle agnizioni che, nel tentativo di legittimare il proprio ruolo di narratore e di scrittore, permettono al suo personaggio ancora bambino di riconoscersi come una sorta di "predestinato" al quale è riservato un particolare rapporto con la sfera del misterioso e del sacro.

⁵² G. Panella, *L'estetica dello choc. La scrittura di Curzio Malaparte tra esperimenti narrativi e poesia*, Firenze, Clinamen, 2014, p. 41.

⁵³ G. Luti, *Introduzione*, cit., p. 12.

Gli articoli di Malaparte sono impregnati di rimandi alla cultura classica e alcuni di essi sono basati proprio sulla reinterpretazione di episodi omerici o di miti. Se alcune di queste rivisitazioni non aggiungono un senso nuovo al mito originale, come in *Morte di Ettore* (12 luglio 1935) e *La dolce ira funesta* (4 agosto 1935), racconti d'ispirazione omerica che si presentano di fatto come esercizi di stile, altre lo integrano in modo originale con elementi innovativi. In *Preghiera per una donna* (3 settembre 1935), che è una riscrittura del mito di Orfeo, per esempio, avviene uno scambio di ruoli per cui non è Orfeo a perdere l'amata commettendo l'errore di voltarsi una volta giunto all'imboccatura dell'Ade, ma Euridice stessa che, spinta da una misteriosa attrazione, sceglie di ritornare nel regno dei morti; in *Fedra* (18 ottobre 1936), i protagonisti della tragedia euripidea non sono uomini, ma capre: come sottolinea Martellini, questa storia «di morte e di sangue»⁵⁴ rimanda al significato stesso della parola *tragoedia*, ovvero «canto del capro» che, in quanto «simbolo di lussuria e violenza, ha un non so che di satanico che lo lega magicamente al sangue sacrificale e quindi all'espiazione purificatrice». Mettendo da parte una delle componenti fondamentali della tragedia greca, come l'interferenza dei crudeli disegni divini nelle vicende umane, Malaparte sembra suggerire che la realtà sia sempre soltanto la risultante di fattori irrazionali e imprevedibili, di passioni violente che ricordano molto da vicino gli istinti bestiali: la mitizzazione del reale sembra dunque, in questo caso, operata con un processo simbolico di “animalizzazione” dell'uomo.

Proprio in alcuni articoli di questi anni lo scrittore ha modo di chiarire il suo pensiero sulla relazione fra l'uomo e la natura. Alla fine del marzo del 1938, contrapponendo i popoli dell'Europa settentrionale a quelli dell'Europa meridionale, Malaparte sostiene che la storia e la civiltà dei primi sono determinate dalla presenza della natura, che predomina sull'uomo, il quale è definito soltanto «uno fra i tanti elementi»⁵⁵ del paesaggio; nella civiltà mediterranea, invece, «la storia è opera e conquista dell'uomo, è fatto unicamente umano». La natura, qui, ha soltanto una «funzione secondaria, non necessaria», e «l'indipendenza morale» degli uomini è per Malaparte il segno più manifesto del loro «innato senso di libertà e di dignità umana»: «sempre essi conservano di fronte alla natura, alle sue ire, alle sue crudeltà, alla sua violenza, una serenità, una indifferenza, una padronanza di sé, che son la prova della loro superiorità sulle leggi naturali». Lo scrittore tiene però a sottolineare che la natura non va considerata come nemica dell'uomo: essa è semplicemente «una forza estranea che opera per conto proprio», un elemento indipendente, di cui gli uomini «non subiscono le leggi, bensì le accettano, regolandole alla propria misura».

In un articolo successivo, Malaparte aggiunge che i popoli mediterranei si distinguono da quelli settentrionali perché credono che non sia la natura a offrire spontaneamente i suoi frutti

⁵⁴ L. Martellini, *Malaparte narratore*, cit., p. 155.

⁵⁵ C. Malaparte, *Con Gregorovius a Littoria*, «CdS», 28 marzo 1938, come le successive.

all'uomo, ma che sia l'uomo a guadagnarseli grazie al proprio lavoro e all'ausilio di Dio, il quale, come un «bravo operaio che da materia umile [...] crea mirabili cose», aiuta l'uomo di buona volontà a realizzare quelle opere semplici e quotidiane che hanno «il sapore di miracoli»⁵⁶. Da ciò si evince quanto la concezione malapartiana della natura debba, come sottolinea Emmanuel Mattiato, alla filosofia umanistico-rinascimentale della misura⁵⁷: la natura, per Malaparte, si configura come un regno disordinato di vegetali e minerali che può essere sottomesso e armonizzato soltanto grazie agli strumenti che sono propri all'essere umano, l'agricoltura, l'architettura, la pittura, la scultura e la fotografia. Benché questo misurato equilibrio sia imposto dalla mano civilizzatrice dell'uomo, Malaparte non esclude la possibilità che esso abbia un'origine divina: la natura è infatti ordinata dall'uomo, ma resta «misteriosa nella sua essenza»⁵⁸. Ad ogni modo, anche se le esperienze vissute negli anni Quaranta lo costringeranno a cambiare idea, «la concezione leopardiana di una natura ostile e nemica della specie umana»⁵⁹ non sfiora neanche lontanamente il Malaparte degli anni Trenta: la terra che rappresenta per lo scrittore l'ideale di questa misura è ovviamente la Toscana natale, che costituisce – inconsciamente – un costante termine di confronto geografico e culturale per tutti i paesi visitati successivamente, a partire dall'Etiopia.

Parte delle produzioni di questi anni confluiscono in *Fughe in prigione* e in *Sanguie*, ma da questo gruppo di testi Malaparte avrebbe voluto trarre altri numerosi volumi: gli articoli a tema inglese avrebbero dovuto essere riuniti nell'*Inglese in paradiso*, che avrebbe dovuto essere edita da Treves nel 1936⁶⁰ e che però vede la luce soltanto dopo la morte dell'autore, nel 1960, per le cure di Enrico Falqui; altre corrispondenze, nel 1937, sarebbero dovute andare a comporre per Grasset una raccolta intitolata *Portrait des Italiens*, in cui lo scrittore avrebbe voluto esplorare «quei sottili e segreti rapporti che intercorrono fra la natura italiana e gli Italiani»⁶¹, e per Vallecchi una raccolta il cui titolo oscilla fra *Demonio toscano*, *Viaggio in inferno* e *Viaggi all'inferno*⁶², ma che sarà

⁵⁶ Le due citazioni sono tratte da C. Malaparte, *Ricchi e poveri*, «CdS», 9 luglio 1938.

⁵⁷ Cfr. *Les écrivains-journalistes*, p. 340.

⁵⁸ Ivi, p. 346 (traduzione nostra).

⁵⁹ Ivi, p. 342 (traduzione nostra). Mattiato prende come riferimento in particolare gli articoli *Toscana immaginaria* e *Cavalli in riva al mare*, usciti rispettivamente il 23 maggio 1933 e 24 marzo 1935 sul «CdS».

⁶⁰ «Hai fatto bene a lasciare Mondadori, in fondo. [...] Anch'io ho preferito rimanere con Treves, che è più calmo e cura i suoi scrittori come se fossero tutte persone di casa. Vallecchi, sotto questo aspetto, va benone. E non dispiacerebbe neanche a me dargli un libro. Che ne dici? Se vuoi parlane tu a Vallecchi. Il libro sugli inglesi non posso: l'ho promesso a Treves», C. Malaparte, lettera ad A. Meoni, 19 dicembre 1935, *M. III*, p. 667.

⁶¹ «Da qualche tempo a questa parte, per mantener la promessa di un *Portrait des Italiens* fatta all'editore Bernard Grasset, vo girando l'Italia alla scoperta di quei sottili e segrete rapporti che intercorrono fra a natura italiana e gli Italiani», C. Malaparte, *Calagrande all'Argentaro*, «CdS», 19 ottobre 1937.

⁶² Nel gennaio 1937 scrive a Enrico Vallecchi: «Sto lavorando a *Maledetti Toscani*, e mi ci diverto. [...] Vedrà che [...] andrà benone», C. Malaparte, lettera a E. Vallecchi, 8 gennaio 1937, *M. IV. 1937-1939*, p. 11. Alla fine del mese di aprile, lo scrittore, d'accordo con il suo editore, preferisce però accantonare il progetto per dare la priorità a *Sanguie*, che viene infatti pubblicato a maggio («Si era già in trattative per *Maledetti Toscani*. Lei ora mi offre *Sanguie*. Benissimo, mandi pure *Sanguie*, vedrò di farlo uscire con premura, non fra due mesi, certo nel Luglio prossimo», E. Vallecchi, lettera a C. Malaparte del 26 aprile 1937, *M. IV*, p. 69). *Maledetti toscani*, che secondo Giuseppe Panella rappresenta «un ritorno

pubblicata solo nel 1956 col titolo di *Maledetti toscani*. Enrico Falqui riunirà infine alcuni articoli rimasti esclusi dalle precedenti raccolte in *Benedetti Italiani* (1961) e *L'albero vivo* (1969)⁶³.

Gli articoli che restano fuori dalle raccolte di questi anni sono principalmente quelli dedicati alle questioni di critica letteraria, che risultano preziosi indicatori perché riflettono non solo il gusto di Malaparte in merito alla letteratura contemporanea, ma anticipano anche alcuni tratti di quella che si delinea come la sua stessa poetica: Malaparte vi esprime per esempio il proprio interesse per l'opera di Céline, «questo Carneade di talento» che «ha impiegato venti anni a scrivere cinquantamila pagine dattilografate, dalle quali, con paziente lavoro di lima, è riuscito a trarre un romanzo di circa cinquecento pagine, torbido e avvincente come il romanzo di un Maupassant educato alla scuola di Dostoevski»⁶⁴; critica *La macchina infernale* di Cocteau, profeta che «prevede il passato, non il futuro della poesia»⁶⁵; riflette sulla decadenza del romanzo francese; elogia, della scrittura di John Dos Passos, il «continuo contrasto fra la violenza della cosa rappresentata e il modo stanco e disincantato di rappresentarla»⁶⁶ e i romanzi di Panait Istrati, «creatore di straordinaria potenza, di rara sincerità»⁶⁷.

tardivo (e sovente scontato) alla stagione di Strapaese» (G. Panella, *L'estetica dello choc*, cit., p. 24), viene dimenticato dal suo autore fino all'anno prima della sua morte: Malaparte aveva bisogno in quegli anni d'imporre all'attenzione della critica, e sapeva che con un libro come *Sangue* ci sarebbe riuscito meglio che con *Maledetti Toscani*, della cui pubblicazione Malaparte ricomincia a parlare con l'editore toscano nel 1942: «Per il *Demonio toscano* o comunque tu voglia chiamare questo tuo nuovo volume, sarei felice di combinare la stampa» (E. Vallecchi, lettera a C. Malaparte, 9 dicembre 1942, 83/380, AM, FBVS, ora *M. VI*, p. 202); «Ti faccio [...] spedire due o tre volumi ultimamente pubblicati e mi auguro che tu non abbia nulla in contrario a che i tuoi libri compaiano con la stessa veste. Per il *Demonio toscano* si farebbe la stessa edizione, idem ancora per *Sangue* una volta esaurito» (lettera inedita di E. Vallecchi a C. Malaparte, 1° febbraio 1943, 83/380, AM, FBVS); «Anticipando col desiderio l'arrivo del manoscritto, mi pare che oramai tutto sia a posto, perché anch'io preferisco quel *Viaggio in inferno* che hai scelto come titolo del volume» (E. Vallecchi, lettera a C. Malaparte, 5 marzo 1943, 83/380, AM, FBVS, ora *M. VI*, p. 202); «Il Sig. Curzio Malaparte, per sé e per i suoi eredi aventi causa, cede il diritto esclusivo della stampa, pubblicazione e vendita di una sua opera originale intitolata *Viaggi all'inferno* per il periodo di venti anni dalla data di pubblicazione» (contratto Vallecchi-Malaparte, 17 marzo 1943, 83/380, AM, FBVS); «Quanto al *Viaggio in inferno* non c'è proprio quell'enorme ritardo che tu lamenti perché da qui a qualche giorno ti farò avere tutte le bozze e non dubitare che la pubblicazione, anche se nel periodo che si può chiamare preestivo, non sarà meno attesa e meno diffusa» (E. Vallecchi, lettera inedita a C. Malaparte, 17 maggio, 83/380, AM, FBVS); «Abbiamo pronte le bozze del *Viaggio in inferno*» (E. Vallecchi, lettera inedita a C. Malaparte, 23 luglio 1943, 83/380, AM, FBVS).

⁶³ Falqui compone *Benedetti italiani* a partire da un blocco di dattiloscritti inediti «recanti correzioni e varianti di mano dell'Autore», di fanno parte anche sei elzeviri pubblicati fra 1937 e 1940 sul «CdS» (E. Falqui, *Nota bibliografica*, C. Malaparte, *Benedetti italiani*, Firenze, Vallecchi, 1961, p. 196-197, citazione p. 196). *L'albero vivo*, diviso in quattro parti, include nelle prime tre i trenta componimenti di *Fughe in prigione*, *Sangue* e *Donna come me* «non riportati e non compresi» nei *Racconti italiani* (primo volume delle *Opere complete*, pubblicato nel 1957, contenente una selezione di testi tratti dalle quattro raccolte di Malaparte) e nell'*Inglese in Paradiso*; nell'ultima parte, invece, «sono stati trascelti e ordinati cronologicamente quarantotto degli elzeviri dal 1928 al 1956» (E. Falqui, *Nota bibliografica*, C. Malaparte, *L'albero vivo*, Firenze, Vallecchi, 1969, pp. 471-475, citazioni: p. 471 e p. 475).

⁶⁴ C. Malaparte, *Decadenza del «Goncourt»*, «CdS», 17 dicembre 1932.

⁶⁵ Candido [C. Malaparte], *La macchina infernale*, «CdS», 18 settembre 1934.

⁶⁶ *Id.*, *Destino di John Dos Passos*, «CdS», 12 marzo 1935.

⁶⁷ *Id.*, *L'esempio di Panait Istrati*, «CdS», 26 maggio 1935.

L'ultimo gruppo di articoli di cui ci occupiamo in questo paragrafo è composto dal reportage etiopico del 1939, che già prima di partire l'autore progettava di pubblicare in volume al suo rientro in Italia:

Fra una decina di giorni io parto per conto del «Corriere della Sera» e del Ministero della Cult. Pop. alla volta dell'Etiopia. Scriverò una quindicina di articoli per il «Corriere» e raccoglierò materiale per un libro «L'AFRICA NON È NERA» il cui piano e il cui spirito già sono stati approvati in Campidoglio e, spero, anche in Parnaso. Non sarà il libro di un giornalista (i giornalisti non sanno scrivere e il pubblico non li legge più volentieri) ma di uno scrittore. Sarà il primo libro sull'Etiopia di uno scrittore. Mi spiego?⁶⁸

Benché la raccolta abbia visto la luce soltanto dopo la morte dello scrittore⁶⁹, è interessante notare come il suo proposito dichiarato fosse quello di comporre un reportage “da scrittore” e non “da giornalista”. Diverse volte, nel corso degli anni Trenta, aveva dichiarato una volontà esattamente opposta: la prima volta inviando *Miniera*, nel 1933: «Ho cercato scrivendone, di non far della letteratura. Ho stilizzato le impressioni nel modo più semplice e espressivo»⁷⁰; la seconda inviando *Donna rossa*, l'anno successivo: «Io ho inteso scrivere una “cronaca della vita quotidiana a Mosca”, non già un racconto»⁷¹. Se il genere del reportage non si configura nella prima metà del secolo come articolo di scoperta o denuncia ma come risposta «a un'esigenza di evasione e di esotismo»⁷², a maggior ragione bisogna tenere a mente che il servizio etiopico di Malaparte è strettamente connesso con una necessità pratica, ossia quella di riabilitarsi politicamente dopo il confino per poter riprendere i propri progetti. L'Etiopia si presenta quindi come la soluzione perfetta per dimostrare al regime il proprio zelo e ottenere il lasciapassare per ricominciare a viaggiare all'estero, cosa che Malaparte bruciava dalla voglia di fare⁷³.

Al di là delle specifiche finalità di queste corrispondenze, emergono comunque nella prosa di Malaparte interessanti considerazioni a proposito dell'uomo e del suo rapporto con la natura che lo circonda. L'«impassibile»⁷⁴ Africa presenta apparentemente caratteristiche molto diverse da quelle dei paesaggi visti fino ad allora, e lo scrittore utilizza in un primo momento il filtro del surrealismo⁷⁵ per descrivere quello che gli appare come un mondo «regolato da un ordine arbitrario e alogico»⁷⁶: il

⁶⁸ C. Malaparte, lettera ad A. Mondadori, 1° dicembre 1938, *M. IV*, p. 466.

⁶⁹ Il volume è stato curato da Laforgia nel 2006. Cfr. C. Malaparte, *Viaggio in Etiopia e altri scritti africani*, E. R. Laforgia (a cura di), Firenze, Vallecchi, 2007.

⁷⁰ C. Malaparte, lettera inedita ad A. Borelli, 11 gennaio 1933, 661c, ASFCdS.

⁷¹ *Id.*, lettera a B. Massenet, 7 aprile 1934, *M. IV*, p. 408.

⁷² G. Ferretti, S. Guerriero, *Storia dell'informazione letteraria in Italia*, cit., p. 41.

⁷³ *Serra*, pp. 248-249.

⁷⁴ C. Malaparte, *Alle frontiere della tradizione bianca*, «CdS», 26 luglio 1939.

⁷⁵ Cfr. a questo proposito E. R. Laforgia, *Introduzione*, *Viaggio in Etiopia*, cit., pp. 7-35.

⁷⁶ C. Malaparte, *La terra degli uomini rossi*, «CdS», 31 maggio 1939, come le successive.

paesaggio africano, segnato dall'assoluta assenza di vita animale, e dove l'uomo sembra essere soltanto «un accidente, un caso», è definito come «astratto» e «tipicamente surrealista». Poiché, come segnala Mattiato, l'aggettivo «astratto» riveste una particolare importanza nella produzione malapartiana degli anni Quaranta⁷⁷, ci sembra interessante notare che il suo significato neutro viene caricato, nell'universo semantico malapartiano, di una connotazione negativa, riconducibile a «impassibile», «disumano». La prima impressione che Malaparte ha dell'Etiopia è quindi quella di un luogo in cui la vita si riduce a un «ostile rapporto fra la terra e il regno vegetale»⁷⁸, non adatto alla vita umana. Quando però s'imbatte nei primi villaggi abitati, egli si rende conto che «anche qui» l'essere umano possiede la stessa dignità che ha «nel mondo cristiano», dove l'«uomo libero» domina la «serva» e «infeconda» natura, sperando «salvezza e nutrimento soltanto da Dio e dalle proprie forze». È la presenza degli uomini a determinare sostanzialmente la struttura più o meno armonica di un paesaggio, ma poiché la natura sembra dotata, per lo scrittore, di «una complessa vita interiore» e pure di una vera e propria «coscienza morale»⁷⁹, possiamo supporre che nella visione malapartiana esista anche una sorta di *Anima mundi* platonica, entità impersonale che dà vita ai singoli elementi. Se il senso preciso di un aggettivo neutro come «morale» risultasse in questo specifico contesto misterioso, va tenuto presente che tutto ciò che è morale, per lo scrittore, «sembra garantire un elevato grado di umanità e di progresso»⁸⁰. Esso aggiunge un valore nobilitante ai sostantivi che accompagna; può essere considerato come sinonimo di «umano» e contrario di «astratto».

Nonostante, per sua natura, il giornale imponga alla riflessione e alle sperimentazioni malapartiane una dimensione frammentaria, questa parziale panoramica è utile a mettere in luce gli elementi di continuità che caratterizzano la produzione di questi anni. Benché le quattro raccolte di racconti degli anni Trenta, in cui Malaparte riunisce un terzo degli articoli pubblicati in questi dodici anni, sfuggano a ogni tentativo di sistematizzazione, è possibile notare che all'interno del *corpus* dei sessanta racconti esistono tipologie narrative ricorrenti. Pur essendo testi anche molto diversi fra loro, essi hanno la caratteristica comune di situarsi nell'ambito dell'invenzione, dell'autobiografia, della storia, del bozzetto o del mito, e ogni categoria contiene alcuni elementi fondamentali della tecnica narrativa e dello stile dell'autore che ritorneranno nella prosa romanzesca: nei racconti a sfondo storico e in quelli d'invenzione si rintraccia l'origine dell'inconfondibile gusto per una narrazione che, mescolando realtà e invenzione, rende degno di nota ogni tipo di spunto⁸¹; nei racconti

⁷⁷ Nel contesto della Seconda guerra mondiale, esso è generalmente associato alla descrizione delle macchine o dei soldati tedeschi e sovietici (si veda *Les écrivains-journalistes*, p. 380, p. 446n).

⁷⁸ C. Malaparte, *La terra degli uomini rossi*, cit., come le successive.

⁷⁹ Entrambe le citazioni sono tratte da C. Malaparte, *Alle frontiere della tradizione bianca*, cit.

⁸⁰ *Les écrivains-journalistes*, p. 344 (traduzione nostra).

⁸¹ Per una più accurata analisi di queste tipologie narrative rimandiamo al nostro articolo: *Alle origini della narrativa malapartiana. I racconti degli anni Trenta*, *Chroniques 2018*, p.129-143, <http://www.univ->

autobiografici e nei bozzetti emerge l'importanza del protagonista Malaparte, in quelli a sfondo mitico l'influenza del mondo classico nell'opera dell'autore. In questi testi, inoltre, lo scrittore ha modo di sviluppare una propria riflessione sul concetto di umanità, che costituisce le fondamenta dell'opera successiva.

Nella riedizione dei testi in volume, Malaparte a volte modifica qualche titolo, altre taglia alcune parti di articoli diversi e le riunisce in un nuovo racconto, ma più spesso lascia invariati titoli e contenuti: lo scrittore sembra non avvertire la necessità di rielaborare i suoi pezzi né di ricercare l'uniformità tematica, salvo nel caso specifico di *Sangue*. Nella raccolta del 1936 è infatti presente uno sforzo di sistematizzazione assente nelle altre: benché infatti vi siano riuniti racconti molto diversi fra loro, tutti e tredici hanno in comune il tema del sangue. Per raggiungere tale omogeneità, alcuni racconti vengono modificati appositamente anche con massicce integrazioni (come nel caso di *Primo sangue*, *Città come me* e *Un giorno felice*). La ricerca della coerenza tematica, tuttavia, è di nuovo lasciata in secondo piano nell'ultima delle raccolte di questi anni, e infatti una delle recensioni uscita all'indomani della pubblicazione di *Donna come me* mette in rilievo come l'eterogeneità della raccolta finisca per svilire i racconti, i quali, giustapposti uno di seguito all'altro senza soluzione di continuità, risultano poco convincenti: «il bell'elzeviro»⁸², sostiene il critico Renato Giani, non basta più. Se indubbiamente anche Malaparte avverte la necessità di passare a una forma più organizzata e di ampio respiro, la discontinuità e l'antilinearità sperimentate in questi anni attraverso i racconti devono essere considerate anche come una cifra essenziale della narrazione malapartiana, che di fatto anticipa la stagione del romanzo

paris3.fr/chroniquesitaliennesrecherche/parnumeropage1441707.kjsp?RH=1488359347838 e a *I racconti di Curzio Malaparte*, tesi di Laurea Magistrale, Università degli Studi di Torino - Université Savoie Mont Blanc, 2014/2015 disponibili all'indirizzo https://www.academia.edu/28031698/I_racconti_di_Curzio_Malaparte.

⁸² R. Giani, *Donna come me*, «Maestrale», novembre 1940, ora *M. V.*, p. 430.

1.1.2 Articoli, capitoli o racconti?

L'abitudine di riunire i propri elzeviri in raccolte, in anni in cui la firma di uno scrittore di terza pagina costituiva il maggior indice di prestigio di un giornale, era molto diffusa onde evitare che i propri testi andassero dispersi: prima di Malaparte, avevano già raccolto i propri articoli in volume autori come Pirandello, Deledda, Cecchi, Barilli, Papini, D'Annunzio, Comisso, Alvaro e altri. Sulla natura di questo tipo di prosa nasce un vero e proprio dibattito che vede opporsi da un lato i sostenitori di questa produzione in quanto genere a sé stante e rappresentativo di un'epoca, indicato attraverso l'etichetta di "capitolo", dall'altro i detrattori, per i quali questo tipo di produzione ibrida non può che rappresentare una soluzione parziale ai problemi della moderna letteratura. Uno dei principali animatori del dibattito è il critico Enrico Falqui, che si occupa nel 1938 di riunire i capitoli a suo avviso più significativi in un'antologia nella quale inserisce anche due racconti di Malaparte, il quale a sua volta cerca di screditare in tutti i modi Falqui e la sua estetica dei capitoli. Questo genere breve – derivato a detta di Falqui dalle *Operette morali* di Leopardi e dai *Petits poèmes en prose* di Baudelaire – sarebbe nato nel periodo fra le due guerre e, secondo il critico, sembrerebbe distinguersi nettamente dal genere del racconto. Pubblicando la sua antologia *Capitoli. Per una storia della nostra prosa d'arte del Novecento*, Falqui spiega che con il termine "capitolo" indica

la vivida fioritura di componimenti (dal poemetto in prosa all'elzeviro, attraverso il saggio, il capriccio, lo scherzo, la fantasia, l'idillio, il sogno, la favola, ecc.), liberamente ma accortamente espressa, secondo le molte esigenze e variazioni della prosa d'arte, la quale va tenuta distinta da quella narrativa, storica o critica, di cui, a volte, può tuttavia rappresentare l'ardua felice eccelsitudine, grazie alla trasfigurazione o all'illuminazione tanto d'un ripensamento quanto d'un potenziamento lirico.¹

Caratterizzato da una rievocazione autobiografica in prima persona e da un linguaggio stilisticamente curato e un tono patetico, il capitolo sarebbe un genere di compromesso tra il purismo rondista, il frammentismo vociano e il lirismo dannunziano. Questo tipo di prosa tutta esteriore dovrebbe essere quindi molto diversa da quella narrativa, eppure Falqui sostiene che, nei testi di alcuni prosatori d'arte che sono anche narratori, è molto difficile individuare il passaggio dall'una all'altra forma. Questa opacità non aiuta a distinguere chiaramente i contorni del genere, nel quale Falqui fa rientrare autori anche molto diversi fra loro: Malaparte, del quale sono riportati per esempio i brani *Donna in riva al mare* e *Fedra*, ne sarebbe un esponente accanto a Bontempelli, Papini, Tozzi,

¹ E. Falqui, *Capitoli. Per una storia della nostra prosa d'arte del Novecento. Antologia*, Milano, Mursia, 1964, p. 7.

Jahier, Cecchi, Palazzeschi, Campana, Savinio e Gadda, per fare solo alcuni nomi². Il capitolo trova nella *contrainte* novecentesca dell'elzeviro il suo spazio privilegiato, e rappresenta per Falqui una sorta di passaggio obbligato per conquistare una nuova prosa narrativa, oltre che il simbolo di un determinato periodo storico. L'importanza che il critico accorda al capitolo solleva un dibattito al quale prendono parte, all'epoca, diversi scrittori e critici, tra i quali anche Malaparte, in due articoli apparsi su «Prospettive» nel 1940. Nel primo, intitolato provocatoriamente *Cadaveri squisiti*, egli attribuisce alla propria generazione e a quella precedente la responsabilità di aver accumulato non opere significative, ma del semplice «materiale da costruzione [...] di cui il “capitolo” (nel quale, ahimè, siamo tutti maestri) rappresenta una prova fallita»:

Mi vien da sorridere, quando rifletto sulla presunzione di alcuni, di molti, fra i migliori di noi, i quali si stimano grandi scrittori [...] perché presumono di aver creato opere definitive, pagine esemplari, in sé perfette e in se stesse vitali. (A questa presunzione concede volentieri una certa critica minore, quella che suggerisce il «capitolo» come il miglior frutto di questa nostra stagione letteraria. Il che può valere soltanto a titolo di consolazione: l'estetica della prosa d'arte non essendo altro che l'estetica dannunziana ripresa col sottinteso del minimo sforzo, un'estetica di ripiego, un pentimento in punto di morte, un ritorno per la scala di servizio).³

Lo scrittore riprende questi concetti in un articolo successivo intitolato *Aver voce in “capitoli”*, ribadendo che, «se si volesse accettare l'estetica dei “capitoli”, occorrerebbe logicamente limitare i problemi della letteratura italiana a problemi di scrittura. Vale a dire a problemi puramente esteriori»⁴. Riprendendo l'idea che questa tendenza sia favorita da «una certa critica minore», sostiene che «la difesa dell'estetica dei “capitoli” si risolve, in fin dei conti, in una questione personale di Enrico Falqui, che egli fa assurgere, per motivi suoi propri [...] ad avventura di tutta una generazione, a risultato di un'esperienza collettiva»⁵, e aggiunge:

la fortuna che l'estetica dei «capitoli» ha incontrato, a titolo di consolazione, presso gli scrittori compresi fra i cinquanta e i sessant'anni [...] è dovuta in gran parte alla facilità che essa offre di sentirsi e di apparire soddisfatti della propria opera, alle possibilità che essa consente di crearsi senza sforzo una giustificazione esteriore, un alibi, un conforto alla propria vanità [...] Dove possa condurre una tale estetica è chiarissimo: poiché non impegna la morale, né permette alcuna possibilità di salvezza, escludendo a priori ogni forma di liberazione e di rinnovamento,

² L'antologia contiene, complessivamente, testi di D'Annunzio, Panzini, Ojetti, Bernasconi, Agnoletti, Giuliotti, Linati, Bontempelli, Soffici, Cicognani, Barilli, Papini, Pea, Viani, Tozzi, Giovannetti, Savarese, Jahier, Cecchi, Govoni, Serra, Palazzeschi, Campana, Onofri, Cardarelli, Bucci, Angelini, Boine, Sbarbaro, Cora, Slataper, Baldini, Burzio, Bacchelli, Savinio, Bartolini, Montano, Gadda, Moscardelli, Vigolo, Alvaro, Comisso, Manzini, Angioletti, Lanza, Malaparte, Raimondi, Solmi e Gallian.

³ C. Malaparte, *Cadaveri squisiti*, «Prospettive», n. 5, 15 luglio 1940, ora *M. V.*, pp. 269-270.

⁴ *Id.*, *Aver voce in “capitoli”*, «Prospettive», n. 9, 15 settembre 1940, ora *ivi*, pp. 318-319.

⁵ *Ivi*, p. 319.

ogni soluzione dei problemi letterari entro la letteratura.⁶

Queste risposte di Malaparte sono sufficienti a comprendere la posizione dell'autore rispetto alla questione: pur senza mettere in dubbio l'esistenza del capitolo, ridimensiona fortemente l'importanza di questa esperienza, destinata ad essere superata a favore di forme più mature. Ciò non significa che Malaparte non riconosca il valore della sua produzione di questi anni, semplicemente non la considera un punto di arrivo.

Una delle caratteristiche più evidenti degli elzeviri di Malaparte, abbandonata in modo esplicito solo in pochi di essi, è l'ispirazione autobiografica o quanto meno la narrazione in prima persona, che dovrebbe avvicinare lo scrittore al genere della prosa d'arte. Tuttavia l'io dell'autore non si esprime sempre attraverso un tono lirico; quelli malapartiani non sono sempre degli idilli misurati. Confrontando i suoi articoli degli anni Trenta con *Pesci rossi* di Cecchi, assunto a modello del genere, si nota che in molti casi la prosa malapartiana presenta una differenza fondamentale rispetto agli eccessi del lirismo fine a se stesso: e cioè è caratterizzata dal piacere di narrare dei fatti, per quanto emblematici e simbolici essi possano essere. Il *labor limae* è evidente ed è innegabile che Malaparte si perda in alcuni elzeviri in narrazioni estetizzanti; ma in altri la prosa, pur essendo curata e levigata, non è ripiegata su stessa. Sono proprio questi gli elzeviri che Malaparte sceglie di raccogliere in volume negli anni Trenta: egli ama profondamente il proprio ruolo di cantore, aedo o rapsodo, e tutto, nelle prose ripubblicate in raccolta, ruota generalmente intorno al mistero di un evento o di un sogno perturbante. Ogni descrizione, per quanto impreziosita da raffinatezze stilistiche, rimane nella maggior parte dei casi di contorno. Le prose malapartiane hanno senza dubbio alle spalle l'esperienza della «Ronda» e risuonano di echi dannunziani, ma in molte di esse è più forte il debito surrealista: a parte in alcuni casi particolari, la prosa d'arte si riduce in questi testi a una questione di stile e non di genere. Malaparte non sfugge all'influenze di quella che è stata una delle più importanti esperienze letterarie del suo tempo, ma non tutti i suoi testi degli anni Trenta possono essere etichettati come capitoli.

Già nel 1935, inviando a Borelli *Ode alla Sibilla Cumana*, Malaparte scrive: «oggi, per Bacco, ti mando un articolo che a me [...] piace molto e a cui tengo molto. Il guaio è che questo genere di articoli è difficile farlo [...]. Ma son poi articoli? O non piuttosto brani da antologia?»⁷. Borelli stesso, restituendo a Malaparte *Madre che cerca il suo bambino*, lo definisce «novella, o bozzetto, o racconto, o articolo»⁸, come se i termini fossero tutti sinonimi e quindi intercambiabili. Che gli articoli di

⁶ Ivi, pp. 319-320.

⁷ C. Malaparte, lettera ad A. Borelli, 27 aprile 1935, 662c, ASFCdS, ora *M. III*, p. 619.

⁸ A. Borelli, lettera a C. Malaparte, 31 marzo 1937, ivi, ora *M. IV*, p. 45.

Malaparte rappresentino un genere ibrido a causa della loro destinazione giornalistica e dei loro contenuti letterari, è certo; tuttavia, la loro prima pubblicazione in terza pagina non inficia l'appartenenza di molti di essi al genere del racconto. L'elzeviro è sì una misura imposta dal giornale per esigenze pratiche, ma rappresenta anche uno spazio privilegiato di cui servirsi, quasi una *contrainte* per mettere alla prova le proprie capacità. Inoltre è interessante notare come a ridosso della sua collaborazione con il quotidiano milanese l'elzeviro fosse già diventato per l'autore una misura prediletta rispetto ad altre: «Dunque, ti mando un taglio di pagina. Come vedi, ti ho obbedito. Ma preferisco gli elzeviri. Prima di tutto son più corti, e poi mi muovo meglio. Ho un sacco di idee in testa ma per un taglio di pagina non vanno»⁹. La forma breve è dunque una vera e propria esigenza artistica di Malaparte che, da giornalista e scrittore, ritiene la lunghezza un carattere più appropriato per un tipo di articolo prettamente giornalistico, di reportage o di cronaca¹⁰. E questa brevità, ricercata a dispetto della possibilità di una misura più ampia perché ritenuta più adatta per dar forma alle proprie idee, sembra coincidere proprio con quella individuata dai maggiori teorici del racconto¹¹.

In un saggio del 1998, Guido Guglielmi ha messo in luce come nel Novecento sia proprio il racconto a influenzare la struttura narrativa del romanzo, e non il contrario. Se la massima ambizione nell'Ottocento «era stata quella di passare dal racconto al romanzo, o, per così dire, dal dettaglio al tutto»¹², nel secolo successivo gli scrittori smettono di cercare unità e coerenza perché scompare l'ideale dell'onniscienza: la totalità del reale si manifesta «per frammenti, grovigli, illuminazioni»:

La realtà non è più un oggetto, ma un problema. Non è più qualcosa che la conoscenza possa abbracciare, ma l'incognita di ogni conoscenza. È l'uomo oramai che appartiene al mondo, e non – secondo un antico e sempre risorgente antropocentrismo – il mondo all'uomo. E la conoscenza si fa tanto più penetrante e potente, quanto più sa assegnarsi di volta in volta i propri limiti.

Il racconto moderno si definisce come un genere che si basa principalmente sull'esposizione di un evento marginale riguardante non un gruppo sociale ma un caso particolare, considerato non in

⁹ C. Malaparte, lettera ad A. Borelli, 14 giugno 1933, 662c, ASFCdS, ora *M. III*, 245.

¹⁰ In una lettera risalente ai tempi della corrispondenza etiopica, scrive: «Non so se dare il tono delle solite corrispondenze, [...] il tono giornalistico, oppure un tono più sostenuto. Non so nulla. Prima di partire [Borelli] mi scrisse che voleva dei grandi tagli. Ora vedo che mi pubblica gli articoli come elzeviri. Ciò mi può far piacere da un punto di vista, dirò così, di scrittore, ma non so se il servizio ci guadagna. D'ora in poi, scriverò io in margine se deve andar taglio o elzeviro (a mio parere): voi deciderete», C. Malaparte, lettera a O. Rizzini, 27 giugno 1939, 662c, ASFCdS, ora *M. III*, p. 546.

¹¹ Ci rifacciamo all'analisi di R. Luperini, *Il trauma e il caso, L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori 2006, pp. 163-176, che prende in esame le analisi dei tre studiosi: L. Pirandello, *Romanzo, racconto, novella*, «Allegoria», III (8), 1991, pp. 158-160; B. Ejchenbaum, *Teoria della prosa*, T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 233-247; G. Lukács, *Šolženitsyn: «Una giornata particolare di Ivan Denisovič»*, *Marxismo e politica culturale*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 187-209 e *Id.*, *Teoria del romanzo*, Milano, Sugar, 1962.

¹² G. Guglielmi, *Le forme del racconto, La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Torino, Einaudi 1998, p. 3, come le successive.

tutti i suoi dettagli, ma solo parzialmente, nei suoi eccessi. Tale struttura narrativa, retta da una tensione continua che emerge nella conclusione, trova la sua ragion d'essere nella necessità tutta novecentesca di dar spazio all'arbitrarietà del caso, e di "fotografare" quelle immagini fuggevoli e segrete senza tentare di spiegarle.

Come nota Marziano Guglielminetti, la grande tradizione novellistica italiana del Trecento e del Cinquecento, rappresentata dai modelli del *Decameron* e del *Novellino*, si estingue per circa due secoli, per rinascere intorno al 1830 con le *Novelle* di Cesare Balbo (1829) e *Due baci* di Niccolò Tommaseo (1831)¹³. Questo risveglio conduce, a partire dagli anni Sessanta dell'Ottocento, alla progressiva conquista di caratteristiche sempre più moderne. Luperini nota come la novella scapigliata sia la prima, in Italia, a contenere alcuni dei tratti individuati dai teorici del racconto: al centro delle narrazioni di Tarchetti, Gualdo, Praga e dei fratelli Boito si collocano infatti delle situazioni traumatiche, di crisi, in cui la vita sembra essere dominata dal caso. Questi eventi, tuttavia, sono considerati nella loro eccezionalità, vengono ambientati in luoghi esotici e sono orientati a una conclusione sorprendente. Negli stessi anni, inoltre, accanto al filone scapigliato ne esiste un altro, quello che Luperini definisce campagnolo, che ha ancora delle caratteristiche molto tradizionali: «siamo nel campo del bozzetto e della scena di genere, dove la raffigurazione di una situazione generale conta più del caso singolo»¹⁴. Entrambi i tipi di novella hanno però un carattere in comune, ovvero la presenza di un narratore che evidenzia, direttamente sulla scena, le articolazioni e le connessioni degli avvenimenti.

La nascita della novella moderna in Italia si colloca dunque in un momento successivo all'esperienza scapigliata, e precisamente con la pubblicazione di *Rosso Malpelo* (1878). Le conseguenze dirette della poetica verista sono infatti la conquista dell'impersonalità e l'eliminazione della mediazione del narratore, l'azione diretta e concentrata in singoli episodi separati tra loro, narrati secondo una *climax* narrativa che culmina nella conclusione e, soprattutto, la collocazione degli eventi perturbanti e traumatici nella quotidianità più ordinaria. «I naturalisti scoprono che l'eccezionale è riconducibile alla norma sociale o alla spiegazione scientifica di una patologia»¹⁵: Rosso Malpelo è infatti, nello stesso tempo, un personaggio normale ed eccezionale. Verga è l'iniziatore di un processo che si sviluppa in seguito con D'Annunzio, Pirandello e Tozzi:

un ventennio dopo *Vita dei campi*, con Pirandello l'assurdità e la casualità costituiscono ormai una dimensione quotidiana. [...] Contemporaneamente la novella tende ad assumere una struttura fortemente caratterizzata. Fra il 1880 e il 1920 si appropria innanzi tutto di un taglio

¹³ M. Guglielminetti, *Sulla novella italiana. Genesi e generi*, Lecce, Milella, 1990, pp.105-106.

¹⁴ R. Luperini, *Il trauma e il caso, L'autocoscienza del moderno*, cit., p. 169.

¹⁵ Ivi, p. 170.

breve, estremamente concentrato¹⁶.

Negli anni Venti, Svevo inaugura un taglio nuovo, caratterizzato da «una fluidità narrativa che non sopporta più le cesure e i tagli della novella primonovecentesca»¹⁷ e che si stabilizza quindi su «una misura più distesa, che oscilla spesso fra racconto lungo e romanzo breve»¹⁸. È proprio in questo contesto, nota Luperini, che il termine «racconto» inizia a prevalere su quello di «novella», invertendo la tendenza in voga fino a quel momento. Il modello sveviano si configura come un racconto analitico, si basa cioè su un accumulo di osservazioni psicologiche e su una sovrapposizione di atmosfere interiori volte a ricostruire razionalmente «un pulviscolo di movimenti dal profondo»¹⁹. La novella analitica tende a soppiantare progressivamente, dagli anni Trenta, quella verista, basata sulla spasmodicità e sulla drammaticità: viene presa a modello da autori quali Vittorini, Gadda e Moravia. Accanto a questa nuova tipologia di racconto, inoltre, se ne sviluppa contemporaneamente un'altra, con Pavese e Bilenchi. Quest'ultima è caratterizzata dalla descrizione di un insieme di sottintesi, sentimenti ed emozioni ai quali viene conferito un valore epifanico per via della distanza che separa il tempo del racconto da quello della narrazione, che – per dirla con Pavese – altro non è se un “ripensamento”. In entrambe le tipologie di novella, l'epilogo tende progressivamente a perdere il valore e la drammaticità che aveva in quella primonovecentesca.

Il racconto, dunque, nella sua parzialità e condensazione, diventa a partire dagli anni Trenta del Novecento la forma privilegiata per rappresentare il carattere discontinuo e disarticolato dell'esistenza moderna, la frantumazione, la relatività e la casualità della vita. Ed è da questo momento in poi che la forma breve inizia a influenzare quella del romanzo: «d'altronde nel corso del Novecento, sarà la novella solariana (fra Vittorini, Loria, Comisso, Bonsanti, Gadda) a ricostituire una nuova articolata durata e fluidità narrativa, preparando così il terreno al rilancio del romanzo che i vociani volevano abolito e in parte avevano in effetti dissolto nel frammentismo»²⁰.

Se non tutta la produzione di Malaparte degli anni Trenta può rientrare nella tradizione del racconto moderno, molti fra i suoi elzeviri possono comunque essere considerati all'interno di questo contesto: le situazioni che l'autore racconta sono spesso eventi marginali, riguardanti casi singoli, considerati non in tutti i loro particolari, ma solo parzialmente, nei loro eccessi; la maggior parte dei testi è inoltre caratterizzata dalla presenza dello straordinario nell'ordinario, ed è percorsa in modo continuo da una certa tensione. Nella maggior parte dei racconti d'invenzione, in tutti quelli

¹⁶ Ivi, p. 171.

¹⁷ Ivi, p. 173.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Ivi, p. 174.

²⁰ Ivi, p. 176.

autobiografici e in alcuni di quelli storici prevale la narrazione di una storia quotidiana che ha dell'inaudito e che, erede del modello sveviano, viene narrata analiticamente. In certi casi, Malaparte si allontana dalla moderna conciliazione di trauma e caso, preferendo eventi veramente eccezionali, come l'apparizione degli angeli: questi racconti hanno di solito una componente allegorica che rimanda a una tradizione più antica. In alcuni testi prevalgono un autobiografismo e una cura stilistica più estremi, che li avvicinano alla prosa d'arte, ma in altri l'attenzione accordata allo stile appare di secondaria importanza rispetto alla narrazione stessa: Malaparte non è soltanto un prosatore, ma un vero e proprio narratore, che, in quanto tale, si costruisce uno stile proprio, basato anche, ma non soltanto, sull'equilibrio e sulla misura. Neanche i bozzetti e i cosiddetti articoli di colore, che appartengono a un ambito più tipicamente giornalistico, svolgono tuttavia un ruolo secondario nel percorso narrativo dello scrittore perché gli consentono di sperimentare tecniche che utilizzerà anche nelle sue corrispondenze di guerra durante la Seconda guerra mondiale. La ricchezza e l'elaborazione stilistica di questi testi ci sembra connettere la produzione di questi anni a quella romanzesca degli anni Quaranta, piuttosto che allontanarle l'una dall'altra.

Come sottolinea Giuseppe Panella, tutta la prima produzione narrativa di Malaparte «rappresenta una sorta di tesoretto dal quale [...] continuò ad attingere per molti anni successivi e del quale non rifiutò mai le premesse e le implicazioni»²¹. La consapevolezza dell'autore di non essere uno scrittore "arrivato" soltanto grazie alle sue prose di questi anni non è mai stata per lui una ragione valida per svalutarli: basti pensare che *Donna come me* è stato pubblicato solo quattro anni prima di *Kaputt* e che, ancora due anni dopo l'uscita del romanzo, lo scrittore avrebbe voluto raccogliere in volume i lavori rimasti esclusi dalle precedenti raccolte. Sull'importanza dei racconti come ponte verso i capolavori degli anni Quaranta si esprimono tuttavia pochi studiosi. Giorgio Luti, per esempio, ritiene che *alcuni* racconti di *Sangue* traccino la strada verso i romanzi della maturità: da questi deriverebbero da un lato «la definitiva maturazione della componente lirica che culminerà in *Donna come me*»²², dall'altro «la decisione di puntare al romanzo come necessario approdo di un modo di narrare che proprio in *Sangue* ha trovato la possibilità di esprimersi con una valenza drammatica che non era presente nei racconti di *Sodoma e Gomorra* e di *Fughe in prigione*»²³. A nostro avviso, il discorso può e deve essere allargato da *Sangue* all'insieme delle quattro raccolte, perché tutta la sperimentazione di questi anni, ugualmente composita, contiene almeno un tassello rintracciabile nel romanzo. Nulla è realmente separabile nel grande amalgama della scrittura malapartiana: il lirismo che Luti ritiene peculiare di un percorso che sfocerebbe in un vicolo cieco esiste innegabilmente, ma

²¹ G. Panella, *L'estetica dello choc*, cit., p. 44.

²² G. Luti, *Introduzione*, cit., p. 17.

²³ *Ibidem*.

sempre accanto ad altre componenti, e di certo non si esaurisce in *Donna come me*. Quello che lo scrittore compie è, diversamente da quanto generalmente si ritiene, un itinerario narrativo diretto, senza cesure: affonda le sue radici nell'ultimo scorcio degli anni Venti per concludersi nei romanzi degli anni Quaranta. Per ricostruire il percorso di Malaparte narratore è dunque necessario tenere in conto la funzione che questa prima tappa, lunga più di un decennio, ha avuto nel percorso di maturazione dello scrittore. Le prove degli anni Trenta rappresentano, sotto ogni punto di vista, un vero e proprio punto di partenza: oltre a dimostrare nella maggior parte dei casi una ricerca e una sperimentazione narrativa assolutamente autonome nel panorama dell'epoca, esse definiscono con la loro essenziale brevità il maggior punto di contatto con la prosa romanzesca.

1.1.3 Orizzonti europei

Una delle principali novità che caratterizzano la produzione di Malaparte negli anni Trenta è il progressivo superamento del provincialismo a favore di un'apertura europea: com'è stato notato, infatti, la rinuncia all'impegno politico diretto lo induce a volgere la propria attenzione ai problemi generali dell'Europa¹. Un discorso tenuto dallo scrittore nel 1931 all'École de la Paix di Louise Weiss, recentemente scoperto da Emmanuel Mattiati, costituisce una prima significativa prova di questa svolta. Malaparte è chiamato a discutere in quest'occasione a proposito dei temi della pace e della guerra in Europa e, per quanto le sue tesi siano controverse², il testo della conferenza prova quanto fossero cambiate, rispetto al decennio precedente, le sue preoccupazioni:

Mais comment éviter la guerre ? Voilà le problème. Ce n'est pas seulement le problème : comment organiser la paix de l'Europe – et je ne parle pas comme un homme qui a peur de faire la guerre. En 1914, j'avais seize ans. Je me suis sauvé du collège en Italie et je suis venu en France pour m'engager dans la Légion garibaldienne. [...] En 1918, j'ai été blessé à Reims et j'ai fait toute la guerre : deux années comme soldat d'infanterie, simple soldat dans les tranchées, et non pas comme embusqué, et deux années comme officier de troupes d'assaut. Comme je l'ai faite, j'ai horreur de la guerre.³

In qualità di reduce della Prima guerra mondiale, Malaparte si interroga sul futuro dell'Europa e, presagendo come molti suoi contemporanei l'ineluttabilità di un secondo conflitto mondiale⁴, declama l'importanza della difesa della civiltà europea contro ogni aggressione.

Nous sommes prêts à nous faire tuer, peuples d'Europe, contre quiconque voudra détruire notre paix, notre esprit, notre culture, notre richesse, et ce n'est pas avec les canons, avec les tanks, les avions ou les formations militaires qu'on peut se défendre du danger d'une guerre, ce n'est pas seulement avec cela ; il faut que ceux qui possèdent des canons aient un esprit révolutionnaire.⁵

Senza smentire la profezia annunciata in *Technique du coup d'État*, secondo cui «la saison révolutionnaire [...], commencée dès février 1917 en Russie, ne semble pas, en Europe, être près de

¹ Pardini, p. 265.

² Per approfondimenti, si rimanda a E. Mattiati, «Au seuil de 1931». *Incidenze delle controversie politiche francesi su un discorso inedito di Malaparte*, *Chroniques* 2018, pp. 75-99, <http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes-recherche-par-numero-page-1-441707.kjsp?RH=1488359347838>, Id., *Guerre, Europe, révolution, un discours inédit de Malaparte*, *Cahier Malaparte*, Éditions de L'Herne, Paris, 2018, pp. 149-153 e C. Malaparte, *Conférence à l'École de la Paix*, pp. 154-155.

³ C. Malaparte, *Conférence à l'École de la Paix*, cit., p. 154.

⁴ Come osserva Mattiati, l'idea di una nuova guerra era molto diffusa dopo la crisi del 1929. Cfr. E. Mattiati, *Guerre, Europe, révolution*, cit., p. 152.

⁵ C. Malaparte, *Conférence à l'École de la Paix*, cit., p. 155, come le successive.

sa fin»⁶, lo scrittore si dichiara al contempo convinto della necessità di salvaguardare lo spirito, la cultura e la ricchezza dei paesi europei, lavorando alla pace con uno spirito di solidarietà umana e sociale internazionale.

Complici anche i viaggi compiuti per conto della «Stampa» e del «Corriere della Sera», Malaparte diventa a poco a poco un cittadino del mondo, osservatore e conoscitore dei paesi europei. Dall'inizio della sua carriera fino a prima della stesura di *Kaputt*, lo scrittore tocca il suolo di oltre quindici paesi europei ed extraeuropei – Russia, Egitto, Belgio, Germania, Palestina, Francia, Gran Bretagna ed Etiopia negli anni Trenta e poi Grecia, Bulgaria, Jugoslavia, Romania, Croazia, Ungheria, Moldavia, Polonia, Ucraina, Finlandia e Svezia nei primi anni Quaranta – e nell'arco di questi quindici anni l'Europa non si configura per lui come un semplice sfondo, ma rappresenta uno stimolo culturale, esercitando su diversi livelli un'influenza sulla sua scrittura e sulla sua riflessione letteraria.

La più significativa esperienza a carattere europeo da lui avviata è sicuramente l'avventura editoriale della seconda serie di «Prospettive». La prima serie della rivista, fondata e diretta da Malaparte, viene pubblicata dal luglio 1937 al settembre 1939 e si compone di sette numeri monografici: stampati su elegante e costosa carta patinata, essi contengono materiali illustrativi, più che testuali, e si caratterizzano per il loro evidente allineamento con le direttive del regime⁷. Lo scopo strategico di questa prima esperienza è consentire a Malaparte «di scongiurare una fulminea ricaduta in disgrazia, e procurarsi una propria “carta d'identità” per gli anni a venire»⁸: grazie ad essa, lo scrittore riesce effettivamente nel suo intento di avviare una seconda serie, che avrà natura completamente diversa dalla prima.

Edita con cadenza mensile dal 15 ottobre del 1939 al 15 marzo 1943 – anche se l'ultimo numero viene pubblicato nove anni dopo, il 1° gennaio 1952 – la seconda serie è stampata su carta ruvida, ha poche illustrazioni, un prezzo più basso ed è dedicata esclusivamente ad argomenti artistici e letterari⁹. Le “nuove prospettive” rappresentano lo spazio in cui lo scrittore sviluppa una riflessione

⁶ C. Malaparte, *Technique du coup d'État* [1931], Parigi, Grasset, 1992, p. XXXII.

⁷ I titoli dei sette numeri sono: *Il ragazzo italiano* (n. 1, luglio 1937), *Il cinema* (n. 2, agosto 1937), *La radio* (n. 3, settembre 1937), *La sua politica estera* (nn. 4-5, febbraio 1938), *Gli italiani in Spagna* (nn. 6-7, giugno 1938).

⁸ Pardini, p. 267.

⁹ Non tutti i titoli sono ugualmente evocativi, ma li riportiamo di seguito: *Senso vietato* (n. 8, 15 ottobre 1939), *Lei e voi dei paesi tuoi* (n. 9, 15 novembre 1939), *Prigione gratis* (n. 10, 15 dicembre 1939), *Il Surrealismo e l'Italia* (n. 1, 1° gennaio 1940), *I giovani non sanno scrivere* (n. 2, 15 febbraio 1940), *Le muse cretine* (n. 3, 15 marzo 1940), *Nostro peccato* (n. 4, 15 aprile 1940), *Lana caprina* (n. 5, 15 giugno 1940), *Cadaveri squisiti* (nn. 6-7, 15 luglio 1940), *Aver voce in “capitoli”* (nn. 8-9, 15 settembre 1940), *L'assenza, la poesia* (n. 10, 15 ottobre 1940), *I misteri della poesia* (n. 11, 15 dicembre 1940), *Morale e letteratura* (n. 13, 15 gennaio 1941), *7 liriche e 3 prose di Campana, inedite* (nn. 14-15, 15 marzo 1941), *Condizione della forma* (nn. 16-17, 15 maggio 1941), *Apollo in America* (nn. 18-19, 15 luglio 1941), *Memoria e romanzo* (nn. 20-21, 15 settembre 1941), *Sincerità dei narratori* (nn. 23-24, 15 dicembre 1941), *Paura della pittura* (nn. 25-27, 15 marzo 1942), *Il sangue operaio* (nn. 28-29, 15 maggio 1942), *Particolari romanzeschi* (nn. 30-31, 15 luglio 1942), *La presenza, la prosa* (nn. 32-33, 15 settembre 1942), *Le ultime anime belle* (n. 34-36, 15 ottobre-15

letteraria a carattere europeo e si rivela in questi anni «come uno dei pochi centri culturali effettivamente vitali, [...] attentamente seguita dalle nuove generazioni di studenti e di intellettuali del paese»¹⁰. Benché la rivista non abbia un programma stabilito e una linearità operativa, è possibile individuarvi alcuni temi che accentrano l'interesse del suo direttore: prima di tutto la polemica contro una tradizione letteraria italiana, caratterizzata da immobilità e chiusura su se stessa, polemica strettamente connessa a quella contro il capitolo e la prosa d'arte di cui abbiamo parlato nel paragrafo precedente; un altro nodo polemico è infine rappresentato dalla critica all'esistenzialismo. Per rinnovare la letteratura e dare nuova linfa vitale al dibattito culturale in Italia, Malaparte dedica invece spazio all'arte e alla pittura, alle traduzioni di autori stranieri come Joyce, García Lorca, Rilke e Breton e agli inediti di autori come Dino Campana. Soprattutto, ed è questo il punto che ci interessa di più, Malaparte esprime attraverso le pagine di «Prospettive» il proprio interesse per il surrealismo, che riveste un'importanza decisiva nella sua scrittura¹¹.

Al movimento francese nato nel 1924 Malaparte non soltanto dedica il primo numero della nuova serie nel gennaio 1940, ma il suo interesse nei confronti di questo tema è attestato sin dai primi anni Trenta¹². Nel 1932, a Parigi, assiste alla prima del *Sangue di un poeta* di Jean Cocteau, dalla quale trae un articolo intitolato *Scandalo a Parigi*, inviato al «Corriere della Sera» nel 1935, ma respinto dalla redazione e rimasto inedito sino al 1936 (viene pubblicato nella raccolta *Fughe in prigione*); mentre nel 1934 il quotidiano milanese gli pubblica la recensione della *Machine infernale* (18 settembre). Fin dalla metà del febbraio 1937 Malaparte ha l'intenzione di scrivere un articolo sulle influenze dell'avanguardia francese in Italia,

problema interessante e importante, per la presa che [...] comincia ad avere tra i giovani [...]. Parlerò delle origini italiane del surrealismo [...], di cui il francese non è che un riflesso intellettualistico. Su questo argomento vorrei scrivere un paio di articoli, almeno. Vedrai che

dicembre 1942); *O matematiche severe!* (n. 37, 15 gennaio 1943); *Critica della critica* (nn. 38-39, 15 marzo 1943). Il numero conclusivo uscito negli anni Cinquanta (n. 40-41, 1° gennaio 1952) non è provvisto di titolo, ma riporta in copertina soltanto l'indice del contenuto.

¹⁰ Pardini, p. 283.

¹¹ Per una più approfondita analisi di «Prospettive», rimandiamo a L. Martellini *Le «Prospettive» di Malaparte. Una rivista tra cultura fascista, europeismo e letteratura*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2014.

¹² All'argomento sono già stati dedicati alcuni studi, fra cui: R. Galli Pellegrini, *Il movimento surrealista e la critica italiana (1925-1944)*, «Rivista di Letterature Moderne e Comparate», vol. XXIX, n. 1, marzo 1976, pp. 33-66; E. Mattiati, *Malaparte, passeur ou fossoyeur du surréalisme français?*, C. Fraix e C. Poupault (a cura di), *Vers une Europe latine. Acteurs et enjeux des échanges culturels entre la France et l'Italie fasciste*, Bruxelles-Parigi, Peter Lang-Institut National d'Histoire de l'Art, 2014, pp. 241-258; G. Angeli, *Malaparte e il surrealismo*, *Atti 2007*, pp. 67-80 e L. Martellini, *Il meglio dei racconti di Malaparte*, Milano, Mondadori, 1982 (saggio ripreso dall'autore in *Malaparte narratore. Nel labirinto delle scritture*, Roma, Salerno, 1996, pp. 113-169 e in *I racconti di Malaparte tra realismo e surrealismo*, G. Caltagirone e S. Maxia (a cura di), «Italia magica». *Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, Cagliari-Pula, AM&D Edizioni, 2008, pp. 704-717). Ci permettiamo inoltre di rimandare al nostro articolo, di cui riprendiamo qui i punti chiave: B. Baglivo, *Una poetica dell'immaginazione: il realismo magico di Curzio Malaparte*, A. Gialloreti e S. Jurišić (a cura di), *Antimimesis. Scritture antimimetiche in Italia (1930-1980)*, Milano, Prospero Editore, 2021, pp. 135-197.

interessarono moltissimo.¹³

Questo articolo, inviato a Borelli il 22 settembre 1937, viene pubblicato un mese dopo sul «Corriere della Sera» con il titolo *Il surrealismo e l'Italia*. Malaparte vi sostiene provocatoriamente che il surrealismo francese non sia altro che una moda recente, un espediente puramente intellettuale che consiste nella trasformazione in stile «di ciò che da noi è istinto e natura»¹⁴: la paternità del surrealismo è dunque indiscussamente italiana. Tale assunto viene ripreso in apertura al numero di «Prospettive» del 1940, che reca lo stesso titolo di quello del 1937. Con questo numero della rivista, Malaparte alimenta un fecondo dialogo sul tema, rendendo la sua rivista «sede di dibattito tra alcune significative voci critiche o poetiche italiane»¹⁵. Come sottolinea Alvaro Biondi, nonostante l'indubbia gravità del ritardo rispetto alla nascita ufficiale del movimento, i vari collaboratori dimostrano in questo contesto una conoscenza precisa e dettagliata dei testi e delle vicende dell'avventura surrealista¹⁶, tanto da arrivare a considerare il 1940, per l'Italia, il «momento che segna la punta di massima consapevolezza a livello teorico-critico»¹⁷.

Oltre all'interesse critico manifestato da Malaparte nei confronti del movimento francese, si individua nei suoi testi, sin dagli anni Trenta, l'influenza che questo esercita sullo scrittore: la sua forza propulsiva si manifesta tuttavia nella sua produzione come semplice «stimolo a forme di scrittura originali»¹⁸, ma «non certo allineate all'impianto teorico e pratico del Surrealismo»¹⁹. «L'ustione»²⁰ lasciata dal suo passaggio, per usare le parole utilizzate da Franco Fortini in riferimento ad autori come Bontempelli, Savinio, Gatto, Luzi e Vittorini, è ben visibile anche in Malaparte; tuttavia, se è vero che «questo prodotto importato»²¹ trova in Italia «anche dei produttori locali», tanto da giustificare, secondo Biondi, l'utilizzo dell'espressione «surrealismo italiano», Malaparte non può esserne considerato un vero e proprio esponente. Il denominatore comune dei testi surrealisti francesi e italiani è infatti da individuarsi, all'interno della continua lotta fra razionalità e inconscio, nel predominio del secondo. Malaparte contrae un debito con il surrealismo francese, ma i suoi espedienti retorici non lasciano mai che l'inconscio sovrasti la razionalità: nella sua scrittura, così come nei

¹³ C. Malaparte, lettera ad A. Borelli, 17 febbraio 1937, 662c, ASFCdS, ora *M. IV*, p. 29.

¹⁴ *Id.*, *Il surrealismo e l'Italia*, «CdS», 12 ottobre 1937, ora *M. IV*, p. 233.

¹⁵ D. Sinfonico, «Sulle orme di Chateaubriand e di Stendhal». *Malaparte e la Francia*, «Studi francesi», LV, 164, 2011, pp. 365.

¹⁶ Si veda A. Biondi, *Metafora e sogno. Il surrealismo italiano dagli anni trenta agli anni quaranta*, F. Mattesini (a cura di), *Dai solariani agli ermetici. Studi sulla letteratura italiana degli anni Venti e Trenta*, Milano, Vita e pensiero, 1989, pp. 272-273.

¹⁷ A. Biondi, *Metafora e sogno*, cit., p. 274.

¹⁸ D. Sinfonico, «Sulle orme di Chateaubriand e di Stendhal», cit., p. 365.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ F. Fortini, *Introduzione a Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti, 1991, p. 11.

²¹ A. Biondi, *Metafora e sogno*, cit., p. 275, come le successive.

racconti antologizzati da Contini nel 1946 in *Italie magique. Contes surréels modernes*, «il magico e il surreale filtrano [...] ma sono contenuti sempre da una scrittura razionale e del tutto assennata»²² e «l'extra-ordinario viene [...] sempre ricondotto nei binari rassicuranti della grammatica e della sintassi»²³. L'esperienza narrativa di Malaparte non va dunque considerata come surrealista, ma eventualmente come surreale nell'accezione continiana.

Lo stesso Malaparte, nel numero di «Prospettive» dedicato al surrealismo, nel provocatorio tentativo di sottrarre al movimento la paternità francese, sostiene:

È innegabile che il surrealismo [...] è prima [...] italiano che francese. In Francia, esso è un atteggiamento di data recente [...], intellettualistico [...], è una tecnica [...]. Ma in Italia è natura [...] nel senso e nei limiti, nei quali il surrealismo tenta di sottrarsi ai compromessi storici, morali, sociali, estetici [...] non già per rifugiarsi nella libertà e irresponsabilità oniriche, nella meccanica freudiana del subcosciente, bensì nell'immaginazione, in un'attività assolutamente disinteressata in quanto alla ragione e alla logica, nella coscienza di una realtà magicamente inventata [...].²⁴

Come ha messo in luce Beatrice Sica, Malaparte anticipa con questa riflessione il Contini dell'*Italie magique*, che nel 1946 rivendicherà la «sensibilità magica»²⁵ della letteratura italiana. Il surrealismo è tanto per Contini quanto per Malaparte «un tentativo di scaricare l'intelletto con procedure essenzialmente intellettuali»²⁶: quel che viene messo in discussione del movimento d'avanguardia francese è il metodo con cui si tenta di liberare l'inconscio, che risulta mero artificio meccanico. A questo tipo di scrittura falsamente libera, Contini oppone i risultati sempre lucidamente controllati di autori quali Morovich, Moravia, Landolfi o Bontempelli: tutti capaci di creare «del magico senza magia, del surreale senza surrealismo»²⁷. Anche Malaparte, riferendosi a un tipo di scrittura che trova la sua fonte «nell'immaginazione», sembra suggerire lo stesso approdo continiano.

Il richiamo all'immaginazione e l'utilizzo di un'espressione come quella di *realtà magicamente inventata* non possono non evocare immediatamente la nota formula di realismo magico proposta da Massimo Bontempelli, sostenitore di una magia intesa come immaginazione, nonché come «arte di dominare la natura»²⁸. Soltanto attraverso il potere dell'immaginazione la realtà può

²² B. Sica, *L'Italia è magica. Contini, Malaparte, Savinio e i caratteri del surrealismo italiano*, G. Caltagirone e S. Maxia (a cura di), «Italia magica». *Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, Cagliari-Pula, AM&D Edizioni, 2008, p. 623.

²³ *Ibidem*.

²⁴ C. Malaparte, *Il surrealismo e l'Italia*, «Prospettive», IV, n. 1, 15, gennaio 1940, pp. 3-7, ora *M. V.*, p. 23.

²⁵ G. Contini, *Prefazione a Italia magica. Racconti surreali novecenteschi* [1946], Torino, Einaudi, 1988. Si veda, in merito, l'articolo di B. Sica, *L'Italia è magica*, cit., p. 613-628.

²⁶ G. Contini, *Prefazione a Italia magica*, cit.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ M. Bontempelli, *L'avventura novecentista* [1938], Firenze, Vallecchi, 1974, p. 352.

«acquistare un valore d'arte»²⁹, assolvendo il suo compito: quello di creare per l'uomo «il piacere del miracolo e della meraviglia»³⁰. La sola norma dell'arte narrativa dovrebbe essere per Bontempelli quella di «raccontare il sogno come se fosse realtà, e la realtà come se fosse un sogno»³¹, mescolando e sovvertendo le leggi naturali. Il realismo magico, che «non è né un movimento d'avanguardia né una scuola, ma una semplice corrente letteraria che raggruppa scrittori isolati»³², risulta essere, come sostiene Biondi, un sottoinsieme di esperienze che possono essere fatte rientrare nell'insieme più vasto dell'*Italie magique*, espressione che indica «per estensione analogica»³³ il territorio a cui afferiscono le narrazioni di «ogni autore la cui pagina viva – fra gli anni Trenta e Quaranta – di qualche rapporto tra il reale e l'altro»³⁴, dove «il reale va inteso nella sua configurazione di apparenza ed esperienza quotidiana e fenomenica; l'altro come realtà superiore, misteriosa, addirittura metafisica, o semplicemente come il diverso, l'inusuale, il fantastico o addirittura l'illusione»³⁵.

L'*Italie magique*, nel suo significato più ampio, rappresenta dunque il territorio a cui l'esperienza narrativa di Malaparte andrebbe a nostro avviso annessa, mentre il realismo magico bontempelliano la corrente letteraria a cui lo scrittore maggiormente si richiama: surreale e magico sono entrambe formule che ben si adattano alla scrittura di Malaparte, sin dai molti articoli di colore e dai racconti che dal 1934 anticipano la cifra stilistica di *Kaputt*. Alcuni di essi non sono stati raccolti in volume, mentre altri si trovano in *Sangue* (i cui articoli risalgono, come abbiamo visto, al periodo 1934-1936) e in *Donna come me* (1937-1940), che ne recano l'impronta sperimentale e le atmosfere (la seconda contiene anche, in esergo, una *Dedica* tratta dagli *Chants de Maldoror* di Lautréamont). Fra questi testi possono essere annoverati, oltre a quelli contenenti sogni, visioni e allucinazioni, quelli in cui la contaminazione dei sensi si verbalizza attraverso metamorfosi di odori, paesaggi o persone e attraverso il largo utilizzo della sinestesia, intesa come fenomeno percettivo capace di sovvertire le leggi naturali, più che come figura retorica *tout court*. La poetica sinestetica malapartiana si riassume nell'aspirazione a godersi «panorami di odori: [...] una natura ricca di odori, non di colori; di suoni, non d'immagini. Ed essenziale appunto per la sua armonia senza forma»³⁶. In un racconto uscito nel gennaio del 1940 sul «Corriere della Sera», il mare viene raffigurato talvolta come un

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Ivi, p. 351.

³¹ Ivi, p. 161.

³² J. Weisberger, citato in S. Lazzarin, *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, Firenze, Le Monnier, 2016, p. 50 (traduzione nostra).

³³ A. Biondi, *Metafora e sogno*, cit., p. 277n.

³⁴ Ivi, p. 277.

³⁵ Ivi, p. 277n.

³⁶ C. Malaparte, *Cane come me*, «CdS», 1° novembre 1938, ora *Donna come me* [1940], Milano, Mondadori, 1958, pp. 52.

elemento naturale, talvolta antropomorfo: la sua umanità resta sfuggente e indefinibile, quasi come nella rappresentazione omerica del fiume Xanto, ora corrente d'acqua, ora guerriero:

Verso sera il mare veniva a bussare alla mia porta, io m'affacciavo alla finestra, e mi mettevo a discorrere con lui tranquillamente, per ore e ore, finché la rossa rupe di Scilla, a poco a poco spegnendosi, diventava nera, e alta nel cielo sorgeva all'orizzonte la vetta dello Stromboli, incoronata da una nuvola di fuoco in forma di cuore.

Talvolta il mare prendeva gli aspetti più strani, si vestiva in mille modi: ora m'appariva come una scatola di madreperla, e dentro v'eran conchiglie rosee, ossi di seppia, granchiolini neri, murene inanellate d'oro, dal becco d'uccello rapace. Frotte di ragazzi correvano sulla riva, aprivano quella scatola, traendone pesci d'oro, fiori d'argento, e stelle marine che subito s'accendevano tra le loro mani. Ora prendeva la forma di un armadio, e tutta la notte udivo sbattere gli sportelli nel gran vento; o di una bottiglia, e dentro v'erano manoscritti con racconti di naufragi, piccoli velieri, o un vino rosso dove il sole batteva lietamente: o di un'arancia, e ad aprirla ne uscivano spicchi di lune sanguigne, albe verdi, tramonti infuocati, e soli che rotolavano stridendo sulla sabbia del lido.

Certe volte prendeva l'aspetto di un pescatore, di quelli aspri e barbuti che vivono nudi sugli scogli dell'isolotto di Vulcano, tra le bocche delle fumarole, sotto l'incessante pioggia di zolfo. Mi sorrideva mostrando i denti bianchi, le gengive rosse. Gli occhi azzurri splendevano nel viso di terracotta.³⁷

In altre narrazioni dal tono fortemente intimista, Malaparte descrive paesaggi in cui la realtà esterna e la componente psicologica dei protagonisti si mescolano in un unico amalgama indistinto. I luoghi sono spesso caratterizzati da abbaglianti chiaroscuri o da strutture labirintiche che tendono a far perdere la cognizione del tempo e dello spazio; i personaggi, inoltre, sembrano quasi proiezioni mentali dell'autore: non è mai ben chiaro se siano loro a dar vita allo spazio o se sia lo spazio a generarli e plasmarli a propria immagine. Nella rievocazione degli ultimi momenti trascorsi insieme all'amante Flaminia in Scozia, per esempio, l'azione sembra sospesa, cristallizzata in vortici temporali che si avvolgono perpetuamente su se stessi. La donna amata si confonde con un paesaggio che le è estraneo e che sembra volerla inghiottire, corrodendola con le sue ombre:

Avrei voluto alzarmi, stendermi accanto a lei, dall'altro lato: appoggiare il viso su quella gota misteriosa. Mi tratteneva la paura di affondare in quell'ombra [...]. Pensavo a quelle forme umane che dormono nei sepolcri etruschi lungo il Tirreno, col viso appoggiato al muro, la guancia rōsa dall'umidità della parete di tufo. Questi pensieri mi agitavano, quando Flaminia si alzò sui gomiti, guardando lontano verso il mare. – Voltati – le dicevo; ma le parole mi morivano tra le labbra [...]. Io la guardavo [...] vedevo di lei soltanto un orecchio, un occhio, metà della bocca, un lato solo del naso. L'altra guancia era certo rōsa dal mare, appoggiata all'immensa distesa d'erica che, salendo lungo i fianchi delle colline, alzava dietro di lei un'alta parete dai

³⁷ C. Malaparte, *Il mare ferito*, «CdS», 30 gennaio 1940, ora *Donna come me*, cit., p. 61-62. Interessante notare come il motivo della personificazione del mare sia tipico dell'area novecentista: si trova, trattato in modi molto diversi, in Massimo Bontempelli (*La spiaggia miracolosa*), Alberto Savinio (*Walde Mare*), Paola Masino (*Allegoria seconda*), e nel Moravia «surrealista» (*Il mare*).

riflessi purpurei.³⁸

Fra i sogni e le visioni più significativi troviamo invece *Ippomatria*, dove il lettore viene trasportato nell'incubo della madre-cavallo:

A un tratto, adagio adagio, si aprì la porta, una vaga forma entrò, ed ecco, sulla spalliera del mio letto, posarsi una mano enorme, pesante, immota. Una mano di pietra. [...] «Andiamo, Curtino» disse una voce. Era la voce di mia madre, ma stridula, cattiva, non pareva nemmeno una voce umana. Fissavo con gli occhi sbarrati quella mano enorme, ora mi prende, mi porta via, pensavo con terrore. Vedevo soltanto quella mano di statua, il resto sfumava in una specie di nebbia azzurra. Sentivo mia madre respirare a fatica, il soffio usciva dalle sue labbra con un sibilo strano. All'improvviso, non so come, mia madre m'apparve ai piedi del letto, rosea e splendente. Ma dove in mezzo alle spalle s'innesta la gola, scendendo per radici delicate e vive sino al sommo del petto, sorgeva una testa di cavallo, il collo peloso chiuso in un alto colletto di pizzo bianco. La mamma scoteva quella sua testa nobile e fiera, mostrando i lunghi denti gialli. I larghi occhi rotondi splendevano cupi e amorosi nella penombra azzurra, una orgogliosa criniera le ricadeva ondeggiando sulle spalle.³⁹

In *Giochi davanti all'inferno*, un barrocciaio di Coiano, Agenore, che secondo la leggenda sarebbe sceso vivo all'inferno, sembra ritornare dalla terra dei morti. Malaparte descrive qui il fascino e il terrore che la leggendaria spelonca, attraverso cui il barrocciaio sarebbe giunto nella terra dei morti, provoca su di lui e sui suoi fratelli Sandro e Maria: questa riluce di bagliori misteriosi, risuona di voci lontane, e si trova vicino a un regno magico, popolato da ragazzini governati da colui che tra loro possiede un coltello, quasi un piccolo re armato di spada. I tre fratelli si inoltrano in questo mondo per scoprire con stupore le regole su cui si regge: i bambini sono costretti a dare la caccia ai granchi, le bambine a mangiare le lucertole e le lucertole a perdere la coda. Dopo aver giocato davanti alla spelonca infernale, Sandro decide infine di penetrarvi, da solo, alla ricerca di Agenore. Il bambino con il coltello – che con il suo sorriso «timido e triste»⁴⁰ sembra quasi uno spiritello silvestre – gli ricorda «con aria misteriosa»⁴¹ che quella è davvero la porta dell'inferno, e «di notte ci si sente camminare e piangere», ma queste parole non bastano a spaventare Sandro, che s'introduce nella spelonca, mentre Kurt e il ragazzino lo aspettano all'esterno. Dopo qualche istante, i due bambini vedono scendere dalla riva opposta un uomo che trascina un cavallo zoppo, «tutto pieno di croste», e Malaparte, nella conclusione, riferisce la strana coincidenza a cui assiste:

A un tratto udimmo la voce di mio fratello, che dal fondo della spelonca chiamava «Agenoreee!». Il cavallo alzò il muso e nitri. Un nitrito lungo, doloroso, pareva un grido di

³⁸ C. Malaparte, *Donna in riva al mare*, «CdS», 12 agosto 1934, ora *Fughe in prigione*, Firenze, Vallecchi, 1936, pp. 69.

³⁹ *Id.*, *Notturmo*, «CdS», 20 febbraio 1937, ora *Ippomatria*, *Sangue*, cit., p. 112.

⁴⁰ *Id.*, *Giochi davanti all'inferno*, «CdS», 28 aprile 1937, ora *ivi*, p. 72.

⁴¹ *Ivi*, p. 72, come le successive.

donna. In quella Sandro uscì di corsa dall'inferno, era pallido come un morto, e disse che era stato svegliato da un suono di voci, aveva riconosciuto la voce di Agenore, lo aveva chiamato, ma gli aveva risposto un lungo nitrito dal profondo della terra [...]. Allora tutti fuggimmo spaventati qua e là per il bosco: e voltandomi vidi il ragazzo che, rimasto solo, in piedi fra i pini davanti alla bocca dell'inferno, agitava le braccia in segno di saluto, e nella mano gli luccicava al sole la lama del coltello.⁴²

Un altro caso interessante è quello di *Quasi un sogno a Pompei*, dove il narratore – questa volta adulto – racconta quello che con tutta probabilità è un episodio onirico, ma lo fa secondo le categorie della narrazione realistica. Il racconto, che comincia nella più totale indefinitezza («Non so come avvenne che ci smarrimmo»⁴³), si svolge in una labirintica Pompei, dove il personaggio di Malaparte viene guidato, dopo essersi perso, da una bambina di nome Luisa. Tutto concorre a creare un'atmosfera di irrealtà sempre più tangibile che aumenta il senso di smarrimento del narratore-protagonista: «Benché senza dubbio ci fossimo a un tratto fermati, dopo una lunga corsa per le viuzze deserte, *mi pareva di aver corso, mi pareva d'esserci fermati*»; anche la voce di Luisa diventa «il ricordo di una voce più che una voce» e la bambina appare sempre più come una presenza chimerica. La natura stessa subisce ambigue metamorfosi: il bagliore del cratere sembra un respiro, la pietra diventa soffice come erba. Malaparte tenta di sottrarsi «a quella sorta di magia» ma non ci riesce: Luisa sembra a un tratto scomparire, ma la sua presenza continua ad aleggiare «come un suono, un odore, un colore disciolto in un'acqua limpida». Malaparte chiama in causa il sogno come termine di paragone nel tentativo di allontanare l'ipotesi che davvero possa trattarsi di un sogno: «*Come avviene nei sogni*, quando le persone e gli oggetti ci sembrano vicini allo sguardo, ma subito si allontanano se allunghiamo la mano, [...] io camminavo alla cieca, le braccia protese, cercando di afferrar la bambina che camminava davanti, e subito Luisa s'allontanava»; «*Era come nel sogno*, quando si è spinti innanzi da una cieca forza, alla quale è impossibile resistere». Poi all'improvviso, mentre cerca di decifrare le «parole segrete» che il Vesuvio mormora, avverte un odore «lento dapprima, poi amaro e violento»:

Non potevo distinguere se fosse un suono o un odore. Poi, a poco a poco, riconobbi in quell'odore e in quel mormorio il sentore nauseante di qualche materia in decomposizione. Mi avanzai di qualche passo, e giunto sulla sponda di quel largo fossato, che gira intorno alle mura fin sotto l'anfiteatro, vidi distesa su un mucchio d'immondizie [...] la carogna di un cane. Un odore dolce e orrendo saliva dal profondo fossato. Sulle prime mi parve la carogna di un cane: ma guardando meglio, mi accorsi che era il corpo di una bambina.

⁴² Ivi, pp. 72-73

⁴³ C. Malaparte, *Quasi un sogno a Pompei*, «CdS», 15 agosto 1937, ora *Donna come me [Quasi un delitto]*, cit., pp. 23-29. Le citazioni sparse sono tratte da queste pagine, i corsivi sono nostri.

A questa visione, che si manifesta proprio nel momento di massima confusione sinestetica, segue lo scioglimento del racconto: Luisa, «agile e silenziosa come un'ombra», si allontana mentre Malaparte si affanna nel tentativo di raggiungerla, finché, improvvisamente, una voce chiama i due protagonisti fuori dal labirinto. La chiusa originale del racconto apparso sul «Corriere della Sera» nel 1937, insieme al suo primo titolo, avrebbe contribuito a dargli una spiegazione razionale, e infatti, ripubblicandolo in volume qualche anno dopo, Malaparte modifica il titolo in *Quasi un delitto* ed elimina la chiusa originale con l'intento di creare una maggiore ambiguità nella dicotomia reale/irreale.

Se le influenze del surrealismo francese non servono a rendere surrealista la scrittura di Malaparte, le permettono indubbiamente di risuonare di echi magici e surreali sin dagli anni Trenta. Il surrealismo rappresenta lo stimolo che consente a Malaparte di trovare uno mezzo espressivo ideale per restituire il carattere discontinuo e disarticolato dell'esistenza moderna, e, successivamente, gli orrori della Seconda guerra mondiale. Dagli incubi che nella relativa pace degli anni Trenta chiamano in causa soprattutto ricordi e traumi infantili, lo scrittore passa infatti, negli anni Quaranta, a narrare sogni e visioni più perturbanti. Durante la guerra, le suggestioni del surrealismo permettono a Malaparte di trovare un modo per trascinare il lettore nello spaventoso abisso di quell'esperienza "al limite del possibile", di rendere l'assurda follia di un mondo in cui l'inverosimile è all'ordine del giorno e in cui la barriera tra possibile e impossibile non è più granitica.

1.2 Il primo romanzo

1.2.1 La tragedia come modello

Caro Mondadorone,
rispondo alla tua lettera del 13 giugno. Sì, avrai il romanzo. Non so a quale generico annuncio di Bompiani ti riferisci. A Bompiani ho promesso (più che una promessa è un vero e proprio impegno contrattuale) un romanzo dal titolo *Un delitto perfetto*. Non so quando riuscirò a darglielo.

A te ho promesso *Gesù non conosce l'arcivescovo di Canterbury*, e manterrò la promessa molto più presto di quanto tu non creda. Se vuoi posso consegnarti alla fine di settembre il manoscritto di un romanzo *Una tragedia italiana*, che sto pubblicando nella rivista "Circoli". Non ho ancora trattato con nessuno, perché mi riservo, almeno questa volta, di non farmi fregare. Dico bene? Intanto sto piazzando il libro in America e in Francia. Se la cosa ti interessa, scrivimi.

Ma tu nella tua lettera non mi parli del libro che racconterà le operazioni di polizia in Etiopia contro Mangascià e contro Abebè Aregani, alle quali ho preso parte per incarico del Ministero della Cultura, e anche del «Corriere» [...]. Il racconto delle operazioni belliche (è la prima volta che se ne parla, ho ottenuto l'autorizzazione) non è che un pretesto per porre il problema imperiale etiopico su un piede molto diverso da quello sul quale è stato posto finora. Sono stato autorizzato a parlar bene del popolo Amara, della religione copta etc. Prima di partire per l'Etiopia rimasi d'accordo che il libro (il Duce è intervenuto per metà nelle spese del mio viaggio, apposta perché io scrivessi questo libro) sarebbe stato affidato dai due Ministeri, Cultura e Africa, a te. Se non ti interessa non hai che da dir no. A me il libro interessa quanto un romanzo. Gli articoli che appaiono nel «Corriere» non hanno a che fare col libro, o poco o nulla. Sarà in grandissima parte inedito, anche come illustrazioni, tutte fotografie prese da me, a sessanta, cinquanta passi dal nemico, documentazione rarissima e bellissima.¹

Leggendo questa lettera del 27 giugno 1940 stupisce il numero di opere nominate da Malaparte come progetti quasi prossimi alla stampa che invece non hanno mai visto la luce in volume entro il 1957: *Un delitto perfetto*, *Gesù non conosce l'arcivescovo di Canterbury*, *Una tragedia italiana*, *L'Africa non è nera*. Che Malaparte avesse preso accordi con Bompiani per pubblicare un romanzo intitolato *Un delitto perfetto*, a cui allude già in alcune lettere del 1937², è plausibile, ma del testo non si trova alcuna traccia negli archivi; *Gesù non conosce l'arcivescovo di Canterbury* rappresenta probabilmente un'appendice del progetto *L'Inglese in Paradiso*, a cui Malaparte lavorava nel 1935 ma che, come abbiamo visto, viene pubblicato postumo grazie alle cure di Enrico Falqui. Quanto a *L'Africa non è nera* e a *Una tragedia italiana*, all'archivio dello scrittore è conservato un

¹ C. Malaparte, lettera ad A. Mondadori, 7 giugno 1940, ora *M. V*, p. 210.

² «Caro e inaccessibile Bompiani, ricevo finalmente il contratto per *Un delitto perfetto* che ti consegnerò appena terminato. Su questo punto siamo d'accordo. E tu lo pubblicherai al momento più propizio, che sceglieremo di comune accordo. Però, vorrei esporti brevemente il mio parere. Per me, essendo il mio primo "romanzo", *Un delitto perfetto* ha una importanza particolarissima. Vorrei che apparisse nel momento più favorevole, e non mi sembra che Luglio (prima di Luglio non sarebbe possibile buttarlo fuori) sia il momento più favorevole. Per tante ragioni. Non è un romanzo estivo. Si presta a discussioni, a baccano, insomma. E durante l'estate il baccano è balneare: del libro si parlerebbe, certamente, ma non se ne scriverebbe, non se ne discuterebbe. Se fosse il mio secondo romanzo, anche l'estate sarebbe buona. Non, tuttavia, per il primo», C. Malaparte, lettera a V. Bompiani, 30 aprile 1937, ora *M. IV*, 69.

contratto del 1939 con Mondadori³: i manoscritti dei volumi avrebbero dovuto essere consegnati entro il settembre di quell'anno⁴, ma le loro tracce si perdono completamente nel corso del tempo. *L'Africa non è nera* era stato promesso probabilmente anche a Vallecchi, che nel novembre 1942 scrive a Malaparte: «Ne parlammo, ne riparammo, facemmo dei propositi, e poi la cosa finì nel dimenticatoio. E così non si seppe più nulla neppure di *Viva la morte*, che fu persino annunciato»⁵. L'annuncio di *Viva la morte* per il gennaio 1938 rimane effettivamente senza seguito⁶: soltanto dopo la morte di Malaparte Edda Ronchi Suckert ne ha pubblicato le bozze nella sua antologia⁷; come abbiamo visto, poi, anche la raccolta di articoli relativi al periodo etiopico è stata pubblicata soltanto postuma; mentre il romanzo intitolato *Una tragedia italiana* non è stato pubblicato in volume né prima né dopo la morte dello scrittore, ma, pur restando inconcluso, ha visto la luce a puntate prima su «Circoli», nel secondo semestre del 1939, e poi su «Raccolta», nel gennaio-febbraio 1940⁸.

L'importanza dell'esperimento narrativo che *Una tragedia italiana* costituisce è stata sinora rilevata soltanto da Emmanuel Mattiati, nel 2003⁹. Pur essendo una prova generalmente ignorata dalla critica, essa rappresenta il primo tentativo di Malaparte di dare forma, in un romanzo, al suo interesse per la tragedia antica – e in particolare per la figura di Edipo – che, come vedremo, impregna tutta la produzione degli anni successivi. Se, come abbiamo visto, gli interessi classici di Malaparte si manifestano sin dalla metà degli anni Trenta attraverso una serie di elzeviri pubblicati sul «Corriere» e poi in parte raccolti in volume, è in questo romanzo a puntate che lo scrittore si cimenta per la prima volta in un ambizioso progetto di riscrittura dell'*Edipo re* in cui sembra voler mescolare i generi del romanzo poliziesco e della tragedia, che già comparava nella sua recensione della *Machine infernale* di Cocteau il 18 settembre 1934¹⁰. Anche se l'incompiutezza del testo non permette di esprimere un giudizio definitivo in proposito, diversi elementi concorrono ad avallare questa ipotesi, a partire dalla trama: durante un viaggio in treno, un giovane ragazzo di nome Paolo

³ Il contratto, datato 17 luglio 1939, è conservato in 104/482, AM, FBVS, e in una lettera del 26 luglio 1939, Malaparte scrive: «Ti rimando firmato lo schema di contratto per il romanzo *Una tragedia italiana* e per *L'Africa non è nera*» (il cui titolo, con riferimento alla tua precedente lettera di accettazione, ho aggiunto io stesso allo schema di contratto)», C. Malaparte, trascrizione di lettera ad A. Mondadori, 26 luglio 1939, 190/805, AM, FBVS (non riportata nell'antologia Ronchi).

⁴ C. Malaparte, trascrizione di lettera ad A. Mondadori, 5 luglio 1939, 190/805, AM, FBVS (non riportata nell'antologia Ronchi).

⁵ E. Vallecchi, lettera inedita a C. Malaparte, 11 novembre 1942, 83/380, AM, FBVS.

⁶ Cfr. l'annuncio di pubblicazione trascritto da Edda Ronchi Suckert in *M. IV*, pp. 293-294.

⁷ Cfr. C. Malaparte, *Viva la morte*, *M. IV*, pp. 293-298.

⁸ *Id.*, *Il ballo al Cremlino e altri inediti di romanzo*, Firenze, Vallecchi, 1971. Presso l'archivio Malaparte sono conservate parti del dattiloscritto originale (cfr. 4/29, AM, FBVS).

⁹ Si veda E. Mattiati, *Malaparte, Sophocle et Freud : le roman inachevé* *Una tragedia italiana, Les écrivains-journalistes*, pp. 403-412.

¹⁰ «L'*Edipo re* di Sofocle non è stato definito, a ragion veduta, un romanzo poliziesco, una specie di dramma giallo? Lo Sherlock Holmes di quel dramma è Tiresia: e lo stesso Edipo, per una nobile aspirazione alla verità, alla giustizia e alla costituzionalità, lo aiuta a dipanare l'imbrogliata matassa degli indizi, delle testimonianze e delle prove a proprio carico», C. Malaparte, *La macchina infernale*, «CdS», 18 settembre 1934.

fa la conoscenza dei signori Manara, apparentemente mai incontrati prima; dopo qualche ora, sullo stesso treno, il signor Manara viene ucciso e, nel corso della narrazione, il ragazzo risulterà essere il principale indiziato dell'omicidio. Immediatamente dopo il delitto, fra Paolo e la signora Manara si stabilisce un attaccamento morboso: i vari personaggi sembrano svolgere proprio i ruoli che Laio, Giocasta ed Edipo svolgono nella tragedia sofoclea. La relazione che nasce fra Paolo e Luisa Manara, però, non sfocia in un atto carnale: un po' – suggerisce Mattiato – perché la censura non lo avrebbe permesso, un po' per evitare di rendere il parallelismo troppo esplicito e banalizzare il contenuto del romanzo. Denunciando la crisi del romanzo francese in un articolo apparso sul «Corriere della Sera» verso la fine del 1934, Malaparte sosteneva infatti ironicamente che fra gli ingredienti che avrebbero permesso anche a uno scrittore mediocre di scrivere un buon romanzo non avrebbero potuto mancare, oltre a «un pizzico di realismo manierato» e a «una gran leggerezza di tocco», anche «un'oncia di Freud» e «due grammi di sessualità»¹¹; la ricetta del perfetto romanzo condannava però alla morte dell'arte, ed era dunque un pericolo da rifuggire a qualunque costo.

Per evitare che il modello tragico richiami troppo da vicino le teorie freudiane, il romanzo di Malaparte è completamente immerso nella realtà italiana della fine degli anni Trenta e si mescola ad alcune digressioni politiche riguardanti il fascismo, il sindacalismo e l'alta società romana. In particolare, lo scrittore s'interroga in queste pagine sulle ripercussioni sociali che un crimine può suscitare all'interno di uno Stato totalitario come l'Italia fascista. L'idea di fondo è che, in uno Stato che pretende di essere perfetto e inviolabile, anche il semplice sospetto del crimine potrebbe mettere in pericolo tale integrità e deve quindi essere represso: questo è per Malaparte il motivo per cui, di fatto, dall'instaurazione del regime, l'informazione viene manipolata a favore di una cancellazione della cronaca nera dai giornali, che sono diventati una sorta di «subconscio criminogeno della società totalitaria»¹². Il signor Manara rappresenta inoltre la perfetta antitesi ideologica di Paolo e incarna tutto ciò che il giovane fascista «eretico» detesta del fascismo normalizzato: ancora di più, quindi, Malaparte sembra voler suggerire che gli individui non possano in alcun modo capovolgere le fondamenta dello Stato totalitario dal momento che esso sa come mantenere il proprio potere. Questo, almeno, è quanto è possibile desumere senza la conclusione del romanzo, che una volta interrotto non verrà mai più ripreso dallo scrittore: assunto in qualsiasi caso significativo, dal punto di vista ideologico, considerando che in *Technique du coup d'État* gli Stati moderni appaiono invece come dei macchinari per impadronirsi dei quali basterebbe bloccarne gli ingranaggi e sostituirne qualche pezzo.

¹¹ Candido [C. Malaparte], *Crisi del romanzo francese*, «CdS», 30 novembre 1934.

¹² E. Mattiato, *Malaparte, Sophocle et Freud : le roman inachevé* Una tragedia italiana, cit., p. 409 (traduzione nostra).

Mattiato definisce *Una tragedia italiana* come il primo tentativo d'includere il mondo tragico nell'attualità, qui inteso come discorso politico e sociale articolato: è indubbio che questo esperimento narrativo rappresenti quindi una significativa tappa della ricerca poetica del narratore, anche perché segnala per la prima volta la necessità di Malaparte di passare a una forma di più ampio respiro dopo dieci anni di sperimentazioni nell'ambito della narrativa breve. Perché quindi viene abbandonato? Possiamo ragionevolmente ipotizzare che se non fosse stato richiamato alle armi nel giugno del 1940, Malaparte avrebbe concluso il lavoro appena cominciato, tutto sommato innovativo e ben organizzato, e dunque la questione su cui è forse più utile concentrarsi è perché abbia scelto di non terminarlo in un secondo momento. Come nota Mattiato, con l'entrata dell'Italia in guerra, la tragedia finisce con l'investire l'esistenza stessa dell'autore, che assisterà come spettatore al dramma che si svolgerà sui teatri delle operazioni: benché Malaparte concretizzi soltanto negli anni Cinquanta le proprie ambizioni teatrali, la vena tragica non scompare dai suoi scritti dei primi anni Quaranta, e anzi «si insinua prima nei suoi reportage di guerra, poi sarà al cuore di *Kaputt*»¹³.

Il terribile spettacolo della guerra si trasforma nell'unico motore davvero capace di fornire a Malaparte lo spessore di cui necessita per poter scrivere un nuovo romanzo. Da notare, infatti, è che la trama di *Una tragedia italiana* nasce da un laboratorio completamente autonomo rispetto a quello da cui nasceranno *Il sole è cieco*, *Kaputt* e *La pelle*: non s'ispira alle drammatiche vicende osservate dall'autore durante la Seconda guerra mondiale, ma riprende temi ancora molto legati alla sua "fase politica". La componente politica e sociale predomina all'interno del romanzo, mentre l'omicidio e le indagini ad esso legate risultano, nell'insieme, un semplice pretesto che permette all'autore di dedicarsi a digressioni saggistiche poco amalgamate alla vicenda che dovrebbe essere in primo piano. Nel già citato articolo del 1934, Malaparte riporta le parole che gli avrebbe confessato M. Dorian, il direttore di Denoël, in merito alla decisione di pubblicare il *Voyage au bout de la nuit* di Céline:

A parte il valore intrinseco del romanzo, egli aveva accettato il manoscritto del Céline non senza una segreta intenzione polemica. «Si scrivono troppi romanzi in Francia, [...] ma il peggio è che sono tutti troppo belli, voglio dire troppo finiti, troppo lisciati. Tutti nervi, niente muscoli. Tutti pelle, una pelle fine e delicata, e niente ossa. Non è soltanto una questione di tecnica, di lingua, di stile: è sopra tutto una questione di vitalità. Se non si immette qualcosa di vivo, nella nostra letteratura, magari una certa brutalità, il romanzo francese finirà per morire di un eccesso di *politesse*».¹⁴

È difficile resistere alla tentazione di leggere questo discorso, prioritariamente rivolto al romanzo francese, come una dichiarazione applicabile in termini generali anche alla poetica di

¹³ Ivi, p. 414 (traduzione nostra).

¹⁴ Candido [C. Malaparte], *Crisi del romanzo francese*, cit.

Malaparte. In questo senso, il fatto che dopo la guerra lo scrittore non abbia più ripreso fra le mani *Una tragedia italiana* può significare che, per quanto desiderasse sperimentare una forma di più ampio respiro e malgrado avesse individuato nell'unione del modello tragico e dell'attualità una potenziale direzione verso cui orientarsi, egli stesso riconosceva probabilmente in queste pagine l'assenza della "vitalità" che M. Dorian indicava come elemento fondamentale per ridare vita al romanzo francese. Quel "qualcosa di vivo", per Malaparte, può nascere non soltanto dalla conciliazione di fiction e *non-fiction*, ma immettendo "una certa brutalità" nella narrazione: sarà quindi grazie all'esperienza della Seconda guerra mondiale che riuscirà a sfruttare al meglio le proprie doti narrative.

Se fino a quel momento Malaparte si era adattato a scrivere per la terza pagina racconti e reportage di viaggio generalmente avulsi dalla realtà contemporanea, una volta richiamato alle armi nel giugno 1940, poco prima dello scoppio delle ostilità tra Italia e Francia, intravede immediatamente la possibilità di sfruttare l'occasione per farsi accreditare come corrispondente di guerra:

Per il momento, finché si sta tranquilli, ti manderò degli elzeviri *more solito*: ma spero, anzi ci conto assolutamente, [...] che tu m'includa nella lista dei tuoi eventuali corrispondenti di guerra. Non già che io mi voglia imboscare, ma penso, con qualche ragione, che, dal momento che son già lassù, possa fare il corrispondente con maggiore facilità di altri. Rimarrei al battaglione, e scriverei quel che fanno gli alpini.¹⁵

Benché, non essendo più iscritto al Pnf, Malaparte non avrebbe potuto svolgere il ruolo di cronista ufficiale, Borelli riesce immediatamente a ottenere le autorizzazioni necessarie per affidargli il ruolo d'inviato speciale: «Non farai un servizio quotidiano perché questo non lo farà alcuno. Manderai invece degli articoli su cose viste e vissute, ma sempre quando verrà il momento, perché prima nessuno scriverà niente»¹⁶. L'Italia attacca la Francia il 10 giugno e la direzione del «Corriere» contatta Malaparte il 19 chiedendogli d'inviare «elzeviro o novella intonata all'ambiente e al momento»¹⁷. Di fatto, però, lo scrittore fa in tempo a pubblicare soltanto due testi perché il 7 luglio il quotidiano riceve l'ordine di sospendere la pubblicazione degli articoli dal fronte occidentale.

L'offensiva italiana del giugno 1940, ricordata in seguito come un *coup de poignard dans le dos*, ha come unico obiettivo strategico quello di dimostrare che anche l'Italia fascista ha preso parte alla guerra, ma, dal punto di vista militare – sottolinea lo storico Giorgio Rochat – è senza speranza e condannata sin dall'inizio al fallimento. Non solo le frontiere francesi sono ben fortificate e fino al 20 giugno lo schieramento italiano è posizionato in modo da fermare un attacco da parte francese (e

¹⁵ C. Malaparte, lettera ad A. Borelli, 1° giugno 1940, 662c, ASFCdS, ora *M. V.*, p. 201.

¹⁶ A. Borelli, lettera a C. Malaparte, 7 giugno 1940, *ibidem*, ora *ivi*, p. 210.

¹⁷ O. Rizzini, lettera inedita a C. Malaparte, 19 giugno 1940, *ibidem*.

quindi non per sferrarlo), ma anche le condizioni metereologiche sono impietose, tanto da registrare, durante la notte, temperature che arrivano a meno venti gradi¹⁸. È chiaro quindi che la prudenza nel parlare di questi episodi sul «Corriere della Sera» fosse d'obbligo per aggirare i tagli della censura: nel primo articolo, intitolato *La battaglia sul Monte Bianco*, Malaparte propone un resoconto delle operazioni militari svoltesi fra il 21 e il 25 giugno a quote di circa tremila metri, nella zona che comprende il Col de la Seigne, il Col des Fours e Seloge, ma nel complesso non lascia trasparire nulla delle criticità della situazione militare. Consegnando il primo articolo a Borelli, egli nota:

Mi sono tenuto prudente, e son rimasto schematico, perché non c'è bisogno di fare tanta letteratura, in questo genere di cose viste, il cui interesse è proprio nell'esattezza e nella magrezza. Gli altri due articoli li ho quasi pronti, domani sera te li manderò giù. Sono più corti di questo, verranno cinque pagine l'uno. Questo mi è venuto piuttosto lungo: ma non guasterà, immagino, visto che avete dato poco posto alla nostra azione alpina, che è stata durissima, come forse già saprai.¹⁹

Il testo viene pubblicato il 7 luglio, giorno in cui la redazione del «Corriere» riceve l'ordine «di non pubblicare più corrispondenze dal fronte occidentale»²⁰. Il caporedattore Oreste Rizzini comunica a Malaparte di essere riuscito a ottenere a malapena il permesso di completare il suo racconto «mettendo insieme parte del secondo e parte del terzo articolo: [...] l'unico modo di salvare il salvabile». Questo «collage» dei due articoli viene pubblicato il 9 luglio con il titolo *A colpi di bombe in mezzo alla tempesta*, mentre un altro suo articolo intitolato *Fronte ovest. Fiamme e sangue sul Monte Bianco* esce l'11 luglio su «Tempo», altro giornale presso cui Malaparte si era fatto accreditare come corrispondente prima di partire.

A seguito del divieto di proseguire la corrispondenza, Malaparte propone alla direzione del «Corriere» di raccontare in un nuovo servizio «la vita nei territori francesi [...] occupati»²¹, e Borelli accetta. Dei tre elzeviri che Malaparte invia alla redazione, il primo, *In Savoia con gli Alpini*, viene censurato (verrà pubblicato sull'«Oggi» di Rizzoli il 14 settembre, corredato di tre fotografie), mentre gli altri due, *L'accampamento* e *La notte è una bestia* sono pubblicati rispettivamente il 5 e il 29 settembre. Oltre a questi articoli, Malaparte ne pubblica altri tre su altrettanti periodici: *Diario di guerra sulle Alpi*, su «Oggi», il 7 settembre; *Segreti degli alpini*, su «Fronte. Giornale del soldato», il 12 settembre e *I segreti degli alpini*, su «La Lettura», il 3 marzo 1941.

¹⁸ G. Rochat, *La campagne italienne de juin 1940 dans les Alpes occidentales*, «Revue historique des armées», 250, 2008, <https://journals.openedition.org/rha/187#tocto1n10>.

¹⁹ C. Malaparte, lettera a O. Rizzini, 30 giugno 1940, 662c, ASFCdS, ora *M. V.*, p. 232.

²⁰ O. Rizzini, lettera a C. Malaparte, 8 luglio 1940, *ibidem*, ora *ivi*, p. 254, come la successiva.

²¹ C. Malaparte, lettera a O. Rizzini, 18 luglio 1940, *ibidem*, ora *ivi*, p. 278.

Dopo le sperimentazioni letterarie degli anni Trenta, gli elzeviri di questi mesi rappresentano un momento di svolta nella produzione di Malaparte perché è qui che per la prima volta lo scrittore “ritorna alla realtà”. Come nota Ermanno Paccagnini in merito al rapporto fra giornalismo e letteratura nella terza pagina, infatti, per via dell’«assoluta prevalenza dello scrittore, che come tale non si snatura né è chiamato a cedere a compromessi stilistici, cade gran parte del problema riguardante il rapporto tra le due componenti»²². La terza pagina, insomma, non si configura nella maggior parte dei casi come punto d’intersezione fra letteratura e giornalismo se non per il fatto che impone allo scrittore di misurarsi con spazi definiti e per il fatto che ha uno scopo informativo generale, quello cioè di «portare a conoscenza del lettore il mondo della cultura italiana nelle sue varie espressioni, non solo critiche ma pure creative»²³. Nel caso di Malaparte sono questi quattro elzeviri a segnare la prima ibridazione fra le due pratiche di scrittura: pur non trattandosi di articoli di reportage, ma di articoli di colore, rappresentano il primo spazio in cui per Malaparte la distinzione fra letteratura e giornalismo inizia a venir meno, il confine fra i due ambiti a diventare poroso e a cedere il passo a un *continuum* di pratiche difficilmente separabili. Se è vero che, come osserva Mario Isnenghi, «in un giornalismo privo di notizie [...] è naturale che la *corrispondenza* di guerra declini in *racconto* di guerra»²⁴, è anche grazie alla «natura proteiforme» dell’elzeviro che questo si trasforma nello spazio più adatto alle sperimentazioni e alle ibridazioni»²⁵, come una «zona franca» dove poter combinare «tratti del giornalismo e della letteratura, sottraendoli ai loro classici obiettivi». Nei reportage di questi anni, Malaparte non è mai soltanto un giornalista, ma uno scrittore: con le sue corrispondenze ricostruisce gli eventi e ne informa i lettori, ma gli espedienti che utilizza sono spesso letterari. L’esperienza di Malaparte come inviato speciale del «Corriere della Sera», cominciata sul fronte occidentale e proseguita negli anni successivi sul fronte orientale, è dunque fondamentale nel suo percorso narrativo: «i circa novanta articoli scritti dall’aggressione italiana della Francia nel giugno 1940 al viaggio estremo nel Circolo polare nell’inverno del 1942-1943 sono un vero e proprio laboratorio di scrittura e costituiscono una cerniera nella produzione malapartiana»²⁶. Gli articoli pubblicati in questi mesi costituiscono inoltre l’ossatura di *Il sole è cieco*, che si configura come il primo tentativo riuscito di Malaparte di abbandonare la narrativa breve per passare al romanzo.

²² E. Paccagnini, *Letteratura e giornalismo*, N. Borsellino, L. Felici (a cura di), *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, vol. I, p. 523.

²³ Ivi, p. 524.

²⁴ M. Isnenghi, *Russia e campagna di Russia nella stampa italiana. 1940-1943*, «Italia contemporanea», A. XXXII, n.138, gennaio-marzo 1980, pp. 31-32.

²⁵ C. Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, cit., p. 52, come le successive.

²⁶ E. Mattiati, *La guerra come laboratorio di scrittura malapartiana*, *Atti 2009*, p. 8.

1.2.2 Raccontare la guerra

Malaparte accenna per la prima volta al progetto del *Sole è cieco*, che avrebbe dovuto inizialmente chiamarsi *Un occhio in Francia*, mentre si trova in Valle d'Aosta, il 20 luglio 1940, non molti giorni dopo che il «Corriere» ha pubblicato i suoi primi due articoli:

Nei momenti di tranquillità sto lavorando a un “romanzo breve”, che sarà un romanzo di guerra, sugli Alpini. Un episodio di fantasia sulla trama vera, verissima, esattissima, della nostra offensiva alpina: con una sessantina di illustrazioni (bellissime fotografie di scene di guerra, prese da me durante l'azione del Monte Bianco: le uniche fotografie di guerra *dal vero*, prese sul fronte delle Alpi).¹

Avrebbe consegnato il manoscritto a metà agosto «per uscire immancabilmente ai primi di settembre» con il primo libro sulla Seconda guerra mondiale in Italia. Si sarebbe trattato di un volume breve, di meno di duecento pagine, che l'autore, per via delle fotografie, desiderava presentare in un'edizione «molto moderna», e, ambiziosamente, «all'infuori di ogni collezione»². A settembre, Malaparte vede comparire i suoi ultimi articoli relativi alla guerra alpina sul «Corriere», su «Oggi» e su «Fronte», e mentre il libro dovrà attendere lunghi anni prima di essere dato alle stampe, il testo del romanzo, intitolato *Il sole è cieco. Romanzo breve di Curzio Malaparte*, viene edito a puntate su «Tempo» di Alberto Mondadori fin dal principio del 1941. Il primo episodio esce sul numero 84, datato 2-9 gennaio 1941, e pochi giorni dopo Malaparte scrive ad Arnoldo Mondadori, da Roma:

Come vedi, ho già iniziata la pubblicazione a puntate, in *Tempo*, del mio romanzo breve IL SOLE È CIECO, che proseguirà per circa 9 puntate, ciascuna delle quali occupando due pagine della rivista. A queste 140 pagine del manoscritto aggiungi circa 25 sceltissime fotografie, da me prese durante gli avvenimenti che fanno da sfondo al racconto stesso. Si tratterà, perciò, di un volume di circa 200 pagine: le fotografie dovrebbero, io penso, non essere tutte raggruppate in fondo [...], ma dovrebbero seguire, accompagnare la narrazione, come si usava al bel tempo antico: se ciò non fosse possibile, si potrebbe a raggrupparne tre o quattro fra un capitolo e l'altro, sebbene ciò possa in qualche modo rallentare la lettura, e staccar troppo i capitoli l'uno dall'altro, quasi facendone racconti ciascuno a sé. E questo al lettore non piace. (Mi sbaglio?).³

Anche in questo contesto Malaparte insiste sulla necessità di pubblicare il prima possibile: superata ormai la scadenza inizialmente proposta, ritiene che il momento migliore sia il mese di aprile. Egli è infatti convinto che sarebbe cominciata allora l'offensiva italiana sul fronte greco, che avrebbe

¹ C. Malaparte, lettera ad A. Mondadori, 20 luglio 1940, ora *M. V.*, p. 279 e *Laforgia*, p. 204. Salvo poche eccezioni, la corrispondenza originale è conservata presso l'Archivio Storico Arnoldo Mondadori Editore, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.

² *Ibidem*.

³ C. Malaparte, lettera ad A. Mondadori, 12 gennaio 1941, ora *M. V.*, p. 485 e *Laforgia*, pp. 205-206.

coinvolto le truppe alpine: «In Aprile, perciò, si parlerà molto degli Alpini, e il mio libro non potrebbe scegliere miglior data per apparire in vetrina»⁴. A fine gennaio Mondadori risponde di essere completamente d'accordo relativamente al discorso delle fotografie e annuncia l'imminente spedizione del contratto, che Malaparte rinvia firmato il 9 marzo insieme a una lettera in cui dichiara: «Fra una decina di giorni avrai il manoscritto completo, insieme con le fotografie destinate a illustrare il testo», e aggiunge: «Spero di poter venire a Milano per esprimerti alcuni miei desideri circa il modo di presentare il libro [...] e per salutarti»⁵. La corrispondenza conservata alla Fondazione Mondadori, tuttavia, s'interrompe qui, per riprendere soltanto nel 1942: Malaparte è nel frattempo partito per la Grecia e in seguito lavorerà come corrispondente nei Balcani e in Finlandia. La pubblicazione del *Sole è cieco* prosegue in tredici puntate su «Tempo», fino al numero 96 del 27-3 aprile 1941 (ogni puntata, tranne la decima, è corredata da una fotografia), ed è fatta seguire, nel numero 97 del 3-10 aprile, da una nota in forma di lettera al Direttore:

In coda all'ultima puntata del mio romanzo *Il sole è cieco*, invece della parola "fine" leggo "la fine al prossimo numero". È, senza dubbio, un errore del Proto: ed è un errore che mi dispiace, poiché potrebbe trarre in inganno i lettori. Ai quali, se hanno seguito con affetto le vicende del mio romanzo, rivolgo la preghiera di rileggere l'ultima puntata: e si renderanno conto, così, che il romanzo finisce lì, davanti alla panchina del Col de la Seigne, nel punto preciso dove è incominciato. Quella panchina non me la sono inventata: esiste realmente, lassù, a 2800 metri, sul ciglio del Col de la Seigne. Da quest'ultima scena si capisce chiaramente che "il Capitano", il protagonista del romanzo, è morto, che le sue terribili e poetiche vicende son chiuse. Anche il Capitano, come la panchina, è un personaggio. E io non posso, per rimediare all'errore del Proto, aggiungere una falsa vicenda a quelle vere del romanzo. Cioè aggiungere un capitolo superfluo a un romanzo che si svolge e si conclude col più magro e necessario rigore. Il romanzo uscirà in volume, nel prossimo Maggio. Permettetemi, dunque, caro Direttore, di rimandare i lettori all'ultimo capitolo del mio romanzo, quando apparirà in volume.⁶

Nel marzo 1942 Malaparte riprende i contatti con Mondadori da Helsinki: l'editore, in luglio, risponde di essere contento dei servizi pubblicati su «Tempo», ma non nasconde il proprio dispiacere per il fatto che lo scrittore abbia promesso un libro sulla Russia a Bompiani, e gli chiede di riservare a lui la sua prossima opera⁷. Malaparte risponde da Roma, il 22 novembre, dichiarando l'intenzione di mandargli

⁴ *Ibidem*.

⁵ C. Malaparte, lettera ad A. Mondadori, 9 marzo 1941, ora *M. V.*, p. 248 e *Laforgia*, 207.

⁶ *Id.*, *Lettera al Direttore*, «Tempo», n. 97, 3-10 aprile 1941, p. 49, citata in L. Martellini, *Comete di ghiaccio. Il sole è cieco di Curzio Malaparte (stesure e varianti)*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 2003, p. 34n-35n.

⁷ «So bene che nei nostri accordi esiste una riserva da parte tua di consegnare un romanzo a Bompiani e uno a Vallecchi e che quindi non ho, da un punto di vista giuridico, niente da obiettare in proposito. Il mio dispiacere deriva, quindi, unicamente da un punto di vista editoriale e amicale. Ad ogni modo, poiché con la consegna di questo volume rimani ormai libero da ogni impegno verso l'editore Bompiani, ritengo che ogni tua prossima opera potrai riservarla a me», A. Mondadori, lettera a C. Malaparte, 1° luglio 1942, ora *Laforgia*, p. 212.

finalmente [...] il manoscritto di quel romanzo che avrei già dovuto consegnarti alla fine del 1940, e che *Tempo* ha pubblicato a puntate col titolo “*Il sole è cieco*”. A me quel titolo non andava, e non va. Ma non riuscivo a trovarne un altro che mi piacesse. [...] Ora quel nuovo titolo ce l’ho, e spero ti piaccia: “*È in fondo all’uomo*”. Ti va? Spero di sì. In ogni modo, aspetto, per decidere, che tu mi dia il tuo parere e il tuo consiglio.⁸

Lo scrittore insiste in seguito sull’importanza delle fotografie, «quelle bellissime fotografie che seguono passo passo il racconto, e colgono i personaggi (veri) negli episodi descritti nel romanzo» e sulla necessità di pubblicare immediatamente, «perché la guerra si fa dura, perché degli Alpini si sentirà parlare quest’inverno a proposito del fronte russo, e perché il mio libro è il primo libro di guerra che vede la luce, voglio dire non cronache, non corrispondenze, ma romanzo, e vero romanzo». Il 9 dicembre Malaparte invia a Mondadori il manoscritto del romanzo,

che vorrei intitolare “È IN FONDO ALL’UOMO”. Lascio a te decidere se vuoi chiamarlo “romanzo” oppure, come io preferirei, “racconto”. Ma so che l’editore preferisce presentare al pubblico un romanzo, piuttosto che un racconto, per evidenti ragioni di vendita. Se è così, m’inchino. Ma lascio a te decidere.

Son del parere che bisogna affrettare l’uscita di questo libro, per molte valide ragioni di opportunità. Non ostante le difficoltà del momento, ti prego di passare in tipografia il manoscritto quanto più presto è possibile. Il libro è di attualità, ed è di quell’attualità che piace al pubblico.⁹

La risposta di Mondadori a Malaparte, risalente al 17 dicembre, non è conservata presso l’archivio Mondadori, ma è presente in originale nel fondo Malaparte della Fondazione Biblioteca di Via Senato: l’editore conferma a Malaparte la ricezione del manoscritto e gli promette che sarà passato al più presto in tipografia, «ma – aggiunge – tu sai bene che in questi momenti non mi è possibile darti una certezza sulla data»¹⁰. Malaparte torna a chiedere notizie all’editore il 12 febbraio 1943:

Se il libro fosse già uscito, avrebbe incontrato un buon momento: poiché gli Alpini fanno di nuovo parlar dei propri alti fatti, da quei bravi ragazzi che sono; e il mio libro tratta degli Alpini. E ne tratta non nel solito, retorico e ingiusto modo, come di gente che beve, si sbornia, combatte e torna a bere, ma come di gente profonda, piena di un mondo segreto e misterioso, di un’umanità ricca di elementi umanissimi e straordinariamente complessi. Conosco le difficoltà che devi superare, dati i tempi e le circostanze: e non voglio aver l’aria di forzarti la mano. Ma mi piacerebbe saper le tue intenzioni. Se fossero positive, ritarderei la mia partenza per poter aiutarti personalmente nel lancio del libro.

[...] Ti domandavo, due mesi or sono, quale titolo sceglieresti per il mio romanzo. *È in fondo all’uomo*, oppure *Morte perché*. (Senza punto interrogativo). Quest’ultimo mi par più malapartiano, e più misterioso: e i titoli misteriosi son sempre i più suggestivi. Io propenderei

⁸ C. Malaparte, lettera ad A. Mondadori, 22 novembre 1942, ora *Laforgia*, p. 213, come le successive.

⁹ *Id.*, lettera ad A. Mondadori, 9 dicembre 1942, ora *M. VI*, p. 202 e *Laforgia*, p. 214.

¹⁰ A. Mondadori, lettera inedita a C. Malaparte, 17 dicembre 1942, 104/482, AM, FBVS.

per *Morte perché*. E spero che tu sia del mio parere.¹¹

In una lettera datata 23 febbraio, Alberto Mondadori risponde di essere d'accordo a pubblicare il romanzo con il titolo di *Morte perché*, ma chiede anche a Malaparte di modificare il finale del romanzo, ossia di concluderlo «veramente»:

Quando pubblicammo il racconto su “Tempo”, lo interrompesti bruscamente perché dovevi partire e, se ben ricordi, ciò fu oggetto di una piccola polemica fra di noi. Ti confesso che mi aspettavo di trovare il racconto completato secondo il tuo primitivo progetto, e penso quindi che con un piccolo sforzo tu possa effettivamente concludere la vicenda. Ti prego di volermi dare una risposta, che sono sicuro sarà affermativa, in modo che io possa regolarmi per metterlo in programma al più presto, compatibilmente con la rapidità con la quale tu vorrai apportare queste modifiche che la mia amicizia ti suggerisce e...compatibilmente con i bombardamenti aerei.¹²

Il 22 febbraio, e quindi prima di aver potuto leggere questa risposta, Malaparte aveva però ricevuto, in ritardo, un telegramma in cui lo stesso Alberto gli proponeva un incontro a Roma per il 18 febbraio. Il 23 indirizza dunque lui stesso ai Mondadori due nuove lettere. Rammaricandosi con Mondadori “senior” di non aver ricevuto in tempo l'invito del figlio, lo scrittore aggiunge:

dal telegramma [...] pare che la pubblicazione del mio romanzo non sia cosa facile, e tanto meno prossima. Capisco tutte le tue ragioni, che son di forza maggiore, e non vorrei aver l'aria di insistere in proposito. Tuttavia, si tratta di un romanzo che *deve* uscire ora, in questi tempi: se aspettiamo la fine della guerra (o semplicemente se aspettiamo qualche mese ancora) sarà inutile pubblicarlo. Non potresti rinunciare a questo libro, in cambio di un romanzo vero e proprio che ti darò in ottobre 1943? Io farei pubblicare il romanzo sugli Alpini a Vallecchi: è un editore che non ti può dar noia. Vallecchi me lo pubblicherebbe subito. Tu guadagneresti nel cambio. Il romanzo che ti darei ha per titolo “*Un delitto cristiano*” ed è quasi finito. Rispondimi fulmineamente, in modo che io possa provvedere prima della mia partenza per la Finlandia. Il libro deve uscire subito altrimenti me ne viene danno grave. Nel caso che tu accetti, *spedisci il manoscritto al mio indirizzo romano, via Gregoriana 44*. Ma stai attento che non si perda!¹³

Il 1° marzo 1943 Arnaldo invia un telegramma a Malaparte accettando di rinviargli il manoscritto del romanzo per lasciarlo libero di pubblicarlo al più presto presso Vallecchi, secondo le proprie esigenze, e confidando di ricevere presto *Un delitto cristiano*. Anche Alberto risponde

¹¹ C. Malaparte, lettera ad A. Mondadori, 12 febbraio 1943, ora *M. VI.*, p. 321 e *Laforgia*, p. 215.

¹² A. Mondadori, lettera a C. Malaparte, 23 febbraio 1943, ora *M. VI.*, p. 323 e ivi, pp. 217-218.

¹³ C. Malaparte, lettera ad A. Mondadori, 23 febbraio 1943, ora *Laforgia*, p. 216-217. Simile è la lettera spedita lo stesso giorno ad Alberto: «dal tuo telegramma mi par di capire che le presenti circostanze impediscono la sollecita [...] pubblicazione del mio libro. Cribbio! Se non si pubblica ora, in questi mesi, prima del Giugno, il libro è fottuto in pieno. È un libro di guerra: se lo pubblichiamo finita la guerra, lo ammazziamo; e lo ammazziamo anche se aspettiamo un altro po' data l'evoluzione della guerra. Ho scritto a tuo padre, proponendogli di rinunciare a questo libro, e di accettare in cambio il romanzo (è un vero romanzo) “*Un delitto cristiano*”, che ho quasi finito, e che potrei consegnargli in ottobre», C. Malaparte, lettera ad A. Mondadori, 23 febbraio 1943, ora *M. VI.*, p. 325.

qualche giorno dopo a Malaparte, mostrando di condividere le decisioni comunicategli dal padre, ma, memore delle esperienze relative ai progetti promessi fra 1939 e 1940 *L'Inglese in Paradiso*, *L'Africa non è nera* e *Una tragedia italiana*, nessuno dei quali andato in porto, aggiunge: «Però ti prego, ti prego e ti prego per la terza volta di volerci inviare il romanzo veramente e assolutamente entro l'ottobre di quest'anno. Ti avviso che te lo ricorderò almeno due volte al mese!»¹⁴. Mondadori non avrà tuttavia grande fortuna con Malaparte: le sue preghiere non valgono a far concludere allo scrittore il progetto di *Un delitto cristiano* (si trattava forse dello stesso romanzo di cui parlava a Bompiani nel 1940, *Un delitto perfetto?*¹⁵): dell'intera produzione malapartiana, resta *Donna come me* l'unica opera i cui diritti sono stati affidati da Malaparte all'editore milanese.

Leggendo le dichiarazioni di Malaparte in merito alla disponibilità di Vallecchi a pubblicare il suo romanzo, viene da domandarsi però per quale ragione questo abbia visto la luce soltanto nel 1947. La ragione è semplice e la si evince sfogliando il carteggio dello scrittore con l'editore fiorentino: nel 1942, i due sono impegnati a prendere accordi relativamente alla ristampa di *Fughe in prigione*, nel 1943 per la stampa di *Maledetti Toscani*, che, come abbiamo visto, vede la luce soltanto nel 1956 (cfr. p. 44-45), e la stampa in volume di *Don Camaleo*, che avviene nel 1946. Nessuna menzione viene mai fatta nel corso di questi anni al *Sole è cieco*. Al centro degli scambi Vallecchi-Malaparte, dal 1945, ci sarà invece la ristampa di *Kaputt*, e così soltanto a partire dal 1947 la questione del *Sole è cieco* torna ad essere centrale per lo scrittore, che invia all'editore la copia firmata del contratto il 16 gennaio e le bozze a inizio marzo, per veder pubblicato il volume nel luglio dello stesso anno¹⁶.

Viste le continue allusioni alla censura, alla fine di questo excursus è lecito chiedersi se e quanto questa abbia influito nella pubblicazione del *Sole è cieco*. Torniamo alla richiesta che Alberto Mondadori avanza il 23 febbraio a Malaparte perché concluda il romanzo. L'editore sostiene che Malaparte dovette interrompere il racconto per via della propria partenza per la Grecia e che ciò fu oggetto, fra loro, di una piccola polemica. Fa inoltre riferimento al fatto che anche lo stesso «primitivo progetto» di Malaparte prevedeva che il racconto si concludesse diversamente. Abbiamo citato poco sopra, tuttavia, la nota in cui Malaparte, sul numero 96 di «Tempo», dichiarava che la dodicesima puntata pubblicata sul numero precedente della rivista era l'ultima, e sosteneva di non voler e non

¹⁴ A. Mondadori, lettera a C. Malaparte, 8 marzo 1943, ora *Laforgia*, p. 219.

¹⁵ Edda Ronchi Suckert riporta alcuni brani intitolati *Un delitto cristiano* in *Malaparte VI*, pp. 527-540 e 621-622.

¹⁶ Le lettere inviate da Enrico Vallecchi a Malaparte dal 1937, per la maggior parte inedite, sono conservate in 83/380, AM, FBVS: «Ho ricevuto la copia del contratto del *Sole è cieco* e ti ringrazio» (E. Vallecchi, lettera inedita a C. Malaparte, 16 gennaio 1947); «Non ho ricevuto ancora le bozze che mi dici di avere spedito, corrette, da Roma, de *Il sole è cieco*» (E. Vallecchi, lettera inedita a C. Malaparte, 5 marzo 1947); «Ho ricevuto le bozze di *Il sole è cieco*, e le ho passate a correggere (E. Vallecchi, lettera inedita a C. Malaparte, 11 marzo 1947), «Spero che ti siano già pervenute le copie del tuo nuovo libro e ancor più spero che ti siano piaciute» (E. Vallecchi, lettera inedita a C. Malaparte, 30 luglio 1947).

poter aggiungere al romanzo un finale superfluo per un errore altrui. Vero è anche, però, che tale nota si chiudeva rimandando i lettori alla conclusione del romanzo in volume: il che lasciava presagire, per quanto ciò risultasse in contrasto con quanto sostenuto nelle righe precedenti, una possibile variazione nella conclusione.

A seguito di un'intervista di Martellini a Edda Ronchi Suckert, lo studioso avanza l'ipotesi che Malaparte fosse stato obbligato a pubblicare la nota sul numero 97 di «Tempo» «per non far accorgere il lettore che la censura aveva tolto dal racconto qualche cosa. Egli aveva fatto mettere nella puntata sedicesima [*sic*]¹⁷, in fondo, il “continua” e bisognava dichiarar [...] che il romanzo finiva proprio lì»¹⁸. Il diverbio a cui si riferisce Alberto Mondadori nella sua lettera potrebbe quindi essere nato in seguito al rifiuto di Malaparte di modificare la conclusione originariamente proposta alla redazione della rivista e da questa respinta. Non volendo rielaborare il finale secondo le indicazioni ricevute e preferendo piuttosto lasciare il racconto “inconcluso”, Malaparte potrebbe aver accampato la scusa di non avere tempo di farlo per via della sua imminente partenza per la Grecia. In seguito alla consultazione di alcuni materiali di proprietà del fratello ora conservati presso il fondo Malaparte, Edda Ronchi Suckert nel 2007 sosteneva che lo scrittore avesse approntato una conclusione caratterizzata da immagini piuttosto violente, che fu quindi censurata «a ragione»¹⁹. Questa ipotesi non risulta suffragata dalla presenza di una conclusione differente nel volume pubblicato da Vallecchi nel 1947, eppure, nella premessa al libro, Malaparte stesso dichiara che *Il sole è cieco* era apparso su «Tempo» privato di alcuni capitoli. In particolare di «quello che nel manoscritto era il Capitolo III, e i due ultimi capitoli, il XVII e il XVIII». Nei tre casi la censura non sarebbe stata sollecitata dalla violenza delle immagini, come sostenuto da Edda Ronchi Suckert, bensì da un sentimento troppo manifesto di affetto per la Francia.

Non possedevo che una sola copia del manoscritto. Per quante ricerche abbia compiute, in seguito, dopo la fine della guerra, nell'ufficio censura del Ministero della Cultura Popolare, mi è stato impossibile ritrovare i tre capitoli soppressi. Avrei potuto tentar di riscriverli: ho preferito pubblicare in volume *Il sole è cieco* tale e quale apparve a puntate su «Tempo», omettendo tuttavia, perché inutile, la nota con la quale mi vidi costretto ad avvertire i lettori di «Tempo» che la parola «continua» stampata in fondo al Cap. XVI era stata posta, per errore, invece della parola «Fine».²⁰

¹⁷ Edda Ronchi Suckert si riferisce erroneamente alla numerazione dei capitoli del libro, che sono effettivamente sedici; su «Tempo», invece, sono soltanto dodici: la sorella dello scrittore si riferisce dunque al capitolo dodicesimo del romanzo in rivista, contenuto nella tredicesima puntata.

¹⁸ E. Ronchi Suckert, testimonianza all'autore, L. Martellini, *Comete di ghiaccio*, cit., p. 35n.

¹⁹ Ivi, p. 90.

²⁰ C. Malaparte, *Dichiarazione necessaria, Il sole è cieco*, Firenze, Vallecchi, 1947, pp. 9-10. Cfr. nota 258 per l'erroneo riferimento al XVI capitolo.

Il «tale e quale» di Malaparte va ovviamente inteso in senso lato: se è vero che non vi sono differenze sostanziali tra il volume e la versione in rivista, Martellini ha messo in evidenza le numerose varianti stilistiche approntate durante la seconda stesura, che hanno il preciso scopo di migliorare il testo finale e di ridistribuirlo all'interno dei capitoli, che passano da dodici a sedici²¹. Siamo quindi d'accordo con lo studioso nel ritenere che, se lo scrittore avesse voluto aggiungere una conclusione, nell'arco di sette anni avrebbe avuto il tempo di farlo.

Non essendo ancora riuscito a dare alle stampe *Il sole è cieco* presso Vallecchi, nel 1946 Malaparte tenta di tornare sui suoi passi e farlo pubblicare da Mondadori, sostenendo, in una lettera del 10 aprile, che avrebbe potuto mandarglielo «completato dell'ultimo capitolo che Pavolini mi boccì nel Febbraio 1941»²². Nel faldone 65 dell'archivio Malaparte sono contenute, fra altri documenti, parti del dattiloscritto originale «con brani censurati» e «con correzioni manoscritte di CM», com'è annotato sulla camicia²³: unendo tali brani nel corretto ordine si ottengono due finali differenti in cui viene descritto l'ultimo incontro fra il Capitano e Calusia. In uno dei due vengono descritti gli ultimi istanti di vita del Capitano che, gravemente ferito, è riuscito a trovare il ragazzo, ormai anch'egli allo stremo delle forze: distesi l'uno accanto all'altro condividono le loro ultime atroci sofferenze. Nell'altro finale, invece, Calusia, ferito a morte, viene ritrovato e condotto in infermeria dal Capitano, che gli resta accanto fino all'ultimo istante²⁴.

L'esame del fondo Malaparte mostra dunque la veridicità di quanto sostenuto da Edda Ronchi Suckert sulla presenza di un finale alternativo tra i documenti del fratello, ma mette in luce al contempo la tendenziosità di quanto sostenuto da Malaparte nella *Dichiarazione necessaria*. Ammettendo che i capitoli conservati all'archivio Malaparte siano effettivamente stati scritti nel 1941 (e che quindi non si tratti di una riscrittura posteriore), bisognerebbe infatti constatare che essi sono stati probabilmente censurati per la violenza di alcune immagini e non tanto «perché l'affetto per la Francia, l'obiezione di coscienza a quel vile e stupido delitto, v'eran troppo scoperte»²⁵. Si leggano a questo proposito le due versioni della scena del ritrovamento di Calusia da parte del Capitano:

Calusia lo guarda fisso, col suo unico occhio spalancato, così chiaro che sembra vuoto. (Ma forse un po' più scuro del solito, e più lucente, più vivo.) Lo guarda fisso, seguendolo in ogni

²¹ Per un approfondimento rimando a L. Martellini, *Comete di ghiaccio*, cit.

²² C. Malaparte, lettera ad A. Mondadori, 10 aprile 1946, ora *Laforgia*, p. 221.

²³ L'appunto sulla camicia che contiene i documenti (che nel 2018 si trovava in un faldone chiamato 65II-67), scritto per mano di Edda Ronchi Suckert, riportava: «dattiloscritto originale del *Sole è cieco* con brani sequestrati e ritrovati».

²⁴ Segnaliamo che anche in 23/89 (nel 2018: Malaparte 1941.89/ERS CM 1941) sono conservati materiali riguardanti *Il sole è cieco*, in particolare fotocopie di trascrizioni del romanzo, accompagnate da un appunto di Edda Ronchi Suckert che recita: «*Il sole è cieco*. Qui ci sono i brani del cap. XVII del cap. XVIII, già sequestrati e brani diversi che compiono il racconto del libro». Per un'analisi testuale più dettagliata rimando a D. Terzolo, *Malaparte e la fine de Il Sole è cieco*, «La biblioteca di via Senato», 8, giugno 2020 e 9-10, luglio-agosto 2020.

²⁵ C. Malaparte, *Dichiarazione necessaria*, cit., p. 9.

suo moto, ogni suo gesto, il mover lento delle labbra. Lo guarda fisso, Calusia, disteso sul dorso, e ogni tanto fa per sollevare la mano, e non può, e allora sorride, e nello sforzo del sorriso la bollicina d'aria rossa sulle labbra si gonfia, si spezza, subito un'altra se ne forma, allo stesso posto, che trema, si gonfia, si sgonfia, si svuota. Il capitano cava di tasca un fazzoletto, pulisce con quello, con estrema delicatezza, le labbra del ferito. Dall'orbita colpita dall'orbita cieca, un rivo di sangue aggrumato gli spacca la faccia, come una cicatrice. Il collo è tutto sporco di sangue nero. L'erba sotto la testa e inzuppata di sangue, ormai nero. La scheggia lo ha colpito proprio nell'angolo dell'orbita, di striscio, facendogli schizzar via l'occhio quasi senza rompergli il viso. Lo ha tolto dall'orbita come con un cucchiaino. Ma è ferito anche al petto, Calusia. Una piccola scheggia, senza dubbio, gli attraversato il polmone.²⁶

I toni non sono meno macabri nemmeno nell'altra versione:

Calusia! grida il Capitano trascinandosi nel fango, mordendo l'erba con la bocca gonfia di schiuma, si trascina sul ventre, gridando, e ogni tanto si ferma, un fiotto di sangue nero gli esce dal ventre squarciato, Calusia! grida, le gambe fredde gelide pesanti di pietra fredda, a poco a poco la forza l'abbandona, Calusia! grida

(e Calusia lo guarda fisso con l'occhio illeso, così chiaro che sembra vuoto, e l'orbita cieca è piena di sangue aggrumato, è piena di fango e di erba, lo guarda fisso attraverso l'ombra chiara della nebbia, e sorride, gli sorride dolcemente, l'orbita [sic] cieca un filo di sangue gli spacca la guancia, l'erba sotto la nuca è tutta inzuppata di sangue nero)

Calusia! grida il Capitano trascinandosi nell'erba, gli è ormai vicino, ma le forze gli mancano, un fiotto di sangue caldo gli rompe dal ventre squarciato, Calusia, dice, si sente colare il sangue giù per le gambe, a poco a poco la vita lo abbandona [...].²⁷

Alla luce di questi brevi estratti, che rappresentano tuttavia il nucleo strutturale delle pagine conservate in archivio, risulta chiaro che la premessa al volume del 1947, come d'altronde tutti i paratesti malapartiani, appare strumentale all'accrescimento dei propri meriti da parte dello scrittore. Maria Pia De Paulis sostiene a ragione che i paratesti si configurano nell'opera di Malaparte come «bilanci retrospettivi»²⁸ in cui egli si dedica alla costruzione di una specifica immagine di sé, quella di testimone sincero, di scrittore libero e perseguitato dalla censura, di uomo che si è trovato sempre dalla parte del giusto e capace di «leggere negli interstizi della Storia»²⁹. Il paratesto è eletto tuttavia a luogo privilegiato non tanto per «dire la verità»³⁰, quanto per riscrivere il proprio vissuto

²⁶ *Id.*, dattiloscritto 88 (21), 65/290, AM, FBVS..

²⁷ *Id.*, dattiloscritti non numerati (38-39), 65/290, AM, FBVS.

²⁸ M. P. De Paulis, *Sulle «soglie»: la scrittura totale di Malaparte tra testo e paratesto*, *Chroniques* 2018, p. 241, <http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes-recherche-par-numero-page-1-441707.kjsp?RH=1488359347838>.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ivi*, p. 239.

accentuando i propri meriti. Se infatti è vero che il Ministero della Cultura fa sopprimere tre capitoli del romanzo, dai materiali presenti in archivio non risulta che questi fossero più densi degli altri di sentimenti filofrancesi.

L'esistenza di un finale alternativo non è tuttavia particolarmente rilevante ai fini di questo studio, né per la trama del contenuto scartato né per la portata della censura subita, ma per il fatto che questo rappresenta un episodio di autocensura. Anche senza entrare nel dettaglio dell'analisi testuale, è infatti interessante che Malaparte decida consapevolmente di non dotare il suo romanzo di un finale chiuso. Questo elemento va considerato alla stregua della volontà dell'autore d'incorporare delle fotografie nel romanzo e di pubblicarlo al di fuori di una specifica collana: ossia di rendere il romanzo il più possibile moderno.

Come testimoniano le numerose lettere di Vallecchi conservate all'archivio Malaparte, lo scrittore teneva moltissimo anche all'aspetto esteriore del suo libro, ma, a pubblicazione ultimata, rimase enormemente deluso. Con tutta probabilità, anche all'editore fiorentino Malaparte aveva sottoposto le stesse richieste presentate a Mondadori anni prima (pubblicazione del volume al di fuori di una collana, alternando all'interno del testo delle fotografie), ma Vallecchi lo aveva frenato:

Sto preparando le illustrazioni, ma mi urge sapere da te una cosa. E precisamente se è necessario mantenere al volume lo stesso formato del *Don Camaleò*, o se non convenga piuttosto d'includerlo in quel tipo di libro, che pur non differenziandosi troppo è leggermente più stretto, in modo che il volume ne guadagna in agilità e direi anche in finezza. Ti chiedo questo perché un libro in quell'aspetto mi piace di più; e poi perché questa propensione che hanno autori importanti, o importantissimi, come te, di comparire in una edizione fuori serie, viene a turbare tutti i miei piani, di presentare non già una collana ma un insieme di prosatori e narratori che anche la veste tipografica riesce a individuare e segnalare meglio all'attenzione. Spero di sentirti d'accordo su questo punto, e con tutta la maggiore urgenza. E per la coperta, e la sopra coperta, che cosa facciamo? Per la coperta, poiché spero che tu aderisca alla mia richiesta, c'è quella col fondo giallo, che hai vista tante volte. Resta il problema della sopra coperta. Vorrei lanciare bene questo libro e riuscire a diffonderlo largamente.³¹

In tutta risposta, Malaparte si era probabilmente lamentato per le scelte dell'editore, colpevole di non aver accontentato le sue richieste. Vallecchi si era quindi visto costretto a giustificarsi, in primo luogo in merito alle scelte tipografiche:

La scelta di un nuovo carattere per comporre *Il sole è cieco* non è stata originata né da una dimenticanza, né dal desiderio di non seguire le tue istruzioni. Il motivo è da ricercarsi soltanto

³¹ E. Vallecchi, lettera inedita a C. Malaparte, 11 marzo 1947, 83/380, AM, FBVS; «Ora aspetto la prova per la copertina di *Il sole è cieco*, che hai promesso di farmi avere al più presto» (E. Vallecchi, lettera inedita a C. Malaparte, 15 marzo 1947, 83/380, AM, FBVS); «Se non sbaglio, resta tuttora una mia lettera senza risposta; forse puoi riscontrare e farmi ad ogni modo sapere quant'altro ti interessa sia tenuto presente nell'allestimento del tuo libro *Il sole è cieco*» (E. Vallecchi, lettera inedita a C. Malaparte, 29 marzo 1947, 83/380, AM, FBVS).

nella ragione di fare alla svelta e siccome il carattere elzeviro che tu avevi scelto è impegnatissimo per altri lavori urgenti, ho creduto bene di indirizzare la scelta su un corpo disponibile che del resto non è brutto. Stai dunque certo che non mancherò di occuparmi del libro con quella cura necessaria. L'edizione verrà tale e quale come quella di *Don Camaleo* e se per la coperta tu hai da suggerirmi qualcosa, mandamelo a dire quando mi rispedirai le bozze.³²

In secondo luogo in merito alla questione del formato:

Se sono ritornato sulla questione del formato, è perché ho bisogno di fare un libro in fondo anche secondo le mie convinzioni. Ti ho quindi riproposto l'interrogativo, con quella amicizia che mi distingue, perché volevo la tua approvazione, e non già esercitare azione diciamo coercitiva. Né d'altra parte, ho chiesto molto; ho chiesto di includere il tuo libro in una collana, che per il suo formato e le sue caratteristiche dimostra di soddisfare il pubblico, o almeno un certo pubblico di lettori. Secondo punto, non è affatto vero che per *Il sole è cieco* sia stato impiegato tanto tempo; ad esempio, ora mi trovavo da un quindici e più giorni in attesa d'una tua risposta; il che ha importato un ritardo, che non è imputabile a noi, poiché le illustrazioni per quanto già pronte, avevano bisogno insieme alle bozze d'un certo collaudo a seconda del formato scelto.³³

La pubblicazione del volume, in luglio, non aveva suscitato alcun commento da parte dello scrittore e quel silenzio aveva spinto Vallecchi, a fine agosto, a sollecitare un suo riscontro³⁴. Da una successiva lettera inviata dall'editore è facile dedurre quanto Malaparte fosse insoddisfatto del risultato ottenuto:

Ho finalmente ricevuto la tua lettera e debbo dire che mi aspettavo il rimprovero per il libro, ma neppure sospettavo di averti dato motivo per giudicarmi intorpidito e timido, non so per che cosa o con chi. [...] Concedo, dunque, che *Il sole è cieco* non è venuto troppo bene, ma per l'urgenza di stamparlo mentre non avevamo sotto mano altro tipo migliore di carta. Ma non per questo si può stabilire che trattasi di una catena di opere negligenzemente curate e male stampate della quale *Il sole è cieco* sarebbe l'ultimo anello.

Passando da *Fughe in prigione* e *Sangue* per giungere fino al *Don Camaleo*, sono stati invece tutti libri di primo piano anche da un punto di vista tipografico; senza parlare di tutte le altre cure, che a questi libri sono state dedicati [*sic*] per accompagnarli e sostenerli nel loro esito.

Perciò autorizzami a pensare che codesto tuo dubbio è il frutto effimero d'un momento di malumore, e che è prontamente scomparso dal tuo pensiero. E non è che io voglia un tuo libro inedito, invece li voglio tutti, senza distinzione alcuna, a confusione appunto del tuo sospetto, che io abbia esitazione nello stamparli. Ché del resto, non vedo quale ragione ci sarebbe ad avere paura.

Mandami *Panfollia* e ti prometto di farne una bella edizione, che mi darà il modo di contare con certezza sulla *Pelle umana* e gli altri tuoi libri che man mano verrai licenziando. Ma non parlare di tentativi vallecchiana [*sic*], perché sono andati tutti bene, e sono quindi state tutte delle autentiche affermazioni editoriali. Né ti rammaricare poi troppo dei tuoi amici Vallecchi, anche

³² E. Vallecchi, lettera inedita a C. Malaparte, 13 aprile 1947, 83/380, AM, FBVS.

³³ *Id.*, lettera inedita a C. Malaparte, 23 aprile 1947, 83/380, AM, FBVS

³⁴ «Ma non mi dici proprio nulla del libro, le prime copie del quale ti vennero prontamente inviate, molto tempo fa. E non so invero rendermi conto perché non ti sia piaciuto, se questa è l'interpretazione che io posso dare al tuo silenzio. Questa tua cosa, nonostante la poca mole, sta ottenendo soddisfacenti accoglienze da parte del pubblico. Ci sono alcuni rappresentanti che obiettano alla sopra coperta che trovano in contrasto col contenuto del libro stesso. Ma sono cose di nessuna importanza», *Id.*, lettera inedita a C. Malaparte, 27 agosto 1947, 83/380, AM, FBVS.

se per una volta tanto di hanno un po' deluso impiegando della carta indegna di portare per il mondo il tuo libro.³⁵

Che fosse per la delusione provata all'indomani della pubblicazione del *Sole è cieco* o per altre ragioni, Malaparte non avrebbe più consegnato nuovi manoscritti a Vallecchi: l'unico libro terminato negli anni successivi sarà d'altro canto *La pelle*, affidato alle cure di Daria Guarnati nel 1949, mentre *Panfollia* e gli altri libri probabilmente promessi anche ad altri editori resteranno inconclusi, cristallizzati per sempre al livello di bozze o di semplici idee.

³⁵ *Id.*, lettera inedita a C. Malaparte, 12 settembre 1947, 83/380, AM, FBVS.

1.2.3 Tra fiction e non-fiction

Il sole è cieco va considerato come un vero e proprio laboratorio creativo in vista della stesura di *Kaputt*: il romanzo del 1941 costituisce infatti lo spazio in cui Malaparte sperimenta tecniche narrative e compositive a cui farà ricorso anche in quello del 1944. Come nota Mattiato, gli articoli *L'accampamento* e *La notte è una bestia*, con qualche modifica stilistica e formale, sono rispettivamente alla base dei capitoli VII e IV del romanzo¹, nonché, come puntualizza Martellini, dei capitoli IV e V della seconda e terza puntata su «Tempo»². In generale, comunque, Malaparte sfrutta tutti gli articoli del servizio alpino: talvolta ricostruisce nel romanzo, ampliandoli, gli avvenimenti già narrati nelle sue cronache giornalistiche, talvolta riprende invece intere porzioni di testo lasciandole quasi del tutto invariate.

Lo sviluppo delle vicende belliche narrate nel romanzo si basa sulle notazioni contenute nel diario pubblicato su «Oggi» il 7 settembre, che copre il periodo che va dall'11 giugno fino al 25 giugno, e sulle quelle pubblicate sul «Corriere» il 9 luglio, che coprono invece un periodo più ristretto, dal 22 al 24 giugno. In *Diario di guerra sulle Alpi* sono evocate situazioni e personaggi che vengono riprese principalmente nei capitoli III-VIII, mentre il primo dei quattro articoli del «Corriere», essendo un resoconto puntuale delle operazioni belliche del 22-24 giugno, rappresenta in buona sostanza il riassunto degli episodi di guerra narrati nei capitoli successivi, dal IX al XVI. Dal *Diario* sono ripresi alcuni elementi che compaiono nel corso della narrazione: la pioggia che imperversa sin dal primo giorno di guerra (p. 27), il divieto di «scherzare con le armi» (p. 31), i personaggi realmente esistiti come Belotti, il maggiore medico Cattaneo o Don Plassier (il cui incontro col Capitano è raccontato nel cap. V, p. 41-45), ma anche alcune parti del testo, debitamente modificate, come l'incontro nell'osteria con la ragazza con i capelli rossi (p. 50).

Il capitolo IX si apre con gli eventi riportati nell'articolo del 9 luglio: l'inizio dei combattimenti in quota è descritto dettagliatamente, con una serie di particolari che rendono il racconto realistico e avvincente. Sono eliminati i commenti volti a lodare apertamente le imprese degli alpini, ma il fatto che nel racconto vengano privilegiati gli aspetti più difficoltosi della battaglia è utile a mettere in luce i loro meriti in maniera meno esplicita. Le poche righe dedicate sul «Corriere» alla slavina che ha investito un reparto di alpini³ servono da spunto nel romanzo per una scena

¹ *Les écrivains-journalistes*, p. 243.

² L. Martellini, *Comete di ghiaccio*, cit., p. 36.

³ «Una slavina investe il reparto Alpieri: ne travolge dodici, fra i quali lo stesso comandante, il capitano Barbieri, e alcuni fanno un salto di sessanta metri, avvolti nella neve come in un materasso. Tutti soltanto feriti, per fortuna, tranne uno. Barbieri se la cava con qualche costola rotta, una spalla fracassata, un ginocchio malconco. Incerti non della guerra, ma della montagna», C. Malaparte, *A colpi di bombe in mezzo alla tormenta*, «CdS», 9 luglio 1940.

dedicata ai feriti di guerra, dal forte sapore dantesco: in una nebbia fitta, il comandante cammina come accecato lungo l'orlo di una parete a strapiombo in cui vede muoversi soltanto alcune «ombre trasparenti»⁴.

Ci dev'esser qualche ferito, lì vicino, perché il Capitano ode un suono di voci rauche, un iroso lamento. La nebbia è così densa che gli par di camminare dentro la cella di una prigionia, (la nebbia talvolta come una lastra di vetro smerigliato, talvolta come un muro imbiancato di calce). Risale adagio adagio il pendio ghiacciato verso quelle voci rauche, quel lamento iroso, finché, dietro lo spigolo di una roccia, urta col piede in un corpo umano disteso nella neve. *Ohé balùrd*, dice una voce, e il capitano domanda ci son dei feriti? signor sì, c'è anche un ufficiale, e una voce dice nel buio chi mi vuole? e il Capitano riconosce la voce, oh Barbieri, sei tu?⁵

I lamenti e le imprecazioni provenienti da un gruppo indistinto di persone, che ricordano quelli delle turbe dei dannati della *Commedia*, anticipano il momento del riconoscimento fra il Capitano e Barbieri, che avviene prima di tutto sul piano uditivo, attraverso uno scambio di battute. La scena che si presenta successivamente agli occhi del Capitano serve a far luce su quel che accade in questo terribile girone infernale: i soldati feriti sono condannati ad attendere di essere curati nel gelo delle nevi alpine, in mezzo ad alcuni compagni già morti:

Sotto una sporgenza della roccia, che forma una specie di tetto, allineati sulla neve, alcuni avvolti in una coperta, altri con un telo da tenda buttato pietosamente sul viso, son distesi una quindicina di uomini: alcuni già morti. Il capitano s'inginocchia accanto a Barbieri, gli accosta alle labbra la fiaschetta della grappa, gli mette in bocca una sigaretta.
«Grazie – dice Barbieri. – Una maledetta slavina. Siamo qui in questo stato da più di dodici ore. Mi dispiace per questi ragazzi.»
«E tu?»
«Una spalla fracassata, e questo gomito in pezzi. Mi poteva andar peggio».⁶

I dettagli trasmessi da Malaparte grazie al suo incontro con il Capitano sono fondamentali non soltanto per rendere più vivido l'episodio, ma anche e soprattutto per esplicitare il non detto rimasto in sospeso nell'articolo di partenza. Il romanzo si trasforma nell'occasione perfetta per svelare i retroscena, i danni collaterali, le conseguenze immediate della disastrosa guerra sulle Alpi e per dare così al lettore un'immagine più sfaccettata e realistica di quell'infelice impresa. I feriti «sono riusciti a trascinarsi fin lì attraverso il ghiacciaio, ora non hanno più la forza di arrampicarsi su per la corda fissa»⁷, e nonostante gli incoraggiamenti del Capitano, secondo cui presto verranno trasportati all'accampamento con le barelle, essi sembrano serenamente rassegnati al loro destino: «eh, sciur

⁴ C. Malaparte, *Il sole è cieco*, cit., p. 83.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 84.

⁷ Ivi, p. 86, come la successiva.

Capitane, dicono i feriti, hanno altro da pensare, gli alpini, hanno da pensare ai Francesi, non possono pensare a noialtri, ora». Più avanti, nello stesso capitolo, il Capitano e Calusia si trovano a visitare un posto di medicazione allestito in una stalla, dove lavora, in tragiche condizioni, il tenente Collina, medico del Battaglione Duca degli Abruzzi, che «bestemmia fra i denti, tentando di legare il braccio di un ferito con la stringa di una scarpa»⁸:

È stanco, da ieri sera non ha un minuto di requie, è vestito di un camice bianco tutto sporco di sangue, se vai al col de la Seigne dovresti dire a Cattaneo di mandarmi giù un po' di medicinali, questi lacci di gomma non tengono, appena stringi si spezzano, mi tocca legare gli arti con le stringhe delle scarpe, non è una cosa divertente, ti pare?

I feriti distesi sulla lettiera delle mucche, sotto le mangiatoie, guardano fissi verso la porta, la lampada appesa a una trave del soffitto oscilla, s'odono vicini lontani gli schianti cupi delle granate, i muri tremano, i feriti guardano verso la porta con gli occhi fissi, dilatati dalla febbre. [...] Se non mi mandano un po' di medicinali, che ci sto a far qui? Ho bisogno di bende, di legacci, di pinze. Mi avessero mandato almeno un cappellano. Se continua di questo passo, ci sarà più bisogno di un prete che di un medico, qui.⁹

Il capitolo, che si conclude con la desolante immagine di un alpino che trasporta un morto dentro un telo, «buttato sulla spalla come un sacco»¹⁰, anticipa attraverso la letteratura ciò che è poi stato ampiamente dimostrato dagli storici: durante la battaglia delle Alpi, che ha rappresentato secondo Giorgio Rochat, l'«anteprima di tutte le deficienze della guerra fascista»¹¹, i soldati sono stati di fatto «sacrificati da ordini insensati»¹². Quanto sia stata drammatico questo breve capitolo della storia d'Italia lo dimostra l'altissimo prezzo pagato dalla nazione in termini di vite umane: 1258 caduti fra morti e dispersi, 2631 feriti, 2151 congelati, contro i 20 morti e 84 feriti da parte francese¹³.

La narrazione degli episodi contenuti nella cronaca del 9 luglio prosegue nel capitolo XI, dedicato alla conquista dei fortini di Bellaval e interamente tratto dal paragrafo intitolato *Cinque fortini conquistati*. In questa “prima stesura” Malaparte riporta brevemente gli avvenimenti essenziali utilizzando un tono propagandistico, elogiativo, celebrando le vittorie degli alpini come imprese gloriose compiute sportivamente, senza sforzo e difficoltà:

Il tenente Pasini, con la 52^a compagnia dell'Edolo, piomba dall'alto tempestando, attraversa il vallone di Bellaval, si arrampica sulla cresta opposta, irrompe di slancio nel primo fortino, ne uccide e ferisce gran parte dei difensori, agguanta i superstiti. L'ufficiale che comanda il fortino, il tenente De Gastex, cade ucciso dopo aver sparato l'ultimo caricatore del suo fucile mitragliatore. Un intrepido ufficiale. Poteva salvarsi, non ha voluto. I nostri ne ricompongono

⁸ Ivi, p. 91.

⁹ Ivi, p. 92.

¹⁰ Ivi, p. 94.

¹¹ G. Rochat, *Le guerre dell'Italia*, Torino, Einaudi, 2005, p. 248.

¹² *Ibidem*.

¹³ Ivi, p. 250.

rispettosamente il cadavere, al riparo di una piega nel terreno, lo coprono piamente con una mantellina. Cinque sono i fortini, lungo il costone che da Ville des Glaciers sale verso il Col des Fours, e tutti e cinque cadono nelle nostre mani. La artiglieria nemica batte il terreno con un violento tiro di repressione. I prigionieri vengono raccolti nel Vallone di Bellaval: sono tutti vestiti di un pesante pastrano kaki, molti hanno l'ampio berretto basco, molti l'elmetto. Alcuni sono feriti. Sono in gran parte savoiard. ¹⁴

Nel romanzo, alla descrizione di Pasini e delle sue imprese sono conferiti maggiore spazio e complessità. Sin dalle prime righe in cui il tenente fa la sua comparsa emerge il ritratto di «un bravo ragazzo»¹⁵, un uomo quasi ingenuo, ma dotato di senso dell'umorismo e di coraggio; la divisione di cui si trova al comando è descritta come «una gran bella Compagnia»¹⁶, composta anch'essa da uomini buoni e coraggiosi. Gli alpini di questa divisione, chiamati affettuosamente «marmotte» dagli ufficiali, sono uniti fra loro e con il loro comandante da un fortissimo cameratismo. La conquista dei fortini – che nel romanzo aumentano di numero, passando da cinque a otto – è descritta con la stessa orgogliosa enfasi presente nell'articolo, ma in questo caso Malaparte non dimentica di menzionare i morti e i feriti che la durissima impresa provoca come inevitabile conseguenza:

I Francesi, interrati nel costone di fronte, negli otto fortini di cemento di lamiera ricurva, cominciano a sparare rabbiosamente con i Lebel e i fucili mitragliatori, qualche alpino cade con la faccia nell'erba, anche l'alpino Bonomelli cade con la faccia nell'erba, tenta rialzarsi, getta un grido, chiama «Giuvanin!» ricade con la faccia nell'erba, e i Francesi là di fronte sparano rabbiosamente, le canne dei fucili mitragliatori sporgono dalle feritoie a fior di terra, si vede l'erba recisa svolazzar via, ma gli alpini della 52^a continuano a scendere, attraversano il vallone, si arrampicano sull'opposto pendio, son già su, son già su, e Lavizzari dice «lavorano bene, quelle marmotte».

[...] Qualche bomba a mano cade fra gli uomini di Pasini, lassù, e Lavizzari dice a voce bassa «su, avanti, Pasini, avanti, Pasini» con una voce dolce, affettuosa, come se parlasse al suo bambino, al suo cane, al suo cavallo, «su, Pasini, andiamo, Pasini» e Pasini si alza, i suoi uomini si alzano, si muovono correndo, si fermano, si rimettono a correre, «su, Pasini» dice Lavizzari a voce bassa, e gli uomini della 52^a si fermano, alcuni tentano di strisciare sotto i reticolati, altri di scavalcarli, altri rimangono impigliati nelle spine di ferro, gesticolando, altri trovano un varco, irrompono contro il primo fortino, si vede la terra schizzare sotto i loro piedi, il primo fortino è preso, anche il secondo, anche il terzo, i Francesi ne escono curvi, con le mani in alto, e Lavizzari dice a voce bassa, con quella sua voce affettuosa e gentile, «non fermarti, Pasini, andiamo».¹⁷

La morte del tenente De Gastex, inoltre, segue nel romanzo a una sorta di “duello” con Pasini e si trasforma di conseguenza in una scena di forte suspense tragica:

[...] a un tratto dal quarto fortino esce un Francese, è un ufficiale, piccolo, magro, con un fucile

¹⁴ C. Malaparte, *A colpi di bombe*, cit.

¹⁵ *Id.*, *Il sole è cieco*, cit., p. 100.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ivi*, pp. 100-101.

mitragliatore fra le braccia. Pasini si ferma, sono a una cinquantina di passi l'uno di fronte all'altro, Pasini in alto, il Francese un po' più in basso, e l'ufficiale francese è solo, ha il berretto basco inclinato sull'occhio, e sta lì, in piedi, pallidissimo, col suo fucile mitragliatore fra le braccia, aspettando, e Pasini lo guarda fisso,

(«no Pasini, no, così ti ammazza» dice Lavizzari a voce bassa, quella con quella sua voce dolce, affettuosa)

e Pasini lo guarda fisso, si vede la sua larga bocca di donna aprirsi nel viso pallido. A un tratto l'ufficiale francese solleva lentamente il fucile mitragliatore, e Pasini lo guarda come se non sapesse di che si tratta, come se non sapesse che cosa deve fare,

(l'ufficiale francese solleva lentamente il fucile mitragliatore, e spara)

e Pasini gli va incontro adagio adagio, e l'altro spara, e due uomini dietro Pasini cadono con la faccia nell'erba, e Pasini gli va incontro adagio adagio, guardandolo fisso, e finalmente un alpino che sta dietro le spalle di Pasini alza il moschetto, fa fuoco, l'ufficiale francese barcolla, ma spara ancora, e un altro alpino cade con la faccia nell'erba, e così l'ufficiale francese si piega sulle ginocchia, e spara, e cade con la faccia nell'erba. Si chiamava Jean de Gastex. Lieutenant de Gastex.

*(E Lavizzari dice a voce bassa, come se parlasse al suo bambino, al suo cane, al suo cavallo
«sì, così, bravo francese, così»)*

Quattro Francesi escono dal fortino, e uno di loro si curva sull'ufficiale, dice piangendo «il est mort, il est mort» e Pasini è lì in piedi, guarda l'ufficiale morto, guarda i suoi alpini morti, e apre la larga bocca di donna, dice «andiamo, ragazzi».¹⁸

L'articolo pubblicato sul «Corriere» assume in questo senso davvero la forma di un avantesto che viene ripreso, ampliato e rielaborato stilisticamente. A questo proposito, ci sembra interessante notare un primo dettaglio che viene introdotto attraverso la scrittura romanzesca, ossia la tendenza a utilizzare uno stile “formulario”, in cui alcune espressioni e alcuni epiteti vengono ripetuti sempre uguali a se stessi nel corso della narrazione. Pensiamo in questo estratto alla voce affettuosa e gentile di Lavizzari, alla larga bocca di donna del tenente Pasini, al fucile mitragliatore che accompagna ogni gesto del tenente de Gastex, o ancora ai morti che cadono con la faccia nell'erba. Questo elemento, come vedremo, sarà fondamentale nella stesura di *Kaputt*.

Gli altri due testi pubblicati sul quotidiano, *L'accampamento* e *La notte è una bestia*, vengono riutilizzati interamente nel romanzo. Come precisa Martellini nella sua analisi, le differenze fra la versione apparsa sul quotidiano e quella poi ripubblicata nel romanzo sono minime (anche se

¹⁸ Ivi, pp. 101-103.

appaiono più corpose nel caso della *Notte è una bestia*, dove vengono soppressi la maggior parte dei riferimenti geografici¹⁹). L'unica variazione realmente significativa è il passaggio dalla prima persona singolare alla terza, ossia dal racconto di Malaparte a quello del Capitano. Prima di valutare in che modo i brani vengano inseriti all'interno dell'impianto romanzesco, è importante notare che sin dalla loro prima pubblicazione i due articoli si presentano già praticamente privi di coordinate spazio-temporali, «stemperate sino a scomparire del tutto»²⁰, e che il contesto della guerra vi è richiamato solo attraverso vaghi accenni. Entrambi gli articoli si prestano a essere riutilizzati nell'ambito di una narrazione di ampio respiro dedicata alla guerra, perché non contengono informazioni dettagliate su specifici avvenimenti, ma descrivono situazioni normali e potenzialmente ripetibili ogni giorno: nel primo articolo lo scrittore descrive la vita quotidiana di un accampamento militare situato ad alta quota, mentre nell'articolo successivo osserva l'avanzare della notte al termine dei combattimenti diurni.

Poiché, come lo scrittore aveva già dichiarato in *A colpi di bombe*, in questa guerra alpina «il vero nemico non è l'uomo. Ma la montagna stessa»²¹, nell'*Accampamento* gli esseri umani sono descritti nell'atto di stringere una più forte alleanza non solo fra loro, come testimoniano alcuni atteggiamenti di benevolenza e compassione verso il nemico, ma anche con gli animali, in particolare con i muli. I loro movimenti, coordinati, sembrano far parte di un «gioco»²² in cui «l'ansimar delle bestie si [confonde] col respiro rauco degli uomini». Solo la natura resta esclusa dal legame complice che gli esseri viventi instaurano fra loro e assume caratteristiche sempre più negative: nella *Notte è una bestia*, «i monti, a picco sull'ampia valle»²³ appaiono al narratore come «strane, misteriose macchine»: un tempo considerati «amici dell'uomo», gli elementi naturali assimilano ora delle caratteristiche che li riconducono all'universo della macchina, rendendoli ibridi; da elemento indipendente e innocuo, la natura si trasforma ora in una minaccia per l'uomo²⁴. Riprendendo la metafora dell'articolo etiopico in cui paragonava la notte a «un'enorme belva»²⁵, Malaparte dichiara di sentir nascere anche nella notte alpina «qualcosa di vivo, di animale, di ferino»; si tratta di «un'animalità assai diversa tuttavia da quella che [sente] battere in [sé]» e nei muli, vicino ai quali si sente «al sicuro, dentro alla loro animalità, come in un rifugio di carne». Questa notte bestiale non è che il simbolo di una natura repellente e spaventosa perché contaminata dal germe di una follia tutta umana: quella della guerra. Le immagini della guerra e della natura si sovrappongono allora

¹⁹ L. Martellini, *Comete di ghiaccio*, cit., p. 59.

²⁰ *Laforgia*, p. 122.

²¹ C. Malaparte, *A colpi di bombe*, cit., come le successive.

²² *Id.*, *L'accampamento*, «CdS», 5 settembre 1940, come la successiva.

²³ *Id.*, *La notte è una bestia*, «CdS», 29 settembre 1940, come le successive.

²⁴ *Les écrivains-journalistes*, p. 357.

²⁵ C. Malaparte, *La notte è una bestia*, cit., come le successive.

confusamente nella notte alpina, che, col suo «umido e profondo vello» e con i suoi «occhi molli e caldi», finisce col rappresentare la minaccia di uno stravolgimento dell'ordine naturale di cui uomini e bestie non sono altro che le vittime sacrificali. Alla fine della «lenta metamorfosi della notte», essa si trasforma agli occhi dello scrittore in «un'enorme bestia pelosa, dalla testa calva, dalle braccia lunghissime, che [scivola] lungo la ripida parete della montagna»: non soltanto gli sembra che la montagna sia tutta coperta «di quella scimmia schifosamente brutta, ma [che sia] scimmia anch'essa, un'orrenda e feroce scimmia». Per questa bestia in agguato il narratore non prova «paura né puerile sospetto», ma solo «ribrezzo». Alla fine dell'articolo, dal momento che «l'odore dell'uomo non [riesce] a vincere quell'odore ferino della notte», come a voler mettere fine a un brutto sogno, il soldato si stringe al petto una pietra che finisce col rappresentare la «fredda, precisa, sensibile certezza d'esser uomo vivo nell'immenso ventre della bestia in agguato». Tale pietra, che, come suggerisce Mattiato, simboleggia l'ordine ritrovato nel caos, ha la funzione di mettere fine all'incubo allucinato della notte-bestia, ma non serve a cancellare la sotterranea angoscia del narratore, che resta in sospeso come un oscuro presagio²⁶.

Tali corrispondenze vengono cucite all'interno del romanzo pur non essendo per nulla centrali all'interno della narrazione: esse anzi restano “fuori dalla trama” perché narrano di due momenti di pausa dal combattimento e subentrano quindi a rallentare il tempo del racconto. Se esse hanno un valore e vengono “riciclate” all'interno del romanzo è perché racchiudono il cuore della riflessione etica malapartiana: è qui che per la prima volta si cristallizza in modo evidente l'opposizione fra i concetti di animalità intesa come il più alto grado di umanità, simbolo cioè di innocenza e sacrificio, e bestialità intesa come mostruosa disumanità, prodotto della folle irrazionalità dell'uomo ed emblema di violenza.

Il fatto che i due brani s'inseriscano perfettamente nel romanzo senza essere stati quasi ritoccati, al di là del fatto ch'essi rappresentino sostanzialmente dei racconti a sé stanti che non pesano in alcun modo sulla struttura generale, impone un'ulteriore riflessione: se, da un lato, la scrittura giornalistica influenza quella narrativa fornendo storie da raccontare, dall'altro la scrittura giornalistica è già intrinsecamente influenzata da quella narrativa. Anche in questo caso gli scritti di Malaparte escono infatti in terza pagina, che resta il luogo dedicato alla letteratura: essi vanno considerati come parte delle sperimentazioni degli anni Trenta, e *Il sole è cieco* come il primo tentativo di dare a quelle sperimentazioni una forma più estesa. È ovvio dunque che anche in questi articoli ritornino le tendenze stilistiche sperimentate nel corso degli anni Trenta, ma ciò che è più interessante notare è l'ibridazione che si crea per la prima volta tra due tipi di scritture completamente

²⁶ *Les écrivains-journalistes*, p. 358.

opposte: la scrittura della realtà e la scrittura “del sogno”, che crea un realismo magico dalla portata completamente innovativa. Come nota Laforgia, nel primo romanzo di Malaparte sono numerosi «gli accostamenti bizzarri, le metamorfosi della Natura e del paesaggio, la loro antropomorfizzazione, le sinestesie, l’aggettivazione insistita»²⁷, ma la vera novità nel *Sole è cieco* è che questo stile “magico” viene applicato a una realtà dai contorni ben definiti e ad avvenimenti storicamente documentabili.

Il sole è cieco è stato descritto da Maria Pia De Paulis come «un romanzo autobiografico che tuttavia supera la referenzialità cronachistica del vissuto grazie ad una scrittura permeata da un’atmosfera onirica e surreale pur nella scabra realtà bellica»²⁸; ma se il “romanzo autobiografico” viene inteso nell’accezione che ne dà Philippe Lejeune, ossia come un testo di finzione in cui il lettore «peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu’il croit deviner, qu’il y a identité de l’auteur et du personnage, alors que l’auteur, lui, a choisi de nier cette identité»²⁹, la definizione risulta a tutti gli effetti sufficiente a descrivere l’opera di Malaparte senza che sia necessario aggiungere ulteriori precisazioni. Alla base del personaggio del Capitano vi è infatti un’indiscutibile ispirazione autobiografica: non solo il protagonista del *Sole è cieco* e Malaparte hanno vissuto entrambi la guerra sulle Alpi, ma – come dimostrano i ricordi del Capitano relativamente a un fratello di nome Sandro, all’infanzia toscana e all’immancabile cane Febo – presentano anche un comune passato. Da soli, questi elementi non sono tuttavia sufficienti, secondo il teorico del *Patto autobiografico*, per poter considerare qualunque testo un’autobiografia: «Le héros peut ressembler autant qu’il veut à l’auteur: tant qu’il ne porte pas son nom, il n’y a rien de fait»³⁰. Attraverso quest’affermazione, il critico sottolinea che è necessario tenere in maggiore considerazione la scelta dell’autore di non identificarsi apertamente nel protagonista delle vicende narrate (e quindi la mancanza di identità onomastica) che non le somiglianze che possono sussistere tra i due. Il fatto che Malaparte narri in terza persona la storia di un misterioso capitano senza nome riflette precisamente la necessità di mettere in risalto il carattere finzionale dell’opera: l’autore prende le distanze dal Capitano e nega che fra loro vi sia un’esplicita relazione d’identità

Il romanzo del 1941 non rappresenta la prima scrittura malapartiana di ispirazione autobiografica: al contrario, molti dei racconti degli anni Trenta sono caratterizzati dalla presenza di un narratore-protagonista senza nome la cui biografia rinvia direttamente a quella dell’autore. Lejeune nota che, nella terminologia corrente, il romanzo implica la presenza di un patto romanzesco, mentre il racconto ha una semantica indeterminata ed è quindi compatibile anche con un patto

²⁷ Laforgia, p. 122.

²⁸ M. P. De Paulis, *Curzio Malaparte. Il trauma infinito della Grande Guerra*, Firenze, Cesati, 2019, p. 103.

²⁹ Ph. Lejeune, *Le pacte autobiographique* [1975], Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 25.

³⁰ *Ibidem*.

autobiografico³¹: Malaparte sfrutta largamente le possibilità che l'indeterminatezza della forma breve in questo senso gli offre e scrive racconti nei quali dati storici e biografici verificabili vengono mescolati con dati di cui è invece impossibile provare la veridicità. Lo scrittore, infatti, si preoccupa di rendere credibili i propri ricordi attraverso numerose spie di verosimiglianza, come i riferimenti ai nomi di persone e di luoghi reali o a esperienze da lui realmente vissute, ma utilizza poi espedienti narrativi che danno al lettore una chiara percezione di finzionalità. In *Ode alla Sibilla Cumana* e in *Primo sangue*, per esempio, la narrazione autodiegetica e i riferimenti a persone realmente vissute (rispettivamente il poeta Bino Binazzi e la balia Eugenia Baldi) non garantiscono in nessun caso la veridicità del racconto: entrambi i testi si configurano di fatto come percorsi iniziatici del narratore ai segreti e ai misteri dell'esistenza, in cui figurano anche elementi appartenenti all'ambito del "magico" e del meraviglioso. Queste sperimentazioni sono interessanti perché provano da un lato che la vita e l'esperienza di Malaparte forniscono il più delle volte l'immane spinta propulsiva da cui scaturiscono le sue narrazioni, e dall'altra mostrano la tendenza, immane anch'essa, ad amalgamare poi questi elementi biografici con una forte componente finzionale, ammantando le narrazioni di una sostanziale ambiguità.

In rari casi Malaparte mette in scena un personaggio con un nome diverso dal suo optando per la narrazione eterodiegetica, e anche in questi casi, pur ispirandosi talvolta alle proprie vicende personali, mette tuttavia l'accento sulla finzionalità del racconto. Esempio è il caso di *Giugno malato*, dove il protagonista Paolo si trova a dover affrontare una grave malattia: benché sia l'esperienza personale a fornire a Malaparte lo spunto per la narrazione – soltanto due giorni prima dell'uscita in terza pagina del racconto, gli era stata infatti diagnosticata una fibro-sclerosi polmonare bilaterale³² – lo scrittore prende le distanze dalla materia autobiografica. Particolare è invece il caso della *Passeggiata*, racconto apparso per la prima volta in apertura a *Fughe in prigione*, in cui il narratore descrive lo stato d'animo del protagonista Boz durante il viaggio che lo conduce da Roma a Lipari, dove dovrà scontare un confino di cinque anni. Anche senza sapere che Boz fosse uno dei soprannomi di Malaparte³³, l'identificazione fra autore e protagonista è suggerita nell'introduzione del volume, dove l'autore dichiara di aver scritto il libro durante i suoi due anni di prigione e di confino.

³¹ *Ibidem*.

³² Di ritorno dalla sua visita a Roma, scrive ad Aldo Borelli: «Sono tornato al Forte, naturalmente abbacchiato, ma ho deciso di curarmi e di vincere anche questa difficoltà. [...] Oggi ti mando in fretta questo articolo dal quale vedrai che, nonostante tutto, ho sempre fiducia nella vita. Un'immensa fiducia» (C. Malaparte, lettera ad A. Borelli, 24 giugno 1936, *M. III*, p. 713). *Giugno malato* appare sul «Corriere» il 26 giugno 1936.

³³ Non soltanto l'uso del soprannome è attestato in alcuni carteggi fra Malaparte e Virginia Agnelli conservati all'archivio Malaparte, ma è confermato anche dalla figlia di Virginia, Maria Sole, che in un'intervista a Maurizio Serra, riferendosi alla relazione fra Malaparte e la madre, dichiara: «Lo chiamava Boz, perché aveva l'erre moscia, come tutti noi del resto. Curzio non le veniva proprio, troppo metallico» (Serra, p. 558).

Anche nel caso del *Sole è cieco* Malaparte utilizza un procedimento simile: non soltanto ribadisce la veridicità dell'ambientazione storica inserendo nel volume ventisette fotografie scattate sulle Alpi durante la guerra, ma nella prefazione dichiara che «In questo “romanzo” [...] tutto è vero: tempo, uomini, fatti, sentimenti, paesi»³⁴, prendendo così le distanze anche dalla stessa etichetta di romanzo presente sulla copertina. Invitato a considerare «tutto» come «vero», il lettore capace di decodificare le spie testuali che nel Capitano rimandano alla biografia di Malaparte tenderà automaticamente a identificare l'autore nel personaggio, ma la conclusione delle vicende di quest'ultimo – impazzito per via della scomparsa di Calusia – lo obbligherà a fare un passo indietro: il Capitano non può essere Malaparte. Accettando la storia del Capitano e di Calusia come una storia di finzione, tuttavia, si arriva a mettere in discussione le parole dell'autore nell'introduzione: a poter essere considerata attendibile sarà l'ambientazione storica, mentre le vicende dei due uomini, per quanto verosimili, verranno considerate inventate.

Il sole è cieco è dunque la prima narrazione ad ampio respiro di Malaparte in cui è evidente la commistione delle due componenti fondamentali della sua scrittura: la realtà fattuale e la *fiction* intesa come «un discorso formato da enunciati che, per essere validi, non hanno bisogno di riferirsi a una realtà esterna al testo»³⁵. Per questa ragione Arthur Evans definisce il libro «a hybrid of fact and fantasy told in the form of a novel»³⁶, allo stesso modo di *Kaputt* e *La pelle*. Fra il primo romanzo e i successivi, tuttavia, vi è un'importante differenza: Malaparte, infatti, nel *Sole è cieco* non si mette in scena come personaggio e la questione della veridicità della testimonianza riveste quindi in questo romanzo un valore secondario rispetto a quello che assumerà invece in *Kaputt*. Pur essendo l'ambientazione storicamente attendibile, è infatti la finzione che predomina, e ciò si evince osservando tutte le componenti strutturali del romanzo: il narratore consente al lettore l'accesso alla vita psichica dei suoi personaggi, tanto quelli inventati quanto di quelli realmente esistiti; aggiunge spesso, nelle notazioni in corsivo che interrompono la linearità del racconto, elementi magici che minano il substrato realistico della narrazione; impreziosisce il testo, come ha osservato Emmanuel Mattiati, con rimandi intertestuali alla tragedia greca: si pensi all'immagine della panchina-sfinge su cui si apre e si chiude il romanzo e al sole «cieco» che nel testo richiama per opposizione la figura di Apollo *panderkès*, «che tutto vede»³⁷; fa infine uso di uno stile influenzato dalle suggestioni surrealiste³⁸.

³⁴ C. Malaparte, *Dichiarazione necessaria*, cit., p. 5.

³⁵ R. Castellana, *Finzioni biografiche*, Roma, Carocci, 2019, p. 24.

³⁶ A. R. Evans, *Assignment to Armageddon: Ernst Jünger and Curzio Malaparte on the Russian Front, 1941-43*, Central European History, n. 4, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, p. 296.

³⁷ E. Mattiati, *Il sole è cieco et le chant du sphinx, Les écrivains-journalistes*, pp. 412-422.

³⁸ Tanto da essere definito addirittura, erroneamente, «fortemente surrealista» (*Pardini*, p. 293).

Come nota Serra, *Il sole è cieco* è un testo che «ci tocca più sul piano dell'interrogazione morale, che per il suo valore piuttosto dubbio di documento storico»³⁹. Il tema che emerge in maniera più evidente nel *Sole è cieco* è quello del sacrificio degli innocenti, che, come nota Pardini, sarà centrale ancora nell'ultima opera significativa della produzione malapartiana, ossia il suo film del 1951, *Il Cristo proibito*. Nella già citata cartella 290 del faldone 65 II-67 conservata all'archivio Malaparte sono contenute le fotocopie di un dattiloscritto intitolato *Il sangue proibito. Romanzo di Curzio Malaparte*, non ordinate e frammiste a commenti di Edda Ronchi Suckert relativi alla *Dichiarazione necessaria*. Datare precisamente il brano è impossibile, ma è fortemente probabile ch'esso sia stato scritto fra il 1941 e il 1947, prima della pubblicazione del romanzo in volume. Il contenuto del documento è però in questo senso assai rilevante perché Malaparte suggerisce al lettore di prestare particolare attenzione al tema del sacrificio, creando una connessione con i due romanzi successivi:

I fatti narrati in questo romanzo sono veri: e vere le persone, veri i nomi dei protagonisti, veri i luoghi e i tempi. La guerra è una cosa vera, e non sopporta le fantasie dell'arte. Tanto più che non son questi, tepi [*sic*] da "finzione" da "fantasia". Dedico questo libro alla memoria del tenente degli *Chasseurs* francesi, De Gastex, morto sul costone di Bellaval, perché ha voluto morire. E a tutti coloro, italiani e francesi, che in quei brevi giorni di lotta "hanno voluto morire". *Vi è, in guerra, una specie di particolare morte, quella "proibita". Ed è la sola che conti, e il cui beneficio resista e si tramandi.* A questa "morte proibita" è legato il nome del Tenente De Gastex, e dei protagonisti di questo romanzo, di cui tutti i fatti son veri, e vere le persone, veri i tempi e i luoghi [*sic*].⁴⁰

Benché nel *Sole è cieco* il tema cristologico del sacrificio venga ampiamente sviluppato, è interessante notare ch'esso viene ripreso dalla *Rivolta dei santi maledetti*, in cui era già parzialmente presente. A sostenere la tesi di una coerenza interna che lega la prima opera malapartiana a quelle degli anni Quaranta è per primo Luigi Martellini che, nel suo saggio del 2007, scrive: «la materia de *Il sole è cieco* [...] viene da molto lontano. È rintracciabile nel viaggio di Malaparte iniziato nel '15-'18 nel lungo *tunnel* della guerra (di cui appunto avevamo letto in *La rivolta dei santi maledetti* del '21) e che aveva visto lo scrittore in prima linea nel '15»⁴¹. Lo studioso, dunque, considera *La rivolta dei santi maledetti* come la fonte originaria della trilogia della guerra composta da *Kaputt*, *La pelle* e *Mamma marcia*, ma annette a questo «ciclo» anche «le altre testimonianze di guerra *Il sole è cieco* [...] e *Il Volga nasce in Europa*»⁴². Diverse critiche successive hanno messo in luce il valore della

³⁹ Serra, p. 281.

⁴⁰ C. Malaparte, dattiloscritto intitolato *Sangue proibito, romanzo di Curzio Malaparte*, 65/290, AM, FBVS, ora *M. V.*, p. 519 (corsivo nostro).

⁴¹ L. Martellini, *Comete di ghiaccio*, cit., p. 23.

⁴² Ivi, p. 12.

Prima guerra mondiale nella vita e nell'opera di Curzio Malaparte⁴³; in particolare, Maria Pia De Paulis chiarisce in un recente saggio come questa rappresenti il «trauma infinito» da cui è scaturito il suo scrivere successivo e sostiene che, sebbene concentrati sulla Seconda guerra mondiale, i tre romanzi degli anni Quaranta «dissimulano, ma contengono, le tracce del trauma della Grande Guerra»⁴⁴.

A questo proposito, però, è necessario ricordare che fra la prima opera giovanile e le altre opere «di guerra» intercorre una sostanziale differenza. Il pamphlet è scritto infatti con intenzioni molto diverse da quelle che motivano la scrittura del *Sole è cieco: La rivolta*, così come tutta la prima produzione malapartiana, è animata dal desiderio di teorizzare la rivoluzione e di descrivere le dinamiche attraverso cui è possibile mantenere il potere acquisito. L'autore della *Rivolta*, «interventista per nulla pentito»⁴⁵, è convinto che la guerra sia l'unico modo per raggiungere la vera rinascita spirituale, culturale, politica e sociale dell'Italia e dell'Europa e che Caporetto sia solo il primo atto di questa rivoluzione; il giovane Suckert vi guarda con fiducia. Per questo insieme di ragioni, il sacrificio del fante della *Rivolta* non è dunque privo di senso: è anzi proprio grazie alle necessarie sofferenze e morti che potrà nascere la nuova civiltà europea. *Il sole è cieco*, al contrario, è privo sia dell'impianto teorico-didascalico costitutivo dell'opera del 1921, sia degli ideali che infervoravano Curzio Suckert.

Nel 1939, dal punto di vista ideologico, Malaparte ha messo ormai completamente in discussione la sua «teoria della rivoluzione» e ha iniziato a elaborare «la seconda fase del suo impianto speculativo, relativo alla decadenza delle istituzioni, delle società politiche e della civiltà umana»⁴⁶. Benché il suo pensiero in questa fase sia complesso, non organicamente definito e a tratti contraddittorio⁴⁷, esistono alcuni punti chiave che risultano piuttosto evidenti. Come emerge da un documento inedito citato da Pardini nella sua biografia, Malaparte ritiene che l'Europa non sia in alcun modo riuscita a risollevarsi dalla «strutturale crisi morale, sociale e politica»⁴⁸ in cui si trovava a inizio secolo, tanto che una Seconda guerra mondiale gli appare come la naturale continuazione della Prima: «la crisi iniziata nel 1914 – scrive nel 1939 – si prosegue, è vicina al suo logico sbocco»⁴⁹. Lo scrittore percepisce la straordinaria portata di un secondo conflitto mondiale («È certo che questa guerra trasformerà profondamente, irrimediabilmente il mondo. La trasformazione

⁴³ M. Moca, *Viva Caporetto! e Don Camaleone archetipi di Kaputt e La pelle*, *Chroniques* 2018, pp. 41-55, <http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes-recherche-par-numero-page-1-441707.kjsp?RH=1488359347838>; S. Laporte, *1914-1918 ou l'expérience irréversible de Curzio Malaparte*, *Atti* 2017, <http://cei.revues.org/3278>.

⁴⁴ M. P. De Paulis, *Curzio Malaparte*, cit., p. 103.

⁴⁵ A. Pozzetta, *Tra «eroi capovolti» e «custodi del disordine»*, cit., p. 59.

⁴⁶ Pardini, p. 288.

⁴⁷ Ivi, p. 274, 289.

⁴⁸ Ivi, p. 265.

⁴⁹ C. Malaparte, *Lettera aperta ad Alessandro Pavolini*, senza data (ma dicembre 1939), p. 5, citata Pardini, p. 289.

compiuta dalla guerra del 1914-1915 non apparirà che un gioco in confronto a quella che si prepara»⁵⁰), ma trasferisce sul piano simbolico ogni tipo di discorso sociale e politico. Individuando nella nuova guerra una possibilità di rinascita per l'Europa, Malaparte si riferisce all'ambito puramente letterario: la guerra diventa un simbolo di rinnovamento culturale perché permetterà alle giovani generazioni di costruire tutto da zero, sulle macerie della vecchia letteratura. A questa convinzione non si accompagna però un sottotesto politico, lo scrittore non appoggia apertamente il conflitto⁵¹. In buona sostanza, come sostiene Pardini, «anche Malaparte “subiva” l'accettazione passiva di quanto stava accadendo»⁵².

Il sole è cieco è significativo proprio perché condensa una visione completamente nuova rispetto al battagliero pamphlet del 1921: «l'impopolarità della guerra, evidenziata dal contegno e dall'atteggiamento degli alpini, si trasformava allora, in questo scritto, in un aperto senso di disimpegno, amplificato dal profondo stato di tristezza e rassegnazione contagiate gli stessi soldati»⁵³. La disillusione di Malaparte è ormai enorme: la guerra e il sacrificio degli alpini non sono più considerati come una necessità, bensì come una terribile e inutile tragedia. In questo senso, *Il sole è cieco* ci sembra la prova tangibile di quanto sostenuto da George L. Mosse nel suo studio del 1990 sul fenomeno della svalutazione della vita umana e della morte di massa di fronte alla guerra moderna: la diversa maniera di rappresentare la morte fra la Prima e la Seconda guerra mondiale non è affatto il semplice segno di un mutamento di gusto, bensì l'espressione del mutato atteggiamento nei confronti della guerra. Se dopo la Grande guerra il culto del soldato caduto è strettamente legato a quello che Mosse chiama il «Mito dell'Esperienza della Guerra» e si offre dunque come uno degli strumenti di diffusione del nazionalismo, dopo la Seconda guerra mondiale s'interrompe la tendenza ad associare la gloria militare all'idea di patria e viene meno, di conseguenza, l'esaltazione del sacrificio. Dopo il primo conflitto, Malaparte non è l'unico a credere che la guerra non sia finita, che esista ancora una possibilità di riscatto, mentre le tragiche conseguenze del secondo fanno sì che la guerra venga definitivamente spogliata della sua gloria: a mano a mano che essa viene considerata in modo più realistico e meno estetizzante si diffonde pressoché universalmente un vero desiderio di pace.

Dell'analisi di Mosse è interessante ritenere anche che durante la Prima guerra mondiale si assiste a un tentativo di «distogliere l'attenzione dall'impersonalità di una guerra caratterizzata dalla

⁵⁰ *Id.*, *Lana caprina*, «Prospettive», n. 5, 15 giugno 1940, ora *M. V*, p. 217.

⁵¹ Pardini nota che sull'argomento della guerra Malaparte scrive soltanto «un articolo di commento, un po' ambiguo e superficiale» (si riferisce a *Senso Vietato*, «Prospettive», n. 8, 15 ottobre 1939, ora *M. IV*, pp. 621-622), ma che manifesta agli amici più stretti la sua contrarietà rispetto all'idea del coinvolgimento italiano nel conflitto. Cfr. *Pardini*, pp. 291-292.

⁵² *Ivi*, p. 293.

⁵³ *Ibidem*.

tecnologia moderna»⁵⁴ attraverso lo «sforzo di protendersi verso la natura, e anzi d'identificarsi con essa»⁵⁵: l'atteggiamento di Malaparte è in questo senso piuttosto significativo perché sembra andare in senso esattamente opposto. Un secondo elemento interessante è che se dopo la Grande guerra in nessun caso i morti ex nemici erano stati sepolti insieme, dopo la Seconda guerra mondiale questa distinzione perde la sua importanza⁵⁶: in questo senso ci sembra che il romanzo di Malaparte rispecchi pienamente il nuovo modo di interpretare la guerra.

Il sole è cieco è un prodotto che emerge a tutti gli effetti dal laboratorio degli anni Trenta, sia dal punto di vista ideologico sia dal punto di vista formale: non solo esso contiene una visione del mondo completamente rinnovata, ma, così come i racconti degli anni precedenti, anche il romanzo del 1940 assume valore come sperimentazione narrativa. Questo insieme di elementi ci spinge a considerare *Il sole è cieco* come il definitivo punto di rottura rispetto alla prima fase della produzione malapartiana, e ad attribuirgli il ruolo di svolta che traghetta lo scrittore dagli anni Trenta agli anni Quaranta: in questo momento per la prima volta si fondono all'interno della sua scrittura gli elementi che ne permetteranno la completa maturazione.

⁵⁴ G. L. Mosse, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, G. Ferrara degli Umberti (trad.) Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 119.

⁵⁵ Ivi, p. 120.

⁵⁶ Ivi, pp. 242-243.

2. La gestazione di *Kaputt*

2.1 Cronache di guerra

2.1.1 Un inviato speciale

La Seconda guerra mondiale apre, come abbiamo detto, una nuova fondamentale fase per Curzio Malaparte, che, da elzevirista e scrittore di impressioni di viaggio, si avvia a diventare dal 1940 un vero e proprio reporter. Allo scoppio della Seconda guerra mondiale l'Europa si trasforma sotto i suoi occhi, inesorabilmente, in un teatro degli orrori. Man mano che prosegue il suo lavoro di corrispondente dai fronti, il suo sguardo e il suo giudizio si fanno più acuti e la sua visione del mondo più simile a quella disincantata che si troverà espressa in *Kaputt*. Osservando la guerra, in un primo momento, Malaparte «sembra concepire – sulla scia della propaganda fascista – il progresso tecnico come una tappa dell'emancipazione dell'uomo rispetto alla natura»¹, ma l'inaudita violenza della guerra lo costringe a cambiare opinione. In particolare, l'esperienza che Malaparte matura come inviato speciale nel periodo che va dalla primavera 1941 all'estate 1943 si rivela cruciale perché costituisce il terreno sul quale verranno costruite le fondamenta di *Kaputt*. Il primo appunto relativo al romanzo rintracciabile nel *Giornale segreto*, risale infatti, come vedremo all'11 gennaio 1942: è in questo momento che, significativamente, s'impone a Malaparte il progetto di un romanzo in cui poter raccontare senza restrizioni l'esperienza vissuta viaggiando in Europa come corrispondente negli anni del conflitto. Gli articoli di questo periodo rappresentano e vanno considerati, insieme al *Giornale Segreto* – sul quale ritorneremo – come il principale avantesto del romanzo.

Nel periodo compreso fra l'autunno del 1940 e la primavera del 1941, Malaparte si occupa di due servizi distinti: il primo risale all'ottobre-novembre 1940 ed è volto a preparare il terreno per la disastrosa campagna italiana di Grecia²; il secondo è scritto invece fra il febbraio e il marzo 1941 durante l'offensiva di primavera. Se le prime corrispondenze sono scritte con intenzioni strettamente propagandistiche³, le seconde – «sobrie, fattuali, [...] più oneste di quelle inviate tre mesi prima»⁴ –

¹ *Les écrivains-journalistes*, p. 352 (traduzione nostra).

² Rimandiamo per approfondimenti all'analisi di M. Serra, *Malaparte*, pp. 276-288.

³ Si legga a tal proposito l'ottima analisi di E. Mattiato, *La mission de Curzio Malaparte en Grèce, Les écrivains-journalistes*, cit., p. 248-251. Lo studioso sottolinea che «Al di là delle finalità reali di questi articoli di propaganda, si nota per la prima volta in un reportage malapartiano la volontà dichiarata di descrivere la struttura interna di un paese attraverso un'analisi morale, politica e sociale. Questa triade, che esclude le spiegazioni – comunque essenziali – di ordine economico, costituisce l'immutabile griglia di lettura adottata dallo scrittore-giornalista per studiare un paese nel corso dei suoi vari reportage di guerra tra il 1940 e il 1943», ivi, p. 250 (traduzione nostra).

⁴ Serra, p. 288.

contengono delle riflessioni interessanti in merito al rapporto fra uomo e macchina e costituiscono il ponte invisibile che connette le corrispondenze alpine a quelle successive. In Grecia, a settembre, Malaparte si reca «con carattere semiufficiale»⁵, sapendo di poter pubblicare in un primo momento soltanto articoli di varietà ed elzeviri «per giustificare la mia pacifica presenza laggiù»; sarà il Ministro della Cultura Popolare a dargli il nulla osta per la pubblicazione degli altri testi, «i cattivi, i mordaci, i cianeschi», e non prima ch'egli sia fatto rientrare in Italia. Mentre a fine settembre compone i pezzi «non pubblicabili»⁶ che vedranno la luce fra il 28 ottobre e il 22 novembre, Malaparte scrive qualche articolo di colore che il «Corriere» gli pubblica all'inizio di ottobre⁷. Se i *Calligrammi*, in cui «l'esercizio letterario dell'elzevirista [...] è già nel titolo»⁸, non rappresentano le prove più incisive fra quelle di Malaparte, anche il «reportage» successivo è fortemente condizionato da ciò che egli sa di dover dire sulla Grecia ancora prima di partire⁹: Serra definisce infatti questo periodo «la pagina più nera della sua attività di corrispondente ufficiale del regime»¹⁰.

Incaricato da Galeazzo Ciano di seguire lui e il ministro della Cultura Popolare Alessandro Pavolini per documentare un'operazione militare aerea in Epiro, all'inizio del febbraio 1941 Malaparte si reca alla base aerea di Bari¹¹. Il 6 febbraio scrive a Borelli:

Come saprai, siamo in attesa del bel tempo. Andiamo al campo ogni mattina, ma per ora non si vola. E intanto prendo pratica. Ti manderò sabato [...] il primo articolo. Comincerò piano piano, e in quanto ai due Ministri non farò in principio che qualche garbato accenno. Mi pare convenga (è anche il loro desiderio) scrivere con mano leggera, leggerissima, per non uscire di tono. E anche quando si tratterà di volare, di bombardare, etc. mi terrò nei limiti di una scrittura lieve, e, per quanto possibile, letteraria. Vedrai, dal primo articolo, che cerco di scrivere da scrittore, non da giornalista. E questo mi sembra il tono giusto.¹²

Questa lettera consente di valutare fino a che punto la propaganda di regime possa essere pervasiva: dalle parole di Malaparte emerge che la censura non rappresenta per lui tanto un problema

⁵ C. Malaparte, lettera ad A. Borelli, 26 settembre 1940, 662c, ASFCdS, ora *M. V.*, p. 322, come le successive.

⁶ *Id.*, lettera ad A. Borelli, 5 ottobre 1940, *ibidem*, ora *ivi*, p. 343.

⁷ Il servizio comprende diciassette articoli: *Calligrammi* (11 ottobre), *Preghiera sull'Acropoli* (18 ottobre), *Calligrammi* (25 ottobre), *Il pascià del King George* (28 ottobre), *La sveglia a Metaxas e agli inglesi in Atene* (20 ottobre), *Odio greco contro l'Italia* (28 ottobre), *L'ipocrita maschera della neutralità greca* (29 ottobre), *Odio greco contro l'Italia e L'ipocrita maschera della neutralità greca* (29 ottobre), *La cricca anglofila del Governo Metaxas* (30 ottobre), *Una guerra liberatrice* (31 ottobre), *Civiltà e miseria della Grecia nei quattro anni di malgoverno di Metaxas* (1° novembre), *Ritratto di Metaxas artefice della miseria di un popolo* (5 novembre), *Schiavitù e miseria della Grecia* (8 novembre), *Edipo aveva ragione* (9 novembre), *Senso della Grecia* (15 novembre), *Le frodi bizantine di Metaxas* (28 novembre), *Un tipico regime di metechi levantini* (22 novembre).

⁸ M. Isnenghi, *I due occhi di Malaparte giornalista e fotografo*, S. Lusini (a cura di), *Da Malaparte a Malaparte. Malaparte fotografo*, Prato, Comune di Prato, 1987, p. 5.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Serra, p. 288.

¹¹ Si veda ancora *Les écrivains-journalistes*, pp. 257-258.

¹² C. Malaparte, lettera inedita ad A. Borelli, 6 febbraio 1941, 662c, ASFCdS.

dall'esterno, bensì "dall'interno". Lo scrittore è consapevole che, per evitare i tagli della censura, non può che attenersi alle regole non scritte e restare entro il preciso limite del consentito: ciò spiega perché generalmente gli articoli di Malaparte non subiscano grandi modifiche, o almeno non tali da suscitare le lamentele dell'autore. Sin dal primo dei quattro articoli che scrive di ritorno da questa esperienza¹³ è evidente lo sforzo dello scrittore di «non uscire di tono»: nell'attesa che le condizioni metereologiche consentano ai piloti militari di cominciare la missione, si dedica alla descrizione degli avieri che si muovono nell'aeroporto «come ragazzi in festa in una tela di De Pisis»¹⁴. Il tono leggero è mantenuto anche nel secondo e nel terzo articolo, dove Malaparte descrive rispettivamente il bombardamento sui magazzini militari di Klisura e poi le tecniche di combattimento dei bombardieri italiani e la maniera in cui vengono suddivise le mansioni al loro interno, fra armiere, pilota ed equipaggio di cabina. Come nota Mattiato, la copia originale di *La battaglia nel cielo vista dalla cabina dell'armiere*, conservata presso l'archivio del «Corriere della Sera», mostra che questo «avrebbe dovuto essere, nelle intenzioni dell'autore, un prudente elogio ai due eroici ministri nella loro pericolosa missione»¹⁵. Nella prima stesura, infatti, il nome del «Tenente Colonnello Galeazzo Ciano»¹⁶ compare per esteso, ma Malaparte stesso precisa in una nota manoscritta rivolta a Borelli, a margine del dattiloscritto: «Questo articolo è stato letto e corretto dal Ministro Pavolini. Invece del nome di Ciano, bisogna mettere, anonimamente, "il comandante del gruppo". Capi?».

Le considerazioni relative all'intima connessione che lega gli aviatori ai «grandi apparecchi»¹⁷ in questi articoli sono numerose. All'inizio di febbraio, gli avieri, «freddi, sereni, impassibili», appaiono a Malaparte come un elemento umano delle macchine con cui lavorano, che sembrano esse stesse prodotti non dell'ingegneria ma della natura:

Lo stile di questi ragazzi educati alla magra e precisa disciplina del volo, è di un'esattezza, di un'eleganza che non impegna la forma soltanto, ma quel che v'è di più intimo e di più segreto nel loro spirito. (E forse è la continua convivenza con le loro macchine, la loro misteriosa complicità). Il loro modo di gestire, di camminare, la loro stessa voce, hanno una precisione, una astrattezza che non è unicamente umana.

Lo scrittore sostiene di non possedere le qualità che celebra negli avieri e di sentirsi estraneo «al mondo di questi ragazzi, alla loro singolarissima civiltà. Quasi una specie di barbaro alle soglie di una civiltà vietata». Avvertendo che «il loro fulcro, così morale come fisico, è situato al limite

¹³ *Incontro di uomini e macchine* (12 febbraio 1941), *La battaglia nel cielo vista dalla cabina dell'armiere* (13 febbraio 1941), *Un motto di bombardieri "Divieto di caccia"*, (23 febbraio 1941) e *La morte fredda* (4 marzo 1941).

¹⁴ C. Malaparte, *Incontro di uomini e macchine*, «CdS», 12 febbraio 1941.

¹⁵ *Les écrivains-journalistes*, p. 258 (traduzione nostra).

¹⁶ C. Malaparte, dattiloscritto, 9 febbraio 1941, 662c, ASFCdS, come le successive

¹⁷ *Id.*, *Incontro di uomini e macchine*, cit., come le successive

estremo della loro sensibilità d'uomini, dove comincia il regno pitagorico e metafisico della macchina», Malaparte guarda «con tristezza e con invidia» l'impronta che i suoi piedi «pesanti, umani, terrestri» lasciano dietro di sé. Nell'ultimo articolo, tuttavia, si assiste a una sorta di rivelazione: l'ammirazione dello scrittore per la «volontà profonda, quasi staccata da ogni oggetto e da ogni scopo, quasi astratta»¹⁸ degli aviatori nasconde in realtà, forse, un intimo disprezzo nei loro confronti. Se fino a prima del bombardamento, dichiarando che la macchina completa la personalità di questi soldati rendendola «infinitamente più complessa, e sotto qualche aspetto misteriosa (una nuova personalità nella quale la macchina integra l'uomo)», lo scrittore lascia ancora intendere di considerare positivamente l'ibridazione fra uomo e macchina, e di avere, come Jünger, una visione metafisica della tecnica (benché molto più labile)¹⁹, egli sembra smentire il suo primo giudizio poco oltre, dopo che le bombe vengono sganciate:

Mi voltai, e vidi l'armiere in piedi, impassibile, [...] guardare in giù con un viso sereno. Ed io avevo il cuore in tumulto, mi sentivo il sangue pulsare con violenza nelle vene, una specie di commosso terrore m'invadeva. Sono un ufficiale degli alpini [...] e so per esperienza che cosa significhi un bombardamento di truppe. Guardando quei crateri [...] spalancarsi nel monte [...] pensavo con orrore alle fanterie aggrappate alle rocce, alla fuga d'uomini e di muli, [...] agli urli dei feriti: e ne rabbrivivo. Ma la mia commozione si accrebbe, quando mi parve di scorgere [...] come uno sparpagliarsi di minutissimi puntini neri, che sulle prime mi sembrarono macigni scagliati all'intorno dalla furia delle esplosioni [...]. Poi, osservando meglio, mi accorsi [...] che quei puntini neri si andavano raccogliendo tutti dentro una piega del monte [...]. Son uomini, pensai, e un brivido mi corse lungo la schiena. Ebbi orrore della loro sorte: ché li immaginavo ammucchiati nelle buche, dietro le rocce, come bestie accecate dalla paura, o fuggir per il bosco simili ad animali pazzi che un improvviso incendio caccia dalle loro tane. E quando alzai gli occhi verso l'armiere, e lo vidi al suo posto, [...] col viso sereno, con lo sguardo freddo e diritto, come se neppure sospettasse quale terribile strage avesse provocato il suo semplice gesto, il lieve tocco delle sue dita sulla tastiera per lo sgancio della bomba; quando alcuni istanti dopo, recatomi nella cabina di prua, vidi i due piloti, il motorista, il marconista, immobili ai loro posti, negli stessi atteggiamenti in cui li avevo visti pochi minuti prima, con quella gelida luce nella fronte e negli occhi, con quell'astrattezza nell'espressione del viso, con quel distacco nei gesti, come se fossero estranei a tutto ciò che nel medesimo momento avveniva a mille metri sotto di noi, m'invase un profondo stupore, e un'invidia, sì, un'invidia ingenua, e un po' dolorosa.

La descrizione della fredda e disumana compostezza dell'armiere e la compassione mostrata nei confronti del nemico non hanno nulla di propagandistico e anticipano il tono dei migliori articoli successivi: il bombardamento si configura così come l'inquietante preludio di tutta l'insensata violenza della guerra a cui Malaparte assisterà durante gli anni successivi.

¹⁸ C. Malaparte, *La morte fredda*, «CdS», 4 marzo 1941, come le successive

¹⁹ Si veda *Les écrivains-journalistes*, p. 350-353.

Lo scrittore avrebbe dovuto cominciare il suo viaggio nei Balcani già tra la fine di dicembre e l'inizio di gennaio 1941. Il 10 dicembre 1940 aveva ricevuto infatti una lettera di Borelli che gli proponeva d'intraprendere «un viaggio lungo i Porti del Mar Nero partendo dalla Romania, passando per i porti della Bulgaria e della Turchia e possibilmente anche da qualche porto Russo»²⁰, per avviare una serie di «articoli non propriamente politici», utili non a fornire notizie specifiche, bensì a «rendere l'atmosfera di questo grande catino d'acqua dove defluiscono interessi storici, politici e sociali della più alta importanza». Il progetto di Borelli, tuttavia, viene posticipato per via del servizio greco: soltanto il 4 marzo 1941 il direttore invia a Malaparte un contratto provvisorio, pregandolo di «accelerare i visti per i paesi balcanici»²¹ e di assicurare al giornale da quel momento in poi «un minimo mensile di quattro articoli di guerra, visite ad aeroporti, racconti di operazioni, ecc.».

Partito il 26 marzo da Milano con un Orient Express, Malaparte arriva a Sofia il 2 aprile e invia subito al «Corriere» il primo articolo della nuova serie²², *Attraverso la Jugoslavia con l'ultimo Oriente Espresso*. Nel pezzo, che, come scrive a Borelli, «certamente potrà servire al momento buono, che non è lontano, a quanto sembra»²³, Malaparte introduce il tema della guerra che si prepara in Jugoslavia. Il tono propagandistico emerge in modo evidente attraverso le descrizioni di un paese e di un popolo che sembrano già sconfitti: nel paesaggio jugoslavo «sconvolto»²⁴ e sui volti di tutte le persone che osserva – sia su quelli degli ufficiali, nervosi perché «le cose non stanno andando come vorrebbe Belgrado», sia su quelli degli uomini chiamati alle armi che salgono sul treno con aria rassegnata, come condannati – Malaparte scorge i segni della guerra imminente. Come afferma Baldasso, pesano in questi articoli di Malaparte non solo la retorica di regime ma anche quella “balcanista”, di più lunga data: lo scrittore non si limita quindi a insinuare la necessità del ritorno all'Europa dei Balcani, ma rappresenta l'intervento delle forze dell'Asse come necessario per assoggettare la «ferocia “balcanica” alla modernità tecnica fascista e nazista»²⁵. Il giudizio sull'intrinseca barbarie delle popolazioni balcaniche, infatti, «si era imposto come uno dei fattori costitutivi della costruzione dell'identità europea, legittimando in ultima istanza le pretese egemoniche sui Balcani, e relegando l'intera regione allo statuto di luogo di passaggio, transizione, ponte simbolico verso l'Oriente»²⁶.

²⁰ A. Borelli, lettera a C. Malaparte, 10 dicembre 1940, 662c, ASFCdS, ora *M. V.*, p. 435, come le successive.

²¹ A. Borelli, lettera a C. Malaparte, 4 marzo 1941, *ibidem* ora *ivi*, p. 543, come le successive.

²² *Attraverso la Jugoslavia con l'ultimo Oriente Espresso* (7 aprile 1941), *Primavera di guerra nei Balcani*, (10 aprile 1941), *Passaggio del Danubio* (11 aprile 1941), *Con le truppe tedesche in marcia verso Belgrado* (12 aprile 1941), *Con le colonne tedesche dal Banato romeno a Belgrado* (15 aprile 1941).

²³ C. Malaparte, lettera ad A. Borelli, 2 aprile 1941, 662c, ASFCdS, ora *M. V.*, p. 561.

²⁴ *Attraverso la Jugoslavia con l'ultimo Oriente Espresso*, «CdS», 7 aprile 1941.

²⁵ F. Baldasso, *Curzio Malaparte e la guerra nei Balcani. Letteratura, propaganda, censura, Atti 2020 To*, p. 194.

²⁶ *Ivi*, p. 195.

Da Sofia, Malaparte annuncia a Borelli che appena arriverà a Bucarest invierà un articolo intitolato «*I figli del fucile*, intorno alle popolazioni della Macedonia jugoslava, o meglio serba, che certo saranno in gioco nei prossimi giorni»²⁷; tuttavia, una volta arrivato a Bucarest, la sera del 5 aprile, non invia l'articolo promesso, bensì un pezzo dedicato al traffico militare sul Danubio²⁸. Nella stessa lettera, lo scrittore annuncia altresì al direttore di essersi mosso, nella capitale bulgara, per ottenere il permesso di recarsi a Belgrado a seguito della *Wermacht* e di volersi nel frattempo recare a Turnu Severin, «per veder da vicino la battaglia nel Banato»²⁹, e poi a Istanbul. L'annotazione conclusiva – «Ci sarebbe un monte di cose bellissime da raccontare, ma non si può. Così mi attengo a scrivere soltanto di cose permesse, cercando tuttavia di mescolare un po' di colore a una narrazione forzatamente spoglia e magra» – mostra ancora una volta quanto in profondità Malaparte avesse introiettato i divieti della censura ed evitasse di soffermarsi, per non vedere tagliati i suoi scritti, su ciò di cui era proibito parlare.

Il 6 aprile 1941 viene avviata l'«Operazione 25»: Belgrado viene bombardata e la *Wermacht* inizia la sua avanzata in territorio sovietico sotto la guida del generale Listz. Malaparte scrive un nuovo articolo intitolato *Primavera di guerra nei Balcani*, dove descrive «l'aspetto sereno e grave»³⁰ dei pacifici contadini bulgari, obbligati a imbracciare le armi per difendere i propri villaggi, le proprie greggi e i propri campi, per difendersi dai serbi, descritti invece come «usurpatori del luogo e del popolo»³¹. Notando che l'arrivo della guerra in Bulgaria non ha sconvolto il paese, per la prima volta Malaparte si lascia andare a commenti entusiastici, definendo la «macchina di guerra germanica»³² come «un congegno mirabile», «perfetto, preciso, silenzioso»: lo scontro fra tedeschi e serbi arriva ad assumere l'aspetto di una «manichea contrapposizione tra modernità tecnologica e gioventù da una parte, arretratezza e tradizione dall'altra, tra i “bravi ragazzi” tedeschi e la “vecchia” Serbia»³³. Se è vero che questi stereotipi sono completamente in linea con la retorica ufficiale fascista e con le prescrizioni politiche del regime, secondo Baldasso l'atteggiamento di Malaparte risulta in realtà molto cambiato rispetto ai tempi del primo reportage greco: «diverso è prima di tutto il suo stile, il quale si emancipa progressivamente dalla propaganda fascista e dalle reminiscenze storicistiche e si allarga al paesaggio e alla vita dei popoli incontrati»³⁴. Proprio in questi articoli si manifesta per la

²⁷ C. Malaparte, lettera ad A. Borelli, 2 aprile 1941, cit.

²⁸ *Id.*, *Passaggio del Danubio*, «CdS», 11 aprile 1941.

²⁹ C. Malaparte, lettera ad A. Borelli, 6 aprile 1941, 662c, ASFCdS, ora *M. V.*, p. 564, come la successiva.

³⁰ *Id.*, *Primavera di guerra nei Balcani*, «CdS», 10 aprile 1941, come le successive.

³¹ F. Baldasso, *Curzio Malaparte e la guerra nei Balcani*, cit., pp. 202-203.

³² C. Malaparte, *Primavera di guerra nei Balcani*, cit.

³³ F. Baldasso, *Curzio Malaparte e la guerra nei Balcani*, cit., p. 201.

³⁴ *Ivi*, p. 195.

prima volta, secondo lo studioso, «quel tono di apertura e di compassione per i popoli europei (non per le loro classi dirigenti) e per la drammatica realtà dei loro destini»³⁵.

L'11 aprile lo scrittore comunica a Borelli, tramite Costa, che «sta facendo fuoco e fiamme per ottenere il permesso di andare verso Belgrado»³⁶ e infatti pochi giorni dopo si trova nella capitale jugoslava, da dove invia un lungo servizio da lui definito «unico al mondo»³⁷. Il reportage dedicato alla caduta di Belgrado³⁸ rappresenta effettivamente per Malaparte, in quanto unico giornalista presente sul posto, un eccellente *scoop*, ma soprattutto, come sottolinea Serra, un esempio di «grande giornalismo, dove il particolare illumina l'insieme e la predilezione per l'insolito e il grottesco non nuoce al realismo del racconto»³⁹, un «vero prologo di stile e di atmosfera, a *Kaputt* e *Il Volga nasce in Europa*»⁴⁰. Nelle pagine inviate da Belgrado, infatti, Malaparte si sofferma non tanto sulla vittoria tedesca, ma sulla distruzione della capitale serba, e mette in luce così non solo le spaventose condizioni della città, ma anche quelle disumane in cui versa il popolo serbo, che suscitano in lui pietà e comprensione⁴¹.

Già uno degli articoli che precedono il servizio, *Con le truppe tedesche in marcia verso Belgrado*, ha la struttura di un racconto autonomo che s'inserirebbe bene fra le pagine di *Kaputt*: in un villaggio del Banato serbo chiamato Nicoleji, le botteghe hanno esaurito le scorte di acquavite, di birra e di tabacco (che in romeno – spiega il giornalista – viene chiamato *tutun*). Messosi alla guida di un gruppo di abitanti del villaggio, Malaparte propone loro di convincere chiunque posseda del tabacco a donarne un poco per i soldati tedeschi: «sarebbe una vergogna se questi bravi ragazzi dovessero raccontare un giorno, lassù a casa loro, in Germania: “Oh! Siamo passati da Nicoleji, non ci hanno dato neanche un po' di birra, neanche una goccia di slivotitza, niente, neanche un po' di *tutun*»⁴². Una volta ottenuto sufficiente tabacco da poterlo distribuire ai feriti tedeschi, egli stesso ottiene in regalo un sigaro da parte di un colonnello tedesco che incontra sul treno, sigaro che decide di conservare per farne dono allo starosta del villaggio, il quale ha generosamente offerto ai soldati feriti quel poco che gli restava del proprio tabacco.

Di ritorno da Belgrado, Malaparte si reca a Pančevo per osservare in prima persona le conseguenze provocate dalla guerra nella regione del Banato. Nei suoi tre articoli⁴³, lo scrittore si

³⁵ Ivi, p. 204.

³⁶ A. Costa, fonogramma ad A. Borelli, 11 aprile 1941, 662c, ASFCdS, ora *M. V.*, p. 582.

³⁷ C. Malaparte, fonogramma ad A. Borelli, 19 aprile 1941, *ibidem*, ora ivi, p. 602.

³⁸ *Alba tragica di Belgrado* (16 aprile 1941), *Coi primi italiani a Belgrado* (20 aprile 1941), *Risveglio di Belgrado* (22 aprile 1941), *Belgrado dopo la resa* (23 aprile 1941) e *L'ora che segnò la sorte di Belgrado* (27 aprile 1941).

³⁹ Serra, p. 297.

⁴⁰ Ivi, p. 298.

⁴¹ Si veda anche F. Baldasso, *Curzio Malaparte e la guerra nei Balcani*, cit., pp. 204-206.

⁴² *Con le truppe tedesche in marcia verso Belgrado*, «CdS», 12 aprile 1941.

⁴³ *Il cammino d'una battaglia in margine al buon grano* (29 aprile 1941), *La via del petrolio* (30 aprile 1941), *Le vie del grano e del petrolio* (7 maggio 1942), *Si lavora sul grande fiume* (9 maggio 1941).

propone di fare chiarezza in merito alle preoccupanti notizie diffuse dagli inglesi, che darebbero per distrutti sia il «granaio dell'Europa danubiana»⁴⁴ sia i punti di accesso alla «via del Petrolio». Avendo avuto «la fortuna di poter percorrere, [...], in lungo e in largo, il Banato, al seguito delle corazzate tedesche», egli si presenta come «un buon testimonio», «in grado di narrare come in realtà stiano le cose», e non solo smentisce entrambe le notizie, ma coglie l'occasione per elogiare la «formidabile guerra di macchine» che

è passata attraverso questa regione senza bruciare un solo villaggio, senza danneggiare una sola casa. Le Divisioni corazzate germaniche non hanno lasciato in questa immensa, meravigliosa pianura verde altra traccia del loro passaggio se non quella dei cingoli di qualche carro armato nei pressi dei nodi stradali, dove si accaniva la resistenza serba. E paiono, nei campi, nei prati, nei solchi verdeggianti di tenero grano, le tracce di macchine agricole, di trattrici, di seminatrici: non già di macchine di guerra.

Persino nei punti in cui la resistenza serba si è accanita, sostiene il giornalista, «i tedeschi hanno evitato sistematicamente, in dispregio delle regole di guerra, di distruggere i villaggi per avere libero il campo di tiro. Hanno subordinato ogni altra necessità (con qualche cannonata sarebbero passati senza colpo ferire) a quella di salvare i paesi». Il fatto che il Banato non abbia sofferto danni dipende insomma dalla «mirabile previdenza e saggezza del Comando tedesco», che ha fatto in modo di preservare il paese e la popolazione locale da qualunque tipo di perdita. Ritroviamo lo stesso tono ammirato in un'altra corrispondenza di questo periodo, *Con le colonne tedesche dal Banato romeno a Belgrado*, dove Malaparte descrive non solo la perfezione delle divisioni corazzate tedesche ma anche «il prototipo del soldato invincibile»⁴⁵, Fleischmann, campione di motocicletta e staffetta dell'esercito in marcia. Seguendo l'avanzata della *Wermacht* nei Balcani, gli articoli sono in un primo tempo caratterizzati da un forte tono propagandistico; l'estatica ammirazione per i congegni bellici tedeschi e per la perfetta organizzazione militare dell'esercito si attutirà tuttavia negli articoli successivi.

Mentre a metà aprile Malaparte è concentrato su Belgrado, Borelli gli chiede, tramite Costa, di recarsi a Zagabria «per scrivere un paio di articoli molto brillanti e simpatici sul nuovo stato che come sai ci è molto amico»⁴⁶: lo scrittore vi si reca a inizio maggio e dedica, come richiesto, due articoli all'autoproclamato Stato indipendente di Croazia di Ante Pavelic⁴⁷. Se è inutile soffermarsi sul tono encomiastico di questi testi composti su commissione, è certamente interessante notare che

⁴⁴ C. Malaparte, *Il cammino d'una battaglia in margine al buon grano*, «CdS», 29 aprile 1941, come le successive.

⁴⁵ Serra, p. 294.

⁴⁶ A. Borelli, fonogramma a C. Malaparte, 18 aprile 1941, 662c, ASFCdS, ora *M. V.*, p. 601.

⁴⁷ *Lo storico incontro di Monfalcone tra il Duce e Pavelic il sette maggio* (20 maggio 1941) e *A proposito di Nuova Croazia* (28 maggio 1941).

il fondatore del movimento nazionale degli Ustascia, incontrando Mussolini per la prima volta «nella sua nuova dignità di Capo dello Stato di Croazia», appaia come l'esatto opposto del tiranno crudele e folle ritratto nelle pagine di *Kaputt*. Il *Paglovnik*, nel 1941, è qui descritto come una persona dotata di una profonda umanità, tanto da sembrare angelica e pura.

Sin da prima della partenza per la Croazia, lo scrittore ha comunque un piano ben preciso: «Qui si va rapidamente verso la guerra contro la Russia. I Tedeschi stanno già preparando tutto. Perciò, appena terminata la Croazia, mi recherò in Turchia in piroscifo, poi in Moldavia, lungo la frontiera russo-romena»⁴⁸. Procuratosi i permessi per seguire l'avanzata della *Wermacht* verso la Russia, lo scrittore invia nei successivi due mesi un gran numero di corrispondenze⁴⁹. Giunto in Romania verso la metà di giugno, dopo aver trascorso quattro giorni sulla frontiera della Bessarabia «per preparare un paio di articoli di maniera»⁵⁰, li invia a Mauri pregandolo di non apportarvi nessuna modifica:

non ce ne sarà bisogno. Conosco i luoghi, conosco la gente che ci agirà, conosco più o meno le direttrici di marcia, e le cose, nei primi giorni, si svolgeranno come le descriverò io nei due articoli di maniera. La popolazione scappa da tutte le parti, l'evacuazione è già a buon punto, Bucarest è vuota. Si teme un feroce bombardamento, almeno nei primi due o tre giorni. E non c'è rifugio! Speriamo che non mi capiti una bomba sulla testa, per Bacco!

In conclusione, inoltre, si lamenta:

Ho mandato già due articoli, ma il primo sembra che non andasse, perché la cosa era detta troppo chiaramente: ma come fo a indovinare le istruzioni date in Italia alla stampa, se non me ne informano? E poi, non è facile far del colore, astraendo da tutto ciò che si vuole. Non posso far del colore su Messina, se ci capito proprio il giorno del terremoto, astraendo dal terremoto.

Anche se non sappiamo a quale articolo Malaparte si riferisca, questa lamentela segnala che un suo testo scritto precedentemente a *Odore del Mar Nero* era stato rifiutato dalla censura. Il che era

⁴⁸ C. Malaparte, lettera inedita ad A. Borelli, 21 aprile 1941, 662c, ASFCdS.

⁴⁹ Si tratta di ben ventitré articoli: *Odore del Mar Nero* (20 giugno 1941), *Al confine russo-romeno mentre stanno per scoppiare le ostilità* e *Da Bucarest al fronte di Bessarabia* (entrambi comparsi sul «Corriere» del 23 giugno 1941), *Resurrezione dell'elemento umano in una guerra di ruote, ali, motori* (24 giugno 1941), *Il deserto umano* (26 giugno 1941), *In Bessarabia con le truppe tedesche e romene* (27 giugno 1941), *Kirghisi e tartari battuti nelle paludi della Bessarabia* (29 giugno 1941), *In Jassy martoriata dal tradimento ebraico* (5 luglio 1941), *Con una "motorizzata" tedesca verso il confine dell'Ucraina* (9 luglio 1941), *Marciano i tedeschi in Ucraina* (10 luglio 1941), *Battaglia nei campi ucraini* (11 luglio 1941), *Sosta nella fattoria del fronte* (13 luglio 1941), *Una colonna corazzata tedesca contro i "cavalli corazzati" mongoli* (15 luglio 1941), *I contadini dell'Ucraina non "interreranno" il grano* (19 luglio 1941), *Guerra di fanterie nell'Ucraina bionda di spighe* (5 agosto 1941), *Spettri gentili fra le macerie* (6 agosto 1941), *L'assalto alla linea Stalin* (7 agosto), *Battaglie germaniche sulla strada di Kiev* (8 agosto 1941), *Campo di battaglia sovietico, dove i morti non sono «fuggiti»* (9 agosto 1941), *Il bivacco nero* (10 agosto 1941), *Incontro con i soldati italiani in Ucraina* (12 agosto 1941), *Dio torna nella sua casa* (14 agosto 1941), *Strade e villaggi ucraini* (28 settembre 1941).

⁵⁰ C. Malaparte, lettera a R. Mauri, 20 giugno 1941, 662c, ASFCdS, ora *M. V.*, p. 658, come le successive.

avvenuto raramente nella carriera di Malaparte⁵¹ e anche ora, dai tempi degli articoli etiopici, nessun articolo aveva dovuto subire la sorte di una censura integrale. Ciò non significa necessariamente che gli articoli pubblicati non avessero subito dei ritocchi, ma sicuramente sino a questo momento non tali da spingere Malaparte a lamentarsene. Lo scrittore sapeva calibrare la propria scrittura: «dopo una lunga pratica di autocensura sotto la dittatura, [...] era divenuto un maestro nell'arte di togliere o aggiungere una frase, talvolta anche solo un nome o un aggettivo, in modo da cambiare però il senso di ciò che intendeva esprimere»⁵², e di consegnare ai censori un prodotto su cui non ci sarebbe stata più nessuna rettifica da apportare.

I primi articoli che Malaparte invia dalla Romania sono infatti, come promesso nella lettera, articoli di colore: essi offrono al lettore un quadro generale della situazione e già anticipano il tono di tutte le successive corrispondenze. A livello generale, sembra che, in un progressivo allontanamento dalle prescrizioni politiche del regime, l'entusiasmo iniziale di Malaparte per i prodigi tecnici della *Wermacht* inizi a venir meno, e che al suo posto si faccia strada una certa nostalgia nei confronti dell'umano. In *Al confine russo-romeno mentre stanno per scoppiare le ostilità*, per esempio, trovandosi a contatto con la fanteria e la cavalleria tedesche per la prima volta, «dopo tre mesi vissuti a contatto con le spedizioni corazzate»⁵³, a Malaparte «[pare] di sognare». La presenza dei fanti costituisce «il segno di un ritorno all'ordine umano», ma è un sogno di breve durata: il giorno seguente egli constata con rassegnazione che l'odore della benzina è tornato a sopraffare quello dell'uomo e del cavallo, e «il classico aspetto di questa guerra meccanica» gli si rivela di nuovo «nella precisione del suo ordine metallico, nella lucentezza d'acciaio delle sue macchine, nel rombo continuo ed uguale dei suoi mille e mille motori». Pochi giorni dopo l'avvio dell'operazione Barbarossa (22 giugno 1941), Malaparte dichiara che «la presenza delle divisioni romene di fanteria e di cavalleria, accanto alle "Panzer" è forse la più gradita sorpresa di questi giorni di guerra»⁵⁴: la loro avanzata lo commuove perché ritrova in esse «qualche cosa di antico e di familiare, quasi la resurrezione dell'elemento umano, dei più autentici valori umani, in questa guerra di ruote, di ali e di motori». Anziché soffermarsi sui volti dei soldati tedeschi, Malaparte descrive invece gli occhi dei romeni, che «[splendono] con una straordinaria intensità»; i soldati stessi appaiono pieni di «un

⁵¹ Oltre alla già citata stroncatura di *Uno scandalo a Parigi* e di *Madre che cerca il suo bambino*, nel 1937 Borelli aveva rifiutato a Malaparte un altro articolo: «Ti restituisco [...] quest'altro su Machiavelli che mi pare molto pericoloso nella tua interpretazione del Nostro. Può darsi che mi sbaglio io, ma generalmente il mio istinto mi serve molto bene. Non si tratta di una battuta o due, cioè quelle segnate in rosso che si possono facilmente correggere, ma è tutta l'intonazione avversa al Machiavelli che mi sembra – a parte ogni altra considerazione – anche leggermente tirata. Perché ce l'hai col tuo conterraneo?», A. Borelli, lettera a C. Malaparte, 26 febbraio 1937, 662c, ASFCdS, ora *M. IV*, p. 32.

⁵² Serra, p. 314.

⁵³ C. Malaparte, *Al confine russo-romeno mentre stanno per scoppiare le ostilità*, «CdS», 23 giugno 1941, come le successive.

⁵⁴ *Id.*, *Resurrezione dell'elemento umano in una guerra di ruote, ali, motori*, «CdS», 24 giugno 1941, come le successive

furore, una gioia acuta e viva, una impazienza di combattere» e Malaparte ritiene che sia soltanto grazie alla collaborazione tra il «modernissimo» esercito germanico e il «tradizionale» esercito romeno se l'avanzata in territorio sovietico procede in modo tanto rapido.

Anche rispetto ai successi della *Wermacht*, lo scrittore non eccede in valutazioni entusiastiche, preferendo non «affrettare il giudizio»: l'esercito sovietico in ritirata sta probabilmente tentando di ritardare di qualche ora l'avanzata tedesca senza impiegare troppe risorse, «la battaglia vera e propria» è ancora tutta da giocarsi. Sin dal suo primo contatto con i prigionieri sovietici, che hanno «più l'aria di meccanici che di soldati», Malaparte si mostra empatico nei confronti del nemico; prova a fare alcune domande al più giovane del gruppo, e quando questo rifiuta di rispondere, gli offre una sigaretta: «dopo due o tre boccate di fumo ha gettato la sigaretta per terra e come per scusarsi di questo suo gesto insolente, quasi per giustificarsi, mi ha rivolto un sorriso così strano, così umiliato, che avrei preferito mi avesse guardato con odio».

Gli articoli dell'estate del 1941 rappresentano un momento di «transizione fondamentale fra la prudente acquiescenza verso il regime d'inizio conflitto e lo sviluppo di un'inaspettata autonomia critica nei servizi sull'invasione della Russia sovietica»⁵⁵. Tuttavia, il fascino che il mondo sovietico esercita su Malaparte non si traduce mai in aperti elogi e lo scrittore mantiene sempre un distacco critico nei confronti dell'ideologia a cui questo fa capo. Egli riconosce all'esercito nemico un'alta preparazione militare e un'attenzione pari a quella tedesca nel preservare i campi e i villaggi, ma ai russi viene rimproverato di non essere riusciti a sostituire, nei territori occupati, la propria concezione politica, sociale ed economica a quella esistente e di aver lasciato dietro di sé, ritirandosi, «un “vuoto” sociale, un “deserto” umano»⁵⁶. La Bessarabia appare infatti agli occhi di Malaparte come «un Paese dove l'ordine antico, tradizionale, è stato distrutto», ma dove non sono state gettate le fondamenta per ristabilirne uno nuovo. Il risultato è che l'umanità, in questi villaggi è svilita e degradata: secondo Malaparte, gli abitanti «sembrano larve, erranti in un mondo ancora informe, in una specie di limbo, dove la dignità dell'uomo non sopravvive se non come ricordo o come speranza», oppure «*homunculi*, esemplari imperfetti di una umanità artificiale, rifiuti del laboratorio sperimentale di qualche dottor Faust». Questa sarebbe per lo scrittore la ragione per cui, al passaggio delle truppe tedesche, essi si avvicinano ridendo o piangendo ai soldati e li toccano meravigliati: è «come se avessero finalmente ritrovato gli uomini, l'umanità, e nuovamente varcassero, dopo un lungo esilio, le frontiere del mondo umano, della vita umana».

⁵⁵ F. Baldasso, *Curzio Malaparte e la guerra nei Balcani*, cit., p. 193.

⁵⁶ C. Malaparte, *Il deserto umano*, «CdS», 26 giugno 1941, come le successive

Dopo mesi di marcia a fianco delle divisioni corazzate tedesche (complice anche l'aver osservato le conseguenze del *pogrom* di Iași alla fine di giugno?⁵⁷) il tono delle corrispondenze di Malaparte muta, diventa, a tratti, più cupo: basti leggere l'incipit di *In Bessarabia con le truppe tedesche e romene*, dove non soltanto «par quasi di non respirare più l'odore dell'uomo»⁵⁸, ma esso è sostituito dal «lezzo di cadavere», che diventa paradossalmente l'unico possibile «odore di cosa viva». Mano a mano che si addentra con le truppe tedesche in territorio sovietico, Malaparte registra i segni della guerra, che appaiono «con evidenza e frequenza impressionanti»⁵⁹, siano essi cadaveri carbonizzati, città distrutte, popolazioni disperate, e benché, osservando i ruderi della città di Belzy (Bălți), mostri meno partecipazione di quanta ne mostrerà in Finlandia, osservando la città di Viipuri (Vyborg) rasa al suolo dai bombardamenti sovietici, non riesce a tacere lo «spaventoso aspetto della città» e i segni «della paura, della fame, dell'insonnia» scolpiti sui volti delle persone. Durante una delle tante marce, annota:

Una nebbia velenosa, asfissiante, nella quale gli uomini, i cavalli, le macchine, assumono forme strane, singolari proporzioni. Il riverbero del sole, in questa nube di polvere rossa ingigantisce, come un miraggio desertico, la misura degli uomini e delle cose: mi sembra di camminare fra ombre gigantesche, tra enormi larve gesticolanti. Gli urli, le voci, lo strepito delle ruote e dei cingoli, il calpestio dei cavalli, si ripercuotono con fragore spaventoso in questa nebbia ardente, come se, rimbalzando su un muro invisibile, ci rovesciassero addosso una valanga di suoni terrificanti.⁶⁰

Allontanandosi sempre di più dal linguaggio retorico della propaganda, lo scrittore prende a poco a poco coscienza dello sconvolgimento dell'equilibrio che consentiva all'uomo di vivere in armonia con gli elementi naturali: l'esperienza della nuova guerra, che gli appare ancora più violenta del conflitto del '14-'18⁶¹, lo forza a mettere da parte i suoi ideali di misura a vantaggio di una riflessione «sulla dismisura come essenza del conflitto»⁶². Il ruolo di superiorità che l'uomo si garantiva disciplinando la natura con la sua arte, dal 1941 non è che un lontano ricordo: ora il suo intervento nel mondo non provoca altro che disordine, distruzione e morte; è come se l'umanità

⁵⁷ Sull'articolo *In Jassy martoriata dal tradimento ebraico* torneremo nell'ultimo paragrafo di questo capitolo.

⁵⁸ *Id.*, *In Bessarabia con le truppe tedesche e romene*, «CdS», 27 giugno 1941, come le successive.

⁵⁹ *Id.*, *Guerra di fanterie nell'Ucraina bionda di spighe*, «CdS», 5 agosto 1941, come le successive.

⁶⁰ C. Malaparte, *Battaglie germaniche sulla strada di Kiev*, «CdS», 8 agosto 1941.

⁶¹ Mattiati, citando lo storico Antonio Sema, sottolinea che fu la Grande Guerra la prima ad essere condotta senza seguire l'arte tradizionale, ma che in Italia, sotto il fascismo, il fattore meccanico nel modo di condurre le operazioni fu sottovalutato a beneficio di una propaganda focalizzata sull'inflessibilità e sul coraggio dei fanti. Malaparte, assistendo al dispiegamento delle forze armate tedesche, non poté che restare stupefatto per il ruolo preponderante accordato alla tecnica nel settore militare (*Les écrivains-journalistes*, p. 348-349). Per un ulteriore approfondimento di queste tematiche, rimando a *Id.*, «Technique, mesure et guerre mondiale», *Les écrivains-journalistes*, cit., p. 347-370.

⁶² *Ivi*, p. 356.

regredisce a uno stadio primitivo⁶³. Anche gli animali, che prima popolavano la natura con i loro dolci lamenti e con i quali l'uomo aveva stabilito un legame complice, scompaiono significativamente dal paesaggio: ora ne si scorgono soltanto le carcasse. In questo conflitto «le macchine [agiscono] come corpi vivi, quasi come persone»⁶⁴ dotate di volontà e intelligenza e gli uomini sono tanto estranei a questa realtà che i morti, sui campi di battaglia, «sembrano accidenti, fuori della logica [della] guerra». Perdendo la sua centralità nel mondo, l'uomo smarrisce al contempo la sua umanità: la tecnica, sostiene lo scrittore, finisce infatti inevitabilmente per influire sui principi morali dei soldati, «per diventare essa stessa un elemento morale»⁶⁵. Questi, siano essi tedeschi o sovietici, sembrano svolgere principalmente i compiti di meccanici: essi sono tecnici della moderna guerra, «soldati-operai», e formano un solo corpo con le macchine con cui hanno a che a fare.

Volendo fornire al lettore «una interpretazione fedelmente obiettiva, dei fatti di cui [è] testimone, che impegnano tutti gli elementi economici, sociali, politici, religiosi e morali dell'immane problema sovietico»⁶⁶, Malaparte non si preoccupa soltanto degli aspetti militari della guerra, ma rivolge la sua attenzione a tutti i dettagli attraverso i quali poter ricavare un'analisi di carattere socio-antropologico. Lo scrittore si sofferma quindi su questioni ideologiche e morali che chiamano in causa i temi dell'istruzione, dell'economia e soprattutto della religione, che rappresenta nella sua visione uno dei problemi più gravi fra tutti quelli che la guerra contro l'Unione sovietica propone all'attenzione dell'Occidente. La sua preoccupazione principale è che, a causa della politica antireligiosa dei Soviet, le generazioni nate dopo la Rivoluzione d'ottobre non abbiano alcun interesse per le questioni di fede. In *Dio torna nella sua casa*, mentre racconta di come alcuni giovani ucraini si facciano beffe degli anziani che cercano di ridare alla loro chiesa la funzione e l'aspetto originari (dopo che, per rispondere a esigenze belliche sovietiche, era stata adibita a granaio), il narratore è addirittura preso da un moto d'ira nei loro confronti; dopo aver afferrato per un braccio, scosso rudemente e rimproverato uno di loro, vorrebbe dire che è bello che gli anziani vogliano adornare la loro chiesa, ma non riesce a trovare le parole.

Rispetto alla trattazione della campagna di Russia da parte della stampa italiana, le corrispondenze di Malaparte costituiscono secondo Mario Isnenghi «una grossa eccezione»⁶⁷: diversamente dalla maggior parte dei giornalisti che per costruire l'antimito russo sfruttano «situazioni, personaggi e ruoli fortemente standardizzati, di frequente privi – oltre che di capacità informativa – di scatto narrativo», lo scrittore si propone di descrivere e comprendere

⁶³ Ivi, p. 358.

⁶⁴ C. Malaparte, *Battaglia nei campi ucraini*, «CdS», 11 luglio 1941, come le successive.

⁶⁵ *Id.*, *Marciano i tedeschi in Ucraina*, «CdS», 10 luglio 1941, come le successive.

⁶⁶ C. Malaparte, *I contadini dell'Ucraina non "interrano" il grano*, «CdS», 19 luglio 1941.

⁶⁷ M. Isnenghi, *Russia e campagna di Russia nella stampa italiana. 1940-1943*, cit., p. 32.

“oggettivamente” il nemico, «atteggiamento insensato, anzi pericoloso per il totalitarismo nazi-fascista»⁶⁸. Il suo interesse nei confronti del mondo sovietico non è tuttavia nuovo e anzi risulta in linea con quello mostrato in numerose pubblicazioni degli anni Venti e Trenta, come egli stesso non manca di sottolineare nella prefazione al volume in cui due anni dopo raccoglierà molti degli articoli di questo periodo, *Il Volga nasce in Europa*. Tale interesse è attestato anzi in quasi tutte le sue pubblicazioni sin dai tempi della *Rivolta dei Santi Maledetti*: se non bastasse pensare a *Technique du Coup d'État*, *Intelligenza di Lenin* e *Le bonhomme Lénine*, lo scrittore ricorda in questo frangente di aver dedicato al tema russo anche altre pagine meno note, in *Sodoma e Gomorra* (si riferisce al racconto *Donna rossa*), nella «Ronda» e in «Rivoluzione liberale» nel 1921-1922 e infine nella prefazione a *Il volto del bolscevismo* di René Fülöp-Miller nel 1930. Quanto tale apertura nei confronti del mondo russo fosse unica nella stampa italiana lo dimostra il confronto con altri articoli degli stessi anni, e tuttavia è necessario ricordare che, pur nell'ambiguità di alcune sue affermazioni, Malaparte mantiene sempre una certa obiettività. Se lo scrittore può aver inserito nei suoi articoli alcuni commenti sull'inferiorità dell'esercito russo nei confronti di quello tedesco «per non destare troppi sospetti»⁶⁹ e se è possibile ipotizzare che abbia scritto un articolo come *Incontro con i soldati italiani in Ucraina*, l'ultimo della serie slava, dove di fatto decanta la collaborazione fra gli eserciti italiano e tedesco, per via della stretta della censura, resta comunque difficile giustificare alcune delle ampie e aspre critiche che verranno mosse ai russi in alcuni articoli del fronte Nord che esamineremo fra poco.

La lettura malapartiana del tema ideologico dello scontro di civiltà non è semplicistica e mostra che, al di là dell'interesse politico-sociale, la sua attenzione è sempre rivolta ad aspetti etici e antropologici, e cioè all'uomo e agli elementi che definiscono la sua umanità. Malaparte sembra condurre, fra le righe, una profonda riflessione di natura etica e chiedersi in cosa consista la dignità di un essere umano, al di là delle ideologie, dell'appartenenza all'uno o all'altro schieramento, della propria condizione di uomini liberi o di prigionieri.

A proposito delle corrispondenze di questo periodo, Serra nota che

il salto di visione e d'ispirazione tra queste [...] e le precedenti è impressionante. In Etiopia, sulle Alpi, in Grecia, Malaparte non aveva ancora maturato una concezione della guerra come flagello biblico, tale da inghiottire sul suo cammino i vincitori e i vinti, gli uomini e gli animali, la natura e la tecnica. Solo la dimensione titanica del conflitto sul fronte orientale riuscì a scatenare tutta la gamma della sua sensibilità di scrittore: la crudeltà, la compassione, il disgusto, l'ignavia, il terrore l'ira, fino all'irruzione del sublime e alla redenzione cristologica. Questa svolta, che annuncia la rivoluzione letteraria di *Kaputt* e *La pelle*, è molto più potente e

⁶⁸ F. Baldasso, *Curzio Malaparte e la guerra nei Balcani*, cit., p. 197.

⁶⁹ F. Baldasso, *Curzio Malaparte e la guerra nei Balcani*, cit., p. 215.

convincente di qualunque ripensamento successivo.⁷⁰

All'insaputa di Aldo Borelli, lo scrittore rientra in Italia il 12 agosto, e nel corso del mese e di quello successivo, mentre il «Corriere» gli pubblica ancora un paio di articoli datati dall'Ucraina, Malaparte viene avvistato nella sua villa a Capri. Il 28 settembre, giorno dell'uscita del suo ultimo articolo, Mauri ammonisce Borelli: «non è serio continuare a pubblicare sue corrispondenze dal Fronte ucraino. Malaparte può scrivere articoli di altro genere: elzeviri, varietà ecc., ma niente corrispondenze di guerra»⁷¹. Così, due giorni dopo Borelli scrive allo scrittore: «Inutile ti sprema le meningi per mandare ancora ricordi dall'Ukraina, perché tutti ormai ti hanno visto a Capri e a Roma in questi due mesi e scrivendo ancora dall'Ukraina inficeresti tutta la sincerità del tuo precedente servizio. Perciò manda qualche articolo di altro genere»⁷². Malaparte non ha tuttavia il tempo materiale di progettare servizi di diversa natura, perché soltanto pochi giorni dopo Borelli gli chiede di recarsi in Finlandia per sostituire Montanelli che si è ammalato: immediatamente lo scrittore si dichiara «dispostissimo»⁷³ a partire, ma non prima della fine del mese, per avere il tempo di procurarsi gli indumenti invernali. Le condizioni di Montanelli nel frattempo si aggravano, Borelli sollecita nuovamente Malaparte, ma dicembre arriva e lo scrittore ancora non è partito. Quale fosse il suo stato d'animo rispetto all'idea di mettersi in viaggio verso il nord lo rivela una lettera indirizzata al fratello Sandro all'inizio di dicembre:

Non ho nessuna voglia di tornare in Russia, fa troppo freddo, e poi non pare che le cose vadano troppo alla svelta. Ieri, infatti, il comunicato tedesco ha dichiarato che, per il sopraggiunto inverno, le operazioni dell'assedio di Mosca saranno rimandate alla stagione buona. Così non potrò entrare in Mosca: e lo scopo del mio viaggio è appunto quello di descrivere la caduta di Mosca. Ho telefonato a Borelli pregandolo di ripensarci, e Borelli stasera mi deve dare una risposta.⁷⁴

Gli sforzi di Malaparte per ritardare o evitare la partenza non valgono per sua sfortuna a nulla: l'11 dicembre 1941 Borelli gli intima di partire per la Russia entro l'inizio di gennaio allo scopo di scrivere un servizio che abbia «per titolo e per sostanza *L'Assedio di Mosca*»⁷⁵ e che sia scritto, beninteso, «non da Berlino o da Varsavia ma dal fronte di Mosca». Notando la curiosa presenza, nell'antologia Ronchi, di quattro brani inediti intitolati proprio *L'assedio di Mosca*, Raffaella Rodondi mette tuttavia in evidenza come, «incurante degli ammonimenti del suo direttore, Malaparte

⁷⁰ Serra, p. 314.

⁷¹ R. Mauri, lettera inedita ad A. Borelli, 28 settembre 1941, 662c, ASFCdS.

⁷² A. Borelli, lettera inedita a C. Malaparte, 30 settembre 1941, 662c, ASFCdS.

⁷³ C. Malaparte, telegramma inedito ad A. Borelli, 6 ottobre 1941, *ibidem*.

⁷⁴ *Id.*, lettera a S. Suckert, 9 dicembre 1941, ora *M. V.*, p. 738.

⁷⁵ A. Borelli, lettera a C. Malaparte, 11 dicembre 1941, 662c, ASFCdS, ora *ivi*, p. 739, come la successiva.

[abbia pensato] bene di portarsi avanti col lavoro approntando alcuni testi di carattere generale, attenti all'”atmosfera” più che al dettaglio cronachistico»⁷⁶. Nel frattempo, continua la studiosa, «le sorti della “battaglia di Mosca”, che il 2 dicembre aveva visto reparti tedeschi raggiungere i sobborghi periferici della capitale, mutano di segno, la controffensiva dell’Armata Rossa respinge a distanza le forze hitleriane, destinate a ritirarsi ulteriormente in attesa della buona stagione»: la partenza di Malaparte è dunque rimandata, com’egli sperava, e gli articoli preconfezionati sull’immaginario assedio di Mosca, inutilizzabili, restano inediti⁷⁷.

All’inizio del gennaio 1942 Malaparte si trova a Berlino, da dove dovrebbe partire per la Finlandia; la redazione del «Corriere» perde però le sue tracce fino a metà febbraio, quando ricompare nella capitale tedesca annunciando di essere tornato dalla Polonia con un servizio interessantissimo. Oltre al servizio polacco, lo scrittore spedisce da Berlino anche altri due articoli, datati rispettivamente Königsberg e Riga⁷⁸, che vengono pubblicati tra febbraio e marzo. A dimostrazione di quanto dicevamo sull’impossibilità di considerare il pensiero di Malaparte come obiettivo e privo di ombre a livello politico, l’insieme di questi articoli, gli ultimi della fase slava, risente largamente, come vedremo nel paragrafo 1.3.4, del peso della propaganda.

⁷⁶ R. Rodondi, *Nota al testo*, cit., p. 375, come la successiva.

⁷⁷ Nel sesto volume dell’antologia Ronchi è presente anche la bozza di un altro articolo di questo periodo rimasto inedito e intitolato *La notte di Leningrado*. Si veda *M. VI*, p. 189.

⁷⁸ *Inverno in Polonia* (17 febbraio), *Amazzoni e operai nelle strade di Cracovia* (22 febbraio), *Sorge il “Nebeland” di Polonia* (22 marzo), *Fine del romanticismo politico* (24 marzo), *Anche Kant è un soldato alle soglie del mondo slavo* (Königsberg, 28 marzo 1942) e *Aglio spagnolo in Lettonia* (Riga, 31 marzo 1942).

2.1.2 Il fronte Nord

Dal 21 febbraio 1942 Malaparte è in Finlandia. A fine mese scrive a Borelli che il fronte di Leningrado è in quel momento il più interessante fra tutti quelli del nord e si vanta di essere riuscito a ottenere il permesso di recarvisi in meno di una settimana grazie alla notorietà recatagli da *Techinque du coup d'État*: «Tutti i grossi papaveri della propaganda, del Ministero Guerra e Esteri, gli ufficiali degli Uffici Stampa etc. hanno letto il mio libro, e molti di loro ne hanno scritto quando uscì. Meglio di così non potevo cascare»¹. Convinto che l'esercito tedesco sarebbe riuscito a entrare prima a Leningrado che a Mosca, il fronte dove si trova appare allo scrittore «pieno di possibilità, anche in vista dell'eventualità di entrarci per primo quando sarà il momento». Afferma di dedicarsi anima e corpo a questi articoli «fatti apposta per interessare il pubblico», nonostante le dure condizioni di vita. Circa un mese dopo, il 23 marzo, in una nuova lettera al direttore, garantisce di aver sottoposto i propri articoli da Leningrado alla censura finlandese e di averne ottenuto non soltanto l'approvazione ma anche «il compiacimento»²:

sono molto gentili con me e mi favoriscono in tutto e per tutto. Ti ripeto che nessun altro, prima di me (nessun altro, né italiano né straniero né finlandese) neppure nell'estate e nell'autunno scorso, ha ottenuto il permesso di visitare il fronte di Leningrado. Quel che ne è stato scritto, è di maniera. Credo e spero che apprezzerai il mio sforzo. Sono stato tre volte al fronte, in un mese, e sono stanco morto. Domani riparto per visitare il fronte del Ladoga, sempre sullo stesso istmo. Poi andrò al fronte dell'Aunus, fra il Ladoga e l'Onega, alle spalle di Leningrado.

Nella stessa lettera Malaparte si dilunga a spiegare a Borelli la situazione a nord: convinto fermamente che i tedeschi non avrebbero attaccato Mosca ma Leningrado e forse Murmansk, si prepara con un certo cinismo ad accaparrarsi «l'unico grosso boccone giornalistico della prossima primavera», ossia la caduta di Leningrado.

Se le eventualità prospettate nei miei articoli (sortita in massa della popolazione, o cacciata della popolazione) si avvereranno, succederanno cose terribili, a Leningrado. Pensa poi che nella città c'è un enorme massa operaia armata, e centomila marinai di Kronstad, che non molleranno mai. Sarà un massacro spaventoso. Il Partito comunista, la rivoluzione bolscevica, perderanno con loro la migliore massa di "attivisti". Sarà una perdita irreparabile, per il comunismo. [...] La caduta di Leningrado potrebbe avere conseguenze incalcolabili per la condotta comunista della guerra. Ciò faciliterebbe il compromesso con gli anglosassoni. Ma indebolirebbe enormemente il bolscevismo.

¹ C. Malaparte, lettera inedita ad A. Borelli, 28 febbraio 1942, 663c, ASFCdS, come le successive.

² *Id.*, lettera inedita ad A. Borelli, 23 marzo 1942, *ibidem*, come le successive.

Negli articoli di questo periodo³, Malaparte racconta l'assedio di Leningrado dall'avamposto di Alexandrowka (Alexandrovkaya), a soli sedici chilometri in linea d'aria dalla città. Anche in questi articoli non si limita a descrivere gli aspetti militari dell'assedio, ma si concentra sugli aspetti sociali e morali che questo comporta.

Sin dai primi articoli, Malaparte racconta come a nord le condizioni climatiche e il paesaggio circostante influenzino la vita dell'uomo. Nella foresta nordica, lo scrittore riconosce la propria incapacità di distinguere i suoni che sente, di capire se si tratti di uomini, animali, piante o macchine, e tale incapacità diventa la metafora di uno smarrimento tutto mentale:

Chi non è nato in queste selve finlandesi, vi si smarrisce "mentalmente" come in un labirinto. Non già un labirinto di rami e di tronchi, ma come in un labirinto mentale, in un astratto deserto, in un irreale paese, dove lo spirito perde ogni contatto con la realtà, e tutto, intorno, si trasforma, in una continua, allucinante metamorfosi. I sensi lo ingannano, la mente precipita in una vertigine senza fondo.⁴

Sembra che, mentre si trova immerso nella purezza della natura nordica, l'assurda violenza dell'uomo appaia a Malaparte ancora più chiaramente e che la guerra si mostri principalmente nella distruzione che provoca. «Nauseato» alla vista delle rovine di Viipuri (Vyborg) e dalla «furia bestiale» della distruzione, si rende conto di quanto ogni guerra sia simile all'altra:

E quei morti distesi fra i reticolati, quei cadaveri ghiacciati, fissati per sempre nell'ultimo gesto, e quel soldato sovietico laggiù, in ginocchio tra i fili di ferro spinato, col viso voltato verso di noi, la fronte scura nell'ombra del cappuccio di vello di pecora coperto di uno strato di neve, quante volte li ho già visti, da quanti anni li conosco? Nulla è cambiato in questi venticinque anni; lo stesso scenario, gli stessi suoni, gli stessi odori.⁵

A differenza di quanto non abbia mai fatto in modo esplicito accusando i tedeschi della distruzione delle città nei paesi slavi, Malaparte biasima i russi per il modo in cui hanno ridotto le belle città finlandesi ed esprime nei confronti dei prigionieri sovietici non soltanto sentimenti di pietà, ma anche di rabbia. A suo dire, i soldati russi che combattono a nord sono molto diversi dai soldati sovietici che combattevano l'estate precedente in Ucraina. Per difendere Leningrado è stato arruolato

³ *Laggiù brucia Leningrado* (18 marzo 1942), *Davanti a Leningrado* (5 aprile 1942), *Ragazzi in uniforme* (8 aprile 1942), *Cinque milioni di uomini in agonia* (11 aprile 1942), *Al posto di guardia davanti ad Alexandrowka* (15 aprile 1942), *Qualcosa di nuovo a Kronstad* (18 aprile 1942), *Sciatori all'assalto sul mare* (21 aprile 1942), *Com'è caduto l'ambizioso piano di Stalin* (23 aprile 1942), *La situazione dei russi nell'Aunus diventa di ora in ora più tragica* (24 aprile 1942), *Una tomba nei sobborghi di Leningrado* (28 aprile 1942), *Dèmoni, uomini e bestie nelle selve del Lädoga* (6 maggio 1942), *Soli con "l'uomo morto"* (10 maggio 1942), *Autocarri sopra un ponte di ghiaccio* (14 maggio 1942), *Il sangue operaio* (15 maggio 1942), *Come il cortile di un'officina dopo uno sciopero fallito* (17 maggio 1942).

⁴ C. Malaparte, *Davanti a Leningrado*, «CdS», 5 aprile 1942, come le successive.

⁵ *Id.*, *Cinque milioni di uomini in agonia*, «CdS», 11 aprile 1942.

«il fior fiore delle ultime leve»⁶, eppure, attenendosi al giudizio di Malaparte, le giovani leve sono rappresentate da «esseri deboli, malaticci». Interrogandosi sulle ragioni che hanno ridotto «in tale pietoso stato questi bambini-soldati», lo scrittore sostiene che nessuna parte in causa hanno in questo caso la guerra, l'inverno, o gli orrori dell'assedio. La causa sarebbe da ricercarsi invece nel fatto che essi appartengono alla «prima generazione della rivoluzione d'ottobre» e che «sono i figli della guerra civile e della carestia del 1923 e del 1924, gli anni più terribili della rivoluzione comunista»: a ridurli così «fin dal grembo materno», quindi, sarebbe stata «la “fame rossa”». Pur ammettendo che la censura e l'auto-censura abbiano avuto un ruolo nella stesura di un articolo come questo, non si può dire che fra le righe Malaparte tenti qui di camuffare il suo fascino nei confronti dell'uomo nuovo sovietico.

Senza voler negare il coraggio virile di questi soldati, Malaparte sostiene che dal punto di vista militare essi sono inefficienti, e da quello morale e intellettuale non ancora sviluppati: «Uno dei sintomi caratteristici di questo loro mancato sviluppo, è la facilità con la quale si rifugiano nelle lacrime». I soldati finlandesi invece, per quanto giovani, «sono già uomini nel senso morale, civile, sociale», sono dotati di una profonda consapevolezza del proprio dovere di soldati, «ma anche e soprattutto di cittadini», «in ogni loro parola, in ogni loro atto, anche nei più spontanei e più liberi, sempre si avverte la presenza di una coscienza morale singolarmente vigile e sensibile», e questo è ancora più significativo se si tiene conto del fatto che la maggior parte di loro ha origini popolari. Tutti sono «perfettamente al corrente della situazione politica e militare del loro paese» e discutono con serietà «della natura e degli scopi della guerra che si combatte per l'Europa». Un soldato finlandese, parlando con Malaparte, definisce i giovani prigionieri sovietici come dei «ragazzi decaduti». Lo scrittore si stupisce che tale «bellissima, dolorosa espressione» non sia stata pronunciata da un veterano della guerra invernale, ma da un diciottenne: «basterebbe questa espressione a far comprendere con quanta consapevolezza e con quanto senso di responsabilità la generosa gioventù finlandese giudichi le condizioni fisiche e morali della gioventù sovietica». Ogni volta che Malaparte s'imbatte «in questi imberbi soldati finlandesi, sempre il loro aspetto, il loro sorriso, la loro semplicità, quella sportiva indifferenza di fronte al pericolo, l'umanità della loro disciplina, [gli] fanno sentire profondamente la gentilezza, la purezza di questa guerra finlandese».

Malaparte nota che «sul fronte di Leningrado si urtano due mentalità, fra le più intransigenti e più estreme d'Europa»⁷: da un lato la città russa, «roccaforte dell'intransigenza leninista», dall'altra la Finlandia, «roccaforte di quel luteranesimo che è sentito più come fatto di coscienza che come fatto storico [...] e che pone perciò i problemi sociali alla base della propria concezione della vita». I

⁶ C. Malaparte, *Ragazzi in uniforme*, «CdS», 8 aprile 1942, come le successive.

⁷ *Id.*, *Sciatori all'assalto sul mare*, «CdS», 21 aprile 1942, come le successive

soldati finlandesi si battono fino alla morte per difendere non soltanto la loro patria, ma un modo di vivere e di pensare.

Se negli articoli sin qui descritti Malaparte non manca di fare considerazioni critiche o talvolta ambigue nei confronti dei soldati sovietici, negli articoli del 23 e del 24 aprile registra le loro sconfitte, e il tono si inasprisce: «I russi, presi nella sacca, non reagiscono. [...] Si difendono benissimo, direi, ma nel peggiore dei modi: passivamente. [...] Non hanno nessuno spirito di iniziativa. [...] I russi sono ottimi soldati, poveracci: ma vendono la pelle a un prezzo irrisorio»⁸.

Nel mese di aprile, a Malaparte viene respinto un pezzo della serie sull'assedio di Leningrado, il quinto, che sarebbe dovuto uscire dopo *Cinque milioni di uomini in agonia*. Leggendo il testo, il cui dattiloscritto originale è consultabile presso la Fondazione Biblioteca di Via Senato e la cui trascrizione si trova nell'antologia Ronchi⁹, risaltano le immagini molto più violente e cupe rispetto agli altri articoli di questa stessa serie. Non soltanto, infatti, Malaparte sostiene che «prima di soccombere, la guarnigione operaia di Leningrado compirà qualche atto mostruoso di violenza fanatica, di cui l'Europa civile rimarrà atterrita», ma suggerisce anche che quando per i difensori di Leningrado diventerà impossibile trovare i necessari rifornimenti per sfamare la popolazione assediata,

la sorte di quei due o tre milioni di bocche inutili sarà [...] decisa. Via gli inutili, via le bocche inutili! Il comando delle "brigade d'assalto" non esiterà un istante di fronte alla necessità di liberarsi da un così grave peso. L'intera popolazione di Leningrado, vecchi, donne, bambini, invalidi, sarà espulsa a forza dalla città [...]. C'è già qualcosa di simile, nel *De bello Gallico*, nel racconto dell'assedio di Alesia. Si pensi al formidabile, tremendo problema, che tale massa di gente affamata, fradicia di malattie contagiose, costituirebbe, dal punto di vista materiale (e, forse anche di più, da quello morale), per i finlandesi e per i tedeschi. L'età di Cesare ignorava l'aspetto morale di certi problemi. Ma la nostra età, non ostante tutto, è un'età cristiana. Quell'enorme popolazione, chiusa entro il cerchio infrangibile dell'assedio, falciata ogni giorno a migliaia e migliaia dalla fame, dagli stenti e dalle pestilenze, si potrebbe paragonare a un immenso grumo di povera e flaccida carne umana intorno allo scheletro delle "brigade d'assalto" operaie.

E come se il quadro non risultasse sufficientemente lugubre e drammatico, Malaparte aggiunge alcuni macabri riferimenti alla presenza dei cadaveri sovietici. Il primo si trova in seconda pagina:

Il terreno, davanti a Valkeasaari, è sparso di cadaveri sovietici, ridotti a goffe sagome di ghiaccio. Pare impossibile come la neve deforma i cadaveri: le membra, fasciate di spessi strati di neve gelata, diventano enormi, tutto il corpo assume proporzioni gigantesche. Più che resti

⁸ C. Malaparte, *La situazione dei russi nell'Aunus diventa di ora in ora più tragica*, «CdS», 24 aprile 1942.

⁹ *Id.*, *L'assedio di Leningrado*, dattiloscritto (XII/5°), 198/934, AM, FBVS, ora *M. V.*, pp. 28-32.

umani, (e si avverta che non intendo mancar di rispetto a quei poveri morti,) sembrano carogne di elefanti.

Il secondo nella penultima:

Ecco là i resti di un recente attacco sovietico. È una scura massa informe, dalla quale si stacca, qua e là, l'immota sagoma di un corpo umano. Saranno forse un migliaio. Oramai non sono che un immenso blocco di ghiaccio trasparente. Si distinguono i loro visi, attraverso la crosta di ghiaccio, come attraverso una lente. Quasi tutti sono in ginocchio, le braccia appoggiate sulla neve, la testa sollevata da terra. Guardano in avanti con gli occhi sbarrati. Par quasi tentino, con un ultimo sforzo, di uscir dalla trasparente prigione di ghiaccio, di evadere dal candido e solenne paesaggio che si apre alle loro spalle.

E con un riferimento ai cadaveri chiude anche il pezzo: «I morti, chiusi dentro il blocco di ghiaccio, guardano fissi, immoti nei gesti lucidi e precisi come congegni di acciaio, dal fondo della loro prigione più profonda della morte».

Vistosì rifiutare il pezzo senza particolari spiegazioni, Malaparte contatta Borelli per farsi dire quali siano i punti considerati inopportuni dalla censura: «Mi è assolutamente necessario saperlo per evitare di trattarli in altri miei pezzi»¹⁰. Benché anche soltanto attraverso la breve lettura che abbiamo dato del pezzo sia facile intuire che l'articolo non abbia incontrato il favore della censura per via dei suoi toni macabri, alla richiesta di spiegazioni di Borelli, Raffaele Mauri risponde pacatamente:

Gli articoli di Malaparte sono visti superiormente e il primo è stato superiormente bocciato. Capirete che né io né il ministero possiamo domandare le ragioni della mancata approvazione. Si pensa – ma si tratta di ipotesi del funzionario del ministero [sic] che le ragioni potrebbero ricercarsi nel quadro fatto da Malaparte della fame a Pietroburgo, bocche inutili ecc. Ma, vi ripeto, si tratta di supposizione.¹¹

Il direttore fa dunque trasmettere a Malaparte, tramite Renzo Segala, un messaggio che appare sufficientemente chiaro: «L'articolo è stato rifiutato in alto luogo e perciò non possiamo darvi alcuna specificazione. Da ciò che si può genericamente indurre da persone vicinissime, riteniamo che l'articolo sia stato rifiutato non per ragioni specifiche, ma per il suo complesso: troppo macabro, troppo fosco, ecc.»¹². Non pago di questa risposta, Malaparte si prende tuttavia la libertà di scrivere direttamente a Mauri per pregarlo

di far presente alla Censura che è bene dire quali sono i punti che non vanno nella eventualità

¹⁰ C. Malaparte, lettera inedita a R. Segala, 9 aprile 1942, 663c, ASFCdS.

¹¹ R. Mauri, lettera inedita ad A. Borelli, 11 aprile 1942, *ibidem*.

¹² A. Borelli, lettera inedita a R. Segala, 11 aprile 1942, *ibidem*.

del rifiuto di un articolo. Fai presente che essendo io pagato ad articolo, non posso rinunciare a una corrispondenza intera solo perché qualche punto o periodo non va. Mi si precisi quali sono i brani che non vanno e si può – o posso io – eliminare i brani stessi, in modo che l'articolo sia reso pubblicabile: così io non vengo a lavorare a vuoto e a perdere il compenso per l'articolo. Ti prego di fare questo passo perché mi sta a cuore.¹³

Spazientito, Mauri inoltra a Borelli la lettera di Malaparte aggiungendo in chiusura un messaggio personale: «Già vi ho spiegato come stanno le cose. Sarebbe opportuno perciò che faceste anche voi presente a Malaparte che non si trattava di un punto o di un altro ma che l'articolo è stato bocciato nel suo complesso. Quanto all'avvenire egli è troppo intelligente per non capire che non deve tornare su certi argomenti»¹⁴. Ricevuto l'ennesimo sollecito da parte dello scrittore per il tramite di Renzo Segala, Borelli lo prega di ritrasmettere a Malaparte quanto già detto nella nota precedente: «ho parlato con Mauri, il quale ne ha parlato a sua volta in alto loco e la risposta è stata identica. Non si può quindi più insistere»¹⁵. Dopo tutte queste rivendicazioni, ci si sarebbe aspettati di ritrovare il pezzo all'interno del *Volga nasce in Europa*, invece esso non è presente: che l'autore, rileggendo l'articolo a posteriori, abbia condiviso l'opinione dei suoi censori e scelto di lasciarlo da parte? Comunque stiano le cose, non sorprende che qualche giorno dopo aver saputo che anche *Il sangue operaio* (il nono articolo della serie, che sarebbe dovuto uscire dopo *Sciatori all'assalto sul mare*) non ha passato il vaglio della censura, Mauri scriva a Borelli:

Sono molto incerto se mandarglielo o meno, perché temo che Malaparte ricevendo i suoi articoli con tanto di "No", ne farà sicuramente localmente una buriana o per lo meno si lascerà sfuggire giudizi ecc. Voi conoscete il temperamento di Malaparte, e, secondo me, non è il caso di dargli esca, soprattutto nel suo interesse e anche nell'interesse del suo servizio giornalistico. Comunque, se ritenete che io gli mandi l'articolo, fatemelo sapere, perché provvederò in conseguenza.¹⁶

Borelli, senz'altro d'accordo con Mauri, scrive a Segala:

Fate il piacere di dire a Malaparte che il suo nono articolo non è passato. Questa volta, senza fare grandi inchieste, posso dirgli che l'articolo non è passato perché egli si dilunga troppo sul leninismo degli operai, insiste cioè troppo sul tema interno, molla dell'esercito di Leningrado. Siccome questo è già stato detto in altri articoli, è bene che Curzio non tratti più questo aspetto della guerra o almeno tratti il meno che sia possibile e con mano leggera. Così potrà regolarsi per il futuro. Del resto il suo articolo potrà servirgli per il libro perché il divieto è solo per i

¹³ C. Malaparte, lettera inedita a R. Mauri, 12 aprile 1942, *ibidem*.

¹⁴ R. Mauri, lettera inedita ad A. Borelli, 13 aprile 1942, *ibidem*.

¹⁵ A. Borelli, lettera inedita a R. Segala, 13 aprile 1942, *ibidem*.

¹⁶ R. Mauri, lettera inedita ad A. Borelli, 19 aprile 1942, *ibidem*.

giornali e per il grande pubblico.¹⁷

Lo scrittore, senza nascondere la propria stizza, risponde:

Quanto al mio nono articolo mi permetto di credere che non si sia capito nulla. Io ho messo ben in chiaro che il leninismo o trozkismo delle masse di Leningrado è nello stesso tempo antistalinismo. Ecco perché ho insistito su questo fatto interno; esso è importantissimo poiché rappresenta una eresia in seno al Partito e può avere gravi conseguenze. Detto articolo non mi servirà per il mio libro per la semplice ragione che non scriverò nessun libro. Sto facendo corrispondenze organiche e non capitoli di libro.¹⁸

Da quel che risulta dal *Giornale segreto*, i primi riferimenti a *Kaputt* compaiono sin dall'inizio del 1942 e quelli al *Volga nasce in Europa* solo qualche mese dopo, da giugno: supponiamo dunque che l'ultima frase sia semplicemente stata aggiunta per rendere più convincente la propria lamentela e per non lasciarsi sfuggire l'opportunità di avere l'ultima parola. A ogni modo, se *L'assedio di Leningrado* resta inedito, *Il sangue operaio* viene invece pubblicato su «Prospettive» il 15 maggio: in questo secondo articolo Malaparte abbandona i macabri riferimenti ai cadaveri sovietici e recupera un tono più simile a quello delle altre corrispondenze. La ragione per cui la censura deve averne bloccato la pubblicazione risiede quasi sicuramente nel fatto che lo scrittore vi si dichiara attratto dall'«esemplare umano creato dal comunismo»¹⁹, dalla «“macchina uomo” creata da circa vent'anni di disciplina marxista» e si mostra esperto di questioni di cui sarebbe stato meglio non s'interessasse, ossia dello scontro fra leninismo o trozkismo in seno al partito comunista sovietico.

A inizio aprile, Malaparte aveva invano chiesto a Borelli, tramite Renzo Segala, l'autorizzazione a recarsi sul Lago Lådoga, ma poi era partito lo stesso. Mentre si trova su questo fronte, riflette sul rapporto dell'uomo con la natura e, descrivendo la guerra nella foresta nordica, prova un senso di smarrimento, come Dante nella selva²⁰. Oppresso dall'«orrore»²¹ di una foresta che, «prepotente e selvaggia», «domina, divora e schiaccia ogni cosa», egli dichiara che l'unica certezza degli uomini, «anche nemici fra loro» è la «coscienza della comune umanità». Come già era successo sulle Alpi, anche nelle foreste del nord la natura mostra agli uomini un volto ostile, e, per sopravvivere, essi dovrebbero unirsi fra loro. Nella foresta, però, neanche l'appello alla comune umanità è più sufficiente: questa nasconde in sé un'oscura violenza che spinge l'uomo a ritrovare «i suoi istinti primordiali», «i suoi più profondi moti ferini». La guerra nella foresta distrugge il senso

¹⁷ A. Borelli, lettera inedita a R. Segala, 20 aprile 1942, *ibidem*.

¹⁸ C. Malaparte, lettera inedita ad A. Borelli, 21 aprile 1942, *ibidem*.

¹⁹ *Id.*, *Il sangue operaio*, «Prospettive», 15 maggio 1942, ora *M. VI*, p. 133.

²⁰ Per approfondire il tema del valore simbolico della foresta si legga: E. Mattiati, *La forêt nordique, miroir symbolique de la guerre, Les écrivains-journalistes*, p. 363-370).

²¹ C. Malaparte, *Dèmoni, uomini e bestie nelle selve del Lådoga*, «CdS», 6 maggio 1942, come le successive.

di solidarietà fra esseri viventi; qui l'uomo combatte «la guerra nella sua forma più assoluta», libera dalle «sovrastrutture ideologiche o morali», ma ancora più violenta perché oppressa dalla «ferinità primigenia della natura e dell'uomo». Proprio di fronte a tale violenza l'essere umano ritrova paradossalmente la propria essenza: egli «appare qui nella sua forma più assoluta, più essenziale. L'uomo, nella foresta, è puro: la sua forza è tutta nel suo ritorno all'istinto», «la semplicità dell'uomo naturale si accompagna in lui a un quasi innaturale distacco dal mondo fisico. È come un blocco di pietra, come un tronco d'albero: è insensibile alle fatiche, agli stenti, alle ferite, al dolore della carne». Nella foresta finlandese, Malaparte trova una risposta alle proprie domande sull'essenza della natura umana, che risulta racchiusa, in definitiva nell'istinto. Se connotato positivamente, esso spinge l'uomo ad avvicinarsi a Dio, a sentirsi parte di un tutto nel rispetto di ciò che lo circonda (istinto animale); se connotato negativamente, conduce invece verso la spietatezza e la crudeltà (istinto bestiale). A metà fra questi due estremi si trova l'istinto di sopravvivenza, ossia quello che consente all'uomo di conservare l'“animalità buona” ma di ricorrere al lato “bestiale” quando necessario. È su questi concetti che si baserà interamente il suo “bestiario” del 1944.

Soffermandosi ancora sulle differenze fra i soldati sovietici e quelli finlandesi, Malaparte sostiene che entrambi gli schieramenti sono composti da «uomini [...] nella più semplice e più genuina espressione», «nati e vissuti e nelle foreste», ma pur senza voler diminuire il valore dei soldati sovietici, egli insiste ancora una volta sul fatto che essi siano «nettamente inferiori ai finlandesi. Non per coraggio, non per spirito di sacrificio, e neppure per le elementari qualità umane. Ma per il minor senso individuale, per la loro minore efficienza tecnica». Entra qui in gioco un concetto d'ispirazione soreliana che risulta di fondamentale importanza nella *Weltanschauung* malapartiana²²: lo scrittore ritiene infatti che la superiorità dei finnici dipenda dal fatto che ognuno di essi, «boscaiolo, contadino, pescatore, pastore di renne – [sia] aiutato, nei confronti dell'avversario, dall'altissimo grado di sviluppo tecnico raggiunto dalla Finlandia, dove la morale dominante è una “morale operaia” socialmente assai progredita». Sostanzialmente, i finlandesi possiederebbero più dei russi alcune delle qualità che secondo Malaparte caratterizzano la classe operaia a livello universale, come la «prontezza di decisione e d'iniziativa» e il «senso individuale», «doti che gli operai, indiscutibilmente, posseggono in misura assai maggiore che non i contadini». Anche se non la utilizza apertamente come un discrimine, lo scrittore fonda la sua distinzione anche sulla questione religiosa che lo preoccupava già nei suoi articoli precedenti. Nei soldati sovietici, infatti, la dottrina è così radicata che essi vivono e accettano lo spettacolo non umano dell'assedio di Leningrado come «un episodio del tutto naturale e logico della lotta di classe»²³. Il popolo sovietico «non ha una concezione

²² Si veda *Les écrivains-journalistes*, p. 389-391.

²³ C. Malaparte, *Il sangue operaio*, cit., p. 133.

della vita oltretterrena, nessuna speranza e nessun sospetto dell'al di là. Non spera, non crede nella gloria futura. Non aspetta. È un popolo che giunge alla morte a occhi chiusi, e non spera di poterli aprire di là dal muro bianco e liscio della morte»²⁴; «la morte, per un comunista, è una macchina che si ferma. [...] Un fatto puramente fisico, meccanico: non un fatto d'ordine morale». Solo chi ignora «qualunque grammatica religiosa, qualunque sintassi metafisica» può accettare la morte con tale indifferenza.

Se è vero che uno degli aspetti più rilevanti del *Volga nasce in Europa* «è l'esplicito rifiuto degli stereotipi ideologici e di matrice razziale che la propaganda ufficiale del regime aveva ordinato di usare ai suoi giornalisti come filtri della narrazione della guerra contro il bolscevismo»²⁵, ci sembra di poter affermare che nel confronto fra i popoli che emerge nel volume, l'unico a risultare davvero vincente agli occhi di Malaparte sia quello finlandese. A differenza di quanto sostenuto da parte della critica²⁶, il fascino di Malaparte nei confronti del mondo sovietico non si traduce in aperta ammirazione, e anzi il totalitarismo sovietico risulta tanto condannabile quanto quello nazi-fascista. L'articolo *Ritratto della Finlandia*, che non è mai stato pubblicato ma che è riportato nell'antologia Ronchi²⁷, si configura come un vero e proprio elogio alla libertà finnica. Lo scrittore ritiene che in Finlandia l'esercito sia un'emanazione diretta dello Stato, il quale, essendo regolato «dall'estrema correttezza e dal reciproco [...] e rigido (di marca luterana) rispetto»²⁸, non può che possedere un esercito «libero» e «democratico»:

La bravura, lo spirito di sacrificio, il coraggio, la tenacia combattiva, del popolo finnico in guerra, non è soltanto quel che si dice eroismo militare, (e sarebbe diminuirlo) ma è il prodotto dell'eroismo civile di questo popolo: è dovuto non tanto, cioè, (ed è questo il punto) alla forma della sua organizzazione sociale e statale, ai suoi ordinamenti politici (che han sempre scarsa importanza) quanto allo spirito con cui questi ordinamenti sono intesi dal popolo, quanto al civismo di questo popolo. [...] Vi è dunque, alla base dell'eroismo militare finnico, una grande

²⁴ *Id.*, *Come il cortile di un'officina dopo uno sciopero fallito*, «CdS», 17 maggio 1942, come le successive.

²⁵ F. Baldasso, *Curzio Malaparte e la letteratura crudele*, Roma, Carocci, 2019, p. 43.

²⁶ Marino Biondi sostiene per esempio: «Moderno superuomo temprato dall'ideologia, il bolscevico di massa, che continua a immolarsi, strappa l'applauso a questo ammiratore di eroi» (M. Biondi, *Pólemos. Le guerre di Malaparte, Scrittori e miti totalitari. Malaparte Pratolini Silone*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2002, pp. 92-93, e in genarle pp. 91-100). Baldasso ha recentemente scritto che, raccontando «i successi dell'uomo nuovo sovietico» e descrivendo «l'epopea dell'Armata rossa come un esercito di operai specializzati, un vero corpo sociale in cui il regime sovietico riconosce se stesso e i propri risultati» (F. Baldasso, *Curzio Malaparte e la guerra nei Balcani*, cit., p. 215), Malaparte «solleva un velo sul fallimento del fascismo in Italia come impresa collettiva basata sulla militarizzazione della società (F. Baldasso, *Curzio Malaparte e la letteratura crudele*, cit., p. 44). Come osserva Giacobbe, tuttavia «In queste corrispondenze, i temi della meccanicizzazione della guerra e dell'assimilazione del campo di battaglia a un'officina, con dei soldati che sembrano più operai al lavoro che uomini in lotta, sono ricorrenti. Non creano soltanto un rapporto [...] tra l'esercito sovietico e l'assente esercito fascista: un rapporto che, nonostante la vittoria suggerita e poi constatata dell'URSS, non si determina infine in superiorità di quest'ultima e lascia invece emergere elementi affini col sistema tedesco» (C. M. Giacobbe, *Davanti allo specchio: quanta Europa tra le righe dell'URSS*, *Atti 2020 To*, p. 239).

²⁷ C. Malaparte, *Ritratto della Finlandia*, *M. VI*, pp. 86-90.

²⁸ *Ivi*, p. 88, come le successive.

lezione di civismo.²⁹

La Finlandia appare agli occhi di Malaparte come un paese civile perché intento a perseguire la giustizia e l'uguaglianza per i suoi cittadini, e per nessun altro paese Malaparte spenderà mai parole tanto ammirate:

Quel che più colpisce l'osservatore, il quale viva lungo tempo in Finlandia, è l'armonia sociale che vi regna, e che la guerra non ha turbato, certo per la particolare natura di questa guerra finnica. Un'armonia virile, una solidarietà rivolta alle cose essenziali della vita, e insieme un distacco assoluto delle piccole vicende della vita stessa altrui. Si può dire che le classi sociali siano in Finlandia parificate più che altrove. Non v'è, tra operai o e borghese, quella distanza che v'è in Europa. Vi manca una grossa borghesia, tutto essendo pacificato nell'ideale piccolo borghese della comodità, della legge eguale per tutti. E questa idealità non è tanto una giusta distribuzione della ricchezza, quanto un'equa distribuzione del lavoro e del diporto, delle comodità. La politica vi è, se non disprezzata, tuttavia trascurata: non si dà grande importanza ai deputati, i Ministri non son nulla più degli altri cittadini. Quel che conta, in Finlandia, è l'uomo: e tutto, in quella particolare civiltà, o modo di vita, tutto concorre al rispetto dell'uomo, tutto concorre all'aiuto, e se non proprio all'amore (è difficile amare, nel Nord) almeno al profondo rispetto dell'uomo, della dignità umana. Mirabile paese, dove l'uomo non ha nessuna occasione di vergognarsi d'essere uomo!³⁰

Il «Corriere della Sera» si rassegna a pubblicare gli ultimi articoli di Malaparte dal fronte nord quando lo scrittore è ormai rientrato in Italia³¹ e sta già pensando ai futuri progetti, come dimostra una lettera del 14 maggio 1942 in cui contatta Marchiori per organizzare il suo prossimo viaggio in Nord Europa:

Il direttore ha disposto che io parta al più presto per il fronte di Leningrado, per assistere alla caduta della città, se questa cadrà, come sembra. E cadrà senza dubbio assai prima di Mosca. Nell'attesa della caduta di Leningrado, farò una corsa nei paesi del Nord (Svezia, Norvegia, Danimarca, Olanda, Paesi Baltici) dai quali il «Corriere» non ha avuto finora nessun servizio. Se Leningrado cadrà più presto del previsto, andrò nei paesi del nord dopo che avrò assistito all'entrata dei Tedeschi nell'antica capitale degli Zar. E poi, secondo quel che mi dirà il Direttore, o tornerò in Italia, o andrò nel Caucaso.³²

²⁹ Ivi, p. 89.

³⁰ Ivi, p. 90.

³¹ Da quanto è possibile ricostruire grazie alla corrispondenza con Borelli, dovrebbe essere tornato l'11 maggio o pochi giorni prima. Non vi sono lettere che indichino dove si trovi Malaparte fra il 22 aprile (data dell'ultimo fonogramma di Malaparte da Helsinki), e l'11 maggio (giorno in cui lo scrittore si trova certamente a Roma, come indica una nota della redazione del «Corriere»: «dare questa nota a Roma perché la diano a Malaparte a casa sua in via Gregoriana 44, Milano, dove egli si trova», redazione del «CdS», fonogramma inedito a C. Malaparte, 11 maggio 1942, 663c, ASFCdS.

³² C. Malaparte, lettera inedita ad A. Marchiori, 14 maggio 1942, *ibidem*.

Il 2 giugno Borelli chiede a Malaparte di partire per la Finlandia entro la fine del mese «per avere servizio fine giugno aut principio luglio»³³, lui risponde prontamente di voler anticipare la partenza alla metà del mese per inviare «due articoli Germania tre Svezia resto Finlandia»³⁴, ma finisce col prendere l'aereo per Helsinki soltanto il 4 luglio, dopo aver terminato una cura dentaria. Arrivato in Finlandia, a inizio agosto comunica di essersi finalmente ristabilito dopo un attacco di appendicite e di volersi mettere immediatamente in viaggio per la Lapponia. Sulla resistenza sovietica a Leningrado, infatti, ha già detto tutto ciò che aveva da dire e non vuole più aspettare: Maurizio Serra cita nella sua biografia una lettera conservata presso l'archivio Rulli nella quale lo scrittore rivela all'amico di essere «stufo di aspettare che Leningrado caschi»³⁵. Rientrato a Helsinki alla fine di agosto, viene nuovamente ricoverato alla clinica Heira e soltanto il 19 settembre fa sapere a Borelli di essersi ripreso. Nel resto del mese di settembre si reca a riposare a Stoccolma, mentre a ottobre torna a Roma e a novembre a Capri. Tra la fine di ottobre e l'inizio di novembre, Borelli richiede insistentemente a Malaparte gli articoli promessi, ma lo scrittore gli risponde soltanto verso la metà del mese:

Scusami del ritardo, ma ho durato fatica a impostare il servizio dalla Lapponia, a sfrondarlo della parte militare (che passa ora in seconda linea, rispetto agli avvenimenti del Mediterraneo. Così almeno mi pare, e posso sbagliarmi). Penso che il servizio sia meglio impostarlo sul lato "viaggio", scoperta di quei paesi in guerra, di quella di quella natura violata dalla guerra. Il paese è in se stesso interessantissimo. Parlerò esplicitamente della guerra quando parlerò di Petsamo, del fronte della Liza, degli Alpini tedeschi etc. Tu, in ogni modo, avvertimi del tuo modo di pensare. Non fermarti troppo su questi due primi articoli. Non si tratta che di un inizio generico, di un'inquadratura.³⁶

È dunque dall'Italia che Malaparte invia non solo il suo ultimo articolo dal fronte nord, *Arrivederci Leningrado* (25 novembre 1942), nel quale prende commiato dalla città assediata, ma anche tutti i suoi articoli sulla Lapponia, che vengono pubblicati fra la fine di novembre 1942 e quella di aprile 1943³⁷. Come vedremo nella seconda parte di questo lavoro, la fonte per la stesura degli articoli lapponi sono infatti, sfrondati e rivisitati, i dettagliatissimi appunti del *Giornale segreto*, che Malaparte comincia a scrivere proprio il 23 luglio 1942 a Helsinki. Qui egli annota i resoconti delle

³³ A. Borelli, telegramma inedito a C. Malaparte, 2 giugno 1942, *ibidem*.

³⁴ C. Malaparte, telegramma inedito ad A. Borelli, 3 giugno 1942, *ibidem*.

³⁵ C. Malaparte, lettera a G. Rulli, 24 agosto 1942, Archivio Rulli, citata in Serra, p. 311.

³⁶ *Id.*, lettera inedita ad A. Borelli, 14 novembre 1942, 663c, ASFCdS.

³⁷ *Al limite estremo dell'umanità* (19 novembre 1942), *Venite a vedere questo giardino* (1 dicembre 1942), *Il deserto di luce* (4 dicembre 1942), *Guerra nell'età della renna* (15 dicembre 1942), *L'uomo che ha vinto il Nord* (27 dicembre 1942), *Kermesse al circolo polare* (6 gennaio 1943), *Spettri di uomini di alberi e di animali* (9 gennaio 1943), *Le amazzoni del Nord* (20 gennaio 1943), *Una guerra di attesa* (7 febbraio 1943), *La "porta" del Nord* (23 marzo 1943), *Ho visto gli alberi camminare* (27 marzo 1943), *Idolatria della solitudine* (17 aprile 1943), *I lupi ci guardano passando* (20 aprile 1943).

sue giornate e tratteggia gli schizzi dei personaggi che appariranno non soltanto nelle pagine del «Corriere della Sera», ma anche in *Kaputt*.

Spintosi in Lapponia per il «desiderio di conoscere intimamente una delle poche regioni d'Europa rimaste “vergini”, di cui gli stessi abitanti conoscono solo i tratti superficiali, gli aspetti esteriori, i lineamenti sensibili all'occhio, ma ignorano il senso profondo»³⁸, durante il viaggio oltre il circolo polare artico Malaparte avvia una riflessione che sembra astrarsi rispetto al momento contingente della guerra, che «nell'estremo Nord [...] ha un suo viso singolare»: è cioè una «presenza invisibile»³⁹, «immota e silenziosa»⁴⁰, «come una belva in agguato». Lo scrittore attribuisce la trasfigurazione della realtà in questa regione non alla guerra, bensì a una luce accecante e gelida, che, come la sabbia del deserto, «cancella i segni dell'uomo». Per via di questa luce «pura e violenta»⁴¹, che sembra scaturire dalla superficie stessa delle cose, la Lapponia finisce con l'apparire come la «superposizione mentale di un paesaggio del sud, di un'immagine mediterranea», pervasa tuttavia da un sentimento funebre d'angoscia. Considerare il continente iperboreo «come un paese europeo, o anche semplicemente umano»⁴², sostiene lo scrittore, sarebbe infatti «assurdo»: non solo esso è situato «oltre le frontiere della stessa umanità», ma in questa terra «incomprensibile» «l'uomo [...] appare destituito di valore». Sembra che esso sia giunto in queste terre «per caso»⁴³ e che «non debba vivervi a lungo», tutto ciò che lo riguarda non appare né durevole né fecondo: «l'uomo e la sua filosofia, la sua letteratura, la sua superbia, il suo genio, il suo stesso destino, la sua storicità. Tutto quassù finisce»⁴⁴. In fin dei conti non è nemmeno l'uomo «il vero protagonista di questo dramma», ma «il subcosciente, il suo spettro: l'animale nella sua forma più mitica». Il Nord rappresenta «il muro liscio e bianco»⁴⁵ dell'Europa (com'era definita la morte in un articolo precedente⁴⁶), il punto in cui «l'ondata immensa» della civiltà e della storia europea «si abbatte e muore»⁴⁷. Il rapporto dell'essere umano con la natura si riduce qui a un vero e proprio scontro: «la natura del Nord nega l'uomo»⁴⁸, e i pochi elementi umani che vi s'intravedono non sono altro che i segni di una «disperata lotta»⁴⁹. Il giardino pubblico di Oulu, nota per esempio Malaparte, non ha alcun valore estetico: serve

³⁸ C. Malaparte, *Al limite estremo dell'umanità nel cuore del continente elettrico*, «CdS», 19 novembre 1942, come le successive.

³⁹ C. Malaparte, *Il deserto di luce*, «CdS», 4 dicembre 1942.

⁴⁰ *Id.*, *Una guerra di attesa*, «CdS», 7 febbraio 1943, come le successive.

⁴¹ *Id.*, *I lupi ci guardano passando*, «CdS», 20 aprile 1943, come le successive.

⁴² *Id.*, *Al limite estremo dell'umanità*, cit., come le successive

⁴³ *Id.*, *Il deserto di luce*, cit., come le successive.

⁴⁴ *Id.*, *Al limite estremo dell'umanità*, cit., come le successive.

⁴⁵ *Id.*, *Venite a vedere questo “giardino”*, «CdS», 1° dicembre 1942.

⁴⁶ *Id.*, *Come il cortile di un'officina dopo uno sciopero fallito*, cit.

⁴⁷ *Id.*, *Al limite estremo dell'umanità*, cit., come le successive.

⁴⁸ *Id.*, *Venite a vedere questo “giardino”*, cit.

⁴⁹ *Id.*, *Al limite estremo dell'umanità*, cit.

soltanto a rivendicare la posizione dell'uomo rispetto alla natura, a rendere evidente un confine; si tratta di un bosco domesticato, «una specie di giardino zoologico, dove non già le fiere sono chiuse in gabbia, ma gli alberi»⁵⁰.

Lo scrittore chiarisce in tale contesto che i problemi religiosi sono essenzialmente relativi al rapporto dell'uomo con la natura. Egli sostiene che «il problema puramente umano dell'esistenza, nelle difficili condizioni di vita del Nord, non è che il riflesso di un dramma religioso, dove la natura, massimamente la natura animale, è il principale protagonista»: il luteranesimo, qui, si è deformato, diventando «una specie di cristianesimo magico nel quale la figura di Cristo è a volte usurpata da quella di una pianta, più spesso da quella di un animale». Quanto più si spinge a Nord, tanto più Malaparte si convince che la natura sia «un aspetto della morte»⁵¹: essa provoca nell'uomo un senso di oppressione che è «qualcosa di più preciso e di più vago insieme»⁵² rispetto a quello che si prova nella foresta. Attraverso il cielo del Nord, infatti, «appare il vuoto, la solitudine disperata della creazione, un gelido deserto sospeso sull'attesa e sulla speranza degli uomini»⁵³. Contrapponendosi all'«immensa, impassibile serenità»⁵⁴ di una natura spaventosa perché «estranea»⁵⁵, l'inquietudine dell'essere umano diventa più acuta, facendogli avvertire dolorosamente la coscienza della solitudine: «quanto più si procede verso il Nord, quanto più la luce si fra crudele, tanto più nuda, più dolorosa, più assoluta appare la solitudine umana»⁵⁶.

Lo scrittore si trova in Italia dall'ottobre 1942, e pur dichiarandosi disposto, sin dal febbraio 1943, a partire al più presto per la Svezia, continua a rimandare la propria partenza. Il 18 marzo annuncia di aver ricevuto il visto svedese, Borelli il 26 gli chiede di affrettare la partenza e il 10 aprile gli intima di precisargliene la data. Malaparte, scusandosi per il ritardo in una lettera dell'11 aprile, dichiara di essere rimasto a letto per quindici giorni per un ascesso in gola («la mia solita angina»⁵⁷). Inviando il suo ultimo articolo dalla Lapponia in aprile, scrive a Borelli:

Ora verranno, subito, quelli svedesi. Ma non so se tu voglia, tra gli articoli lapponi e quelli svedesi, un "Ritratto finlandese", cioè un ritratto del popolo finnico: visto che finora nessuno di noi, corrispondenti dalla Finlandia, ha mai disegnato un ritratto in grande di quel popolo. È un omaggio che mi pare dovuto a quei simpatici sacripanti, specie in questo momento. Se mi vien

⁵⁰ *Id.*, *Venite a vedere questo "giardino"*, cit., come le successive.

⁵¹ *Id.*, *Spettri di uomini di alberi e di animali*, «CdS», 9 gennaio 1943.

⁵² *Id.*, *Le amazzoni del Nord*, «CdS», 20 gennaio 1943.

⁵³ *Id.*, *Venite a vedere questo "giardino"*, cit.

⁵⁴ *Id.*, *I lupi ci guardano passando*, cit.

⁵⁵ *Id.*, *Guerra nell'età della renna*, «CdS», 15 dicembre 1942.

⁵⁶ *Id.*, *Il deserto di luce*, cit.

⁵⁷ *Id.*, lettera inedita ad A. Borelli, 11 aprile 1943, 663c, ASFCdS.

fatto, te lo mando; se no, comincerò subito con primo articolo dalla Svezia.⁵⁸

Il direttore, senza curarsi di dargli indicazioni più precise, lo subissa di messaggi per chiedergli d'invargli urgentemente degli articoli, ma non ottiene alcuna risposta: Malaparte sembra scomparso. Venuto a sapere della partenza del suo sfuggente collaboratore, il 19 giugno Borelli chiede a un altro giornalista del «Corriere» che si trova a Stoccolma di «trovare a tutti i costi Malaparte che è già arrivato costì, e di chiedergli se ha spedito articoli di cui ho urgentissimo bisogno»⁵⁹. Lo stesso giorno, Malaparte si affretta a inviare una lettera al suo direttore:

Son qui da otto giorni, e ti spedisco oggi il primo articolo cui faranno seguito, regolarmente, molti altri. Ti prego di lasciare il sopra titolo *Giornale segreto*: esso mi serve, e mi servirà, per tutti quegli articoli che non saranno politici, ma di varietà e di colore, in modo da differenziarli. È un sopra titolo che userò anche in seguito, per la mia collaborazione di varietà. Qui c'è poco da dire. Vita morta. Farò un salto in Finlandia, fino in Carelia, caso mai.⁶⁰

Durante la permanenza in Svezia, che dura soltanto un mese, Malaparte invia tre articoli⁶¹ in cui abbandona i toni lugubri della Lapponia: il paese in cui è approdato gli appare come un'isola di pace, e non soltanto per via della sua neutralità, ma perché vi si respira «un istinto, fortissimo, di solidarietà umana»⁶².

Il 25 giugno, ancora lontano dall'immaginare ciò che sarebbe accaduto in Italia di lì a un mese, Malaparte invia a Borelli il suo secondo articolo dalla Svezia mettendolo al corrente dei propri piani per il futuro. Lo scrittore annuncia che non si sarebbe più accontentato di scrivere soltanto articoli di varietà, ma che sarebbe tornato a scriverne di politici: «Son d'accordo anche col Ministro Polverelli sul tono degli articoli politici: mostrare all'opinione pubblica italiana che non solo l'Italia è minacciata da gravi pericoli, ma anche molte altre regioni d'Europa. In modo che non si sembri, noialtri, i soli figli di puttana»⁶³. Nel suo secondo e terzo articolo dalla Svezia, lo scrittore assume in effetti un tono più aspro rispetto al primo e i suoi interventi sono tesi a mostrare che la questione dello sbarco degli alleati in Sicilia non può che rappresentare, anche in un paese neutrale come la Svezia, un allarme rispetto al «pericolo russo»⁶⁴: «uno sbarco anglo-sassone sul continente, in qualunque punto esso avvenga [...] è un aiuto effettivo, pratico, diretto all'U.R.S.S.». Quanto Malaparte fosse

⁵⁸ *Id.*, lettera inedita ad A. Borelli, 16 aprile 1943, *ibidem*.

⁵⁹ A. Borelli, fonogramma per P. Picotti, 19 aprile 1943, *ibidem*.

⁶⁰ C. Malaparte, lettera inedita ad A. Borelli, 19 giugno 1943, *ibidem*.

⁶¹ *L'isola svedese* (2 luglio 1943), *La Svezia di fronte alla Russia* (7 luglio 1943), *Il "Lagom" del popolo svedese* (14 luglio).

⁶² C. Malaparte, *L'isola svedese*, «CdS», 2 luglio 1943.

⁶³ *Id.*, lettera ad A. Borelli, 25 giugno 1943, 663c, ASFCdS, ora *M. VI*, p. 387.

⁶⁴ Questa e le successive citazioni sono tratte da C. Malaparte, *Il "Lagom" del popolo svedese*, «CdS», 14 luglio 1943.

convinto di poter perseguire il progetto appena cominciato lo dimostra la chiusura dell'ultimo articolo di questa serie, dove promette ai lettori di tornare negli articoli successivi sulle «eventualità che, da parte anglosassone, possono minacciare da vicino, sia pure in modo indiretto, la pace e la sicurezza della Svezia». Lo stesso Borelli, del tutto ignaro di ciò che sta per riservargli il destino, ancora il 22 luglio prega Malaparte di inviargli un articolo. Tre giorni dopo viene sospeso dal suo incarico.

Il 2 agosto, giorno successivo alla nomina del nuovo direttore del «Corriere della Sera» Ettore Janni, una nota di Raffaele Mauri per Michele Mottola recita: «Se dovessi avere articoli di Malaparte, ti prego di avvertire il direttore che ne sospenda la pubblicazione»⁶⁵.

⁶⁵ R. Mauri, fonogramma inedito a M. Mottola, 2 agosto 1943, 663c, ASFCdS.

2.1.3 *Il Volga nasce in Europa*

Il Volga nasce in Europa, l'ultima raccolta di Malaparte a vedere la luce prima della pubblicazione di *Kaputt*, contiene la maggior parte degli articoli scritti fra il giugno 1941 e il novembre 1942, in particolare quelli «tratti dal reportage compiuto durante l'operazione Barbarossa e l'assedio di Leningrado»¹. Il primo accenno di Malaparte all'idea di raccogliere questo gruppo di articoli si trova in una lettera del 16 giugno 1942 indirizzata al segretario di redazione del «Corriere», Andrea Marchiori:

Ho combinato con Bompiani per la raccolta dei miei articoli dalla Russia. Ti prego perciò di volermi cortesemente far spedire [...] tutti i numeri del "Corriere della Sera" contenenti i miei articoli dal fronte russo: sia quelli dell'anno scorso, a cominciare da quelli apparsi verso fine giugno, sino alla metà di settembre, o giù di lì, per concludere con quelli dal fronte di Leningrado, escludendo gli articoli sulla Polonia.²

Da quanto si evince dalla lettera, possiamo supporre che lo scrittore avesse già preso informalmente accordi con Bompiani, ma solo nei giorni seguenti scrive all'editore per concludere il contratto in merito alle sue «corrispondenze dalla Russia»³, ponendogli alcune domande a proposito della struttura del volume e insistendo affinché la raccolta venga rapidamente data alle stampe. La richiesta si fa incalzante in quasi tutte le lettere successive; in una lettera di dicembre, per esempio, lo sollecita: «ti prego di affrettare la composizione del mio libro, perché mi pare che sia questo il momento buono, data l'alta drammaticità del settore russo»⁴. Malaparte è determinato a pubblicare la raccolta nel minor tempo possibile per cavalcare la crescente ondata di interesse consacrata in quel preciso momento storico all'Unione Sovietica: come scrive a Bompiani, «tutto ciò che è russo, oggi va a ruba»⁵. La stampa del volume, annunciata come imminente all'inizio del febbraio del 1943, subisce tuttavia un ritardo per via del bombardamento che colpisce la tipografia, e il nuovo stabilimento impiegherà diversi mesi per la sua ricomposizione. Dopo un'ulteriore sollecitazione – «Lo so che ci sono delle difficoltà, ma lo capisci che il momento è questo? Ora o mai più? (diventa un libro vecchio, se aspetti un po')»⁶ – la raccolta vede finalmente la luce alla fine dell'agosto 1943. Secondo quanto sostenuto da Malaparte, il 15 settembre di quell'anno le autorità tedesche avrebbero

¹ E. Mattiati, *La guerra come laboratorio di scrittura malapartiana*, cit., p. 16.

² C. Malaparte, lettera inedita ad A. Marchiori del 16 giugno 1942, 663c, ASFCdS.

³ *Id.*, telegramma a V. Bompiani del 17 giugno 1942, ora *Laforgia*, p. 223.

⁴ C. Malaparte, lettera a V. Bompiani, 15 dicembre 1942, ora *Laforgia*, p. 226. Il 7 gennaio 1943 Malaparte scrive: «Bisogna far presto! Presto!» (ivi, p. 227), il 19 gennaio 1943: «Bisogna far presto. Il libro è impressionante per il tempo in cui è stato scritto e per la luce che getta su ciò che accade» (ivi, p. 229).

⁵ *Id.*, lettera a V. Bompiani, 12 marzo 1943, ivi, p. 232.

⁶ *Id.*, lettera a V. Bompiani, 21 agosto 1943, ivi, p. 238.

ottenuto il sequestro e la condanna al macero del libro: come osservato da Laforgia, è in realtà il Ministro della Cultura della Repubblica di Salò, Fernando Mezzasoma, a ordinarne il sequestro⁷. Il libro circola dunque soltanto per un paio di mesi prima di essere messo al bando. La prima riedizione del volume avviene nel 1948, quando la casa editrice parigina Domat ne acquista i diritti per la traduzione francese, mentre in Italia viene ristampato soltanto nel 1951 dalla casa editrice di Daria Guarnati, Aria d'Italia.

La lista degli articoli che Malaparte riceve tramite Marchiori in risposta alla sua richiesta del 16 giugno, conservata all'archivio del «Corriere», ne comprende trentasei scritti fra il 20 giugno 1941 e il 17 maggio 1942 e rappresenta effettivamente, con qualche aggiunta e con qualche esclusione, il nucleo costitutivo del *Volga nasce in Europa*. Gli articoli che, per volontà dell'autore, Marchiori non inserisce nella lista sono i quattro inviati dalla Polonia nel febbraio 1942 (sulle ragioni della cui esclusione torneremo nel prossimo paragrafo), ma risultano presenti altre due omissioni, ossia i due articoli della fine di marzo inviati da Königsberg e da Riga. I due articoli, esclusi forse da Marchiori per via di una svista, non sono stati tuttavia richiesti da Malaparte per la composizione del *Volga*, probabilmente a causa del loro contenuto dal sapore propagandistico: *Anche Kant è un soldato alle soglie del mondo slavo* elogia la città natale del filosofo tedesco come bastione e «porta» dell'Occidente, mentre *Aglio spagnolo in Lettonia* è un bozzetto in cui racconta del suo incontro con i «bravi ragazzi» della Division Azul, i volontari spagnoli nell'esercito tedesco.

Dei trentasei articoli della lista, Malaparte ne esclude altri sei. Le ragioni di tali espunzioni possiamo solo ipotizzarle: alcuni sono probabilmente considerati poco rilevanti perché dedicati per esempio a raccontare l'attesa della guerra (*Da Bucarest al fronte di Bessarabia* e *Kirghisi e tartari battuti nelle paludi della Bessarabia*), altri, come *Incontro con i soldati italiani in Ucraina*, sono venati di propaganda, oppure hanno un tono aspramente critico nei confronti dell'esercito sovietico sconfitto in Finlandia (*Com'è caduto l'ambizioso piano di Stalin* e *La situazione dei russi nell'Aunus diventa di ora in ora più tragica*). Nessuno di questi articoli è stato poi riutilizzato per la stesura di *Kaputt*: l'espunzione più vistosa per il fatto di essere ripresa nel romanzo è invece *In Jassy martoriata dal tradimento ebraico*, di cui ci occuperemo nel prossimo paragrafo. Ai trenta articoli selezionati dalla lista inviata da Marchiori, Malaparte ne aggiunge altri due: *Il sangue operaio* (che, come abbiamo visto, era stato pubblicato su «Prospettive») e *Arrivederci Leningrado*, l'ultimo inviato dal fronte russo, uscito sul «Corriere della Sera» il 25 novembre 1942 e non contemplato, dunque, nel piano iniziale del lavoro.

⁷ «Pregasi provvedere immediato sequestro ultimo volume scrittore Curzio Malaparte, edito Bompiani, intitolato *Il Volga nasce in Europa*», F. Mezzasoma, fonogramma per la Questura di Milano, 30 novembre 1943, ASM, *Prefettura. Gabinetto. II serie*, b. 282, fascicolo Bompiani, citato in *Laforgia*, p. 148.

Il volume che ne deriva è diviso in due parti, *Russia perché* (*La guerre et la grève* nell'edizione francese) e *La fortezza operaia*, la prima strutturata in diciassette capitoli e la seconda in quattordici – tredici nell'edizione del 1943, dove manca il cap. XXVI, *Una tomba nei sobborghi di Leningrado*⁸ –, per un totale di trentun capitoli, trenta nella prima edizione. I diciassette capitoli di *Russia perché* sono tratti da diciannove articoli che Malaparte invia da Romania, Ucraina, Moldavia e Bessarabia fra il 20 giugno e il 28 settembre 1941: due di essi vengono tagliati e accorpati in un unico capitolo, mentre un terzo suddiviso in due capitoli diversi. *La fortezza operaia* riprende invece gli articoli del servizio intitolato *L'assedio di Leningrado*, apparso in parte sul «Corriere» e in parte su «Prospettive» fra il 18 marzo e il 25 novembre 1942.

Come si evince da alcuni documenti conservati presso il Fondo Malaparte che sembrano essere una parte delle bozze scartate del *Volga*, gli articoli usciti sul «Corriere» vengono utilizzati da Malaparte come bozza di partenza da correggere e modificare per approdare alla versione definitiva. Si tratta di sei pagine formato A4, con incollato sul fronte al centro uno o più ritagli delle colonne dell'articolo di Malaparte uscito sul «Corriere», con alcune correzioni manoscritte a margine⁹. Nello specifico, cinque delle sei pagine contengono lacerti dell'articolo *In Jassy martoriata dal tradimento ebraico*, mentre sulla sesta pagina è incollata la prima colonna di *Al confine russo-romeno mentre stanno per scoppiare le ostilità*, dall'undicesima riga alla quintultima riga del primo paragrafo. Soffermandoci per il momento sulle correzioni relative all'ultimo foglio (fig. 1), osserviamo che, in alto a sinistra, in corrispondenza della prima riga, Malaparte annota: «in corsivo», e aggiunge a mano una parentesi tonda davanti alla parola con cui si apre il paragrafo; alcune parole sono inoltre cancellate e corrette a margine con altre.

Nella versione finale del volume, il contenuto del brano si ritrova all'interno del primo capitolo, *I corvi di Galatz*, dove Malaparte riprende l'articolo *Odore del Mar Nero* (fig. 2). Fra il primo e il secondo paragrafo, il testo è interrotto dal lacerto di *Al confine russo-romeno* e da un paio di paragrafi aggiuntivi, fra cui quello in cui Malaparte riprende e tematizza il concetto della continuità fra Russia ed Europa.

⁸ Rimando a C. M. Giacobbe, *Censura, autocensura e malapartiana revisione: storia di una corrispondenza scartata e recuperata ne Il Volga nasce in Europa, Sc[Arti]: riflessioni sul residuo fra selezione e divergenza*, «Altre modernità», (online), Università degli Studi di Milano, 2020, <https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/issue/view/1475>.

⁹ Entrambe sono conservate in 197/910, AM, FBVS.

Figura 1: correzioni di *Al confine russo-romeno mentre stanno per scoppiare le ostilità* (su concessione della Fondazione Biblioteca di via Senato)

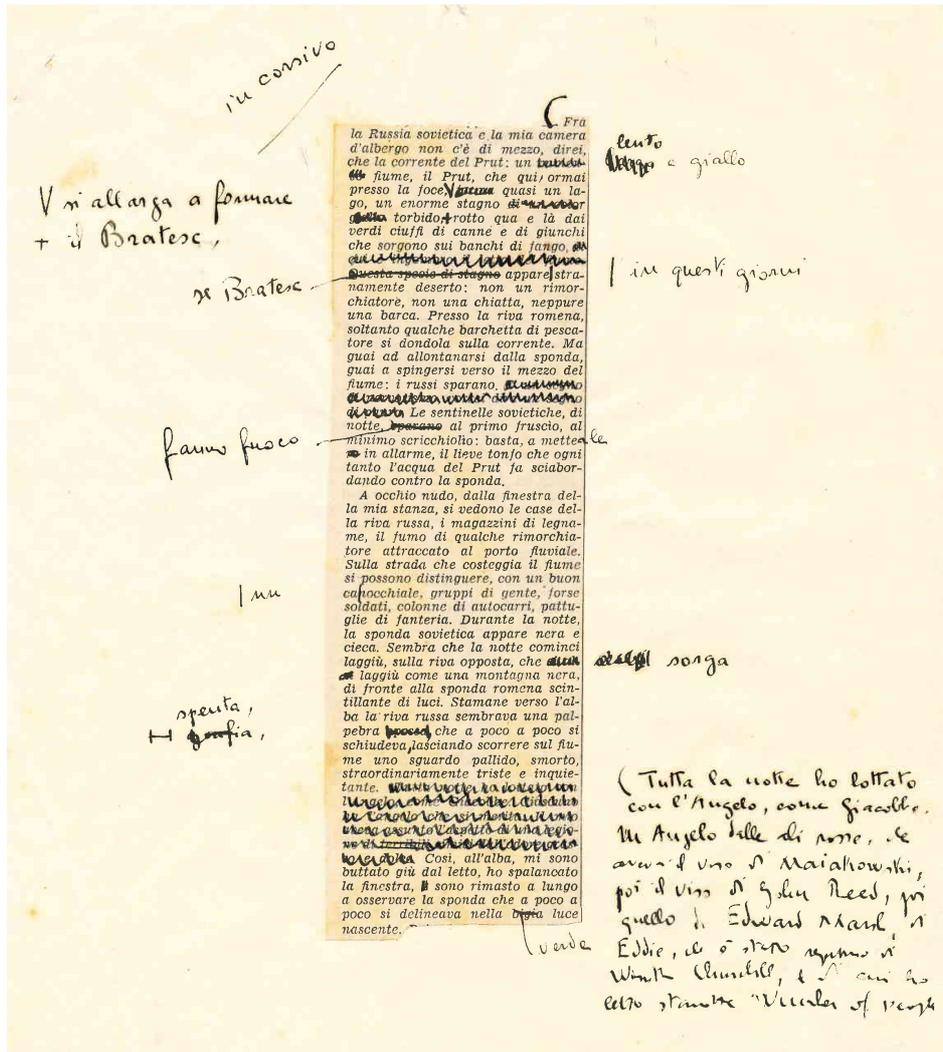


Figura 2: *I corvi di Galatz (Il Volga nasce in Europa)*

Galatz affiora dalle lagune, tra il Prut e il Danubio, e respira l'odore del fango, del pesce, dei canneti marci (in queste umide sere di giugno, il languido odore della melma impregna le foglie degli alberi, i capelli delle donne, le criniere dei cavalli, le lunghe sottane di velluto degli scopzi, i cocchieri eunuchi della famosa setta russa di cui Galatz è l'ultimo rifugio, l'ultimo tempio). Da Braila, a Galatz, a Sulina, fino ai monti della Dobrugia, il grande delta del Danubio è tutto un luccicare d'acque. Gli straripamenti di primavera hanno fatto di questa regione un'immensa palude. Qui la piatta pianura valacca ondeggia come un tendone mosso dal vento, si solleva ogni tanto, qua e là, con stanche onde di giallo terriccio, fuor degli sterminati acquitrini, finché si riposa in molli pieghe, formando una specie di curvo ciglio, una lieve conca, dove il lago di Bratesc si adagia in una perenne bruma trasparente, d'un colore azzurrino.

Galatz sorge sul ciglio di questa conca, al vertice del triangolo formato dal Danubio e dal Prut, che un poco a valle della città si incontrano. I monti della Dobrugia, remoti all'orizzonte, fan da sostegno a questo

Odore del Mar Nero

paesaggio fluido, alle sue case basse, alle sue paludi, alle sue brume leggere, e paiono, da lontano, il Tifata che è sopra Capua, hanno gli stessi languori azzurrognoli, le stesse sfumature verdi, la stessa romantica e delicata innocenza. Ogni tanto spariscono, dileguano all'orizzonte, lasciando un triste e incerto ricordo, qualcosa di femminile nell'aria delusa.

Odore del Mar Nero

(Fra la Russia sovietica e la mia camera d'albergo non c'è di mezzo che la corrente del Prut: un lento e giallo fiume che qui, ormai presso la foce, si allarga a formare quasi un lago, un immenso stagno torbido, il Bratesc, rotto qua e là dai verdi ciuffi di canne e di giunchi che sorgono sui banchi di melma. Il Prut, in questi giorni, appare stranamente deserto: non un rimorchiatore, non una chiatte, neppure una barca, solcano la corrente. Soltanto qualche barchetta da pescatore, presso la riva romena, si dondola sui pigri gorghi fangosi. Ma guai ad allontanarsi dalla sponda, guai a spingersi verso il mezzo del fiume: i russi sparano. Le sentinelle sovietiche, la notte, fanno fuoco al primo fruscio, al minimo schioccholio: basta, a metterle in allarme, il lieve tonfo che ogni tanto fa l'acqua del Prut sciabordando contro la sponda).

Al confine russo-romeno mentre stanno per scoppiare le ostilità

Ad occhio nudo, dalla finestra della mia stanza, si vedono le case della riva russa, i magazzini di legname, il fumo di qualche rimorchiatore attraccato nel porto fluviale. Sulla strada che costeggia il fiume si possono distinguere, con un cannocchiale, gruppi di gente, forse soldati, colonne di autocarri, pattuglie di cavalleria. Durante la notte, la sponda sovietica appare nera e cieca. Sembra che la notte cominci laggiù, sull'altra riva, che s'alzi laggiù dura e liscia come un muro nero, di fronte alla sponda romena scintillante di luci. Al-

l'alba, la riva sovietica sembra una palpebra spenta che a poco a poco si schiude, lasciando scorrere sul fiume uno sguardo pallido, smorto, straordinariamente triste e inquietante.

Nei viali dei giardini pubblici di Galatz frotte di bambini giocano a rincorrersi, gruppi di gente appoggiati al parapetto del Belvedere, a picco su una nuda, rossastra distesa di terreno paludoso tagliata di traverso dal terrapieno della ferrovia, osservano la riva russa facendosi tetto agli occhi con la mano: laggiù, di fronte, oltre il Prut, una sciarpa di fumo di seta azzurra si leva dalle case di Reni, si scioglie pigramente nell'aria polverosa. (Ancora due giorni, forse, ancora un giorno, soltanto poche ore). Mi sorprendo a guardare l'orologio del Municipio, mentre scendo in carrozza verso il ponte di Reni.

Aggiunta

Un odore forte, un odore violento e grasso, mi viene incontro dal Bratesc. Il fetore di qualche carogna sepolta nel fango. Grosse mosche verdi e azzurre, dalle ali iridate d'oro, ronzano intorno insistenti. Un reparto di zappatori romeni sta preparando una mina, per far saltare il ponte che congiunge la sponda di Galatz a quella sovietica di Reni. I soldati parlano a voce alta fra loro, ridendo. L'acqua torbida del Bratesc illumina di gialli riflessi un paesaggio in agonia, pigro e labile, un paesaggio sfatto. La guerra imminente si avverte come un temporale sospeso nell'aria, come qualcosa all'infuori della volontà umana, quasi come un fatto della natura. (Qui l'Europa è già fuori d'ogni ragione, di ogni architettura morale: soltanto un pretesto; un continente di carne sfatta). In capo al ponte, sulla soglia dell'U.R.S.S., sorge il rustico arco trionfale sovietico, sormontato dal trofeo rituale della falce e del martello. Non ho che da attraversare il ponte, non

ho che da percorrere qualche centinaio di passi, per uscir da questa Europa, per varcar le frontiere dell'altra Europa. Da un'Europa all'altra, il passo è breve. Ma, direi, assai più lungo della gamba.

Aggiunta

Veramente, in questo paesaggio, si respira qualcosa di incerto, di provvisorio. L'aspetto stesso della città, che il terremoto dello scorso novembre ha sparso di rovine e di macerie, suggerisce all'occhio immagini di un mondo fuggitivo, di una labile civiltà. Molte sono le case in rovina, quasi tutte ostentano profonde ferite: quali mancano del tetto, quali di un muro, quali della facciata; a queste sono ruinati i balconi, quelle altre mostrano larghe spaccature, attraverso le quali si intravedono gli interni borghesi, i pavimenti coperti di tappeti turchi, i letti viennesi, le orribili oleografie di cui sono tappezzate le pareti di ogni casa orientale. C'è un'intera strada, presso la Brascioveni, dove tutte le facciate delle case sono crollate; si vede la gente muoversi dietro paraventi di tela e di carta, come sulle tavole di un palcoscenico, davanti a una platea clamorosa e indifferente. Pare una scenografia di Piscator. Le travi che puntellano le facciate o i fianchi delle case formano lungo i marciapiedi una specie di continuo pergolato obliquo, sotto il quale gente di ogni razza e d'ogni lingua urla, si respinge, si rincorre, si coagula in crocchi fugaci, in tumulti improvvisi. Le macerie, in molti punti, specie nel quartiere intorno alla via Colonnello Boyle, ingombrano ancora i vicoli che scendono al porto. Tra quelle macerie, sotto quegli obliqui pergolati di travi, tra quei muri traballanti, tagliati da profonde ferite, davanti al palcoscenico di quelle case senza facciata, una folla di greci, di armeni, di zingari, di turchi, di ebrei, brulica in un

Odore del Mar Nero

Anche il secondo capitolo, *La guerra rossa*, è costituito da lacerti provenienti da diversi articoli giustapposti: in particolare, il capitolo comincia con un paragrafo di *Al confine russo-romeno* (intitolato sul «Corriere» *Le civette del Partenone*) ed è seguito da due paragrafi di *Resurrezione dell'elemento umano* (*Il passaggio del Prut* e *I segni della ritirata sovietica*), poi da due paragrafi di *Il "deserto umano"* e infine da un paragrafo tratto da *Resurrezione dell'elemento umano* con in mezzo una frase estrapolata ancora da *Il "deserto umano"* (fig. 3).

Figura 3: *La guerra rossa (Il Volga nasce in Europa)*

Jasci, 22 giugno

La guerra contro la Russia sovietica è incominciata stamani all'alba. Erano già due mesi (l'ultima volta sotto le mura di Belgrado, nello scorso aprile), che non udivo più la voce del cannone. In queste immense distese di grano, in queste sterminate « selve » di girasoli, la guerra mi appare nuovamente nella precisione del suo ordine metallico, nella lucentezza d'acciaio delle sue macchine, nel rombo continuo ed eguale dei suoi mille motori (Honegger, Hindemith). L'odore della benzina sopraffà nuovamente l'odore dell'uomo e del cavallo. (Ieri, risalendo il Prut verso nord-ovest, da Galatz a Jasci, lungo la frontiera sovietica, ho ritrovato, fermi ai crocicchi, con la targa di ottone appesa al collo, i *Feldgendarmen* impassibili e severi, armati della loro paletta di segnalazione rossa e bianca. « Alt! ». Son rimasto fermo due ore a un crocicchio per lasciar passare una colonna tedesca. Era una divisione motorizzata, preceduta da un reparto di carri pesanti. Veniva dalla Grecia. Aveva risalito l'Attica, la Beozia, la Tessaglia, la Macedonia, la Bulgaria, la Romania. Dal colonnato dorico del Partenone al colonnato d'acciaio della *Piatiletka*. I soldati, seduti sulle

panche messe di traverso sugli autocarri scoperti, apparivano bianchi di polvere. Sul cofano di ogni camion era dipinto con la biacca una specie di Partenone: una sagoma puerile di colonne doriche disegnate con la vernice bianca sul metallo grigio-scuro del cofano. Sotto la maschera di polvere, i visi si indovinavano anneriti dal sole, bruciati dal vento greco. I soldati stavano seduti sulle panche con una strana rigidezza, avevano l'aspetto di statue. Sembravano di marmo, tanto eran bianchi di polvere.

Uno di loro reggeva sul pugno una civetta, una civetta viva. Ed era senza dubbio una civetta dell'Acropoli, di quelle che cantano la notte fra i marmi del Partenone (l'uccello sacro a Pallade Atena, ad Atena « dagli occhi di civetta », *glaukopis Athena*). Scuoteva ogni tanto le ali per liberarsi dalla polvere: e in quell'incerto biancore polveroso gli occhi splendevano chiari, bellissimi. Anche il soldato tedesco aveva gli stessi occhi chiari, bellissimi. E c'era in quegli occhi uno sguardo misterioso e antico, pieno di quell'antico e misterioso senso dell'inesorabile.

Grige macchine di acciaio rombano dietro le siepi di salici, lungo le rive del Prut. Dai tubi di scappamento dei *Panzer* erompono azzurre lingue di fumo: nell'aria acerba un vapore bluastro si fonde col verde umido dell'erba e col riflesso d'oro del grano. Sotto l'arco sibilante degli « Stukas », le mobili colonne di carri armati sembrano sottili segni di matita sull'immensa lavagna verde della pianura moldava.

*Al confine russo-romeno
mentre stanno per
scoppiare le ostilità*

*Resurrezione
dell'elemento umano*

Riva destra del Prut, 23 giugno

Ho trascorso la notte in un villaggio sulla riva destra del Prut. Nel crepitare rabbioso della pioggia, e nel fragore degli elementi scatenati, si udiva di quando in quando il cannone tuonare all'orizzonte. Poi un denso opaco silenzio franava sulla pianura. Passavano nell'oscurità rotta dai lampi, sulla strada che attraversa il villaggio, colonne di autocarri, battaglioni di fanteria, artiglierie trainate da potenti automezzi. Il rombo dei motori, il calpestio dei cavalli, le voci rauche, empivano la notte di quella inquietudine ansiosa di cui è fatta l'attesa presso la linea del fuoco.

Poi un'alba incerta ha risvegliato la voce lontana dei cannoni. Nella nebbia squallida e sorda, appesa ai rami degli alberi come cotone idrofilo, il sole si leva lentamente, giallo e floscio come un tuorlo d'uovo.

« *Inainte, inainte, baètzi! Sa mergem sa mergem!* ». I soldati, in piedi sulle carrette, fanno schioccare la frusta, sferzano la groppa schiumosa dei cavalli. « *Inainte inainte, baètzi!* Avanti, avanti, ragazzi! ». Le ruote cigolano, affondano fino ai mozzi nel fango. Per tutte le strade lungo il Prut si allungano interminabili colonne di carrette militari romene, trainate da coppie di cavallucci pelosi, (quella specie di *caruzze* dei contadini, dal lungo fimone, dai fianchi fatti a rastrelliera). « *Sa mergem! Sa mergem!* ». Colonne motorizzate germaniche risalgono rombando quelle fumane di carrette, i meccanici si sporgono dagli autocarri gridando: « *Weg! Weg!* Largo! Largo! ». Le carrette si buttano nei fossi, i cavalli diguazzano nella melma profonda, i soldati romeni urlano, bestemmiano, ridono, fanno schioccare la frusta, sferzano la groppa schiumosa dei magri cavallucci pelosi. Il cielo è striato di ali metalliche, il continuo veloce passaggio

Resurrezione
dell'elemento umano

degli aerei tedeschi incide nel cielo i segni di un diamante sul vetro. Il ronzio dei motori scende sulla pianura con un dolce fruscio di pioggia.

Presso Husci, 25 giugno

Fino a oggi, in questi primi giorni di lotta, l'esercito rosso non si è ancora impegnato. Le sue masse di carri armati, le sue unità motorizzate, le sue divisioni di assalto, i suoi reparti di specialisti (che anche nell'esercito, come nel campo della produzione industriale, prendono il nome di *stakanowzi*, di *udarniki*) non sono ancora entrati in azione. Quelli che abbiamo di fronte sono reparti di copertura, poco numerosi: suppliscono al numero con la mobilità e l'ostinazione. Poiché i soldati sovietici si battono. La ritirata delle truppe rosse dalla Bessarabia è lontanissima dall'aver i caratteri di una fuga. E' un graduale ripiegamento di leggeri reparti di retroguardia, composti di mitraglieri, di squadroni di cavalleria, di specialisti del genio. Una ritirata metodica, da lungo tempo predisposta. Solo in qualche punto, dove le tracce della battaglia si fanno più perentorie (villaggi bruciati, carogne di cavalli rovesciate nei fossi, autocarri incendiati, qualche cadavere qua e là, ma pochi, stranamente pochi, come se le truppe sovietiche avessero l'ordine di trasportare con sé i propri morti), si avvertono i segni di un abbandono non predisposto, di qualcosa che rivela la sorpresa. (Benché sia chiaro che i russi non sono stati affatto sorpresi dalla guerra, almeno militarmente).

Ma non è il caso di affrettare un giudizio; la fisiologia di questi giorni di lotta ancora non lo consente.

Il deserto umano

Resurrezione
dell'elemento umano

Il deserto umano

I combattimenti sostenuti finora dalle divisioni germaniche e romene sono combattimenti di retroguardia. Il grosso dell'esercito russo del fronte ucraino non si impegnerà, probabilmente, fino alla propria linea di resistenza lungo il Dnieper. Tenterà di ritardare l'avanzata tedesca aggrappandosi alla riva del Dniester, ma l'urto vero e proprio, la battaglia vera e propria, non avrà luogo che sulla linea del Dnieper.

Presso Stefanesti, 27 giugno

Ho incontrato quest'oggi un gruppo di prigionieri sovietici. Scendevano da un autocarro davanti ad un Comando tattico tedesco. Giovanotti alti, dalla testa rasata, vestiti di una casacca di cuoio. Avevano più l'aria di meccanici che di soldati. Mi sono avvicinato al più giovane, gli ho rivolto alcune domande in russo. Mi ha guardato senza rispondere. Ho insistito, mi ha fissato un momento con gli occhi freddi e opachi. Poi mi ha detto con una specie di irritazione nella voce: «*Nié magù, non posso*». Gli ho offerto una sigaretta: l'ha accettata con indifferenza. Dopo due o tre boccate di fumo ha gettato la sigaretta per terra, e, come per scusarsi di questo suo gesto insolente, quasi per giustificarsi, mi ha rivolto un sorriso così strano, così umiliato, che avrei preferito mi avesse guardato con odio.

*Resurrezione
dell'elemento umano*

Questo procedimento è confermato dallo stesso Malaparte, che, una volta ricevuti gli articoli del «Corriere» richiesti nella lettera del 16 giugno 1942, scrive a Marchiori per ringraziarlo e per chiedergli di inviargli il duplicato di due numeri:

Grazie dei numeri arretrati del “Corriere della Sera”. Li ho già ritagliati e incollati, per formare il corpo del libro. Ma poiché c'è un articolo stampato in prima e in seconda pagina, non mi è possibile ritagliarlo se non ne ho due copie. Puoi farmi mandare il duplicato del numero del 5 Agosto 1941? Di un altro duplicato avrei bisogno: il numero inviatomi, infatti, era tutto sgualcito e tagliuzzato, inservibile. Si tratta del numero, credo del 7 luglio 1941, che pubblica un mio articolo datato da Zaicani, (Fronte di Ukraina) 6 luglio. È un articolo il cui titolo, mi sembra, parlava di enormi officine in movimento etc.¹⁰

Tornando alla struttura del volume, va segnalato che, al corpus di articoli del «Corriere», Malaparte aggiunge una prefazione intitolata *Guerra e sciopero (Pourquoi la Volga est un fleuve européen et pourquoi la Seine, la Tamise (et le Potomak aussi) sont ses affluents* nell'edizione francese) e una breve introduzione alla seconda parte, intitolata *L'assedio di Leningrado*. Interessante è notare che, a differenza di quanto aveva ipotizzato di fare per la raccolta etiopica e aveva fatto per *Il sole è cieco*, Malaparte non abbia incluso nel volume le fotografie scattate nel corso dei suoi pellegrinaggi sul fronte orientale, che sono «assai spesso immagini di rovine urbane: palazzi sventrati, ponti divelti, cumuli di detriti, pareti in bilico, vuoti edilizi. Oppure brulicare di folle civili

¹⁰ C. Malaparte, lettera ad A. Marchiori, 26 giugno 1942, 663c, ASFCdS. Grazie all'Archivio Storico del «CdS», è possibile verificare che l'articolo del 5 agosto, *Guerra di fanterie nell'Ucraina bionda di spighe*, venne effettivamente pubblicato in effetti su due pagine; quanto all'articolo datato da Zaicani, Malaparte si riferisce a *Marciano i tedeschi in Ucraina*, che non apparve sul «Corriere» del 7 luglio ma su quello del 10.

affaccendate, in ambienti visibilmente di crisi, di devastazione del tessuto cittadino; miseria, esodi, una grigia quotidianità»¹¹. Vero è che, come osserva Isnenghi, la drammaticità delle fotografie è contenuta, quasi che anche nell'immortalare le immagini Malaparte fosse costretto a rispettare «la censura del macabro abitualmente imposta dalle autorità politiche e militari»¹², ma le carogne di cavalli distese sul lato del fiume e le città devastate impresse sulla pellicola sarebbero risultate perfettamente in linea con il tono del volume.

In tutte e tre le edizioni del volume, lo scopo della prefazione è quello di difendersi dalle accuse di disfattismo e faziosità che gli erano state mosse mentre le corrispondenze venivano pubblicate, facendo leva sulla propria obiettività. Il confronto fra le tre versioni, che sono tutte diverse, benché accomunate da una matrice testuale simile, presenta due ordini di problemi: il primo è di tipo storico-biografico, mentre il secondo tocca il tema della censura e dell'autocensura, e riguarda quindi più da vicino la composizione dell'opera.

Partiamo dal primo problema: la manipolazione delle vicende storico-biografiche nella ricostruzione a posteriori degli eventi. La prefazione all'edizione del 1943, la più breve, è quella in cui Malaparte racconta cosa accadde realmente nell'estate del 1941:

Oggi tutti sono in grado di rendersi conto che io vedevo chiaro, e che la mia rimproverata simpatia per la Russia dei Soviet altro non era se non intelligenza obbiettiva. Ma allora non pareva così. E quando, nel settembre del 1941, feci ritorno in Italia stanco e malato, per rimettermi dalle fatiche e dalle sofferenze fisiche e morali di quella dura campagna, fu detto e ripetuto da molti, e creduto da gran parte dei lettori, che io fossi stato richiamato per ordine superiore, e fossi stato arrestato e inviato per la seconda volta a Lipari. La verità era molto più semplice, e cercherò di esporla brevemente: non già per giustificarmi, poiché non ho nessuna necessità di giustificarmi, ma per chiarire che le mie osservazioni e considerazioni della guerra contro l'U.R.S.S., piuttosto che dal momento, dall'occasione, e di animo parziale, erano frutto della mia personale esperienza delle cose russe, e di una seria e intelligente conoscenza dei problemi e degli spiriti della Russia comunista.¹³

Nel 1943 Malaparte dichiara di essere rientrato dall'Ucraina di propria iniziativa, modificando però la data del ritorno: come testimoniano le lettere di Borelli e di Mauri esaminate nel precedente paragrafo, lo scrittore aveva infatti rischiato di creare uno scandalo per il «Corriere» rientrando a Capri già nel mese di agosto, senza dir nulla a nessuno, mentre la redazione del quotidiano continuava a pubblicargli articoli datati dall'Ucraina.

La prefazione francese è invece molto più corposa: si tratta di tredici pagine contro le tre dell'edizione italiana del 1943. Non soltanto Malaparte amplia con digressioni saggistiche il testo

¹¹ M. Isnenghi, *I due occhi di Malaparte giornalista e fotografo*, cit., p. 5.

¹² Ivi, p. 6.

¹³ *Volga 43*, pp. 7-8.

originale, utilizzato come canovaccio di partenza, ma lo arricchisce enfatizzando largamente i propri meriti e modificando la versione dei fatti sostenuta precedentemente. L'autore sostiene che la parte più interessante del suo reportage fosse quella non scritta, ossia ciò che egli lasciava intendere fra le righe, lui solo fra tutti i corrispondenti che si trovavano al fronte:

Pour le lecteur français aussi, il sera facile aujourd'hui de lire entre les lignes de mon livre puisque les événements que j'annonçais se sont ensuite réalisés, et ils sont désormais connus de tous. Mais pendant l'été 1941, c'est-à-dire au commencement de la guerre contre la Russie, il n'était pas facile de prévoir la défaite de l'Allemagne, et il était dangereux de faire des prévisions favorables à la Russie¹⁴.

Evidenziando il proprio valore, Malaparte vuole rispondere a coloro che accusano lui e gli altri corrispondenti di guerra italiani di essere stati «favorables aux Allemands»¹⁵ per il solo fatto di essere stati a contatto con loro sul fronte russo: «Faut-il répéter que les Allemands étaient nos alliés? Ce qui eût été étrange, c'eût été de fréquenter de officiers et des soldats russes». Ed è qui che Malaparte si lascia prendere la mano:

Pour couper court à la malignité facile et gratuite de certains imbéciles de mauvaise foi, j'ajoute qu'en l'automne 1941, je fus arrêté par la Gestapo, et malgré les protestations du maréchal Messe, commandant l'armée italienne en Ukraine, je fus expulsé du front russe, accompagné à la frontière italienne et remis aux autorités fascistes. Les troupes hitlériennes étaient aux portes de Moscou, l'armée russe, contrairement à mes prévisions, semblait irrémédiablement battue. On pouvait croire que j'avais tort. L'opinion publique qui, jusqu'à ce jour-là, m'avait été favorable, m'abandonna. Et Mussolini, qui m'aurait peut-être épargné si j'avais eu raison, me fit condamner à quatre mois de résidence forcée, parce que j'avais tort. Ce ne fut quelques mois plus tard, lorsque Hitler, battu sous les murs de Moscou, fut forcé de se retirer en désordre sur Smolensk, que je fus de nouveau admis comme correspondant de guerre envoyé en exil dans les forêts de la Finlande auprès des troupes finlandaises. J'y demeurai jusqu'à la chute de Mussolini en juillet 1943.

Questa versione dei fatti, già smentita dai biografi Guerri¹⁶ e Serra¹⁷, viene ripresa parzialmente nella prefazione all'edizione del 1951: anche qui Malaparte sostiene di essere stato «espulso dal fronte sovietico, non ostante le proteste del generale Messe»¹⁸, e non soltanto condannato da Mussolini alla «quarantena per quattro mesi», ma anche minacciato di essere di nuovo confinato a Lipari. Nella nuova versione, inoltre, non sarebbe stato inviato in Finlandia per punizione, ma avrebbe scelto lui stesso, di propria iniziativa, di essere inviato in un paese «dove Hitler non aveva

¹⁴ C. Malaparte, *Volga 48*, p. 18.

¹⁵ Ivi, p. 20, come le successive.

¹⁶ Guerri, pp. 200-201.

¹⁷ Si veda Serra, p. 300-301.

¹⁸ *Volga 51*, p. X, come le successive.

autorità», «per timore di qualche rappresaglia tedesca», e lì sarebbe rimasto per ben «due anni». La verità, lo abbiamo visto, è che fu Borelli a chiedergli di partire per la Finlandia per sostituire Montanelli; Malaparte accettò, ma di fatto vi soggiornò per molto meno tempo di quello che dichiara, ossia per circa cinque mesi¹⁹. Essendo l'edizione del 1951 quella più diffusa in Italia, questa precisazione cronologica ci sembra necessaria perché, benché per i loro contenuti le due raccolte italiane siano identiche, la prefazione più affidabile resta quella redatta nel 1943.

Il secondo punto rilevante sollevato nella prefazione è relativo alla questione della censura. Nella prefazione del 1943, Malaparte dichiara che le sue corrispondenze dal fronte sovietico furono «rispettate dalla censura italiana»²⁰ e che esse «sono apparse intatte, tali e quali io le venivo scrivendo»²¹. Anche rispetto al titolo della raccolta, che avrebbe dovuto essere *Guerra e sciopero*, lo scrittore precisa di aver scelto con rammarico di rinunciarvi per via del «sospetto, non del tutto gratuito, che si potesse dare a quel titolo il valore di un arbitrario e incauto accostamento fra guerra e sciopero»²². Cinque anni dopo, pubblicando per la prima volta il suo libro in Francia, lo scrittore riprende quanto sostenuto nel 1943 relativamente al ruolo della censura. Dichiara di aver descritto la guerra russa oggettivamente «en laissant à la censure italienne le soin d'élaguer de mes écrits tout ce qu'elle jugeait inopportun, ou dangereux, de faire connaître au public italien»²³, ma precisa che i testi pubblicati dal «Corriere» e riuniti nel *Volga* sono «à quelques détails près»²⁴ gli stessi che aveva scritto in origine: in rari casi ha dovuto ristabilire in raccolta il testo integrale di un articolo interamente o parzialmente censurato. Nello specifico, Malaparte si riferisce a *Il sangue operaio*, comparso nella prima edizione italiana senza alcuna particolare indicazione, e al finale degli articoli *Dio torna a casa* e *Fattoria rossa*, che nel '43 non contenevano nessuna modifica rispetto alla versione pubblicata sul «Corriere». Nell'edizione Domat, inoltre, lo scrittore attribuisce la ragione del cambio del titolo alla censura: «Le titre *La guerre et la grève* ayant été interdit en novembre 1942 par la censure italienne, je fus par conséquent obligé de le changer»²⁵.

L'edizione del 1951 non presenta variazioni sostanziali rispetto alla versione del 1948: anche qui Malaparte ribadisce di aver ricevuto, «sia pure a denti stretti»²⁶, il permesso della censura fascista di pubblicare i suoi articoli e anche qui inserisce il finale originale di *Dio torna a casa* e *Fattoria*

¹⁹ Dal 21 febbraio all'11 maggio e dal 4 luglio alla fine di agosto 1942. Lo evidenzia anche Serra (cfr. Serra, p. 310), facendo un raffronto con lo studio di J. Ahooven (J. Ahooven, *Malaparte in Finlandia. Quando e dove?*, «Settentrione», 17/2005, pp. 9-18).

²⁰ C. Malaparte, *Volga 43*, p. 8.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ivi*, p. 12.

²³ *Volga 48*, pp. 17.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ivi*, p. 10.

²⁶ *Volga 51*, p. X.

rossa, segnalando però l'aggiunta non nella prefazione bensì direttamente nel testo, dove apporta la modifica. Insiste anche qui nel sostenere che fu la censura a richiedere il cambio del titolo, e aggiunge che «non aveva torto, dal suo punto di vista»²⁷, a temere «che i lettori potessero dare a quel titolo il valore di una premeditata, e pericolosa, contrapposizione del fatto “sciopero” al fatto “guerra”, e fossero indotti a pensare che l'arma più efficace contro la guerra, contro qualunque guerra, sia lo sciopero. Non volevo intendere *soltanto* questo, con quel titolo, ma *anche* questo»²⁸.

Quali conclusioni trarre dunque, rispetto a tale problematica? La sorella di Malaparte, nella sua biografia, sostiene, in un commento relativo proprio al *Volga nasce in Europa*, che «gli articoli del “Corriere della Sera” non erano gran che fedeli ai manoscritti: ricordiamo quanto Malaparte se ne lamentava»²⁹, e cita però come esempio il contenuto di una lettera relativa all'articolo *In Jassy martoriata dal tradimento ebraico*³⁰, che non figura nella raccolta e che rappresenta davvero un caso estremo di manipolazione di un testo da parte della censura (vi ritorneremo nel dettaglio nel prossimo paragrafo). La stessa versione è ripresa da Maurizio Serra nella sua biografia, dove egli sostiene che, come ogni corrispondente di guerra, Malaparte «ha ragione di lamentarsi [...] a proposito della censura»³¹. Il biografo dichiara infatti che «già le sue corrispondenze dall'Etiopia, e perfino quelle encomiastiche dalla Grecia, erano spesso tagliate» e che egli

protestava ogni volta, ma poiché i suoi articoli erano generalmente trasmessi via radio dalla legazione o dal Consolato italiano più vicino, oppure dalle stazioni ricetrasmittenti volanti della Wehrmacht, il testo finiva nelle mani del censore ancor prima di raggiungere il giornale, dove in ogni caso il direttore e il caposervizio erano sottoposti a leggi draconiane». Egli sostiene anche che «dopo l'inizio delle operazioni a est, la situazione peggiorò, si arrivava persino a stravolgere il contenuto e il significato degli articoli.

A questo proposito, anche il biografo cita l'articolo su Iași.

Da parte nostra siamo propensi a credere che la censura non abbia avuto un peso così determinante sugli articoli di Malaparte. Ciò non significa, ovviamente, che lo scrittore non dovesse sottostare agli stretti dettami del Ministero della Cultura Popolare: molti dei pezzi parzialmente (o

²⁷ Ivi, p. XV.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ E. Ronchi Suckert, *Commento, M. IX*, p. 822.

³⁰ Edda Ronchi Suckert scrive: «A Borelli: “È inutile, scrive, che abbiate un corrispondente in prima linea, per poi pubblicare le notizie dei comunicati tedeschi. Io non posso scrivere quello che vogliono gli altri. Io posso narrare soltanto quello che vedo, che giudico obbiettivamente» (*ibidem*), che presumiamo sia una personale riscrittura di una lettera che in realtà è Costa a scrivere a Borelli: «Malaparte dice di aver constatato che il suo articolo su un episodio di Jassy è stato tagliato barbaramente e che il titolo è in contrasto col contenuto. Esso non corrisponde infatti né con la realtà dei fatti né con lo spirito dell'articolo, e tanto meno con l'onestà professionale di Malaparte. Aggiunge essere inutile avere un inviato speciale al fronte se poi si pubblicano notizie da Berlino che affermano il contrario di quanto afferma egli», G. Costa, lettera inedita ad A. Borelli, 17 luglio 1942, 663c, ASFCdS.

³¹ *Serra*, p. 312, come le successive.

apertamente) encomiastici che abbiamo citato nei precedenti paragrafi erano commissionati più o meno sottilmente da Borelli, e abbiamo sottolineato più volte quanto la censura autoimposta pesasse già in fase di composizione. Come sostiene lo stesso Serra, però, «poiché i testi inviati da Malaparte al “Corriere”, non sono più disponibili, non è possibile mettere a raffronto la versione pubblicata dal quotidiano – *dopo* l’approvazione o gli interventi della censura – con quella che lo scrittore presenta come tale»³², e dunque, nella maggior parte dei casi (alcuni rari dattiloscritti, come abbiamo visto e come vedremo, si sono conservati³³) non possiamo valutare oggettivamente né l’esistenza di tagli causati dalla censura né la loro effettiva portata. Non possiamo verificare nemmeno se siano stati effettivamente censurati i finali di *Fattoria rossa* e *Dio torna a casa*, o se invece siano stati semplicemente aggiunti a posteriori.

Dal carteggio Borelli-Malaparte conservato all’Archivio Storico del «Corriere della Sera» non emergono, sin dal periodo etiopico, particolari lamentele da parte dello scrittore in merito a presunti tagli. Prima di scrivere quel servizio, infatti, Malaparte aveva esaminato «punto per punto»³⁴, insieme a Renzo Meregazzi, capo gabinetto del Ministro per l’Africa italiana, ciò che avrebbe detto sull’Etiopia e «come» lo avrebbe detto. L’unica richiesta avanzata da Borelli in merito agli articoli era stata di affrettarne la stesura e di suddividere in più parti quelli più lunghi. Anche rispetto alla situazione greca Malaparte aveva dovuto essere molto cauto, essendo la censura greca «severissima»³⁵, tuttavia, come abbiamo visto, lo scrittore aveva previsto di scrivere una serie di articoli di varietà da pubblicare mentre si trovava in Grecia per preparare il terreno a testi “politici” che avrebbero potuto invece vedere la luce soltanto dopo l’effettivo attacco dell’Italia alla Grecia. Malaparte doveva sottostare come tutti alle regole della censura, ma non solo non è possibile dimostrare se e in che modo essa sia intervenuta sui suoi articoli; sono rari anche i casi in cui questi gli sono stati rifiutati: ciò prova appunto che il ruolo più importante lo svolgeva la censura autoimposta, il divieto introiettato di scrivere soltanto di “cose permesse”.

Nello specifico caso dei pezzi raccolti per il *Volga*, quindi, non abbiamo alcun elemento che ci consenta di pensare che ciò che Malaparte dichiara in tutte e tre le prefazioni al volume – ossia che la censura *non* intervenne a modificare i suoi articoli – non corrisponda al vero³⁶. D’altro canto, quale sarebbe stato per lo scrittore il vantaggio nel dichiarare di non essere stato perseguitato dalla censura

³² Ivi, p. 313.

³³ Ci riferiamo al dattiloscritto dell’articolo *La battaglia nel cielo vista dalla cabina dell’armiere* (9 febbraio 1941): 662c, ASFCdS e a quello di *In Jassy martoriata dal tradimento ebraico* (4 luglio 1941): 197/910, AM, FBVS.

³⁴ C. Malaparte, lettera ad A. Borelli, 2 maggio 1939, 662c, ASFCdS, ora C. Malaparte, *Viaggio in Etiopia e altri scritti africani*, cit., p. 213.

³⁵ *Id.*, lettera ad A. Borelli, 11 ottobre 1940, 662c, ASFCdS, ora *M. V.*, p. 347.

³⁶ A tal proposito, anche Guerri sostiene che «gli articoli non vennero rimaneggiati dal *Corriere della Sera*, come infatti testimonia Gaetano Afeltra, allora direttore del quotidiano incaricato di curarne la pubblicazione», ma non cita la fonte. Cfr. *Guerri*, p. 199.

fascista per ciò che aveva osato scrivere sui comunisti? Al contrario, ciò che ci sembra ben più interessante è notare che, nonostante Malaparte abbia spesso espresso – durante la guerra contro la Russia – una notevole indipendenza di giudizio, abbia potuto pubblicare le sue corrispondenze senza grandi problemi.

Il suo merito principale fu di aver capito che alla gente importava abbastanza poco delle grandi manovre, degli eroismi, delle previsioni dell'immane vittoria; e dette al lettore ciò che il lettore voleva: la descrizione della vita quotidiana di una colonna in marcia di conquista, di come si comportava il nemico, della sua umanità semplice – nei soldati – come quella degli aggressori, e seppe far capire che tutti non erano se non piccoli meccanismi passivi di un grande ingranaggio. Volle insomma mostrare, senza enfasi, senza retorica, senza “colore” l'aspetto quotidiano, umano (sociale, dice lui) della guerra, e lo fece con abbastanza obiettività da sembrare quasi neutrale; di più: velatamente rivelò la grande forza del nemico e la sua propria simpatia per quel popolo.³⁷

Guerri individua il punto cruciale di questo discorso: non soltanto le corrispondenze di Malaparte avevano successo (e aumentavano quindi le vendite del giornale), ma *apparivano* anche piuttosto neutrali. Il loro tono non era propagandistico, ma Malaparte era sufficientemente intelligente da non contraddire mai apertamente ciò che veniva sbandierato dalla propaganda. Proprio per questo è esagerato dargli credito quando sostiene, nelle sue prefazioni al *Volga*, di aver saputo sin dall'inizio che la Germania avrebbe perso la guerra e di averlo rivelato da subito, fra le righe dei suoi articoli.

A questo proposito, un altro tema interessante, che è già stato oggetto di un'accesa polemica, è quello delle effettive o presunte variazioni apportate dallo scrittore riunendo gli articoli in raccolta e poi ripubblicando il volume nella seconda edizione italiana. Nel 1980, riportando nella sua biografia di Malaparte le modifiche della versione originale di *Sangue operaio*, Giordano Bruno Guerri sostiene che questo è «l'esempio più clamoroso di falso in un libro dove i falsi non si contano: per cambiare il tono, se non il senso di molti concetti o episodi, per farli sembrare più spregiudicati e filosovietici di quanto non fossero in realtà»³⁸. Malaparte insinuava nell'articolo rifiutato dal «Corriere» e poi pubblicato su «Prospettive» che dietro all'ostinazione della resistenza sovietica vi fosse uno spaventoso calcolo politico, quello di eliminare le masse operaie di Leningrado, «potenzialmente trozkiste, cioè potenzialmente antistaliniane»³⁹, e che l'assedio di Leningrado fosse quindi, in realtà, una «premeditata, calcolata (freddamente premeditata e calcolata) ecatombe»⁴⁰. Ebbene, nel *Volga nasce in Europa* lo scrittore elimina i sei paragrafi più controversi della prima versione e aggiunge un finale nel quale, al contrario, esalta il coraggio e il sacrificio degli operai di Leningrado, che

³⁷ Ivi., pp. 197-198.

³⁸ Ivi, p. 199.

³⁹ Ivi, p. 135.

⁴⁰ C. Malaparte, *Il sangue operaio*, «Prospettive», n. 28-29, 15 maggio 1942, ora *M. VI*, p. 134.

«combattono e muoiono per la rivoluzione»⁴¹. Dopo aver citato altre lievi modifiche, lo storico prosegue:

Come si vede non si tratta neanche di grandi cose: tanto che se Malaparte avesse raccolto gli articoli così com'erano, senza truccarli, i suoi meriti ne sarebbero risultati poco sviliti: bisognerebbe ugualmente riconoscergli che fu il più obiettivo, moderato, acuto corrispondente italiano dai fronti. Ma a Malaparte, spesso patetico, sempre esasperante nella sua volontà di essere il primo della classe, il 10 non basta, e pur di ottenere la lode fa – è il caso di dirlo – carte false. E trasforma una delle sue opere più belle, interessanti e oneste in un imbroglio un po' meschino e, tutto sommato, ridicolo.⁴²

Edda Ronchi Suckert ha commentato aspramente il giudizio del «sedicente scrittore di storia»⁴³ che aveva attaccato il fratello, cercando di dimostrare l'assurdità delle sue dichiarazioni e sostenendo che le edizioni del 1943 e del 1951 sono identiche⁴⁴. Dello stesso avviso è Giuseppe Pardini, il quale sostiene che le differenze fra gli articoli e il testo in volume e fra le due edizioni italiane sono principalmente aggiustamenti stilistici di poco conto, insignificanti anche dal punto di vista contenutistico: in definitiva esse «non influiscono sul giudizio, sul valore e sul contenuto ideologico del libro in questione»⁴⁵. Lo storico, che da un lato accoglie l'ipotesi che Malaparte abbia potuto ripristinare nel testo quelle parti volte a porre in miglior luce la figura del soldato sovietico, avallando quindi l'ipotesi che queste siano state soppresse dalla censura (e non aggiunte semplicemente a posteriori), dall'altro nota che nel volume vi sono però anche altre integrazioni che vanno in direzione opposta, che esprimono cioè valutazioni molto severe nei confronti dei russi. Proprio perché le osservazioni in merito alla varietà delle aggiunte sono del tutto pertinenti ci sembra poco plausibile l'ipotesi che Malaparte abbia potuto ripristinare nel *Volga* le parti censurate. Come conferma la sua lettera a Marchiori citata all'inizio di questo paragrafo, lo scrittore ha senza dubbio composto la sua raccolta a partire dagli articoli già pubblicati sul «Corriere» e non a partire dai dattiloscritti originali. Certo, rileggendo i propri articoli, Malaparte avrebbe potuto inserire a memoria le parti censurate, ma ci sembra più plausibile che li abbia modificati rileggendoli e utilizzandoli come bozze di partenza. Non si dimentichi, inoltre, che in due casi, a partire dal 1948, lo scrittore ha tenuto a indicare l'intervento della censura – reale o immaginario che fosse –, facendo quindi volutamente passare le altre modifiche sotto silenzio.

⁴¹ *Id.*, *Il sangue operaio*, *Volga* 51, p. 250. Da questa edizione sono tratte tutte le successive citazioni al volume, salvo diversa indicazione.

⁴² *Guerra*, p. 200.

⁴³ E. Ronchi Suckert, *Commento*, *M. IX*, p. 819.

⁴⁴ Si veda: *ivi*, pp. 816-824.

⁴⁵ *Pardini*, p. 297.

Se quindi è vero che, come sostiene Maurizio Serra, in fin dei conti queste modifiche sono il più delle volte così sottili da permettere a qualunque lettore di verificare che il contenuto non cambia «in misura essenziale»⁴⁶ da un'edizione all'altra, è importante tuttavia tenerne conto per comprendere in che misura e in che modo Malaparte abbia lavorato alla rielaborazione del testo. Benché infatti, nel passaggio al volume, lo scrittore non intervenga a «stravolgere il tessuto degli articoli»⁴⁷ e le rettifiche siano spesso impercettibili, esse sono talvolta «anche sensibili»⁴⁸ nella modifica del contenuto e del tono. Alcune aggiunte hanno lo scopo di dare rilievo all'una o all'altra virtù dello scrittore-giornalista, o semplicemente alla sua presenza sul campo: nel capitolo *Tecnica e «morale operaia»*, lo scrittore aggiunge per esempio alcune brevi frasi volte a sottolineare la propria obiettività di testimone⁴⁹, in *Campo di battaglia sovietico* mette in mostra la propria empatia nei confronti della giovane pilota di un carrarmato sovietico distrutto⁵⁰; in *Polvere e pioggia* c'è un punto in cui Malaparte dichiara di parlare con se stesso, mentre nella versione originale si rivolgeva a Lino Pellegrini⁵¹; in *Arrivederci Leningrado* il riferimento agli otto mesi trascorsi al fronte viene amplificato in un anno. Fra le modifiche più interessanti vi sono quelle finalizzate a mettere in maggior rilievo la sua preveggenza, che a volte riguardano singole frasi (come in *Campo di battaglia sovietico*, in cui si passa da «La decisione di questa guerra non si potrà ottenere che da un seguito di battaglie campali e si raggiungerà per manovra»⁵² a «Non mi stancherò mai di ripetere che la guerra contro la Russia sarà dura, difficile e lunga. E non è certo lo sfondamento della linea Stalin ciò che abbrevierà la guerra»⁵³) e altre volte l'intera struttura di un articolo, come nel caso di *Arrivederci*

⁴⁶ Serra, p. 314.

⁴⁷ F. Baldasso, *Curzio Malaparte e la guerra nei Balcani*, cit., p. 199.

⁴⁸ M. Isnenghi, *Russia e campagna di Russia nella stampa italiana. 1940-1943*, cit., p. 32.

⁴⁹ Lo scrittore sottolinea il suo proposito di voler presentare i fatti «obiettivamente, senza inutili e stupide partigianerie tutti gli elementi caratteristiche di questa guerra» e di preferire questo metodo «al comodo sistema (cui non ricorrerò mai, per nessuna ragione) di denigrare l'avversario» (C. Malaparte, *Tecnica e morale operaia, Volga 51*, cit. p. 35-36). È curioso però notare che nel capitolo intitolato *L'Ucraina, tomba del grano*, decida di omettere un paragrafo in cui, sul quotidiano, metteva in evidenza i suoi meriti: «Benché io sia l'unico giornalista non solo italiano e non soltanto dell'Asse, ma di qualunque Nazione (sul fronte sovietico, con l'esercito rosso, non vi è nessuna corrispondente di guerra, né russo né straniero e neppure americano: tutte le corrispondenze del fronte sovietico sono datate da Mosca), benché io sia dunque l'unico corrispondente di guerra il quale abbia avuto, col collega Pellegrini, il privilegio di far parte di una colonna motorizzata germanica, di poter assistere di persona agli episodi più interessanti di questa gigantesca lotta e di porre per primo (non come combattente, ma come testimone) il piede sul territorio sovietico, a me pare che il mio compito debba essere assai diverso da quello tradizionale di un corrispondente di guerra» (C. Malaparte, *I contadini dell'Ucraina non «interrano» il grano*, «CdS», 19 luglio 1941). Probabilmente lo scrittore si rende conto che un paragrafo simile, in volume, sarebbe risultato ridondante.

⁵⁰ Vedendo la donna, «sulla quarantina» nell'articolo e «sulla trentina» nel *Volga*, nell'articolo si limita a dichiarare che «Sono molto numerose, nell'esercito comunista, le donne che combattono nell'aviazione e nei carri d'assalto», mentre nel volume aggiunge una commossa reazione: «“Brava, brava”, dico fra me. Allungo la mano, le accarezzo pietosamente la fronte. “Cara”, dico fra me», C. Malaparte, *Campo di battaglia sovietico, Volga 51*, p. 122.

⁵¹ Si passa da «“Se non piove prima di sera”, dicevo a Pellegrini, «io torno indietro» (C. Malaparte, *Strade e villaggi ucraini*, 28 settembre 1941) a «“Se non piove prima di sera”, mi dicevo, «io torno indietro» (C. Malaparte, *Polvere e pioggia, Volga 51*, p. 160).

⁵² C. Malaparte, *Battaglie germaniche sulla strada di Kiev*, cit.

⁵³ *Id.*, *Campo di battaglia sovietico, Volga 51*, 124.

Leningrado. Come abbiamo visto poc'anzi, sfogliando il carteggio di Malaparte e Borelli non risulta che, almeno in un primo tempo, lo scrittore risultasse così convinto del fatto che la città non sarebbe caduta; nel volume, invece, sottolinea la lungimiranza delle proprie previsioni rispetto alla resistenza di Leningrado. In quello che nel *Volga* è definito come un «tardo autunno singolarmente mite»⁵⁴, le condizioni della città, a Malaparte, sembrano addirittura migliorate: per questa ragione il paragrafo in cui, nell'articolo, descriveva (utilizzando il tempo presente) le critiche condizioni della città viene reso all'imperfetto (si passa cioè da «l'immensa città langue nel pallido chiarore delle sue "notti bianche", che a grado a grado vanno declinando» a «L'immensa città, fino a pochi giorni or sono, languiva nel pallido chiarore delle sue "notti bianche", che a grado a grado andavano declinando»⁵⁵). Dove scrive che «La città sembra colta dalla matita di un disegnatore in un momento di stanchezza, forse di attesa», elimina la frase che nell'originale seguiva: «L'attesa di un triste, temuto evento: un morbo, una sciagura, la morte di una stagione»⁵⁶. Lo scrittore suggerisce l'idea che l'assedio di Leningrado sia ormai un ricordo («Par quasi che l'assedio di Leningrado non sia che un remoto episodio, appartenga a una storia remota»⁵⁷) e per questo elimina anche ogni frase che possa richiamare l'immagine di una città ridotta allo stremo («È l'ora di allontanarsi, di andarsene. L'agonia di Leningrado non vuol testimoni inutili»⁵⁸). Aggiunge anche un commento che riprende apertamente quello che è stato scelto come *leitmotiv* del volume, ossia il tema della vicinanza fra l'Europa e la Russia:

Qui più che altrove, sugli altri settori del fronte russo, ha preso un aspetto e un valore di antitesi. Non è la solita, e troppo facile, antitesi fra Oriente e Occidente, fra l'Asia e l'Europa: ma una specie di paragone tra le due forze che si urtano in seno alla civiltà occidentale. Qui l'Occidente incontra se stesso, nel suo punto più sensibile e più vulnerabile. Nel punto in cui lo spirito più antico, e quello modernissimo dell'Europa, si incontrano, si misurano, si provano.⁵⁹

Vi sono poi altre integrazioni o espunzioni volte ad ammorbidire o rinforzare alcuni giudizi: in *L'Ucraina, tomba del grano* scompare per esempio un attacco alla propaganda britannica, accusata di mettere in giro voci «che avrebbero lo scopo di dimostrare vana la conquista della Russia»⁶⁰, mentre in *Guardateli bene in viso, questi morti* viene aggiunta una lunga digressione dove è ribadito che il significato della guerra fra Russia e Germania risiede nel confronto fra due diversi «sistemi di

⁵⁴ *Id.*, *Arrivederci Leningrado, Volga 51*, p. 312.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ivi*, p. 313.

⁵⁷ *Ivi*, p. 315.

⁵⁸ *Ivi*, p. 317.

⁵⁹ *Ivi*, p. 314.

⁶⁰ C. Malaparte, *L'Ucraina, tomba del grano, Volga 51*, p. 96.

industrializzazione»⁶¹. In altri punti, come vedremo, aggiunge infine particolari che diano maggiore concretezza alle vicende, al semplice scopo di rendere il testo più letterario. È esagerato, quindi, sostenere che le modifiche siano state apportate tutte indistintamente al fine di dare un tono più filosovietico alla raccolta, dalla quale infatti non scompaiono i molti giudizi sull'inferiorità dell'esercito russo rispetto a quello tedesco e a quello finlandese. Si può dire, tuttavia, che molte di queste sono volte ad accentuare «l'atteggiamento di apertura nei confronti del mondo sovietico»⁶²: alcune integrazioni o espunzioni sono volte a limare i punti in cui è più evidente la "compromissione" dello scrittore nei confronti dei tedeschi, altre ad ammorbidire i giudizi negativi nei confronti dei russi, o viceversa a rinforzare quelli positivi.

Nel capitolo *Oltre il Prut* scompare per esempio la parte centrale di un paragrafo che nell'articolo del «Corriere» era dedicato agli scambi avuti con un comandante tedesco:

Appena fuori del villaggio si ferma la colonna motorizzata tedesca con la quale dobbiamo proseguire verso la linea del fuoco. <Ci presentiamo al comandante della colonna: fo' per mostrargli l'Ausweis del Comando di armata: ma il colonnello Z. R. mi ferma con un breve gesto: è già informato. Ha già ricevuto l'ordine di accoglierci nel suo reparto: «Sono contento – mi dice – di ospitare un ufficiale italiano, un capitano degli alpini». E aggiunge che durante la campagna jugoslava ha conosciuto il colonnello Migliorati, degli alpini. «Un bell'ufficiale, - dice – Molto buoni soldati gli alpini». Poi si volge a Pellegrini, si scusa dei disagi ai quali andiamo incontro e sorride signorilmente, con un'eleganza asciutta e liscia, che è in perfetta armonia con lo stile della sua colonna con l'acciaio dei suoi carri e il ritmo dei suoi motori.>⁶³

In *Gli ippopotami del Dniester*, lo scrittore elimina una serie di brindisi e di battute scambiate amicalmente con un ufficiale tedesco a proposito di *Problemi del leninismo* di Stalin, dove il libro è definito «dal punto di vista scientifico [...] di scarsa importanza»⁶⁴; e ancora, nel *Bivacco nero* aggiunge una riflessione sul senso religioso dei soldati tedeschi in cui sembra accostare la loro laicità all'ateismo russo (nell'esercito tedesco, infatti, «i cappellani militari, in numero limitatissimo, assolvono un compito che è molto lontano da quello dell'assistenza religiosa. Affermano una presenza, sono una testimonianza, null'altro»⁶⁵).

In *Ragazzi in uniforme* sopprime i due paragrafi in cui i soldati sovietici sono descritti come «poveri esseri deboli e malaticci» (cfr. p. 117) e alla fine del capitolo, quando riporta l'espressione «ragazzi decaduti», attribuita da un giovane finlandese ai soldati russi, attenua il suo commento aggiungendo alcune parti che non erano presenti nell'articolo:

⁶¹ *Id.*, *Guardateli bene in viso, questi morti*, *Volga 51*, p. 53.

⁶² F. Baldasso, *Curzio Malaparte e la guerra nei Balcani*, cit., p. 199.

⁶³ C. Malaparte, *Con una «motorizzata» tedesca verso il cuore dell'Ucraina*, «CdS», 9 luglio 1941.

⁶⁴ *Id.*, *Gli ippopotami del Dniester*, «CdS», 7 agosto 1941.

⁶⁵ *Id.*, *Il bivacco nero*, *Volga 51*, p. 146.

Basterebbe questa espressione a far comprendere con quanta consapevolezza e con quanto senso di responsabilità <(e forse con eccessiva amarezza)>la generosa gioventù finlandese giudichi le condizioni fisiche e morali della gioventù sovietica, <storicamente e socialmente assai più provata, e, in un certo senso, più infelice>.

E tuttavia, in *Fuga dei morti*, lo scrittore non aggiunge al testo originale soltanto diversi paragrafi che mettono in rilievo il coraggio, la forza e l'efficienza tecnica dell'esercito russo, ma anche altri che ne sottolineano il fanatismo cieco; in *Città proibita* individua «Il segreto della resistenza di questa immensa città, più che nelle armi, più che nel coraggio dei suoi soldati [...] nella sua incredibile capacità di soffrire»⁶⁶, mentre nell'articolo originale «nella sua indifferenza e nella sua apatia»⁶⁷. In *Prigione di navi*, lo scrittore aggiunge alcuni paragrafi nei quali loda nei sovietici «la tecnica della difesa di una città»⁶⁸, ch'essi possiedono al più alto grado, e riconosce che la loro offensiva invernale, «pur rivelandosi strategicamente inefficace, ha tuttavia obbligato il Comando germanico ad arretrare lo schieramento delle artiglierie pesanti»⁶⁹. In *Maschere di ghiaccio* vengono aggiunti, in punti diversi, alcuni dettagli sulla costruzione del ponte di ghiaccio sovietico e sul suo funzionamento che mostrano la grande efficienza tecnica dell'esercito nemico. In *Prigione di navi*, tuttavia, viene anche aggiunto un paragrafo in cui vengono elogiate l'organizzazione sociale e il progresso tecnico dei finlandesi, di cui viene ribadita la superiorità rispetto ai russi⁷⁰.

Allo stesso modo, in *Come il cortile di un'officina dopo uno sciopero fallito*, quando si sofferma ad analizzare la concezione della morte dei sovietici, Malaparte non risparmia un altro aspro giudizio: «È un popolo, ormai, che odia Dio in se stesso, odia se stesso non soltanto nei propri simili, ma negli animali»⁷¹. L'aggiunta di tale frase consente allo scrittore di narrare un episodio che non rende per nulla onore ai sovietici, a maggior ragione tenendo conto del fatto che per lui il grado di civiltà dell'uomo può essere valutato soltanto sulla base dei rapporti che questo intrattiene con l'universo animale, che rappresenta la parte migliore dell'essere umano «la più umile, la più pura»⁷²:

Un cane esce da una baracca, si avvicina al ferito, annusa le bende intrise di sangue. Il ferito lo afferra dolcemente per il collare, accarezzandolo, e intanto raccoglie una scheggia di ghiaccio,

⁶⁶ C. Malaparte, *Città proibita*, *Volga 51*, p. 209.

⁶⁷ *Id.*, *Cinque milioni di uomini in agonia*, «CdS», 11 aprile 1942.

⁶⁸ *Id.*, *Prigione di navi*, *Volga 51*, cit., p. 237.

⁶⁹ *Ivi*, p. 239.

⁷⁰ Il *leitmotiv* della superiorità dei finlandesi è riscontrabile in tutti gli articoli, e viene amplificato anche mediante alcune integrazioni successive: si veda per esempio l'aggiunta del paragrafo in cui vengono poste a confronto la morale finlandese e quella russa nel capitolo XXVII o, nel capitolo XXVIII, dei paragrafi in cui vengono esaminate la biblioteca dei finlandesi e quella dei russi, gli uni interessati a una straordinaria varietà di argomenti, gli altri soltanto ai «catechismi» comunisti (cfr. *Angeli, uomini e bestie nelle selve del Ladoga*, *Volga 51*, p. 272 e *Con l'«uomo morto» nell'immensa foresta*, *ivi*, pp. 284-287).

⁷¹ *Id.*, *Come il cortile di un'officina dopo uno sciopero fallito*, *Volga 51*, p. 308.

⁷² *Id.*, *Angoscia di ragazzo*, «CdS», 29 dicembre 1936.

se l'accomoda nella mano, col taglio in fuori, e con quella percuote la bestia in mezzo alla fronte. Il cane urla di dolore, si divincola, si strappa dalla stretta feroce, fugge sanguinando con la fronte spaccata. Il ferito ride. I prigionieri ridono. «Pois! Pois! Via! Via!», grida il soldato di scorta. Il piccolo corteo si rimette in moto, sparisce dentro il bosco.⁷³

Né l'uomo nuovo tedesco né l'uomo nuovo russo meritano nel *Volga nasce in Europa* una speciale ammirazione: Malaparte, al contrario, sembra suggerire il fallimento dei due schieramenti rispetto all'uomo libero finlandese. Al contrario della società finnica, quella russa e quella tedesca non sono libere perché non rispettano l'uomo e la sua dignità. I toni della narrazione dello scontro fra totalitarismi anticipano già, in fin dei conti, la posizione di Malaparte in *Kaputt*: la presunta narrazione "oggettiva" dello scrittore tende a evidenziare le ombre che ciascuna ideologia produce.

Se le espunzioni e le integrazioni non sembrano svilire il valore documentario della raccolta, ci si può chiedere invece quale sia il vero significato di un'integrazione come quella appena citata: Malaparte sarà stato realmente testimone dell'episodio che narra? Il sospetto è che lo abbia inventato per arricchire la narrazione, e lo stesso sospetto sorge leggendo il finale dei due articoli che lo scrittore dichiara essere stati censurati, *Fattoria rossa* e *Dio torna nella sua casa*.

In *Fattoria rossa*, Malaparte descrive una fattoria romena che pur non essendo più ufficialmente assoggettata alle leggi sovietiche, rappresenta di fatto «una cellula del corpo economico e sociale sovietico, un microcosmo, intatto e perfetto, della società comunista, dell'economia agricola dell'U.R.S.S.»⁷⁴. Nella conclusione dell'articolo, dopo aver elogiato la forza d'animo e le capacità pratiche della ragazza che nell'ultimo anno si è occupata della gestione della fattoria tenendo testa «ai funzionari del *kolkhoz*, agli ispettori degli Ammassi, ai commissari delle requisizioni», Malaparte la incoraggia a non smettere di farlo, e lei, arrossendo, risponde: «Abbiamo difeso i nostri campi, non abbiamo fatto nulla di male»⁷⁵. L'articolo pubblicato sul «Corriere» si chiudeva con la risposta di Malaparte che diceva: «No, certo, non avete fatto nulla di male»; nel finale che invece sostiene sia stato censurato, lo scrittore narra di essersi risvegliato nel fienile «qualche ora più tardi» e di aver scorto, andando verso il pozzo per bere, il cadavere della ragazza con il viso insanguinato. Coprendoglielo con un fazzoletto, dice fra sé: «No, non hai fatto nulla di male».

Dio torna nella sua casa, come abbiamo visto, si concludeva con un Malaparte incapace di esprimere la propria commozione di fronte alla spiritualità ancora intatta delle antiche generazioni del villaggio di Olscianka, finalmente libere di adornare la loro chiesa (trasformata dai sovietici in un magazzino durante l'occupazione, cfr. p. 111). Nella presunta conclusione originale dell'articolo

⁷³ *Id.*, *Come il cortile di un'officina dopo uno sciopero fallito*, *Volga 51*, pp. 308-309.

⁷⁴ C. Malaparte, *Fattoria rossa*, *Volga 51*, p. 59.

⁷⁵ *Ivi*, p. 69, come le successive.

Malaparte riporta l'ordine, impartito dalle autorità militari tedesche, di legare i cavalli nella chiesa, con il quale anch'essi ne negano di fatto la funzione religiosa⁷⁶. Sostenendo che l'integrazione finale fosse stata censurata, lo scrittore vuole sottolineare come, nelle intenzioni, l'articolo non avrebbe voluto essere uno spauracchio antibolscevico, bensì una riflessione sulla questione religiosa. Siccome non disponiamo del dattiloscritto originale dell'articolo, non possiamo verificare se l'ultima parte sia stata effettivamente tagliata dalla censura o aggiunta a posteriori da Malaparte; quel che è certo è che lo scrittore teneva moltissimo a questo articolo. L'11 agosto, inviandolo alla redazione del «Corriere», pregava infatti Mauri di intercedere presso gli uffici della censura perché il pezzo non venisse modificato: «Ti prego di far presente al censore che il problema trattato da me questa sera è molto più grave di quello che non appaia dal modo delicato come io l'ho trattato»⁷⁷, e si rivolgeva anche a Rizzini, scrivendo: «l'articolo di questa sera è un po' lungo, ma ti prego di non tagliarlo. Ti prego anche di non cambiare assolutamente il titolo. Vedrai che l'articolo è scritto con una certa delicatezza»⁷⁸. In nessuna delle lettere successive Malaparte lamenta che le sue richieste non siano state esaudite: ciò non significa che l'articolo non possa essere stato tagliato, ma ci sembra più plausibile che sia stato pubblicato interamente. Un'integrazione di questo genere, infatti, mostra bene quanto gli uomini di entrambi gli schieramenti risultino privi di *pietas*: inserendola, Malaparte ha modo di dare più spessore e coerenza alla riflessione etica contenuta nella sua raccolta.

Le modifiche finalizzate a giustificare la raccolta degli articoli in volume, e cioè a conferirle maggiore letterarietà, coerenza e omogeneità, sono numerose. Prima di tutto notiamo che, nel passaggio dal giornale al volume, Malaparte modifica la maggior parte dei titoli originali degli articoli, lunghi e descrittivi, per renderli più brevi: si passa per esempio da *Una colonna corazzata tedesca contro i «cavalli corazzati» mongoli* a *I cavalli d'acciaio*, da *Campo di battaglia sovietico, dove i morti non sono «fuggiti»* a *La fuga dei morti* o da *I contadini dell'Ucraina non «interteranno» il grano* a *L'Ucraina, tomba del grano*. In altri casi viene data centralità a dettagli apparentemente secondari, che invece si trasformano nel volume nella sintesi simbolica dell'intero capitolo: si pensi ad *Autocarri sopra un ponte di ghiaccio*, dove, per dare rilievo all'immagine dei volti dei cadaveri scolpiti nel ghiaccio che lo scrittore scorge verso la conclusione, il capitolo prende il titolo di *Maschere di ghiaccio*⁷⁹. Ancora, in *Battaglia nei campi ucraini* Malaparte racconta di essersi imbattuto in alcuni cadaveri russi e, rivedendo l'articolo per la raccolta, aggiunge un'integrazione che comincia con le frasi: «Guardateli bene in viso, questi morti, questi morti tartari, questi morti russi.

⁷⁶ Si veda C. Malaparte, *Dio torna a casa, Volga 51*, p. 157.

⁷⁷ C. Malaparte, fonogramma a R. Mauri, 11 agosto 1941, 662c, ASFCdS, ora *M. V.*, p. 707.

⁷⁸ *Id.*, fonogramma a O. Rizzini, 11 agosto 1941, *ibidem*.

⁷⁹ Rimandiamo all'appendice (p. 368) per prendere visione dei titoli originali e del loro corrispettivo in raccolta.

Sono cadaveri nuovi, completamente nuovi. Appena usciti dalla fabbrica della *Piatiletka*.»⁸⁰; proprio grazie a questa integrazione l'articolo viene ribattezzato *Guardateli bene in viso, questi morti*.

Come già era accaduto per alcuni dei suoi racconti degli anni Trenta, Malaparte elimina dagli articoli i sottotitoli inseriti dalla redazione del «Corriere» in fase di pubblicazione, cosa che gli permette di ridisporre l'impaginazione dei testi, unendo paragrafi che sul giornale erano stati separati e viceversa. Elimina anche in questo caso i sopratitoli e i sommari, contro l'inserimento dei quali si era scontrato diverse volte con Borelli, sino ad arrivare a minacciare di sospendere la propria collaborazione⁸¹. Le datazioni dei brani inseriti nei capitoli vengono diluite nel tempo per rendere la cronologia più omogenea, coprendo l'intero lasso temporale prescelto ed eliminando gli stacchi che inevitabilmente si sarebbero creati lasciando le datazioni originali e omettendo alcuni degli articoli: *Odore del Mar Nero*, datato 19 giugno sul «Corriere», viene antidatato di un giorno nel volume; *La guerra rossa*, diviso in quattro parti datate 22-23-25-27 giugno, raccoglie in realtà parti di articoli risalenti al 23 e al 25 giugno. *In Bessarabia con le truppe tedesche e romene*, 26 giugno, può essere così postdatato al 29 giugno e *Con una "motorizzata" tedesca*, 5 luglio, antidatato al 2: scegliendo infatti di non inserire gli articoli datati 28 giugno e 5 luglio, senza cambiare le datazioni si sarebbe creato uno stacco troppo ampio rispetto all'articolo successivo, del 7 luglio. Le date degli articoli *Battaglia dei campi ucraini*, *Sosta nella fattoria*, *Una colonna corazzata*, *I contadini dell'Ucraina*, che coprono il periodo dal 7 al 18 luglio, sono rispettate (l'articolo *Guerra di fanterie*, datato 4 agosto sia sul giornale sia nel volume, viene però curiosamente inserito prima di quello risalente al 18 luglio). *Spettri gentili*, datato semplicemente «agosto» sul «Corriere», viene datato 6 agosto nel volume, così come *L'assalto alla linea Stalin*, che era datato 6 agosto anche sul giornale. La data di *Battaglie germaniche*, 7 agosto, così come quella di *Bivacco nero*, 9 agosto, sono rispettate. Per gli articoli *Campo di battaglia sovietico* e *Dio torna nella sua casa*, datati genericamente «agosto», vengono inserite le date dell'8 e del 14 agosto, mentre per *Strade e villaggi ucraini*, l'ultimo articolo della prima parte, datato «settembre», e per tutti gli articoli della seconda parte, datati «marzo», «aprile», «maggio» o «novembre», Malaparte sceglie di mantenere l'indeterminatezza del mese.

Sempre allo scopo di ottenere una maggiore coerenza interna, nell'articolo *Al posto di guardia davanti ad Alexandrowka* Malaparte fa riferimento alla Casa dei Soviet che aveva visto in «un

⁸⁰ C. Malaparte, *Guardateli bene in viso, questi morti*, *Volga 51*, p. 55.

⁸¹ «Caro direttore. Per le ragioni già esposte ripetutamente non intendo che siano messi sommari ai miei articoli. Mi assicurasti a Roma che avresti loro messo soltanto il titolo e la data e tutt'al più dei titolini nel corpo del pezzo, come faceva una volta il «Corriere» anche sotto la tua direzione. Il pregio dei miei articoli, se ne hanno qualcuno, è proprio nel modo di dire le cose e di presentare i fatti. Con quei sommari i migliori articoli diventano cronaca di varietà. Il dramma d'assedio di Leningrado è cosa troppo grossa per la cronaca di varietà. Dico queste cose con grande e affettuosa amarezza. Se non dovessi essere accontentato ti assicuro che interromperò il servizio e tornerò in Italia», C. Malaparte, lettera inedita ad A. Borelli, 7 aprile 1942, 663c, ASFCdS.

villaggio dell'Ucraina, a Petscianka», mentre nel capitolo corrispettivo del *Volga nasce in Europa*, *L'acropoli operaia*, si riferisce alla «Casa dei Soviet di Soroca, sul Dniester»⁸². La ragione della modifica risiede nel fatto che questa stessa Casa dei Soviet è citata in un precedente capitolo, *Spettri*, che è datato proprio da Soroca: possiamo ipotizzare che, citando nell'articolo dell'aprile 1942 un episodio narrato un anno e mezzo prima, nell'agosto 1941, Malaparte abbia confuso i due luoghi, e abbia quindi provveduto a correggere la svista al momento dell'inserimento in raccolta. Ancora, nell'*Acropoli operaia* lo scrittore fa riferimento alle «deplorevoli condizioni fisiche dei soldati sovietici delle ultime leve»⁸³, alle quali ha già avuto modo di *accennare*. Nell'articolo di partenza, nello stesso punto, scrive: «Nella mia ultima corrispondenza ho insistito sulle deplorevoli condizioni fisiche e morali dei soldati sovietici delle ultime leve»⁸⁴. L'articolo a cui Malaparte si riferisce è *Ragazzi in uniforme*, che però, inserito nel volume, è stato da lui tagliato e alleggerito: può quindi senza problemi permettersi di correggere il verbo “insistere” col più leggero “accennare”. Si tratta di minuscoli ritocchi che mettono tuttavia in evidenza l'estrema cura dedicata da Malaparte alla preparazione del volume.

La maggior parte delle corrispondenze scelte da Malaparte per essere inserite nel *Volga nasce in Europa* narrano episodi già in sé adatti a uscire dall'universo del rotocalco per entrare in quello letterario. Come nota Guerri, nel suo già citato commento al libro (cfr. p. 145), Malaparte non si sofferma infatti sulle grandi manovre militari, ma racconta la guerra attraverso la vita (e la morte) quotidiana dei soldati, poi allarga lo sguardo verso ciò che succede ai margini dei campi di battaglia: cosa accade agli abitanti dei villaggi quando la guerra arriva a compromettere la loro vita di tutti i giorni? Cosa resta delle persone, degli animali e del paesaggio che assistono ai combattimenti? Egli rappresenta dunque le difficoltà, le sofferenze e il coraggio di tutto ciò che gravita in questo universo attraverso dettagli simbolici e riflessioni che lasciano scorgere vividamente la sua crescente disillusione. Se già in partenza gli articoli si prestano a essere raccolti in volume, i rimaneggiamenti dello scrittore, che si preoccupa di trasformare rapide constatazioni in riflessioni più approfondite o di aggiungere dettagli che rendano più vive le atmosfere, ne aumentano senza dubbio la letterarietà.

Nella conclusione degli *Ippopotami del Dniester*, per esempio, il segno di saluto e di gioia di «quei bravi ragazzi tedeschi»⁸⁵ che annunciano ai compagni di aver spezzato la linea Stalin, nel *Volga* non è più letto né come un gesto di saluto né di gioia; al contrario, Malaparte sostiene che «V'è sempre qualcosa di triste, come un distacco, oppure come un rammarico, sempre qualcosa di

⁸² C. Malaparte, *L'acropoli operaia*, *Volga* 51, p. 213.

⁸³ *Ivi*, p. 215.

⁸⁴ C. Malaparte, *Al posto di guardia davanti ad Alexandrowka*, «CdS», 15 aprile 1942.

⁸⁵ *Id.*, *L'assalto alla linea Stalin*, «CdS», 7 agosto 1941.

“scontato”, nella gioia di una vittoria»⁸⁶. In *Prigione di navi*, al contrario, aggiunge alla conclusione originale un paragrafo nel quale descrive una poetica nevicata durante la quale le bocche dei cannoni di Kronstadt pronunciano «parole segrete, misteriose, piene di timido, delicato, enorme pudore»⁸⁷, mentre in *Con l'«uomo morto» nell'immensa foresta* amplia la descrizione della foresta, che viene paragonata a «una bestia viva, un'enorme belva in agguato»⁸⁸, metafora già utilizzata per indicare la notte in due articoli del 1940 (*Alle frontiere della tradizione bianca* e *La notte è una bestia*); in *Maschere di ghiaccio*, infine, osservando i corpi di alcuni soldati finlandesi rinchiusi in un blocco di ghiaccio, lo scrittore aggiunge di aver visto «nella miniera di salgemma di Wielicka, in Polonia, [...] nel gennaio scorso, prigionieri entro i cristalli di sale, piccoli pesci, piante marine, conchiglie»⁸⁹.

Malaparte non si lascia sfuggire l'occasione per aggiungere nei suoi articoli diversi dettagli macabri. In *Campo di battaglia sovietico*, descrivendo il paesaggio, aggiunge che «Cadaveri di soldati sovietici sporgono con le gambe o con l'intero busto fuori dagli sportelli di ferro dei *bunker* costruiti a difesa di Jampol, nel tratto in cui una derivazione della linea Stalin s'insinua fra il borgo e il fiume»⁹⁰; in *La fuga dei morti* aggiunge il riferimento al cadavere di un soldato colpito da una scheggia mortale mentre stava mangiando:

Un soldato dal viso sporco di sangue (è quasi seduto dentro una buca di granata) ha sparsi sulle ginocchia, e intorno a sé, cento piccoli frammenti di quel cacio pecorino fresco che da queste parti chiamano *brinza*. Ha ancora la bocca piena di cibo. Stava mangiando, quando la scheggia lo ha colpito alla tempia.⁹¹

Mettere in evidenza la distruzione e la morte non può che far emergere la sacralità della vita; sempre in *Campo di battaglia sovietico*, infatti, dopo aver osservato i miseri abitanti di Jampol (Jampil') stremati nella loro città distrutta, Malaparte commenta: «La vita umana è una pianta terribilmente tenace, che nulla riesce a distruggere. È una forza bellissima e spaventosa»⁹².

Un caso particolare di integrazione lo troviamo nel primo capitolo, dove Malaparte narra di come a Galatz, in Romania, la guerra non sia ancora cominciata, ma già si avverta imminente, «come un temporale sospeso»⁹³. Lo scrittore inserisce, all'interno del testo di partenza, un paragrafo che già anticipa il tono dell'intera raccolta e che sembra tratto da un capitolo di *Kaputt*:

⁸⁶ *Id.*, *Gli ippopotami del Dniester*, *Volga 51*, p. 120.

⁸⁷ *Id.*, *Prigione di navi*, *Volga 51*, p. 243.

⁸⁸ *Id.*, *Con l'«uomo morto» nell'immensa foresta*, *Volga 51*, p. 279.

⁸⁹ *Id.*, *Maschere di ghiaccio*, *Volga 51*, p. 298.

⁹⁰ *Id.*, *Campo di battaglia sovietico*, *ivi*, p. 121.

⁹¹ *Id.*, *La fuga dei morti*, *ivi*, p. 133.

⁹² *Id.*, *Campo di battaglia sovietico*, *ivi*, p. 123.

⁹³ *Id.*, *I corvi di Galatz*, *ivi*, pp. 5-6, come le successive.

Un odore forte, un odore violento e grasso, mi viene incontro dal Bratesc. Il fetore di qualche carogna sepolta nel fango. Grosse mosche verdi e azzurre, dalle ali iridate d'oro, ronzano intorno insistenti. Un reparto di zappatori romeni sta preparando una mina per far saltare il ponte che congiunge la sponda di Galatz a quella sovietica di Reni. I soldati parlano a voce alta fra loro, ridendo. L'acqua torbida del Bratesc illumina di gialli riflessi un paesaggio in agonia, pigro e labile, un paesaggio sfatto. La guerra imminente si avverte come un temporale sospeso nell'aria, come qualcosa all'infuori della volontà umana, quasi come un fatto della natura. (Qui l'Europa è già fuori da ogni ragione, di ogni architettura morale: soltanto un pretesto; un continente di carne sfatta). In capo al ponte, sulla soglia dell'U.R.S.S., sorge il rustico arco trionfale sovietico, sormontato dal trofeo rituale della falce e del martello. Non ho che da attraversare il ponte, non ho che da percorrere qualche centinaio di passi, per uscire da questa Europa, per varcare le frontiere dell'altra Europa. Da un'Europa l'altra, il passo è breve. Ma, direi, assai più lungo della gamba.

Interessante è inoltre notare come nella seconda metà dell'estratto venga tematizzato il concetto che costituisce «il nucleo tematico e interpretativo»⁹⁴ del volume: nella prefazione, presentando l'Unione Sovietica come «l'altra Europa», Malaparte intende infatti demistificare «la retorica “dell’asiaticità” del bolscevismo»⁹⁵. Questa integrazione, attraverso cui l'autore mette in rilievo la continuità tra due mondi generalmente considerati opposti, ribadisce anche quella delle proprie considerazioni in merito al bolscevismo, considerato già in *Viva Caporetto!* come un fenomeno necessario a dare origine non soltanto alla rivoluzione in Russia, ma in tutta Europa⁹⁶.

L'intensità letteraria della raccolta passa anche attraverso l'aumento dei riferimenti artistico-letterari: nel capitolo *Spettri*, il giardino in cui Malaparte si trova viene paragonato a quelli che si trovano «in tutti i romanzi degli scrittori russi, specie di Dostoevskij»⁹⁷ e dopo poche pagine lo scrittore rammenta la sua visita alla villa di Puškin e la propria commozione nello sfogliare il volume dell'*Eugenio Onegin*. In *Angeli, uomini, bestie nelle selve del Ladoga*, Malaparte aggiunge un riferimento a Poe e uno al *topos* della deposizione della croce, mentre in *Con l'«uomo morto» nell'immensa foresta* racconta di essere stato seduto accanto a Bulgakov durante un balletto al Teatro Bol'šoj di Mosca e descrive la folla che assiste incantata allo spettacolo.

Una delle integrazioni più interessanti è l'aggiunta del testo in corsivo e fra parentesi alla fine del capitolo *Polvere e pioggia*. Il testo, che sancisce la conclusione della prima parte del volume, è una sorta di commiato poetico dal fronte ucraino. Su uno sfondo di «polvere e pioggia, polvere e fango»⁹⁸, le immagini di una guerra distruttiva sfilano come in un macabro carnevale al ritmo lento di una cantilena:

⁹⁴ F. Baldasso, *Curzio Malaparte e la guerra nei Balcani*, cit., p. 215.

⁹⁵ *Ivi*, p. 209.

⁹⁶ Rimando a C. M. Giacobbe, *Davanti allo specchio*, cit., pp. 223-249.

⁹⁷ C. Malaparte, *Spettri*, *Volga 51*, p. 101.

⁹⁸ *Id.*, *Polvere e pioggia*, cit., p. 169, come le successive.

Domani le strade saranno asciutte, poi tornerà il fango, e sempre morti, case bruciate, torme di prigionieri laceri, dagli occhi di cane malato, e sempre carogne di cavalli e di macchine, carogne di carri armati, di aeroplani, di kawé, di cannoni, di ufficiali sottufficiali e soldati, di donne di vecchi di bambini di cani, carogne di case di villaggi di città di fiumi di foreste, nichts zu machen, nichts zu machen.

Questa coralità suggestiva suggerisce al lettore che la guerra del 1941 è identica a tutte le altre guerre, altrettanto distruttrice e cieca nella sua incapacità di distinguere fra macchine, uomini e animali. Alcune locuzioni – come «polvere e pioggia, polvere e fango», «domani le strade saranno asciutte», «nichts zu machen, nichts zu machen» o i riferimenti alla santa Russia, all’U.R.S.S. e all’inverno – ripetute monotonamente, richiamano una forte oralità. Malaparte utilizza anche alcune frasi o singole parole in tedesco e in russo, senza accompagnarle con la traduzione: «*nichts zu machen*», niente da fare, «*Wir kämpfen um das nackte Leben*», stiamo combattendo per la nuda vita⁹⁹, «*Wir siegen unsere Tote*, noi vinciamo i nostri morti, «Ja, ja, jawhol» e poi «Da, da, da», un triplo avverbio di affermazione nelle due lingue. *Il Volga nasce in Europa* anticipa in questo modo una tendenza che sarà ripresa in *Kaputt*.

⁹⁹ «*Wir kämpfen um das nackte Leben*» risulta essere, curiosamente, il verso di una poesia intitolata *Das Lied von Theresienstadt* del poeta austriaco Walter Lindenbaum, ebreo socialista deportato con la sua famiglia nel ghetto di Theresienstadt (Terezín, in Cecoslovacchia, il primo aprile 1943. Sul sito del Sydney Jewish Museum, che conserva una copia della poesia donata da un sopravvissuto deportato a Terezín il 18 febbraio 1945, è segnalato che «la poesia era ben nota a Terezín perché Lindenbaum si esibiva in spettacoli pubblici di cabaret e di lettura di poesie» (descrizione di M2000/031:001: W. Lindenbaum, *Das Lied von Theresienstadt*, <https://sjm-web.adlibhosting.com/AIS/Details/collect/1190>, consultato in data 10 settembre 2020, traduzione nostra). Trasferito ad Auschwitz il 28 settembre 1944 e in seguito a Buchenwald e a Ohrdruf, Lindenbaum muore nel febbraio 1945. Siccome non vi sono prove per credere che Malaparte sia stato in Cecoslovacchia fra l’aprile del 1943 e la prima uscita del *Volga nasce in Europa*, nell’agosto dello stesso anno, è plausibile ipotizzare che sia Lindenbaum sia Malaparte abbiano ricavato il verso da una fonte comune. L’occorrenza più antica del sintagma *das nackte Leben* si trova nella traduzione luterana del versetto 19.20 del libro di Giobbe: «*Mein Gebein hängt nur noch an Haut und Fleisch, und nur das nackte Leben brachte ich davon*», la cui traduzione letterale, in italiano, è: «le mie membra sono attaccate solo a pelle e ossa, solo la nuda vita ho potuto mettere in salvo» (la traduzione è di Cristina Gavagnin, che ringrazio per la disponibilità e il prezioso aiuto). La traduzione nella Bibbia CEI del 1974 riporta: «Alla pelle si attaccano le mie ossa e non è salva che la pelle dei miei denti». Come evidenzia Carlo Salzani in un saggio intitolato proprio *Nudità e vita*, l’espressione «nuda vita», divenuta popolare nel ventunesimo secolo grazie a Giorgio Agamben, è stata utilizzata negli anni Venti da Walter Benjamin in alcuni saggi come *Destino e carattere* (1919), *Le Affinità elettive di Goethe* (1919-1922) e *Per la critica della violenza* (1921). Il concetto a cui si richiama Benjamin, «das bloße Leben», «nient’altro che vita, mera vita», ha un’accezione diversa da quella che assumerà nel lessico agambeniano: «Agamben decontestualizza il concetto benjaminiano e lo inserisce in un discorso che, per quanto “ispirato” da Benjamin, lo frammista a una serie di suggestioni diverse ed eterogenee che lo portano lontano dal suo significato originale» (C. Salzani, *Nudità e vita*, «Lo sguardo. Rivista di filosofia», 15, 2014, http://www.losguardo.net/public/archivio/num15/articoli/2014-15_Carlo_Salzani_Nudita_e_vita.pdf, consultato in data 10 settembre 2020). Che Lindenbaum e Malaparte conoscessero entrambi l’opera di Benjamin è difficile da credere, ma non è da escludere che il concetto a cui si riferiscono sia un’eco di quello marxiano di vita de-vitalizzata e privata di dignità, mutuato anche da Adorno per la sua «vita offesa». L’occorrenza biblica non spiega tuttavia l’identità del verso di Lindenbaum e Malaparte, i quali potrebbero aver attinto a un’opera tedesca sufficientemente nota da essere conosciuta nei loro paesi di origine, o ancora a una tradizione di poesie, canti o detti popolari: Laura Balbiani nota infatti che la frase *Wir kämpfen um das nackte Leben* era molto utilizzata nei primi decenni del Novecento e si trova attestata non soltanto in diversi autori, fra cui Gerhart Hauptmann, Kurt Tucholsky e Franz Werfel, ma anche in molti giornali e riviste di quegli anni (Mail di L. Balbiani a B. Meazzi, 16 novembre 2020. Ringrazio Laura Balbiani e Barbara Meazzi per il loro generoso contributo).

Tutte le modifiche a carattere letterario fin qui esaminate (che, precisiamo, sono solo parte di quelle che si riscontrano nel volume, ossia quelle a nostro avviso più rilevanti) mostrano l'intenzione di Malaparte di accentuare non solo la letterarietà delle sue corrispondenze, ma soprattutto il loro spessore e il loro significato etico. Dopo l'esperimento del *Sole è cieco*, Malaparte torna a pubblicare una raccolta: senza l'intenzione di stravolgere la forma e i contenuti originari delle corrispondenze, le variazioni che apporta al testo originale gli consentono di dare più coerenza alle proprie riflessioni e di approfondire il significato morale di alcuni episodi. *Il Volga nasce in Europa* prepara il terreno a quella «meditazione sulla corruzione e la crudeltà dell'uomo occidentale»¹⁰⁰ che sarà *Kaputt*.

Se è vero che, come osserva Mattiato, sono principalmente gli articoli esclusi dal *Volga* a essere citati in *Kaputt*¹⁰¹, Malaparte riprende nel romanzo anche alcune immagini tratte dagli articoli già raccolti: i cadaveri racchiusi nei blocchi di ghiaccio in *Ragazzi in uniforme* e *Maschere di ghiaccio*¹⁰² richiamano per esempio i cavalli imprigionati nel Lago Ladoga¹⁰³; il riferimento all'orrore provato vedendo una pelle di cane in *Con l'«uomo morto» nell'immensa foresta*¹⁰⁴ viene ripreso nel dialogo fra Malaparte e De Foxà in con cui si apre *La notte d'inverno*¹⁰⁵; molti dei personaggi che figurano nel *Volga* ricompaiono infine in *Kaputt*: si pensi soltanto a Lino Pellegrini, al ministro Mameli, al colonnello Merikallio, al capitano Leppo e al tenente Svardström (Svarström nel romanzo).

Gli articoli esaminati in questo capitolo, sia quelli raccolti sia quelli esclusi dal *Volga*, costituiscono un passaggio prezioso per la genesi di *Kaputt* perché rappresentano il passaggio intermedio fra l'esperienza vissuta e l'esperienza rielaborata letterariamente. Introiettati i divieti della censura, Malaparte ha potuto rappresentare, nello scrivere i suoi reportage, una realtà soltanto

¹⁰⁰ E. Mattiato, *La guerra come laboratorio di scrittura malapartiana*, cit., p. 15.

¹⁰¹ E. Mattiato, *La guerra come laboratorio di scrittura malapartiana*, cit., pp. 12-18.

¹⁰² «Alcuni soldati stan caricando su una slitta i cadaveri di tre soldati sovietici, imprigionati dentro un blocco di ghiaccio come dentro un blocco di cristallo. Li hanno trovati per caso stamattina, mentre scavavano una riserretta per le munizioni» (C. Malaparte, *Ragazzi in uniforme*, *Volga* 51, p. 199), «Col primo disgelo, il lago rivela i suoi straordinari segreti, i suoi misteri. Passavo l'altro giorno in prossimità di una lieve insenatura ombreggiata di folte betulle chiare. Un gruppo di soldati stava frantumando a colpi di piccone, con gesti violenti e pietosi, una specie di grosso blocco di cristallo verde entro il quale erano racchiusi i miseri corpi di alcuni soldati finlandesi» (C. Malaparte, *Maschere di ghiaccio*, ivi, p. 298.)

¹⁰³ «Il lago era come un'immensa lastra di marmo bianco, sulla quale eran posate centinaia e centinaia di teste di cavallo. Parevano recise dal taglio netto di una mannaia. Soltanto le teste emergevano nella crosta di ghiaccio. Tutte le teste erano rivolte verso la riva. Negli occhi sbarrati bruciava ancora la fiamma bianca del terrore. Presso la sponda un groviglio di cavalli ferocemente impennati sorgeva fuor dalla prigione di ghiaccio», *K.*, p. 67.

¹⁰⁴ «(Sono belli i guanti di pelle di cane, ma orribili, dal pelo lungo e morbido. E non dimenticherò mai l'impressione che ha suscitato in me, ah e Helsinki, il veder nella vetrina di un pellicciaio una pelle di cane conciata intera, con tutta la testa.)», C. Malaparte, *Volga* 51, p. 283.

¹⁰⁵ «Nella vetrina del pellicciaio tartaro, fra pelli di visone, di ermellino, di scoiattolo, di volpi argentate, azzurre, platiniate, era distesa una pelle di cane, orribile e pietosa. Era un bel setter inglese, bianco e nero, dal pelo fine e lungo: aveva gli occhi vuoti, gli orecchi appiattiti, il muso schiacciato: "Pelliccia di setter inglese, di razza pura, marchi finlandesi 600". Ci fermammo davanti alla vetrina. Io mi sentivo preso da un sottile orrore», *K.*, p. 195.

parziale. Di conseguenza, come sostenuto da Mattiato, i pezzi del «Corriere» rappresentano soltanto uno dei due volti di una realtà bifronte: è solo confrontandoli con le pagine di *Kaputt* che, oltre a misurarsi «il grado di sdoppiamento a cui poteva arrivare il Malaparte giornalista»¹⁰⁶, può essere ricostituita la pienezza di una realtà impensabile da rappresentare nella sua complessità all'interno di una testata nazionale come il «Corriere della Sera» – basti pensare, per ora, alla descrizione del fondatore del movimento nazionalista degli Ustascia e *Poglavnik* dell'autoproclamato Stato indipendente di Croazia, Ante Pavelic.

¹⁰⁶ Serra, p. 298.

2.1.4 Omissioni significative

Fra gli articoli che sono stati omessi nel *Volga nasce in Europa* e che hanno fornito poi la base per la redazione di alcuni fra i più significativi episodi di *Kaputt* vi sono l'articolo del 5 luglio 1941, intitolato *In Jassy martoriata dal tradimento ebraico*, e i quattro che fanno parte di quello che Emmanuel Mattiato ha chiamato il «reportage dimenticato» dalla Polonia¹ (17 febbraio-24 marzo 1942). Se è vero che, come ha notato Mattiato, il volume del '43 raccoglie soltanto gli articoli legati all'Operazione Barbarossa e all'assedio di Leningrado, nondimeno è interessante notare che tali articoli, composti dopo l'avvio delle operazioni a Est, avrebbero potuto trovare un loro spazio e una propria giustificazione all'interno del volume: il primo, scritto all'indomani del *pogrom* scatenato a Iași nella notte fra il 28 e il 29 giugno 1941 dalle autorità romene con la collaborazione dei militari tedeschi, avrebbe permesso a Malaparte di distinguersi come «uno dei pochissimi giornalisti stranieri presenti nella città romena subito dopo l'eccidio»²; il reportage polacco gli avrebbe invece consentito di soffermarsi sugli aspetti sociali dell'occupazione territoriale tedesca, per metterla a confronto con quella sovietica tanto criticata in Bessarabia.

L'arrivo di Malaparte a Iași uno o forse due giorni dopo la carneficina è confermato, come nota Annalisa Capristo, non soltanto dalla testimonianza di Lino Pellegrini e di Romulus Dianu³, ma anche da una nota che il collega di Malaparte, Giovanni Costa, corrispondente del «Corriere» da Bucarest, invia il 30 giugno 1941 alla redazione del quotidiano, comunicando la partenza dello scrittore per Iași. L'articolo *In Jassy martoriata dal tradimento ebraico* viene trasmesso dallo scrittore alla redazione del «Corriere» il 4 luglio ed è pubblicato il giorno seguente, ma la censura che il testo subisce prima di essere pubblicato provoca le rimostranze del suo autore, che le fa pervenire alla redazione del «Corriere» per il tramite del collega Giovanni Costa:

Malaparte dice di aver constatato che il suo articolo su un episodio di Jassy è stato tagliato barbaramente e che il titolo è in contrasto col contenuto. Esso non corrisponde infatti né con la realtà dei fatti né con lo spirito dell'articolo, e tanto meno con l'onestà professionale di Malaparte. Aggiunge essere inutile avere un inviato speciale al fronte se poi [*sic*] si pubblicano notizie da Berlino che affermano il contrario di quanto afferma egli.⁴

¹ E. Mattiato, *La guerra come laboratorio di scrittura malapartiana*, cit., p. 26.

² Si veda A. Capristo, *Spettacolo più tetro non vidi mai. La persecuzione antiebraica nell'Est europeo nei giornali italiani: il 1941*, «La rassegna mensile di Israel», 84, n. 1-2, gennaio-agosto 2018, p. 194.

³ Ivi, p. 191.

⁴ G. Costa, lettera inedita ad A. Borelli, 17 luglio 1942, 663c, ASFCdS.

Confrontando l'articolo apparso sul «Corriere» il 5 luglio 1941 con la versione originale conservata nell'archivio Malaparte, «si vede come i tagli furono rilevanti (a ragione, perciò, Malaparte se ne lamentò), ma anche che essi non riguardarono la sostanza antiebraica dell'articolo, quanto piuttosto alcuni aspetti inopportuni dal punto di vista politico e militare»⁵. Prima di esaminare nel dettaglio la natura dei tagli e per verificare la pertinenza di quanto sostenuto da Annalisa Capristo, è necessario fare luce sui documenti da lei utilizzati.

La studiosa fa riferimento a due documenti in particolare, e sostiene che tramite questi è possibile ricostruire «quasi tutta la versione originale del testo»⁶. Confrontando attentamente i due documenti a cui Capristo si riferisce, è possibile in realtà ricostruire integralmente il testo. Si tratta, nello specifico, di un dattiloscritto composto da nove facciate non ordinate, che contiene con grande probabilità la versione originale dell'articolo o una copia di quello trasmesso a Milano il 4 luglio (figura 1) e del documento di sei pagine già citato nel precedente paragrafo, sul quale sono incollati i ritagli della pagina del «Corriere» con correzioni manoscritte a margine, probabilmente in vista di una ripubblicazione che poi non avvenne (figura 2)⁷. Il dattiloscritto è stato privato da Malaparte di quattro parti che non sono state pubblicate sul «Corriere», ma che sono state ritagliate e incollate nella ricostruzione che ha fatto a posteriori: sostanzialmente, quindi, per poter leggere la versione originale, è necessario effettuare una lettura incrociata del dattiloscritto e della versione ricostruita a posteriori, che contiene alcuni lacerti del dattiloscritto. La disamina delle due versioni permette non soltanto di comprendere quali sono gli effetti della censura sull'articolo originale di Malaparte, ma anche di analizzare il modo in cui lo scrittore interviene sul proprio lavoro, visto che anche fra il testo originale e la ricostruzione vi sono alcune discrepanze.

⁵ A. Capristo, *Spettacolo più tetro non vidi mai*, cit., p. 194.

⁶ *Ibidem*.

⁷ I due documenti sono conservati in 197/910, AM, FBVS. Il secondo documento, quello chiamato da Capristo CM 199/947 ART.C, corrisponde alla versione riportata da Edda Ronchi Suckert col titolo di *Brano* in *M. V.*, pp. 679-683. La sorella di Malaparte trascrive però anche, dopo la fine dell'articolo sul *pogrom* di Iași, il contenuto dell'ultimo foglio che, come abbiamo visto, è invece legato all'articolo del 23 giugno 1941, *Al confine russo-romeno*. Poche pagine dopo la trascrizione di questi documenti, a p. 701, Edda Ronchi Suckert commenta: «Manca [...] l'articolo autentico del “Corriere della Sera” [...] intitolato “In Jassy martorizzata [sic] dal tradimento ebraico”»: possiamo dunque ipotizzare che la sorella non abbia consultato il dattiloscritto originale né forse l'articolo apparso sul «Corriere».

Figura 1: riproduzione del dattiloscritto originale dell'articolo *In Jassy martoriata dal tradimento ebraico* (su concessione della Fondazione Biblioteca di via Senato)

1941

(Jassi, fronte di Moldavia, 4 Luglio)

a posto

A Jassi, dopo la rivolta di domenica scorsa, è stato finalmente ristabilito l'ordine. E' un ordine, tuttavia, ancora incerto, ancora fragile. La gente ha gli occhi inquieti, sospettosi. I gendarmi, agli angoli delle strade, la mano appoggiata sulla fondina della pistola, si guardano intorno come se si aspettassero da un momento all'altro una fucilata nella schiena. Le pattuglie di soldati romeni battono con passo cadenzato i marciapiedi sconvolti dalle bombe sovietiche, sparsi di frammenti di vetro, ingombri di macerie e di travi bruciacchiate. ~~...~~ Sui muri delle case i manifesti del Comando Militare di Jassi tagliano di rettangoli bianchi e neri i ricami delle raffiche di mitragliatrici. (I manifesti, ~~...~~ che portano la firma del Colonnello Lupu, avvertono la popolazione che tutti gli inquilini delle case, dalle quali ~~...~~ si sparerà sui soldati tedeschi o romeni, ~~...~~ " vor fi executat " saranno fucilati, " fara copii " tranne i bambini.) Qua e là sull'asfalto delle strade, sulla soglia dei negozi e delle case, sui marciapiedi, le chiazze di sangue son nere di mosche. In Piazza Unirea, ai piedi del del ~~...~~ delle fucilazioni in monumento ~~...~~ Principe Cuza, le tracce ~~...~~ massa dei rivoltosi, sorpresi con le armi in pugno, sono ancora fresche. In Piazza San Spiridione, dove è l'ospedale omonimo e dove ha luogo il mercato, enormi grumi di sangue coprono il terreno. Davanti al Palazzo della Fundatia, il monumento ai morti della grande guerra appare tutto smozzicato dalle schegge delle bombe sovietiche e dalle raffiche di mitragliatrice. Il ragazzo di pietra ingiannocchiato ha la testa e le mani mozzate. E il piedestal= ai piedi dell'Eroe romeno, ~~...~~ tallo del monumento è tutto bucherellato ~~...~~ dalle pallottole. ~~...~~

Ho visitato il palazzetto del Jockey Club, al cui pianterreno
 si trovano i locali della pasticceria Zanfirescu, e del caffè ristorante Corso, il più elegante della
 città. È un bel palazzetto di stile neoclassico, il solo edificio
 di Jassi che riveli nell'architettura, nei motivi decorativi, sin nei fregi meno palesi, una certa dignità d'arte.
 Un colonnato dorico forma la facciata, che si apre sul Corso. Nei fianchi dell'edificio, in ognuna delle nicchie scavate a breve
 distanza l'una dall'altra, un amorino di stucco, di colore avorio,
 (tutto il palazzetto è tinto di color avorio,) sta tendendo l'arco, sta per scoccare la freccia. Si entra nel Jockey Club dalla parte
 posteriore, attraverso una specie di cortile dal selciato sconnesso. Gruppi di soldati romeni, in pieno assetto di guerra, la
 fronte coperta dall'elmo d'acciaio, dormono al sole, distesi qua e là sul selciato. Le sale del Jockey Club sono ora
 occupate dal Comando Militare della città. Due grandi sfingi
 poppute, sotto una tettoia di vetro, (e accanto alle sfingi due
 sentinelle romene con la baionetta inastata,) sorvegliano l'entrata. Le pareti dell'atrio son rivestite di un bel legno scuro e
 lucido, gli stipiti delle porte interne sono intagliati al modo francese di Luigi Filippo, ai muri pendono quadri
 a olio e acqueforti, paesaggi parigini, Notre Dame, l'Isola di Saint Louis, il Trocadero, e teste di donna nel
 gusto degli illustratori di riviste di eleganze femminili fra l'Ottanta e il principio del secolo. Poi si entra nella sala da
 gioco, con i tavoli coperti di tappeto feltro verde, e in alto, lungo la parete opposta alle grandi finestre che s'affacciano
 sul Corso, una galleria di legno scolpito, con un motivo di arpe e di lire rincorrentesi nella
 balaustra, ed è la loggia della musica per le feste galanti della

nobiltà di Jassi.

Proprio a questo volevo venire. A rilevare che Jassi non è soltanto un centro di studi, famoso in tutta la Romania, forse il più famoso di tutte le regioni dell'Europa orientale gravitanti intorno al Mar Nero ; (la sua Università vanta un'illustre tradizione di discipline giuridiche, filosofiche, teologiche, letterarie) ; ~~Jassi~~ ^{che} Jassi non è soltanto un centro industriale e ~~per~~ ^{che} agricolo di grande importanza ; che ~~Jassi~~ non è soltanto città colta e ricca, ma nobile, forse la più nobile di tutta la Romania, la città dove più viva rimane la tradizione delle grandi famiglie aristocratiche che hanno ~~dato~~ ^{trasmesso} al popolo romeno, attraverso i secoli, dignità di nazione e di Stato. Jassi è la capitale ~~si puo'~~ ^{che} dire, della ~~piu'~~ ^{non v'è} migliore nobiltà romena. Ed è qui che ~~conviene~~ ^{conviene} ~~tuttora~~ ^{tuttora} l'aristocrazia dei proprietari di terre della Moldavia, di ~~quasi~~ ^{hanno tenuto il campo} quei signori moldavi che per cinquecento anni ~~combatterono~~ ^{combatterono} contro Tartari di Crimea e contro Turchi, per la difesa del sangue, della religione, e del parlare latino. ~~Ed è~~ ^{E'} appunto nel salone dei giochi e delle danze del Jockey Club che ~~si puo'~~ ^{giudicare delle} in un certo senso si puo' ~~giudicare delle~~ ^{giudicare delle} tradizioni di cultura e di signorilità di questa città, altrettanto ~~quanto nell'aula magna dell'Università.~~ ^{quanto nell'aula magna dell'Università.} Ed è ~~si~~ ^{si} a tutta prima una ragione di dolorosa meraviglia che proprio a Jassi sia scoppiata la rivolta di domenica scorsa, che proprio Jassi sia stata teatro di ~~un così~~ ^{un così} ~~orrendo~~ ^{orrendo} eccidio. ~~per~~ ^{per}

A tutta prima, ~~per~~ ^{per} un osservatore superficiale, ~~che~~ ^{che} forma il carattere di questa città son la sua Università, le sue industrie, la sua ~~classe~~ ^{classe} colta, ~~le~~ ^{le} sue tradizioni di nobiltà. Si respira infatti, a Jassi, ~~un'aria~~ ^{un'aria} antica, ~~una~~ ^{una} dignità che non si ritrova in ~~alcun'altra~~ ^{alcun'altra} città romena, neppure ~~nelle~~ ^{nelle} città di Transilvania, e tanto meno a Bucarest. Ma a poco a poco, penetrando con l'occhio più profondamente ~~nelle~~ ^{nelle} zone oscure del suo comples-

so e sociale, ci si accorge che anche Jassi, come qualunque altra città della Moldavia, come Husci, come Galats, come Tulcea, per non parlar dei centri minori, e per tacere della Bessarabia, che sotto certi aspetti forma un tutto unico con la Moldavia, ci si accorge, dico, che anche Jassi è una città tipicamente ebraica e levantina. Gli ebrei formano, a Jassi, il 60% della popolazione urbana. Ma quel che sopra tutto colpisce dolorosamente, è l'esistenza, (sotto la lieve crosta di una colta e ricca borghesia israelita,) di un proletariato ebraico avvilito e corrotto dalla più spaventosa miseria economica. Basta spingersi nei quartieri poveri, nei quartieri della Via Nicolina, di Socola, di Bacurari, per rendersi conto del pericolo sociale che rappresenta l'enorme massa del proletariato giudaico. E', infatti, dai miserabili tuguri di quei quartieri che son partite le prime fucilate

da cui partiva il fuoco degli insorti. (Non ostante la rivolta, il passaggio delle colonne germaniche dirette al fronte è continuato tutta la notte senza soste, con la più tranquilla regolarità.) La stessa popolazione romena dei quartieri operai prestava man forte alla truppa dando l'assalto alle case degli sparatori. La rivolta fu soffocata nel sangue. La battaglia disperata, che la quinta colonna sovietica aveva scatenata per aiutare i contrattacchi sovietici

terreno particolarmente favorevole. Ed è egualmente chiaro, (sono in grado di affermarlo con assoluta obiettività, come è in grado di affermarlo chiunque sia stato testimone freddo e ~~sereno~~ sereno di quei tragici avvenimenti, nei quali han trovato la morte più di 3500 persone,) è egualmente chiaro che se è vero che la ~~lotta~~ lotta si è rapidamente estesa a tutti i quartieri della città, anche a quelli del centro, è pur vero che ~~la rivolta~~ la rivolta ~~è scoppiata nei quartieri di Nicolina, di Socola e di Bacurari, dove si addensano gli strati più miserabili, e socialmente pericolosi, del proletariato ebraico.~~

La città di Jassi è molto ampia, distesa con grazia sui fianchi di verdi colline. Fra le case si apron giardini, orti, vigne, e grandi spazi ~~knwkwkx~~ folti di girasoli, o abbandonati alle erbacce. Le strade ~~sk~~ sono fiancheggiate di casette a un ~~skx~~ solo piano, costruite di esigui muri di mattoni ricoperti di uno strato di stucco, o di malta imbiancata di calce, ~~skwkwkwk~~ e dai tetti di lamiera ~~svrugginkkikx~~ arrugginita. Le strade sono abbastanza regolari, non ampie, ma ~~skwvayawkoitewskk~~ civili, avvolte come una matassa intorno agli edifici principali della città : ~~k~~ l'Università, i Musei, l'enorme palazzo gotico della Prefettura, disegnato con quello stile col quale si interpretava, in tutti i paesi del Danubio, verso il 1905, l'architettura di Norinberga e la musica di Wagner, la cattedrale ortodossa, o Metropolia, la chiesa dei Tre Erarhi, il Palazzo dei Telefoni, quello della Fundatia etc. Ma dietro la lunga siepe delle case, tutte eguali, che danno sulle strade, si stende un labirinto di casupole, una jungla di tuguri di tipo levantino, costruiti parte di legno, parte di paglia impastata con malta. E' da questo dedalo di miserabili ~~skwkwkwk~~ tuguri che i rivoltosi, ~~knwkwkwk~~ ~~fwkxkk~~ ~~skx~~ armati di fucili e di mitragliatrici leggere, e da reparti di appoggiati ~~sk~~ paracadutisti sovietici, hanno aperto il fuoco, nella notte fra sabato e domenica, contro i soldati romeni e contro le colonne motorizzate germaniche che attraversano

la città dirette al fronte.

Già durante la giornata di venerdì' si ~~era~~ erano uditi, dalla parte del quartiere di Nicolina, dove sono le officine di riparazione delle ferrovie, colpi di fucile isolati, quasi segnali. Il giorno innanzi, giovedì', la città aveva subito un feroce bombardamento sovietico: oltre un migliaio di bombe esplosive e incendiarie, di piccolo e ~~di grosso calibro.~~ ^{di grosso calibro.} Il centro di Jassi era stato duramente provato. Il venerdì', nove allarmi aerei avevano ~~innervosito~~ innervosito la popolazione. Durante la giornata di sabato, ~~gli spari isolati si erano estesi ai quartieri di Socola e di Bacurari, si erano fatti, dopo il tramonto, più frequenti.~~ ^{gli spari isolati si erano estesi ai quartieri di Socola e di Bacurari, si erano fatti, dopo il tramonto, più frequenti.} Si era nel frattempo sparsa la voce ~~di aparac-~~ ^{della presenza} dutisti sovietici nei sobborghi della città. La popolazione del centro si era chiusa nelle case, un'atmosfera di sospetto e di paura gravava sulle strade deserte. All'improvviso, verso le dieci di sera, un fuoco di fucileria e di mitragliatrici, intenso, rabbioso, accanito, crepito' da un capo all'altro della città. ~~La notte era cupa, non ci si vedeva a un metro di distanza. I ri-~~ ^{case,} voltosi sparavano dalle ~~finestre,~~ dagli orti, dalle finestre a fior

che nel frattempo si susseguivano sul fronte del Prut, a ~~una~~ sedi=
 ci chilometri da Jassi, era definitivamente perduta. Nella giornata
 di domenica, la polizia e la truppa riuscirono ad accerchiare i
 quartieri degli insorti : ~~le~~ le salve dei plotoni di esecuzione
 risuonarono fino a tarda ora per tutta ~~la~~ la città. Il bilancio di
~~quella~~ quella triste giornata è ~~da~~ grave : ~~16~~ 16 morti ~~fra~~
 fra i gendarmi e la truppa, circa 3500 morti fra i ~~rk~~ ribelli.

La quinta colonna sovietica, ~~non~~ tragicamente sconfitta
 a Jassi, è certo che non tenterà la rivincita altrove. Ma il fronte
 di Moldavia si è ~~re~~ rivelato, com'era prevedibile, il più
 delicato dal punto di vista politico e sociale. Perché il pericolo d
 di simili disperate rivolte sia scongiurato del tutto, bisognerà
 aspettare che il terreno della battaglia si allontani dalle rive
 del Prut, che l'avanzata germanica e romena penetri più addentro
 nel territorio della Bezzarabia. Il problema, tuttavia, sussiste,
 è ed è sperabile, per l'ordinata evoluzione della vita romena, che
 la fine vittoriosa della guerra ponga rimedio a una situazione
 pericolosissima, che impegna la stessa funzione storica della Roma=
 sulla soglia
 nia, la sua tradizione di barriera dell'Europa ~~sul~~ del
 mondo orientale. Il popolo romeno ~~ha~~ possiede
 un alto senso della giustizia, i suoi soldati si battono con

e di ammonimento. Era un gesto severo e doloroso, la mano raccolta sul petto, il viso piegato verso oriente, verso il nemico che ancora combatte sulle terre romene della Cessarabia.

Curzio Malaparte

Figura 2: riproduzione dell'articolo *In Jassy martoriata dal tradimento ebraico*, «Corriere della Sera», 5 luglio 1941.

In Jassy martoriata dal tradimento ebraico

La quinta colonna comunista e i paracadutisti in azione - Il tentativo stroncato dalle truppe

Dal nostro inviato speciale
Fronte di Moldavia 4 luglio.
 A Jassy è stato finalmente ristabilito l'ordine. I gendarmi, agli angoli delle strade, la mano appoggiata sulla fondina della pistola, si guardano intorno come se aspettassero da un momento all'altro una effluvia nella schiena. Le pattuglie di soldati romeni battono con passo cadenzato i marciapiedi sparsi di frammenti di vetro. Sui muri delle case i manifesti del Comando militare di Jassy lodano di rettangoli bianchi e neri i ricami delle regimiche di mitragliatrice (i manifesti avvertono la popolazione che tutte le fascie dalle quali si sparano sui soldati tedeschi o romeni, voro fi eseguiti, saranno prese a fasciate, ara copii, tranne i bambini).

La capitale della nobiltà romana
 Ho visitato il palazzetto del Jockey Club, al cui pianterreno si trovano i locali della pasticceria Zanfrescu e il caffè ristorante Corso, il più elegante della città. È un bel palazzetto di stile neoclassico, il solo edificio di Jassy che ritieni nell'architettura, per i motivi decorativi, e nei fregi meno patri, una certa dignità d'arte. Un colonnato dorico forma la facciata, che si apre sul corso. Nei fianchi dell'edificio, in ognuna delle nicchie scavate a breve distanza l'una dall'altra, un amorino di stucco, di colore azzurro o di palazzetto tutto di colore azzurro), sta tendendo l'arco, sta per soccorrere la freccia. Si entra nel Jockey Club dalla parte posteriore, attraverso una specie di cortile dal selciato sconnesso. Gruppi di soldati romeni in pieno assetto di guerra, la fronte coperta dall'elmo d'acciaio, dormono al suolo distesi qua e là sul selciato. Due grandi sfingi poppeate sotto un tetto di vetro, si accanito alle

come Husci, come Tulcea, per non parlar dei centri minori, e per tacere della Bessarabia, che sotto certi aspetti forma un tutto unico con la Moldavia, ci si accorge, dico, che anche Jassy è una città tipicamente ebraica e leventina. Gli ebrei formano, a Jassy, il sessanta per cento della popolazione urbana. Ma quello che soprattutto colpisce d'oroscuro è l'esistenza (sotto la lieve crosta di una colta e ricca borghesia israelita) di un proletariato ebraico avvilito e corrotto dalla più spaventosa miseria morale ed economica. Basta spingersi nei quartieri poveri, nei quartieri della via Nicolina, di Socola, di Bucurari, per rendersi conto del pericolo sociale che rappresenta l'enorme massa del proletariato giudaico. È, infatti, dai miseri tuguri di quei quartieri che sono partite le prime fucilate contro i soldati.

È chiaro che se è vero che la lotta si è rapidamente estesa a tutti i quartieri della città, anche a quelli del centro, è pur vero che la rivolta è scoppiata nei quartieri di Nicolina, di Socola e di Bucurari, dove si addensano gli strati più miserabili, e socialmente più pericolosi, del proletariato ebraico. La città di Jassy è molto ampia, aiesta con grazia sui fianchi di verdi colline. Fra le case si aprono giardini orti, vigne e grandi spazi folti di girasole o abbandonati alle erbacce. Le strade sono fiancheggiate di casette a un sol piano, costruite di esili muri di mattoni ricoperti di uno strato di stucco, o di malta imbiancata di calce, e dai tetti di lamiera arrugginita. Le strade sono abbastanza regolari, non ampie, ma chiare e di aspetto civile, avvolte come una mazzetta intorno agli edifici principali della città: l'Università, i musci, l'enorme palazzo gotico della Prefettura, discipolo con quello stile col quale si interpretava, in tutti i paesi del Danubio, verso il 1808, l'architettura di Wagner, la cattedrale ortodossa, o Metropoli, la chiesa dei Tre Evangelisti, il palazzo dei Ciezioni, quello della Fundatia, ecc.

supole, una giungla di tuguri di tipo levantino, costruiti parte di legno, parte di paglia impastata con malta. È da questo dedalo di miserabili tuguri che i rivoltosi, armati di fucili e di mitragliatrici leggere, e appoggiati da reparti di paracadutisti sovietici, hanno aperto il fuoco.

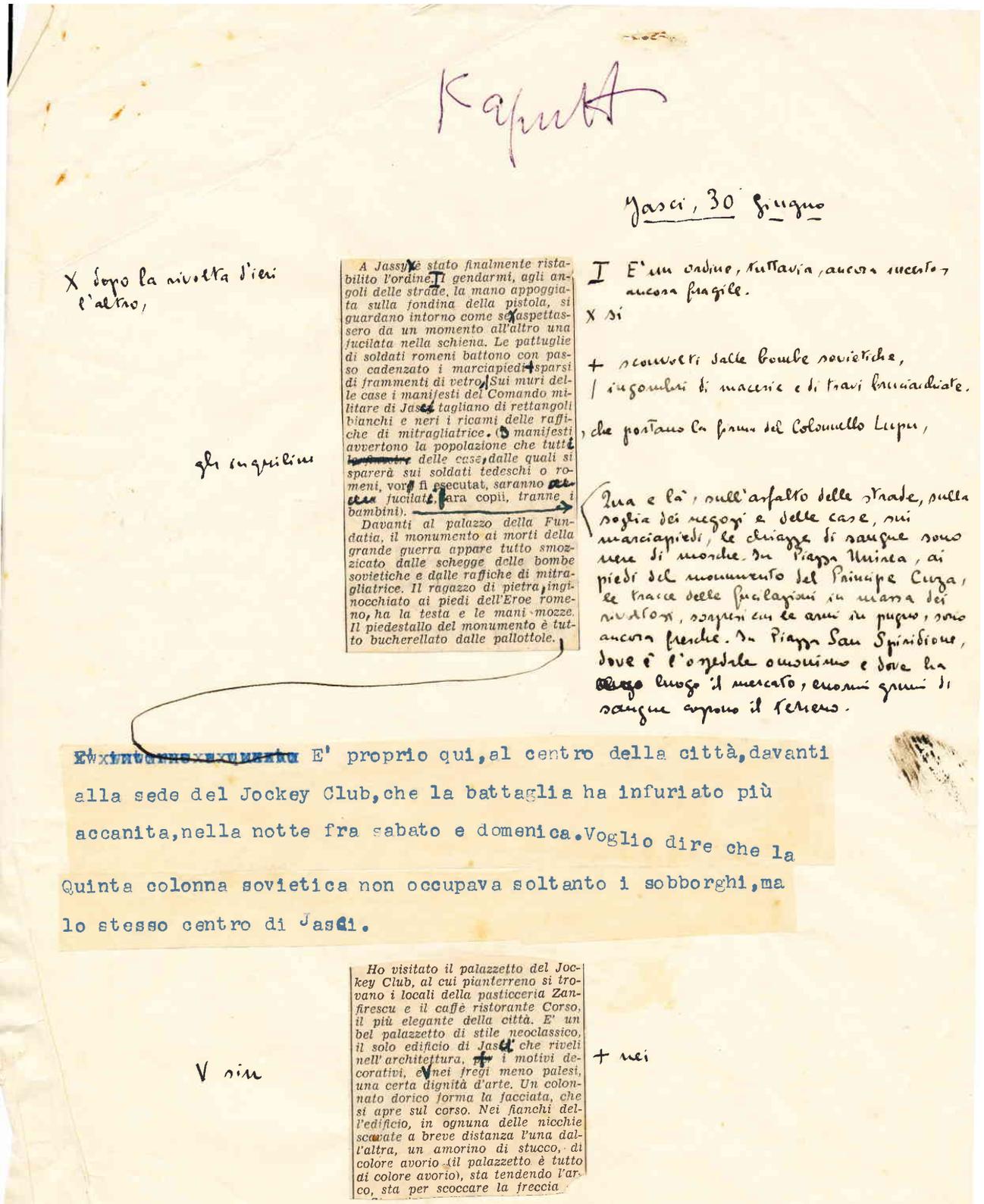
Battaglia disperata
 Già durante la giornata di venerdì si erano uditi, dalla parte del quartiere di Nicolina, dove sono le officine di riparazione delle ferrovie, colpi di fucile isolati, quasi sordi. Il giorno innanzi, giovedì, la città aveva subito un ferocissimo bombardamento sovietico. Il venerdì, nove allarmi aerei avevano innervosito la popolazione. Durante la giornata di sabato, gli spari isolati si erano estesi ai quartieri di Socola e di Bucurari, si erano fatti, dopo il tramonto, più frequenti. Nel frattempo s'era sparata la voce della presenza di paracadutisti sovietici nei sobborghi della città. La popolazione del centro s'era chiusa nelle case, un'atmosfera di sospetto e di paura gravava sulle strade deserte. All'improvviso, verso le dieci di sera, un fuoco di fucili e di mitragliatrici, intenso, rabbioso, accanito, crepitò da un capo all'altro della città. La notte era cupa, non ci si vedeva a un metro di distanza, i rivoltosi sparavano dalle case, dagli orti, dalle fucate a fior di terra delle cantine. La stessa popolazione romana dei quartieri operai proveniva non forte alla truppa dando l'assalto alle case degli sparatori. La rivolta fu soffocata nel sangue. La battaglia disperata, che la quinta colonna sovietica aveva scatenato per aiutare i contrattacchi russi che nel frattempo si susseguivano sul fronte del Prut, a sedici chilometri da Jassy, era definitivamente perduta. Nella giornata di domenica la polizia e la truppa riuscivano ad accerchiare i quartieri degli insorti, le salve dei plotoni di esecuzione risuonarono sino a tarda ora per tutta la città. La quinta colonna sovietica, tragicamente sconfitta a Jassy, è certo che non tenterà la rivincita altrove.

Curzio Malaparte

sfingi due sentinelle romene con la balanetta inastata sorvegliano l'entrata. Le pareti dell'atrio sono rivestite di un bel legno scuro e lucido, gli stipiti delle porte aperte sono intagliati al modo francese di Luigi Filippo, ai muri pendono quadri a olio e acqueforti, paesaggi parigini, Notre-Dame, l'isola di Saint-Louis, il Tracadero e teste di donne nudo degli illustratori di riviste di eleganze femminili fra l'80 e il principio del secolo. Poi si entra nella sala da gioco con i tavoli coperti di feltro verde, e in alto, lungo la parete opposta alle grandi finestre che si affacciano sul corso, una galleria di legno scolpito, con un motivo di arte e di lire rinoceronti nella balaustra, e la loggia della musica per le feste galanti della nobiltà di Jassy. Proprio a questo volevo venire. A rilevare che Jassy non è soltanto un centro di studi, famoso in tutta la Romania, forse il più famoso di tutte le regioni dell'Europa orientale gravitanti intorno al Mar Nero (la sua Università vanta una illustre tradizione di discipline giuridiche, filosofiche, teologiche, letterarie); che Jassy non è soltanto un centro industriale e agricolo di grande importanza; che non è soltanto città colta e ricca, ma nobile, forse la più nobile di tutta la Romania, la città dove più viva rimane la tradizione delle grandi famiglie aristocratiche che hanno trasmesso al popolo romeno, attraverso secoli, dignità ai Nazione di Stato. Jassy è la capitale, si può dire, della migliore nobiltà romana. È qui che conviene tutta l'aristocrazia dei proprietari di terra della Moldavia, di quei signori moldavi che per cinquecento anni hanno tenuto il campo contro tartari di Crimea e contro turchi per la difesa del sangue, della religione, e del parlar latino. È appunto nel salone dei giuochi e delle danze del Jockey Club che in un certo senso si può giudicare delle tradizioni di cultura e di signorilità di questa città, altrettanto quanto nell'aula magna dell'Università.

Il proletariato giudaico
 A tutta prima, per un osservatore superficiale, quello che forma il carattere di questa città non è che la sua Università, le sue industrie, la sua classe colta, le sue tradizioni di nobiltà. Si respira infatti a Jassy un'aria antica, signorile, un'attività che non si ritrova in alcun'altra città romena, neppure nella città di Transilvania, e tanto meno a Bucarest. Ma a poco a poco, penetrando con l'occhio più profondamente nelle zone oscure del suo complesso sociale, ci si accorge che anche Jassy, come qualunque altra città della Moldavia, è

Figura 3: riproduzione delle correzioni apportate all'articolo *In Jassy martoriata dal tradimento ebraico* dopo la sua pubblicazione (su concessione della Fondazione Biblioteca di via Senato)



La città di Jassy è molto ampia, distesa con grazia sui fianchi di verdi colline. Fra le case si aprono giardini, orti, vigne e grandi spazi folti di girasole o abbandonati alle erbacce. Le strade sono fiancheggiate di casette a un sol piano, costruite di esili muri di mattoni ricoperti di uno strato di stucco, o di malta imbiancata di calce, e dai tetti di lamiera arrugginita. Le strade sono abbastanza regolari, non ampie, ma chiare e di aspetto civile, avvolte come una matassa intorno agli edifici principali della città: l'Università, i musei, l'enorme palazzo gotico della Prefettura, disegnato con quello stile col quale si interpretava, in tutti i paesi del Danubio, verso il 1905, l'architettura di Norimberga e la musica di Wagner, la cattedrale ortodossa, o Metropoli, la chiesa dei Tre Erari, il palazzo dei telefoni, quello della Fundatia, ecc.

Ma dietro la lunga siepe delle case, tutte eguali, che danno sulle strade, si stende un labirinto di ca-

supole, una giungla di tuguri di tipo levantino, costruiti parte di legno, parte di paglia impastata con malta. E' da questo dedalo di miserabili tuguri che i rivoltosi, armati di fucili e di mitragliatrici leggere, e appoggiati da reparti di paracadutisti sovietici, hanno aperto il fuoco, nella notte del

sabato e domenica, ~~ora~~ (oggi è lunedì) contro i soldati romeni e contro le colonne motorizzate tedesche che attraversavano la città dritta al fronte.

Già durante la giornata di venerdì si erano uditi, dalla parte del quartiere di Nicolina, dove sono le officine di riparazione delle ferrovie, colpi di fucile isolati, quasi segnali. Il giorno innanzi, giovedì, la città aveva subito un feroce bombardamento sovietico. Il venerdì, nove allarmi aerei avevano innerbosito la popolazione. Durante la giornata di sabato, gli spari isolati si erano estesi ai quartieri di Socola e di Bacurari, si erano fatti, dopo il tramonto, più frequenti.

Nel frattempo s'era sparsa la voce della presenza di paracadutisti sovietici nei sobborghi della città. La popolazione del centro s'era chiusa nelle case, un'atmosfera di sospetto e di paura gravava sulle strade deserte. All'improvviso, verso le dieci di sera, un fuoco di fucili e di mitragliatrici, intenso, rabbioso, accanito, crepitò da un capo all'altro della città. La notte era cupa, non ci si vedeva a un metro di distanza. I rivoltosi sparavano dalle case, dagli orti, dalle finestre a fior

di terra delle cantine. In breve la reazione della polizia e della truppa romena prese l'aspetto di una vera e propria battaglia.

I soldati tedeschi, più calmi, senza neppur rallentare la marcia ~~avanzavano~~ si sporgevano dalle colonne motorizzate, ~~sparavano dagli autocarri~~ dagli autocarri crivellando di ~~raffiche~~ raffiche le facciate delle case,

come Husci, come Tulcea, per non
parlar dei centri minori, e per ta-
cere della Bessarabia, che sotto
certi aspetti forma un tutto unico
con la Moldavia, ci si accorge, dico,
che anche Jassy è una città tipi-
camente ebraica e levantina. Gli
ebrei formano, a Jassy, il sessanta
per cento della popolazione urba-
na. Ma quello che soprattutto col-
pisce dolorosamente è l'esistenza
(sotto la lieve crosta di una colta e
ricca borghesia israelita) di un pro-
letariato ebraico avvilito e corrotto
dalla più spaventosa miseria mo-
rale ed economica. Basta spingersi
nei quartieri poveri, nei quartieri
della via Nicolina, di Socola, di Ba-
curari, per rendersi conto del pe-
ricolo sociale che rappresenta l'e-
norme massa del proletariato giu-
daico. E', infatti, dai miseri tu-
guri di quei quartieri che sono par-
tite le prime fucilate ~~assassinate~~

l(ottusa
contro i soldati tedeschi e romeni. Soltanto ~~l'impresione~~ impre-
di certe ~~romene,~~ romene,
videnza ~~della~~ autorità, (che ieri sono state tutte desituite
~~personalmente~~ e deferite a un consiglio di guerra) poteva consi-
derare senza sospetto una situazione cosi' grave e cosi' delicata
a sedici chilometri ~~dalla~~ dal
come quella che si era venuta creando a Jassy, in ~~una~~ dal fronte,
in piena zona di operazioni, alle spalle ~~delle~~ delle divisioni germaniche
e romene operanti sul fronte di Bessarabia.

Quel che è avvenuto a Jassy domenica scorsa non è soltanto
di carattere
una ~~vera~~ rivolta ~~politica~~ sociale, non è soltanto
una tipica insurrezione comunista : è un'azione di guerra
vera e propria, svoltasi, nell'interno della città, in collegamento
la controffensiva nel settore
con ~~la~~ sovietica in corso ~~di~~ di Sculeni,
sul Prut, a circa sedici
~~chilometri~~ chilometri da Jassy. E' chiaro
la
anzitutto che ~~la~~ Quinta colonna sovietica
nelle retrovie tedesche e romene aveva in Jassy ~~anche~~ il suo
quartier generale. L'organizzazione della rivolta trovava ~~in~~
costituzione
nella ~~composizione~~ razziale della popolazione di Jassy un
tenere particolarmente favorevole.

Da cui partiva il fuoco degli insorti

La stessa popolazione romana dei quartieri operai prestava una forte alla truppa dando l'assalto alle case degli sparatori. La rivolta fu soffocata nel sangue. La battaglia disperata, che la quinta colonna sovietica aveva scatenato per aiutare i contrattacchi rossi che nel frattempo si susseguivano sul fronte del Prut, a sedici chilometri da Jassy, era definitivamente perduta. Nella giornata di domenica la polizia e la truppa riuscirono ad accerchiare i quartieri degli insorti. Le salve dei plotoni di esecuzione risuonarono sino a tarda ora per tutta la città.

Ne ricordo di questa notte grama e grave: 16 morti fra i soldati e la truppa, circa 7000 morti fra la popolazione per ordine polacco.

brevura, con sereno spirito di sacrificio. Ieri mattina, in Piazza del Principe Cuza, Unirea, davanti al monumento del grande patriotta moldavo, cui la Romania deve l'unione della Moldavia e della Valachia, cioè l'indipendenza e la libertà nazionale, sostava una piccola folla di soldati e di ~~mekudink~~ gente del popolo. ~~Quaxvdxkxnxkxkxkx~~ Tutti avevano gli occhi rivolti in alto, verso ~~kwxkxkxkxkxkxkxkxkxkx~~ ~~Brnsnbpscsusa~~ la statua del Principe Cuza: il quale appariva colpito nel petto da alcune schegge di bomba sovietica. Il bronzo era lacerato in più punti, ~~xxxxxx~~ una larga ferita si apriva nel petto, sopra il cuore. Il gesto del grande cittadino di Jassi, del grande ^{unificatore} ~~pacifista~~ delle genti moldave e valacche, era un gesto di pace.

Vediamo prima di tutto in che modo agisce la censura sulla prima versione dell'articolo di Malaparte. Rimandando alla riproduzione dell'articolo pubblicato sul «Corriere», segnaliamo di seguito le modifiche che abbiamo riscontrato confrontandolo con l'articolo originale inviato da Malaparte il 4 luglio alla redazione.

1. Nel primo paragrafo della prima colonna vengono espunte tutte le frasi che richiamano l'immagine di un'insurrezione, di disordine e caos, quelle che fanno riferimento ai colpi inflitti da parte sovietica, ma soprattutto quelle che rimandano a dettagli cruenti, come il sangue e le fucilazioni di massa:

A Jassi, <dopo la rivolta di domenica scorsa>, è stato finalmente ristabilito l'ordine. <È un ordine, tuttavia, ancora incerto, ancora fragile. La gente ha gli occhi inquieti, sospettosi.> I gendarmi, agli angoli delle strade, la mano appoggiata sulla fondina della pistola, si guardano intorno come se si aspettassero da un momento all'altro una fucilata nella schiena. Le pattuglie di soldati romeni battono con passo cadenzato i marciapiedi <sconvolti dalle bombe sovietiche>, sparsi di frammenti di vetro, <ingombri di maceri e di travi bruciacchiate>. Sui muri delle case i manifesti del Comando Militare di Jassi tagliano di rettangoli bianchi e neri i ricambi delle raffiche di mitragliatrici. (I manifesti, <che portano la firma del colonnello Lupu,> avvertono la popolazione che tutti le finestre⁸ delle case, dalle quali si sparerà sui soldati tedeschi e romeni, “vor fi executat” saranno fucilati “fara copii” tranne i bambini.) <Qua e là sull'asfalto delle strade, sulla soglia dei negozi e delle case, sui marciapiedi, le chiazze di sangue son nere di mosche. In piazza Unirea, ai piedi del monumento del principe Cuza, le tracce delle fucilazioni in massa dei rivoltosi, sorpresi con le armi in pugno sono ancora fresche. In piazza San spiri donne, dov'è l'ospedale omonimo e dove ha luogo il mercato, enormi grumi di sangue coprono il terreno.>

2. Alla fine del primo paragrafo della prima colonna (dopo «Il piedistallo del monumento è tutto bucherellato dalle pallottole»), viene eliminata una frase in cui Malaparte sottolinea che la presunta rivolta sarebbe avvenuta nel pieno centro della città, sottintendendo quindi che fosse stata provocata da una quinta colonna sovietica:

<È proprio qui, al centro della città, davanti alla sede del Jockey Club, che la battaglia ha infuriato più accanita, nella notte fra sabato e domenica. Voglio dire che la quinta colonna sovietica non occupava soltanto i sobborghi, ma lo stesso centro di Jassi.>

3. Nell'ultimo paragrafo della prima colonna (dopo «Gruppi di soldati romeni in pieno assetto di guerra, la fronte coperta dall'elmo d'acciaio, dormono al suolo⁹ distesi qua e là sul selciato»), viene eliminato un riferimento all'occupazione militare di Iași: <Le sale del Jockey

⁸ Nel dattiloscritto originale Malaparte scrive <gli inquilini> in luogo di <le finestre>.

⁹ Nel dattiloscritto originale Malaparte scrive <sole> al posto di <suolo >.

Club sono ora occupate dal Comando Militare della città». Fra le modifiche più lievi, che non modificano il senso dell'articolo, notiamo che la parola <interne>, poche righe più avanti, è sostituita con <aperte>; nella frase «e la loggia della musica per le feste galanti della nobiltà di Jassi», <e> dovrebbe essere <ed è>, mentre nella frase «È appunto nel salone dei giuochi e delle danze del Jockey Club che in un certo senso [...]», al posto di <dei giuochi> nel dattiloscritto Malaparte scrive <dei giochi>.

4. A metà della seconda colonna (dopo «È, infatti, dai miseri tuguri di quei quartieri che sono partite le prime fucilate contro i soldati»), è espunto un intero paragrafo in cui Malaparte accusa le autorità romene di essere la causa di quanto accaduto, ovvero di non aver compreso che la popolazione di Iași offriva per sua stessa natura – ossia per via della presenza di una componente ebraica al suo interno – terreno fertile alla diffusione di un'infiltrazione da parte sovietica e quindi all'attuazione di una rivolta:

<Soltanto l'ottusa imprevidenza di certe autorità romene, (che ieri sono state tutte destituite e deferite a un consiglio di guerra) poteva considerare senza sospetto una situazione così grave e così delicata come quella che si era venuta creando a Jassi, a sedici chilometri dal fronte, in piena zona di operazioni, alle spalle delle divisioni germaniche e romene operanti sul fronte di Bessarabia. Quel che è avvenuto a Jassi domenica scorsa non è soltanto una rivolta di carattere sociale, non è soltanto una tipica insurrezione comunista: è un'azione di guerra vera e propria, svoltasi, nell'interno della città, in collegamento con la controffensiva sovietica in corso nel settore Sculeni, sul Prut, a circa sedici chilometri da Jassi. È chiaro anzitutto che la Quinta colonna sovietica nelle retrovie tedesche e romene aveva in Jassi il suo quartier generale. L'organizzazione della rivolta trovava nella costituzione razziale della Jassi un terreno particolarmente favorevole. Ed è egualmente chiaro, (sono in grado di affermare con assoluta obiettività, come è in grado di affermarlo chiunque sia stato testimone freddo e sereno di quei tragici avvenimenti, nei quali han trovato la morte più di 3500 persone,)> è <egualmente> chiaro che se è vero che la lotta si è rapidamente estesa a tutti i quartieri della città, anche a quelli del centro, è pur vero che la rivolta è scoppiata nei quartieri di Nicolina, di Socola e di Bacurari, dove si addensano gli strati più miserabili, e socialmente più pericolosi, del proletariato ebraico.

5. Nella terza colonna, prima del paragrafo intitolato *Battaglia disperata*, la censura elimina la conclusione della frase che chiude il paragrafo precedente, in cui Malaparte specifica che «i rivoltosi» avevano aperto il fuoco contro i comandi militari della città, rumeni e tedeschi:

È da questo dedalo di miserabili tuguri che i rivoltosi, armati di fucili e di mitragliatrici leggere, e appoggiati da reparti di paracadutisti sovietici, hanno aperto il fuoco <, nella notte fra sabato e domenica contro i soldati rumeni e contro le colonne motorizzate germaniche che attraversavano la città dirette al fronte>.

6. Nella terza colonna (dopo «I rivoltosi sparavano dalle case, dagli orti, dalle finestre a fior di terra dalle cantine») vengono eliminati i riferimenti allo scoppio del caos e alla violenta gestione tedesca e rumena della rivolta:

<In breve la reazione della polizia e della truppa romena prese l'aspetto di una vera e propria battaglia. I soldati tedeschi, più calmi, senza neppur rallentare la marcia delle colonne motorizzate, si sporgevano dagli autocarri crivellando di raffiche le facciate delle case, da cui partiva il fuoco degli insorti. (Non ostante la rivolta, il passaggio delle colonne germaniche dirette al fronte e continuato tutta la notte senza soste, con la più tranquilla regolarità.)>

7. Nella terza colonna (dopo «Nella giornata di domenica, la polizia e la truppa riuscirono ad accerchiare i quartieri degli insorti: le salve dei plotoni di esecuzione risuonarono fino a tarda ora per tutta la città») la censura elimina il riferimento ai numeri della strage, che, come nota Capristo era «di molto superiore alla cifra di 500 fornita dalle fonti ufficiali»¹⁰: <Il bilancio di quella triste giornata è grave: 16 morti fra i gendarmi e la truppa, circa 3500 morti fra i ribelli>.
8. Mancano, dopo la conclusione, gli ultimi due paragrafi del dattiloscritto, in cui non soltanto si richiama l'attenzione sull'eventualità che situazioni critiche come quella avvenuta a Iași si ripresentino sul fronte di Moldavia, ma anche sulla necessità della fine della guerra e di un nuovo periodo di pace:

Ma il fronte di Moldavia si è rivelato, com'era prevedibile, il più delicato dal punto di vista politico e sociale. Perché il pericolo di simili disperate rivolte sia scongiurato del tutto, bisognerà aspettare che la battaglia si allontani dalle rive del Prut, che l'avanzata germanica e romena penetri più addentro nel territorio della Bezzarabia [*sic*]. Il problema, tuttavia, sussiste, ed è sperabile, per l'ordinata evoluzione della vita rumena, che la fine vittoriosa della guerra ponga rimedio a una situazione pericolosissima, che impegna la stessa funzione storica della Romania, la sua tradizione di barriera dell'Europa sulla soglia del mondo orientale.

Ieri mattina, in piazza Unirea, davanti al monumento del Principe Cuza, del grande patriotta [*sic*] moldavo, cui la Romania deve l'unione della Moldavia e della Valacchia, cioè il più [...] dell'unità nazionale, sostava una piccola folla di soldati e di gente del popolo. Tutti avevano gli occhi rivolti in alto, verso la statua del Principe Cuza: il quale appariva colpito nel petto da alcune schegge di bomba sovietica. Il bronzo era lacerato in più punti, una larga e ferita si apriva nel costato, sopra il cuore. Il gesto del grande cittadino di Jassi, del grande unificatore delle genti moldave, era un gesto di pace.

Dopo aver esaminato le differenze fra l'una e l'altra versione dell'articolo, già passate brevemente in rassegna da Annalisa Capristo¹¹, non possiamo che concludere assieme a lei che

¹⁰ A. Capristo, *Spettacolo più tetto non vidi mai*, cit., p. 194.

¹¹ «Tra le parti eliminate ci furono i dettagli troppo cruenti, come la descrizione delle enormi chiazze di sangue ancora fresche e “nere di mosche” nei punti in cui erano avvenute le fucilazioni, e il bilancio impressionante (benché provvisorio)

Pur avvalorando la tesi ufficiale (falsa) secondo cui i militari sarebbero intervenuti per reprimere la rivolta di una «quinta colonna sovietica» composta da ebrei locali, Malaparte non si limitò a riprendere il comunicato diramato dalle autorità, come fecero, il 1° luglio, sia il corrispondente da Bucarest del «Corriere», Giovanni Costa, sia altri giornalisti italiani. Fornì, invece, molti dettagli sulla repressione governativa¹².

Se da un lato la ricostruzione di Malaparte lascia chiaramente intendere «che si era trattato di un bagno di sangue; che l'operazione era stata condotta dalle pattuglie dei soldati romeni con la collaborazione dei tedeschi; che la popolazione non ebraica di Iasi aveva dato man forte alla truppa»¹³, dall'altro, tuttavia, non soltanto «l'articolo giustificava in toto l'azione governativa»¹⁴, ma anzi aggravava la tesi ufficiale antiebraica «accusando il comando romeno di scarsa vigilanza nei confronti del pericolo sociale che rappresenta l'enorme massa del proletariato giudaico concentrata nei quartieri più poveri della città»¹⁵. Quanto detto finora è sufficiente a comprendere perché, in vista di una eventuale ripubblicazione, Malaparte abbia avvertito la necessità di rimettere mano all'articolo pubblicato dal «Corriere», ma l'analisi della versione ricostruita a posteriori mostra che nemmeno il ricorso al dattiloscritto originale gli sarebbe bastato per proporre una versione del tutto irreprensibile: lo scrittore è costretto a rielaborare entrambi i testi, inserendo sì le parti censurate dal giornale, ma anche autocensurandosi nei punti in cui la retorica di regime era più evidente e aggiungendo alcune considerazioni che ne stemperassero il peso. Probabilmente non del tutto convinto dell'efficacia del risultato ottenuto, Malaparte decide di scartare completamente questa corrispondenza dalla sua raccolta, preferendo pubblicare una nuova versione dell'episodio rumeno soltanto più tardi.

Relativamente alle variazioni riscontrabili fra dattiloscritto originale e versione ricostruita a posteriori notiamo che:

1. Il dattiloscritto originale è datato «Jassi, fronte di Moldavia, 4 luglio», mentre nella ricostruzione, Malaparte modifica il riferimento in «Jasci, 30 giugno»: anticipare la data di qualche giorno gli avrebbe permesso di sottolineare la sua presenza sul posto immediatamente dopo l'accaduto, fornendo quindi all'articolo quel carattere di unicità e preveggenza che lo scrittore vanta come carattere fondamentale della sua esperienza di questi anni. Da notare anche la grafia di Iași, che passa da <Jassi> a <Jasci>.

dei morti, di molto superiore alla cifra di 500 fornita cifra di 3.500 morti; sul giornale il dato scomparve. In *Kaputt* parlò invece di 7.000 vittime. Soprattutto vennero tagliati i riferimenti critici di Malaparte all'«ottusa imprevidenza di certe autorità romene», accusate di aver sottovalutato la pericolosità della situazione, ossia il fatto che nelle immediate retrovie del fronte ci fosse una città che per la sua «costituzione razziale» era la sede ideale di una «quinta colonna sovietica», *ibidem*.

¹² Ivi, p. 191-192.

¹³ A. Capristo, *Spettacolo più tetto non vidi mai*, cit., p. 192.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, p. 194.

2. Nelle prime righe del paragrafo che sul «Corriere» è intitolato *Il proletariato giudaico*, Malaparte sostituisce la frase: «A tutta prima, per un osservatore superficiale, quel che forma il carattere di questa città non è che¹⁶ la sua università, le sue industrie, la sua classe colta, le sue tradizioni di nobiltà» con: «Ed è a tutta prima una ragione di dolorosa meraviglia che proprio a Jasci sia scoppiata la rivolta dell'altro ieri, che proprio Jasci sia stata teatro di un così orrendo eccidio». Mentre notiamo che a posteriori Malaparte parla apertamente di eccidio, vediamo che però non mette in discussione che si sia effettivamente trattato di una rivolta.
3. Nella ricostruzione manca il paragrafo in cui sul «Corriere» Malaparte accusava il proletariato ebraico di essere la causa della supposta rivolta (secondo paragrafo della seconda colonna):

è chiaro che se è vero che la lotta si è rapidamente estesa a tutti i quartieri della città, anche a quelli del centro, è pur vero che la rivolta è scoppiata nei quartieri di Nicolina, di Socola e di Bacurari, dove si addensano gli strati più miserabili, e socialmente più pericolosi, del proletariato ebraico.

4. Viene ripresa la frase che sarebbe dovuta comparire sul «Corriere» nella terza colonna, prima del paragrafo intitolato *Battaglia disperata* (cfr. p. 176, punto 5), ma con una curiosa aggiunta: «nella notte fra sabato e domenica <(oggi è lunedì)> contro i soldati rumeni e contro le colonne motorizzate germaniche che attraversavano la città dirette al fronte». Il riferimento al giorno della settimana fra parentesi è introdotto probabilmente per mettere in risalto una seconda volta la presenza tempestiva del testimone sul luogo degli eventi.
5. Malaparte non riprende la frase conclusiva di una delle parti censurate nella terza colonna (dopo «I rivoltosi sparavano dalle case, dagli orti, dalle finestre a fior di terra dalle cantine», cfr. p. 177, punto 6):

In breve la reazione della polizia e della truppa romana prese l'aspetto di una vera e propria battaglia. I soldati tedeschi, più calmi, senza neppur rallentare la marcia delle colonne motorizzate, si sporgevano dagli autocarri crivellando di raffiche le facciate delle case, da cui partiva il fuoco degli insorti. <(Non ostante la rivolta, il passaggio delle colonne germaniche dirette al fronte e continuato tutta la notte senza soste, con la più tranquilla regolarità.)>

6. Il riferimento al numero delle vittime, presente nella conclusione originale dell'articolo ma censurato sul «Corriere» (sarebbe dovuta comparire subito prima dell'ultimo paragrafo), viene ripreso nella ricostruzione, ma con una differenza relativa al numero di vittime fra i

¹⁶ Nel dattiloscritto originale, Malaparte scrive <son> in luogo di <non è che>.

ribelli, che sale dal 3500 della prima stesura: «Il bilancio di quella triste giornata è grave: 16 morti fra i gendarmi e la truppa, circa 7000 morti fra i ribelli» (cfr. p. 89, punto 7).

7. Nella ricostruzione, infine, è espunta la frase che sul «Corriere» è utilizzata in conclusione dell'articolo: «La quinta colonna sovietica, tragicamente sconfitta a Jassi, è certo che non tenterà la rivincita altrove», insieme al penultimo paragrafo della versione originale, censurato anche dal «Corriere» (cfr. p. 177, punto 8). Malaparte reintroduce invece la conclusione originale dell'articolo, in cui descrive la statua del Principe Cuza ritratto nel gesto di allargare le braccia come a invocare la pace (*ibidem*).

Franco Baldasso sostiene che l'articolo sia stato escluso dalla raccolta perché propone «un'interpretazione superata: quella dello scontro di civiltà tra Europa e Asia che egli stesso avrebbe screditato con i successivi articoli dal fronte russo, e che del libro avrebbero costituito il nucleo tematico e interpretativo»¹⁷. Per quanto sia corretta questa osservazione, la ragione di tale esclusione risiede piuttosto, a nostro avviso, nella consapevolezza di Malaparte di aver proposto un'interpretazione dell'eccidio di Iași storicamente imprecisa e parziale. Riprendere l'episodio in *Kaputt* gli consente invece di raccontare i fatti schierandosi apertamente dalla parte delle vittime ed eliminando tutti i punti critici derivanti, al momento della prima stesura, dalla necessità di non compromettere la propria posizione di fronte alla censura fascista. Questo cambio di prospettiva ha valso a Malaparte la definizione, da parte di Radu Ionid, di «fascist Italian war correspondent who later switched from justification of the pogrom to its condemnation»¹⁸, mentre Pierre Pachet sostiene che «au fond, courant à travers l'enorme mensonge, la vérité est dite»; ma il confronto con il romanzo fa per l'appunto risaltare ancor di più «la réécriture de ce reportage dans *Kaputt*»¹⁹.

Un discorso per certi aspetti simile può essere applicato al reportage polacco. Si tratta di quattro articoli pubblicati sul «Corriere» fra il febbraio e il marzo del 1942: *Inverno in Polonia* (17 febbraio), *Amazzoni e operai nelle strade di Cracovia* (22 febbraio), *Sorge il "Nebenland" di Polonia* (22 marzo) e *Fine del romanticismo politico* (24 marzo), che costituiscono il punto di partenza per i capitoli di *Kaputt* in cui in cui sono descritti il ghetto di Varsavia e l'*entourage* del governatore tedesco Hans Frank²⁰. Poiché la denuncia delle menzogne della propaganda e delle condizioni disumane in cui erano confinati gli ebrei durante la Seconda guerra mondiale che, come evidenzia Raoul Bruni, rende *Kaputt* una testimonianza importante sulla tragedia della Shoah, viene condotta

¹⁷ F. Baldasso, *Curzio Malaparte e la guerra nei Balcani*, cit., p. 209.

¹⁸ R. Ionid, *The Holocaust in Romania. The Destruction of Jews and Gypsies under the Antonescu Regime, 1940-1944*, Chicago, Ivan R. Dee, 2000, pp. 57-58.

¹⁹ P. Pachet, *Conversation à Jassy*, Paris, Denoël, 2010, p. 99.

²⁰ R. Bruni, *Malaparte, Kaputt e l'ombra dell'Olocausto (con una testimonianza inedita di Alceo Valcini su Malaparte nel ghetto di Varsavia)*, «La Rassegna della letteratura italiana», 122/IX, n. 2, luglio-dicembre 2018, p. 318.

proprio attraverso i capitoli polacchi del romanzo, è lecito domandarsi per quale ragione gli articoli originali non siano stati inclusi nella raccolta. Inoltre, come sostiene Mattiato, il reportage polacco risulta assolutamente coerente con i temi affrontati nelle corrispondenze precedenti²¹: Malaparte vi descrive in un primo momento la deplorabile immobilità politica e sociale della borghesia polacca, per poi fare una serie di considerazioni relativamente al ruolo del proletariato, introducendo il concetto di patria operaia transnazionale. Facendo leva su questo concetto di stampo soreliano, lo scrittore preconizza la scomparsa dell'idea di nazione, considerandola obsoleta perché appartenente a una visione borghese della società. Com'è già stato messo in evidenza dallo studioso, Malaparte conduce in fin dei conti, in questo ciclo di articoli, una riflessione sul modo di impadronirsi dello Stato moderno e di difenderlo, proseguendo il discorso cominciato dieci anni prima con *Tecnica del colpo di Stato*, del quale le corrispondenze in questione rappresentano quasi un nuovo capitolo²². Non soltanto l'importanza storica della testimonianza malapartiana, ma anche la coerenza tematica con gli altri articoli della raccolta avrebbero dunque giustificato l'inclusione delle corrispondenze polacche nel *Volga nasce in Europa*.

Il primo e più evidente motivo per cui il reportage polacco è stato escluso dalla raccolta è senza dubbio strutturale. Il volume è stato infatti concepito sin dall'inizio come una raccolta di articoli a tema russo: tutti più o meno direttamente connessi all'invasione dell'Unione Sovietica, essi tracciano, nell'insieme, il quadro delle conseguenze militari dell'operazione Barbarossa. Benché scritte dopo il 22 giugno 1941, le corrispondenze dalla Polonia sono estranee a questa tematica: se da un lato, quindi, risultano in linea con la riflessione sociale degli articoli contenuti nel *Volga*, dall'altro se ne distaccano perché fanno riferimento a un differente contesto socio-politico. La scelta di non ripubblicare il reportage polacco nel *Volga* dipende certamente da questa ragione principale, eppure esistono anche altre motivazioni collaterali che potrebbero aver spinto Malaparte a non prendere in considerazione la possibilità di una ristampa. La nostra ipotesi è che il materiale pubblicato da Malaparte sul «Corriere» fosse ancora troppo grezzo, a livello sia formale sia di contenuto, perché fosse possibile, in breve tempo, ripubblicarlo in volume senza una rielaborazione sostanziale: quella che invece Malaparte ha provveduto a fare in vista della pubblicazione di *Kaputt*. Il reportage polacco, da considerarsi dal punto di vista formale pressoché come un'appendice di *Tecnica del colpo di Stato*, avrebbe finito per rendere disomogenea la raccolta: la sua struttura "saggistica" sarebbe apparsa fuori

²¹ «Dans ses écrits polonais, comme dans ses écrits précédents lors de l'avancée allemande en territoire soviétique, Malaparte semble exclusivement préoccupé par le fait technique, par la figure du Travailleur», *Les écrivains-journalistes*, p. 385.

²² Si veda E. Mattiato, *La guerra come laboratorio di scrittura malapartiana*, cit., pp. 27-35. Rimando anche alla sua tesi di dottorato, in cui un paragrafo è dedicato al reportage polacco: E. Mattiato, *Un reportage social oublié : Curzio Malaparte en Pologne*, *Les écrivains-journalistes*, pp. 384-396.

luogo rispetto alle narrazioni contenute negli altri articoli dello stesso periodo. Oltre che una riflessione sociale, inoltre, il reportage polacco rappresenta anche, prima di tutto, la testimonianza diretta che Malaparte fornisce della situazione della Polonia occupata nel 1942; una testimonianza troppo equivoca per poter essere ripresa tale e quale in una pubblicazione inizialmente prevista per i primi mesi del 1943. Analizzando da vicino i quattro articoli polacchi, ci si può infatti rendere conto che il maggiore ostacolo che avrebbe impedito a Malaparte di ripubblicarli così com'erano stati stampati dal «Corriere» è la loro ambiguità: se è vero che dall'attenta disamina dei loro contenuti non emerge, come sostiene Bruni, alcuna traccia di elogi al collaborazionismo²³ e che quindi essi sarebbero stati, in questo senso, politicamente corretti in vista della pubblicazione nel *Volga*, ci sono altri aspetti che ne avrebbero compromesso la correttezza. Come osserva Serra: «Di primo acchito, danno l'impressione di esaltare l'opera dei tedeschi per restaurare la dignità del popolo, e soprattutto dell'operaio, il che è piuttosto stupefacente se si pensa alla morsa di terrore che stringeva quello sventurato paese sotto dominio tedesco»²⁴.

Partito per la Polonia alla fine del dicembre 1941, Malaparte contatta la redazione del «Corriere» soltanto una volta tornato a Berlino, l'11 febbraio 1942, dichiarando di aver scritto cose interessanti e di avere ottenuto l'autorizzazione per la pubblicazione degli articoli da parte del capo dell'ufficio stampa del governo del Governatorato generale. Per rassicurare Borelli, Malaparte riporta la traduzione dell'autorizzazione nella sua lettera:

Il Capo dell'Ufficio Stampa del governo del Governatorato generale dichiara con la presente di aver letto gli articoli scritti da Curzio Malaparte sul governatorato generale e di averli trovati in ordine. Egli ringrazia Curzio Malaparte per il suo lavoro giornalistico sul governatorato generale e conferma di non aver nulla in contrario a che gli articoli stessi siano pubblicati.²⁵

L'autorizzazione autografa in lingua originale e la relativa traduzione, datate «Krakau, 9 Februar 1942» e «Cracovia, 9 febbraio 1942», arrivano alla redazione del «Corriere» in data 16 febbraio 1942. Come nota Mattiato, dopo aver letto questo documento si fa fatica a credere quanto afferma Malaparte in *Kaputt*, e cioè che Hans Frank avrebbe protestato contro il reportage polacco, accusando l'autore di aver sposato in quella sede il punto di vista polacco. Eppure gli archivi confermano la versione di Malaparte: presso la Fondazione Biblioteca di Via Senato è conservata una lettera del prefetto Luciano, datata 3 luglio 1942, che comunica allo scrittore che

²³ R. Bruni, *La Polonia occupata nel racconto di Curzio Malaparte: dalle cronache giornalistiche a Kaputt*, L. Masi, E. Nicewicz-Staszowska et al. (a cura di), *Polska i Włochy w dialogu kultur - La Polonia e l'Italia nel dialogo tra le culture*, Varsavia, Wydawnictwo Naukowe UKSW, 2017, p. 147.

²⁴ Serra, p. 306.

²⁵ C. Malaparte, lettera inedita ad A. Borelli, 11 febbraio 1942, 663c, ASFCdS

l'Ufficio Stampa del Ministero degli Esteri del Reich ha segnalato alla nostra Ambasciata a Berlino che è molto spiaciuto al Governatore Generale ministro Frank il Vostro articolo "Inverno in Polonia" [...] ritenendo che, soprattutto nell'ultima parte dell'articolo, abbiate visto le cose dal punto di vista polacco.²⁶

Benché il primo degli articoli di Malaparte avesse provocato le rimostranze di Hans Frank per il suo atteggiamento filo-polacco, lo scrittore non tenta di esplicitarvi in alcun modo una critica antitedesca. Certamente per via della censura, non accenna all'esistenza dei ghetti ebraici, che pure aveva visitato durante il suo soggiorno²⁷, ma soprattutto sembra, in generale, se non legittimare la politica del Governatorato tedesco, quantomeno non lasciare spazio a una lettura particolarmente critica della situazione²⁸. La percezione dell'ambigua posizione di Malaparte deriva dal fatto che in questo reportage egli lascia emergere in modo evidente la sua frequentazione di ambienti altolocati, e quindi inevitabilmente compromessi. Se l'ambiguità di questa posizione è stemperata in *Kaputt* dal fatto che Malaparte si schiera apertamente dalla parte delle vittime, qui non è possibile dissociare realmente il punto di vista dello scrittore da quello tedesco: egli non mostra alcun imbarazzo nel mostrarsi avvezzo alla compagnia dei gerarchi nazisti. Considerando l'atteggiamento almeno parzialmente filosovietico degli articoli inviati dal fronte orientale prima e dopo la parentesi polacca, questa mancanza di sguardo critico nei confronti della situazione del Governatorato generale tedesco in Polonia sarebbe apparsa discordante rispetto all'insieme.

Per capire meglio cosa intendiamo riferendoci all'ambiguità della posizione di Malaparte, è necessario analizzare brevemente questi articoli. Nel primo, lo scrittore sostiene che per comprendere «le difficoltà e i problemi che le autorità del Generalgouvernement si sono trovate ad affrontare [...] per assicurare l'ordine e la tranquillità nell'immenso territorio polacco»²⁹, è necessario seguire un'osservazione obiettiva. Questa allusione al mantenimento dell'ordine e della tranquillità, se si pensa alla politica di repressione all'interno del Governatorato sin dal 1939, ci sembra già di per sé discutibile. Secondo Malaparte, inoltre, il fatto che la Polonia sia «la grande retrovia tedesca del fronte orientale» impone «un preciso carattere alla vita delle popolazioni polacche», determinando «il loro

²⁶ C. Luciano, lettera a C. Malaparte, 23 luglio 1942, in 202/280?, AM, FBVS, ora *M. VI*, p. 150-151. L'episodio è stato ricostruito in *Les écrivains-journalistes*, p. 385n, poi in *Laforgia*, pp. 89-92 e riportato in A. Capristo, «Spettacolo più tetro non vidi mai», cit., p. 195. La studiosa nota che Malaparte «indica erroneamente in E. Stöckmann il capo dell'ufficio stampa del governo del Governatorato generale, che era invece Emil Gassner», *ibidem*.

²⁷ Il 25 gennaio 1942, quando Malaparte annota nel suo *Giornale segreto* il resoconto della sua giornata, non sembra dare, sul momento, una particolare rilevanza alla visione del ghetto: «Venuto Valcini. Gassner è partito. Andati con Mary Swift dalla Marina a portare i cioccolatini a Madame Frassati. Poi giro al ghetto con Valcini, Zimmermann e Stöckmann. Alle 13.30 a colazione al Belvedere, con quelli di ieri sera, più Schemling il boxeur. Alle 16 a casa, a chiacchiere un po' con Stöckmann. Alle 18 siamo andati al Caffè Europeiskj. Poi, alle 7, al ristorante della Deutscher gästehause, dove abbiamo cenato con Zimmermann, Valcini e Di Santi. Poi all'Adria, varietà, dove abbiamo incontrato la brava attrice tedesca Wieninger [...]. È venuto a salutarci l'acrobata italiano Mazzoni. Poi, all'una, a casa», taccuino, ora *M. VI*, p. 232.

²⁸ E. Mattiati, *La guerra come laboratorio di scrittura malapartiana*, cit., p. 29.

²⁹ C. Malaparte, *Inverno in Polonia*, «CdS», 17 febbraio 1942, come le successive.

stesso contegno [...] nei confronti delle autorità del Generalgouvernement». La causa del «contegno» polacco nei confronti dei tedeschi non sarebbe, per Malaparte, una muta ostilità verso gli oppressori, ma la guerra contro la Russia, che ha «trasformato radicalmente, nel corso di questi ultimi mesi, i rapporti tra le popolazioni polacche e le autorità germaniche», unite in sostanza dalla consapevolezza di combattere una minaccia comune. La dignità dei polacchi di cui egli parla appare tuttavia come un atteggiamento di quasi benevolente accettazione nei confronti di un popolo che non sarebbe considerato tanto come oppressore quanto, in modo poco credibile, come alleato.

Dopo aver osservato che, durante il suo soggiorno del 1919, la Polonia era apparsa ai suoi occhi «scarnita, sconvolta, devastata», Malaparte spiega che

Si deve forse a un simile ricordo se, questa volta [...], la [sua] più immediata [...] impressione è che il popolo polacco accoglie la sua sventura con una dignità di cui del resto le stesse autorità germaniche gli danno atto lealmente. [...] La politica del «Burg» tedesco di Cracovia è [...] in armonia con questa calma e ordinata dignità del popolo.

Che nel Governatorato generale vigesse una politica repressiva non è un dato da dover provare, e se anche Malaparte non fosse stato al corrente di tutte le nefandezze compiute al suo interno, è difficile credere che non le sospettasse. Un'affermazione come questa tende dunque a risultare artificiosa, eppure è soltanto una delle tante in cui lo scrittore insinua più o meno apertamente che la Polonia abbia largamente beneficiato dell'occupazione tedesca.

Poco oltre leggiamo che «ciò che più premeva [a Malaparte] giungendo a Cracovia era di [rendersi] conto dello stato d'animo del popolo polacco e della vera natura dei suoi rapporti col «Burg»». Di fatto, però, la vera natura di tali rapporti non emerge in alcun modo; emerge invece la descrizione delle norme vigenti nel Governatorato, per le quali non vi è traccia di aperta ammirazione, come nota anche Mattiato³⁰, ma delle quali Malaparte non si spinge a mettere in luce le criticità. Le osservazioni che riserva alle norme che regolano la vita dei polacchi, che «si svolge assolutamente distinta da quella tedesca»³¹, non suscitano alcuna considerazione a proposito dei valori che le ispirano. È vero che un certo atteggiamento filo-polacco è effettivamente riscontrabile³², ed è anche

³⁰ E. Mattiato, *La guerra come laboratorio di scrittura malapartiana*, cit., p. 29.

³¹ C. Malaparte, *Inverno in Polonia*, cit.

³² Cracovia è descritta come una città in cui «un italiano non ha l'impressione di trovarsi in una città straniera. Tutto gli appare di antica e pura e nobiltà italiana. Tutto l'aiuta a sentirsi in casa propria. Sebbene Cracovia fino ai suoi prischi tempi sia stata di volta in volta città tedesca e polacca, non vi è considerazione storica politica o razziale che possa attenuare in lui questo delicato sentimento di trovarsi in una propria patria lontana che all'arte italiana deve la sua nobiltà più antica e più autentica», *ibidem*. Nel finale dell'articolo, quello in cui Frank accusava Malaparte di filopolonismo, lo scrittore dedica effettivamente parole di simpatia alla proprietaria di un caffè di Cracovia: «Alla signora che mi serviva il tè ho domandato se le cose andavano bene, se il locale faceva buoni affari. «Hélas!, mi ha risposto in francese, i tempi sono difficili. Non soltanto non si guadagna nulla, ma ci si rimette di tasca nostra». «E perché non chiudete il locale?, ho replicato. Chi vi obbliga a far questo mestiere?». «Chi ci obbliga? Nessuno! Ma bisogna bene che si faccia qualcosa

plausibile che, per questa ragione, Malaparte avesse ricevuto un richiamo, ma è lecito ipotizzare che, se avesse ritenuto che quella componente fosse davvero molto visibile, non si sarebbe lasciato sfuggire l'occasione per compiacersene, includendo questi articoli nella raccolta del 1943.

Nell'articolo successivo, Malaparte osserva che le città polacche sembrano prive «dell'elemento borghese»³³ e hanno dunque l'aspetto di città operaie. L'unica classe «politicamente spodestata dalla conquista germanica è proprio la classe borghese», che è stata sostituita nel suo «ruolo di classe dirigente» da «una scelta minoranza di funzionari e di tecnici germanici». Per riacquistare «il suo diritto alla funzione di classe dirigente», la classe borghese dovrebbe rinunciare all'ambizione di rivestire un ruolo politico e sociale, e accettare di rivestirne uno puramente tecnico. Certo Malaparte non tesse le lodi del collaborazionismo politico, ma non si può certo dire che stia presentando i fatti in maniera oggettiva. Il giornalista tace le modalità dello spodestamento della borghesia polacca, che getterebbero senza dubbio una luce diversa sul suo atteggiamento «passivo». Benché l'analisi del fenomeno socio-antropologico della «tecnicizzazione» possa apparire di qualche rilievo, il quadro sembra astrarsi rispetto alla specifica situazione della Polonia e risulta quindi parziale.

Nell'elogiare la classe operaia, Malaparte riporta, insieme al suo giudizio, anche quello dei funzionari tedeschi, dimostrando di appoggiarsi maggiormente al loro punto di vista che a quello polacco. Parlando degli operai polacchi, sostiene infatti che essi sono degli «ottimi lavoratori», di cui «i tecnici tedeschi [...] parlano molto bene»; ma poi aggiunge:

Il giudizio dei funzionari e dei tecnici germanici del Generalgouvernement nei riguardi dei polacchi non è più quello della fine del 1939, quando l'opinione tedesca era ancora sotto l'impressione degli atroci avvenimenti di Bromberg. [...] Ciò che soprattutto ha contribuito a modificare il giudizio dei tedeschi è la serietà e la disciplina [...], la dignità di cui danno prova gli operai polacchi.

La città di Bromberg (Bydgoszcz) fu, il 3 settembre del 1939, teatro della cosiddetta “domenica di sangue” in cui persero la vita almeno trecento persone fra polacchi ed ebrei. Benché fosse stata un'organizzazione paramilitare costituita dalla minoranza tedesca locale ad aprire il fuoco contro i civili polacchi, e non il contrario, la propaganda nazista sfruttò l'occasione per denunciare la supposta crudeltà polacca e alimentare l'odio tedesco durante l'invasione della Polonia. Il riferimento di Malaparte, con il quale egli mostra maggiore attenzione per il giudizio degli oppressori che per

ciascuno di noi, per aiutare il nostro paese”. Cara, ingenua risposta! Questo popolo, pensavo, vive [...] in questa profonda persuasione: che ciascun polacco deve fare qualcosa per aiutare il proprio paese, e che qualunque cosa egli faccia (purché sia dignitosa [...]) compie il proprio dovere», *ibidem*.

³³ C. Malaparte, *Amazzoni e operai nelle strade di Cracovia*, «CdS», 22 febbraio 1942, come le successive.

quello delle vittime, è compromettente e non rende di certo giustizia alla verità dei fatti. Anche nella conclusione dell'articolo Malaparte sembra volutamente ignorare i veri sentimenti del popolo polacco, che accetterebbe quasi come una sfida la propria condizione, come se non fosse imposta, ma scelta: «Il popolo *vuole*, prima di tutto, ricostruire il proprio paese. Ma *sa* che non si tratta di ricostruire una vecchia architettura: si tratta di gettar le basi di una nuova organizzazione economica, nella quale le masse operaie abbiano il loro posto, la loro precisa funzione, una nuova responsabilità»³⁴.

In *Sorge il Nebenland di Polonia*, Malaparte racconta di quelle che egli stesso definisce le sue «serate “ufficiali” trascorse nel Wavel, [...] in compagnia di Frank e dei suoi più alti collaboratori, cioè con la parte più scelta della società tedesca in Polonia»³⁵. Nel narrare una di queste serate, spiega come Frank abbia arredato la sede del Governatorato, sottolineando il grande lavoro condotto dal governatore per ottenere l'attuale elegante risultato. Certo è impossibile non notare alcune «frasi sibilline»³⁶ che l'autore dissemina lungo il testo, velate allusioni ai saccheggi compiuti dai nazisti in Europa durante la guerra³⁷; tuttavia, nel reportage polacco, Malaparte è molto lontano dal fornire il quadro che sarà invece presentato in *Kaputt*. In questo articolo, Frank viene descritto come «uno di quei tedeschi “europei”», dal «viso delicato e forte, illuminato da una intelligenza e da una sensibilità che mettono in luce la piega dolorosa delle labbra e il gioco delle palpebre pesanti e vive. Non è forse quello che si direbbe un viso gotico: ma piuttosto un volto italiano del Rinascimento». Tale espressione trova il suo vero significato alla luce del confronto con il romanzo, dove il narratore ironizza «sulla tendenza mitomane che ha il governatore di Polonia di considerarsi come un signore del Rinascimento italiano [...] circondato da cortigiani fedeli e crudeli»³⁸. L'articolo pubblicato sul «Corriere», nota Mattiato, rappresenta il positivo, mentre *Kaputt* il negativo di una realtà doppia³⁹; resta il fatto, però, che è difficile leggere l'articolo come una critica all'occupazione tedesca della Polonia, soprattutto quando lo scrittore definisce la politica di Frank non come una politica di forza ma «di equilibrio»⁴⁰, «intelligentissima, di carattere assolutamente moderno». E poi aggiunge:

L'aristocrazia polacca (e faccio notare che Malaparte usa il termine *aristocrazia* come sinonimo di *borghesia*) [...] è soltanto una forza sociale in senso negativo. Ma [...] è tenacemente fedele

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ C. Malaparte, *Sorge il Nebenland di Polonia*, «CdS», 22 marzo 1942.

³⁶ *Les écrivains-journalistes*, p. 448 (traduzione nostra).

³⁷ «Questa è una poltrona venuta da Vienna o dal Belgio o da Parigi o dall'Olanda come quasi tutti i mobili che ornano le residenze ufficiali nel Generalgouvernement. [...]. Anche i mobili del Wavel sono venuti dall'Olanda, dal Belgio, dalla Francia, da Vienna. Molti dai castelli e dai palazzi dei signori polacchi», C. Malaparte, *Sorge il Nebenland di Polonia*, cit., come le successive.

³⁸ *Les écrivains-journalistes*, p. 448 (traduzione nostra).

³⁹ *Ivi*, p. 449.

⁴⁰ C. Malaparte, *Sorge il Nebenland di Polonia*, cit., come le successive.

ai suoi schemi di patriottismo all'antica [...]. Questa sua fedeltà [...] è degna di rispetto. Ma [...] vana. Un elemento del tutto negativo nei confronti dell'avvenire – qualunque esso possa essere – del popolo polacco.

Ricollegandosi alla conclusione di questo suo articolo, in cui ribadisce come in Polonia sia possibile una serena collaborazione tecnica e amministrativa fra i due popoli, Malaparte chiude il “ciclo polacco” sostenendo che l'occupazione della Polonia non può essere inquadrata «nei limiti e nei modi tradizionali di quello che si intende comunemente per occupazione militare»⁴¹. Nella visione dello scrittore, l'occupazione tedesca appare come l'unica possibilità in grado di garantire al paese il raggiungimento del progresso tecnico. L'amministrazione tedesca consente di affrettare la realizzazione di quella «metamorfosi sociale»⁴² che si è compiuta in molti altri paesi «trenta o quarant'anni orsono»: dato che la borghesia non accetta di specializzarsi ed è costretta ad abbandonare il suo ruolo di classe dirigente, gli operai possono finalmente sostituirla grazie alla loro specializzazione tecnica. Malaparte arriva a sostenere che

Con il sistema moderno dell'occupazione tecnica il Generalgouvernement è tranquillo. Le masse lavorano con impegno, nessun atto di sabotaggio viene a turbare il ritmo della produzione (e si illuderebbe chi credesse che l'operaio polacco sia disposto a scendere in piazza per gli interessi politici e ideali della borghesia [...]).⁴³

Sarebbe avvenuta, in definitiva, una «rottura [...] irreparabile tra gli interessi e gli ideali della borghesia e quelli del proletariato», rottura che metterebbe addirittura in discussione il concetto di nazione. Lo sguardo analitico di Malaparte sembra tuttavia, in queste corrispondenze, trascendere il momento storico, e lo scrittore dimenticare che il concetto di patria può difficilmente risultare passatista in un paese occupato e messo nelle condizioni in cui si trovava la Polonia durante la guerra. Nel tentativo di avallare la sua tesi secondo cui andava strutturandosi in Europa, in quegli anni, un proletariato transnazionale con obiettivi universalmente condivisi, Malaparte propone un assunto politicamente interessante, ma storicamente errato: considerando l'occupazione tedesca soltanto dal punto di vista tecnico, infatti, finisce col sottovalutarne l'aspetto più importante, ossia quello ideologico. Alla luce di quanto dimostrato sinora, non pare esagerato affermare, con Luca Bernardini, che il reportage polacco di Malaparte risulta essere, in definitiva, la giustificazione di una vera e propria occupazione coloniale⁴⁴. La decisione di non ristampare le corrispondenze appena esaminate

⁴¹ C. Malaparte, *Fine del romanticismo politico*, «CdS», 24 marzo 1942.

⁴² *Id.*, *Amazzoni e operai*, «CdS», cit., come le successive.

⁴³ *Id.*, *Fine del romanticismo politico*, cit., come le successive.

⁴⁴ Per approfondire, rimando a L. Bernardini, *Occupante e occupato: la Polonia in guerra di Curzio Malaparte e Alceo Valcini*, *Atti 2020 Va*, pp. 125-144.

è dunque probabilmente dettata, in definitiva, dal desiderio di farne dimenticare i contenuti, prima di riutilizzarle, rilette in una diversa luce, nel volume che il suo editore americano definirà «the most extraordinary book to come out from the Second World War»⁴⁵.

⁴⁵ E. P. Dutton, lettera a C. Malaparte, 22 novembre 1946, 104/483, AM, FBVS.

2.2 Il *Giornale segreto*

2.2.1 Nei diari di Malaparte

Il *Giornale segreto*, composto da Malaparte durante i suoi spostamenti di corrispondente di guerra in Europa, è uno strumento prezioso perché costituisce lo spazio in cui *Kaputt* viene concepito e attesta una fase primordiale della sua redazione: non soltanto consente di valutare in che modo lo scrittore abbia rielaborato la propria esperienza a fini letterari e di entrare nel suo laboratorio artistico, ma anche di ricostruire la cronologia compositiva del romanzo.

Costituito da tre agende manoscritte, un taccuino ad anelli e due quaderni con copertina rigida, il *Giornale segreto* viene iniziato il 3 aprile 1941 a Sofia. Immediatamente interrotto, inizia a essere compilato con continuità dal 7 gennaio 1942, quando Malaparte si trova a Berlino, al 15 febbraio 1942, ossia fino al suo soggiorno in Polonia. Prima che lo scrittore riprenda nuovamente il *Giornale segreto* passano cinque mesi: le annotazioni sul primo dei due quaderni risalgono infatti al periodo compreso fra il 23 luglio e il 2 settembre 1942, quando Malaparte si trova in Finlandia per la seconda volta. L'ultima agenda riprende dal momento in cui quella precedente era stata interrotta, e copre in maniera discontinua un arco di tempo più lungo, che va dal 22 settembre 1942 all'8 ottobre 1944: gli appunti del 1942-1943 sono datati da Stoccolma ed Helsinki, mentre quelli successivi da Capri.

Nel 1997, Luigi Martellini ha segnalato che il *Giornale segreto* contiene, a partire dal 2 agosto 1942, «la descrizione di luoghi, personaggi e situazioni»¹ che si ritrovano poi in *Kaputt*, e anche Giorgio Pinotti, nel 2009, ha definito «tutto il taccuino del 1942, e in particolare il bellissimo *journal* finlandese [...] il grande avantesto del romanzo»². Come è stato rilevato dal secondo studio, in *Kaputt* confluisce, «come in un gorgo immane», tutto ciò che in questo periodo viene registrato nel diario: gli incontri, gli aneddoti, i nuclei descrittivi, le battute, le citazioni, le schede linguistiche e le letture.

Pur concordando con i due studiosi sull'importanza che gli appunti del diario assumono, a partire dall'estate 1942, in relazione alla composizione di *Kaputt*, riteniamo che un attento esame della prima agenda provi che un discorso simile possa essere esteso anche alle note del periodo precedente: queste rappresentano, in particolare, il cartone preparatorio della seconda parte del romanzo, quella di ambientazione polacca. Nessuno studio, inoltre, si è ancora soffermato sul fatto che il *Giornale segreto* svolge un ruolo fondamentale anche per la stesura degli articoli apparsi sul «Corriere della Sera»: questi sono il prodotto di una prima rielaborazione dei materiali grezzi

¹ L. Martellini, *Notizie sui testi. Kaputt, Opere scelte*, L. Martellini (a cura di), Milano, Mondadori, 1997, p. 1531.

² G. Pinotti, *Nota al testo, K*, p. 451, come la successiva.

contenuti nella prima e nella seconda agenda del *Giornale segreto*, ripresi quindi in certi casi una seconda volta per essere accolti in *Kaputt*.

Emmanuel Mattiato è stato il primo a notare come Malaparte inserisca in *Kaputt* «veri e propri incisi testuali»³ di alcuni articoli pubblicati sul «Corriere» o s'ispiri a episodi già narrati nelle sue corrispondenze. L'incipit di *Alba tragica di Belgrado* viene per esempio ripresa in apertura del capitolo *Il fucile impazzito*, un passo di *Si lavora sul grande fiume* e *Lo storico incontro di Monfalcone tra il Duce e Pavelic* in *Un paniere di ostriche*, l'episodio dell'alce ferito che compare all'improvviso nel centro di Helsinki narrato in *Guerra nell'età della renna*, viene ripreso in *La notte d'inverno*⁴. Lo studioso nota inoltre che «proprio i primi articoli dai Balcani ci informano sulla precoce volontà dello scrittore di trasfigurare la propria esperienza dal fronte in un grande romanzo»⁵. In uno degli articoli inviati da Belgrado, nel punto in cui fa riferimento al cane del ministro Mameli, Malaparte scrive infatti: «(Un giorno racconterò la storia di Spino, del “cane che aveva paura”. È una storia bellissima e gentile, bisogna proprio che la racconti, un giorno la storia del “cane che aveva paura”»⁶. In mancanza di materiali che attestino fasi di lavoro precedenti o successive, gli articoli scritti nel 1941 in Serbia, Croazia e Romania, sono dunque da ritenersi come l'unico possibile avantesto di *Kaputt*; diverso invece è il caso degli articoli polacchi e lapponi del 1942-1943, che possono essere considerati come un passaggio di scrittura intermedio fra il diario e il romanzo.

Per la stesura degli articoli e di *Kaputt*, il materiale raccolto nel *Giornale segreto* viene variamente ripreso. Nel primo taccuino la tendenza è quella di annotare poche note succinte, che vengono quindi rielaborate in misura consistente prima di vedere la luce nel «Corriere della Sera» e nel romanzo. Lo scopo di questi primi appunti di Malaparte, dal tono sempre molto asciutto, è principalmente quello di riassumere gli avvenimenti salienti delle giornate per non dimenticarne la cronologia, i nomi dei luoghi e delle persone in un periodo tanto fitto di incontri. Invano il lettore cercherà nel taccuino confessioni, approfondimenti o rivelazioni e anzi, proprio laddove ci si aspetterebbe di leggere commenti più partecipati, Malaparte è più reticente. Se generalmente arricchisce le sue descrizioni degli ambienti con dettagli particolareggiati, evita per esempio qualunque considerazione in merito alle sue visite ai ghetti di Varsavia e di Cześćochowa. In rare occasioni, d'altro canto, si abbandona a esprimere i propri sentimenti di fronte a ciò che vive: dopo aver ricevuto la notizia della morte del suo amato cane Febo, l'11 febbraio, confessa: «*dopo Regina Coeli il più grande dolore della mia vita. [...] Ho pianto. [...] Poi a casa, tristissimo. Oh Febo, con*

³ E. Mattiato, *La guerra come laboratorio di scrittura malapartiana*, cit., p. 15.

⁴ Si veda ivi, pp. 12-18.

⁵ Ivi, p. 15.

⁶ C. Malaparte, *L'ora che segnò la sorte di Belgrado*, «CdS», 27 aprile 1941.

*tutto il mio cuore vicino a te, sempre*⁷, e il giorno dopo prosegue: «*Tutto il giorno a casa, a piangere. Non posso neppure lavorare. [...] A letto alle tre, avevo paura di addormentarmi. Non ho dormito tutta la notte. Scritto su Febo*»⁸. Anche nei tre giorni successivi, gli ultimi in cui Malaparte scrive su questo primo taccuino, si ripetono insistentemente annotazioni riguardanti l'insonnia e gli scritti su Febo, ma non vi è più traccia di partecipazione emotiva: si tratta soltanto di eventi che si aggiungono alla lista di quelli della giornata.

La seconda e la terza agenda contengono invece resoconti di giornata generalmente più lunghi e particolareggiati rispetto a quelli raccolti nel taccuino ad anelli: contro le trenta pagine di quest'ultimo, che coprono un periodo di un mese, il primo dei due quaderni ne contiene per esempio più del doppio, in un arco di tempo soltanto leggermente più esteso. In questo caso non si tratta più di note finalizzate soltanto a registrare nomi, luoghi e avvenimenti: come vedremo, queste dell'estate 1942 presentano un'elaborazione tale da poter essere considerate il canovaccio di molti degli articoli del reportage lapponese e dei capitoli di ambientazione nordica di *Kaputt*, ossia il I, il II e il III (Stoccolma), l'VIII e il X (Helsinki), il XVI (Rovaniemi) e il XVII (Inari).

La maggior cura di Malaparte nella redazione degli appunti dei due quaderni con copertina rigida risulta evidente confrontando la prima pagina di questi con quella del taccuino: entrambi, molto più ordinati, sono provvisti di un "frontespizio" manoscritto, ossia di una prima pagina bianca dove al centro, a caratteri cubitali, si leggono il titolo «*Giornale segreto di Curzio Malaparte*», e, in alto a destra, i "codici" «*N°1 (1942)*» e «*N° 2 (1942)*». Nel "frontespizio" del primo quaderno, in basso al centro, è presente un ulteriore riferimento all'anno 1942. Il taccuino ad anelli non contiene invece alcun frontespizio, e anzi l'annotazione «*Giornale segreto*» che compare in alto a destra sulla prima pagina di appunti sembra aggiunta frettolosamente a posteriori.

Se è possibile escludere con relativa sicurezza che il taccuino ad anelli fosse destinato alla pubblicazione, le cure impiegate da Malaparte nella redazione dei due quaderni suggeriscono che almeno in un primo momento fosse stata ipotizzata, per questi, una destinazione editoriale. Il giorno in cui inizia la seconda agenda, annotando di aver incontrato alla libreria Stockmann di Helsinki «*il Conte Augustin de Foxà, Ministro di Spagna, il Dott. Dinu Cantemir, segretario della legazione di Romania, e l'addetto alla stampa romeno, Titu Michailescu*»⁹, Malaparte segnala il titolo e l'occupazione di ciascuno dei tre uomini, benché nessuno di loro rappresenti per lui una nuova

⁷ C. Malaparte, 11 febbraio 1942, taccuino, ora *M. VI*, p. 236. Utilizziamo da questo momento il corsivo per indicare le citazioni dal *Giornale segreto* allo scopo di facilitare il confronto che seguirà nelle prossime pagine fra queste, i brani di *Kaputt* e le trascrizioni degli articoli del «Corriere».

⁸ C. Malaparte, 12 febbraio 1942, taccuino, ora *ivi*, p. 237.

⁹ *Id.*, 23 luglio 1942, quaderno n°1, ora *M. VI*, p. 238.

conoscenza¹⁰. Annotando queste informazioni, superflue per sé, Malaparte lascia trasparire l'intenzione di trasmetterle a un lettore per il quale l'identità dei tre personaggi risulterebbe altrimenti ignota. Altre spie che avvalorano l'ipotesi che la seconda e la terza agenda fossero state pensate per la pubblicazione sono le frasi del diario che, senza rivolgersi a un preciso destinatario, presuppongono la presenza di un lettore. Riportando le parole con cui Kaarlo Hillilä definisce Himmler un uomo colto e pieno di umanità, lo scrittore aggiunge per esempio: «*Dice esattamente così. Io non fo che riferire*»¹¹; e mentre viaggia in Lapponia e descrive un paesaggio, lascia scivolare fra le righe un commento che non si spiegherebbe senza immaginare che la lettura fosse destinata a un occhio esterno: «*spero di non essere frainteso*»¹².

Come si diceva, gli appunti del diario diventano con l'andar del tempo più corposi: si passa dalle rapide annotazioni di nomi e luoghi e dagli schizzi essenziali del primo taccuino a lunghe sequenze contenenti vere e proprie abbozzi di articoli e di romanzo nei due quaderni. Di conseguenza, gli appunti del taccuino vengono sottoposti a un processo di approfondimento, espansione e dilatazione che comporta un lavoro maggiore rispetto a quello dedicato alle note dei due quaderni: proprio perché spesso già molto accurate, esse subiscono soltanto variazioni minime. In un caso e nell'altro, ci preme ora rendere conto delle modalità e della misura in cui gli appunti vengono recuperati dal giornalista prima e dallo scrittore poi, per comprendere quale funzione e quale peso abbiano i dati referenziali all'interno della sua composizione; se nella scrittura di Malaparte prevalga l'intento di documentare la realtà o quello di finzionalizzarla, e quali siano le differenze che intercorrono fra la composizione giornalistica e quella letteraria.

Partiamo dagli appunti registrati nelle giornate del 24 e 25 gennaio 1942, che racchiudono alcuni degli eventi che hanno ispirato il reportage polacco scritto per il «Corriere della Sera» e la struttura della seconda parte di *Kaputt*. Il 24 gennaio, Malaparte si mette in viaggio verso Varsavia con Erwin Stöckmann ed Emil Gassner, funzionari dell'ufficio stampa del Governatorato generale, dove i tre uomini sono attesi prima da Hans Frank nel palazzo del Belweder per un aperitivo, e poi, per cena, dal governatore di Varsavia Ludwig Fischer al Palazzo Brühl. Nei suoi brevi appunti, lo scrittore segnala di aver fatto visita quella sera all'appartamento di Wilhelm Beck, ufficiale delle SS, e di aver visto con gli altri invitati il film *Quax, der Bruchpilot*¹³ mentre Frank e Fischer giocavano a

¹⁰ Malaparte li aveva conosciuti durante il suo primo soggiorno in Finlandia. Evoca per esempio il nome di De Foxà in un articolo dell'aprile 1942: «Il conte De Foxà è un poeta di finissimo gusto moderno, un uomo di cultura: e sapeva benissimo quel che io volessi dire con la frase: “dar la Pasqua al vecchio Repin”», C. Malaparte, *Una tomba nei sobborghi di Leningrado*, «CdS», 28 aprile 1942, ora *M. VI*, p. 111.

¹¹ C. Malaparte, 2 agosto 1942, quaderno n°1, cit., ora *M. VI*, p. 245.

¹² *Id.*, 6 agosto 1942, ivi, cit., ora *M. VI*, p. 256.

¹³ Si tratta di una commedia tedesca basata sull'omonimo racconto del pilota tedesco Hermann Grote (1904-1980): H. Grote, *Quax, der bruchpilot*, Franckh, Stuttgart, 1936. La pellicola, della durata di 92 minuti, è stata realizzata da Kurt Hoffmann (1910-2001), prodotta e distribuita nel 1941 da Terra Film.

scacchi¹⁴. Il giorno successivo, poi, Malaparte visita il ghetto di Varsavia ed è in seguito invitato da Frank e Fischer a un pranzo a cui partecipa anche il pugile Max Schmeling.

L'articolo *Sorge il «Nebenland» di Polonia* costituisce un resoconto puntuale di quanto accaduto nei giorni 24 e 25 gennaio, salvo l'omissione relativa alla visita al ghetto: Malaparte vi narra del suo pranzo al Belweder con Schmeling e della cena al Palazzo Brühl insieme ai coniugi Frank, ai coniugi Fischer e a «una piccola folla di alti funzionari»¹⁵, fra cui i Wächter, Gassner e Wolsegger. Nel testo scritto per il «Corriere» ritroviamo molti dei dettagli annotati nel diario, come il riferimento al film visto quella sera e alla partita a scacchi dei due gerarchi, ma è presente, in più, un ritratto di Hans Frank che cela un intento celebrativo assente nel *Giornale segreto*. Quest'uomo, alto, forte e agile, con la bocca sottile, il naso lungo e aquilino, gli occhi grandi e la fronte ampia,

ha appena quaranta anni ed è già stato ministro della Giustizia di Baviera e ora è *Reichminister*, presidente dell'Accademia germanica del diritto e dal 1939 *Generalgouverneur* della Polonia, cioè capo di uno stato singolare che i suoi amici di Berlino chiamano scherzosamente il «Frankreich» e che Hitler ha definito un «Nebenland»: uno Stato, io tradurrei, fiancheggiatore, di cui dirò brevemente fra poco le più interessanti caratteristiche.

Il dott. Frank, che è originario della Franconia, è uno di quei tedeschi «europei» nel senso più germanico della parola. Quando Giraudoux percorreva la Germania di Weimar cercando in mille volti tedeschi i lineamenti del suo «Sigfrido», si sarebbe senza dubbio fermato davanti al viso di Frank. Un viso delicato e forte illuminato da un'intelligenza ed ha una sensibilità che mettono in luce la piega dolorosa delle labbra e il gioco delle palpebre pesanti e vive. Non è forse quello che si direbbe un viso gotico: ma piuttosto un volto italiano del Rinascimento, forse fiorentino, forse veneziano. Il gotico c'è anche in lui ed è nel colore della fronte, in quel suo viso lungo, in quell'espressione dolorosa della bocca.¹⁶

Della delicatezza e della misura che traspaiono in questo articolo non resta nulla nel Frank del romanzo: sin dalla dichiarazione «Io sono il Re: der König»¹⁷, con cui annuncia la sua entrata in scena e che suona come l'autoproclamazione da parte di un re fasullo, il Governatore è descritto infatti come un personaggio grottesco¹⁸. Spinto a giustificarsi per aver suscitato un sorriso nel suo

¹⁴ «Partenza, con Gassner e Stöckmann, per Varsavia, dove ci aspetta Frank. A Radom ci fermiamo a far colazione (14.30). Il vice governatore di Radom è Egen, del Wurhenberg. C'è anche Gordan, capo dell'ufficio agricolo. Alle sei giungiamo a Varsavia. Camera nella Deutscher gästehause, in un'ala del Palazzo Radzwill, già sede della Presidenza del Consiglio. Poi alle 7 dal Governatore al Belvedere. Preso il vermouth, caffè, tè, etc. Alle 8 a cena dal governatore di Varsavia con Fischer, con Frank, sua moglie, Frau Wächter, Frau Fischer, etc. Sede nel Palais Bruhl, dove era il Ministero Esteri. Appartamento di Beck. Dopo cena Frank e Fischer giocano agli scacchi, noi saliamo a veder il film «Quax, der Brukpiilot». Poi scendiamo per il caffè e dolci. Poi a letto nella Deutsches House», C. Malaparte, 24 gennaio 1942, taccuino, ora *M. VI*, p. 232.

¹⁵ C. Malaparte, *Sorge il «Nebenland» di Polonia*, cit.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ C. Malaparte, «God shave the King!», *K*, p. 75.

¹⁸ Cfr. V. Speranza, *Il carnevale dell'io. Autofiction e grottesco in Malaparte e Céline*, tesi di Laurea Magistrale, Università di Torino, 2017/2018, pp. 130-131.

interlocutore, Frank lascia emergere in modo sempre più lampante il suo crudele cinismo e la sua inclinazione alla mitomania:

«Avete ragione, [...] un vero Re non dice mai: Io sono il Re. Ma io non sono un vero Re, sebbene i miei amici di Berlino chiamino la Polonia il *Frankreich*. Ho diritto di vita e di morte sul popolo polacco, ma non sono il re di Polonia. Tratto i polacchi con la magnanimità e la benevolenza di un Re, ma non sono un vero Re. I polacchi non si meritano un Re come me. Sono un popolo ingrato. [...] Sarei l'uomo più felice della terra, sarei veramente *Gott in Frankreich*, se i polacchi mi fossero grati di tutto quello che sto facendo per loro. Ma più mi adopro a lenir le loro sventure e trattarli con giustizia, più essi disprezzano il bene che io faccio alla loro patria».¹⁹

Queste prime dichiarazioni di Hans Frank, presumibilmente inventate per caratterizzare maggiormente il personaggio, rendono evidente che l'intenzione di Malaparte non è quella di restituire un'immagine storicamente corretta dell'uomo, ma di trattarlo come un personaggio di finzione. Solo qualche pagina più avanti, il narratore evidenzia l'ingenua e per questo grottesca convinzione del Governatore di Polonia di rappresentare un modello di regalità, eleganza e cultura dal quale non si rende conto di essere invece molto distante:

Frank sedeva di fronte a me, sulla sedia dall'alta, rigida spalliera, come se stesse assiso sul trono degli Jagelloni e dei Sobieski, ed appariva sinceramente persuaso d'incarnare la grande tradizione regale e cavalleresca della Polonia. Un ingenuo orgoglio illuminava il suo viso dalle gote pallide e gonfie, dove il naso aquilino metteva un segno di volontà vanitosa e incerta. I capelli neri e lucidi, pettinati all'indietro, scoprivano l'alta fronte di un bianco avorio. Un che di puerile e senile era in lui, nelle labbra carnose, sporgenti come quelle di un bambino adirato, negli occhi un po' gonfi, dalle palpebre spesse e pesanti, forse troppo grandi per i suoi occhi, e in quel suo modo di tener le ciglia socchiuse che gli disegnava due rughe profonde attraverso le tempie. Aveva la pelle del viso coperta di un lieve velo di sudore, che la luce dei grandi lampadari di Boemia e nelle porcellane di Sassonia, faceva luccicare quasi avesse il volto velato da una maschera di cellofan.²⁰

Questa descrizione non risulta neutrale, bensì connotativa quanto quella apparsa sul «Corriere», però di segno opposto: Malaparte cambia prospettiva e, attraverso una sostanziale reinterpretazione in negativo dei tratti del Governatore, lascia emergere le ombre che rendono più complessa la lettura di una realtà che nell'articolo era apparsa priva di ambiguità.

Oltre all'esempio appena citato, esistono almeno altri due passaggi in cui Malaparte si esprime ambiguamente sull'occupazione tedesca che vengono chiariti o rovesciati nel passaggio dal «Corriere» a *Kaputt*. Il 10 gennaio 1942, nella sede del club della stampa estera di Berlino, lo scrittore segnala la presenza di alcuni quadri di De Chirico e aggiunge: «*Scheffer mi dice che quella era la*

¹⁹ C. Malaparte, «*God shave the King!*», cit., pp. 75-76.

²⁰ Ivi, pp. 79-80.

*sede del circolo britannico in Berlino, e che quei quadri vi esistevano. O forse li ha messi là il Ministro degli Esteri, presi in qualche casa privata»*²¹. Come abbiamo visto nel paragrafo 2.1.4, l'allusione alle rapine compiute dai nazisti negli anni della guerra viene velatamente ripresa anche nell'articolo *Sorge il «Nebenland» di Polonia*, dove Malaparte descrive gli arredi del Belweder e del Wawel, ma soltanto in *Kaputt* l'insinuazione si trasforma in aperta accusa:

Tutta l'immensa mole del Wawel, che vent'anni prima avevo vista regalmente nuda, ora era ingombra, dai sotterranei fino al sommo della più alta torre, di mobili rubati nei palazzi dei signori polacchi, o frutto delle sapienti rapine compiute in Francia, in Belgio, in Olanda, dalle commissioni di antiquari e di esperti di Monaco, di Berlino, di Vienna, che seguivano gli eserciti tedeschi attraverso l'Europa.²²

In *Fine del romanticismo politico*, invece, lo scrittore si sofferma sulla storia e sul funzionamento delle miniere di sale di Wieliczka (visitato, come si evince da un appunto del diario, il 6 febbraio 1942) per mettere in luce l'efficienza dell'occupazione tedesca: dopo aver presentato la città come un centro operaio difficile e le miniere come un luogo caratterizzato da disciplina precaria, Malaparte elogia il lavoro condotto dai fratelli Ecztemeier, responsabili di aver introdotto «un più organico e razionale sistema di lavoro, un nuovo sistema di cottimi e sostituiti i picconi e le vecchie pistole ad aria compressa con modernissime pistole elettriche Siemens, che garantiscono un forte aumento della produzione»²³. Con la loro «esemplare organizzazione», i fratelli hanno riportato nelle miniere «la più perfetta disciplina»:

È la tecnica che ha compiuto il miracolo, non le mitragliatrici delle S.S. Se al posto dei due fratelli Ecztemeier cioè di due tecnici intelligentissimi e capaci si fossero inviati due funzionari politici, io dubito che i risultati sarebbero stati gli stessi, poiché sempre e dappertutto, a Cracovia come a Lemberg, a Lublino come a Varsavia, e come qui a Radom, non bisogna mai perdere di vista questo fatto fondamentale: che l'occupazione tedesca nel Generalgouvernement non è né una macchina militare né una macchina politica.

In *Kaputt*, le miniere di sale di Wieliczka e i minatori che ci lavorano sono evocati in due punti, e in entrambi i casi rappresentano uno dei simboli dell'oppressione tedesca: durante la cena al Wawel, Malaparte scorge negli occhi del cinghiale che gli viene servito «lo stesso bagliore argenteo e purpureo che avevo visto splendere nello sguardo dei contadini, dei boscaioli, degli operai polacchi nelle campagne lungo la Vistola, nelle selve dei monti Tatra a Zakopane, nelle fabbriche di Radom e

²¹ C. Malaparte, 10 gennaio 1942, taccuino, ora *M. VI*, p. 13.

²² C. Malaparte, «*God shave the King!*», cit., p. 92.

²³ *Id.*, *Fine del romanticismo politico*, «CdS», ora *M. VI*, p. 58, come le successive.

di Czenstochowa, nelle miniere di sale di Wieliczka»²⁴; e anche i contadini che narra di aver incontrato al Santuario di Częstochowa hanno, negli occhi,

lo stesso sorriso che avevo visto nascere all'improvviso sulle labbra dei minatori, in fondo alle miniere di sale di Wieliczka, presso Cracovia. Negli antri oscuri scavati nei blocchi di salgemma, una folla di pallidi volti, scarniti dalla fame e dall'angoscia, m'erano apparsi a un tratto nella luce fumosa delle fiaccole, come una folla di spettri. Ero giunto davanti a una chiesa scavata nel sale: una piccola chiesa di architettura barocca, scavata col piccone e con lo scalpello, verso la fine del Seicento, dai minatori di Wieliczka.²⁵

Queste "revisioni" possono essere lette, dal punto di vista della convenienza personale dello scrittore, come finalizzate alla rinegoziazione della propria posizione e alla riabilitazione della propria immagine pubblica, ma, dal punto di vista letterario, ci troviamo di fronte a un'interessante operazione di rovesciamento che gli permette di rivelare verità precedentemente taciute o soltanto accennate per denunciare i meccanismi su cui si basa lo Stato totalitario e le menzogne di cui si nutre.

Del resto, gli appunti del 24 e del 25 gennaio 1942, così utili a Malaparte per ricostruire il suo soggiorno presso il Governatore di Polonia per il «Corriere», forniscono invece in *Kaputt* solo lo spunto di partenza per creare delle rappresentazioni fortemente simboliche attraverso cui esprimere preoccupazioni di più ampia portata: la decadenza della civiltà occidentale, l'imbestialimento dell'uomo e l'inumano desiderio di annientamento del proprio simile. Malaparte s'ispira per esempio alla cena svoltasi il 24 gennaio al Palazzo Brühl con i coniugi Fischer per la cornice del V capitolo e al pranzo del giorno dopo al Belweder con Frank e Schmeling per la seconda parte del VII capitolo, ma non certo con intento documentario: il primo banchetto, nel quale vengono serviti fagiani, lepri e un daino ucciso da Fischer con una palla in mezzo agli occhi («So ist das Leben, così è la vita»²⁶, commenta Frau Fischer dopo aver ascoltato le vanterie del marito), è una macabra allegoria degli orrori perpetrati dai nazisti nei confronti degli ebrei, che infatti precede le narrazioni sui ghetti; mentre il pranzo del 25 gennaio fornisce l'occasione per mettere in scena un dialogo che è in realtà una digressione saggistica legata al concetto di *Kultur*. In questo modo Malaparte sviluppa il proprio racconto a partire da dati referenziali che gli forniscono un'indubbia componente testimoniale, ma lo presenta attraverso espedienti letterari che, al contrario, ne esibiscono la componente finzionale, producendo uno scarto fra reale e immaginario, possibile e impossibile, in cui viene racchiuso tutto il significato dell'esperienza vissuta. Il dato referenziale da cui scaturisce la narrazione, pur essendo centrale, viene di fatto svuotato della sua valenza storiografica: Malaparte opera scomponendo i

²⁴ *Id.*, «*God shave the King!*», cit., p. 83.

²⁵ *Id.*, *Cricket in Polonia*, K, p. 178.

²⁶ *Id.*, *Le città proibite*, K, p. 103.

propri materiali e isolando singoli elementi che ricombina poi in modo nuovo, seguendo un processo di libera invenzione che allontana gli eventi narrati dalla dimensione della cronaca.

Allo stesso tipo di procedimento si assiste per quei passaggi del diario omessi negli articoli e recuperati direttamente in *Kaputt*, come l'incontro del 22 gennaio 1942 con Josef Dietrich. Dopo la breve descrizione del «*capo della guardia personale di Hitler, e Obergruppenführer [sic]. Viso energico, baffoni ombreggianti leggermente il labbro, orecchie a ventola, occhi freddi, 50 anni*»²⁷, Malaparte aggiunge: «*Dietrich ci ha detto cose molto interessanti*». In *Kaputt*, lo scrittore compara la reazione di Dietrich con quella del Principe Eugenio di fronte al racconto dei prigionieri russi in *Le côté de Guermantes*: l'espressione di «doloroso rimprovero»²⁸ che si dipinge sul volto del principe fa risaltare ancora di più la «fredda crudeltà» del tedesco:

Dietrich si era messo a ridere. Avevo incontrato l'Obergruppenführer Dietrich, il sanguinoso Dietrich, comandante della guardia personale di Hitler, nella villa dell'Ambasciata d'Italia, sulle rive del Wannsee, presso Berlino; ed ero stato certamente attratto dal suo viso pallido, dai suoi occhi incredibilmente freddi, dalle sue orecchie enormi, dalla sua piccola bocca di pesce. Dietrich si era messo a ridere: «Haben sie ihnen geschmeckt? li mangiavano di gusto?». E rideva spalancando la piccola bocca di pesce dal palato roseo, mostrando i denti di pesce fitti e aguzzi.

Ancora, appena giunto a Cracovia, il 23 gennaio, Malaparte viene subito condotto da Stöckmann al Wawel, residenza ufficiale del Governatore, per un tè con Hans Frank e i suoi funzionari. Gli uomini si spostano poi, per la cena, presso la «*bella casa in campagna*»²⁹ dell'ufficiale Otto Wächter, ex governatore di Cracovia appena nominato governatore di Leopoli, e di sua moglie. In quest'occasione lo scrittore fa la conoscenza del capo dell'ufficio distrettuale di Cracovia, il Barone Ferdinand Wolsegger, di Emil Gassner e di altri funzionari. Il primo incontro con Frank e con il suo entourage, escludendo qualche riga dedicata ai coniugi Wächter – «*La moglie di Wächter, viennese e carina. Anche Wächter è di Vienna, ha fatto il ginnasio a Trieste, parla l'italiano*» – e al Barone Wolsegger – «*bel tipo (tirolese con pizzo e baffi bianchi). Lo chiamano perciò il Wallenstein*» – non lascia spazio a descrizioni né commenti di alcun tipo: è pertanto inimmaginabile, a partire da questi pochi elementi, prevedere l'ampio sviluppo che avranno nella cornice del IV capitolo di *Kaputt*, di cui Frank, Wächter, Wolsegger e Gassner saranno protagonisti. Anche in questo caso è possibile notare che l'interesse di Malaparte non è quello di proporre un resoconto fedele dei fatti accaduti, bensì quello di presentare un racconto ad essi ispirato, con i mezzi che gli convengono

²⁷ *Id.*, 22 gennaio 1942, taccuino, ora *M. VI*, p. 231, come la successiva. Dietrich aveva in realtà il più alto grado di SS-Oberst-Gruppenführer.

²⁸ *Id.*, *Le côté de Guermantes*, *K*, p. 27, come le successive.

²⁹ *Id.*, 23 gennaio 1942, taccuino, ora *M. VI*, p. 232, come le successive.

per renderlo più letterario: all'abitazione dei coniugi Wächter, vera sede della cena, viene per esempio preferito il Wavel, l'inquietante corte del Reichminister, e una delle caratteristiche del banchetto è l'ingombrante presenza di Brigitte Frank, in realtà assente la sera dell'evento.

La visita ai ghetti di Varsavia e Czestochowa fornisce altri due esempi: al breve appunto del 25 gennaio, «giro al ghetto con Valcini, Zimmermann e Stöckmann»³⁰, fa seguito, nel romanzo, una narrazione decisamente più estesa, nella quale lo scrittore si rende protagonista di episodi che il suo accompagnatore Alceo Valcini ha dichiarato essere completamente falsificati³¹. A voler restare sul piano storico, possiamo dedurre che la realtà sia stata manipolata in primo luogo dal fatto che in *Kaputt* Malaparte afferma di aver tentato di recarsi al ghetto da solo, ma di aver dovuto accettare infine, contro la sua volontà, la scorta della «Guardia Nera»³² (l'agente della Gestapo Rudolf Zimmermann), omettendo invece completamente di segnalare la presenza degli altri due accompagnatori, Valcini e Stöckmann. Basta comunque guardare all'intera struttura dell'episodio contenuto in *Kaputt* per rendersi conto che lo scrittore non avesse alcun interesse a presentare una ricostruzione precisa della propria visita al ghetto, bensì intende restituirne l'atmosfera narrando le gesta dell'omonimo eroe. Difficile credere, infatti, che le autorità consentissero ai visitatori di passeggiare fra i cadaveri abbandonati o che fosse loro permesso di avvicinarsi agli ebrei per incoraggiarli sottovoce con parole profetiche sulla loro liberazione. Il testo ci mostra chiaramente che l'obiettivo di Malaparte è quello di rendere il proprio personaggio un paladino della *pietas*, che non approfitti dei privilegi derivati dalla sua posizione di alleato dell'occupante, ma che sa schierarsi invece dalla parte delle vittime dell'occupazione.

Quanto alla visita del 27 gennaio al Santuario della Madonna Nera di Czestochowa, lo scrittore segnala nel diario di aver assistito quel giorno a una funzione eccezionale preparata apposta per lui. Annota scrupolosamente i nomi dei due ispettori dello Stadthauptmann che lo accompagnano, Günther Laxy e Fritz Griehschammer, e quello di padre Mendera, l'officiante polacco che lo accoglie parlandogli in italiano³³. Nell'articolo *Fine del romanticismo politico*, Malaparte si era soffermato, come abbiamo visto nel paragrafo 2.1.4, sugli aspetti sociopolitici dell'occupazione della Polonia, sposando il punto di vista tedesco, mentre in *Kaputt* l'attenzione si sposta sul vissuto degli ebrei confinati nel ghetto e dei contadini polacchi a cui i tedeschi hanno proibito i pellegrinaggi al

³⁰ *Id.*, 25 gennaio 1941, taccuino, ora *ivi*, p. 232.

³¹ A. Valcini, *Con Malaparte nel ghetto di Varsavia*, appendice a R. Bruni, *Malaparte, «Kaputt» e l'ombra dell'Olocausto*, «La rassegna della letteratura italiana», 122, 2, luglio-dicembre 2018, p. 327.

³² C. Malaparte, *Le città proibite*, cit., p. 104.

³³ «La mattina son venuti a prendermi all'albergo i due ispettori del Stadthauptmann di Czestochowa, Dott. Werdler, la cui sorella ha sposato il fratello di Himmler. Con i due ispettori (Günther Laxy, che appartiene all'Stadthauptmann; Fritz Griehschammer) ci rechiamo al Santuario di Chestonchowa, dove è preparata apposta per me una funzione eccezionale. Mi accoglie il Padre Mendera, che parla italiano. Visita al Santuario», C. Malaparte, 27 gennaio 1941, taccuino, ora *M. VI*, p. 233.

Santuario. Nel *Giornale segreto* si trova soltanto un rapido schizzo della scena narrata nel romanzo: le brevi annotazioni che contengono gli elementi fondamentali della visita al Santuario – «*Sulla porta della sacrestia mi aspetta il priore, poi funzione: suono delle trombe di argento, rullo di tamburi, polacchi in ginocchio, e appare l'immagine della Madonna Nera. Poi la saracinesca ricade al suono delle trombe e al rullo del tamburo*»³⁴ – vengono ampliate in *Kaputt* fino a creare una sequenza narrativa autonoma. Anche in questo caso, nella narrazione dell'esperienza vissuta prevale il desiderio di mostrare la propria empatia nei confronti dei fedeli polacchi che, dall'inizio dell'occupazione tedesca, sono stati privati della possibilità di pregare di fronte alla sacra icona della Madonna Nera e che non erano stati nominati nel *Giornale segreto*:

Ero stato a Czenstochowa alcuni giorni prima, a visitare il celebre Santuario, ospite di quei religiosi, appartenenti all'ordine romano dei Paulini. Il padre Mendera mi aveva guidato nella cripta sotterranea, dov'è conservata l'effigie della Madonna Nera, la più venerata di tutta la Polonia. È un'immagine incastonata in una cornice d'argento, al modo bizantino: ed è chiamata la Madonna Nera per il colore del viso, affumicato dalle fiamme di un incendio appiccato al Santuario dagli svedesi, durante un assedio. **Lo Stadthauptmann di Czenstochowa**, che essendo stretto parente di Himmler era in modo particolare temuto, disprezzato, e ossequiato da quei religiosi, **aveva eccezionalmente consentito che mi fosse mostrata l'immagine della Madonna Nera**. Era quella la prima volta, dopo l'occupazione tedesca della Polonia, che la sacra icona appariva agli occhi dei fedeli, e i religiosi erano pieni di gioia e di meraviglia per l'insperato avvenimento.

Attraversammo la chiesa e scendemmo nel sotterraneo, seguiti da un gruppo di contadini che, inginocchiati nella chiesa, ci avevano visti passare. I **due ispettori nazisti dello Stadthauptmann di Czenstochowa, Günter Laxy e Fritz Griehshammer**, e le due SS che mi accompagnavano, si posero sulla soglia, e Günter Laxy fece un cenno a padre Mendera, che mi guardò turbato, e disse in italiano: «I contadini». Io risposi ad alta voce in tedesco: «I contadini restano qui». In quel momento giunse il priore del Santuario, un vecchio piccolo e magro, dal viso pieno di rughe: piangeva sorridendo, e ogni tanto si soffiava il naso con un suo gran fazzoletto verde. Gli ori, gli argenti, i marmi preziosi, splendevano dolcemente nella penombra della cappella. Inginocchiati davanti all'altare, i contadini fissavano gli occhi nella saracinesca di argento che nasconde e protegge l'antica immagine della Vergine di Czenstochowa. Si udivano ogni tanto tintinnare i fucili delle due SS immobili sulla soglia.

A un tratto, un profondo rullo di tamburi fece tremare le muraglie del sotterraneo, e al suono delle trombe d'argento, che squillavano le note trionfali del Palestrina, la saracinesca si sollevò a poco a poco, e tutta fiorita di perle e di pietre preziose, sfavillanti nella luce rossa delle candele, apparve la Madonna Nera col Bambino in braccio. Prostrati con la faccia in terra, i contadini piangevano. Udivo i singhiozzi repressi, il batter delle fronti sul pavimento di marmo. Chiamavano la Madonna per nome, a voce bassa, «Maria, Maria», come se chiamassero una persona di famiglia, la mamma, la sorella, la figlia, la moglie. No, non come se chiamassero la mamma. Non avrebbero detto «Maria», avrebbero detto «Mamma». La Madonna era la Madre di Cristo, soltanto di Cristo. Ma era la loro sorella, la loro moglie, la loro figlia, e la chiamavano per nome, a bassa voce, «Maria, Maria», come se temessero di farsi udire dalle due SS immobili sulla soglia. Il rullo profondo e minaccioso dei tamburi e gli squilli terribili delle lunghe trombe d'argento facevano tremare le fondamenta del Santuario, pareva che la volta di marmo stesse per crollare su di noi: i contadini ora gridavano «Maria! Maria!», come se chiamassero una persona morta, come se volessero svegliare dal sonno della morte una

³⁴ C. Malaparte, 27 gennaio 1942, taccuino, ora *M. VI*, p. 233.

sorella, una moglie, una figlia, gridavano «Maria! Maria! Maria!». E in quell'istante il priore e il padre Mendera si voltarono lentamente, anche i contadini tacquero all'improvviso e si voltarono lentamente guardando Günter Laxy e Fritz Griehshammer e le due SS armate di fucile, dalla fronte nascosta sotto il casco d'acciaio, immobili sulla soglia: li guardavano piangendo, li guardavano in silenzio, piangendo. **Il rullo dei tamburi rintronò più profondo dentro la pietra, più alte squillarono le trombe sotto la volta marmorea, mentre la saracinesca ricadeva lentamente: e la Madonna Nera scomparve in un bagliore di gemme e di oro. I contadini volsero verso di me il viso bagnato di lacrime, e mi fissarono sorridendo.**³⁵

I contenuti della prima agenda di Malaparte sono così scarni da non permettere confronti variantistici con i testi rielaborati per il «Corriere» e per *Kaputt*, ma il fatto stesso che lo scrittore sia così poco accurato nelle sue annotazioni mostra che il presupposto non è quello di servirsene per una minuziosa ricostruzione storiografica, bensì come di una “stampella” per la memoria. La redazione del reportage polacco e di *Kaputt* si basa infatti principalmente sui ricordi dell'autore, non sui dati contenuti nel *Giornale segreto*. A questo proposito è tuttavia utile notare che, nel redigere i propri articoli, Malaparte rispetta le annotazioni registrate nel diario aggiungendo sfumature che gli consentono di allinearsi ai dettami della propaganda di regime; il recupero degli stessi materiali nelle pagine del romanzo, selezionati e combinati invece con elementi d'invenzione, comporta di conseguenza un ri-orientamento ideologico che ne chiarisca o addirittura ribalti il significato.

Il passaggio dall'uso del taccuino a quello dei quaderni a copertina rigida coincide per Malaparte con l'approdo a un più metodico sistema di annotazione degli appunti: i resoconti delle giornate si fanno più lunghi e ricchi, completi di considerazioni personali e descrizioni dettagliate. Nei due quaderni è pertanto possibile individuare intere porzioni di testo che vengono poi recuperate nei reportage e in *Kaputt*: vediamo di seguito se quanto detto sinora in merito al recupero degli articoli polacchi vale anche in questi casi.

La prima differenza rispetto a quanto detto finora è che, nel caso degli articoli lapponi, Malaparte presenta, in rapporto alle proprie annotazioni, ricostruzioni meno fedeli di quelle che troviamo nel reportage polacco. Per esempio, nell'articolo *Venite a vedere questo giardino*, lo scrittore racconta di essersi messo in viaggio per Oulu da solo e di aver incontrato casualmente, durante il viaggio, alcune persone estremamente disponibili che si sono proposte di accompagnarlo per la città. Come mostra il diario, Malaparte si è invece recato a Oulu insieme a Augustin De Foxà e al Capitano Leppo (già sua guida durante il suo primo soggiorno finlandese di aprile³⁶), e i tre sono stati accompagnati nelle loro visite dal signor Turkka, prima a pranzare all'albergo Tervahovi e poi a

³⁵ *Id.*, *Cricket in Polonia*, cit., pp. 176-178. Da questo momento le parti in grassetto nelle citazioni tratte da *Kaputt* o dal «Corriere» indicano i nuclei ripresi dal *Giornale segreto*.

³⁶ Cfr. articoli dell'8 e del 18 aprile 1942.

visitare il porto e il giardino pubblico, dove sono stati raggiunti dal «Direttore della città»³⁷. Eliminando nell'articolo ogni riferimento alla presenza di accompagnatori e presentando se stesso come un viaggiatore solitario, Malaparte avvia già in sede giornalistica un processo di finzionalizzazione che sarà tipico della redazione del romanzo, come ha mostrato, per esempio, il resoconto delle visite al Santuario di Czestochowa e al ghetto di Varsavia.

Che presentare i fatti con l'assoluta precisione del cronista non rappresenti l'obiettivo principale di Malaparte lo si evince anche confrontando *Guerra nell'età della renna* con gli appunti del 1° e 2 agosto 1942. Lo scrittore narra di aver pranzato, su invito del capo della *Propagandakompanie*³⁸, Hauptmann Ruppert, insieme al capitano Karl Springenschmidt, «scrittore assai noto in Germania per i suoi romanzi della montagna, di soggetto e di ambiente tirolesi»³⁹, e al tenente Victor Maurer, «redattore di politica estera del "Völkischer Beobachter"». Con i tre uomini si sarebbe recato in seguito al palazzo del Governo, dove avrebbe fatto la conoscenza di Dietl e del «maggiore di cavalleria Hartmann, che è stato alla Scuola di Pinerolo»⁴⁰ e «grida "Baudenasca!" che è, a quanto pare, il grido di saluto del Piemonte Reale». Dietl li avrebbe infine invitati a casa sua, dove lo scrittore avrebbe conosciuto i generali Mensch, Heunert e il Principe Federico Windischgraetz.

Al pranzo, a cui Malaparte partecipa non su invito di Ruppert, ma per ricongiungersi a De Foxà e Michailescu – che la mattina assistono alla pesca dei salmoni a cui lui rifiuta invece di prendere parte –, Springenschmidt e Maurer non sono in realtà presenti. L'interesse per questi due uomini conosciuti, dopo il pranzo, alla *Propagandakompanie* – dove lo scrittore è invitato a recarsi insieme ai due compagni per vedere un film su Dietl –, si manifesta tuttavia già nel *Giornale segreto*, dove entrambi vengono presentati diffusamente, e tornerà a presentarsi, come vedremo, anche in *Kaputt*.

L'incontro con «il maggiore finnico Von Hartmann»⁴¹, inoltre, era avvenuto il giorno precedente: la sua descrizione è però ripresa quasi letteralmente dal *Giornale segreto*, dove di lui Malaparte scrive che «è stato a Pinerolo, ha prestato servizio nel Piemonte Reale (Baudenasca! grida a mo' di brindisi) e volontario nell'esercito di Franco». In *L'uomo che ha vinto il Nord*, come nel caso di *Venite a vedere questo giardino*, le variazioni non sono sostanziali e non nascono dall'intento di mistificare la realtà: non trattandosi di un reportage d'inchiesta ma di viaggio, i fatti narrati non

³⁷ C. Malaparte, 31 luglio 1942, quaderno n°1, ora *M. VI*, p. 242.

³⁸ Create nel 1938 da Joseph Goebbels, Ministro della Propaganda del Terzo Reich, le *Propagandakompanie* erano unità militari della Wehrmacht supervisionate dall'*Amtsgruppe für Wehrmachtpropaganda* e dunque direttamente collegate al Ministero di Goebbels. Si occupavano infatti di produrre e diffondere materiale di propaganda rivolto alle truppe e alla popolazione tedesca, oltreché alle popolazioni dei territori occupati.

³⁹ C. Malaparte, *L'uomo che ha vinto il Nord*, cit., ora *M. VI*, p. 223, come la successiva.

⁴⁰ Ivi, p. 224, come la successiva.

⁴¹ C. Malaparte, 1° agosto 1942, quaderno n°1, ora *M. VI*, p. 246, come la successiva.

richiedono un estremo scrupolo storiografico. Non va infatti dimenticato che il reportage lappone è scritto interamente dall'Italia fra l'inverno 1942 e la primavera 1943, almeno sei mesi dopo l'effettivo viaggio di Malaparte.

Ben più evidente risulta l'omissione relativa allo svolgimento del cocktail party cominciato al Palazzo del Governo, che presto «*scivola in una specie di rito sfrenato*»⁴²: comprensibilmente lasciato da parte nel resoconto ufficiale fatto per il «Corriere della Sera», il passaggio viene recuperato invece interamente nel XVI capitolo di *Kaputt*. A casa del generale Dietl, mentre nel salone «*l'orgia continua*»⁴³, il padrone di casa invita Malaparte a visitare il suo studio, poi la compagnia si sposta nel «*Villaggio degli Aviatori*», dove il generale Mensch mostra agli uomini la sauna, il cinema e il casinò. Qui – annota lo scrittore – «*ricomincia l'orgia, con uno strepito indiavolato*».

Prima di soffermarci sul recupero di questo episodio in *Kaputt*, vediamo in che modo viene rielaborata la descrizione del generale Dietl:

<i>Giornale segreto</i>	<i>Kaputt</i>
<p><i>A un certo punto entra il Generale degli Alpini Dietl, l'eroe di Narvik, comandante di tutto il fronte nord della Finlandia. È un tipo straordinario: alto, magro, anzi, asciuttissimo, il viso lungo, tagliente, dal naso lungo, dalle labbra fini. Ha gli occhi grigi celesti, freddissimi. Le narici pelose. Il viso è tagliuzzato di infinite piccole rughe. I capelli sono scuri, tagliati corti (etiopici) sul cranio, e un po' lunghi, spartiti in mezzo, sulla fronte. Sembra porti una vecchia parrucca, troppo stretta per sua testa. È bavarese. Dietl è estremamente mobile, dai gesti inquieti, dalle mosse rapide. Saltella, si sbraccia, s'inchina, scivola col piede come in un passo di mazurka. Parla un po' d'italiano, lo capisce tutto. Ride, chiacchiera, strilla, scivola facendo la mossa da una parte all'altra del salone, da un crocchio all'altro, da una persona all'altra, alzando ogni po' il bicchiere pieno di un intruglio di cognac e di liquore dolciastro, posa ogni tanto il bicchiere dove gli capita, agguanta quello di un altro, beve, batte i talloni, grida: "Heil!" grida "Ja!", grida "Nuha" (in finnico, è il saluto a chi starnutisce), grida "Kinder!" grida "Russia [***]" e sorride a destra e a sinistra, corre da una parte all'altra, come un indemoniato. È visibilmente sbronzo. La sua vitalità è enorme. Ha i calzoni lunghi. Sul braccio sinistro l'emblema d'onore dei conquistatori e difensori di Narvik: un edelweiss, un'ancora,</i></p>	<p>Ed ecco la porta si aprì, e sulla soglia apparve, ed entrò carponi, il generale Dietl, seguito da un gruppo di ufficiali che camminavano a quattro zampe l'uno dietro l'altro. Lo strano corteo si spinse, abbaiando, grugnendo e miagolando, fin nel mezzo della sala, dove il generale Dietl, alzatosi in piedi, rigido sull'attenti, portò la mano alla visiera del berretto e, allargando le braccia, gridò con voce stentorea l'augurale saluto finnico a chi starnutisce: «Nuha!». Osservai l'aspetto straordinario dell'uomo in piedi davanti a noi: alto, magro, e più che magro asciutto, un antico pezzo di legno, rozzamente piallato da qualche vecchio falegname bavarese. Aveva il viso gotico, simile a quello delle sculture in legno degli antichi maestri tedeschi. Gli occhi aveva di un vivo lucente, selvatici e puerili insieme, le narici meravigliosamente pelose, la fronte e le guance tagliuzzate d'infinite, sottilissime rughe: proprio le screpolature del legno vecchio, ben stagionato. I capelli scuri e lisci, tagliati corti, e cascanti sulla fronte come la frangia dei paggi del Masaccio, davano al suo viso un che di fratesco, e al tempo stesso di efebico, che il suo modo di ridere, storcendo la bocca, accentuava spiacevolmente. I suoi gesti erano improvvisi, irrequieti, febbrili, e rivelavano qualcosa di morboso nella sua natura: la presenza, intorno a lui e dentro di lui, di qualcosa che egli rifiutava, e da cui si sentiva in certo modo insidiato, minacciato. Aveva la mano destra offesa: e perfino il gesto corto e impacciato di quella mano</p>

⁴² *Id.*, 2 agosto 1942, quaderno n°1, ora ivi, p. 250.

⁴³ *Id.*, 2 agosto 1942, quaderno n°1, *M. VI*, p. 251, come le successive.

<p>un'elica (alpini, marini, aviazione). Dietl ha 52 anni.⁴⁴</p>	<p>offesa pareva denunciare il segreto sospetto di qualcosa che lo insidiasse e lo minacciasse. Era un uomo ancor giovane, sui cinquant'anni. Ma anch'egli, al pari di tutti i suoi giovani <i>Alpenjäger</i> del Tirolo e della Baviera, [...] anch'egli mostrava nel viso, nel color verde e giallo della pelle, nello sguardo umiliato e triste, i segni di quella lenta dissoluzione, simile alla lebbra, cui gli esseri umani soggiacciono fatalmente nell'estremo Nord, di quel senile disfacimento che fa marcire i capelli, guasta i denti, scava profonde rughe nel viso, avvolge il corpo umano, ancora vivo, in quel velo verdognolo e giallo che avvolge i corpi in putrefazione. A un tratto mi guardò: aveva uno sguardo di bestia mansueta e rassegnata, un che di umile e di disperato nell'occhio, che profondamente mi turbò. Era lo stesso occhio meraviglioso e bestiale, lo stesso sguardo misterioso, col quale mi fissavano quei soldati tedeschi, quei giovani <i>Alpenjäger</i> di Dietl, che sdentati, calvi, rugosi, il naso bianco, affilato come quello dei cadaveri, s'aggiravano tristi e assorti nelle profonde foreste della Lapponia.⁴⁵</p>
--	---

Come si evince dai due estratti, nel XVI capitolo di *Kaputt* Malaparte riprende in larga parte il ritratto di Dietl nel *Giornale segreto* evidenziando la follia e la sregolatezza del generale, ma introducendo al contempo alcuni elementi che aggiungono complessità al personaggio, in particolare la disperazione e l'umiltà dello sguardo, che richiama alla mente dell'autore quello delle renne. Lo sguardo bestiale di Dietl lo collegherà, nel XVII capitolo, a tutti i soldati tedeschi che combattono in Lapponia, evocando anche, al contempo, il discorso su Sigfrido e il gatto intrapreso da Malaparte nel XII capitolo. Il tema del sacrificio animale diventa il filo rosso di *Kaputt* e mostra come, nella composizione dell'opera, Malaparte si serva dei contenuti del *Giornale segreto* per dare avvio alla narrazione, aggiungendo in seguito elementi utili da un lato a finzializzarli e dall'altro a creare una rete di rimandi interni attraverso cui dare continuità a materiali tanto eterogenei.

Se dell'ambiguo ritratto di Dietl contenuto nel *Giornale segreto* vengono invece privilegiati nel *L'uomo che ha vinto il nord* gli aspetti più edificanti, è perché l'articolo per il «Corriere» era stato pensato precisamente per rendere omaggio al generale, come mostra la lettera inviata a Borelli il 15 dicembre 1942:

Ti prego, se trovi l'articolo troppo lungo, di non tagliarlo. È dedicato al generale Dietl, l'eroe di Narwick e di Petsamo. Farà piacere a lui, e ai nostri. Gli debbo questo omaggio: io sono andato a Petsamo senza permesso, malgrado il suo divieto. Al ritorno, egli si è mostrato gentilissimo

⁴⁴ *Ibidem*, ora *ivi*, p. 249.

⁴⁵ *Id.*, *Uomini nudi*, K, pp. 347-348.

con me, e avrebbe potuto farmi fermare a mezza strada. È giusto che ripaghi con la gentilezza la sua simpatia e la sua gentilezza.⁴⁶

Comprensibile, quindi, che nell'articolo Dietl venga descritto come «un uomo dall'aspetto straordinario»⁴⁷ e come un soldato «meraviglioso»: quello di Malaparte vuole essere un tributo a questo tedesco del Sud che è stato in grado di «violare il segreto del Nord», di «capire il Nord in tutta la sua forza riposta, in tutta la sua “magia”», all'uomo il cui «genio» non aveva risolto soltanto «un complesso di problemi puramente militari, tecnici e tattici», ma era riuscito a comprendere di doversi affidare «non tanto alle armi e alla tecnica, quanto all'uomo, e che l'elemento umano poteva e doveva assolvere un compito assolutamente predominante in quella terribile e straordinaria guerra contro il Nord».

Vediamo ora come vengono ripresi in *Kaputt* i materiali esclusi dal reportage lappone. Il primo personaggio su cui Malaparte si sofferma nel suo resoconto del 1° agosto 1942 all'interno del *Giornale segreto* è Kaarlo Hillilä, il Governatore della Lapponia:

<i>Giornale segreto</i>	<i>Kaputt</i>
<p><i>Il Governatore è un uomo sui 30 anni, di piccola statura, grasso, dal collo cortissimo. Un piccolo atleta, pieno di ferrei muscoli grassi. Ha gli occhi piccoli, infinitamente incassati nella fronte sotto due grosse palpebre rosse. I capelli sono biondo scuro, cortissimi, ricciuti. Le labbra gonfie. Parla abbassando la testa, stringendo le labbra, e ogni tanto alza gli occhi, dove luccica uno sguardo selvatico, corto, violento, furbissimo, con qualcosa d'altro in più. La gente, qui, i suoi stessi funzionari, ne parlano con un rispetto pieno di timore, quasi di paura, come di un uomo giusto, ma terribilmente severo, duro. Intorno agli occhi è una raggiera di piccole rughe concentriche, di cui l'occhio sembra il nodo. Un nodo che si scioglie e si stringe di continuo. Quelle rughe, quelle palpebre rosse, sono il segno dell'alcool.</i></p> <p><i>Dev'essere un bevitore formidabile. Mi fa sedere alla sua destra, (perché?) de Foxà alla sua sinistra. (I finnici non sono mai sicuri di sé nelle cose protocollari) [...] Il Governatore ha l'aria perfettamente tranquilla, sebbene beva come un oste. Mi sento a disagio. Non sappiamo che cosa dica. [...]</i></p> <p><i>Il Governatore parla della venuta di Himmler a Rovaniemi: ha avuto con Himmler un colloquio di quattro ore. Dice che, prima di conoscerlo,</i></p>	<p>Benché avessimo già finito di mangiare, le mascelle del Governatore Kaarlo Hillilä facevano un rumore continuo e sordo, quasi minaccioso. Era, questo Kaarlo Hillilä, un uomo di poco più di trent'anni, di piccola statura, dal collo cortissimo, profondamente incastrato fra le spalle. Io osservavo le sue grosse dita, le spalle atletiche, le braccia brevi e muscolose. Gli occhi aveva piccoli, tagliati obliqui nella fronte stretta, sotto due pesanti palpebre rosse. I suoi capelli erano di un biondo scuro, ricciuti, anzi crespi, corti quanto un'unghia. Le labbra aveva gonfie e screpolate, quasi bluastre. Parlava abbassando la testa, puntando il mento sul petto, e stringeva ogni tanto le labbra, guardando di sotto in su. Nei suoi occhi luccicava uno sguardo selvatico e astuto, uno sguardo corto e violento, con qualcosa d'iroso e di crudele.</p> <p>«Himmler è un genio» disse Kaarlo Hillilä, battendo il pugno sulla tavola. Aveva avuto, quella mattina stessa, un colloquio di quattro ore con Himmler, e n'era tutto orgoglioso. [...]</p> <p>«Anch'io, prima di conoscerlo, mi figuravo che Himmler fosse un personaggio terribile: con una pistola nella mano destra, e uno scudiscio nella sinistra. Dopo aver parlato quattro ore con lui, mi sono accorto che Himmler è un uomo di una</p>

⁴⁶ *Id.*, lettera inedita ad A. Borelli, 15 dicembre 1942, 662c, ASCdS.

⁴⁷ *Id.*, *L'uomo che ha vinto il Nord*, «CdS», 27 dicembre 1942, ora *M. VI*, pp. 224-225, come le successive.

<p><i>immaginava che Himmler fosse un uomo, sempre armato, nella mano destra, di uno scudiscio e nella mano sinistra di un revolver. Dopo aver parlato 4 ore con lui, Himmler gli appare ora “uomo molto colto, un artista, pieno di umanità, e sentimentale”. Dice proprio così: “sentimentale”. E aggiunge che ora lo vedrebbe tenendo nella sinistra il Vangelo, e nella destra il libro della raccolta dei Salmi (prefiche cantate la domenica nelle chiese protestante). Dice esattamente così. Io non fo che riferire.⁴⁸</i></p>	<p>cultura eccezionale, un artista, un vero artista, un’anima nobile, aperta a tutti i sentimenti umani. Dirò di più: un sentimentale». Il Governatore disse proprio così: «un sentimentale». E aggiunse che ora, dopo averlo conosciuto da vicino, e aver avuto l’onore di parlargli per quattro ore, se avesse dovuto dipingerlo, lo avrebbe dipinto col Vangelo nella mano destra, e il libro delle preghiere nella sinistra. Il Governatore disse proprio così: «col Vangelo nella mano destra, e il libro delle preghiere nella sinistra», e batté il pugno sulla tavola.⁴⁹</p>
---	---

Benché il passaggio del *Giornale segreto* venga recuperato solo in *Kaputt* e non in uno degli articoli del «Corriere», già in *I lupi ci guardano passando* Malaparte lascia emergere un giudizio fondamentalmente negativo nei confronti del Governatore della Lapponia. Avendo frainteso le parole dello scrittore, il quale aveva dichiarato che non avrebbe lasciato la Lapponia prima di aver visto dei lapponi e delle renne, Kaarlo Hillilä fa condurre all'albergo dove Malaparte alloggia un lappone vestito in abiti tradizionali con una renna. «Tutto contento»⁵⁰ per la sua trovata, l'uomo non si accorge che dietro alla gratitudine mostratagli da Malaparte si nasconde in realtà un forte senso di indignazione e di tristezza.

Nel presentare Kaarlo Hillilä in *Kaputt*, tuttavia, Malaparte sceglie di recuperare il ritratto originario senza servirsi dell'episodio narrato nell'articolo. Aggiunge però agli appunti del diario alcuni dettagli utili a rendere il personaggio più inquietante: quel «qualcosa d'altro in più» che luccicava, indefinito, nello sguardo già «selvatico, corto, violento, furbissimo» del Governatore si manifesta in un bagliore d'ira e di crudeltà che contribuisce a caratterizzare la severità e la durezza dell'uomo. Il rumore minaccioso delle sue mascelle, di cui nel diario lo scrittore non aveva fatto menzione, traduce efficacemente quel senso di timore e paura suscitato da Hillilä nei suoi stessi funzionari.

Registrando l'inesorabile scivolamento della serata del 1° agosto verso la sfrenatezza – «Tutti bevono, tracannano cognac. Leppo è fradicio. Così fradicio, che il Governatore [...] lo manda all'albergo, ordinandogli di dormire un paio d'ore. Anche il sottoprefetto è fradicio»⁵¹ –, Malaparte evidenzia come anche l'ingresso in sala della giovane figlia di Kaarlo Hillilä non serva a ridimensionare la situazione, ma, al contrario, ne faccia emergere ancora di più l'aspetto malsano. In

⁴⁸ *Id.*, 1° agosto 1942, quaderno n°1, ora *M. VI*, p. 245.

⁴⁹ *Id.*, *Uomini nudi*, cit., pp. 338-340.

⁵⁰ *Id.*, *I lupi ci guardano passando*, cit., p. 342.

⁵¹ *Id.*, 2 agosto 1942, quaderno n°1, ora *M. VI*, pp. 249-250.

Kaputt, il fragile e delicato aspetto della giovane Elsa, che entra in scena all'improvviso, chiamata da Dietl, è in forte contrasto con i modi sguaiati degli ufficiali che la accolgono:

<i>Giornale segreto</i>	<i>Kaputt</i>
<p><i>A un certo punto esce da una porticina una bambina vestita di rosso, con un grembiule bianco, una frangia di capelli sulla fronte, un nastro annodato intorno al pocchio sulla nuca. Ha il viso roseo, gli occhi sorridenti, pieni di maliziosa ingenuità. È piccolissima di statura, non mi arriva che un po' più su dell'ombelico. Una deliziosa bambola lappone. Assomiglia al padre: è la figlia del governatore. Giunge recando una bottiglia, naturalmente, di snap che versa nei bicchieri degli invitati. Ha sedici anni. Non appena la vede, il Generale Dietl le corre incontro, con gutturali esclamazioni di gioia, le afferra le punte delle dita della mano libera, le fa un inchino, due, tre, dieci inchini, che la bambina ripete. È un quadro delizioso: sembra dipinto da Gauguin. Quella cornice di facce ridenti di sbronzi, intorno agli inchini di quella strana coppia. Eppure qualcosa di torbido è nell'atmosfera dell'apparizione della giovinetta. Poi, a poco a poco, il cocktail-party scivola in una specie di rito sfrenato. Molti barcollano.⁵²</i></p>	<p>«Nuha!» gridò Dietl. Poi aggiunse: «Dov'è Elsa?». Ed Elsa entrò. Piccola, magra, gentile, vestita come una bambola, col suo fragile aspetto di bambina (Elsa Hillilä, la figlia del Governatore, ha già diciotto anni, ma sembra ancora una bambina), entra da una porta in fondo all'immensa sala, reggendo con le due mani un grande vassoio d'argento sul quale sono allineati i bicchieri di punch. Cammina lentamente muovendo rapida i piedini sul roseo pavimento di betulla. Si avvicina sorridendo al generale Dietl, e con un graziosissimo inchino gli dice: «Yvääpäivä, buongiorno». «Yvääpäivä» risponde Dietl inchinandosi: prende un bicchiere di punch dal vassoio d'argento lo alza, grida: «Nuha!». Gli ufficiali del suo seguito prendono dal vassoio i bicchieri di punch, li alzano, gridando: «Nuha!». Dietl rovescia la testa all'indietro, beve tutto d'un fiato, e i suoi ufficiali lo imitano con uno scatto simultaneo. [...] Il generale Dietl ha afferrato intorno alla vita la piccola Elsa, e ora la trascina attraverso la sala ballando sul ritmo di un valzer che tutti cantano in coro, accompagnandosi col batter delle mani e col tintinnio dei bicchieri percossi col manico dei puukko e dei pugnali di Alpenjäger.⁵³</p>

Diversamente da quanto accade nel *Giornale segreto*, nel romanzo Malaparte non commenta la scena, ma ne rende un'efficace rappresentazione per immagini: nel momento in cui Elsa Hillilä entra nella sala piena di soldati ubriachi e fuori controllo è come se la dolcezza di una delle figure femminili ritratte da Gauguin si rivelasse all'improvviso all'interno di un'inquietante rappresentazione ensoriana e ne venisse annientata.

Mentre il "rito sfrenato" prosegue, lo scrittore si mette in disparte e fa la conoscenza del «tenente Principe Windischgraetz, ufficiale d'ordinanza di Dietl»⁵⁴, che nel *Giornale segreto* è descritto come un «giovane di 25 anni, alto, magro, pallido», con «un dente verde, sul davanti della bocca»:

Scopriamo con gioia e con sorpresa che abbiamo in comune molte amicizie italiane. Ha studiato

⁵² *Ibidem*.

⁵³ C. Malaparte, *Uomini nudi*, cit., pp. 348-349.

⁵⁴ *Id.*, 2 agosto 1942, quaderno n°1, ora *M. VI*, p. 250, come le successive.

a Firenze, credo Scienze Sociali, dove ha abitato a lungo. Ha due fratelli, Ugo e Massimiliano, in Italia, italiani di cittadinanza. Egli ha optato per la Germania. Parliamo di Marisa P. di Patricia S., di Marika G., di Lola G., dei Canevaro, di Virginia etc. etc. Lo sorprendo mentre osserva gli altri: ha un profondo disgusto nello sguardo, una specie di noia e di rancore. Parliamo di Capri, di Forte dei Marmi, di Roma, della tenuta che suo fratello vorrebbe comprare presso Fondi. Mi dice: “quando finirà questo diavolo d guerra...” Io pronuncio per caso la parola sole, (è certo una mancanza di riguardo, pronunciare certe parole in questi climi, in questi paesaggi, fra questa gente) ed è come se si sturasse nella stanza una bottiglia di estratto di zàgara. Windischgraetz mi guarda, sorride, sospira profondamente.

In *Kaputt*, invece, il principe Windischgraetz è presentato da Malaparte come se fosse una conoscenza di vecchia data: dopo averlo riconosciuto in mezzo a un gruppo di giovani ufficiali intenti a bere in silenzio guardando il paesaggio fuori dalla finestra, il personaggio di Malaparte lo chiama con un soprannome, «Friki»⁵⁵. Dall’incontro con il principe scaturisce nel romanzo una lunga sequenza in cui lo scrittore riprende il tema dello sguardo bestiale dei soldati tedeschi introdotto presentando il personaggio di Dietl: «E a un tratto riconosco il suo sguardo. Riconosco il suo sguardo, e mi metto a tremare. Ha lo sguardo di una bestia, penso con orrore, lo sguardo misterioso di una bestia»⁵⁶; e riconoscendolo anche negli altri giovani ufficiali, aggiunge:

Tutti hanno nel viso e negli occhi la bellissima, meravigliosa mansuetudine e tristezza delle bestie selvatiche, tutti hanno quell’assorta e malinconica pazzia delle bestie, la loro misteriosa innocenza, la loro terribile pietà. Quella pietà cristiana che hanno tutte le bestie. Le bestie sono Cristo, penso, e mi tremano le labbra, le mani mi tremano. Guardo Federico, guardo i suoi compagni, e tutti hanno lo stesso volto vizzo e rugoso, la stessa fronte nuda, lo stesso sorriso sdentato, tutti hanno lo stesso sguardo di renna. Perfino la crudeltà, perfino la crudeltà tedesca è spenta in quei visi. Hanno l’occhio di Cristo, l’occhio di una bestia.

È per il tramite di questo personaggio, che rappresenta tutti i soldati tedeschi incontrati da Malaparte in Lapponia, che lo scrittore affronta il delicato tema del suicidio, strettamente connesso a quello della colpa della Germania. Animalizzando “Sigfrido”, Malaparte ne mette in evidenza la debolezza e la disperazione:

E mi torna all’improvviso alla memoria quel che ho udito narrare fin da quando sono giunto in Lapponia, quello di cui ognuno parla a voce bassa, come di cosa misteriosa (ed è cosa in realtà misteriosa), quello di cui è proibito parlare, mi torna alla memoria quello che ho udito narrare fin da quando sono giunto in Lapponia, intorno a quei giovani soldati tedeschi, a quegli Alpenjäger del generale Dietl, che s’impiccano agli alberi nel folto delle foreste, o siedono per giorni e giorni in riva a un lago, guardando l’orizzonte, e poi si sparano nella tempia, o spinti da una meravigliosa pazzia, quasi una fantasia amorosa, vanno vagando nei boschi simili a bestie selvatiche, e si gettano nelle acque immote dei laghi, o si stendono sul tappeto dei licheni, sotto i pini rombanti nel vento, aspettando la morte, lasciandosi dolcemente morire, nell’astratta,

⁵⁵ *Id.*, *Uomini nudi*, cit., p. 349.

⁵⁶ *Ivi*, p. 350, come la successiva.

algida solitudine della foresta.⁵⁷

Come scrive Florian Hubert in un saggio sulla psicologia del popolo tedesco, sarebbe stata la disfatta di Stalingrado a scatenare la prima ondata di suicidi che ha attraversato la Germania nelle ultime fasi della Seconda guerra mondiale, ma il fenomeno, che riguardava tanto i civili quanto i circondari militari, si registra in numero minore già nei primi anni della guerra. La «paura del bolscevismo in particolare» e le «fosche prospettive per il futuro della Germania in generale» provocano fra i soldati della Wehrmacht, nel giro di pochi mesi dopo la disfatta di Stalingrado, oltre duemila casi, «il doppio di quelli registrati complessivamente nei primi anni della guerra»⁵⁸.

Con le sue considerazioni, Malaparte accenna dunque verosimilmente a un grave fenomeno che, benché inaspritosi a partire dal febbraio 1943, era noto anche negli anni precedenti. Il dialogo con il principe Windischgraetz cela un forte senso di compassione nei confronti di questo soldato, che diventa il simbolo della disperazione di tutti i giovani alpini tedeschi. Pur sapendo che il fratello del principe è morto, Malaparte cerca di nascondergli in un primo momento la notizia, ma quando alla fine, incapace di trattenersi, gli racconta la verità, Windischgraetz dichiara pacatamente: «Lo sapevo già che Ugo era morto. [...] È una cosa meravigliosa esser morto»⁵⁹. Dopo un breve passaggio in cui i due si scambiano informazioni sulle comuni conoscenze italiane e imbastiscono una sorta di invettiva contro un'Italia dantesca considerata *non donna di province, ma bordello*, Windischgraetz chiude la digressione narrando un aneddoto paradossale:

I casi di suicidio, tra gli ufficiali e i soldati, aumentano in modo impressionante. Lo stesso Himmler è venuto fin quassù per cercare di metter fine a questa epidemia di suicidi. Farà arrestare i morti. Li farà seppellire con le mani legate. Crede di poter impedire i suicidi col terrore. Ieri ha fatto fucilare tre *Alpenjäger* perché avevano tentato d'impiccarsi. Himmler non sa che è una cosa meravigliosa, esser morto.⁶⁰

Al contrario del principe Windischgraetz, che acquisisce un forte rilievo simbolico nel passaggio dal diario al romanzo, l'importanza del generale Mensch – descritto nel *Giornale segreto* come uno dei principali animatori dei bagordi della serata – diminuisce invece drasticamente nelle pagine di *Kaputt*. Nel diario, Mensch viene presentato subito dopo il generale Dietl:

Al suo seguito è il generale Mensch, che comanda l'aviazione di tutto il fronte nord. È stato

⁵⁷ Ivi, pp. 350-351.

⁵⁸ F. Hubert, *Promettimi che ti ucciderai. Nazismo fino alla morte. Storia dei suicidi di massa alla fine del Terzo Reich*, R. Zuppet (traduzione), Milano, Rizzoli, 2020, p. 82.

⁵⁹ Ivi, pp. 351-352.

⁶⁰ Ivi, p. 353.

anche lui a Norvik, dove comandava l'aviazione. È un vecchietto (sembra) piccolo, magro, dal viso grigio-giallo, dagli occhietti maliziosi, dalla bocca che sembra, quando parla, sdentata, sebbene la voce sia acutissima. È la tipica voce dei vecchi, anzi dei vecchietti. Ha un viso che direi voltairiano. È sbronzo come una tegola. Mensch non corre a destra e a sinistra: ma sta fermo, appoggiato a un tavolo, nella prima metà del salone (non è mai entrato nell'altra metà) in mezzo a un crocchio di ufficiali, e beve come una spugna. La sua voce acuta taglia quella di Dietl.⁶¹

Una volta giunto nel fumoir del casinò, il generale «si scatena»⁶², «ride e urla piegando la testa sul petto», ma si distingue in particolare come protagonista di un episodio che viene poi ripreso in *Kaputt*, dove però viene ridotto a semplice “spalla” del generale Dietl, il quale diventa invece il vero protagonista della scena. Nel passaggio al romanzo, inoltre, Malaparte attribuisce a Mensch e De Foxà uno scambio di battute in realtà avvenuto fra lui stesso e il generale, allo scopo di sottolineare il disprezzo nutrito da Mensch nei confronti di De Foxà:

<i>Giornale segreto</i>	<i>Kaputt</i>
<p>A un certo punto si mette a rifare il verso degli Stukas. Grida “Taurich” (triste) insistendo sulla “r” con una forza diabolica: trrrrrrrrrrrrrrrraurrrrrrrrrrich!” e alla fine imita lo scoppio della bomba, alza di scatto le braccia al soffitto per imitare la rosa di schegge.</p> <p>“Come si dice traurich in italiano?” mi domanda a un tratto.</p> <p>“Si dice triste” rispondo.</p> <p>“Ach! Gut! Trrrrrrrrrriste!” e si mette a rifare il verso degli Stukas moltiplicando la “erre” della parola triste. Ma “traurich” ha due erre, e si presta meglio. Così ritorna alla parola “traurich” e tutti in coro lo accompagnano.⁶³</p>	<p>Urli selvaggi si alzavano dal fondo della sala. Mi volsi, e vidi il generale Dietl, il Governatore Kaarlo Hillilä, e il Conte de Foxà, in piedi in mezzo a un gruppo di ufficiali tedeschi. Ogni tanto la voce di Dietl risuonava improvvisa e acuta, seguita da uno strepito assordante di voci e di risa. Non capivo quel che Dietl diceva, mi sembrava che ripettesse a voce altissima una parola, sempre la stessa: la parola traurig, mi parve, che vuol dire «triste». [...]</p> <p>«Trrrraaauurriig!» gridava con voce acutissima il generale Dietl, imitando l'orrendo sibilo dello Stuka, finché il generale di aviazione Mensch urlava «bum!» rifacendo il verso al terribile schianto dell'esplosione della bomba. Tutti facevano coro con urli, fischi, strepiti di labbra, di mani, di piedi, per ripetere lo scroscio dei muri in rovina e il soffio ululante delle schegge scagliate in cielo dalla violenza dell'esplosione. «Trrrraaauurriig!» gridava Dietl. «Bum!» urlava Mensch. E tutti facevano coro con voci e strepiti bestiali. La scena aveva qualcosa di selvaggio e di grottesco, qualcosa di barbarico e d'infantile insieme. Era, questo generale Mensch, un uomo di circa cinquant'anni, piccolo, magro, il viso giallo e grinzoso, la bocca sdentata, i capelli radi e grigi, gli occhi maligni stretti in una rete di rughe sottili. Egli urlava «bum!» fissando de Foxà con uno sguardo strano, pieno d'odio e di disprezzo.</p>

⁶¹ C. Malaparte, 2 agosto 1942, quaderno n°1, cit., ora *M. VI*, p. 249.

⁶² *Ibidem*, ora *ivi*, pp. 251-252.

⁶³ *Ibidem*.

	<p>«Halt!» gridò a un tratto il generale Mensch alzando una mano. E voltosi a de Foxà gli domandò sgarbatamente: «Come si dice traurig, in spagnolo?». «Si dice triste, credo» rispose de Foxà. «Proviamo con triste» disse Mensch. «Trrriisssteeee» gridò il generale Dietl. «Bum!» urlò Mensch. Poi alza una mano, e dice: «No, triste non va... Lo spagnolo non è una lingua guerriera». «Lo spagnolo è una lingua cristiana,» dice de Foxà «è la lingua di Cristo». «Ah, Cristo!» dice Mensch. «Proviamo con Cristo». «Crrriissstooo!» grida il generale Dietl. «Bum!» urla il generale Mensch. Poi alza una mano e dice: «No, Cristo non va».⁶⁴</p>
--	---

L'episodio, in *Kaputt*, è interrotto a causa di un improvviso annuncio: Himmler, di rientro da Petsamo, è nella sauna del Comando, e la compagnia guidata da Dietl decide di andare a omaggiarlo. La presenza del capo delle SS, tuttavia, non è attestata nelle pagine del *Giornale segreto*: nel momento in cui Mensch – prima di mettersi a imitare le esplosioni delle bombe degli Stukas – mostra la sauna ai suoi invitati, Malaparte si sofferma impressionato sull'aspetto dei tedeschi nudi, senza però mai menzionare Himmler:

Per quanto ciò possa sembrare strano, è la prima volta, questa, che io vedo dei tedeschi completamente nudi. Così bianchi, molli, indifesi, inermi, flosci. Così nudi. Come se non avessero pelle. La pelle di un biancore latteo, sparsa di lentiggini più rosee che gialle, illuminata, direi, di lentiggini rosee. Una specie di sfogo luminoso, di scabbia luminosa. Il petto ampio, ma grasso. Le mammelle gonfie, sporgenti. E quel viso duro, volontario, severo, quel viso tedesco su quelle nude membra bianche, flosce, inermi, fa uno straordinario, singolare, impressionante contrasto. La storia del popolo tedesco è una storia tragica: è la storia del contrasto fra quei visi duri e quei corpi nudi, inermi, senza pelle.⁶⁵

Nel romanzo, lo scrittore recupera con lievi ma significative modifiche questa descrizione e, attraverso l'aggiunta di due similitudini, riesce a farle acquisire una forza tale da trasformarla in una «perturbante visione onirica»⁶⁶. Non solo i tedeschi nudi, in *Kaputt*, «hanno la carne simile a quella dei crostacei: pallida, rosea, e manda un odore acidulo di crostaceo»⁶⁷, ma «siedono o giacciono sulle panche come cadaveri stanchi». Questa descrizione sarebbe risultata tuttavia meno vivida senza l'aggiunta della «grottesca sequenza di Himmler che, fustigato dai suoi uomini, si dà a una fuga

⁶⁴ C. Malaparte, *Uomini nudi*, cit., pp. 353-354.

⁶⁵ C. Malaparte, 2 agosto 1942, quaderno n°1, ora *M. VI*, p. 251.

⁶⁶ G. Pinotti, *Nota al testo*, cit., p. 450.

⁶⁷ C. Malaparte, *Uomini nudi*, cit., pp. 354-355, come la successiva.

precipitosa»⁶⁸: associando il volto di uno degli ideatori della soluzione finale alla massa informe di carni rosee e sudate che si sciolgono “come sorbetti in un forno”, Malaparte riesce a rendere, attraverso una sola immagine, la paradossale sproporzione fra l'intrinseca finitudine e fragilità dell'uomo e la sua infinita, incomprensibile crudeltà.

La scena delle imitazioni di Mensch descritta il 2 agosto nel *Giornale segreto* proseguiva con il racconto di un incidente diplomatico causato dall'antipatia del generale nei confronti di De Foxà, che viene riportato in *Kaputt* dopo l'episodio della sauna:

<i>Giornale segreto</i>	<i>Kaputt</i>
<p><i>Il cognac scorre senza sosta. E qui ha luogo uno strano incidente.</i></p> <p>Il Generale Mensch alza il bicchiere di champagne (Cordon rouge) per un brindisi ai popoli amici.</p> <p><i>Dice: “Bevo alla salute dell'Italia, della Finlandia, della Romania...” E qui si ferma, quasi cercando “...Spagna...” gli suggeriscono tutti.</i></p> <p><i>“Nein!” grida Mensch</i></p> <p><i>“Spanien” ripetonno tutti.</i></p> <p><i>“Nein! Spanien nicht!”</i></p> <p><i>De Foxà, sorpreso e adirato, depone il bicchiere sul tavolo.</i></p> <p><i>“Bevo alla salute della Finlandia, dell'Italia etc” ripete Mensch.</i></p> <p><i>“Spanien” gli ripetonno tutti.</i></p> <p><i>“Nein! Spanien nicht” grida Mensch “La Spagna non è in guerra, è neutrale, e io bevo alla salute dei popoli in guerra.”</i></p> <p><i>De Foxà è pallido e risoluto. Tutti intervengono per spiegare che il generale Mensch ha voluto dir questo, che non ha voluto dire quello, etc. etc. finché tutto si ricompone a fatica.</i></p> <p><i>Questo incidente lascia in tutti un freddo impaccio. Alla mezzanotte ce ne andiamo, tutti barcollano. E, naturalmente, appena tornati all'albergo, la bevuta continua: una magra cena è pronta, annaffiata di cognac e di champagne.⁶⁹</i></p>	<p>Dalla stanza vicina mi giunge la voce acuta di Mensch, quella grave di de Foxà, il rumor di un alterco. Mi affaccio alla soglia. Mensch è in piedi davanti a de Foxà, pallido e sudato. Tutti e due hanno un bicchiere in mano, anche gli ufficiali che li circondano stringono in mano un bicchiere.</p> <p>Il generale Mensch dice: «Beviamo alla salute dei popoli che combattono per la libertà dell'Europa. Beviamo alla salute della Germania, dell'Italia, della Finlandia, della Romania, dell'Ungheria...».</p> <p>«... della Croazia, della Bulgaria, della Slovacchia...» gli suggeriscono gli altri.</p> <p>«... della Croazia, della Bulgaria, della Slovacchia...» ripete Mensch.</p> <p>«... del Giappone...».</p> <p>«... del Giappone...» ripete Mensch.</p> <p>«... della Spagna...» dice il Conte de Foxà, Ministro di Spagna in Finlandia.</p> <p>«No, della Spagna no!» grida Mensch.</p> <p>De Foxà abbassa lentamente il bicchiere. Ha la fronte pallida, madida di sudore.</p> <p>«... della Spagna...» ripete de Foxà.</p> <p>«Nein, nein, Spanien nicht!» grida il generale Mensch.</p> <p>«La Divisione Azzurra spagnola» dice de Foxà «si batte sul fronte di Leningrado a fianco di soldati tedeschi».</p> <p>«Nein, Spanien nicht!» grida Mensch.</p> <p>Tutti guardano de Foxà, che, pallido, risoluto, sta di fronte al generale Mensch, fissandolo con uno sguardo d'ira e d'orgoglio.</p> <p>«Si vous ne buvez pas à la santé de l'Espagne,» dice de Foxà «je crierai merde pour l'Allemagne».</p> <p>«Nein!» grida Mensch «Spanien nicht!».</p> <p>«Merde pour l'Allemagne!» grida de Foxà, alzando il bicchiere, e si volta a guardarmi con un lampo di trionfo negli occhi.</p>

⁶⁸ G. Pinotti, *Nota al testo*, cit., p. 451.

⁶⁹ C. Malaparte, 2 agosto 1942, quaderno n°1, ora *M. VI*, p. 252.

	<p>«Bravo de Foxà,» gli dico «hai vinto la scommessa».</p> <p>«Vive l'Espagne, merde pour l'Allemagne!».</p> <p>«Ja, ja!» grida Mensch alzando il bicchiere «merde pour l'Allemagne!».</p> <p>«Merde pour l'Allemagne!» ripetono tutti in coro, alzando i bicchieri.</p> <p>Tutti si abbracciano, qualcuno cade per terra, il generale Mensch si trascina carponi sul pavimento, tentando di afferrare una bottiglia che rotola lentamente sull'impiantito di legno.⁷⁰</p>
--	---

La conclusione aggiunta in *Kaputt* permette a Malaparte di creare un rimando interno: con la sua battuta, De Foxà si ricollega alla promessa fatta a Malaparte nella terza parte del romanzo, nel corso della serata trascorsa presso il ministro di Svezia Westmann a Helsinki. Lo spagnolo aveva scommesso che, presto o tardi, anche lui sarebbe riuscito a rispondere «merde»⁷¹ a un tedesco, come si racconta avesse fatto il generale Cambronne, a Waterloo, con un generale inglese. Un altro esempio di come, nel romanzo, Malaparte crei continuità fra episodi che, se fossero semplicemente estrapolati dal diario, resterebbero nuclei narrativi sconnessi.

Procedendo nella lettura del *Giornale segreto*, risultano particolarmente interessanti le giornate del 7 e dell'8 agosto 1942 perché contengono gran parte degli elementi che vengono ripresi nel reportage prima e poi nel XVII capitolo di *Kaputt*: non solo personaggi e situazioni, ma anche l'idea-matrice dell'episodio della pesca al salmone del generale Heunert. Lo scrittore si trova in questi giorni a Inari per l'ultima parte del suo viaggio in Lapponia e incontra qui per la prima volta Kurt Franz, il pittore con cui passeggia la sera del 7 agosto e che gli fa scoprire l'esistenza del "cimitero delle renne", e Georg Beandasch, il compagno di stanza con cui l'8 agosto annota di aver parlato a lungo prima di addormentarsi:

<i>Giornale segreto</i>	«Corriere»
<p><i>Dopo cena a spasso con Kurt Franz: pittore tedesco, specie di ufficiale, appartenente alla P.K. [abbreviazione per Propagandakompanie⁷²] di Ruppert (Rovaniemi). Parla abbastanza bene l'inglese; correttamente, con accento, però. È stato in giro per il mondo a dipingere: Sicilia, Sardegna, Grecia, America. Mostra un estremo, e intelligente, interesse per molti problemi. Come artista, uhm? Certe sue espressioni: "i colori del paesaggio, la sera, sono bonbon, kitch" o qualcosa di simile. Ma è fine e sensibile nell'osservazione della natura.</i></p>	<p>Stamani è giunto all'albergo di Inari un giovane ufficiale tedesco appartenente alla P. K. di Rovaniemi, la P.K. del capitano Ruppert. È alto, biondo, con qualche ciuffo nero dentro i capelli dorati, ha gli occhi chiarissimi, il viso roseo. Atletico e insieme snello, un tipo di tedesco «frisone». Mi racconta che, prima della guerra, ha viaggiato il mondo, è stato a dipingere un po' dappertutto, in Sicilia, in Sardegna, in Grecia, nell'America del Nord. Un tipico prodotto del «Diktat», un Gauguin turista. Come pittore non è né un Dürer né un</p>

⁷⁰ *Id.*, *Uomini nudi*, cit., pp. 358-359.

⁷¹ *Id.*, *La notte d'inverno*, K, p. 211.

⁷² Cfr. p. 201, n38.

<p>Conosce il nome delle piante, i costumi degli animali.⁷³</p>	<p>Luca Cranach. (Certe sue vedute del lago di Inari, appese alle dell'osteria, son tuttavia di un certo pregio; altre, che mi mostra nel suo album, mi fan l'effetto di illustrazioni per il Giornale di viaggi, per qualche racconto di Boussenard). Ma è fine e sensibile per tutto ciò che riguarda la natura, piante, minerali, insetti, uccelli. Si trova in Lapponia da quasi un anno, conosce il nome di tutte le piante artiche, i costumi degli uomini e degli animali. Parla qualche parola di lappone, e discorre volentieri con Pekka, il giovane pastore lappone che è al servizio dell'albergo, come guida. (Pekka parla a sua volta qualche parola di tedesco, di norvegese).⁷⁴</p>
<p><i>All'una a letto. Prima di addormentarmi, ho parlato a lungo col mio compagno: Tenete Georg Beandasch. È Giudice (Richter) mi sembra, a Berlino. Mi dice cose tristi, e interessantissime, sulla guerra, sulla Germania. Mi dice che egli non potrebbe fare il giudice in Lapponia. Non se la sentirebbe. “Noi giudichiamo i rapporti fra gli uomini, le leggi son fatte per reggere i rapporti umani. Ma i rapporti fra l'uomo e la natura? Qui è solitudine selvatica. Quali sono i rapporti fra gli uomini e gli alberi, e i fiumi?”</i>⁷⁵</p>	<p>Mentre sediamo a discorrere nell'osteria, il tenente Georg Beandasch viene a offrirci un bicchiere di acquavite svedese. Beandasch è contento, oggi, non andrà a pescare il salmone nell'Juutuanjoki col generale von Heunert. Star ore e ore in piedi in mezzo alla corrente del fiume, con l'acqua fino al ventre. Poi si mette a parlare della sua professione di giudice (Beandasch è giudice in un tribunale di Berlino), dice che non se la sentirebbe di fare il giudice in Lapponia. «Le leggi son fatte per regolare i rapporti degli uomini fra loro, e fra gli uomini e la società, lo Stato. Ma i rapporti fra l'uomo e la natura? («In Lapponia – osserva Kurt Franz, - la natura tien luogo della società»). Quali sono i rapporti fra gli uomini e gli alberi, i fiumi, gli animali, le stagioni? fra questi uomini e questa natura?⁷⁶</p>

L'incontro con Kurt Franz permette allo scrittore di apprendere molti dettagli sulla cultura lappone. Sul retro della pagina su cui sono annotati questi appunti è presente anche un elenco di frasi delle quali non è specificata la fonte, salvo dell'ultima: è fortemente probabile, tuttavia, che sia lo stesso Kurt Franz a raccontargli che «*gli antichi svedesi impiccavano i cavalli (Intorno alla chiesa di Upsala)*»⁷⁷, che «*i Lapponi antichi sacrificavano i cani e le renne nelle loro “seitte” luoghi sacri*», e a suggerirgli l'idea che «*Gli animali sono il nostro subcosciente*». Come indica Malaparte stesso, è invece Augustin De Foxà a suggerirgli l'ultima analogia della lista: «*De Foxà: la renna è il Cristo della Lapponia*».

In *Idolatria della solitudine*, le nozioni e le citazioni apprese da Malaparte nei suoi scambi con Franz e De Foxà confluiscono in un dialogo tra Kurt Franz e il tenente Georg Beandasch,

⁷³ C. Malaparte, 7 agosto 1942, quaderno n°1, ora *M. VI*, pp. 258-259.

⁷⁴ *Id.*, *Idolatria della solitudine*, cit., p. 344.

⁷⁵ *Id.*, 8 agosto 1942, quaderno n°1, ora *M. VI*, pp. 262-263.

⁷⁶ *Id.*, *Idolatria della solitudine*, cit., p. 345.

⁷⁷ *Id.*, senza data, quaderno n°1, ora *M. VI*, p. 263, come le successive.

attribuite qui interamente al secondo interlocutore. Dopo aver offerto a Franz e a Malaparte un bicchiere di acquavite, Beandasch

si mette a discorrere degli animali e degli alberi, «Gli animali sono il nostro subcosciente» dice. Racconta che certe volte, quando si trova nel folto della foresta, ha paura degli alberi, «Non ci si può difendere da un albero» dice. Parla sorridendo, con quel suo gentile e discreto sorriso. A un tratto mi domanda se io credo che i lapponi siano cristiani, veramente cristiani. E senza lasciarmi il tempo di rispondere, aggiunge: **«il Cristo dei lapponi è la renna».** Narra **che gli antichi svedesi impiccavano i cavalli intorno alle tombe dei loro re. (Avete visto a Upsala le tombe dei primi re svedesi?). I lapponi, fino a poco più di un secolo fa, sacrificavano le renne nelle loro seitta, nei loro santuari selvaggi.** Finché il Cristo-renna è venuto a salvare il mondo artico, a sacrificarsi per la salvezza della natura e dell'umanità iperboree.

Kurt Franz, che conosce le vicende storiche e morali, e le tradizioni dei lapponi dice che la Lapponia è una terra fertilissima di moti religiosi. Ci narra del famoso Lars Laestadius, morto nel 1861, figlio di un povero colono di Arjeplog. Aveva studiato scienze naturali, era diventato un botanico di fama internazionale, era stato decorato della Legion d'Onore. Ma un giorno si fece religioso, e fu ordinato pastore predicatore nella chiesa luterana di Karesuando e in quella di Pajala, presso la frontiera svedese. Predicava contro l'irreligiosità e l'alcolismo, le due piaghe, a quel che dicono, della Lapponia. Il moto religioso, che da lui prende il nome di laestadianismo, divampò da un capo all'altro della Lapponia. Per quanto il moto di riforma religiosa non attecchisse che presso i coloni finlandesi, è singolare il fatto che **molte delle primitive credenze pagane dei lapponi (come quella dell'animale quale intermediario fra Dio e l'uomo, credenza comune a tutte e religioni antiche, e di cui, in un certo senso, la simbologia sopravvive anche nel cristianesimo)** si mescolarono alla dottrina laestadianista, che predicava la diretta comunione con Dio attraverso il rapimento mistico, l'estasi. Anche oggi avviene d'incontrare in Lapponia comitive di donne vestite di nero dirette a qualche riunione laestadianista, dove i fedeli si abbandonano a manifestazioni isteriche, che preoccupano tanto i Vescovi quanto le autorità mediche.

«In fondo, hai ragione, - dice Kurt Franz a Beandasch, - **la renna è veramente il Cristo dei lapponi».** Aggiunge che **la cerimonia autunnale della macellazione delle renne è una specie di Pasqua dei lapponi, che ricorda il sacrificio dell'agnello.** «Non son cose inventate da me, - dice, - esiste su questo argomento tutta una letteratura interessantissima. Gli stessi problemi si ritrovano nella vita religiosa dei Samojedi, con le stesse manifestazioni. Avete letto gli studi di Joseph Crad? Conoscete i libri dello svedese Manker sui lapponi?». Poi mi domanda se ho visto il cimitero delle renne, presso il villaggio di Inari. «È qui vicino: se volete, vi accompagno».⁷⁸

Nella sequenza successiva, poi, Malaparte descrive il cimitero delle renne, ampliando la descrizione soltanto abbozzata nel *Giornale segreto* e approfondendo la spiegazione di come avvengono la marcatura, la castratura e macellazione degli animali:

<i>Giornale segreto</i>	«Corriere»
<i>Scendiamo verso il villaggio di Inari, passiamo dietro la Rauppa dove ieri ho comprato la saccarina, attraversiamo una vasta distesa di prati. Dietro il villaggio, Kurt Franz mi dice: “Then, I want to show to you the cemetery of the reindeers”. Il</i>	Attraversata la vasta distesa di prati, giungiamo davanti a un recinto chiuso da una staccionata di bianchi tronchi di betulla. Entriamo nell'ampio recinto. Contro la luce violenta e gelida che rade l'erba, si profila ai miei occhi una straordinaria,

⁷⁸ *Id., Idolatria della solitudine*, cit., p. 345.

cimitero delle renne! Oltre una bassa siepe di betulle, ecco il cimitero: un mucchio immenso di corna di renna sparse nell'erba, in mezzo a mucchi di scarpe vecchie e di vecchi berretti lapponi, di quelli a 4 punte (il berretto dei quattro venti). Durante l'inverno, convengono in questi prati tutti i pastori di renne della regione di Inari, con le loro mandrie di bestie, che i cani dei pastori e l'istinto delle renne stesse, hanno raccolto qui. Si procede quindi alla marcatura (un segno a fuoco nell'orecchio) e alla castratura. Parte delle renne vengono macellate sul posto e le loro carni vengono portate ad affumicare e a salare. Le corna delle renne vengono buttate via.

Spettacolo straordinario, impressionante, questo che io chiamo il cimitero delle renne. Piuttosto il "massacro" delle renne. Una specie di rito. Sì, senza dubbio v'è qualcosa di rituale in queste cerimonie lapponi, qualcosa collegato al gioco delle stagioni, alla natura, e alla religione degli antichi lapponi: che era una religione, certamente, naturalistica, e demoniaca (che è poi lo stesso).

*Kurt Franz, che da molti mesi vive in Lapponia dipingendo per la P.K., mi racconta che i Lapponi sono buoni cristiani, ma sono rimasti fedeli ai loro "demoni" di cui evitano di parlare. Ne hanno una superstiziosa paura. (Mi promette di farmi incontrare con Pekka, un lappone che conosce molte cose e parla.) **In mezzo al lago Inari vi è un'isoletta fatta a cono: là era il luogo sacro dei Lapponi della regione, là convenivano per le loro cerimonie. (UKONSAARI.)***

Intanto, insieme con Kurt Franz, salgo sulla collina. Bellissimo bosco di pini color rame nel tramonto. Sono le dieci di sera. Un sole tiepido splende nell'immenso paesaggio. A perdita d'occhio, il Lago Inari, complicato, frastagliato, sparso di isole e di isolette. Franz mi indica la piccola isola in forma di cono vulcanico, verdissima, dove gli antichi Lappi si riunivano, forse, o di "isola dei morti".⁷⁹

meravigliosa selva: sono migliaia e migliaia corna di renna, qua e là amucchiate in un impressionante groviglio, altrove più rade, in altri punti solitarie come alberi d'osso. Una lieve muffa, verde gialla purpurea, veste le corna più antiche. Molte di quelle corna son tenere, giovani, prive della loro dura crosta cornea. Altre son larghe e piatte, dalle ramificazioni regolari, che ricordano quelle dell'alce.

In un lato del recinto sono amucchiate migliaia e migliaia di teschi di renna, in forma d'elmo acheo, dalle vuote occhiaie triangolari nel duro osso frontale bianco e liscio. Tutte quelle corna simili alle spoglie d'acciaio di guerrieri caduti sul campo di battaglia. Una Roncisvalle bestiale. Eppure non v'è intorno traccia di lotta. Ma un ordine, un riposo, una quiete alta e solenne. Un fiato di vento passa nel prato, facendo tremare i fili d'erba tra gli immoti alberi d'osso di quella straordinaria selva.

In autunno, le mandrie di renne, mosse dall'istinto, da un inconscio richiamo, percorrono distanze immense per recarsi a questi taciti, fatali appuntamenti, dove aspettano i pastori lapponi seduti sulle calcagna, il cappello dei quattro venti, il «nelyäntuulen lakki», gettato all'indietro sulla nuca, il sottile «puukko» scintillante fermo nella piccola mano. (È incredibile la piccolezza e la delicatezza delle mani dei lapponi. Le più piccole mani del mondo. Un congegno delicato, mirabile, fatto di solidissimo acciaio. Le dita sottili, pazienti, precise, come le pinze di un orologiaio di La Chaux-de-Fonds, o di un tagliatore di diamanti di Amsterdam). Questo di Inari è uno dei più importanti luoghi di raccolta dell'intera Lapponia finnica: vi convengono le renne di tutto l'immenso territorio di Inari, e quelle della deserta regione dei «tunturit» che si stende a occidente del lago, lungo la frontiera norvegese.

Una volta chiuse nel recinto, le renne si assoggettano docilmente a quel che si potrebbe chiamare il rito della castratura e del marchio. (I lapponi castrano la renna con un morso. Il marchio è un segno impercettibile inciso dalla punta del «puukko» nel lobo dell'orecchio. Ciascun pastore ha il suo marchio particolare: e basta quell'impercettibile segno, all'occhio acutissimo dei lapponi, per riconoscere le proprie renne nell'innumerabile moltitudine). **Le bestie scelte per la macellazione, offrono con docilità la vena del collo alla lama mortale del «puukko», muoiono senza un grido, con patetica dolcezza.** Le renne giovani corrono intanto per il recinto, insegue per

⁷⁹ *Id.*, 7 agosto 1942, quaderno n°1, ora *M. VI*, pp. 258-259.

	<p>gioco dai ragazzi dei pastori. Finita la cerimonia della castratura e del marchio, le carni delle renne uccise vengono caricate sulle slitte, e avviate verso i villaggi e le capanne sparse nei boschi per la salatura e la fumigazione.</p> <p>Nell'interno del recinto, l'erba è grassa, nutrita di tanto sangue. Ma le foglioline di certi arbusti appaiono come bruciate da qualche gran fuoco, ed è forse l'ardore, la fiamma stessa del sangue, che le arrossa. Cammino qua e là per il recinto, e il piede, urtando nelle corna, manda un suono metallico, che pare un lamento. È proprio un campo di battaglia, e queste son proprio le armature – tristi trofei – dei guerrieri caduti. Lontano, in mezzo al lago, Kurt Franz mi indica un'isoletta in forma di cono, verdissima. È l'Ukonsaari, l'isola sacra, il santuario pagano più celebre della regione di Inari. È là, in quell'isoletta, che gli antichi lapponi convenivano, in primavera e in autunno, per sacrificare le renne e i cani ai loro demoni. E ancor oggi i lapponi hanno un timor sacro dell'Ukonsaari, non vi approdano che in certe ricorrenze, mossi da un ricordo inconscio delle antiche cerimonie pagane. «Forse vi si recano di nascosto a celebrare i loro riti primitivi, – mi dice Kurt Franz, – il sacrificio proibito della renna-Cristo». Il sole ferisce di traverso gli alberi e gli scogli dell'isola sacra, tingendoli di sanguigno. Un cane, dal fondo del bosco di bellissimi pini dal tronco color rame, abbaia lamentoso. Verso il Nord, il cielo è tutto coperto di scaglie di pesce, che splendono e tremano nella gelida luce abbagliante.⁸⁰</p>
--	--

Il XVII capitolo di *Kaputt* si apre con una sequenza dialogica animata da Kurt Franz, Georg Beandasch e Victor Maurer. Benché Malaparte avesse conosciuto i primi due l'8 agosto a Inari, e Maurer il 2 agosto a Rovaniemi, la presenza di quest'ultimo non è del tutto ingiustificata in questo quadro: appartenendo anch'egli, come abbiamo visto⁸¹, alla *Propagandakompanie* di Rovaniemi, è probabile che conoscesse personalmente almeno Kurt Franz. Nel diario, Malaparte annota diverse informazioni biografiche sul suo conto, mentre in *Kaputt*, dopo aver riportato alcune sue battute, lo presenta brevemente sintetizzando le informazioni raccolte nel *Giornale segreto*:

<i>Giornale segreto</i>	<i>Kaputt</i>
<i>Poi conosciamo il tenente Victor Maurer, parla francese, è intelligente. Figlio di un capitano tedesco</i>	«Rien ne vaut le cuir d'Hermès» disse Victor Maurer, che il generale Dietl chiamava «le Parisien».

⁸⁰ *Id.*, *Idolatria della solitudine*, cit., p. 346-347.

⁸¹ Come abbiamo già visto, in *L'uomo che ha vinto il nord*, Malaparte aveva descritto un pranzo in realtà mai avvenuto, in cui Maurer, Springenschmid ed egli stesso si distinguevano in quanto «esseri umani, [...] europei, [...] uomini di una certa cultura, di una certa raffinatezza, di una certa sensibilità», *Id.*, *L'uomo che ha vinto il nord*, cit., ora *M. VI*, p. 223.

<p>che nel 1915 ha difeso Kiao-ciao contro i giapponesi. È stato a Kiao-ciao, di dove è partito nel 1915 all'età di 6 anni. Ha trascorso 4 anni in Turchia. Stava a Parigi, dove studiava e si occupava, con Pierre Cot, allora di destra, e il Colonnello De la Rocque, di intesa "franco-tedesca". Stima molto Pierre Cot per la sua intelligenza. È stato capo redattore della parte di politica estera del "Volkische Beobachter". È di Monaco. Dice: "Posso giudicare molto obiettivamente i francesi, che amo, perché fra Tedeschi e Francesi, in questa guerra, mi sento neutrale". Springenschmid e Maurer raccontano dell'indicibile "bestialità" dei russi. Un ufficiale prigioniero era così furioso, che gli dovettero legare le mani. Una volta legato, si gettava con la fronte contro la roccia, sfracellandosi la testa. Un soldato, fatto prigioniero dal generale Philip, trovava di nascosto un coltello di tasca e si tagliava la gola. Tutti e due morti, naturalmente. Ma questa non è "bestialità". È eroismo.⁸²</p>	<p>Victor Maurer, cugino di Hans Mollier, Segretario per la Stampa presso l'Ambasciata germanica a Roma, era di Monaco, era vissuto molti anni a Parigi, e ora faceva parte della P.K. del capitano Ruppert. Parigi, per Victor Maurer, era il bar del Ritz, e la Francia era il suo amico Pierre Cot.⁸³</p>
--	---

Malaparte non si preoccupa di fornire informazioni biografiche nemmeno sul conto di Kurt Franz. Il suo personaggio, privato della sua dimensione storica, viene presentato nella sequenza dedicata al cimitero delle renne, in cui lo scrittore recupera quasi senza modificarlo l'estratto di *Idolatria della solitudine* citato nella tabella a pp. 212-213:

Tornavo verso il lago, insieme con Kurt Franz, scendendo per i fianchi boscosi della collina. **Fra le cento isole sparse in mezzo al lago mi appariva l'isoletta sacra dei lapponi, l'Ukonsaari, il santuario pagano più celebre di tutta la regione di Inari. Là, in quell'isoletta in forma di cono, che il sole notturno tinge di rosso come il cono di un vulcano, gli antichi lapponi convenivano, in primavera e in autunno, per sacrificare le renne e i cani ai loro dèmoni.** E ancor oggi i lapponi hanno un timor sacro dell'Ukonsaari, non vi approdano che in certe ricorrenze, mossi da un ricordo inconscio, forse da un'oscura nostalgia, delle antiche cerimonie pagane.

Ci sedemmo a riposarci sotto un albero, guardando l'immenso lago argenteo disteso nudo nella gelida fiamma del sole notturno. La guerra era lontana da noi. Non sentivo più intorno a me quel triste odore d'uomo, d'uomo sudato, d'uomo ferito, d'uomo affamato, d'uomo morto, che corrompeva l'aria nei paesi dell'infelice Europa. Ma l'odor della resina, quell'odor freddo e magro della natura artica, quell'odore d'alberi, d'acqua, di terra, quell'odore di bestia selvatica. Kurt Franz fumava la sua corta pipetta norvegese, una Lillehammer, che aveva comprato nel «Sekatavara Kàuppa» del signor Juho Nykänen. Io l'osservavo, guardandolo di sfuggita, fiutandolo. **Era un uomo, forse, un uomo come gli altri, forse, un uomo come me. Mandava un odore di bestia selvatica. Un odore di scoiattolo, di volpe, di renna. Un odore di lupo. Ecco, l'odore del lupo in estate, quando la fame non lo fa crudele.** Era un odore ferino, un odore di lupo in estate, quando l'erba verde, e il vento tiepido, e l'acqua libera dai ghiacci, che scorre per mille rivi mormorando nel bosco, incontro al lago sereno, sciogliono la sua crudeltà, la sua ferinità, spengono la sua sete di sangue. Mandava un odore di lupo sazio, di lupo in riposo,

⁸² *Id.*, 2 agosto 1942, quaderno n°1, ora *M. VI*, p. 248.

⁸³ *Id.*, *Sigfrido e il salmone*, *K*, p. 362.

in pace: per la prima volta, in tre anni di guerra, io mi sentivo sereno accanto a un tedesco. Eravamo lontani dalla guerra, fuori della guerra, dell'umanità, fuori del tempo. La guerra era lontana, da noi. Mandava proprio l'odore del lupo in estate, l'odore dell'uomo tedesco quando la guerra è finita, quando non ha più sete di sangue.

Scendemmo dalla collina, e appena fuori del bosco, nei pressi del villaggio di Inari, passammo davanti a un recinto chiuso da un'alta palizzata di bianchi tronchi di betulla. «È il Golgota delle renne» dice Kurt Franz. Il rito autunnale della macellazione delle renne è una specie di Pasqua dei lapponi, che ricorda il sacrificio dell'Agnello. «La renna è il Cristo dei lapponi» dice Kurt Franz. Entriamo nell'ampio recinto. Contro la luce fredda e violenta che rade l'erba, si profila ai miei occhi una straordinaria, meravigliosa selva: sono migliaia e migliaia di corna di renna, qua e là amucchiate in un fantastico groviglio, altrove più rade, in altri punti solitarie come cespugli d'osso. Una lieve muffa, verde gialla purpurea, veste le corna più antiche. Molte son giovani, tenere, non ancora rivestite della dura crosta cornea. Altre son larghe e piatte, dai rami regolari, altre han la forma di coltelli, sembrano lame di acciaio sporgenti dal suolo. In un lato del recinto sono ammuchiate migliaia e migliaia di teschi di renna, in forma di elmo acheo, dalle vuote occhiaie triangolari nel duro osso frontale bianco e liscio. Tutte quelle corna simili alle spoglie d'acciaio di guerrieri caduti sul campo di battaglia. Una Roncisvalle bestiale. Eppure non v'è, intorno, traccia di lotta. Ma un ordine, un riposo, una quiete alta e solenne. Un fiato di vento passa nel prato, facendo tremare i fili d'erba tra gli immoti alberi di osso di quella straordinaria selva.

In autunno, le mandrie di renne, mosse e guidate dall'istinto, da un oscuro richiamo, percorrono distanze immense per recarsi a questi loro Golgota selvatici, dove le aspettano i pastori lapponi, seduti sulle calcagna, il «cappello dei quattro venti», il nelyäntuulen lakki, gettato all'indietro sulla nuca, il breve puukko lucente stretto nella piccola mano. (È meravigliosa la piccolezza e la delicatezza delle mani dei lapponi. Le più piccole, le più delicate mani del mondo. Un congegno mirabile, delicatissimo, fatto di solidissimo acciaio. Le dita sottili, pazienti, precise, come le pinze di un orologiaio di Chaux-de-Fonds, o di un tagliatore di diamanti di Amsterdam).

Le renne offrono docili e mansuete la vena del collo alla lama mortale del puukko: muoiono senza un grido, con patetica, disperata dolcezza. «Come Cristo» dice Kurt Franz. Nell'interno del recinto l'erba è grassa, nutrita di tanto sangue. Ma le foglioline di certi arbusti paiono come bruciate da qualche gran fuoco, ed è forse l'ardore, la fiamma stessa del sangue, che le tinge di rosso, e le brucia.⁸⁴

Come si evince dalla lettura di questo lungo brano, Kurt Franz assume dunque in *Kaputt* un ruolo simbolico. A differenza di quello che accade in *Idolatria della solitudine*, in cui Malaparte si preoccupa di contestualizzare il personaggio e dare informazioni esplicative al lettore, nel romanzo Franz diventa la rappresentazione concreta della possibilità, per l'uomo, di ritrovare l'umanità perduta durante la guerra e di ricostruire, lontano dall'insensatezza del conflitto, un senso di fratellanza fra i popoli.

Georg Beandasch, infine, oltre che essere uno degli interlocutori del dialogo di apertura del XVII capitolo, è anche l'importante intermediario che consente lo sviluppo dell'episodio cruciale. In *Kaputt*, Malaparte non si limita infatti a identificarlo semplicemente come un giudice di Berlino, come nella nota del *Giornale segreto* dell'8 agosto, ma gli concede più spazio:

⁸⁴ *Id.*, *Sigfrido e il salmone*, cit., pp. 372-373.

Il tenente Georg Beandasch, aiutante di campo del generale di cavalleria von Heunert, era stato il primo tedesco nel quale m'ero imbattuto giungendo a Inari. **Nella vita civile, Georg Beandasch era giudice in un tribunale di Berlino.** Era un uomo sui trent'anni, alto, di spalle larghe, dalla mascella ossuta. Camminava un po' curvo, guardando di traverso. «Uno sguardo» diceva «non molto adatto a un giudice». Ogni tanto sputava per terra, con un'espressione di profondo disprezzo nel viso di color scuro. Aveva il viso della tinta del cuoio. Era per il colore di cuoio del suo viso che ci eravamo di pelle umana. Quel gesto di sputare per terra non era, diceva Beandasch, molto adatto all'aiutante di campo di un generale tedesco di cavalleria: «ma ho le mie ragioni per farlo». Certe volte pareva che sputasse su tutti i generali tedeschi. **Non mi pareva, benché nel parlare fosse prudente, che stimasse molto Hitler e tutti i suoi generali. Messo di fronte al generale von Heunert e ai salmoni della Lapponia, egli stava dalla parte dei salmoni. Ma, in fondo, come tutti i tedeschi, giudici o no, obbediva ai generali.** Il guaio di tutti i salmoni d'Europa è questo: che anche i tedeschi stanno dalla parte dei salmoni, ma obbediscono ai generali.⁸⁵

Gli appunti del *Giornale segreto* dimostrano che proprio l'incontro con Beandasch e von Heunert fornisce a Malaparte l'ispirazione per l'impianto dell'intero capitolo. Il giorno dopo aver incrociato il generale von Heunert davanti all'albergo di Inari, di rientro da una giornata di pesca – «Trovo davanti all'albergo (ore 24) il Generale HEUNERT che è andato a pescare. Ha preso soltanto una piccola trota e una piccola siika»⁸⁶ –, Malaparte annota infatti la «Storia del generale e del salmone»⁸⁷:

*Il Generale di cavalleria [***] stava a pescare nel fiume Yuutanjoki, con l'ufficiale d'ordinanza, tenente [***], accanto. A un certo punto, la corda si tese. Un grosso salmone si dibatteva nella corrente, a forse cinquanta metri dal Generale. Un bravo, coraggioso salmone! Il Generale allentava, tirava, allentava, tirava, già una buona mezz'ora era trascorsa, già il sudore gli imperlava la fronte, le due dita gonfie s'impacciavano sulla manovella dell'avvolgi-filo. E il bravo salmone lottava, lottava, con un bellissimo senso sportivo. Ma il Generale era irritato. Già quasi un'ora era trascorsa. Alcuni curiosi si erano fermati sulla riva a osservare, fra i quali alcuni lapponi. Il Generale era irritato. Temeva di fare una brutta figura. E poi, c'era già stato il precedente della Russia. Il Generale si volse al suo ufficiale, gli gridò con voce irritata: "Leutenant, facciamola finita con questo pesce". Il tenente disse "Jawohl, herr General!" E cominciò a discendere la corrente, già pronto nel pugno un pezzo di legno. L'ufficiale raggiunse il salmone, il bravo e coraggioso salmone, e a colpi di bastonate nel capo (anche i lappi levano un grido di orrore) lo ammazzò.*

Questo racconto – reso in *Kaputt* ancora più impressionante per il fatto che la morte non viene inflitta al salmone con una rudimentale bastonata, ma, come se si trattasse di un'esecuzione capitale metodicamente organizzata, con due colpi di pistola alla testa – rappresenta in realtà l'acme e la conclusione del capitolo in cui è inserito, a cui Malaparte giunge attraverso un'estesa narrazione. Dopo aver presentato Beandasch e introdotto il tema dello scontro fra salmoni e nazisti nella sequenza

⁸⁵ C. Malaparte, *Sigfrido e il salmone*, cit., p. 365.

⁸⁶ *Id.*, 7 agosto 1942, quaderno n°1, ora *M. VI*, p. 259.

⁸⁷ *Id.*, 8 agosto 1942, ivi, pp. 259-260.

citata, Malaparte racconta in che modo, una volta giunto a Inari, abbia conosciuto il tenente e sia venuto a conoscenza dell'esistenza dei due opposti "schieramenti". Il capitolo, nella sua struttura, è modellato sul resoconto del soggiorno a Inari proposto in *Ho visto gli alberi camminare*, ma con l'aggiunta di lunghe sequenze dialogiche che vertono proprio sul tema della guerra contro i salmoni.

Nell'articolo, Malaparte scrive di essere stato accolto a Inari da Juho Nykänen, il proprietario di un negozietto che vende le merci più svariate, il quale lo ha poi fatto accompagnare all'albergo:

Inari è un villaggio di quattro o cinque case, raggruppate intorno alla Posta e a una sorta di rustico bazar, il Sekatavara Kauppa, dove il padrone, il signor Juho Nykänen, mi accoglie sorridendo; mi offre pettini, coltelli lapponi, i puukko, dal manico d'osso di renna, sacchetti di saccarina, guanti di pelle di renne, e mille specie di mercanzie, finché, da ultimo mi fa accompagnare da un suo ragazzo fino al piccolo albergo, costruito da pochi anni in mezzo al bosco, sulla riva del fiume Juutuanjoki a un chilometro dal villaggio. La signora Irjaa Palmunen Himanka, che dirige l'albergo (è piuttosto un rifugio al quale è unita una piccola osteria dove i pastori lapponi si raccolgono la domenica a parlar fra loro di renne e di acquavite, prima di ripartire per le case e le capanne perdute in fondo alle foreste), mi accompagna gentilmente fino alla porta della mia camera.⁸⁸

Proprio nel rifugio di Irjaa Palmunen Himanka, Malaparte fa la conoscenza di Georg Beandasch:

Nella stanzetta, foderata di chiaro legno di betulla, ci son due letti. In quello sotto la finestra era disteso **un giovane bruno, immerso in un sonno profondo e faticoso. È un ufficiale tedesco, il tenente Georg Beandasch aiutante del generale di Cavalleria von Heunert**, che è giunto ieri a ispezionare i lavori per la costruzione di una strada militare fra Inari e la frontiera norvegese. **Quando entro nella stanza, il tenente Beandasch, da borghese è giudice in un tribunale di Berlino, si solleva sul gomito, mi osserva dalla testa ai piedi come se io fossi un criminale di fronte a un giudice, sorride, poi, sempre sorridendo si mette a bestemmiare fra i denti, con dolcezza e cortesia estreme.**

È stanco, è rimasto tutta la notte in mezzo alla corrente del fiume, accanto al suo generale, che sperava di pescare il salmone. Non hanno pescato nulla, ora vuol dormire. – Va bene, buon riposo –, gli dico. Mi domanda che ora è. Le otto. – Le otto? – Perché non andate a spasso nel bosco, mi dice, mentre io finisco di dormire? Parla sorridendo, ma con gravità severa.

Si stende sulla schiena, chiude gli occhi: ma li riapre subito, si mette a sedere sul letto, mi domanda nome cognome paternità data e luogo di nascita nazionalità razza proprio come se interrogasse un accusato. Poi tira fuori di sotto il guanciale una bottiglia d'acquavite, ne riempie un bicchiere, me lo porge sorridendo. Prosit. Prosit.

È un simpaticone, il tenente Georg Beandasch, giudice in un tribunale di Berlino. Buona passeggiata, mi dice. Buon riposo, rispondo. Si stende nuovamente sulla schiena, chiude gli occhi, si addormenta sorridendo. Il sole gli batte in pieno nel viso. Un rivo di sudore gli cola lungo il mento. Nuvole di zanzare empiono la stanza. Dorme col viso coperto dalla maschera di rete contro le zanzare, come un reziario disteso morto sulla rena del un circo.

⁸⁸ *Id.*, *Ho visto gli alberi camminare*, cit., ora pp. 334-335, come la successiva.

Nello stesso articolo, Malaparte racconta di non essere riuscito a dormire, la notte successiva, e aggiunge:

Il tenente Beandasch è tornato tardi. È rimasto fino all'una di notte in piedi in mezzo al fiume, con l'acqua che gli arrivava al ventre, accanto al suo generale che sperava di pescare il salmone. Beandasch era stanco, bagnato fradicio fino alle ossa. Nel togliersi gli stivali, essendogli scivolata la mano sul cuoio inzuppato d'acqua, è andato a sbattere con la nuca contro il muro. Si è messo a ridere, ha detto – certe cose capitano soltanto in guerra –. La bottiglia era vuota, non c'era più nulla da bere. Si è addormentato col tacco di uno stivale in mano, la testa appoggiata al muro.⁸⁹

Al suo arrivo a Inari, nel Giornale segreto, Malaparte non menziona né il signor Nykänen né la signora Himanka, annota soltanto: «Giungiamo alle 9,30 al villaggio di Inari. Dopo dieci minuti di sosta, l'autobus prosegue per l'albergo. Mi danno una cameretta che dovrò dividere, stasera, con un ufficiale tedesco». Il signor Nykänen è nominato brevemente il 9 agosto («Fermatomi a discorrere nella bottega-emporio o “Sekatavara Kauppa” di Juho Nykänen»)⁹⁰, poco prima che Malaparte lasci la città, mentre sulla signora Himanka lo scrittore si sofferma più a lungo l'8 agosto:

Donna simpatica, non bella, gentilissima. Parla francese abbastanza correntemente. È di una cortesia triste e affettuosa. (È vedova da tre anni, con un bambino di 7). Vive a Inari da tre anni. Non ne può più. Teme che la solitudine selvatica della Lapponia danneggi il bambino. Vuol fuggire di qui, e non può. Questi paesi dell'estremo nord hanno un charme stranissimo. È una mulatta, quasi, e ha un nome speciale. Signora Irjaa Palmunen (nata Himanka). Mi dice cose tristi e profonde sulla Finlandia.⁹¹

Le considerazioni della direttrice dell'albergo in merito alla vita in Lapponia sono riportate in *Idolatria della solitudine*⁹², ma scompaiono in *Kaputt*, dove Malaparte elimina significativamente tutto ciò che non riguardi il tema della guerra ai salmoni.

In *Kaputt*, invece, sia il personaggio del signor Nykänen sia quello della signora Himanka acquisiscono un particolare rilievo. Nello specifico, l'uomo, a cui Malaparte si rivolge per trovare una sistemazione per la notte, assume un ruolo chiave perché gli fornisce la maggior parte delle informazioni che servono a preparare il terreno per l'episodio finale:

⁸⁹ Ivi, p. 336.

⁹⁰ *Id.*, 9 agosto 1942, quaderno n°1, ora *M. VI*, p. 263.

⁹¹ C. Malaparte, 8 agosto 1942, ivi, p. 262.

⁹² «La signora Irjaa Palmunen Himanka mi diceva ieri sera d'esser molto preoccupata per suo figlio, un ragazzo di sette anni, nato a Helsinki ma cresciuto in Lapponia, a Inari. “Viviamo qui da tre anni, e ho paura che questa solitudine, queste foreste, questa vita selvatica, facciano del male al mio bambino. È già quasi una bestia. Vorrei poter tornare nel sud, in Finlandia, a Helsinki, per far del mio ragazzo un cristiano. Qui non è possibile esser cristiani. Ho paura che diventi un albero, un animal”. Sorrideva, ma era triste, inquieto», *Id.*, *Idolatria della solitudine*, cit., ora p. 346.

Non appena ero giunto a Inari, m'ero messo in giro per il villaggio, alla ricerca di un letto. Ero stanco morto, e cascavo dal sonno. Avevo percorso seicento chilometri attraverso la Lapponia, per giungere a Inari, e non vedevo l'ora di buttarmi lungo disteso sopra un letto. Ma a Inari i letti son pochi. **Il villaggio non conta più di quattro o cinque case di legno, raggruppate intorno a una sorta di rustico bazar, il «Sekatavara Käuppa», il cui proprietario, un finlandese, il signor Juho Nykänen, mi accolse con un sorriso cordiale, sciorinandomi sotto gli occhi tutta la sua migliore mercanzia, pettini di celluloidi, puukko dal manico d'osso di renna, pasticche di saccarina, guanti di pelle di cane, grasso contro le zanzare.**

«Un letto? Un letto per dormire?» disse Juho Nykänen.

«Naturalmente, per dormire».

«E venite da me? Io non vendo letti. Una volta avevo un letto da campo, nel mio negozio, ma l'ho venduto tre anni fa al direttore dell'Osaki Pankki di Rovaniemi».

«Non potreste indicarmi qualcuno» dissi «che sarebbe disposto a imprestarmi il suo letto anche per poche ore?».

«Imprestarvi il suo letto?» disse Juho Nykänen. «Volete dire qualcuno che vi ceda il suo turno? Uhm, mi par molto difficile. I tedeschi hanno occupato i nostri letti, e così dormiamo a turno nei pochi letti che ci sono rimasti. Potreste provare dalla signora Irjaa Pälmunen Himanka. Può darsi che abbia un letto libero nel suo albergo, o che riesca a persuadere qualche ufficiale tedesco a cedervi il suo per qualche ora. Caso mai, in attesa del vostro turno per dormire, potreste andare a pescare. Io posso fornirvi a buon prezzo tutto il necessario per la pesca del salmone».⁹³

Il discorso scivola così verso il tema dello scontro fra salmoni e tedeschi, e Juho Nykänen non esita a proclamare immediatamente il proprio sostegno a favore dei primi:

«Ci son molti salmoni, nel fiume?».

«Ce n'erano moltissimi, prima che i tedeschi iniziassero la costruzione del ponte sull'Juutuanjoki. I carpentieri fanno un grande strepito di seghe, di martelli, e di scuri, e lo strepito disturba i salmoni. Anche a Ivalo i tedeschi costruiscono un ponte, e i salmoni hanno abbandonato l'Ivalojoki. E non è tutto. **I tedeschi vanno a pesca con le bombe a mano. Un vero massacro. Distruggono non soltanto i salmoni, ma ogni specie di pesce. Credono forse di poter trattare i salmoni come trattano gli ebrei? Noi non lo permetteremo mai. L'altro giorno ho detto al generale von Heunert: se i tedeschi invece di far la guerra ai russi, continueranno a far la guerra ai salmoni, noi difenderemo i salmoni».**

«È più facile» dissi «far la guerra ai salmoni che ai russi».

«Vi sbagliate,» disse Juho Nykänen «**i salmoni sono coraggiosissimi, e non è facile vincerli. A parer mio, i tedeschi, facendo la guerra ai salmoni, hanno commesso un grosso sbaglio. Verrà un giorno in cui i tedeschi avranno paura perfino dei salmoni. Finirà così. Anche l'altra guerra è finita così».**

«Ma intanto i salmoni» dissi «abbandonano i vostri fiumi».

«Non certo per paura» disse Juho Nykänen con una punta di risentimento nella voce. «**I salmoni non hanno paura dei tedeschi. Li disprezzano. I tedeschi sono gente sleale, specie in fatto di pesca. Non sanno neppure che cosa sia fair play. Massacrano i salmoni con le bombe a mano, capite? Credono che la pesca non sia uno sport, ma una forma di Blitzkrieg. Il salmone è l'animale più nobile del mondo. Sceglierebbe la morte, piuttosto che mancare alle leggi dell'onore. Contro un gentiluomo si batte fino all'ultimo, da quel perfetto gentiluomo che è, e affronta eroicamente la morte: ma non si abbassa a misurarsi con un avversario sleale. Preferisce l'esilio, al disonore di battersi con un avversario indegno di lui. I tedeschi sono furiosi di non trovar più salmoni nei nostri fiumi. E sapete dove emigrano i salmoni?».**

«In Norvegia?».

⁹³ *Id., Sigfrido e il salmone*, pp. 365-366.

«Eh, credete forse che i norvegesi stiano meglio dei salmoni? Ci sono tedeschi anche in Norvegia. Emigrano oltre l'isola dei Pescatori, verso Arkangelsk e Murmansk».

«Ah, vanno in Russia?».

«Eh sì, **vanno in Russia**» disse Juho Nykänen. Il suo pallido viso finnico, dagli zigomi sporgenti, si spaccò in mille piccole rughe, come una maschera di argilla esposta al sole. Mi accorsi così che sorrideva. «Vanno in Russia,» disse «e c'è da sperare che non tornino, un giorno, con la testa rossa».

«Siete sicuro che torneranno?».

«Torneranno. E più presto di quel che non si pensi» disse Juho Nykänen; e abbassando la voce aggiunse: «**Mi potete credere, signore, i tedeschi perderanno la guerra**».

«Ah,» esclamai «intendete dire che i tedeschi perderanno la guerra?».

«**Intendo dire la guerra contro i salmoni,**» disse Juho Nykänen «la gente di qui, lapponi e finni, tengono tutti, naturalmente, per i salmoni. Alcuni soldati tedeschi, l'altro giorno, sono stati trovati morti sulla riva del fiume. È probabile che siano stati i salmoni ad ammazzarli, non vi pare?».

«È probabile,» dissi «e saluterò con piacere, caro signor Juho Nykänen, il trionfo dei salmoni. La loro causa è quella stessa dell'umanità e della civiltà. Ma intanto vorrei un letto per dormire».

«Siete molto stanco?».

«Son morto di stanchezza e di sonno».

«Vi consiglio di recarvi all'albergo della signora Irjaa Pålmunen Himanka» disse Juho Nykänen.

«È molto lontano di qui?».

«Un miglio, non più. Dovrete adattarvi, probabilmente, a dormire con un ufficiale tedesco».

«Nello stesso letto?».

«I tedeschi amano dormire nel letto degli altri. Se gli direte che il letto non è vostro, vi farà forse un po' di posto».

«Grazie, signor Juho Nykänen, kiitoksia pällion».

«Yäpäivä».

«Yväpäivä».⁹⁴

Il lettore, a questo punto, ha tutti gli elementi necessari per comprendere il senso del combattimento finale fra il generale von Heunert e il salmone. Il racconto prosegue nell'albergo della signora Himanka, con cui Malaparte continua il discorso sui tedeschi e i loro nemici, riprendendo le informazioni raccolte su di lei nel *Giornale segreto* e recuperate in *Ho visto gli alberi camminare*:

La signora Irjaa Pålmunen Himanka mi accolse gentilmente. Era una donna di poco più di trenta anni, dal viso stanco e triste. Mi disse subito che avrebbe pregato il tenente Georg Beandasch, aiutante di campo del generale von Heunert, di cedermi uno dei suoi letti.

«In quanti letti dorme questo signore?» dissi.

«Nella sua stanza ci sono due letti,» disse la signora Irjaa Pålmunen Himanka «e spero che acconsenta a cedervene uno. Ma sapete, con i tedeschi...».

«Me ne infischio dei tedeschi. Ho sonno».

«Anch'io me ne infischio,» disse la signora Irjaa Pålmunen Himanka «ma fino a un certo punto. I tedeschi...».

«Ai tedeschi» dissi «non bisogna mai chiedere un piacere. Se uno chiede un piacere a un tedesco, può esser sicuro di avere un rifiuto. Tutta la superiorità dell'Herrenvolk consiste nel dir di no. Con i tedeschi non bisogna né pregare né chiedere. Lasciate fare a me, signora Irjaa Pålmunen Himanka, sono anch'io della scuola dei salmoni».

Gli occhi spenti della signora Irjaa Pålmunen Himanka s'illuminarono all'improvviso. «Oh,» disse «che nobile popolo, l'italiano! Voi siete il primo italiano che ho incontrato in vita mia, e

⁹⁴ Ivi, pp. 365-367.

non sapevo che anche gli italiani difendessero i salmoni contro i tedeschi. Eppure siete alleati dei tedeschi. Siete un nobile popolo».

«Anche gli italiani» dissi «sono della razza dei salmoni. Tutti i popoli d'Europa sono salmoni». «Che sarà di noi,» disse la signora Irjaa Pålmunen Himanka «se i tedeschi distruggono tutti i salmoni dei nostri fiumi, o li obbligano ad emigrare? In tempo di pace, noi viviamo sugli appassionati della pesca: vengono a passar l'estate in Lapponia dall'Inghilterra, dal Canada, dall'America del Nord. Ah, questa guerra...».

«Credete a me, signora Irjaa Pålmunen Himanka, anche questa guerra finirà come l'altra: i salmoni caceranno i tedeschi».

«Voglia il cielo!» esclamò la signora Irjaa Pålmunen Himanka.

Eravamo intanto saliti al primo piano. **L'albergo di Inari è simile a un rifugio alpino: una costruzione di legno a due piani, alla quale è unita una piccola osteria, dove i pastori e i pescatori lapponi si raccolgono la domenica, dopo la funzione in chiesa, a parlar di renne, di acquavite e di salmoni, prima di far ritorno alle loro capanne e alle loro tende perdute in fondo all'immensa foresta artica. La signora Irjaa Pålmunen Himanka si fermò davanti a una porta, e bussò gentilmente.**

«Herein!» gridò dall'interno una voce rauca.

«È meglio che entri io solo» dissi. «Lasciate fare a me, vedrete che tutto andrà bene».⁹⁵

Il personaggio di Georg Beandasch fa così il suo ingresso nel racconto di Malaparte nello stesso modo in cui era stato presentato in *Ho visto gli alberi camminare*. L'unica differenza fra le due scene è la reazione di Malaparte alle richieste di Beandasch: nell'articolo, accettando di lasciar dormire il tedesco da solo, lo scrittore si mostra infatti nei suoi confronti più accomodante di quanto non si presenti invece in *Kaputt*:

Nella piccola stanza, foderata di legno di betulla, c'erano due letti. In quello presso la finestra era disteso Georg Beandasch, col viso coperto dalla maschera di rete. Non dissi neanche «buona sera», e gettai sul letto libero il mio sacco da montagna e il mio impermeabile. **Georg Beandasch si sollevò sui gomiti, mi osservò dalla testa ai piedi, proprio come un giudice osserva un criminale, sorrise, e sorridendo si mise a bestemmiare fra i denti con estrema dolcezza e cortesia. Era stanco morto, aveva passato tutta la giornata in piedi in mezzo alla corrente gelida dello Juutuanjoki, accanto al generale von Heunert, e avrebbe voluto dormire ancora un paio d'ore.**

«Buon riposo» gli dico.

«In due in una stanza si dorme male» dice Georg Beandasch.

«Si dorme peggio in tre» dico buttandomi disteso sul letto.

«Sarei curioso di sapere che ora è» dice Georg Beandasch.

«Le dieci».

«Le dieci di mattina o le dieci di sera?».

«Le dieci di sera».

«Perché non andate a spasso nel bosco per un paio d'ore» dice Georg Beandasch.

«Lasciatemi almeno il tempo di dormire in pace altre due ore».

«Ho sonno anch'io, andrò a spasso domattina».

«Sera o mattina, qui, è sempre la stessa cosa. C'è il sole anche di notte, in Lapponia» dice Georg Beandasch.

⁹⁵ *Id.*, *Sigfrido e il salmone*, cit., p. 367-369.

«Preferisco il sole del giorno».⁹⁶

Il discorso si sposta a questo punto sul tema della pesca al salmone, e Malaparte predispose attraverso questa sequenza tutti gli elementi utili ad allestire la conclusione del capitolo:

«Siete venuto anche voi per quei maledetti salmoni?» mi domanda Georg Beandasch dopo un breve silenzio.

«Salmoni? ci sono ancora salmoni, in questo fiume?».

«C'è n'è uno solo, ma non si lascia acchiappare, quel maledetto».

«Uno solo?».

«Uno solo,» dice Georg Beandasch «ma è un bestione enorme, pieno di astuzia e di coraggio. Il generale von Heunert ha chiesto rinforzi a Rovaniemi. Non lascerà Inari finché non lo avrà preso».

«Rinforzi?».

«Un generale» dice Georg Beandasch «è sempre un generale, anche quando pesca il salmone. Son dieci giorni che stiamo in acqua fino al ventre. Stanotte siamo stati lì lì per acchiapparlo. Voglio dire che stanotte poco è mancato che non ci passasse tra le gambe. C'è venuto vicino, ma non ha abboccato all'amo. Il generale è furioso: dice che il salmone si piglia gioco di noi».

«Pigliarsi gioco di voi!».

«Pigliarsi gioco di un generale tedesco!» dice Georg Beandasch. «Ma domani, finalmente, arriveranno i rinforzi che il generale ha chiesto a Rovaniemi».

«Un battaglione di *Alpenjäger*?».

«No, un semplice capitano degli *Alpenjäger*, il capitano Karl Springenschmid, uno specialista della pesca delle trote alpine. Springenschmid è di Salzburg. Non avete letto il suo libro, *Tirol am Atlantischen Ozean*? Un tirolese è sempre un tirolese, anche sulle rive dell'Oceano glaciale artico: e se è uno specialista di trote, saprà almeno pescare un salmone, non vi pare?».

«Una trota non è un salmone» dico sorridendo.

«Chi sa? Il capitano Springenschmid dice di sì, e il generale von Heunert dice di no. Vedremo chi ha ragione».

«Non è degno di un generale tedesco, chieder rinforzi per un solo salmone».

«Un generale» dice Georg Beandasch «è sempre un generale, anche se ha di fronte un solo salmone. In ogni modo, il capitano Springenschmid si dovrà limitare a dargli qualche utile consiglio. Il generale vuol far da sé. Buona notte».

«Buona notte».

Georg Beandasch si stende sulla schiena, chiude gli occhi: ma li riapre quasi subito, **si mette a sedere sul letto, mi domanda nome, cognome, paternità, data e luogo di nascita, nazionalità, religione e razza, proprio come se interrogasse un accusato. Poi tira fuori di sotto il guanciale una bottiglia di acquavite, e ne riempie due bicchieri.**

«Prosit».

«Prosit».

Si stende nuovamente sulla schiena, chiude gli occhi, si addormenta sorridendo. Il sole gli batte in pieno sul viso. Una nuvola di zanzare riempie la stanza. Mi abbandonai al sonno [...].⁹⁷

In chiusura, Malaparte riprende di nuovo, quasi parola per parola, l'articolo *Ho visto gli alberi camminare*. Da notare inoltre che nel XVII capitolo viene messo in scena anche il personaggio di

⁹⁶ Ivi, p. 369.

⁹⁷ Ivi, pp. 369-370.

Karl Springenschmid, incontrato dallo scrittore insieme a Victor Maurer il 2 agosto a Rovaniemi: come abbiamo già anticipato, Malaparte aveva dimostrato interesse nei suoi confronti non soltanto nel *Giornale segreto*⁹⁸, ma anche nell'articolo *L'uomo che ha vinto il Nord*, dove, dopo averne presentato il personaggio, aveva raccontato di aver pranzato con lui insieme a Maurer. Nel romanzo, però, anziché rappresentare la cultura, la finezza e la sensibilità che lo caratterizzano nel «Corriere», Karl Springenschmid diventa il simbolo dell'inconsistenza della superiorità dei nazisti: come anticipa Georg Beandasch nel dialogo sopra riportato, lo scrittore tedesco è stato richiamato da von Heunert in qualità di “esperto di trote”, ma, come osserva Malaparte, «una trota non è un salmone»: la sottovalutazione dell'avversario comporterà come unica via d'uscita per il generale lo sleale esercizio della forza.

Dopo aver descritto il suo primo incontro con Beandasch, Malaparte recupera un'altra suggestiva sequenza del *Giornale segreto* datata 6 agosto e in cui, mentre si dirige verso Inari, narra di aver sentito per la prima volta il suono delle “nacchere” delle renne. Il misterioso suono viene rievocato nelle *Amazzoni del Nord*, dove lo scrittore non ne svela la fonte⁹⁹, resa nota solo nell'ultimo articolo della serie, *I lupi ci guardano passando*. Questi estratti vengono integralmente ripresi in *Kaputt*, collegati alla sequenza dell'incontro con Beandasch nell'albergo di Inari: l'unica variazione rispetto all'articolo riguarda il tempo verbale con cui la sequenza è introdotta (Mi ha svegliato > Mi svegliò) e una parte del dialogo con Beandasch, che ha lo scopo di caratterizzare maggiormente il suo personaggio e quello di von Heunert:

<i>Giornale segreto</i>	«Corriere»	<i>Kaputt</i>
<i>Un suono di nacchere vien dal bosco. Che sulle prime mi sorprende e, in quel luogo, in quella luce, mi dà quasi un senso di religioso timore. Son le nacchere delle renne. Il rumore secco, proprio di nacchere, che fanno le</i>		Mi abbandonai al sonno; e forse dormivo già da qualche ora, quando mi giunse fioco all'orecchio un suono di nacchere. Beandasch dormiva profondamente, il viso coperto dalla maschera di rete contro le zanzare, come un reziario disteso morente sulla rena del circo.

⁹⁸ «Conosciamo intanto il Capitano Karl Springenschmid, di Salisburgo, scrittore, a quanto ne dice Ruppert, molto noto nel Tirolo, perché autore di romanzi e di racconti di soggetto tirolese. (Il suo ultimo libro è una storia romanzata dell'impresa di Narvik: “Tirol aus Atlantischen Ozean” (Verlag “das Bergland-Buch” Salsburg, 1941). Ha 45 anni. Ha combattuto, nell'altra guerra, sulla Marmolada, sul Sasso di Mezzodi, col di Lana, Tofane. L'ho avuto di fronte, eccetto che nelle Tofane, dove non ho combattuto. È un uomo tozzo, forte, dai capelli grigi, dal viso di montanaro, ridente e roseo, gli occhi sono chiari, un po' freddi, certe volte, quando non ride. Parla abbastanza bene l'italiano», *Id.*, 2 agosto 1942, quaderno n°1, ora *M. VI*, p. 248.

⁹⁹ «Quella sosta nella «stazione stradale» di Peurasuvanto, quell'attesa di due ore nella stanza fredda e silenziosa, dove la nuda luce metallica entrava dalla piccola finestra come una larga lama di coltello, mi rimarrà sempre impressa nella memoria per un suono che a un tratto ferì l'orecchio: era uno strepito secco, rapido, simile a un suono di nacchere, che subito fuggì via, dileguando nell'aria nebbiosa. Mi volsi a guardar dalla finestra. Il cortile era deserto [...]. Ed ecco udii di nuovo quello strepito rapido, secco, duro, quel suono di nacchere, che subito volò via, sparì nell'aria vuota. Ed io, non so perché, mi sentii gelare il sangue nelle vene», C. Malaparte, *Le Amazzoni del Nord*, cit., ora *ivi*, p. 308.

<p><i>unghie posteriori urtando insieme mentre la renna cammina: e allorché la mandria si muove, è un suono di nacchere formidabile, continuo, come quello di una processione di danzatrici che passasse per la strada verso la Vergine de la Macarena (a Siviglia).</i>¹⁰⁰</p>	<p>Mi ha svegliato all'improvviso un breve e dolce suono di nacchere. E un frusciar d'erba, un frustar di fronde. Mi pareva che un'interminabile processione sfilasse sotto la finestra. Era come una processione di ballerine spagnole, una processione notturna di ballerine sivigliane che si recassero al santuario della Vergine della Macarena, agitando le loro nacchere, il braccio destro piegato mollemente sul capo, la mano sinistra appoggiata al fianco.</p> <p>Era proprio un suono di nacchere, che a poco a poco si fece più forte, più chiaro, più vicino. (Mancava tuttavia entro quel suono, l'eco di quegli odori che sempre accompagnano il crepitar delle nacchere: odor di fiori appassiti, odor di frittelle e d'incenso). Erano centinaia e centinaia di nacchere. Un'interminabile processione di ballerine andaluse, che sfilavano racchiuse nell'astuccio scintillante del gelido chiarore notturno. Non le accompagnavano le grida della folla, non lo sparo di mortaretti, né il trionfo di musiche lontane. Solo quell'alto e secco e sempre più vicino suono di nacchere.</p> <p>Saltai giù dal letto, svegliai il mio compagno, Georg Beandasch si sollevò sui gomiti, tese l'orecchio, mi guardò sorridendo. Disse con quel suo modo preciso e ironico: – Sono renne. Le due unghie appese alla parte posteriore dello zoccolo delle zampe di dietro, nella corsa, sbattendo l'una contro l'altra, producendo quel suono di nacchere, – poi aggiunse: – Le avete prese anche voi per ballerine spagnole? <u>Anch'io nei primi tempi credevo fossero ballerine spagnole. Poi mi sono accorto che sono renne –</u>, e si riaddormentò sorridendo.</p> <p>Mi affacciai alla finestra. Alcune centinaia di renne passavano in</p>	<p>Mi svegliai all'improvviso un breve e dolce suono di nacchere. E un fruscio d'erba, un frustar di fronde. Era proprio un suono di nacchere. Mi pareva che una interminabile processione sfilasse sotto la finestra. Era come una processione di ballerine spagnole, una processione notturna di ballerine sivigliane, che si recassero al Santuario della Vergine della Macarena, agitando le nacchere, il braccio destro piegato mollemente sul capo, la mano sinistra appoggiata al fianco.</p> <p>Era proprio un suono di nacchere, che a poco a poco si faceva più forte, più chiaro, più vicino. (Mancava tuttavia, dentro quel suono, l'eco di quegli odori che sempre accompagnano il crepitar delle nacchere: odor di fiori appassiti, odor di frittelle e d'incenso). Era il suono di centinaia e centinaia di nacchere. Un'interminabile processione di ballerine andaluse, che sfilavano racchiuse nell'astuccio scintillante del gelido sole notturno. Non le accompagnavano le grida della folla, né lo sparo dei mortaretti, né un trionfo di musiche lontane. Solo quell'alto e secco e sempre più vicino suono di nacchere.</p> <p>Saltai giù dal letto, svegliai il mio compagno, Georg Beandasch si sollevò sui gomiti, tese l'orecchio, mi guardò sorridendo. Disse con quel suo modo preciso e ironico: «Sono renne. Le due unghie appese dietro lo zoccolo delle zampe posteriori, nella corsa, sbattono l'una contro l'altra facendo quel suono di nacchere». Poi aggiunse: «Le avete prese anche voi per ballerine spagnole? <u>Anche il generale von Heunert, la prima sera, credeva fossero ballerine andaluse. M'è toccato portargli una renna fino in camera, alle due di notte</u>».</p>
--	--	---

¹⁰⁰ C. Malaparte, 6 agosto 1942, quaderno n°1, ora *M. VI*, p. 255.

	<p>gruppo, di galoppo, lungo il margine del bosco, presso la riva del fiume. Erano, nella iperborea foresta, lo spettro dei paesi mediterranei, delle terre del mezzogiorno. Lo spettacolo dell'Andalusia unta d'olio d'oliva e cotta dal sole. E io fiutavo nell'aria gelida e magra un assurdo immaginario odor di sudore umano.¹⁰¹</p>	<p><u>Sputò per terra, e si riaddormentò sorridendo.</u> Mi affacciai alla finestra. Un branco di alcune centinaia di renne passava di galoppo lungo il margine del bosco, verso il fiume. Erano, nell'iperborea foresta, lo spettro dei paesi mediterranei, delle calde terre del mezzogiorno. Lo spettro dell'Andalusia unta d'olio d'oliva e cotta di sole. E io fiutavo nell'aria gelida e magra un assurdo, immaginario odor di sudore umano.¹⁰²</p>
--	---	--

Dai brani citati si evince che lo scrittore utilizza variamente i propri materiali, combinando gli appunti del diario con gli estratti rielaborati per il reportage lappone e intervallandoli con integrazioni che gli consentono d'inserire i suoi racconti in un quadro comune per procedere con la narrazione. È impossibile individuare un criterio sistematico e una tecnica univoca nella selezione e nel recupero dei materiali: Malaparte sceglie e accosta di volta in volta ciò che gli torna più utile per cucire il proprio racconto.

L'ultimo degli episodi narrati nel *Giornale segreto* che viene recuperato in *Kaputt* è l'incontro con il Principe Eugenio, che accoglie Malaparte al Waldemarsudde di Stoccolma il 30 settembre 1942. Benché l'incontro sia durato soltanto un'ora, il resoconto occupa cinque pagine del diario: nei suoi appunti, Malaparte offre infatti una descrizione molto dettagliata della «*bellissima e semplice residenza*»¹⁰³ del Principe e del «*bellissimo parco di querce*» che la circonda. Solo dopo aver enumerato tutti gli spazi che attraversa e i dettagli che più lo colpiscono di ciascuno di essi – una «*specie di veranda, dove sono allineati lungo le pareti grandi vasi di fiori, fiori vivi, bellissimi. Una mimosa fiorita, che il Principe ha trapiantato dal sud della Francia*», uno «*studio, grande, arioso, le cui vetrate danno sul porto lontano*», «*la galleria privata di S.A.*», che si trova in un edificio a parte e si raggiunge attraversando il parco, dove troneggia «*una copia del Pensatore di Rodin, e altre statue, che denunciano il gusto della giovinezza del Principe*» –, lo scrittore si sofferma sulla figura del Principe. In *Kaputt*, invece, prima viene presentato il principe Eugenio e poi ne viene descritta la residenza: in entrambi i casi, dal momento che le note del diario sono estremamente particolareggiate, non sono molte le informazioni aggiuntive inserite nel corpo del testo:

<i>Giornale segreto</i>	<i>Kaputt</i>
-------------------------	---------------

¹⁰¹ *Id.*, *I lupi ci guardano passando*, cit., ora *M. VI*, p. 342.

¹⁰² *Id.*, *Sigfrido e il salmone*, cit., p. 370-371.

¹⁰³ *Id.*, 30 settembre 1942, quaderno n°2, ora *M. VI*, pp. 283-284, come le successive.

Entro in un vasto **salone illuminato da grandi vetrate**. A sinistra un altro salone, che dà su una scalinata esterna, dominata da una **grande copia della Vittoria di Samotraccia**, coperta di sacchi di terra. A destra una specie di stanza-veranda con grandi vetrate, da cui si accede allo studio privato di S. Altezza il Principe Eugenio, fratello del Re. Sovrapporta: tele rappresentanti scene di artisti: pittori in un atelier, pittori all'aperto, il cantiere di uno scultore, etc: **Una grande stufa di maiolica bianca, con su uno (stemma) due frecce incrociate, sormontate da una corona chiusa**. Davanti alla stufa un paravento, al quale è appesa una riproduzione di Tiepolo. Sul muro, a destra della stufa, una copia del ritratto del Cardinale Caffarelli, di Raffaello, (copia fatta dal pittore Josefsson.) Ai muri tele del Principe stesso (una donna appoggiata a un balcone, su un paesaggio parigino dell'Avenue de Friedland. Un Boldini senza colore senza estro. Un omnibus a destra, un fiacre a sinistra.) Il ritratto della madre del Principe, dello Zorn. Altre tele dello Zorn. Altre del Josefsson. Su una colonna, un busto del Principe. Mobili maggiolini.

[...] Dopo un istante, entra il Principe. È un vecchio alto, dai folti capelli bianchi e ricciuti e arruffati, dai folti baffi bianchi arruffati, viso roseo-opaco, quasi bruciato dal sole, carnagione scura. È vestito come un country-gentleman, di un vestito di lana color marrone, pesante, abbottonato alto. Una vecchia camicia blu pallida a righine bianche stanche, una cravatta di lana, blu pallida, (ma di un blu più scuro di quello della camicia,) e bianca, intrecciata come una maglia. Il Principe è timido e misantropo: 1^a impressione. Gentilissimo, mi parla sorridendo, porgendomi lievemente l'orecchio destro. Ha un naso lievemente aquilino. Assomiglia al Maresciallo Bernardotte. Mi parla della pittura svedese della sua gioventù (fine del XIX secolo, 1880-1890-1900) del suo soggiorno a Parigi, dove ha studiato pittura. Mi parla della "rivoluzione" di quel periodo, avvenuta nella pittura svedese, sotto l'influenza della pittura francese. Mi illustra a una a una le tele appese nella stanza. [...] Passiamo poi nel salone a sinistra, dove sono appesi altri quadri, fra i quali due del Principe: un bel paesaggio (svedese-inglese, mi dice) alberi folti verdi scuri in un prato collinoso, sotto un cielo di un azzurro minaccioso, dove al centro splende opaca una nuvola bianca, un altro paesaggio.¹⁰⁴

Il Principe Eugenio seguiva i cavalli con uno sguardo attento e affettuoso, socchiudendo gli occhi dalle palpebre chiare, percorse da sottili vene verdi. **Visto così, di profilo, contro la luce stanca del tramonto, quel suo viso roseo** (le labbra un po' gonfie, golose, cui i baffi bianchi davano una gentilezza quasi puerile, il naso aquilino, la fronte alta, incoronata dai candidi capelli ricciuti, arruffati come quelli di un bambino appena svegliato) mi offriva allo sguardo il disegno di medaglia del viso dei Bernadotte. Di tutta la famiglia reale di Svezia, quegli che più assomiglia al maresciallo napoleonico, fondatore della dinastia svedese, è il Principe Eugenio: e quel profilo netto, tagliente, quasi duro, faceva un singolare contrasto con la dolcezza del suo sguardo, con l'eleganza delicata del suo modo di parlare, di sorridere, di muovere le belle mani bianche dei Bernadotte, dalle dita pallide e sottili. (Ero stato a vedere alcuni giorni innanzi, in un negozio di Stoccolma, i ricami che durante le lunghe sere d'inverno, nel Palazzo Reale disegnato dal Tessin, e nelle bianche notti d'estate, nel Castello di Drottningholm, il Re Gustavo V, circondato dai suoi familiari e dai più intimi dignitari di corte, eseguisce con una grazia, una delicatezza di disegno e di punto, che ricordano l'antica arte veneziana, fiamminga, francese). Il Principe Eugenio non ricama: è pittore. E nel suo stesso modo di vestire rivela quella libera e distratta maniera del Montmartre di cinquant'anni or sono, quando il Principe Eugenio e Montmartre erano giovani. Era vestito di una pesante giacca di harris tweed di color tabacco, di taglio antiquato, abbottonata alta. Sulla camicia di pallido azzurro, a righe bianche un po' appassite, metteva l'ombra di un azzurro più denso una cravatta di maglia, avvolta come una treccia di capelli.

[...]

Fra gli alberi del parco, sullo sfondo di quel pallido e lieve paesaggio nordico, le copie del Pensatore di Rodin e della Vittoria di Samotraccia, scolpite in un marmo troppo bianco, rievocavano in modo inatteso e perentorio il gusto parigino di una fin de siècle decadente e parnassiana, che prendeva a Valdemarsudden un senso di arbitrio e d'inganno. Ed anche nell'ampia stanza, dove noi eravamo con la fronte appoggiata ai cristalli delle grandi vetrate - era la stanza nella quale il Principe Eugenio studia e lavora -, sopravviveva l'eco, languida e stonata, dell'estetismo parigino di quegli anni intorno al 1888, quando il Principe Eugenio aveva uno studio a Parigi (stava di casa

¹⁰⁴ C. Malaparte, 30 settembre 1942, quaderno n°2, ora *M. VI*, pp. 283-284.

	<p>nella Rue de Monceau, sotto il nome di Monsieur Oscarson) ed era allievo di Puvis de Chavannes e di Bonnat. Pendevano alle pareti alcune sue tele giovanili, paesaggi dell'isola di Francia, della Senna, della Vallée de Chevreuse, della Normandia, ritratti di modelle dai capelli sciolti sulle spalle nude, quadri di Zorn e di Josephson. Fronde di quercia, dalle foglie purpuree venate d'oro, sporgevano da anfore di porcellane di Marieberg, da vasi di Rörstrand dipinti da Isaac Grünewald nella maniera di Matisse. Una grande stufa di maiolica bianca, dalla fronte ornata di un rilievo di due frecce incrociate, sormontate da una corona nobile chiusa, occupava un angolo della stanza. In un vaso di cristallo di Orrefors fioriva una bellissima pianta di mimosa, che il Principe Eugenio ha portato con sé da un giardino del mezzogiorno della Francia.¹⁰⁵</p>
--	---

Malaparte annota inoltre nel *Giornale segreto* alcune delle battute scambiate con il principe: passando «davanti a un quadro che rappresenta la festa del 30 Aprile-1° maggio a Upsala (la festa della primavera)»¹⁰⁶, lo scrittore gli chiede per esempio

se fosse vero che, in antico, gli Svedesi, ancora pagani, sacrificassero in quel giorno dei cavalli ai loro Dei. “Pare – dico – che li impiccassero agli alberi”. Il Principe mi guarda, mi dice sorridendo: “Non so se sia vero che sacrificassero dei cavalli, ma so per certo che qualche volta sacrificavano addirittura i Re”.

Più avanti, una volta seduti nel «tempietto classico costruito su una sporgenza di granito» nel parco, i due parlano «di Axel Munthe, degli uccelli, degli animali etc., dell'Italia, di Venezia, di Capri, di Firenze etc.». Poi:

Tornando verso la villa, il Principe mi mostra la meridiana sulla facciata: e il suo motto “Solo sole gaudeo.” Poi a un tratto mi domanda: “Umberto, si scrive con l’acca o senza?” “Senza acca” dico io. “In principio di parola, lo so, dice, ma in fine? Si scrive forse Umbertho?” “No, si scrive Umberto” “Ho delle lettere di Umberto, del Principe, e vorrei tradurle” dice. Credo alluda al Re Umberto.

Entrambi gli spunti vengono ripresi in *Kaputt* nella conversazione fra Malaparte e il principe:

¹⁰⁵ *Id.*, *Le côté de Guermantes*, cit., pp. 20-21.

¹⁰⁶ *Id.*, 30 settembre 1942, quaderno n°2, ora *M. VI*, p. 284, come le successive.

Il giorno prima ero stato a Uppsala a visitare il famoso giardino di Linneo e le tombe degli antichi re di Svezia, quei grandi tumuli di terra simili alle tombe degli Orazi e dei Curiazi sulla Via Appia. Così **domandai al Principe Eugenio se fosse vero che gli antichi svedesi sacrificavano i cavalli sulle tombe dei loro re. «Qualche volta sacrificavano i re sulle tombe dei loro cavalli» rispose il Principe Eugenio.** E rideva malizioso, come se fosse contento di rivedermi sereno, senza più ombra di crudeltà nella voce e nello sguardo.

[...] **aggiunse che possedeva molte lettere di Umberto** (disse proprio così: «Umberto»), che le stava riordinando, che aveva l'intensione di raccogliere e di pubblicarle in volume; **e io non capivo se parlasse del Re Umberto, o del Principe di Piemonte. Poi mi domandò se Umberto, in italiano si scrive Humberto, con l'acca.**

«Senza l'acca» risposi.¹⁰⁷

L'ultima nota relativa all'incontro col principe Eugenio non è invece ripresa, come osserva Martellini, all'interno del I capitolo, ma viene «diversamente elaborata»¹⁰⁸ nell'XI:

Poi rientriamo in casa, e andiamo a dire buon giorno al suo cane malato. È accucciato dentro una cesta, coperto da un panno di lana grigia e bianca. Di sotto il naso sporge un naso a punta, delle orecchie a punta, un paio d'occhi vivi, lucidi, febbrili. Il Principe lo accarezza, gli dice in svedese alcune parole affettuose, così a voce bassa che non le afferro. Anch'egli, come me, conosce il linguaggio dei cani malati, che soltanto i cani malati intendono.¹⁰⁹

Il cane malato del principe Eugenio ricorda in effetti lo spinone inglese del Ministro Mameli, nei cui occhi Malaparte scorge un «lampo dolce e spaurito»¹¹⁰ e che nel capitolo *Il fucile impazzito* riesce a comprendere e a curare. Come ha notato Mattiati, tuttavia, Malaparte aveva già accennato alla «storia di Spino»¹¹¹ in un articolo del 1941: è dunque probabile che sia stato il cane del ministro Mameli a fornirgli la prima ispirazione per il racconto di *Kaputt*, ma che in questo risuoni effettivamente l'eco degli appunti del *Giornale segreto* del 30 settembre 1942.

Nel corso del suo dialogo con il principe Eugenio, Malaparte racconta invece di aver assistito qualche tempo prima a un concorso ippico avvenuto in realtà quasi un anno dopo il loro incontro, il 4 giugno 1943. Il «*pubblico chic*»¹¹² dello Stockholm Fältrittklubb, il club ippico svedese, era stato testimone in quest'occasione della gara in cui, «*nel "Läktaren", il cavallo del Führer, montato dal Tenente Eriksson, ha buttato giù barre e siepe*». Quel giorno, annota, «*c'era anche il Principe Gustaf Adolf, che ha concorso su Rockaway*», mentre «*il cavallo Molotoff, montato dal Kapten J. Hamilton, del Göta artiglieria, non ha partecipato alla gara*»:

¹⁰⁷ C. Malaparte, *Le côté de Guermantes*, K, p. 30 e p. 38.

¹⁰⁸ L. Martellini, *Notizie sui testi. Kaputt*, cit., p. 1531.

¹⁰⁹ C. Malaparte, 30 settembre 1942, quaderno n°2, ora M. VI, p. 284.

¹¹⁰ *Id.*, *Il fucile impazzito*, K, p. 262.

¹¹¹ *Id.*, *Alba tragica di Belgrado*, cit.

¹¹² *Id.*, 14 giugno 1943, quaderno n°2, ora M. VI, p. 385, come le successive.

«Qualche tempo fa» dissi **«sono andato al campo ostacoli che è presso la caserma del Reale Usseri, allo Stockholm Fältrittklubb, per l'ultima giornata del concorso ippico che metteva a confronto i migliori cavalli dei più eleganti reggimenti reali.** Gli alberi, i cavalli, l'erba del campo, il grigio spento dei muri del gran tennis coperto, le vesti chiare del pubblico femminile, le uniformi azzurre degli ufficiali degli usseri, componevano nell'aria argentea un quadro di Degas, delicato e affettuoso, sfumato di toni grigi rosa e verdi, tenuissimi. **(Fu in quell'ultima giornata del concorso che il cavallo Führer, montato dal tenente Eriksson, del Reale Artiglieria del Norrland, nella gara di läktaren, partì buttando a terra sbarre, siepi, ogni sorta di ostacoli: e il pubblico taceva, perché la Germania del Führer, di là dal mare, non potesse cogliere alcun pretesto per invadere la Svezia. Fu pure in quella giornata che, per un delicatissimo spirito di neutralità, il cavallo Molotoff, montato da un ufficiale dal nome inglese – era un nome inopportuno, in quel momento – il capitano Hamilton del Reale Artiglieria di Gota, aveva proprio all'ultimo rinunciato a prender parte alla gara, sia per la fragilità dei rapporti, in quei giorni assai tesi, fra la Svezia e l'URSS, dopo l'affondamento di alcuni piroscafi svedesi nel Baltico, sia per evitare un confronto pubblico tra Führer e Molotoff).** Le due o trecento persone, sedute alla buona su alcune panche che tenevano luogo di tribune, formavano il solito pubblico elegante di Stoccolma, raccolto intorno al Principe Ereditario, che sedeva al centro di una lunga panca senza spalliera: e il corpo diplomatico straniero faceva uno strappo grigio fra le sottane verdi rosse gialle turchine, e le uniformi azzurre.

«A un certo punto, al nitrito altissimo, morbido e dolce, quasi amoroso, che lanciò Rockaway, montato da S.A.R. il Principe Gustavo Adolfo, tutti i cavalli del campo risposero. Pareva una sfida di amore. E Bäckahästen del Rittmaster Ankarcrona del Reale Usseri, e Miss Kiddy del tenente Nyholm del Reale Dragoni del Norrland, e Babian del tenente Nihlén del Reale Artiglieria di Svea, s'erano messi a ruzzare nel prato, sotto gli occhi severi del Principe Ereditario, mentre giungeva di dietro lo schermo degli alberi, e dal fondo del campo, e dalle scuderie del Reale Usseri di là dalla strada, il nitrito d'invisibili cavalli. Anche i cavalli delle carrozze reali di gala s'eran messi a nitrire, e per qualche istante l'unica voce che si udì era quella dei cavalli: finché a poco a poco il respiro del vento, il grido dei piroscafi, il lamento nebbioso dei gabbiani, lo stormir delle fronde degli alberi, il fruscio dell'invisibile tiepida pioggia, ripresero forza e ardore, e il nitrito si spense. Ma in quei brevi istanti m'era parso proprio di udire la voce della natura svedese in tutta la sua purezza: era una voce equina, un nitrito amoroso, una voce profondamente femminile».¹¹³

Fra le altre tendenze interessanti del *Giornale segreto* vi sono quella di trascrivere certe frasi suggestive pronunciate dai suoi compagni e quella di “collezionare” aneddoti, in ambedue i casi recuperando il materiale in modi diversi negli articoli e in *Kaputt*. Abbiamo già visto che la suggestione del Cristo-renna di De Foxà ritorna per esempio nelle parole di Kurt Frantz mentre descrive a Malaparte il cimitero delle renne; il 10 agosto 1942, poi, nel *Giornale segreto* si legge la frase: *«Gli europei, quando muoiono, vanno in Paradiso. I Finni, quando muoiono, vanno in America»*¹¹⁴, che nel XVI capitolo di *Kaputt* viene attribuita a De Foxà nel corso di un dialogo con il Governatore della Finlandia: *«L'America»* dice de Foxà *“è il paradiso dei finlandesi. Quando gli europei muoiono, sperano di andare in paradiso. I finlandesi, quando muoiono, sperano di andare in America”*¹¹⁵. Sempre De Foxà, il 2 agosto 1942 suggerisce a Malaparte un'analogia che sarà una

¹¹³ *Id.*, *Le côté de Guermantes*, cit., pp. 31-32.

¹¹⁴ C. Malaparte, senza data, quaderno n°1, ora *M. VI*, p. 264.

¹¹⁵ *Id.*, *Uomini nudi*, cit., p. 346.

fonte d'ispirazione per l'articolo *Spettri di uomini e di animali* e offrirà lo spunto per narrare un episodio non annotato nel *Giornale segreto*:

<i>Giornale segreto</i>	« <i>Corriere</i> »	<i>Kaputt</i>
<p><i>La luce piove, ed è questo l'elemento straordinario del paesaggio e del cielo stesso, è nell'epidermide delle cose, appoggiata sull'epidermide delle cose, assolutamente esterna, quasi estranea, alle cose stesse. Talché il paesaggio prende un aspetto singolare, che fa dire a De Foxà: "il paesaggio artico è un viso senza buchi, soltanto pelle. Un viso senza occhi, senza naso, senza bocca. Un paesaggio castigliano o italiano ha occhi, bocca, naso: ride, piange, starnutisce, chiude e apre occhi e bocca, fa le smorfie. Questo è un pezzo di pelle senza buchi". Ha ragione.</i>¹¹⁶</p>	<p>Nel viso umano, la luce batte con gelida violenza, rivela la forma del teschio di sotto la pelle violentemente per costa da questo giorno freddo e crudo. Solo un po' d'ombra vive (ombra di un'ombra), nello sguardo: sotto la palpebra, e nel cavo fra la palpebra e il sopracciglio. Un'ombra tiepida, tenuissima: quasi invisibile. Bisogna abituarsi a questa luce, per poter per poter cogliere nel viso umano questo magico gioco d'ombre. Fuorché negli occhi, la luce del nord annulla ogni umanità, ogni parvenza di vita, ogni segno di riposo. Infonde nell'uomo qualcosa di funebre. Non dimenticherò mai i soldati addormentati nel corridoio del Pohjanhovi, la sera che giunsi a Rovaniemi. Dormivano per terra, su giacigli improvvisati. Gli occhi chiusi dei dormienti erano zone delicate, sensibili, dove la luce della notte bianca si posava timidamente, con lieve tocco, creando un piccolo nido tiepido, una goccia d'ombra. Appena una goccia, di color viola. L'unica cosa viva, in quei volti, era quella goccia d'ombra.</p> <p>Ieri sera, appena giunto a Sodankylä, mi sono messo in giro per cercare qualcosa da mangiare, un luogo dove dormire. A un certo punto mi sono trovato davanti a un ospedaletto da campo. Alcuni infermieri, vestiti di bianco (il bianco assoluto dei grembiali), toglievano alcune barelle da un'autombulanza, le allineavano nell'erba. L'erba era bianca, con qualche sfumatura d'azzurro. Sulle barelle erano distese, in gesti in moti, sereni, riposati, alcune statue di gesso. Le braccia rigide, i visi bianchi, informi maschere di gesso, senz'occhi, senza naso, senza bocca. A un tratto una nuvola ha invaso il</p>	<p>Sotto quel cielo (dove il pallido disco del sole notturno pareva dipinto in un liscio muro bianco), gli alberi, le pietre, le erbe, le acque, grondavano di una strana sostanza, molle e viscida, ed era quella luce di gesso, la spettrale, abbagliante luce del Nord. Il volto umano, in quello splendore fermo e puro, sembra una maschera di gesso, muta e cieca. Un volto senza occhi, senza labbra, senza naso, un'informe e liscia maschera di gesso, simile alla testa d'uovo di certi eroi di De Chirico.</p> <p>Nei volti dei commensali, percossi con gelida violenza dalla candida luce che entrava per le finestre, solo un po' d'ombra viveva, appena una goccia di colore azzurro nello sguardo sotto la palpebra, e nel cavo tra la palpebra e il sopracciglio. Fuorché negli occhi, la luce del Nord brucia ogni segno di vita, ogni parvenza di umanità. Dona all'uomo l'aspetto della morte. E rivoltomi al Governatore, dissi sorridendo che anche il suo viso, e quelli degli altri commensali, mi ricordavano i volti dei soldati addormentati nella Tori, la notte che ero giunto a Rovaniemi. Dormivan per terra, su giacigli di paglia. Avevano visi di gesso, senza occhi, senza labbra, senza naso, lisci e della forma di un uovo. Gli occhi chiusi dei dormienti erano zone delicate e sensibili, dove la luce bianca si posava timidamente, con lieve tocco, creando un piccolo nido tiepido, una goccia d'ombra. Appena una goccia di colore azzurro. L'unica cosa viva in quei volti era quella goccia d'ombra.</p> <p>«Un viso in forma di uovo? Anch'io ho il viso della forma di un uovo?» disse il Governatore guardandomi meravigliato e inquieto, e toccandosi gli occhi, il naso, la bocca. «Sì,» dissi</p>

¹¹⁶ *Id.*, 2 agosto 1942, quaderno n°1, ora *M. VI*, p. 247.

	<p>cielo, una nuvola immensa, grigia, e la luce, appannandosi, ha rivelato all'improvviso gli esseri e gli oggetti, prima cancellati da quel fisso bagliore bianco. Le statue di gesso distese nelle barelle, nell'ombra che pioveva dalla nuvola, si sono improvvisamente mutate in corpi umani, quelle informi maschere di gesso in volti di carne, in visi umani vivi. Erano uomini, erano soldati feriti. Mi seguivano con lo sguardo, stupiti e incerti, come se anch'io mi fossi all'improvviso, sotto i loro occhi mutato da statue in uomo, in un uomo vivo.¹¹⁷</p>	<p>«proprio come un uovo». Tutti mi guardarono meravigliati e inquieti, toccandosi il viso. E raccontai quel che avevo visto a Sodankylä, sulla strada di Petsamo. M'ero fermato a Sodankylä, era una notte serena, il cielo era bianco, gli alberi, le case, le colline, tutto pareva di gesso. Il sole notturno sembrava un occhio cieco, senza ciglia.</p> <p>A un certo punto vidi sopraggiungere dalla strada di Ivalo un'ambulanza, che si fermò davanti al piccolo albergo in faccia alla Posta, dov'era l'ospedaletto. Alcuni infermieri vestiti di bianco (ah, il bianco accecante di quei grembiali di lino!) si misero a togliere le barelle dall'ambulanza, allineandole sull'erba. L'erba era bianca, addolcita da un trasparente velo azzurrino. Sulle barelle erano distese, in gesti pesanti, immoti, gelidi, alcune statue di gesso, dalla testa ovale e liscia, senz'occhi, senza naso, senza bocca. Avevano il viso della forma di un uovo.</p> <p>«Statue?» disse il Governatore. «Volete proprio dire statue, statue di gesso? e le portavano all'ospedale, in ambulanza?».</p> <p>«Statue,» risposi «statue di gesso. A un tratto una nuvola grigia invase il cielo, e dall'improvvisa penombra uscirono intorno a me, rivelando la loro vera forma, gli esseri e gli oggetti, dissolti fino a quel momento in quel fermo bagliore bianco. Le statue di gesso distese sulle barelle, in quell'ombra che pioveva dalla nuvola, si mutarono improvvisamente in corpi umani, quelle maschere di gesso in volti di carne, in volti umani, vivi. Erano uomini, erano soldati feriti. E mi seguivano con lo sguardo, meravigliati e incerti, poiché io pure, sotto i loro occhi m'ero mutato all'improvviso da statua di gesso in uomo, in uomo vivo, fatto di carne e d'ombra».¹¹⁸</p>
--	---	---

¹¹⁷ *Id.*, *Spettri di uomini e di animali*, «CdS», 9 gennaio 1943, ora *M. VI*, p. 300.

¹¹⁸ *Id.*, *Uomini nudi*, cit., pp. 341-342.

Il racconto dai toni magici dell'apparente metamorfosi narrata nel «Corriere» viene ripreso e ampliato nel XVI capitolo di *Kaputt*, durante il pranzo con il Governatore Hillilä. L'immagine delle statue di gesso viene però arricchita con un nuovo elemento, la testa a forma di uovo dei manichini di De Chirico, a cui vengono paragonati non soltanto i soldati dormienti di Rovaniemi, ma anche gli stessi commensali di Malaparte, ai quali egli si rivolge.

È invece Malaparte stesso l'autore di un'altra analogia annotata nel diario e in seguito recuperata, prima in *Venite a vedere questo giardino* e poi nell'VIII capitolo di *Kaputt*. Durante un pranzo svoltosi il 31 luglio 1942 all'albergo Tervahovi di Oulu, allo scrittore viene servito del «*salmone formidabile. [...] roseo, venato di grigio*»¹¹⁹, che gli riporta alla mente il «*tramonto color salmone*» di *Manhattan Transfer* di Dos Passos. *Una fetta di salmone è un paesaggio, qualcosa come la rivelazione sensuale di un paesaggio metallico, astratto, frigido, del nord*». Qualche giorno dopo, mentre si dirige verso Inari, lo scrittore ritorna sulla descrizione del paesaggio nordico, che riprende poi nel romanzo descrivendo il «magnifico salmone del lago di Inari»¹²⁰ che gli viene servito durante una cena a casa di Jaakko Leppo a Helsinki:

<i>Giornale segreto</i>	«Corriere»	<i>Kaputt</i>
<p>Da quel che una volta era il cielo nella memoria della terra al suo più alto e genuino punto di distacco dal cielo, cade una luce violenta, silenziosa, fredda, incolore. Una luce attonita. Vorrei dire astonished, sicuro che Rupert Baroke m'intenderebbe. Gli alberi, le rocce, l'erba, tutto perde rilievo, si fonde in una sonorità silenziosa, in una massa di luce verde blu, sfumata di argenteo. Grandi masse, enormi volumi di questa luce si prolungano all'infinito, volumi di verde e di argenteo, volumi di selve, di colline, di fiumi, di laghi. Fino a un orizzonte inesistente, a qualcosa che è certo un orizzonte, perché tale è l'inconscio desiderio del viaggiatore, che questo paesaggio abbia un orizzonte, una cornice, un limite, un'architettura,</p>	<p>Il salmone ha il colore del Nord. Quel colore fra l'arancio e il roseo, venato di grigio. Penso ai "tramonti color salmone" di cui è piena la giovane letteratura finnica. Il tramonto, nell'estremo Nord, è un enorme salmone librato nell'aria. V'è tutta l'astratta sensualità di certe ore della notte iperborea, in una fetta di salmone.¹²²</p>	<p>Il sapore di quel salmone era come un ricordo lontano di acque, di foreste, di nuvole: era per me come il ricordo del lago Inari in una notte d'estate illuminata dal pallido sole artico, sotto un cielo verde, tenero e puerile. Il roseo colore che appariva tra le scaglie argentee del salmone era quello stesso delle nuvole quando il sole notturno riposa sul ciglio dell'orizzonte, come un'arancia su un davanzale, e un dolce vento freme nelle foglie degli alberi, nelle chiare acque, nelle live erbose, trascorrendo lieve sui fiumi, sui laghi, sulle immense foreste della Lapponia; era lo stesso color roseo che lampeggia vivo e profondo tra le scaglie argentee che coprono lo specchio del lago di Inari, quando il sole, nel cuore della notte artica, va errando in un cielo</p>

¹¹⁹ *Id.*, 31 luglio 1942, quaderno n°1, ora *M. VI*, pp. 241-242, come la successiva.

¹²⁰ *Id.*, *La notte d'inverno*, *K*, p. 207, come la successiva.

¹²² *Id.*, *Venite a vedere questo giardino*, cit.

<i>sensibile all'occhio. Dietro quell'orizzonte qualcosa di straordinario accade, che la ragione, sulle prime, si rifiuta di ammettere. Ed è il miracolo del nord, un miracolo che si ripete tutti i giorni per quattro mesi all'anno: il miracolo del sole che scivola cauto dietro l'orizzonte, gira intorno all'orizzonte, per riapparire dopo due, tre ore, a oriente, a nord-est, tale un'arancia che rotoli su un davanzale e alla fine esploda in un'orgia di color salmone.</i> ¹²¹		verde, incrinato di sottili vene turchine. ¹²³
---	--	---

Rievocando nel suo articolo per il «Corriere» il salmone del Tervahovi, il riferimento a Dos Passos scompare e viene sostituito da un richiamo più “locale”, mentre in *Kaputt* l'animale si trasforma nel simbolo stesso del Nord. La giustapposizione di queste sequenze permette di comprendere quanto Malaparte rielabori il testo di partenza in presenza di spunti ritenuti significativi, siano essi stati pensati da lui stesso o dai suoi compagni di viaggio. Anche in questo caso, tuttavia, non è possibile individuare tecniche e criteri di lavoro unitari.

Nelle tre agende del *Giornale segreto*, come abbiamo detto, lo scrittore annota frequentemente degli aneddoti, non soltanto quelli appresi durante i propri viaggi, ma talvolta anche quelli da lui stesso raccontati. Di norma questi spunti non vengono ripresi negli articoli per il «Corriere», ma esclusivamente in *Kaputt*, dove sono narrati dal personaggio di Malaparte ai propri interlocutori o, più raramente, da uno di essi durante i loro dialoghi. È comprensibile che gli aneddoti trovino più facilmente spazio in un racconto di racconti – spesso immaginifici – come *Kaputt* anziché fra le colonne di un giornale, deputato a informare i lettori su fatti di cronaca.

Il primo aneddoto che compare nel diario di Malaparte, narrato al Ministro d'Italia in Bulgaria durante un pranzo a Sofia il 3 aprile 1941, è uno dei pochi a non essere riutilizzato in *Kaputt* e a subire una sorte insolita rispetto ai successivi:

<i>Giornale segreto</i>	«Corriere»
<i>Ho raccontato di aver fatto il viaggio in Oriente Express attraverso la Jugoslavia in compagnia di un Console francese e della sua famiglia. Il console e i suoi avevano portato con sé le biciclette. Avevano</i>	Piove. Il treno è deserto [...] Nella mia vettura, che è quella per Belgrado e per Sofia, siamo sei in tutto: oltre a me, una piccola famiglia francese. Un ragazzo, due bambine, la maggiore quasi una

¹²¹ *Id.*, 6 agosto 1942, quaderno n°1, ora *M. VI*, pp. 254-255.

¹²³ *Id.*, *La notte d'inverno*, cit., p. 207. L'immagine delle scaglie argentee, ripresa dagli appunti del 4 agosto 1942, in cui Malaparte aveva descritto il punto in cui i fiumi Kemi e Ounas confluiscono («argenteo nella luce di mezzanotte, dello stesso colore delle squame di un pesce» (*Id.*, 4 agosto 1942, ivi, p. 296) era già stata utilizzata in «Kermesse» al Circolo Polare («del colore delle squame dei pesci», *Id.*, «Kermesse» al circolo polare, cit.).

<p>tutti in mano la pompa. “Che ne fate?” ho chiesto al Conte. “Vous savez, nous sommes tellement dégonflés”.¹²⁴</p>	<p>giovinetta, la madre, stanca e sciupata, ma con un'estrema dolcezza nel viso insignificante, e il padre (un console francese destinato a rappresentare il governo di Vichy in una cittadina jugoslava), un uomo sui trentacinque anni, dal viso pallido, dalla fronte alta, lievemente calvo, gli occhi socchiusi dietro le lenti.</p> <p>[...] Il console francese mi avvicina, mi domanda se ho notizie di quel che succede in Jugoslavia. No, non ho nessuna notizia, rispondo. “Je crains pour les enfants”, mi dice a voce bassa. Gli rispondo che non è il caso di aver paura. E poi, anche i ragazzi, oggi, sono abituati a questo genere di cose, anzi, ci si divertono. [...] “Sì, perché non capiscono quel che accade”, dice il console. “Oh no, vi sbagliate, – rispondo, – i ragazzi capiscono perfettamente quel che accade. E ci si divertono, in un certo senso. L'Europa che nascerà da tutto questo sarà la loro Europa.¹²⁵</p>
---	---

Nell'articolo pubblicato il 7 aprile sul «Corriere della Sera», *Attraverso la Jugoslavia con l'ultimo Oriente Espresso*, al racconto di Malaparte viene completamente sottratta la dimensione aneddotica e comica. Grazie all'introduzione del contesto e a una maggiore caratterizzazione dei singoli personaggi, Malaparte restituisce alla famiglia del Console uno spessore e una dimensione realistica che non avevano nel *Giornale segreto* e in questo modo l'incontro, che acquisisce ora un valore documentario, si trasforma anche in uno spunto per avviare una serie di considerazioni sul futuro dell'Europa.

Generalmente, invece, gli aneddoti sono conservati fra le pagine del diario senza essere ripresi nelle pagine del «Corriere»: nel *Giornale segreto* sono riassunti talvolta integralmente e talvolta con un'annotazione così breve da non lasciar prevedere in che modo verranno recuperati in *Kaputt*. Un esempio di aneddoto ripreso senza variazioni sostanziali è quello del Conte Gawronski, narrato a Michailescu il 23 luglio 1942:

<i>Giornale segreto</i>	<i>Kaputt</i>
<p><i>Il marito di Luciana passa molto tempo a Montecassino, dove ha un figlio a studiare. Il Priore dell'Abbazia (si chiama Abate o Priore?) gli dice che nell'oscura età del Medio Evo, i monaci di Montecassino hanno salvato la cultura d'occidente, trascrivendo i manoscritti latini e greci. Che dobbiamo fare, ora? Quale può essere la nostra</i></p>	<p>«Anche il vecchio abate di Montecassino» dissi «si pone talvolta la stessa domanda». E narrai che il Conte Gawronski (il diplomatico polacco che ha sposato Luciana Frassati, la figlia del Senatore Frassati già Ambasciatore d'Italia a Berlino), rifugiatosi a Roma dopo l'occupazione tedesca della Polonia, si reca ogni tanto a trascorrere qualche settimana nella foresteria dell'Abbazia di Montecassino. Il vecchio Arcivescovo don Gregorio</p>

¹²⁴ *Id.*, 3 aprile 1941, taccuino, ora *M. V.*, p. 563.

¹²⁵ *Id.*, *Attraverso la Jugoslavia con l'ultimo Oriente Espresso*, «CdS», cit., come la successiva.

<i>missione in questi oscuri tempi? “Faites-les taper à la machine par vos moines” gli dice Gavronski.¹²⁶</i>	Diamare, Abate dell'Abbazia, parlando un giorno con Gawronski della barbarie in cui la guerra minaccia di gettar l'Europa, gli diceva che, nella più profonda oscurità del Medioevo, i monaci di Montecassino avevano salvato la civiltà dell'Occidente copiando a mano gli antichi e preziosi codici greci e latini. «Che cosa dobbiamo fare, oggi, per salvare la cultura dell'Europa?» concluse il venerabile abate. «Faites-les taper à la machine par vos moines» gli rispose Gawronski. ¹²⁷
--	--

In *Kaputt*, la storia viene narrata da Malaparte a De Foxà e al Ministro di Spagna Westmann nell'VIII capitolo, come un *exemplum* al termine di un dialogo riguardante gli intellettuali. Sciolto il dubbio terminologico posto in parentesi negli appunti, chiarita l'identità del protagonista, contestualizzata la situazione e reso più conciso lo scambio di battute, nel passaggio al romanzo lo scrittore recupera anche il nome all'Abate di Montecassino.

Lo stesso accade con un aneddoto narratogli il 20 agosto 1942 da De Foxà, che in *Kaputt* viene riportato con variazioni minime nell'VIII capitolo: lo scrittore non ha bisogno di aggiungere nulla alla struttura del racconto, che contiene tutti gli elementi necessari per essere fruibile, e non gli resta che farsene portavoce, limitandosi a limarlo dal punto di vista formale, sostituendo gli elenchi e le parti omesse attraverso gli «etc.» con dettagli e descrizioni esaurienti:

<i>Giornale segreto</i>	<i>Kaputt</i>
<i>Risate, aneddoti. Bellissimo quello del cimitero di San Sebastiano, a Madrid, ma demolito (al suo posto due strade.) Nel 1934, durante la Repubblica, una comitiva di giovani scrittori pensò una sera di andare a vedere il cimitero, che proprio allora si stava demolendo. Facevano parte della comitiva: Cesare Gonzales RUANO, Carlo MIRALLES, Agostino VIGNOLA, Luis, Escobar, de Foxà e altri. Molte tombe erano aperte. Tombe di toreri in costume, generali in uniforme, poeti, studenti, grassi borghesi, giovani donne di ricche famiglie. A una di queste donne, sepolta con in mano una bottiglia di profumo, Luis Escobar ha poi dedicato una poesia: “A una bellissima donna che si chiamava Maria Conception ELOLA.” Agostino Vignola ha dedicato poi poesia a un marinaio morto e sepolto lontano dal mare. La comitiva, un po' brilla, lasciò sul cadavere del marinaio una conchiglia marina, un pezzo di corda di nave etc. Poi tutti si fecero il segno della croce, dicendo: “in nome del nord, del sud, dell'est e dell'ovest.” Sulla tomba di uno studente, di nome</i>	<i>Mentre scendevamo per l'Esplanade, Augustin de Foxà mi raccontava di essersi recato una sera, con alcuni amici a veder aprire le tombe dell'antico cimitero di San Sebastiano a Madrid. Era il 1933, e la Spagna era in quell'anno una Repubblica. Per le necessità del nuovo piano regolatore di Madrid, il Governo repubblicano aveva decretato la demolizione di quell'antico cimitero madrilenno. Quando de Foxà e i suoi amici, fra i quali erano i giovani scrittori madrileni Cesare Gonzalez-Ruano, Carlos Miralles, Agostin Vignola e Luis Escobar, giunsero al cimitero, era quasi notte, e molte tombe erano già state aperte e vuotate. I morti apparivano distesi nelle casse scoperciate: toreri in costume di gala, generali in alta uniforme, preti, giovinetti, ricchi borghesi, fanciulle, nobildonne, bambini. A una giovane morta, sepolta con una bottiglia di profumo stretta nella mano, il poeta Luis Escobar ha in seguito dedicato una lirica: «A una bellissima donna che si chiamava Maria Concepción Elola». Anche Agostin Vignola ha poi dedicato una poesia a</i>

¹²⁶ *Id.*, 23 luglio 1942, quaderno n°1, ora *M. VI*, p. 238.

¹²⁷ *Id.*, *La notte d'inverno*, cit., p. 208.

<p><i>NOVILLO, era questa epigrafe: “Dio ha interrotto i suoi studi per insegnargli la verità.” In un sepolcro era un cadavere mummificato, quello del giovane francese Conte de la Martinière, che, alla caduta di Carlo X, nel 1830, emigrò, lui legittimista, in Spagna. Cesare Gonzalez Ruano, volgendosi al Conte, vestito alla moda 1830, disse: “Ti sentiamo, tu, bravo francese devoto al tuo legittimo sovrano, etc etc. E ti gridiamo un grido, che farà fremere le tue ossa: “Viva il Re!”. Una guardia, che era nel cimitero, andò vicino a Ruano, e lo trasse in arresto.¹²⁸</i></p>	<p>un povero marinaio morto per caso a Madrid, e sepolto lontano dal suo mare, in quel triste cimitero. De Foxà e i suoi amici, un po’ brilli, s’inginocchiarono davanti alla bara del marinaio, recitando le preghiere dei defunti. Carlos Miralles depose sul petto del morto un foglio di carta, sul quale aveva disegnato con una matita una barca, un pesce e alcune onde marine, poi tutti si fecero il segno della croce, dicendo: «In nome del nord, del sud, dell’est e dell’ovest». Sulla tomba di uno studente di nome Novillo, era questa epigrafe mezza cancellata dagli anni: «Dio ha interrotto i suoi studi per insegnargli la verità». In una cassa dalle ricche borchie d’argento giaceva il cadavere mummificato di un giovane gentiluomo francese, il Conte de la Martinière, che nel 1830, dopo la caduta di Carlo X, era emigrato in Spagna con un gruppo di legittimisti francesi. Cesare González-Ruano s’inclinò davanti al Conte de la Martinière, e gli disse: «Ti saluto, bravo gentiluomo francese devoto e fedele al tuo legittimo Re, e levo in tuo cospetto un grido che non può più uscire dalle tue labbra, un grido che farà fremere le tue ossa: “Viva il Re!”». Una guardia civile repubblicana, che si trovava nel cimitero, afferrò per un braccio Cesare González-Ruano, e lo trasse in prigione.¹²⁹</p>
--	---

In altri casi, gli aneddoti sono rapidamente riassunti nel *Giornale segreto*, ma vengono sviluppati e approfonditi in *Kaputt*. Il 7 luglio 1943, per esempio, compare un’annotazione esplicitamente riferita al romanzo – «*Aneddoto del sapone tedesco fatto con gli escrementi umani (Kaput)*»¹³⁰ – il cui contenuto viene messo in connessione con Hans Frank nella conclusione del IV capitolo, finendo col dargli il titolo:

«Il paraît» disse Frau Gassner «que les femmes polonaises ne se lavent pas souvent».
«Oh! oui, elles sont terriblement sales» disse Frau Brigitte Frank scuotendo la sua campana di velluto, che mandò un lungo suono verde attraverso la stanza.
«Non è colpa loro,» disse il Barone Wolsegger «non hanno sapone».
«Fra poco» disse Frank «non potranno invocare nessun pretesto. **In Germania hanno trovato il modo di fare il sapone con una materia che non costa nulla, e di cui vi è molta abbondanza. Ne ho già ordinata una grande quantità da distribuire alle signore polacche, perché possano lavarsi. È un sapone fatto con lo sterco.**»
«Con lo sterco?» gridai.
«Sì, naturalmente: con lo sterco umano» rispose Frank.
«Ed è un buon sapone?»
«Eccellente» disse Frank. «L’ho provato per radermi e ne sono rimasto incantato».

¹²⁸ *Id.*, 20 agosto 1942, quaderno n°1, ora *M. VI*, p. 274.

¹²⁹ *Id.*, *La notte d’inverno*, cit., pp. 196-197.

¹³⁰ *Id.*, 7 luglio 1942, quaderno n°1, ora *M. VI*, p. 386.

«E fa una bella spuma?».
 «Una spuma meravigliosa. Ci si rade in modo perfetto. Un sapone degno di un Re».
 «God shave the King!» esclamai.
 «Soltanto...» aggiunse il Re tedesco di Polonia.
 «Soltanto...» dissi trattenendo il respiro.
 «Ha un solo difetto: l'odore e il colore son rimasti gli stessi».
 Uno scoppio di risa accolse le sue parole. «Ach so! ach so! wunderbar!» gridavano tutti. E vidi una lacrima di voluttà scendere per la guancia di Frau Brigitte Frank, die deutsche Königin von Polen.¹³¹

Sul retro della pagina contenente gli appunti del 10 agosto 1942 sono elencati invece quattro diversi spunti che anticipano altrettanti aneddoti nel romanzo:

Storia del prete di Turku e del paracadutista

Storia dell'occhio di vetro

Storia della "polizia silenziosa"

*Storia della [?] di Louise Von Preussen*¹³²

La storia del prete di Turku e del paracadutista viene raccontata dal compositore finlandese Bengt von Torne del X capitolo¹³³, durante la cena nella sede della legazione di Spagna a Helsinki, mentre sono narrate da Malaparte come vissute in prima persona le tre storie successive: quella dell'ufficiale tedesco che, in Ucraina, promette a un giovane partigiano di lasciarlo libero se saprà riconoscere il suo occhio di vetro viene narrata a Louise von Preussen nel capitolo XII¹³⁴, quella dei soldati russi congelati e usati come segnaletica nella foresta di Oranienbaum al principe Eugenio nel capitolo I¹³⁵ e ancora a Louise von Preussen quella delle ragazze di Soroca del XV capitolo¹³⁶, ammettendo che – come ha ipotizzato Pinotti – proprio alle ragazze di Soroca alluda «l'ultimo, lacunoso, lemma»¹³⁷. Se l'aneddoto della polizia silenziosa occupa uno spazio relativamente esiguo, le altre due storie vengono espanse fino a fornire, nel caso delle ragazze di Soroca, il soggetto e il titolo di un intero capitolo e, nel caso del partigiano ucraino, un racconto che ne occupa un terzo: a dimostrare come i racconti ascoltati possano trasformarsi, tanto quanto le esperienze realmente vissute, in materia fondamentale per la creazione del romanzo.

¹³¹ *Id.*, «God shave the King!», cit., pp. 96-97.

¹³² *Id.*, senza data, quaderno n°1, ora *M. VI*, p. 264.

¹³³ *Id.*, *La notte d'estate*, cit., p. 249

¹³⁴ *Id.*, *L'occhio di vetro*, cit., pp. 282-286.

¹³⁵ *Id.*, *Le côté de Guermantes*, cit., pp. 28-30.

¹³⁶ *Id.*, *Le ragazze di Soroca*, cit., pp. 320-320.

¹³⁷ G. Pinotti, *Nota al testo*, cit., p. 453.

Supponendo che Malaparte si sia appuntato un riferimento alle quattro storie dopo averle sentite raccontare, è curioso notare che in *Kaputt* soltanto la prima venga attribuita a un personaggio diverso dal protagonista. Non è raro, a ben guardare, che lo scrittore si appropri di aneddoti altrui come se il proprio personaggio li avesse vissuti personalmente: ne è un altro esempio l'episodio «dei prigionieri russi che, accecati e abbruttiti dalla fame, mangiavano i cadaveri dei loro compagni, nel campo di Smolensk, sotto gli occhi impassibili degli ufficiali e dei soldati tedeschi»¹³⁸. Benché per due volte il personaggio di Malaparte sostenga di aver visto con i propri occhi «alcuni prigionieri russi mangiare i cadaveri dei loro compagni morti di fame e di freddo»¹³⁹, leggendo una nota dell'11 gennaio 1942 dalla Polonia si evince che l'aneddoto gli è stato in realtà narrato: «*Frase del conte di [***]*¹⁴⁰ *sugli antropofagi nei campi di prigionieri russi*»¹⁴¹.

Un caso simile è rappresentato da un fatto di cui Malaparte viene a conoscenza il 13 agosto 1942, quando De Foxà gli racconta «dello spettro di donna che, nello scorso inverno, [...] a gennaio, appariva ogni sera in una strada di Helsinki. I giornali ne parlavano. La gente accorreva ogni sera a spiare l'apparizione»¹⁴². Nel X capitolo di *Kaputt*, Malaparte trasporta l'episodio nel proprio presente, arricchendolo di dettagli e trasformandolo anche in questo caso in un racconto vissuto in prima persona:

Verso l'alba de Foxà cominciava a guardarsi intorno sospettoso, e mi diceva a voce bassa: «Hai sentito parlare dello spettro di Via Kàleva?». Aveva paura degli spettri, diceva che l'estate, in Finlandia, è la stagione degli spettri. «Mi piacerebbe vedere uno spettro, un vero spettro» mi diceva a voce bassa, e tremava di paura, guardandosi intorno sospettoso. Quando, nell'uscir dal cimitero, passavamo davanti al monumento al Kàleva, de Foxà chiudeva gli occhi e voltava la testa dall'altra parte, per non veder le spettrali statue degli eroi del Kàleva.

Una sera andammo a vedere lo spettro che ogni notte, alla stessa ora, appariva puntualmente sulla soglia di una casa in fondo alla Via Kàleva. Ciò che attirava il mio amico de Foxà in quella squallida strada, non era tanto la sua infantile paura delle apparizioni, quanto la morbosa curiosità di veder finalmente apparirgli uno spettro non già nelle tenebre notturne, come è tradizione degli spettri, ma in pieno sole, nella luce abbagliante delle notti d'estate della Finlandia. **Da qualche giorno tutti i giornali di Helsinki parlavano dello spettro della Via Kàleva:** ogni sera, verso la mezzanotte, l'ascensore di una casa situata in fondo alla strada, verso il porto, si metteva in moto da sé con uno scatto improvviso, saliva fino all'ultimo piano, si fermava, e dopo un attimo di sosta scendeva rapido e silenzioso: si udiva il cancello dell'ascensore aprirsi con uno strepito lento, poi la porta d'ingresso della casa si socchiudeva, e una donna si affacciava sulla soglia, fissava a lungo, tacita e pallida, la piccola folla raccolta sul marciapiede di fronte, si ritraeva dolcemente, chiudeva adagio adagio la porta; e dopo qualche istante si udiva lo strepito del cancello, lo scatto dell'ascensore che si metteva in

¹³⁸ C. Malaparte, *Le côté de Guermantes*, cit., p. 27.

¹³⁹ *Id.*, *L'occhio di vetro*, ivi, p. 274.

¹⁴⁰ Indichiamo con degli asterischi in parentesi quadra [***] un vuoto lasciato dall'autore.

¹⁴¹ C. Malaparte, 11 gennaio 1942, taccuino, ora *M. VI*, p. 229.

¹⁴² *Id.*, 13 agosto 1942, quaderno n°1, ora *M. VI*, p. 266.

moto, saliva rapido e silenzioso dentro la sua gabbia d'acciaio.¹⁴³

Ancora una volta, è una storia ascoltata, non vissuta, a trasformarsi in materia feconda per la creazione, e lo stesso vale per l'aneddoto che Tatiana Colonna narra a Malaparte il 14 giugno 1943, durante un tè a casa del segretario della Legazione d'Italia. «La storia dei bambini di Tatiana Colonna»¹⁴⁴, giudicata «bellissima»¹⁴⁵, viene modificata nel momento in cui viene raccontata a Louise von Preussen nel XIV capitolo di *Kaputt*. Si passa da un racconto senza lieto fine a quella che viene definita da Louise von Preussen «una favola»¹⁴⁶: nel passaggio a *Kaputt*, il nucleo della vicenda rimane identico e non ha bisogno di essere modificato molto nella struttura, ma, oltre a essere sviluppato ed espanso fino a coprire una pagina e mezza, viene dotato di una conclusione positiva.

<i>Giornale segreto</i>	<i>Kaputt</i>
<p><i>Tatiana Colonna ha raccontato questa bellissima storia: veniva dal Cairo, si era fermata a Napoli, e ha sopportato alcuni bombardamenti. Poi è venuta a Stoccolma. Circa sei mesi fa, il suo bambino dormiva, quando un passerotto è entrato per la finestra nella sua camera. Grande spavento del bambino, che ha cominciato a urlare, dicendo che era entrato in camera un aeroplano. Ha messo tre mesi di continue cure per guarire dallo choc messo. Grande cura psicologica inventata da Tatiana: comprare al bambino aeroplani (giocattoli) uccelli vivi e imbalsamati, lo porta nei prati perché si abitui a vedere volare gli uccelli intorno. Ma il bambino ancora non guarisce.</i>¹⁴⁷</p>	<p>Quando i due piccoli cominciarono a star meglio, Tatiana li portava ogni mattina a giocare sotto gli alberi dello Skansen: seduti sul prato, caricavano la molla, facendo ronzare le eliche dei piccoli aeroplani di latta, che correvano per breve tratto nell'erba, saltellando. Poi Tatiana sbriciolava un po' di pane su una pietra, e gli uccellini accorrevano da ogni parte, cinguettando, a beccar le briciole. Finché, un bel giorno, Tatiana condusse i due bambini all'aeroporto di Bromma, a veder da vicino i grandi apparecchi trimotori che partono ogni mattina per la Finlandia, per la Germania, per l'Inghilterra: sull'erba dell'aeroporto i passerotti saltellavano vispi chiacchierando fra loro, e non avevano paura dei giganteschi uccelli di alluminio che con un rombo altissimo scivolavano sul prato per prendere il volo, o scendevano da un cielo alto e lontano a posarsi dolcemente sull'erba. Così i due bambini di Tatiana Colonna sono guariti, e ora non hanno più paura degli uccelli, sanno che i passerotti non bombardano le città, neppure i passerotti inglesi.¹⁴⁸</p>

Un'ultima osservazione da fare a livello generale, in merito ai diari, è che Malaparte annota scrupolosamente frasi o singole parole in lingue straniere: oltre agli appunti connessi alla quotidianità dello scrittore, troviamo fissate a volte, sul retro delle pagine, frasi probabilmente ascoltate durante

¹⁴³ *Id.*, *La notte d'estate*, cit., pp. 242-243.

¹⁴⁴ *Id.*, *Of their sweet deaths*, cit., p. 298.

¹⁴⁵ *Id.*, 14 giugno 1943, quaderno n°2, ora *M. VI*, pp. 385.

¹⁴⁶ *Id.*, *Of their sweet deaths*, cit., p. 299.

¹⁴⁷ *Id.*, 14 giugno 1943, quaderno n°2, ora *M. VI*, pp. 386.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 299.

qualche conversazione o copiate da libri letti, oppure liste di parole con la relativa traduzione. In entrambi i casi, capita poi di ritrovarle nei dialoghi di *Kaputt*, attribuite a diversi personaggi:

<i>Ich liebe dich und du schläfst.</i> ¹⁴⁹	«C'è un detto viennese che dipinge assai bene la nostra situazione nei confronti del popolo polacco: “Ich liebe dich, und du schläfst” , io ti amo, e tu dormi». ¹⁵⁰
<i>Hier stehe ich, ich kan nicht anders, Gott helfe mir, amen (Lutero alla Dieta di Worm 1521 davanti a Carlo V). Variazione apportata dai gesuiti nel motto di Lutero: Hier stehe ich, ich kan stets anders, Gott helfe mir, amen.</i> ¹⁵¹	«“Eccoci di nuovo tutti riuniti” disse Frank volgendosi a me con un sorriso cordiale. E aggiunse, ripetendo il celebre detto di Lutero: “Hier stehe ich, ich kann nicht anders...” . “Ich kann stets anders, Gott helfe mir” risposi». ¹⁵²
<i>Il segretario della legazione danese, a chi gli parla dei pericoli dell'alleanza anglo-sovietica, dice: «Don't worry. Britons never will be Slavs».</i> ¹⁵³	«La Contessa Mannerheim raccontò che alcuni giorni prima il Ministro di Germania, von Blücher, conversando con alcuni suoi colleghi, si mostrava molto preoccupato del pericolo comunista in Inghilterra. “Don't worry,” gli aveva detto il Conte Adam de Moltke-Huitfeld, Segretario della Legazione di Danimarca “Britons never will be Slavs” ». ¹⁵⁴
<i>In finnico: RUOUA = Signora. Neiti = signorina. Kiitoksia = grazie. Kiitoksia pallion = molte grazie».</i> ¹⁵⁵	«“Grazie, signor Juho Nykänen, kiitoksia pällion” ». ¹⁵⁶

Altre volte, invece, le parole straniere vengono direttamente integrate all'interno di un discorso in italiano in luogo della loro traduzione, e le ritroviamo utilizzate nello stesso modo in *Kaputt*:

<i>Piccoli negozi pieni di minuti oggetti senza valore, pettini, rasoi, pipe, bottigliette di acqua di Colonia di poco prezzo, lavori d'intarsio, puukko, cartoline illustrate sbiadite, specchietti, etc. e pantofole di pelo di renna.</i> ¹⁵⁷	«O andavo in qualche lottala in fondo al bosco a bere lo sciroppo di lampone con i taciturni e pallidi sissit, dal puukko affilato appeso alla cintura, sotto lo sguardo attento e lontano delle giovani lotta vestite di tela grigia, dal viso triste lievemente appoggiato al colletto bianco». ¹⁵⁸
---	---

¹⁴⁹ *Id.*, senza data, taccuino, non trascritto nell'antologia Ronchi.

¹⁵⁰ *Id.*, «*God shave the King!*», cit., p. 95.

¹⁵¹ *Id.*, senza data, taccuino, ora *M. VI*, p. 235.

¹⁵² *Id.*, «*God shave the King!*», cit., p. 102.

¹⁵³ *Id.*, 28 luglio 1942, quaderno n°1, ora *M. VI*, p. 240.

¹⁵⁴ *Id.*, *La notte d'estate*, cit., p. 251.

¹⁵⁵ *Id.*, senza data, quaderno n°1, ora *M. VI*, p. 276.

¹⁵⁶ *Id.*, *Sigfrido e il salmone*, cit., p. 367.

¹⁵⁷ *Id.*, 31 luglio 1942, quaderno n°1, ora *M. VI*, p. 241.

¹⁵⁸ *Id.*, *La notte d'estate*, cit., p. 242.

<p><i>Numerosissimi i barbieri “parturi kampaamo”, e le barbiere sono donne: ti tagliano i capelli, ti radono, ti spolverano.</i>¹⁵⁹</p>	<p>«A destra della porta d’ingresso si apriva la vetrina di un negozio dell’Elanto, nella quale erano esposte alcune scatole di pesce in conserva: due pesci, verdissimi, stampati sull’etichetta color rosa, evocavano un mondo astratto di simboli e di segni spettrali; a sinistra era la bottega di un barbiere, con la scritta Pärturi kampaamo dipinta in giallo nell’insegna azzurra: nella vetrina luccicavano un busto femminile di cera, due o tre bottiglie vuote, due pettini di celluloidi».¹⁶⁰</p>
<p><i>[Dietl] grida: “Heil!”, grida “Ja!”, grida “NUHA” (in finnico, è il saluto a chi starnutisce), grida “Kinder!”</i>¹⁶¹</p>	<p>«Dietl, alzatosi in piedi, rigido sull’attenti, portò la mano alla visiera del berretto e, allargando le braccia, gridò con voce stentorea l’augurale saluto finnico a chi starnutisce: “Nuha!”».¹⁶²</p>
<p><i>Fermatomi a discorrere nella bottega-emporio o “Sekatavara Kauppa” di Juho Nykanen. Chiacchierato con un Vecchio Lappone, col suo “Nelyäntuulen lakki” (cappello dei 4 venti).</i>¹⁶³</p>	<p>«In autunno, le mandre di renne, mosse e guidate dall’istinto, da un oscuro richiamo, percorrono distanze immense per recarsi a questi loro Golgota selvatici, dove le aspettano i pastori lapponei, seduti sulle calcagna, il “cappello dei quattro venti”, il nelyäntuulen lakki, gettato all’indietro sulla nuca, il breve puukko lucente stretto nella piccola mano».¹⁶⁴</p>
<p><i>Von Blücher mi racconta: «Cambon, a Londra, quando Paul Morand vi andò: Venez au bureau quand vous voudrez, mais pas plus tard.</i>¹⁶⁵</p>	<p>«Il Ministro di Turchia, Agàh Aksel, osservava ridendo che il giungere in ritardo è una fra le tante delizie della vita diplomatica. E raccontò che quando Paul Morand fu nominato Segretario dell’Ambasciata di Francia a Londra, l’Ambasciatore Cambon, il quale conosceva di fama la pigrizia di Paul Morand, gli disse per prima cosa: “Mon cher, venez au bureau quand vous voudrez, mais pas plus tard”».¹⁶⁶</p>
<p><i>Alle 17 dai De Clementi, dove incontro Damaris Brunow e sua madre. Senza dubbio è molto carina, ma “përkele!” è troppo alta. Che peccato!</i>¹⁶⁷</p>	<p>«M’ero appena infilato sotto le lenzuola, che un milite delle SS bussava alla mia porta. Himmler m’invitava a bere un punch nel suo appartamento. “Himmler? Përkele!” dissi fra me. Përkele è una parola finnica impronunciabile, che vuol dire “diavolo”».¹⁶⁸</p>
<p><i>Nella gara finale di salto, “Läktaren”, il cavallo Führer, montato dal Tenente Eriksson, ha buttato giù barre e siepe.</i>¹⁶⁹</p>	<p>Fu in quell’ultima giornata del concorso che il cavallo Führer, montato dal tenente Eriksson, del Reale Artiglieria del Norrland, nella gara di läktaren, partì buttando a terra sbarre, siepi, ogni sorta di ostacoli: e il pubblico taceva, perché la</p>

¹⁵⁹ *Id.*, 1° agosto 1942, quaderno n°1, ora *M. VI*, p. 244.

¹⁶⁰ *Id.*, *La notte d’estate*, cit., p. 243.

¹⁶¹ *Id.*, 2 agosto 1942, quaderno n°1, ora *M. VI*, p. 249.

¹⁶² *Id.*, *Uomini nudi*, cit., p. 347.

¹⁶³ *Id.*, 9 agosto 1942, quaderno n°1, ora *M. VI*, p. 263.

¹⁶⁴ *Id.*, *Sigfrido e il salmone*, cit., p. 373.

¹⁶⁵ *Id.*, senza data, quaderno n°1, ora *M. VI*, p. 271.

¹⁶⁶ *Id.*, *La notte d’estate*, cit., p. 246.

¹⁶⁷ *Id.*, 20 agosto 1942, quaderno n°1, ora *M. VI*, p. 274.

¹⁶⁸ *Id.*, *Uomini nudi*, cit., p. 339.

¹⁶⁹ *Id.*, 14 giugno 1943, quaderno n°2, ora *M. VI*, p. 385.

	Germania del Führer, di là dal mare, non potesse cogliere alcun pretesto per invadere la Svezia. ¹⁷⁰
--	---

¹⁷⁰ *Id.*, *Le côté de Guermantes*, cit., p. 32.

2.2.2 Note sulle trascrizioni

Coloro che si sono occupati di studi malapartiani prima del 2016, non potendo accedere all'archivio dello scrittore, hanno fatto finora affidamento sulle trascrizioni non annotate del *Giornale segreto* pubblicate da Edda Ronchi Suckert nel quinto e nel sesto volume della sua antologia¹. Come ha già segnalato Maurizio Serra nella sua biografia, la devozione della sorella dello scrittore «deve essere salutata con riconoscenza da tutti gli studiosi»² e il lavoro da lei condotto è «uno strumento indispensabile»³, ma «resta pur sempre che l'esame di questa ampia selezione deve essere condotto alla luce della totalità degli Archivi». Il raffronto fra le agende conservate in archivio e le trascrizioni pubblicate nell'antologia permette di rilevare effettivamente alcune imprecisioni, approssimazioni e tagli che non risultano quasi mai di grave entità, ma che potrebbero comunque essere corretti allo scopo di ottenere un'edizione filologicamente più precisa e affidabile.

Trascrivendo gli appunti del taccuino ad anelli, la sorella dello scrittore tralascia molte delle annotazioni che compaiono sul verso delle pagine, dove sono annotati disordinatamente nomi, frasi e parole in lingua straniera. Vengono per esempio omesse la prima “prova di copertina”, in cui il titolo «*Kapùt*» compare sul verso della pagina contenente gli appunti relativi all'11 gennaio 1942, dato importante per lo studio dei tempi di composizione del romanzo; alcune delle frasi tedesche fatte pronunciare nel romanzo ai commensali di Malaparte (come «*Ich liebe dich und du schläfst*», nel verso della pagina relativa al 23-24 gennaio 1942) e gli appunti contenenti nomi di luogo o di persona che non compaiono nel corpo del testo, ma che vengono scrupolosamente annotati a lato (come «*Frau Brigitte Frank*», sul verso degli appunti del 23-24 gennaio 1942, o «*Lodz = Litzmannstadt*», sul verso degli appunti del 25-26 gennaio 1942).

Altre volte, gli appunti presenti sul verso delle pagine vengono riportati di seguito a quelli di altre giornate a cui non sono collegati. È per esempio il caso delle note presenti sul verso della pagina relativa al 30-31 gennaio 1942, che sono in parte connesse alla giornata del 31 gennaio, in parte a quella del 3 febbraio, ma che vengono trascritte interamente al 3 febbraio:

<i>Manoscritto</i>	<i>Trascrizione Ronchi</i>
p. 22 r 31 sabato <i>In slitta con Ingeborg, capitombolo. Nel pomeriggio gita in slitta a Zakopane, poi la slitta si rovescia, e tutti per terra, mentre i cavalli fuggono, inseguiti dal cane Puscko. Stamani sono arrivate le 50 ragazze</i>	

¹ Precisamente in *M. V*, pp. 562-563 e *M. VI*, pp. 12-13, 228-286, 384, 446, 450, 455, 467, 470, 480, 497, 501, 515.

² Serra, p. 32.

³ Ivi, p. 33, come la successiva.

<p><i>del B.D.M. (Bund Deutscher Maedel). A casa, a lavorare, poi esco.</i></p> <p>p. 22 v Führerin della B.D.M. del G. Gouvernement si chiama Fischer: occhiali, viso di miss. <i>Führerin del B.D.M del Distretto di Cracovia è Traute Becker: un po' bruna, simpatica. Parla cinque parole in francese, pronunciando bien come una cannonata.</i></p> <p>----- Dopo il club degli artisti siamo andati al Kasino Propaganda, dove abbiamo trovato Graf e alcuni suoi amici, fra i quali Doctor Hoffman, [?] del ministro [?], col quale ho discusso.</p>	<p>3 martedì Lasciamo in macchina Zakopane. Alle 5 giungiamo a Krakau. Cenato in fretta in camera con i due Stöckmann, poi usciti a visitare il Kaviami-Pani, e il caffè degli artisti (polacco). Poi a casa. Führerin della B.D.M. del G. Gouvernement si chiama Fischer: occhiali, viso di miss. Führerin del B.D.M del Distretto di Cracovia è Traute Becker: un p' bruna, simpatica. Parla cinque parole in francese, pronunciando bien come una cannonata. Dopo il club degli artisti siamo andati al Kasino Propaganda, dove abbiamo trovato Graf e alcuni suoi amici, fra i quali Doctor Hoffman, col quale ho discusso.⁴</p>
--	---

Edda Ronchi Suckert utilizza indifferentemente i tre puntini per indicare una parola la cui grafia è incerta o illeggibile, ma che è comunque presente nel testo originale, le frasi da lei volontariamente omesse e gli spazi lasciati vuoti da Malaparte nel manoscritto, che noi segnaliamo qui con tre asterischi:

	<i>Manoscritto</i>	<i>Trascrizione Ronchi</i>
3 aprile 1941	<i>Fra gli ospiti, c'è il Consigliere della Legazione Germanica, e il Conte [***] ricco mercante tedesco di tabacco</i>	Fra gli ospiti, c'è il Consigliere della Legazione Germanica, e il Conte [...] ricco mercante desco di tabacco ⁵
11 gennaio 1942	<i>- Inginocchiato, presso l'altare, è l'Ambasciatore di Spagna, S. E. Finat, Conte di [***]. - Frase del Conte di [***] sugli antropofagi nei campi di prigionia russi.</i>	Inginocchiato, presso l'altare, è l'Ambasciatore di Spagna, S. E. Finat, Conte di... Frase del Conte di... sugli antropofagi nei campi di prigionia russi. ⁶
24 gennaio 1942	<i>Il vice governatore di Radom è Egen, del Wurttemberg</i>	Il vice Governatore di Radom è Egen, [...]. ⁷
26 gennaio 1942	<i>Maia, la rossa barmaid polacca che mi parla del Prof. Marcantonio, già professore di Lodz</i>	Maia, la rossa barmaid polacca che mi parla del Prof. Marcantonio, già [...] di Lodz ⁸
31 luglio 1942	<i>Le stagioni dai nomi strani: Peura, che vuol dire renna-toro, [***] che vuol dire renna selvaggia, [***] che vuol dire [***].</i>	Le stagioni dai nomi strani: Peura, che vuol dire renna-toro, [...] che vuol dire renna selvaggia, [...] che vuol dire [...]. ⁹

⁴ M. VI, p. 234-235.

⁵ M. V, 562.

⁶ M. VI, p. 229.

⁷ Ivi, p. 232.

⁸ Ivi, p. 233.

⁹ Ivi, p. 243.

2 agosto 1942	<i>Il terreno davanti a me è attraversato dalla strada per Petsamo, e dalla ferrovia che porta a +, alla frontiera orientale.</i>	Il terreno davanti a me è attraversato dalla strada per Petsamo, e dalla ferrovia che porta a [...], alla frontiera orientale. ¹⁰
15 agosto 1942	<i>I due Blücher, alle 15,30, se ne vanno, Mme Von Blücher dimentica la borsa, i guanti, la pelliccia. Avevano, ambedue, l'aria preoccupata. Rimaniamo a chiacchierare, poi torniamo a Helsinki.</i>	I due Blücher, alle 15,30, se ne vanno, Mme Von Blücher dimentica la borsa, i guanti, la pelliccia. Avevano, ambedue, l'aria... Rimaniamo a chiacchierare, poi torniamo a Helsinki. ¹¹
4 aprile 1943	<i>Salito alle 13 per cacciare tagliaboschi. Lavorato. Mangiato fagioli.</i>	Salito alle 13 [...]. Mangiato fagioli. ¹²

In alcuni degli spazi lasciati vuoti, Malaparte inserisce il simbolo «+», con il quale rimanda normalmente a integrazioni annotate sul verso della pagina che dovrebbero completare il senso della frase. In alcuni casi, tuttavia, accanto al simbolo della nota sul verso della pagina lo scrittore non ha poi introdotto il riferimento mancante. Edda Ronchi Suckert utilizza il simbolo «+» in un solo punto, trascrivendo le note dell'11 giugno 1943¹³, senza precisare il riferimento collegato.

Molto spesso, nelle trascrizioni, la grafia delle parole straniere indicanti nomi comuni, aggettivi o titoli di opere è storpiata, mentre l'autografo non presenta errori¹⁴ e lo stesso vale per molti dei nomi propri, di luogo o di popoli citati nel diario, trascritti talvolta in modo errato¹⁵ o in maniera differente in diversi punti del testo¹⁶.

¹⁰ *M. VI*, p. 247.

¹¹ *Ivi*, p. 268.

¹² *Ivi*, p. 487.

¹³ *Ivi*, p. 384.

¹⁴ Es.: dégonflés>dégoufflés (*M. V*, p. 563), Die Musik Kommt>Die Musik Kaut (*M. VI*, p. 236), El medico de su honra>El medico de su hora (p. 239), dame [...] distinguée>dame [...] distingué (p. 240), camouflages>camufleyes (p. 242), Château Latour>Chateau Latona (p. 245), The Oxford Book of American Prose>The Oxford Book of American Prosa (p. 247), gemütlich>gemitlich, propre>propria, fumoir>fumuoir (p. 251), Scribner's Monthly>Scribuer's Monthly, A Potted flower>A potted flouer, difficulties>difficutiers, A Hermit's Notes on Thoreau>A Hennit's Notes on Thoreau (p. 253), élite>élits (p. 254), astonished>astonisher (p. 255), pluck>penk (p. 258), trader>traver (p. 260), uimahalli>uimzhalli (p. 268), il n'aimait pas>Il n'aimeit pas (p. 274).

¹⁵ Es.: Rathenau>Ratheman (p. 12), Cossato>Corrato (p. 229), Mann>Manar (p. 231), Marcello>Manello (p. 231), Radom>Radem (p. 232), Gavronska>Gavraiska (p. 233), Petrikau>Petrikan (p. 233), Wieliczka>Wielicaka (p. 235), Gavronski>Gavrouski (p. 238), Semionov>Semianov (p. 239), Britons>Britens (p. 240), Haamelinna>Haamelinera (p. 241), Kirghisi>Kirghiri (p. 242), Ounas>Onnasvaara e Ounas>Onnas (p. 247), Korvala>Korvale (p. 254), Loman Brothers>Loren Brothens (p. 260), Gullen Kallela>Gillen Kallela, Alakurti>Alekuensi, Liza>Ligo (p. 268), Bielowstrowo>Biclostrowo (p. 269), Sanchez Mazas>Sauchez Mazar (p. 270), Goncharow>Gouciarow (p. 273), Moët et Chandon>Moroet et Chambu (p. 279), Mariehamn>Marien Baven (p. 281), Bertoni>Berbsoni, Hoakhill>Hoakhile, Titu>Titus (p. 282), Göteborg>Gobeloy (p. 284), Cortanze>Cortanje, Könisberg>Könissberg (p. 285), Capa>Coppo (p. 453).

¹⁶ Es.: Breker>Breken/Breker (p. 229), Mauri>Mami (p. 230), Litz>Ligt (p. 230)/List (p. 231), Wansee>Vansee (p. 230)/Wansee (p. 231)/Warmsee (p. 384), Klerer>Klerer (p. 230)/Kein (p. 231), Gassner>Gassner/Gasser (p. 232), Dim Cantemir>Dim Cantemir e Dim Cantemia (p. 238), Oulu>Culer (p. 241)/Oulu (p. 253), Pohjanhovi>Polijanhovi (p. 245), Springenschmidt>Springenschmit/Springenschmid (p. 248), Padre Nespoli>Padre Nespoli/Nagli (p. 386), Uexcüll>Uexcuell (p. 387), Cacciopoli>Cacciapoti (p. 451)/Cacciopoti (p. 452), Pierre Liautey>Pierce Lyantey (p. 474), Tiberio>Piben (p. 481), Jünger>Günger (p. 486).

Talvolta Edda Ronchi Suckert propone un'interpretazione che varia il senso di una frase o che la rende poco chiara, in alcuni casi anche modificando la punteggiatura in modo da orientare il senso della frase:

13 gennaio 1942	<i>Magro e gotico, finissimo, l'Egk, più ridente, quasi americano (il viso nudo, occhiali)</i>	Magro e gotico, finissimo, l'Egk, più ridente, quasi americano (il nero nudo, occhiali) ¹⁷
25 gennaio 1942	<i>Poi all'Adria, varietà, dove abbiamo incontrato la brava attrice tedesca Wieninger, molto bella, capelli rossi, occhi dolcissimi.</i>	Poi all'Adria, varietà, dove abbiamo incontrato la bruna attrice tedesca Wieninger, molto bella, capelli rossi, occhi dolcissimi.
23 luglio 1942	<i>Cenato lì: io un brodo e un po' di laks, salmone crudo.</i>	Cenato lì: io un brodo e un po' di laks, salmone, credo . ¹⁸
31 luglio 1942	<i>Lungo la riva, non banchine di cemento, ma terrapieni, e qualche baracca di legno costruita su barconi, attraccati alla sponda.</i>	Lungo la riva, una banchina di cemento, un terrapieno , e qualche baracca di legno costruita su barconi, attraccati alla sponda. ¹⁹
10 agosto 1942	<i>Si crea come una discesa: dalla società alla famiglia, da questa al branco, alla mandria.</i>	Si crea come una discesa: dalla società alla famiglia, da questa al branco, alla macchia . ²⁰
13 agosto 1942	<i>Alle 14 dal Prof. Faltin. Breve conversazione: uomo di primissimo ordine.</i>	Alle 14 dal Prof. Faltin. Breve conversazione: nome di primissimo ordine. ²¹
15 agosto 1942	<i>- Risotto, buono, con gamberetti, carne, dolce con mirtilli. - Forse ha ragione lui, che in Europa prevarranno, alla fine, le idee reazionarie, prevarrà la ragione più nera: del nobile, del prete, del generale, del proprietario di terre.</i>	<i>- Risotto, buono, con gamberetti, carne, dolce con mirabelle. - Forse ha ragione lui, che in Europa prevarranno, alla fine, le idee reazionarie, prevarrà la reazione più nera: del nobile, del prete, del generale, del proprietario di terre.</i> ²²
24 agosto 1942	<i>Il Ministro Costantinide in ginocchio per terra, tastando, palpando, rivoltando, tentando con l'unghia i tappeti, come un vero smirniota o un armeno.</i>	Il Ministro Costantinide in ginocchio per terra, tastando, palpando, rivoltando, tentando con l'unghia i tappeti, come un vero smirnista o un armeno. ²³
2 settembre 1942	<i>- Mi sforzo di non lamentarmi, di non dire «Ohi» e ci riesco. - Ho l'impressione che tutto ciò non debba andar troppo per le lunghe.</i>	Mi sforzo di non lamentarmi, di non dire « Chi » e ci riesco. Ho l'impressione che tutto ciò non debba andar troppo per le lisce .
27 settembre 1942	<i>Il paesaggio svedese è come quello della Finlandia: ma più nobile – mi sembra –</i>	Il personaggio svedese è come quello della Finlandia: ma più

¹⁷ Ivi, p. 229.

¹⁸ Ivi, p. 238.

¹⁹ Ivi, p. 242.

²⁰ Ivi, p. 264.

²¹ Ivi, p. 266.

²² Ivi, p. 268.

²³ Ivi, p. 275.

	<i>ingentilito da qualche «presenza» forse, e certo, da una più nobile storia.</i>	nobile – mi sembra – ingentilito da qualche «presenza» forse, e certo, da una più nobile storia.
30 settembre 1942	<i>Ai muri tele del Principe stesso (una donna appoggiata a un balcone, su un paesaggio parigino dell’Avenue de Friedland. Un Boldini senza colore senza estro. Un omnibus a destra, un fiacre a sinistra.) Il ritratto della madre del Principe, dello Zorn. Altre tele dello Zorn. Altre del Josefsson.</i>	Ai muri tele del Principe stesso (una donna appoggiata a un balcone, su un paesaggio parigino dell’Avenue de Friedland. Un Boldini senza colore senza estro. Un omnibus a destra, un fiacre a sinistra.) Il ritorno della madre del Principe, dello Zorn. Altre tele dello Zorn. Altre del Josefsson. ²⁴
14 maggio 1944	<i>A cena dai Dombré, mangiato troppa porchetta. Stamani sassate ai cacciatori alle ore 6.</i>	A cena dai Dombré, mangiato troppa porchetta. Stamani passate di ai cacciatori alle ore 6. ²⁵
27 maggio 1944	<i>Venuti ufficiali inglesi al Saltacelo. Molto simpatici, il Comandante Jenkins e il sottotenente Pope, mezzo francese.</i>	Venuti ufficiali inglesi al Saltacelo. Molto simpatici, il Comandante Jenkins e il Lottiter Pope, mezzo francese. ²⁶

A volte la curatrice dell’antologia trascrive parole diverse da quelle presenti nel testo originale senza che questo comporti una sostanziale variazione di senso:

11 gennaio 1942	<i>Sulla parete in fondo a destra, una specie di altarino di legno compensato color naturale, orlato di una cornice d’oro.</i>	Sulla parete in fondo a destra, una specie di altarino di legno compensato al naturale, orlato di una cornice d’oro. ²⁷
31 luglio 1942	<i>Folla strana, sparsa sulle banchine.</i>	Folla strana, a spasso sulle banchine. ²⁸
1° agosto 1942	<i>- Le strade di Rovaniemi sono larghe, diritte - La donna-barbiere dà al paese intero, a Rovaniemi, un altro elemento «Klondyke»</i>	<i>- Le strade di Rovaniemi sono lunghe, diritte - Le donne-barbiere danno al paese intero, a Rovaniemi, un altro elemento «Klondyke»²⁹</i>
28 settembre 1942	<i>Curioso l’ammobiliamento della redazione: boiserries, tappeti e mobili di cattivo gusto etc: Grandi ritratti dei leaders nazi in giro.</i>	<i>Ammiro l’ammobiliamento della redazione: boiserries, tappeti e mobili di cattivo gusto etc: Grandi ritratti dei leaders nazi in giro.³⁰</i>

Se nell’ultimo dei casi elencati, come ha notato Stéphanie Laporte, «l’erreur de transcription n’est pas sans importance»³¹, va detto che anche in questo caso non si tratta di una manipolazione

²⁴ Ivi, p. 283.

²⁵ Ivi, p. 493.

²⁶ Ivi, p. 497.

²⁷ Ivi, p. 229.

²⁸ Ivi, p. 242.

²⁹ Ivi, p. 244.

³⁰ Ivi, p. 282.

³¹ S. Laporte, nota 1, C. Malaparte, *Journal secret*, S. Laporte (trad.), Paris, Quai Voltaire, 2019, p. 167.

voluta del testo, tanto più che il riferimento al cattivo gusto nell'arredamento riportato subito dopo stempera immediatamente il senso di approvazione che un verbo come ammirare comporta, e induce a considerarlo come un semplice sinonimo di un verbo neutro come "osservare".

Ronchi utilizza nelle sue trascrizioni la grafia desueta dei plurali con la doppia -i finale, quando nel manoscritto Malaparte utilizza il plurale con una sola -i³², e corregge al contempo la grafia di «Kaput» in «Kaputt» ogni volta che compare, anche se Malaparte utilizza la versione senza la doppia finale sino al 1944.

Solo in un punto le trascrizioni di Ronchi non sono disposte correttamente dal punto di vista cronologico. Subito dopo le note risalenti al febbraio 1942, contenute nelle ultime pagine del taccuino, la curatrice trascrive appunti datati 7, 8 e 23 luglio 1942. Quelli del 7 e 8 luglio riportati da Ronchi non risalgono tuttavia al 1942, bensì all'anno successivo: a differenza delle note del 23 luglio 1942, contenute nel primo quaderno³³, si trovano infatti nell'ultima delle tre agende e sono riportati una seconda volta anche nel punto corretto, fra quelle del 27 giugno e quelle del 9 luglio 1943³⁴. La svista deriva probabilmente dal fatto che spesso, annotando le date dei propri appunti, Malaparte non ne segnala l'anno, ma soltanto il giorno e il mese. I fogli con le trascrizioni relative al 7 e 8 luglio 1943 devono quindi essere stati scambiati per errore per appunti del 1942.

Ronchi opera talvolta delle espunzioni ingiustificate, il più delle volte senza segnalarlo:

20 gennaio 1942	<i>Colazione a casa di Alfieri, al Wannsee, con Agatha Principessa Ratibor, Veronica von Klerer, la Ferro-Grazioli, i due Casardi, Bino Sanminiatielli, e i due [***]. Poi all'Ambasciata, poi a cena al Savarin, con Ilse, List, Atalanta e Uti. Poi a casa di Atalanta, fino alle 23,30.</i>	Colazione a casa di Alfieri, al Wannsee, con Agatha Principessa Ratibor, Veronica von Klerer, List, Atalanta e Uti. Poi a casa di Atalanta, fino alle 23,30. ³⁵
13 febbraio 1942	<i>Andato a vedere il film «Dopo divorzieremo».</i>	Andato a vedere un film . ³⁶
29 luglio 1942	<i>Sotto l'epidermide di questo turco, c'è una grande sensibilità e finezza. Non ha l'aria di approvare intimamente le corride. Dice: «È uno sport religioso. E ormai la religione è decaduta, dappertutto.» «Anche in Turchia?» gli domando. «Certamente, anche in Turchia. E non per l'influenza della vicina URSS. Ma perché è nell'aria, perché è un elemento della nostra civiltà, modernissima. Dice</i>	Sotto l'epidermide di questo turco, c'è una grande sensibilità e finezza. Non ha l'aria di approvare intimamente le corride. Dice: «È uno sport religioso. E ormai la religione è decaduta, dappertutto.» «Anche in Turchia?» gli domando. «Certamente, anche in Turchia. E non per l'influenza della vicina URSS. Ma perché è nell'aria, perché è un elemento della nostra civiltà, modernissima. «Che

³² Es.: antiquari>antiquarii (M. VI, p. 240), funzionari>funzionarii (ivi, p. 245).

³³ Cfr. ivi, pp. 237-238.

³⁴ Cfr. ivi, p. 386.

³⁵ Ivi, p. 231.

³⁶ Ivi, p. 237.

	<i>che anche il maomettanesimo è in decadenza. «Che sarà il mondo islamico, dice, senza il Corano?»</i>	sarà il mondo islamico, dice, senza il Corano?»
31 luglio 1942	<p><i>Poi, a poco a poco le case finniche spariscono, subentrano, in un vasto paesaggio deserto, grange isolate in questa forma, che è la tipica forma della casa lappone:</i></p>  <p><i>Attraverso la finestra si fa passare il fieno dentro il fienile. Curiosi i mucchi di fieno, nei prati, così:</i></p>  <p><i>messi ad asciugare e a seccare.</i></p>	<p>Poi, a poco a poco le case finniche spariscono, subentrano, in un vasto paesaggio deserto, case isolate in questa forma, che è la tipica forma della casa lappone: attraverso la finestra si fa passare il fieno dentro il fienile. Curiosi i mucchi di fieno, nei prati, così: messi ad asciugare e a seccare.³⁷</p>
14 agosto 1942	<i>Costantinide dice che Cicconardi è molto calmo, molto freddo, ma che, tuttavia, ha qualcosa in comune col Vesuvio: perché fuma molto (brutto joke).</i>	Costantinide dice che Cicconardi è molto calmo, molto freddo, ma che, tuttavia, ha qualcosa in comune col Vesuvio: perché fuma molto. ³⁸
16 agosto 1942	<i>A colazione al Torni, con Altieri. (Mi ha dato un pacchetto di Camel). Alle 5,30 da De Clementi</i>	A colazione al Torni, con Altieri. Alle 5,30 da De Clementi ³⁹
17 agosto 1942	<i>Nel pomeriggio alle 18 comprato da Magi un servizio cristallo di Boemia per 18 persone, viola. 50.000. Alle 19 da De Foxà, poi a [?] a cena con De Foxà. Alle 24 a casa⁴⁰</i>	Nel pomeriggio alle 18 comprato da Magi un servizio cristallo di Boemia per 18 persone, viola. 50.000. Alle 24 a casa
22 settembre 1942	<i>De Foxà dice che non ha mai incontrato un uomo, che sia più religioso di me. Sì, ma anarchico. Chi sa tutto questo come si risolverà. E chi sa come si risolverà nel punto artistico. Perché è lì che tutto, alla fine, si chiarisce e si risolve. Certo, Febo mi ha aiutato molto a sviluppare il mio senso religioso. Il trait d'union fra noi e Dio, fra l'uomo e Dio, è l'animale. (mi sembra di aver letto qualcosa di simile nel Mistère animal.)</i>	De Foxà dice che non ha mai incontrato un uomo, che sia più religioso di me. Sì, ma anarchico. Chi sa tutto questo come si risolverà. E chi sa come si risolverà nel punto artistico. Perché è lì che... ⁴¹
2 ottobre 1942	<i>Ho ripensato stanotte a quel che mi ha detto il Ministro Renzetti ieri mattina: "che in un libro di testo per le scuole svedesi, è scritto che gli italiani maltrattano gli animali." Renzetti protestava, dicendo che non è vero, etc.</i>	Ho ripensato stanotte a quel che mi ha detto il Ministro Renzetti ieri mattina: "che in un libro di testo per le scuole svedesi, è scritto che gli italiani maltrattano gli animali." Renzetti protestava, dicendo che non è vero, etc.

³⁷ Ivi, p. 243.

³⁸ Ivi, p. 267.

³⁹ Ivi, p. 272.

⁴⁰ Indichiamo con il punto interrogativo una parola di grafia incerta/illeggibile.

⁴¹ M. VI, p. 280.

	<p><i>Gli ho risposto che non solo maltrattano gli animali, ma hanno per loro una specie di istintiva, profonda, oscura avversione, quasi rivalità, gelosia inconscia. L'accanimento italiano contro gli animali.</i></p> <p><i>(Stanotte ho sognato che Campigli era un mussulmano di Sarajevo, convertitosi al cattolicesimo nel 1922-23. Ciò spiegherebbe certo carattere della sua pittura, assai meglio che l'orientalismo di Magda Radulescu. Egli non sarà soddisfatto, penso, di questo mio sogno. Eppure io ho simpatia, e rispetto, per la sua pittura.) (L'idea, venutami stamani all'alba, di scrivere un libro su Leonardo. Sul suo carattere misterioso etc. Non una biografia: un ritratto. E chiarire i suoi rapporti con gli animali, che dovevano certo essere interessantissimi. A parte la diffidenza degli animali per Leonardo, data la sua sessualità probabilmente anormale etc.)</i></p>	<p>Gli ho risposto che non solo maltrattano gli animali, ma hanno per loro una specie di istintiva, profonda, oscura avversione, quasi rivalità, gelosia inconscia. L'accanimento italiano contro gli animali.⁴²</p>
20 gennaio 1944	<p><i>Da Cumming, poi dal dentista, Cap. O' Brian. Poi da Casella, dove ho mangiato con Casella un po'. Viene Tina con Angela e sorellina. A cena da Casella, poi da Cianca.</i></p>	<p>Da Cumming, poi dal dentista, Cap. O' Brian. Poi da Casella, dove ho mangiato con Casella un po'. Viene Tina con Angela e sorellina. A cena da Casella.⁴³</p>
22 gennaio 1944	<p><i>Alle 9 dal dentista, Otturato un dente. Poi a casa, mangiato solo. Poi un po' a letto, alle 5 viene Leo Pujetto. La sera da Cianca. Ma cenato con Casella. (Volevo partire, perduta la barca)</i></p>	<p>Alle 9 dal dentista, Otturato un dente. Poi a casa, mangiato solo. Poi un po' a letto, alle 5 viene Leo Pujetto. La sera da Cianca. Ma cenato con Casella.⁴⁴</p>

Solo in alcuni casi le espunzioni sono attribuibili a una precisa volontà di censura, in particolare per quanto riguarda alcuni aspetti della vita sentimentale di Malaparte, come nel caso della tormentata relazione con la moglie di Willy Dombré, Loula, di cui egli fu l'amante durante il suo soggiorno a Capri tra il 1943 e il 1944. In questo caso, Edda Ronchi Suckert non solo tralascia di riportare il nome della donna sostituendolo con una «X»⁴⁵, ma omette di trascrivere la maggior parte dei commenti dello scrittore – spesso aspri e maschilisti – in merito ai suoi comportamenti, che gli provocano frequenti momenti di rabbia, rancore e delusione⁴⁶. Allo scopo di celare la relazione clandestina del

⁴² Ivi, p. 286.

⁴³ Ivi, p. 471.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Questo vale per tutti gli appunti relativi al 1943, mentre dal gennaio 1944 il nome di Loula Dombré viene reinserto.

⁴⁶ «Loula ai Faraglioni a puttaneggiare» (C. Malaparte, 20 settembre 1943, quaderno n°2), «Visto Loula in paese, verso l'una, con inglesi, e scendere in macchina al porto. Ah! Se avessi avuto il coraggio di dirle di non andar con loro e di venir con me. Molto sofferto» (25 settembre 1943, *ibidem*), «Oggi Loula a casa mia e la Graziella era ignobile. Peccato,

fratello, Edda Ronchi Suckert elimina però anche alcuni appunti utili a far luce sui tempi di composizione di *Kaputt*, su cui torneremo nel prossimo paragrafo, e su altri interessanti dettagli. Per esempio, il lettore può soltanto ipotizzare che dietro all'«ebreo ungherese-americano»⁴⁷ che Malaparte incontra il 23 ottobre 1943 e di cui trascrive erroneamente il nome in «Cappa» – traslitterato in «Coppo» da Edda Ronchi Suckert – si nasconda in realtà il fotografo Robert Capa: l'identità dell'uomo è confermata in una frase annotata negli appunti del giorno successivo, che però è stata espunta nelle trascrizioni della sorella dello scrittore: «Alle 16 giungono Robert Capa, americano (ebreo ungherese) corrispondente fotografico di Life e Rodger, inglese»⁴⁸.

Per concludere questa breve rassegna filologica, segnaliamo che nel febbraio 2019 la casa editrice francese Quai Voltaire ha pubblicato una traduzione del *Giornale segreto* a opera di Stéphanie Laporte. Il lavoro compiuto dalla studiosa costituisce un passo importante verso una seria edizione critica del diario di Malaparte, ma contiene alcune imprecisioni che lasciano ancora spazio allo studio filologico e critico. Prima di tutto la pubblicazione francese presenta il testo soltanto in traduzione, il che, in mancanza di un'edizione critica del testo in italiano, comporta alcune problematiche. La traduttrice tende spesso a strutturare la sintassi francese in modo più ordinato o

sta sciupando tutto» (2 ottobre, *ibidem*), «*Elsemar e Loula ballano con i due inglesi. Loula vuol andare a letto con Norman?, e gli si strofina addosso. È l'età, quella di Loula, in cui le donne fanno la guerra senza stile»* (3 ottobre, *ibidem*), «*Con Marotta e Noemi fino al Quisisana. Andandomene subito, Loula mi segue fino alla Solitaria. Le ho detto crudamente quel che pensavo di lei e della sua mancanza di stile. È più l'età critica, in lei, che l'educazione. Ma agisce da grue, e per me è cheap. Oggi non ho lavorato. Comincio a sentirmi stanco»* (4 ottobre 1943, *ibidem*), «*Gli inglesi sono partiti. Scommetto che Loula si riavvicinerà a me. Ma qualcosa è finito: sciupato da lei, per colpa sua, per il suo puttanesimo. In fondo, peggio per lei. [...] Lettera di Loula, che ho avuto stamani. Le rispondo crudamente. [...] Loula mi manda una lettera di risposta. Capisce di aver agito da grue. La risposta stasera, o domani, crudamente»* (5 ottobre 1943, *ibidem*), «*Scena violenta, ho picchiato Loula e me ne dispiace»* (6 ottobre 1943, *ibidem*), «*Ho deciso di parlar francamente a Elsemar, presente Loula. Sarà l'ultimo tentativo per salvare Loula dalle sporcizie che dicono sul suo conto. Se non riesco neppure così, rinunzierò a Loula, sebbene con rammarico. Se io fossi stato a Capri quando i Dombré hanno preso Elsemar come ospite, questo non sarebbe probabilmente accaduto. Poi, après tout, vadano al diavolo, loro e le loro démangaisons (si scrive così? Meglio dire pruriti.) Stamani, alzandomi all'alba, ho pensato quanto tristi diventano i giorni, allorché una donna li sporca»* (7 ottobre 1943, *ibidem*), «*Ho perso, per colpa di Loula, 15 giorni»* (14 ottobre, *ibidem*), «*Tavolata di 5 americani e tre donne, fra le quali Elsemar. Pensare che ci sarebbe stata anche Loula. Che schifo»* (17 ottobre, *ibidem*), «*Alle 11 scende Loula. Parlatole del biondo. A poco a poco le parlerò di tutti. Ciò mi guarisce. Alle 13,20 Loula è andata via»* (18 ottobre, *ibidem*), «*Loula viene alla Palma, le dico il fatto suo per le sue piccole menzogne»* (21 ottobre, *ibidem*), «*Parlato gentilmente con Loula»* (22 ottobre, *ibidem*), «*alle 11,30 ho avuto una lunga conversazione telefonica con Loula. Le ho parlato con molta tenerezza, le ho detto quel che una donna può essere per me»* (27 ottobre, *ibidem*), «*Loula alla grotta di Mastromani. Scena dolcissima: non vuol capire che è meglio piantarla»* (18 novembre, *ibidem*), «*È incredibile la psicologia di Loula. Non ci capisco nulla. So soltanto che bisogna farla finita. Ma tutto è inutile. Manca di sensibilità: dice bugie, come una petite femme»* (19 novembre, *ibidem*), «*Vorrei lavorare, ma sono troppo turbato. Loula mi telefona, le rimprovero la presenza di Elsemar nella nuova sistemazione, la conservazione del salotto al Quis. Le solite bugie e reticenze. Alle 16 mi ritelefono, non capisco niente, è bugiarda, usa le piccole arti di una donnetta. È una catena di cui non so liberarmi: pietà? Sensualità? Tutte e due questi elementi. Loula vorrebbe che salissi in paese: non salgo»* (21 novembre, *ibidem*), «*Oggi è un anno che Loula ed io...»* (2 gennaio 1944, *ibidem*), «*Mal disposto verso Loula, per le sue reticenze»* (16 gennaio, *ibidem*), «*Se avrò la forza di una telefonata a Loula, e se Loula non mi telefona, sono certo che dormirò. Bisogna che abbia forza: il mio lavoro lo esige. Non è che una cosa fisica. Così almeno mi sembra. Sarei contento che non fosse una cosa soltanto fisica. Mi sento terribilmente solo»* (28 gennaio, *ibidem*).

⁴⁷ C. Malaparte, *M. VI*, p. 453.

⁴⁸ *Id.*, 24 ottobre 1943, quaderno n°2, non trascritto nell'antologia Ronchi.

elaborato rispetto alla versione originale. Certamente la scelta deriva dalla volontà di rendere scorrevole un testo ancora grezzo, eppure questa è già in sé una scelta stilistica che si discosta significativamente dall'originale.

Molti degli errori di trascrizioni di Edda Ronchi Suckert sono stati corretti nella traduzione e tutte le parti censurate sono state ripristinate, salvo l'omissione – senz'altro causata da un'involontaria dimenticanza – di alcune parole o frasi presenti nel manoscritto, che non pregiudica la comprensione del testo⁴⁹. Al fine di elaborare un'edizione critica in italiano andrebbero riviste ancora alcune inesattezze, che riguardano soprattutto l'erronea trascrizione di alcuni nomi di persona e di luogo⁵⁰ oppure le variazioni nella trascrizione del nome della stessa persona⁵¹ e – raramente – la scorretta interpretazione di alcune frasi. Il 26 gennaio 1942, per esempio, Malaparte scrive: «*Venuta la signora Gavronska a salutarmi. È morta principessa Lubomirska. Un viso da uccello. Vecchia, gentile, commossa*», mentre la traduzione riporta «Mme Gavronski vient me saluer. La princesse Lubomirska est née. Un visage d'oiseau. Vieille, gentille, émue»⁵². La grafia della parola «morta», annotata frettolosamente nel diario, può in effetti essere facilmente fraintesa (era infatti già stata fraintesa da Edda Ronchi Suckert⁵³), ma se l'utilizzo dell'aggettivo «vecchia» non dovesse bastare a mettere in dubbio che Malaparte non si sta riferendo a una neonata, in questo caso sopraggiunge in nostro soccorso la storiografia, che per il 1942 non registra la nascita di nuove principesse Lubomirski bensì la morte di Maria Tyszkiewicz Lubomirski h. Družyna (1860-1942). O ancora, il 10 agosto 1942 alle 17, dopo aver preso il treno a Koivu per dirigersi Oulu, Malaparte scrive di aver fatto delle fermate a Kemi, Sino e Ii. La frase «Alle 22 siamo a Ii», sulla scia di un errore già commesso da Edda Ronchi Suckert, che trascrive «Alle 22 siamo lì»⁵⁴, è stata tradotta «À 22 h, nous arrivons»⁵⁵.

⁴⁹ Es.: «Assistiamo a danze nel ristorante con Pasinetti, Da Riva, Basile, Boiano, etc.» (27 settembre 1942) > «Nous assistons à un spectacle de danse dans le restaurant avec Pasinetti, Da Riva, Boiano et d'autres» (*Journal secret*, cit., p. 166), «Fo da infermiere a Cianca. Poi a cena dai Dombé, con i due inglesi (totani). Poi da Cianca fino alle 11. A quest'ora, con Marotta, da Graziella» (1° ottobre 1943) > «Je fais l'infirmier pour Cianca. À 11 h, avec Marotta chez Graziella» (*Journal secret*, cit., p. 191).

⁵⁰ Es.: Marcello del Drago>Manello del Drago (*Journal secret*, cit., p. 44), Lomen>Louren (ivi, p. 107), Uexcüll>Uxcüll (p. 180), Palma>Palura (p. 196), Cacciopoli>Cacciapoti (p. 198 e p. 212).

⁵¹ Es.: Veronica von Klerer/Veronica Von Klein, Christa/Krista, Ridomi/[?] (*Journal secret*, cit., pp. 42-44), Alfieri/Delfini (ivi, p. 55), Artieri>Altieri (p. 134 e p. 143), De Angelis>Da Ang[...] (p. 197), Lussi>Luzi (pp. 202-203), Guaita>Guaito (pp. 203-204), Cottrau>Coltroni (pp. 206-207), Pierlandi>Pierleoni (p. 226).

⁵² C. Malaparte, *Journal secret*, cit., p. 47.

⁵³ *Id.*, *M. VI*, p. 233.

⁵⁴ *Id.*, *M. VI*, p. 264.

⁵⁵ *Id.*, *Journal secret*, cit., p. 118.

2.2.3 *Kaputt* prende forma

Le avventurose vicende relative alla composizione di *Kaputt* narrate da Malaparte nella *Storia di un manoscritto* della prima edizione del romanzo, ritenute senza ombra di dubbio vere dalla sorella dello scrittore, sono state giudicate in modo diverso dagli studiosi che hanno lavorato sulla sua opera e sulla sua biografia: se Giordano Bruno Guerri è convinto si tratti di una storia inventata, Luigi Martellini è propenso a credere al fondo di verità che questa contiene. Senza affrettare il giudizio, vediamo di seguito in che modo il contributo di entrambi gli studiosi può essere utile a ricostruire e a fare chiarezza sulla cronologia compositiva del romanzo, ma ripercorriamo prima di tutto quella che Guerri ha definito «la fantastica storia del manoscritto»¹.

Lo scrittore dichiara di aver cominciato a scrivere *Kaputt* nell'estate del 1941, «nel villaggio di Pestcianka, in Ucraina, in casa del contadino Roman Suchèna»², che lo avvertiva tossendo all'avvicinarsi delle S.S. del vicino distaccamento e che, quando Malaparte si recava al fronte, nascondeva per lui il manoscritto «dentro una buca nel muro del porcile». Arrestato dalla Gestapo ed espulso dal fronte ucraino, Malaparte riesce a salvare le pagine già scritte grazie all'abilità della nuora di Roman Suchèna, che glielo cuce nella fodera dell'uniforme. Lo scrittore riprende a scrivere «durante la [sua] permanenza in Polonia e sul fronte di Smolensk, nel gennaio e nel febbraio del 1942»³ e poi, nascosto il manoscritto «dentro la fodera del cappotto di vello di pecora», si sposta in Finlandia, dove termina il lavoro, «fuorché l'ultimo capitolo», nei «due anni» qui trascorsi.

Perquisito dalla Gestapo, come gli altri passeggeri dell'aereo, prima di tornare in Italia nell'autunno del 1942 «in licenza di convalescenza, dopo una grave malattia contratta sul fronte di Petsamo», Malaparte scampa all'arresto perché non ha con sé il manoscritto. Prima di lasciare il paese, questo era stato infatti diviso tra Augustín de Foxà, Dinu Cantemir e Titu Michailescu, incaricati di riportarglielo in Italia appena possibile. Dopo una lunga odissea, Malaparte riesce a riunire le tre parti per poi nasconderle «dentro una buca nella roccia, nel bosco intorno alla [sua] casa di Capri». Durante un soggiorno berlinese non meglio precisato, Malaparte affida anche alcuni capitoli di *Kaputt* a certi amici tedeschi che accettano di custodirli «per alcuni mesi, in casa loro, con gravissimo rischio»⁴.

Nel luglio 1943, dopo aver saputo della caduta di Mussolini, Malaparte rientra a Roma da Helsinki nascondendo «il manoscritto degli ultimi capitoli dentro la doppia suola delle scarpe», ma viene arrestato e incarcerato senza neanche avere il tempo di cambiarsele, «per aver pubblicamente

¹ Guerri, p. 208.

² C. Malaparte, *Storia di un manoscritto*, K 1944, p. 11, come la successiva.

³ Ivi, p. 13, come le successive.

⁴ Ivi, p. 14, come le successive.

dichiarato che il *putsch* tedesco contro l'Italia era imminente, e accusato Badoglio di non prender nessuna misura atta a fronteggiare il pericolo». Liberato grazie all'intervento dell'Ambasciatore Rocco, del Generale Castellano, del Ministro Pietromarchi e del Consigliere di Legazione Rulli, lascia immediatamente Roma per fuggire a Capri e attendervi lo sbarco degli Alleati. Qui, nel settembre 1943 scrive l'ultimo capitolo di *Kaputt*.

Inutile dire che questa ricostruzione risulta, anche a una prima lettura, assai fantasiosa: non soltanto molte vicende sono così ingegnose da sembrare tratte da un romanzo di avventura, ma, per limitarci a segnalare le falsificazioni più eclatanti, ricordiamo che nel 1941 lo scrittore non è arrestato dalla Gestapo né espulso dal fronte ucraino; che in Finlandia trascorre molto meno tempo dei due anni che dichiara⁵; che non torna in Italia nell'autunno 1942 per una malattia contratta in Lapponia; che, infine, nell'agosto 1943 non è arrestato per aver mosso delle accuse a Badoglio, «ma con l'imputazione assai meno onorevole di aver accumulato ingenti profitti durante il regime»⁶.

Alleggerito lo sviluppo della storia del manoscritto in vista della pubblicazione dell'edizione Guarnati del 1948 allo scopo di renderlo «più sobrio, essenziale e credibile»⁷, Malaparte non ne modifica però sostanzialmente la cronologia compositiva: iniziato nell'estate del 1941 in Ucraina, il romanzo sarebbe poi stato scritto principalmente nel 1942 fra la Polonia, il fronte di Smolensk e la Finlandia, per essere infine terminato nel settembre 1943 a Capri. Per verificare l'attendibilità di questa ricostruzione e fare chiarezza sulla genesi del testo, il *Giornale segreto* risulta pertanto uno strumento utilissimo.

Il primo riferimento esplicito al romanzo compare nel diario di Malaparte il 2 agosto 1942, in conclusione del resoconto della densissima giornata che, come abbiamo visto nel paragrafo 2.1.1, ha fornito il materiale di partenza per la composizione di *Uomini nudi*. Dopo aver annotato tutti i dettagli dello straordinario incontro con Dietl e Mensch, lo scrittore si lascia infatti andare a un'esclamazione di gioia: «*Che meravigliosa giornata, per il mio KAPUT!*»⁸. Altri appunti direttamente riferibili al romanzo compaiono l'8 agosto 1942, quando Malaparte, dopo aver annotato la *Storia del generale e del salmone*, ne indica la destinazione scrivendo: «*Per KAPUT*»⁹, e il 7 luglio 1943, dove, subito dopo l'appunto sull'aneddoto del sapone tedesco, annota «*(Kaput)*»¹⁰.

⁵ Anche sommando la durata dell'ultimo soggiorno di Malaparte in Finlandia (11 giugno-9 luglio 1943) ai due precedenti del 1942, lo scrittore non trascorre nel paese più di sei mesi.

⁶ M. Serra, *Malaparte*, p. 324.

⁷ G. Pinotti, *Nota al testo*, cit., p. 462.

⁸ C. Malaparte, 2 agosto 1942, quaderno n°1, ora *M. VI*, p. 252.

⁹ *Id.*, 10 agosto 1942, ivi, cit., ora ivi, p. 259.

¹⁰ *Id.*, 7 luglio 1943, quaderno n°2, ora *M. VI*, p. 386.

Lino Pellegrini ha dichiarato di aver trascorso con Malaparte a Helsinki circa otto mesi dall'arrivo dello scrittore nella capitale finlandese, «nel febbraio 1942»¹¹, e di aver avuto in quel periodo l'occasione di leggere il manoscritto di *Kaputt*. Secondo la testimonianza del giornalista, a quel tempo il romanzo avrebbe dovuto intitolarsi *God shave the king* e sarebbe stato, per via del suo contenuto antibritannico, molto distante dalla versione pubblicata nel 1944: «me ne aveva letto alcune pagine: contenevano, fra l'altro, un giudizio positivo sul conto di Frank»¹². Malaparte sarebbe infatti stato convinto della vittoria tedesca fino all'autunno 1942, al momento della battaglia di El Alamein e della controffensiva dell'Armata Rossa:

In quel momento, Malaparte già lavorava a 'Kaputt'. Ma a un altro 'Kaputt': quello, appunto della vittoria dell'«Asse Roma-Berlino-Tokyo». A Helsinki, nella sua stanza (la 213) dell'albergo 'Torni', dove anch'io abitavo, mi disse: «Ho trovato il titolo per il mio nuovo libro. Lo chiamerò 'God shaves the king'. Capisci? Non 'save', perché Dio non può più salvare il re britannico: Dio, tutt'al più, può fargli la barba». Risposi: «Formidabile. Ma da 'shaves' devi togliere la 's' finale, perché si tratta di un congiuntivo esortativo». Prese atto, guardandomi con un misto di sorpresa e delusione.¹³

Diversi elementi suggeriscono tuttavia di soppesare con attenzione anche le affermazioni di Lino Pellegrini: se è vero che a metà maggio Malaparte era ancora convinto che Leningrado sarebbe caduta a breve¹⁴, già all'inizio di giugno aveva iniziato a prendere accordi con Bompiani per *Il Volga nasce in Europa*; è dunque fortemente probabile che in quel momento avesse già cominciato a riconsiderare la vittoria dell'Asse e a progettare *Kaputt* secondo l'impianto ideologico che conosciamo. Tenendo poi conto del fatto che, nell'appuntare nel *Giornale segreto* tutti i dettagli più grotteschi della serata del cocktail party svoltosi il 2 agosto presso il Governatore della Lapponia, lo scrittore gongolava pensando al «suo Kaputt», è probabile che il testo a cui si riferisce Pellegrini fosse anteriore a quella data, più probabilmente risalente al primo soggiorno finlandese dello scrittore (21 febbraio-11 maggio 1942) anziché al secondo (23 luglio-26 settembre 1942).

Procedendo con la lettura del *Giornale segreto*, i tempi di composizione del romanzo possono essere stabiliti con maggiore esattezza. Se a partire dall'agosto 1942 compaiono molti appunti che forniscono il materiale da costruzione per *Kaputt*, non compare però alcuna annotazione esplicitamente riferita alla composizione del romanzo. La prima nota a questo proposito risale al 29 settembre 1943, quando Malaparte dichiara di aver iniziato «*la Parte Terza: "I cani" di Kaputt*»¹⁵. A

¹¹ L. Pellegrini, *Malaparte com'era, Italiani del Dottor Zhivago. Fantasmii d'Italia nei cieli di Russia*, Bassano del Grappa, Tassotti, 2006, p. 257.

¹² Ivi, p. 259.

¹³ Ivi, pp. 258-259.

¹⁴ Cfr. C. Malaparte, lettera inedita ad A. Marchiori, 14 maggio 1942, cit. (cfr. p. 124).

¹⁵ C. Malaparte, 29 settembre 1943, quaderno n°2, ora *M. VI*, p. 446.

partire da questo momento, il procedere del lavoro è documentato abbastanza accuratamente e le pagine del diario ci permettono di scoprire che, dopo aver lavorato per una quindicina di giorni sulla terza parte, a metà ottobre Malaparte comincia la quarta, che al tempo non avrebbe dovuto chiamarsi *Gli uccelli*, bensì «*le farfalle*»¹⁶. Il 24 e 25 ottobre sta ancora lavorando all'*Occhio di vetro*, mentre il 15 novembre comincia a scrivere la quinta parte (*Le renne*) e segnala di aver parlato con Loula Dombré dell'episodio di Himmler¹⁷. Il 20 dicembre annota di aver dato da leggere a Ducci una copia del romanzo e, a partire da quel momento, lavora al suo testo quasi ogni giorno, senza però specificare di volta in volta su quale parte. Sappiamo tuttavia, stando alle dichiarazioni contenute nel diario, che il 31 dicembre comincia a lavorare al diciottesimo capitolo (*Golf handicaps*), il primo della sesta parte (*Le mosche*); che nei giorni successivi scrive l'ultimo capitolo e che il 15 gennaio 1944 finisce il libro e comincia a trasporlo in bella copia.

Come si può desumere leggendo gli appunti dell'ottobre-dicembre 1943, che registrano la stesura delle varie parti del romanzo nell'ordine che sarà poi quello definitivo di pubblicazione, possiamo supporre che le prime due parti di *Kaputt*, *I cavalli* e *I topi*, siano state composte anteriormente all'ottobre 1943. Considerando poi che *I topi* dev'essere stato scritto da Malaparte in seguito al suo soggiorno polacco del gennaio 1942 e *I cavalli* in seguito a quello svedese del settembre-ottobre 1942, è facile escludere l'ipotesi che *Kaputt* sia stato cominciato nel 1941 in Ucraina: possiamo ragionevolmente immaginare che qui lo scrittore abbia pensato per la prima volta di scrivere un romanzo sulla sua esperienza di guerra, ma è fortemente probabile che i primi abbozzi di *Kaputt* abbiano visto la luce soltanto dopo il febbraio 1942. Il fatto che *I topi di Jassy* sia ispirato al *pogrom* del giugno 1941 non ci sembra elemento sufficiente per credere che sia stato redatto all'indomani dell'evento: come abbiamo visto nel paragrafo 2.1.4, nel giugno 1942, iniziando a lavorare al *Volga nasce in Europa*, Malaparte aveva pensato di rivedere e purgare l'articolo *In Jassy martoriata dal tradimento ebraico* per ripubblicarlo in volume, ma aveva infine desistito prima di inviare il volume a Bompiani nel febbraio 1943. Difficile credere che lo scrittore, incapace di elaborare una versione "politicamente corretta" dell'episodio a distanza di più di un anno dagli eventi, avesse già elaborato nel 1941 una riscrittura come quella che figurerà nel 1944 in *Kaputt*. Ammettendo che Malaparte abbia scritto fra il giugno 1941 e il febbraio 1942 delle parti poi confluite in *Kaputt*, non può che essersi trattato di appunti ancora sconnessi.

Nel taccuino ad anelli, le cui prime annotazioni sono datate aprile 1941, non vi è d'altro canto alcun riferimento risalente all'estate di quell'anno che possa provare che Malaparte abbia trascorso le sue mattinate nell'orto di Roman Suchèna a scrivere, né compaiono riferimenti all'ospitalità del

¹⁶ C. Malaparte, 15 ottobre 1943, *ivi*, non trascritto nell'antologia Ronchi.

¹⁷ *Id.*, 15 novembre 1943, *ivi*, non trascritto nell'antologia Ronchi.

contadino ucraino negli articoli apparsi sul «Corriere». Il titolo «KAPÛT»¹⁸, inoltre, compare per la prima volta nel *Giornale segreto* sul verso di una pagina non datata ma contenente, sul recto, gli appunti del 10 e dell'11 gennaio 1942 (in cui era annotato anche, come abbiamo visto, il riferimento all'antropofagia dei prigionieri russi, ripreso da Malaparte nel romanzo):

FRESSEN ODER GEFRESSEN WERDEN
MANGIARE O ESSER MANGIATO
DI
Curzio Malaparte

TO EAT OR TO BE EATEN
ESSEN ODER GEGESSEN WERDEN

KAPÛT
*di Curzio Malaparte*¹⁹

Poiché fra le pagine della prima agenda non vi sono altri riferimenti espliciti a un romanzo, si può presumere che a quella data Malaparte stesse appena cominciando a elaborare l'idea o che avesse cominciato a elaborarla da poco tempo.

Se è vero che i primi riferimenti espliciti al romanzo compaiono nel *Giornale segreto* soltanto a partire dall'agosto 1942, il 22 marzo 1942 Malaparte aveva pubblicamente dichiarato, in un'intervista rilasciata al quotidiano finlandese «Helsingin Sanomat», «di avere “in preparazione un romanzo su questa guerra”»²⁰; inoltre – volendo prestar fede alla testimonianza di Pellegrini – Malaparte aveva già scritto parte del suo romanzo fra la fine di febbraio e l'inizio di maggio dello stesso anno. In quel momento, lo scrittore aveva in effetti vissuto la gran parte delle esperienze che confluiranno in *Kaputt* ed è dunque plausibile che avesse in mente di rielaborarle narrativamente, ma – ammettendo che il manoscritto consultato da Pellegrini fosse davvero quello del futuro romanzo e tenendo conto di quanto detto sinora sulle annotazioni registrate nel *Giornale segreto* – la parte su cui è più probabile che Malaparte stesse lavorando all'altezza del febbraio 1942 è quella di ambientazione polacca. La versione di Pellegrini, che sostiene di aver letto nel manoscritto delle considerazioni su Frank, confermerebbe d'altro canto questa ipotesi.

Nel 1946, Malaparte scrive a Valentino Bompiani di aver concluso con lui un contratto per *Kaputt* «fin dal 1941»²¹, ma questa, come tutte le dichiarazioni fatte dallo scrittore a posteriori,

¹⁸ C. Malaparte, senza data, taccuino.

¹⁹ *Id.*, senza data, taccuino. Nella sua trascrizione, Edda Ronchi Suckert omette alcuni appunti, principalmente quelli scritti sul verso delle pagine, che sono generalmente meno sistematizzati e hanno l'aspetto di appunti. Cfr. paragrafo 2.1.2.

²⁰ L. Martellini, *Notizie sui testi. Kaputt*, cit., p. 1531.

²¹ C. Malaparte, lettera a V. Bompiani, 10 aprile 1946, ora *Laforgia*, p. 256.

dev'essere soppesata con cautela. I due soli progetti su cui Malaparte e l'editore milanese si confrontano nel carteggio risalente al giugno 1942-maggio 1943 sono infatti *Il Volga nasce in Europa* e *La faccia umana*, «una raccolta di belle prose su paesi, città, paesaggi, popoli e su uomini, scrittori stranieri in generale»²² alla quale Malaparte avrebbe voluto lavorare dopo *Il Volga*, ma che non vedrà mai la luce. Dimentico del progetto proposto soltanto qualche mese prima, il 1° giugno 1943 lo scrittore propone tuttavia a Bompiani i titoli di «tre libri totalmente inediti»²³, fra cui «*Kaput – Racconti europei*», la raccolta di racconti *Il Santo Padre non ama gli angeli* e il romanzo *Un delitto cristiano*: è questa la prima volta che il titolo del romanzo viene rivelato e proposto a un editore italiano.

Il confronto con il diario di Malaparte consente, fra le altre cose, di ricollocare il termine della stesura del romanzo che, secondo quanto dichiarato dall'autore nella *Storia di un manoscritto* «allo scopo di presentarsi ai lettori come antifascista militante»²⁴, sarebbe stato composto interamente entro la fine del settembre 1943: i primi diciotto capitoli durante il soggiorno finlandese e l'ultimo subito dopo lo sbarco degli Alleati. Gli appunti del *Giornale segreto* smentiscono tuttavia tali affermazioni ed evidenziano, al contrario, che nel settembre 1943 il romanzo era ben lungi dall'essere concluso: in quel momento, anzi, le ultime quattro parti non erano ancora state nemmeno abbozzate e, come abbiamo visto poco sopra, Malaparte non avrebbe completato la prima stesura del romanzo almeno fino alla metà del gennaio 1944.

Per contestare la veridicità di quanto sostenuto nella *Storia di un manoscritto*, Giordano Bruno Guerri ha portato alla luce una lettera del 30 maggio 1943, indirizzata a una donna della quale ha celato l'identità utilizzando lo pseudonimo di Anne:

Poi mi sono messo a scrivere, cioè a riordinare, a rifare, a rimettere insieme, con logica e *esprit de suite*, il materiale per il mio *Kaputt*, che è un lungo libro. E ho scritto 30 pagine di getto. Dieci minuti orsono ho finito il primo capitolo. Se lei fosse qui, mi troverebbe in uno dei miei rari momenti di felicità, di soddisfazione.²⁵

Poiché “scrivere”, per Malaparte, non corrisponde, da quanto si evince in questa lettera, al semplice atto della scrittura, bensì al riordino di materiali preesistenti compiuto con logica e coerenza d'idee, Martellini sostiene, al contrario di Guerri, che la lettera ad Anne, lungi dal provare l'inesistenza di un manoscritto di *Kaputt* negli anni 1941-1943, aiuterebbe invece a configurare meglio la natura di questo manoscritto. Questo consisterebbe,

²² V. Bompiani, lettera a C. Malaparte, 19 gennaio 1943, *ivi*, p. 228.

²³ *Id.*, lettera a C. Malaparte, 1° giugno 1943, *ivi*, p. 234, come la successiva.

²⁴ *Serra*, p. 324.

²⁵ C. Malaparte, lettera ad Anne, 30 maggio 1943, *Guerri*, p. 208.

oltre che nelle sue registrazioni diaristiche, anche in documentazione per i suoi articoli (e che quindi poteva essere oggetto di sequestro in una delle frequenti perquisizioni), poi portato con sé in Finlandia. Su questo “materiale” avrebbe poi lavorato per costruire *Kaputt*, che avrebbe poi concluso in Italia con pagine ancora da scrivere e riscrivere: è del resto un metodo da lui sempre adottato per approntare le sue opere.²⁶

Convenire con quanto sostenuto da Martellini in difesa della *Storia di un manoscritto* significa quindi ammettere che all’altezza del giugno 1943 Malaparte avesse in mano, già pronto, «solo del materiale da elaborare, organizzare e definire», raccolto sin dal 1941, e non, invece, il manoscritto di un romanzo già strutturato nella forma che ha poi visto la luce nel 1944, come lo scrittore lascia intendere nella sua favolosa introduzione a *Kaputt*. Ma la lettera ad Anne è utile soprattutto per ricollocare nel tempo quello che lo scrittore stesso ha definito come il momento iniziale della stesura del romanzo, e aiuta a riconsiderare il discorso relativo al manoscritto di *God shave the king* di cui ha parlato Pellegrini. Confermando che nella primavera del 1942 si era fatta strada in Malaparte l’idea di scrivere un romanzo ispirato alle esperienze vissute in tempo di guerra del quale aveva cominciato ad abbozzare delle parti, la testimonianza del giornalista dimostra anche che il progetto, a quel tempo, era ancora lontano dall’assumere una forma definitiva. Possiamo quindi affermare con relativa sicurezza che l’inizio della stesura di *Kaputt* non sia da collocare né nella primavera del 1941 né in quella del 1942: in questa prima fase Malaparte ha raccolto e in parte rielaborato materiali; solo nell’estate del 1942 il progetto ha iniziato a delinearsi con più chiarezza, mentre il vero e proprio manoscritto del romanzo non è stato imbastito fino alla fine del maggio 1943.

Considerando l’intensissimo lavoro condotto da Malaparte e registrato nel *Giornale segreto* sino alla fine del maggio 1944, Maurizio Serra ha suggerito che lo scrittore avrebbe approfittato di quei mesi per «farsi un’idea più precisa della situazione politica e soprattutto del rapporto di forze, che al Sud pende ormai dalla parte degli Alleati»²⁷. Le note che dal 15 gennaio 1944 sono riferite senza ombra di dubbio alla trascrizione del romanzo in bella copia – «Iniziato terza stesura del 1° capitolo»²⁸, «Lavorato alla bella copia del 1° capitolo»²⁹, «Lavorato alla bella copia del 1° capitolo (Principe Umberto)»³⁰, «Messomi a correggere la bella copia di Kaputt»³¹ – si alternano infatti ad alcuni appunti più generici – come «Lavorato [...] agli “Uccelli”»³², «Lavorato al sapone tedesco»³³,

²⁶ L. Martellini, *Notizie sui testi*, cit., p. 1533, come la successiva.

²⁷ Serra, p. 333.

²⁸ C. Malaparte, 15 gennaio 1944, ivi, ora *M. VI*, p. 470.

²⁹ *Id.*, 1° febbraio 1944, ivi, ora *M. VI*, p. 473.

³⁰ *Id.*, 3 febbraio 1944, ivi, ora *ibidem*.

³¹ *Id.*, 6 marzo 1944, ivi, ora ivi, p. 481.

³² *Id.*, 26 gennaio 1944, ivi, ora ivi, p. 472.

³³ *Id.*, 7 marzo 1944, ivi, ora ivi, p. 481.

«Iniziato “*I topi di Jassy*”»³⁴ – grazie ai quali si potrebbe supporre che, anche dopo aver annunciato di aver finito il libro, lo scrittore abbia rielaborato in maniera sostanziale alcune parti.

Nella settimana dal 7 al 13 marzo 1944, Malaparte lavora «*al sapone tedesco*»³⁵/«*God shave the King*»³⁶, annotando prima di averci «*lavorato*», poi di averlo messo in bella copia, poi, di nuovo, di averci «*lavorato assai bene*»³⁷, e infine di aver terminato di copiarlo. Il 15 marzo, dopo aver lavorato «*tutto il giorno, molto bene*»³⁸, lo scrittore, «*contento*», dichiara di aver «*corretto e cucito insieme i primi quattro capitoli (in quattro copie)*». Dopo aver terminato di sistemare tali capitoli, Malaparte comincia subito, il 16 marzo, «a lavorare al 5° [...] *Le città proibite*»³⁹, che trascrive in bella copia il 19, dopo essere ritornato ancora, il 17, sull’«*episodio della Principessa di Piemonte, nel 1° Capitolo di Kaput*»⁴⁰. Ciò significa che anche la *Parte Prima, I cavalli*, che fino a un paio di giorni prima aveva dichiarato conclusa, viene ripresa e rielaborata nuovamente: per lo scrittore è dunque ancora senz’altro un periodo di ripensamenti e messe a punto, ma da gennaio il libro non poteva che essere già concluso nella sua struttura ideologica e formale.

Se l’oscillare fra i due diversi tipi di annotazioni (lavoro/trascrizione in bella copia) testimonia effettivamente di un possibile lavoro di riscrittura e revisione, oltretutto di correzione e trascrizione, il fatto che una versione definitiva dei primi quattro capitoli fosse pronta a metà marzo prova che lo scrittore stava procedendo rapidamente e che immaginava di pubblicare il romanzo in tempi brevi. In questi stessi giorni, infatti, non solo Malaparte consegna il quarto capitolo a Cesare Foligno perché lo traduca in inglese, ma inizia anche a effettuare numerosi viaggi a Napoli per far visita a Gaspare Casella, che il 12 aprile gli invia una prova di stampa.

Dichiarando di aver cominciato il 27 marzo, concluso il 2 aprile e corretto il 3 *I topi di Jassy*, con grande probabilità Malaparte non indica dunque l’inizio di una stesura *ex novo*, bensì, anche in questo caso, un lavoro di correzione e trascrizione in bella copia. L’ipotesi che dal mese di febbraio il lavoro di Malaparte sia consistito principalmente in revisioni e trascrizioni potrebbe essere suffragata anche dal contenuto degli appunti di aprile e maggio, in cui lo scrittore annota di lavorare tutti i giorni, senza però precisare su quale parte o capitolo, salvo il 18 maggio, quando specifica di aver concluso *La notte d’inverno*. La mancanza di dettagli relativi al lavoro potrebbe indicare l’avvio di una revisione globale, non incentrata su specifici punti facilmente segnalabili: il che implicherebbe che il grosso del lavoro, a questa altezza, fosse già stato sicuramente compiuto.

³⁴ *Id.*, 27 marzo 1944, *ivi*, ora *ivi*, p. 485.

³⁵ *Id.*, 7 marzo 1944, *cit.*

³⁶ *Id.*, 13 marzo 1944, quaderno n°2, ora *M. VI*, p. 485.

³⁷ *Id.*, 12 marzo 1944, *ivi*, ora *ivi*, p. 483.

³⁸ *Id.*, 15 marzo 1944, *ivi*, ora *ibidem*.

³⁹ *Id.*, 16 marzo 1944, *ivi*, ora *ibidem*.

⁴⁰ *Id.*, 17 marzo 1944, *ivi*, ora *ibidem*.

Una settimana dopo aver lavorato sull'VIII capitolo, fra il 23 e il 25 maggio Malaparte annuncia di aver consegnato «*i capitoli di Kaputt al P.W.B., cioè Alexander e a Meryll*», utilizzando fra l'altro per la prima volta la grafia corretta per il titolo. Il 1° giugno torna «*al P.W.B., da Meryll a Napoli*», e ottiene il «*permesso per Kaputt, e i 25 quintali di carta*». Siccome il diario viene interrotto pochi giorni dopo (il 7 giugno), non sappiamo se e per quanto tempo Malaparte abbia continuato a rimaneggiare il manoscritto di *Kaputt*, ma è presumibile che, una volta ottenuto il permesso del Psychological Warfare Branch, non abbia più apportato modifiche sostanziali al manoscritto. I quattro mesi e mezzo che separano l'ottenimento del permesso dalla stampa della prima edizione, che porta la data del 20 ottobre 1944, sono giustificati da Malaparte in una nota a p. 2:

*LA PUBBLICAZIONE DI KAPUTT, GIÀ PRONTO DA MOLTI MESI, È STATA RITARDATA FINO AD OGGI IN ATTESA CHE LA TOSCANA FOSSE LIBERATA, PER NON ESPORRE ALLE RAPPRESAGLIE DEL NEMICO I FAMILIARI DELL'AUTORE, RIMASTI IN TERRITORIO OCCUPATO.*⁴¹

Come osserva giustamente Maurizio Serra, poiché «i tedeschi, pochi mesi prima della fine del Terzo Reich, avevano questioni più urgenti da affrontare che la pubblicazione di *Kaputt*»⁴², è più probabile che il ritardo nell'uscita del romanzo sia dovuto a problemi di natura tecnica legati alla composizione tipografica del volume.

Per comprendere che cos'abbia determinato la decisione di Malaparte di affidare a Casella la stampa del romanzo che, come abbiamo visto, era stato promesso a Bompiani, bisogna affidarsi ancora una volta al carteggio con l'editore milanese: almeno sino all'inizio del settembre 1943, lo scrittore lo aveva aggiornato periodicamente sull'avanzamento dei lavori. A metà agosto, da Capri, gli aveva scritto: «Mi alzo alle 5 di mattina, e fino a mezzogiorno lavoro a mettere insieme il materiale di *Kaput*, che spero di consegnarti ben presto»⁴³; e il 3 settembre lo aveva rassicurato: «Appena avrò messo a posto *Kaputt* te lo farò pervenire»⁴⁴. Il carteggio s'interrompe però a ottobre e, nel marzo-aprile 1944, Malaparte annota nel *Giornale segreto* di aver incontrato due volte Casella, con il quale sembra aver preso sin da subito accordi per la stampa del volume⁴⁵.

⁴¹ C. Malaparte, *Kaputt* (1944), cit., p. 2.

⁴² Serra, p. 386.

⁴³ C. Malaparte, lettera a V. Bompiani, 15 agosto 1943, ora *Laforgia*, p. 236.

⁴⁴ *Id.*, lettera a V. Bompiani, 3 settembre 1943, *ivi*, p. 239.

⁴⁵ «Lunedì 20 Marzo: *Bella giornata. Parto per Napoli. [...] A Napoli da Casella con Venturini. Uscito a comprare la carta*», «Mercoledì 5 Aprile: *Bella giornata. A Napoli. [...] La mattina, con Casella da Tedeschi. Visto anche Reale. Ma prima siamo andati dal Tipografo Morace, in Via Conte di Mola. Nel pomeriggio con Casella da Foligno*», C. Malaparte, 20 marzo e 5 aprile 1942, quaderno n°2, ora *M. VI*, p. 484 e p. 487.

Dopo essersi accordato con l'editore napoletano, lo scrittore aveva tuttavia tentato di ottenere una ristampa presso Bompiani rivolgendosi a Carlo Raguzzi, rappresentante della casa editrice a Roma. Il 14 giugno, dopo aver incontrato Malaparte, Raguzzi scrive a Bompiani:

MALAPARTE – È venuto da Napoli con gli americani e riparte domani. [...] Mi ha parlato di “Kaput” [sic] dice che c'è in corso un contratto con noi, che io però non ricordo di aver visto. Ha già dato il libro nel frattempo, a Casella di Napoli, ed il libro sarebbe ormai già finito di stampare (5000 copie). Mi chiedeva di fare una ristampa qui a Roma. Gli ho detto che mi mandi il libro, in tanto; poi c'è la questione della carta, che a suo avviso è destinata tutta alla requisizione da parte anglo-americana, anzi addirittura alla riesportazione. Tutto al più la carta costituirebbe un ammasso al quale si accederebbe mediante un permesso di stampa dei singoli volumi. Questo secondo lui è il senso del censimento carta che attualmente è in corso da parte anglo-americana. [...] Mi ha accennato anche a una edizione inglese che si dovrebbe fare sotto il nome di Bompiani dello stesso libro tenendo presente la grande quantità di lettori di lingua inglese che potranno esserci in un immediato futuro. Gli ho detto francamente che non pensavo che potesse rientrare nelle Sue direttive di stampare il libro in inglese, primo ed unico di tutte le edizioni Bompiani. Poteva esserci un ordine di farlo, e allora la questione era diversa. È superfluo che io mi diffonda su Malaparte, tutto l'ambiente letterario Bompiani gli è nettamente contrario, e non solo l'ambiente Bompiani.⁴⁶

Dalle lettere che Malaparte invia a Bompiani a un anno di distanza (relativamente al 1944 non se ne sono conservate altre) si evince che lo scrittore era rimasto decisamente piccato per lo scambio avuto con Raguzzi a proposito di *Kaputt*: forse proprio per questo aveva deciso di affidare la pubblicazione della prima edizione a Casella senza guardarsi indietro. Il *Giornale segreto* – interrotto durante l'estate e ripreso per pochissimi giorni all'inizio dell'ottobre 1944 senza alcuna menzione del romanzo – non aiuta in questo caso a far luce sulle vicende; tuttavia, nell'archivio Malaparte sono presenti alcune lettere inedite di Gaspare Casella che attestano che la composizione tipografica del volume richiese diversi mesi.

Il 25 luglio la composizione sembra appena essere stata avviata:

Caro Malaparte,
ti mando tutte le bozze alle quali potrai mettere il sì stampi, così possono andare in macchina i fogli 16, 17, 18, 19 e seguito perché è stato tirato fino al foglio 15.
In tipografia non vi è altro originale da comporre.
L'avvocato Giancarlo Cesareo ti porterà le bozze e a lui stesso potrai dire quando dovrà ripassare per ritrarle. Egli verrà da te domani sera (mercoledì) e credo che ripartirà per Napoli venerdì sera. Accordati con lui direttamente.
Se credi posso andare anche a Capri a prendere altro originale così farei comporre immediatamente e ti manderei per l'altra settimana tutto a Roma. Occorre moltissimo originale e possibilmente tutto il resto del volume in modo che la composizione all'impiedi sia quasi

⁴⁶ C. Raguzzi, lettera a V. Bompiani, 14 giugno 1944, ivi, pp. 245-246.

completa.⁴⁷

La rilettura delle bozze da mandare in stampa si trascinerà ancora per lungo tempo anche per via di altri impegni nel frattempo assunti da Malaparte: per intercessione di Palmiro Togliatti, ad esempio, era riuscito a farsi accreditare come corrispondente di guerra per «l'Unità» e nel mese di agosto era stato a Firenze, da dove aveva inviato cinque articoli sulla liberazione della città firmati con lo pseudonimo di Gianni Strozzi⁴⁸. Al suo ritorno, verso la fine di agosto, Malaparte viene sollecitato da Casella perché invii le parti mancanti di *Kaputt*, tra cui anche il finale:

Caro Malaparte,
è necessario che tu mi faccia avere per lunedì mattina all'arrivo della barca quanto più originale potrai per far comporre immediatamente in tipografia. Per completare il 28° foglio occorrono 4-5 pagine di originale e poi Morace mi dice che occorre sollecitare la fine del KAPUTT perché la tipografia sta per assumere un gran lavoro per gli Alleati che non permettono forse altri lavori. So che sei un grande veloce lavoratore ed aspetto per lunedì. Questa lettera te la mando per Lembo al quale darai la risposta con gli originali avvertendolo di lasciare tutto presso Pavani (magazzino Sodo in via S. Lucia) dal quale passerò lunedì mattina per ritirare ed andare personalmente subito dopo Morace.
Grazie caro Malaparte e perdonami se ti faccio passare una Domenica lavorativa.⁴⁹

Infine, grazie a una lettera del 19 settembre è possibile stabilire che in quel momento, a un mese dall'uscita del romanzo, oltre alla *Storia di un manoscritto* dovevano essere stampate ancora le ultime 230 pagine di *Kaputt* (la prima edizione ne conta 690):

Caro Malaparte,
finalmente dopo lo strazio dell'attesa, proprio in questo momento l'amico Barenson mi ha portato le cartelle di *Kaputt* da 358 a 459. Aspetto il resto e non indugiare. I baffi furono messi alla prima parte e stai tranquillo. Tutti i fogli tirati dal 2 al 27 sono stati anche piegati e tutto è in ordine per iniziare la legatura. Mancano le prime sedici pagine e cioè dall'occhiello frontespizio fino a «Storia di un manoscritto». Sabato ti mandai le prove della copertina. A me piace quella col fondo rosso, *Kaputt* in nero e Malaparte e Casella in bianco: così va bene. Il capitolo Ciano è artisticamente bello e tengo soprattutto al mio giudizio-capitolo di pagine d'arte e per la vendita me ne strafotto. Il grande inedito di Malaparte è un libro che in Italia nessuno potrà scrivere. Tu dici «entro la settimana avrai la pagina ultima», aspetto dunque questa parte e la parte davanti. Foligno ha avuto i fogli e già ha tradotto. [...]

⁴⁷ G. Casella, lettera inedita a C. Malaparte, 25 luglio 1944, 240/1203, AM, FBVS.

⁴⁸ Si tratta di *Sangue in S. Frediano* (13 agosto 1944), *A Firenze con gli inglesi* (15 agosto 1944), *La verità su Firenze* (20 agosto 1944), *I fiorentini delle «cronache»* (22 agosto 1944), *La lezione di Firenze* (23 agosto 1944). Per approfondimenti si veda F. Contorbis, *Gianni Strozzi da Firenze liberata, Atti 2009*, pp. 68-97.

⁴⁹ G. Casella, lettera inedita a C. Malaparte, 26 agosto 1944, 240/1203, AM, FBVS, ivi.

Io ti getto le braccia al collo ed aspetto *Kaputt* finale.⁵⁰

Se è vero che queste lettere lasciano intendere che Malaparte abbia tergiversato prima di inviare il finale del romanzo e non è quindi da escludere che in questo tempo sia intervenuto per apportare delle modifiche al testo, non ci sono tuttavia elementi sufficienti per valutare l'entità di tali variazioni.

Le conclusioni che si possono trarre alla luce delle analisi condotte in questa seconda parte del lavoro possono forse essere utili a delimitare con più precisione il periodo e le modalità di composizione di *Kaputt*. Prima di tutto, la possibilità che nel 1941 Malaparte stesse maturando l'idea di scrivere un romanzo sulla Seconda guerra mondiale è del tutto plausibile, ma difficilmente quel progetto si configurava già nella sua veste definitiva, dal momento che, a quell'epoca, gran parte delle esperienze narrate in *Kaputt* non erano ancora state vissute. Come prova non solo il titolo "*Kaput*" annotato nel gennaio 1942 nelle pagine del *Giornale segreto*, ma anche l'annuncio fatto a marzo all'Helsingin Sanomat in cui Malaparte dichiara di avere in cantiere un lavoro sulla guerra, l'idea di scrivere un romanzo ispirato agli eventi di quegli anni inizia a delinearsi più chiaramente a partire dal 1942.

È altresì improbabile, comunque, che nel gennaio di quell'anno "*Kaput*" indicasse l'opera che oggi conosciamo. La testimonianza di Lino Pellegrini conferma che, nella primavera di quell'anno, Malaparte aveva cominciato a scrivere un romanzo, ma che questo aveva un impianto ideologico completamente opposto a quello del testo che è stato dato alle stampe nel 1944. È dunque chiaro che in quel momento lo scrittore stava ancora lavorando all'idea del libro, ai tempi ancora privo di una forma e una struttura definitive.

Considerato che all'inizio del giugno 1942 Malaparte aveva proposto a Bompiani di raccogliere nel *Volga nasce in Europa* i suoi articoli apparsi sul «Corriere», e che molti degli appunti raccolti nel *Giornale segreto* durante il soggiorno finlandese cominciato nel luglio 1942 erano già stati presi pensando a *Kaputt*, è probabile che Malaparte abbia cominciato a riconsiderare la vittoria dell'Asse e a immaginare meglio la forma da dare al lavoro a partire da quell'estate.

I dati di cui disponiamo provano d'altro canto che la fase di scrittura del romanzo è cominciata non prima del maggio 1943. Una prima sostanziale rielaborazione dei materiali raccolti nel *Giornale segreto* è stata infatti condotta a partire dal novembre 1942 in vista della pubblicazione degli articoli del reportage lappone, pubblicato sul «Corriere» fino all'aprile del 1943, ma è il 30 maggio di quell'anno che Malaparte dichiara di aver scritto le prime trenta cartelle del suo "lungo libro" *Kaputt*

⁵⁰ *Id.*, lettera a C. Malaparte, 19 settembre 1944, 240/1203, AM, FBVS, ivi, ora *M. VI*, p. 514.

e di averne concluso il primo capitolo. L'inizio della stesura del manoscritto, o meglio l'operazione attraverso cui i materiali raccolti fino a quel momento sono stati plasmati per dar forma a *Kaputt*, può essere dunque verosimilmente collocata nella tarda primavera del 1943. All'inizio di giugno di quell'anno Malaparte doveva avere un'idea piuttosto chiara di cosa sarebbe stato il libro, dal momento che propone a Bompiani di pubblicargli un volume intitolato "*Kaputt. Racconti europei*". Poiché grazie al *Giornale segreto* sappiamo che nel settembre 1943 Malaparte ha iniziato la terza parte del romanzo e ha proseguito fino alla sesta, supponiamo che, nell'estate, abbia lavorato invece sulle prime due.

A differenza di quanto vorrebbe far credere lo scrittore nella sua *Storia di un manoscritto*, dunque, il lavoro di composizione prosegue ben oltre il settembre 1943. Rispetto a quanto sostenuto da altri studiosi, riteniamo tuttavia che la redazione si sia protratta sì fino al maggio 1944, ma con una prima stesura già conclusa a gennaio. Nei mesi successivi Malaparte ha lavorato sul suo testo in maniera ancora molto intensa, ma nessuna delle modifiche apportate in questo periodo dovrebbe aver stravolto la struttura e l'orientamento ideologico del testo. Benché non sia da escludersi che il capitolo finale sia stato rielaborato ancora sul finire dell'estate 1944, in virtù del nulla osta per la stampa concesso il 1° giugno dagli Alleati, presumiamo che nei quattro mesi successivi l'autore non abbia più apportato grandi ritocchi a *Kaputt*, e che si sia dedicato per la maggior parte del tempo alla correzione delle bozze per la stampa.

Gli accordi presi con Bompiani sin dal giugno 1943 non sono stati sufficienti a impedire a Malaparte, nel marzo 1944, di mettersi in contatto con Casella e di stipulare con lui un contratto, nella speranza di riuscire però ad accordarsi, qualche mese più tardi, anche con l'editore milanese. Sostenendo di aver già mandato in stampa cinquemila copie del volume a Napoli, lo scrittore tenta infatti di avvalersi del contratto già stipulato con Bompiani per riuscire a ottenere nell'immediato altre copie, progetto che però fallisce e costringe Malaparte ad affidarsi completamente a Casella per la stampa della prima edizione. La preparazione e la correzione delle bozze per la stampa andranno per le lunghe soprattutto a causa di problemi tecnici, e *Kaputt* non vedrà la luce prima dell'ottobre 1944.

3. Un Oggetto Narrativo Non-Identificato

3.1 Successi e insuccessi di *Kaputt*

3.1.1 Prime edizioni italiane

La prima edizione di *Kaputt*, stampata in cinquemila copie, ottiene un grande successo di vendite: esaurita nel giro di pochi mesi, viene subito seguita da una seconda edizione che porta la data del 15 febbraio 1945. Benché questa edizione risulti esaurita soltanto nel gennaio 1946¹, già nel marzo 1945, meno di un mese dopo la sua uscita, Malaparte riesce a convincere Enrico Vallecchi della necessità di stampare il prima possibile una terza edizione e a stipulare con lui un contratto che gli garantisca la pubblicazione di cinquemila copie e il venti per cento dei profitti². Probabilmente lo scrittore aveva assicurato all'editore fiorentino non soltanto che la seconda edizione del volume stava andando a ruba, ma anche che Casella era al corrente della trattativa in corso, perché Vallecchi, dopo aver fatto preparare in tipografia la composizione del romanzo, il 21 giugno 1945 scrive a Malaparte:

il Casella, al quale scrivemmo per essere più che mai in regola, non ha risposto nulla. [...] La precarietà della situazione da affrontare dissuade quindi, a mio parere, dall'accelerare la cosa, quando proprio sarebbe tempestivo di rallentarne il corso, cercando di avvicinare il tempo in cui il mercato librario avrà ripreso il suo andamento regolare e in cui l'edizione Casella – che, contrariamente a quanto mi dicesti, risulta largamente invenduta, da notizie certe di viaggiatori nostri – sarà effettivamente esaurita.³

Alle insistenze di Malaparte, Vallecchi risponde di non aver ancora ricevuto notizie da parte di Casella e aggiunge:

Tu capisci che sarebbe noioso trovarsi a contrastare con un collega e più che tutto trovarsi a discutere in merito alla pubblicazione di un libro che è stato stampato da un editore, che è stato poi ceduto ad un altro e che infine entrerebbe a far parte di un contratto stipulato con altro editore qualche anno fa.⁴

¹ «Ti mando il conto chiuso della seconda edizione», G. Casella, lettera inedita a C. Malaparte, 9 gennaio 1946, 240/1203, AM, FBVS; «Ti confermo la mia lettera del 9 gennaio 1946 dalla quale risulta liquidata la seconda edizione con un supero di L. 29.002 in conto alla terza», G. Casella, lettera inedita a C. Malaparte, 27 aprile 1946, 240/1203, AM, FBVS.

² Jeffrey T. Schnapp ha trascritto parte del carteggio inedito fra Vallecchi nel suo saggio *Lo zucchero di Suchert, la mala leche di Malaparte* apparso in *Atti 2000*, pp. 123-153 e in appendice a tale saggio: *Editore contro o come me: la corrispondenza Malaparte-Vallecchi dal settembre 1947 all'ottobre 1950*, ivi, pp. 154-169.

³ E. Vallecchi, lettera inedita a C. Malaparte, 21 giugno 1945, 177/750, AM, FBVS.

⁴ *Id.*, lettera inedita a C. Malaparte, 10 luglio 1945, 177/750, AM, FBVS.

Vallecchi allude senz'altro al contratto stipulato da Malaparte con Bompiani, ma lo scrittore, probabilmente per affrettare la ristampa, risponde cercando di negare quanto sostenuto dall'editore perché, nella sua lettera successiva, questo puntualizza:

Ricordo benissimo che avesti a dirmi che in definitivo la proprietà del libro appartiene a Bompiani, e che da qualche tempo Bompiani avrebbe dovuto preparare le successive edizioni. La possibilità di trattare con questo editore è ora ridiventata normale, e così non saprei davvero come giustificare la ristampa di "Kaputt", se in questo frattempo l'avessi preparata, sia con Casella che con Bompiani.⁵

Una volta compreso che non sarebbe riuscito a convincere Vallecchi a farsi carico delle spese per la stampa, Malaparte ad agosto contatta Casella, probabilmente ignaro sino a quel momento delle trattative in corso, per proporgli di stampare la nuova edizione presso lo stabilimento grafico di Firenze. Stampando *Kaputt* per conto di Casella, Vallecchi non ci avrebbe rimesso i costi sostenuti per la composizione già approntata e l'editore napoletano ne sarebbe rimasto l'unico editore⁶: questa soluzione, accettata da un Casella riluttante⁷, allietta invece Vallecchi, il quale chiedeva espressamente di essere risparmiato dall'impegno di editore⁸.

La terza edizione viene così preparata nei mesi successivi, fra difficoltà logistiche oggettive complicate anche dalla distanza (Casella è a Napoli, Malaparte a Livorno e Vallecchi a Firenze). Il problema principale da risolvere è quello della carta, che non si trova⁹, ma i tre devono accordarsi anche sul numero di copie da stampare (Casella propone a Vallecchi di stamparne diecimila anziché

⁵ *Id.*, lettera inedita a C. Malaparte, 8 agosto 1945, 177/750, AM, FBVS.

⁶ «Casella ti propone di voler stampare *Kaputt* per lui, in modo da utilizzare la composizione già pronta: il libro uscirebbe naturalmente con la sigla "Casella editore Napoli". Così tu non perderesti neppure le spese, già sostenute, della composizione», C. Malaparte, lettera a E. Vallecchi, 7 agosto 1945, ora *M. VI*, pp. 673-674.

⁷ «[...] le altre edizioni di *Kaputt* potevano benissimo continuare a farsi a Napoli, tantopiù che Morace non ha scomposto una parola. Ti assicuro che io posso essere tolto dalla mia Napoli e non si trattava di questo ma si trattava solamente di avere la composizione pronta e tutto sotto mano da poter immediatamente fare una terza edizione», G. Casella, lettera inedita a C. Malaparte, 16 novembre 1945, 240/1203, AM, FBVS.

⁸ «Non appena abbia da te un libro nuovo o il via per la stampa di "Viaggio in inferno", mi troverai pronto col più grande interesse possibile. Ma per "Kaputt" risparmiami, perché di preoccupazioni ne ho già più che un uomo possa sopportarne», E. Vallecchi, lettera inedita a C. Malaparte, 8 agosto 1945, cit.

⁹ «Solo ieri sera ho ricevuto una lettera di Vallecchi col campione di carta del quale te ne unisco un pezzo. Hai preso visione del campione? Lo approvi? Vedi poi che fra questa edizione "fiorentina" e quella "napoletana" per la carta non c'è poi tutta quella differenza, anzi la napoletana è più compatta e con più colla. [...] Non ho avuto il campione della carta della copertina. Come vedi quella napoletana è ottima e per la terza potrebbe essere della stessa qualità solo un po' più pesante. Per la sopracoperta, quella della seconda è ottima, e Vallecchi deve usare un tipo simile. Hai visto questi tipi per la copertina? Naturalmente per la tinta decidi tu. [...] Tieni presente che la carta è *tutto* – con quella carta leggera e senza colla dell'interno – occorre una copertina robusta. La sopracoperta tu sai che è ottima e sarei arcicontento se potessi avere per la terza ediz. un tipo uguale. Tu che sei più vicino agli stabilimenti Vallecchi potrai, meglio di me, seguire, scegliere e fissare», G. Casella, lettera inedita a C. Malaparte, 11 settembre 1945, 240/1203, AM, FBVS. Si vedano anche le lettere di G. Casella a C. Malaparte del 27 e del 29 settembre 1945 (*M. VI*, pp. 693-694) e di C. Malaparte a E. Vallecchi dell'8 novembre 1945 (ivi, p. 712).

cinquemila, ma si arriva infine al compromesso di seimila¹⁰), sulla consegna e distribuzione delle copie¹¹, sulla preparazione della nuova copertina¹² e sulla correzione degli errori della seconda edizione¹³.

Le lentezze dei preparativi inducono Malaparte a rimettersi in contatto con Bompiani con una strategia precisa, quella di suscitare nell'editore, dopo avergli rinfacciato l'incidente avvenuto quasi un anno prima a causa di Carlo Raguzzi, il desiderio di espiare le proprie colpe stampando le future edizioni di *Kaputt*:

Carissimo Bompiani,
non ho più notizie, è già qualche tempo che non vado a Roma, dalla metà di Giugno, e così non ho potuto raccogliere tue nuove dai comuni amici. A Livorno, dove risiedo come ufficiale di

¹⁰ «Il Casella ci rispose di fare un preventivo [...] proponendo la stampa di 10 mila anziché 5 mila copie», E. Vallecchi, lettera inedita a C. Malaparte, 18 settembre 1945, 177/750, AM, FBVS; «Ti metto al corrente della conclusione terza edizione *Kaputt*: Mio telegramma del 31 ottobre: Stabilimenti Vallecchi Firenze “riferendomi vostra lettera 26 settembre offrovi per copie 6000 compreso anche carta interna fornita da voi null'altro escluso ogni copia lire centoquaranta”», G. Casella, lettera inedita a C. Malaparte, 6 novembre 1945, 240/1203, AM, FBVS.

¹¹ «I Vallecchi non parlano di termine di consegna ma io credo che per fine novembre potrebbero consegnare le prime 2000 copie. Cerca anche tu di ottenere consegna per fine novembre», G. Casella, lettera inedita a C. Malaparte, 16 novembre 1945, 240/1203, AM, FBVS; «Vallecchi come convenuto consegnerà alle Messaggerie Italiane a Firenze subito copie duemila ed il resto delle seimila copie (quattromila) sempre alle Messaggerie. Prega Vallecchi di avvisare le Messaggerie di tenersi pronte per accogliere la Terza di *Kaputt*. Sono d'accordo con la centrale di Milano per l'immediata distribuzione. Sto provvedendo a tutto il lancio e vedrai come sarà fatto alla perfezione. [...] Se avessi saputo subito del tempo prezioso perduto per la tua idea di stampare a Firenze ti avrei impedito a tutto spiano ed avrei fatto l'edizione qui a Napoli, subito. Sarebbe sicuramente uscito alla fine di ottobre scorso... Figurati che il povero Morace non ha toccato mai il piombo e i grandi Vallecchi per tenere un po' all'impiedi il *Kaputt* hanno strepitato ogni settimana», G. Casella, lettera inedita a C. Malaparte, 7 gennaio 1946, 240/1203, AM, FBVS. Si vedano anche le lettere di C. Malaparte a E. Vallecchi dell'8 e del 15 novembre 1945 (*M. VI*, pp. 712-713).

¹² «Per il colore di fondo di copertina, per il testo delle bande della sopracoperta, la copertina stessa, il frontespizio con tutte le modifiche di terza edizione, migliaio etc., il testo del dietro sopracoperta etc. vedi tu e decidi tu facendomene mandare una bozza», G. Casella, lettera inedita a C. Malaparte, 16 novembre 1945, 240/1203, AM, FBVS; «Per non perdere tempo comincerei il lavoro della copertina. Le tinte potrebbero essere facendo le prove per vederne l'effetto: fondo grigio come nella prima edizione, un po' più caldo, più denso e le lettere color viola, viola forte, denso, forte (violaccicche). Altra prova: fondo viola con le lettere blu forte – quel bel blu militare. Ancora altra prova fondo di terra di Siena chiara e le lettere blu come sopra. Raccomanda anche tu a Piero Vallecchi la morbidezza del fondo che noi abbiamo ottenuto con la pietra e speriamo ora di ottenerla col cliché. Per tutte le correzioni del testo devi essere tu a dare il sì stampi», G. Casella, lettera inedita a C. Malaparte, 20 novembre 1945, 240/1203, AM, FBVS; «Ti consiglio di lasciar stare il disegno della copertina com'è, cambiando solamente i colori. Che tu faccia una copertina forse più bella ne sono arcisicuro; ma *Kaputt* è nato così e credo che sia proprio quel fascino iniziale, quella sua magica copertina che deve continuare ad accompagnarlo per tutte le altre moltissime edizioni», G. Casella, lettera inedita a C. Malaparte, 6 dicembre 1945, 240/1203, AM, FBVS; «Non so perché hai cambiato la copertina. Tu stesso l'hai fatto così di sfuggita perché non eri profondamente sicuro. Tieni presente che anche dal punto di vista lito-tipografico, importava una somma maggiore perché si trattava di quattro tiraggi e a Napoli le due prime su pietre costarono molto perché ci fu il doppio tiraggio per quel movimento del fondo. Non voglio turbarti ma la copertina non l'avrei toccata. Ciò lo dico non per una certa forma di spirito conservatore ma perché il libro era andato così bene e la copertina come tu dicevi aveva una certa magia. Nelle vetrine fra tutti gli altri libri aveva sempre una nota personale», G. Casella, lettera inedita a C. Malaparte, 7 gennaio 1946, 240/1203, AM, FBVS. Si vedano inoltre, anche in questo caso, le lettere di C. Malaparte a E. Vallecchi dell'8 e del 15 novembre 1945 (*M. VI*, p. 712-714).

¹³ «Vuoi far riscontrare queste correzioni sulle pagine definitive? È una seconda copia, la prima l'ho data a Enrico, per il riscontro. Ma ripeto l'invio, nel caso ci sia stata un po' di confusione. Aspetto le prove della copertina. [...] Ci sono degli errori nelle bozze! Guarda, ad esempio, la pagina 39 di queste bozze. [...] Ti prego di far correggere le bozze sulla 2^a edizione. Ti prego di dire al correttore che la mia non è una correzione completa; ma semplice “riguardata”, e di avvertirlo che ci sono *moltissimi* errori», C. Malaparte, lettera a P. Vallecchi, 26 novembre 1945, ora *M. VI*, p. 716.

collegamento col Comando Americano del P.B.S. (Peninsular Base Section), non vedo nessuno, e nessuno sa nulla: una città distrutta, e cretina. Perciò ti scrivo. E non per scusarmi di aver dato *Kaputt* a Casella, malgrado che avessi stipulato con te un contratto, proprio per *Kaputt*: ma per lamentarmi che il tuo rappresentante a Roma, una bravissima persona, ma tu pure sai com'è fatto, abbia rifiutato *Kaputt* ai primissimi di Giugno del 1944, e cioè il 7 Giugno. Mi recai da lui con Guglielmo Rulli, che può testimoniare. Avevo ottenuto il nulla osta alleato in data 1° Giugno, come puoi vedere dal libro stesso. Il tuo rappresentante lo ha rifiutato, senza neanche leggerlo, così, dichiarando che non poteva prendere nessuna decisione senza prima avverti interpellato. “Già, dico io, è a Milano, e io non posso certo aspettare che Milano sia liberata”. Non ti dico quel che mi disse, fra l'altro, sia pure con immensa cortesia per me: Rulli ed io ci guardammo meravigliatissimi. Fatto sta, che ho dato il libro a Casella. Ma strano modo di agire! Ho un contratto con la casa Bompiani per il libro *Kaputt*: vengo col manoscritto e il nulla osta alleato, il rappresentante a Roma della Casa Bompiani mi rifiuta il libro, perché vuole ordini da te! E così mi lamento. E non so neppure quel che farò in seguito, se tu non mi spieghi la cosa, e non mi chiarisci la situazione creata dal tuo rappresentante. Il quale deve essere certamente pazzo, per non far mia la voce che corre a Roma fra gli scrittori. Savinio era furibondo. E così molti altri. Io, appena arrivato, (arrivai con le truppe) a Roma, corsi ad avvertirlo: compri carta, e quella che ha la nasconda, perché gli alleati sequestrano tutta la carta e non la pagano, e così la carta salirà in pochi giorni a cifre astronomiche. Mi disse che ero pazzo, che lui avrebbe fatto vedere agli Alleati che era lui, etc. e così lo lasciai, quel giorno. Poi si è verificato quel che io avevo detto. Pretendeva che in *Kaputt* non ci fosse nessuna dichiarazione favorevole agli Alleati!!! Ti assicuro che era uno spasso. Ma ciò ha portato al fatto, che *Kaputt* è uscito da Casella, mentre poteva uscire da Bompiani, secondo il contratto in mio possesso, e in tuo possesso. Tu in generale non prendi mai sul serio quel che ti dico io, sei di un'arte consumata, nel pigliare in giro gli amici: ma questa volta, se metti in dubbio quel che ti ho detto, e che Rulli può testimoniare, non so più che pensare di te, caro Bompiani. Ti prego di rispondere seriamente, senza, però, sollevare una questione “tuo rappresentante a Roma”, che desidero rimanga fra noi e il testimonio Rulli: in modo che io possa sapermi regolare per la mia futura attività di scrittore. Peccato: tu sai che *Kaputt* ha avuto, ed ha, un successo enorme. Ora usciranno la terza e la quarta edizione, stampate da Vallecchi per conto di Casella. Avresti potuto stamparle tu.¹⁴

Bompiani però non abbozza: rinfaccia a Malaparte la sua scarsa fedeltà editoriale, difende Raguzzi e, pur dichiarandosi dispiaciuto di non aver stampato il libro, non propone alcuna forma di “risarcimento”¹⁵. Al che lo scrittore esce allo scoperto e accusa apertamente Bompiani del danno «non indifferente»¹⁶ che il rifiuto di Raguzzi gli ha causato; Casella, infatti, «poveretto, è napoletano, e non può agire che come napoletano, con una lentezza esasperante»:

Ho ragione di lagnarmi che il tuo rappresentante a Roma si sia rifiutato di tener fede a un tuo contratto, dove era esplicitamente fissato il termine massimo della pubblicazione del libro.

¹⁴ C. Malaparte, lettera a V. Bompiani, 14 settembre 1945, ora *Laforgia*, pp. 246-247.

¹⁵ «Con Raguzzi non ho parlato a lungo delle sue trattative con te, perché, a dire il vero, della tua fedeltà editoriale non ho una grande opinione. Mi disse che tu gli avevi proposto la ristampa di KAPUT [sic] e che lui non aveva potuto accoglierla perché non riusciva a far lavorare le tipografie di Roma. Il fatto di non leggerlo era se mai un riguardo a te e non puoi adesso capovolgerlo in un'offesa. Posso pensare che Raguzzi si sia anche preoccupato di non pubblicare un libro che potesse determinare aspri e magari radicali ritorzioni quassù. Lui non me l'ha detto per il tuo libro, ma lo deduco per analogia con altri casi simili. In conclusione, mio caro Malaparte, a me è dispiaciuto e dispiace molto di non aver pubblicato il tuo libro, e non penso al successo che hai avuto e che meritavi, ma ai tanti discorsi e ai tanti contratti che ho fatto fino ad ora inutilmente con te. E c'è che io tengo moltissimo ad avverti per la stima che ho di te, ma anche per la simpatia, che mi pare ci unisca», V. Bompiani, lettera a C. Malaparte, 2 ottobre 1945, *ivi*, p. 248.

¹⁶ V. Bompiani, lettera a C. Malaparte, 19 ottobre 1945, *ivi*, pp. 249-250, come le successive.

Rileggi il contratto, e mi darai ragione. Per il resto, io sono sempre legato a te dal mio contratto, sia per *Kaputt* sia per altri libri futuri. E non intendo rinunciare a un contratto, che ho sottoscritto in buona fede, e che presumo debba continuare. Poiché c'è stato un caso di forza maggiore, per *Kaputt*, potrei esigere da te la pubblicazione di nuove edizioni di *Kaputt*, ora che il caso di forza maggiore non ha più forza. Ma, dal momento che non mi fai parola di voler far valere i tuoi diritti su *Kaputt*, mi vedo costretto a cedere a Casella anche la terza edizione, che è già stata composta, a Firenze, da Vallecchi (che agisce come tipografo). L'ho fatta comporre a Firenze perché, date le difficoltà dei trasporti, e avendo Firenze una posizione centrale, è più conveniente far stampare un libro a Firenze che a Napoli o a Roma. Con Casella non ho nessun contratto, non gli ho ceduto i diritti del libro, ma solo i diritti della Prima e della Seconda edizione: poiché il contratto con te vige sempre, e il libro è tuo, a meno che tu non vi rinunci esplicitamente.

Come provano le lettere successive, la disputa su *Kaputt* continua, fra le recriminazioni delle due parti, fino all'aprile 1946: nel novembre 1945, Malaparte finisce con l'offrire apertamente la terza edizione a Bompiani per il tramite di Raguzzi, che però, per via delle due edizioni già uscite presso Casella, ritiene non sia più il caso di discutere della questione. Malaparte, invece, sostiene che il libro sia uscito presso l'editore napoletano per un caso di forza maggiore, cessato il quale, in seguito alla liberazione del Nord Italia, spetterebbe a Bompiani rispettare il contratto e pubblicarne le successive ristampe, avendo ottenuto Casella non i diritti sul testo ma soltanto sulle prime due edizioni.

Benché, nel riferire a Bompiani il suo scambio con Raguzzi, lo scrittore avesse allo stesso tempo annunciato di aver già autorizzato la stampa della terza edizione presso Casella¹⁷, nella lettera successiva si mostra seccato per non aver ricevuto risposta da parte dell'editore e lo ringrazia sarcasticamente per la «cortese premura»¹⁸ che ha mostrato nel considerare la sua proposta. Bompiani, dal canto suo, accusa Malaparte di essere scomparso dopo avergli promesso un appuntamento telefonico. Dando ormai per persa, a ragione, la possibilità di ristampare *Kaputt* e preferendo proiettarsi sui progetti futuri, l'editore chiede allo scrittore quale risposta stia aspettando da lui: «Tu non hai bisogno di risposte da me, io sono sempre d'accordo con te. Da anni non faccio che aspettare, tra dimenticanza e infedeltà»¹⁹. Nel frattempo, infatti, già a metà del dicembre 1945, Vallecchi annunciava: «il volume è finalmente in macchina ed entro pochi giorni si conta di averne terminata la stampa»²⁰. Dall'indicazione del 1946 presente sul frontespizio del volume si desume che la conclusione dei lavori sia slittata almeno di un paio di settimane, ma resta il fatto che Malaparte aveva autorizzato la ristampa già in novembre.

¹⁷ «Spero vorrai scusarmi la fretta con la quale ho dato a Casella l'autorizzazione a stampare la terza edizione»; C. Malaparte, lettera a V. Bompiani, 9 novembre 1945, ivi, pp. 252-253. Il giorno prima aveva scritto a Vallecchi: «Casella mi telegrafa e mi scrive che ha accettato il tuo prezzo e il tuo campione di carta, e mi prega di telegrafarti in questo senso. [...] Sono lieto che, finalmente, si sia deciso, proprio quando stavo bompianeggiando. Meglio così. Ma quanta fatica!», C. Malaparte, lettera a V. Bompiani, 9 novembre 1945, *M. VI*, p. 712.

¹⁸ C. Malaparte, lettera a V. Bompiani, 25 febbraio 1946, ora *Laforgia*, p. 254.

¹⁹ V. Bompiani, lettera a C. Malaparte, 16 marzo 1946, ivi, p. 255.

²⁰ E. Vallecchi, lettera a C. Malaparte, 14 dicembre 1945, ora *M. VI*, p. 719.

Lo scarso profitto che gli garantisce il contratto con Casella (meno del venti per cento degli incassi²¹), le cautele di Vallecchi e gli «errori madornali, più fitti che la pastina in brodo»²², con cui il volume era stato mandato in stampa spingono lo scrittore, con buona pace di Casella che pensava «solo a una quarta edizione napoletana»²³, a rivolgersi a un terzo editore per preparare la quarta edizione di *Kaputt*. A posteriori, Malaparte dichiara di essersi rivolto a Daria Guarnati perché era stata l'unica ad accettare «la clausola di pubblicare integralmente, senza batter ciglio, qualunque cosa io scrivessi: clausola che, in pratica, nessun editore italiano [...] intendeva accettare e rispettare»²⁴.

Con la sensazione che gli venga portato via un pezzo del cuore, il 2 gennaio 1948 Gaspare Casella cede i diritti di *Kaputt* a Daria Guarnati, chiedendo che in cambio gli vengano donate un certo numero di copie che rechino in copertina e sul frontespizio la dicitura: «Quarta edizione – Gaspare Casella Editore, Napoli – e naturalmente l'edizione di Editrice di Aria d'Italia sarà la QUINTA»²⁵. Non appena ottenuto il nulla osta da parte di Casella, il 13 febbraio 1948, Guarnati stipula con Malaparte un contratto che prevede la stampa di diecimila copie del romanzo, e si mette al lavoro con l'obiettivo di correggerne e farne correggere al più presto «tutte le frasi in lingue straniere»²⁶.

La difficoltà di reperire la terza edizione di *Kaputt* – che «difatti è molto meglio della seconda»²⁷ – fa tuttavia ritardare i lavori e solo alla fine di maggio l'editrice annuncia di aver fatto rileggere il libro a un suo amico che «è un “cannone” in fatto di correzioni»:

Credo abbia fatto molto bene. Io che avevo passato ore a sottolineare tutto quello che si era deciso di mettere in corsivo, ho dovuto passarne altrettante per scancellare tutte le sottolineature. Ho lasciato però in corsivo parecchie cose, con un criterio qualche volta un po' "fantaisiste"! Ossia sempre quelle parole che si usa mettere in corsivo perché prese a prestito in un'altra lingua. Insomma Lei rivedrà tutto sulle bozze e cercherà di unificare più che sia possibile.²⁸

Il 25 agosto Malaparte riceve le bozze riviste da Guarnati, che gli scrive:

Per evitarle un po' di lavoro le ho rivedute prima io. In margine alla maggior parte delle cose

²¹ «Voglio dirti solamente che se la prima e la seconda edizione fossero state in un maggior numero di copie tu avresti avuto una percentuale minore sul minor prezzo della prima e della seconda edizione. Per la seconda tu non sai lo sforzo che si è dovuto fare per trovare la carta, ora per la terza come vedi per le 6000 copie il prezzo di copertina è cresciuto ed è cresciuto così anche la tua percentuale e da parte mia la maggior spesa dell'edizione. Non posso darti il venti per cento perché le spese sono rilevanti. Ti dirò come ora è difficile anche per il movimento del denaro. Se tu me lo avessi detto prima si poteva arrangiare intorno alla spesa del libro», G. Casella, lettera a C. Malaparte, 18 gennaio 1946, cit., ora *M. VII*, p. 12.

²² C. Malaparte, lettera a E. Vallecchi, 27 maggio 1947, ora *M. VII*, p. 610.

²³ G. Casella, lettera inedita a C. Malaparte, 7 gennaio 1946, 240/1203, AM, FBVS.

²⁴ C. Malaparte, lettera a E. Vallecchi, 23 marzo 1951, ora *M. IX*, p. 655.

²⁵ G. Casella, lettera a C. Malaparte, 2 gennaio 1948, ora *M. VIII*, p. 14.

²⁶ D. Guarnati, lettera inedita a C. Malaparte, 14 febbraio 1948, 93/432, AM, FBVS.

²⁷ *Id.*, lettera inedita a C. Malaparte, 18 marzo 1948, 93/432, AM, FBVS.

²⁸ *Id.*, lettera inedita a C. Malaparte, 25 maggio 1948, 93/432, AM, FBVS.

che lei deve decidere ho messo un m maiuscolo. Il mio correttore (un amico, un bravissimo tecnico, intelligente e colto) qualche volta oltrepassa i limiti. Lei vedrà e deciderà. Dato però che ha quasi sempre ragione lui tecnicamente, prima di rettificare quanto ha fatto sull'edizione precedente, le chiedo di riflettere un momentino. Egli rivedrà in terzo. E se lei non ha bisogno di un'altra bozza, egli risconterà le sue correzioni.

Accludo un foglietto per diverse cose.

Purtroppo abbiamo dovuto cominciare dal primo capitolo, perché lei non mi ha mandato quanto promesso ripetutamente: biografia, bibliografia, ediz. straniere, opere, ecc. Non so come il libro verrà legato, perciò forse le indicazioni che sono in copertina andranno nelle prime pagine di testo.²⁹

Il «foglietto» accluso contiene una lista di domande e dubbi irrisolti relativamente a questioni formali quali la grafia di alcuni nomi stranieri, l'impiego delle virgolette, dei corsivi e dei tondi, delle maiuscole e delle minuscole, oltretutto la sostituzione della frase francese «Voilà une excellente idée» – attribuita a Von Bismark nel XVIII capitolo, in risposta al commento di Filippo Anfuso su Galeazzo Ciano: «Pensa che si crede molto popolare in Italia!»³⁰ – con «Et pourquoi pas?» o «Il a peut-être raison» (Malaparte non accoglierà alcuna delle proposte di Guarnati, ma sostituirà con la frase «Si ça lui fait plaisir»).

A settembre Guarnati sollecita Malaparte:

Per fortuna non soffro di manie della persecuzione, se no da qualche mese a questa parte mi domanderei: “cosa ha mai Malaparte contro di me?” oppure: “Cosa ho mai fatto Malaparte che dal 21 Aprile non mi scrive???”

Il nostro lavoro si trova intralciato dal fatto che lei non mi ha mandato le aggiunte o modifiche alle pagine che precedono il libro, copertine comprese. Per prudenza ho fatto cominciare la composizione solo da DU CÔTÉ DE GUERMANTES.

Le accludo venti pagine che mancano alla sua bozza, per un disguido. Se ne mancano ancora me lo dica subito. [...]

Mi scriva, caro Malaparte. Trovi il tempo anche per me. Se vogliamo uscire col libro in tempo per la stagione propizia non c'è più tempo da perdere. La copertina è pronta. La carta è ordinata. Lei sa che per un uomo celebre ci sono sempre due mondi: quello degli indifferenti, o peggio, che si trattano in un modo, e gli amici.³¹

Malaparte però tentenna, e il 9 ottobre Guarnati torna alla carica:

Sono contenta che anche Lei abbia fretta che il libro esca. Ma dipende esclusivamente da lei. È un mese e mezzo che ha le bozze. Dopo avrà poco da fare perché quel tale ed io potremo riscontrare le sue correzioni, e ricorrerò a Lei solo per cose indispensabili. Ma finisca questa prima correzione presto e mi rimandi tutto.³²

²⁹ D. Guarnati, lettera inedita a C. Malaparte, 25 agosto 1948, 93/432, AM, FBVS.

³⁰ C. Malaparte, *Golf handicaps*, K, p. 404, come la successiva.

³¹ D. Guarnati, lettera inedita a C. Malaparte, 5 settembre 1948, 93/432, AM, FBVS.

³² *Id.*, lettera inedita a C. Malaparte, 9 ottobre 1948, 93/432, AM, FBVS.

Il 2 novembre, insieme alle ultime bozze, «quelle delle prime pagine»³³, viene inviata a Malaparte una lista di ultimi dubbi e richieste di chiarimenti³⁴ e Guarnati annuncia: «Sto riscontrando le prime bozze già impaginate e la settimana ventura si stampa!». Il 20 novembre, però, Malaparte non ha ancora rinviato le bozze delle prime pagine, e ciò impedisce, come ripete esasperata Guarnati,

di andare in macchina per la numerazione delle pagine! (per il caso che Lei abbia aggiunto o tolto qualcosa. Non è prudente.) Ne ha per mezz'ora di lavoro. La prego vivamente di trovare il tempo se no non usciremo più in tempo per la distribuzione del libro in tutta Italia per le feste. Sarebbe per il libro, per me, per lei un danno gravissimo. Non m'intralci per una stupidaggine. Se mai, mi telegrafi per dirmi che così va bene. Le mando una seconda copia di quelle bozze per il caso che si fossero smarrite. Se lei non fosse un così caro amico, le direi senz'altro che se non mi risponde vado in macchina e stampo quelle pagine così come sono. Ma con lei, non mi piace.³⁵

Dichiarando di aver preparato molto bene il terreno per il lancio del libro, Guarnati si dice convinta che questo sia molto atteso e chiede a Malaparte dei consigli sulle librerie parigine a cui distribuire delle copie. Alla fine, non avendo ancora ricevuto le ultime attesissime bozze, Guarnati decide di stampare il primo capitolo, «numerando le pagine come se la *Storia di un manoscritto* rimanesse della stessa lunghezza. Quando dovremo stampare questa, se lei non avrà avuto tempo o voglia di rivederla, la stamperemo così»³⁶.

Il 27 dicembre Malaparte riceve da Daria Guarnati una lettera amareggiata:

Mi raccontava ultimamente un mio conoscente (il quale non fa il correttore di bozze per mestiere, dato che è, in una grande casa editrice, uno dei due o tre principali tecnici, ma occasionalmente lo fa per passione) che una volta pensò di aiutare uno scrittore suo amico, correggendo personalmente le bozze di un suo lavoro. Gli tolse dalla circolazione centinaia di errori di tutti i generi, se non migliaia. Naturalmente, come sempre, ne rimase qualcuno. L'autore cadde subito, come sempre, su uno di quelli e scrisse immediatamente al paziente amico per rimproverarlo. Naturalmente mai lo ringraziò per il resto.

In questi ultimi mesi, mentre facevo di tutto per ripubblicare il suo bel libro in una edizione pressoché soddisfacente per formato carta caratteri copertina relativa correttezza ho letto in varie occasioni, fra le sue righe, diversi “La dracu”. C'est la vie. Pazienza. Ho fatto del mio meglio, rivedendo personalmente tutto il vecchio testo stampato, le prime bozze, riscontrando le innumerevoli righe delle seconde bozze (mandando al diavolo l'inventore della linotype, rileggendo infine intieramente le seconde bozze. Ecc. ecc. fino ai fogli di macchina).

Lei mi ha subito accusata di averle fatto perdere settimane di tempo per aver messo, “alla francese”, delle minuscole ai titoli nobiliari, mentre era il mio magnifico italianissimo correttore

³³ D. Guarnati, lettera inedita a C. Malaparte, 2 novembre 1948, 93/432, AM, FBVS.

³⁴ «Ulisses, Ulyses, Ulysses da unificare. / Chieda alla charmante Mme Jean V. e senta se come dico io si dice la patte d'oie e non les pattes d'oie. / Lei ha lasciato questo: Mosleynon era se un pretendente alla dittatura, aveva, però, ecc. Posso mettere non fra se e un? / Cheveau léger su tutti i vocabolari che ho visti (francesi) si scrive al plurale senza nulla dopo l'u di cheveau. Va bene??? / Rockefeller. Toglierei l'e fra k e f. / Il correttore insiste su “marxistico”. Ma metterò quello che dice lei», *ibidem*.

³⁵ D. Guarnati, lettera inedita a C. Malaparte, 20 novembre 1948, 93/432, AM, FBVS.

³⁶ *Id.*, lettera inedita a C. Malaparte, 24 novembre 1948, 93/432, AM, FBVS.

che lo aveva fatto. Mi ha scritto che la mia lista delle sue opere era piena di sbagli, mentre non avevo fatto altro che copiare quella consigliatami da lei nel volume Bompiani, dentro c'erano in tutto due sbagli. Spero, immagino, che a Casella per quelle altre edizioni, non abbia fatto mai nessun rimprovero: c'era la guerra, e lei non era ancora un "enfant gâté".³⁷

Alla fine della lettera annuncia, però, scherzosamente di essere riuscita a distribuire, «malgrado [lui]»³⁸, il libro prima di Natale, e chiede allo scrittore di accettare con un sorriso i suoi auguri. Il volume, finito di stampare il 6 dicembre 1948 a Milano, reca nel frontespizio, a differenza di quanto richiesto da Casella, la dicitura «EDIZIONE DEFINITIVA (*Quarta Edizione*)» e non contiene più alcun riferimento all'editore napoletano. A tal proposito, Guarnati si era infatti documentata accuratamente: «passati due anni da quando è esaurito, egli non ha il diritto di affacciare pretese chiedendo delle copie col suo nome e con scritto su 4° edizione [...]. Gli manderò sì delle copie, ma uguali a tutte le altre»³⁹.

Confrontando la prima edizione Casella con la Guarnati, Pinotti ha notato che quest'ultima presenta innanzitutto «un testo purgato dei più gravi refusi e svarioni, concentrati in particolare nei nomi e nelle voci prelevate da lingue straniere»⁴⁰, ed è caratterizzata inoltre dall'«intermittente impiego dei corsivi»⁴¹ e dal passaggio dall'«invasivo uso delle maiuscole» a quello delle minuscole. Pinotti segnala poi molti interventi volti a restituire una maggiore colloquialità ai dialoghi francesi e molte variazioni dell'interpunzione che hanno lo scopo di rimodulare e dinamizzare la scansione ritmica del testo, ora «sopprimendo troppo rigide cesure logico-sintattiche»⁴², ora «incrementando l'impiego dei due punti e del punto e virgola», ora «creando pause forti e dense di pathos». Sono in parte ridotte le ripetizioni, e vi sono «modifiche non inquadrabili in una nitida linea correttoria»⁴³, come «il rapsodico abbandono di forme meno comuni o letterarie»⁴⁴. Fra le varianti sostanziali, Pinotti segnala un'«endemica ricerca di una maggiore precisione e intensità semantica»⁴⁵ e una «drastica resecazione del superfluo». A dispetto delle lamentele di Malaparte, l'apporto di Daria Guarnati risulta dunque essere fondamentale in vista della pubblicazione di un'edizione di *Kaputt* veramente curata ed emendata.

³⁷ D. Guarnati, lettera inedita a C. Malaparte, 27 dicembre 1948, 93/432, AM, FBVS.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ D. Guarnati, lettera inedita a C. Malaparte, 25 agosto 1948, 93/432 AM, FBVS.

⁴⁰ G. Pinotti, *Nota al testo*, cit., p. 458.

⁴¹ *Ivi*, p. 459, come la successiva.

⁴² *Ivi*, p. 460, come le successive.

⁴³ *Ivi*, p. 461.

⁴⁴ *Ivi*, p. 475.

⁴⁵ *Ivi*, p. 461, come la successiva.

Come abbiamo anticipato nel paragrafo precedente, la *Storia di un manoscritto* viene alleggerita a partire dalla quarta edizione. Dalla versione originale vengono espunte le parti riportate di seguito in grassetto:

KAPUTT (von hebraischen Koppârôth, Opfer, oder französisch Capot, matsch) zugrunde gerichtet, entzwei.
Meyer, Conversation lexicon 1860

Il manoscritto di *Kaputt* ha una storia: e mi sembra che nessuna prefazione convenga a questo libro meglio della storia segreta del suo manoscritto.

Ho cominciato a scrivere *Kaputt* nell'estate del 1941, all'inizio della guerra tedesca contro la Russia, nel villaggio di Pestscianka, in Ucraina, in casa del contadino Roman Suchèna. Ogni mattina mi sedevo nell'orto, sotto un albero di acacia, e mi mettevo a lavorare, mentre il contadino, seduto per terra presso il porcile, affilava le falci, o affettava le barbabietole e i verzi per i suoi maiali. **[Il nostro orto confinava con quello della Casa dei Soviet, occupata da un distaccamento di S.S. Se qualche S.S. si avvicinava alla siepe dell'orto, il contadino mi avvertiva tossendo.]**

La casa, dal tetto di stoppie, dai muri di terra e di paglia tritata, impastata con sterco di bue, era piccola e pulita, non aveva altra ricchezza fuorché una radio, un grammofono, e una piccola biblioteca con tutte le opere di Puschkin e di Gogol. Era la casa di un antico mujik, che i Tre Piani Quinquennali e le fattorie collettive avevano liberato dalla schiavitù della miseria, dell'ignoranza, e della sporcizia. Il figlio di Roman Suchèna, comunista, era meccanico in un kolkhoz di Pestscianka, il Kolkhoz Woroscilow, e aveva seguito l'esercito sovietico con la sua trattrice: nello stesso kolkhoz lavorava anche sua moglie, una ragazza taciturna e gentile, che verso sera, terminati i lavori del campicello e dell'orto, sedeva sotto un albero a leggere l'*Eugenio Onièghin* di Puschkin, nell'Edizione di Stato pubblicata a Charkow per il centenario della morte del grande poeta. (E mi ricordava le due figlie maggiori di Benedetto Croce, Elena e Alda, che nel giardino della loro casa di campagna a Meana, in Piemonte, leggevano Erodoto nel testo greco, sedute sotto un melo carico di frutti).

[Quando dovevo recarmi al fronte, distante da Petscianka solo un paio di miglia, affidavo il manoscritto di *Kaputt* al mio amico Roman Suchèna, che lo nascondeva dentro una buca nel muro del porcile. Allorché la Gestapo venne ad arrestarmi, e mi espulse dal fronte ucraino, (in seguito allo scandalo suscitato dalle mie corrispondenze di guerra, apparse nel *Corriere della Sera*), la nuora di Roman Suchèna mi cucì il manoscritto di *Kaputt* nella fodera dell'uniforme. Sarò sempre grato al contadino Roman Suchèna e alla sua giovane nuora, di avermi aiutato e salvare il mio pericoloso manoscritto dalle mani della Gestapo, Ripresi a scrivere *Kaputt* durante la mia permanenza in Polonia e sul fronte di Smolensk, nel gennaio e nel febbraio del 1942. Quando lascia la Polonia per recarmi in Finlandia, portai con me le pagine del manoscritto nascoste dentro la fodera del cappotto di vello di pecora.]

Terminai il libro, fuorché l'ultimo capitolo, nei due anni trascorsi in Finlandia. **[Nell'autunno del 1942 tornai in Italia in licenza di convalescenza, dopo una grave malattia contratta sul fronte di Petsamo, in Lapponia: al campo di aviazione di Tenpelhof, presso Berlino, tutti i passeggeri dell'aereo furono perquisiti dalla Gestapo. Per fortuna, non avevo su di me neppure una pagina di *Kaputt*: prima di lasciar la Finlandia, avevo diviso]** Divisi il manoscritto in tre parti, affidandole al Ministro di Spagna a Helsinki, Conte Augustin de Foxà, che lasciava il suo posto per tornare a Madrid presso quel Ministero degli Esteri, al Segretario della Legazione di Romania a Helsinki, Principe Dinu Cantemir, che andava a raggiungere il suo nuovo posto presso la Legazione di Romania a Lisbona, e all'Attaché de Presse della Legazione romena nella capitale della Finlandia, Titu Michailesco, che si recava a Bucarest. Dopo una lunga odissea, le tre parti del manoscritto pervennero finalmente in Italia, **[dove io stesso le nascosi dentro una buca nella roccia, nel bosco intorno alla mia casa di Capri,**

dalla parte dei Faraglioni. I miei amici de Foxà, Cantemir, e Michalesco, sanno quanto affettuosa è la mia gratitudine per loro. Un giorno spero di poter tornare a Berlino a dir grazie anche ai miei amici tedeschi dei quali debbo tacere i nomi, che hanno custodito per alcuni mesi, in casa loro, con gravissimo rischio, i capitoli di *Kaputt* che avevo scritto a Berlino.]

Nel luglio del 1943 mi trovavo in Finlandia, non appena ebbi notizia della caduta di Mussolini tornai in volo in Italia, [nascondendomi il manoscritto degli ultimi capitoli dentro la doppia suola delle scarpe. Ma due giorni dopo il mio arrivo a Roma, il 31 luglio, fui arrestato per aver pubblicamente dichiarato che il *putsch* tedesco contro l'Italia era imminente, e accusato Badoglio di non prender nessuna misura atta a fronteggiare il pericolo.

Fui inviato così, senza neppur avere il tempo di cambiarmi le scarpe, nella prigione di *Regina Coeli*, di cui negli ultimi anni ero divenuto un buon cliente. Debbo al pronto intervento dell'Ambasciatore Rocco, allora Ministro della Cultura Popolare, e poi Ambasciatore ad Ankara, del Generale Castellano, quello stesso che ha trattato con gli Alleati le condizioni di armistizio, del Ministro Pietromarchi, e del Consigliere di Legazione Rulli, allora Direttore della Stampa Estera, se il manoscritto degli ultimi capitoli del mio libro fu, insieme con me, liberato dal carcere.

Appena uscito di prigione lasciai Roma, e mi rifugiai] e mi rifugiai a Capri, per attendervi lo sbarco degli Alleati: e a Capri, nel settembre del 1943, terminai l'ultimo capitolo di *Kaputt*.

Nell'«edizione definitiva», la *Nota bibliografica* e la *Nota biografica*, già alleggerite a partire dalla terza edizione, vengono sostituite rispettivamente da un elenco delle opere di Malaparte, suddiviso in *Racconti*, *Saggi* e *Poesia*, e da un più breve *Ritratto biografico*. Nelle prime edizioni si trovano i seguenti testi (fra parentesi sono indicate le parti eliminate nell'edizione 1946):

Nota bibliografica

Scritti di Malaparte sono apparsi nella rivista «La Ronda», nella rivista di Piero Gobetti «La rivoluzione liberale», nelle «Nouvelles Littéraires», nella rivista letteraria americana «The Yale Review» (1935, 1936), nella «Italia letteraria», nella «Stampa», nel «Corriere della Sera», in «Pegaso», in «Prospettive», e in molte altre fra le maggiori riviste letterarie italiane e straniere. Ricchissima è la bibliografia critica intorno a Malaparte, considerato (per *Téchnique du coup d'État*, per *Le bonhomme Lénine*, per *Intelligenza di Lenin*, per *Il Volga nasce in Europa*, etc.) uno fra i più interessanti e originali [rappresentanti di quel gruppo di] scrittori europei [che, guariti di ogni illusione fascista, o comunque borghese, e scontata nelle carceri e nei campi di concentramento questa loro guarigione, si sono negli ultimi anni decisamente orientati verso la critica marxista dei problemi della cultura e della civiltà moderna]. Si sono ampiamente occupati dell'opera di Malaparte i più noti critici italiani e stranieri: da Strachey a Leone Trotzky, da Hermann Rauschnig, autore di Hitler mi ha detto e della Rivoluzione del nihilismo, a Charles Maurras e a Léon Daudet etc. etc. per i saggi politici; da Alfredo Panzini a Benjamin Crémieux, da Antonio Baldini a André Rousseaux, da Emilio Cecchi a Daniel Halévy etc. etc. per i saggi letterari e la prosa narrativa. Cfr. Enciclopedia Britannica, Enciclopedia Treccani.

Nota biografica

Curzio Malaparte è nato a Prato, presso Firenze, nel 1898. Ha studiato nel Collegio Cicognini e nell'Università di Roma. Nel 1914, a sedici anni, volontario in Francia nella Legione Garibaldina delle Argonne, e nel 1915 volontario sul fronte italiano. Ferito a Bligny, sul fronte francese, nel Luglio del 1918. Invalido di guerra, decorato di medaglie al valore italiane e francesi. Entrato per speciale concorso nel Ministero degli Esteri, era destinato prima a Versailles, per la Conferenza della Pace, poi alla Regia Legazione d'Italia in Varsavia. Nel 1921 lasciava la diplomazia per dedicarsi alla letteratura. [Alla fine di Settembre del 1922 si

iscriveva nei Fasci. Non ha preso parte a nessuna azione fascista, non ha avuto nessuna carica politica: limitando la sua attività al campo letterario e giornalistico.] Geloso della propria libertà di spirito, ha sempre combattuto ogni forma di settarismo, e difeso il suo diritto di rimaner fedele alle proprie amicizie, al di fuori e al di sopra di ogni considerazione politica. Direttore della Stampa nel 1929 e nel 1930. Ha percorso l'Europa, l'Africa e l'Asia. Nel Gennaio del 1931 **[abbandonava clamorosamente il Partito fascista, ed emigrato in Francia e in Inghilterra vi pubblicava] emigrava in Francia e in Inghilterra, dove pubblicava** con immenso successo *Téchnique du coup d'État* e *Le bonhomme Lénine*, che ne consacrarono la fama di scrittore, e collaborava con articoli antifascisti alle *Nouvelles Littéraires* e ad altre riviste e giornali francesi, inglesi e americani. **[Profondo conoscitore dei problemi del marxismo, ha dedicato negli ultimi quindici anni alla Russia sovietica, dove ha compiuto lunghi viaggi di studio, molte delle sue pagine migliori.]** Arrestato nel 1933 «per manifestazioni antifasciste all'estero» e dopo alcuni mesi di prigionia condannato a cinque anni di confino a Lipari. Scontata la pena, e ammonito, fu espulso dalla sua casa in Toscana con provvedimento di polizia. Tornato a Roma, veniva arrestato nel 1938 per la venuta di Hitler in Italia, e subiva i frequenti «fermi» e la «sorveglianza» cui erano soggetti, per misura di polizia, tutti gli ex confinati politici. Nel 1941, Capitano degli Alpini e corrispondente di guerra del Corriere della Sera dal fronte russo, veniva dalla Gestapo espulso dal fronte ucraino per le sue corrispondenze (raccolte nel libro *Il Volga nasce in Europa*) ispirate ad aperta simpatia per la Russia sovietica. Si recava allora in Finlandia, dove rimaneva due anni, poi in Svezia fino alla caduta del fascismo. Il 27 Luglio del 1943, appena avuta notizia dell'arresto di Mussolini, tornava immediatamente a prender il suo posto di libero scrittore in un'Italia nuovamente libera.

Il *Ritratto biografico* dell'«edizione definitiva», che sostituisce la *Nota biografica*, è sicuramente meno ridondante, ma sempre spregiudicato:

Curzio Malaparte è nato a Prato in Toscana, presso Firenze, il 9 giugno 1898. Ha compiuto gli studi classici al Collegio Cicognini di Prato e all'Università di Roma. Nel 1914, all'età di 16 anni, accorre in Francia volontario nella Legione Garibaldina delle Argonne. Partecipa alla guerra sul fronte italiano al Col di Lana, sulla Marmolada, sul Piave, sul Grappa. È ferito sul fronte francese, a Bligny, nel 1918. È decorato di medaglie al valore italiane e francesi. Nel 1919 entra al Ministero degli Esteri come Addetto di Legazione, nel 1921 lascia la diplomazia per dedicarsi alla letteratura. Nel 1933 è condannato a cinque anni di confino a Lipari per «manifestazioni antifasciste all'estero». Torna in prigionia nel 1938 nel 1939, per «misura di pubblica sicurezza», ogni volta che un gerarca nazista giunge in visita a Roma. Nel 1941 è espulso dal fronte russo per ordine di Hitler in seguito alle sue corrispondenze di guerra al «Corriere della Sera», e condannato a quattro mesi di ammonizione. Nel 1943 si arruola volontario nel Corpo Italiano della Liberazione, e partecipa ai combattimenti sul fronte di Cassino e sulla Linea Gotica come ufficiale di collegamento col Comando Supremo Alleato e con la Divisione Partigiana «Potente».⁴⁶

Il 13 aprile 1949, Daria Guarnati chiede che per la quinta edizione di *Kaputt* Malaparte le invii le sue correzioni mentre la tipografia le prepara il preventivo per i flani. Dopo aver ingiustamente definito ancora «più scorretta delle altre»⁴⁷ la quarta edizione di *Kaputt*, il 26 aprile Malaparte scrive:

⁴⁶ C. Malaparte, *Ritratto biografico*, K 1948, p. 6.

⁴⁷ *Id.*, lettera a D. Guarnati, 26 aprile 1949, ora *M. VII*, p. 495.

È stata lei a chiedermi di stampare la 5° edizione. Ho acconsentito per amicizia. Le ragioni che lei invocava erano giustissime: bisognava ristampare un libro che i librai chiedevano invano. Ebbene. Ora siamo al punto in cui mi aveva lasciato Casella. Se io non le parlavo dei flans, lei lasciava scomporre il libro, e fra un paio di mesi non ne avevamo più nemmeno una copia. E allora? Son questi dei buoni criteri editoriali? Ma così non si fanno le cose, cara Daria. Ora capisco perché la sua attività editoriale è passiva: per colpa sua. Lei lavora da donna: senza continuità, a scatti, con entusiasmi improvvisi e improvvisi pentimenti. Non dica che sono io che lavoro a scatti: io sono scrittore, e lavoro assiduamente tutti i giorni, al mio lavoro. Lei è editrice, e non può pretendere da me che io abbia continuità per un lavoro che non è il mio.⁴⁸

Daria Guarnati risponde agli attacchi di Malaparte con perfetto aplomb:

Ora potrei, invece di parlare di cose utili, andare a cercare nella corrispondenza sua e mia le date che le dimostrerebbero che, 9 volte su 10, i ritardi sono dipesi da lei. Ma non servirebbe a niente. Anche perché lei sa magnificamente (e spudoratamente) essere in malafede per mettere *knock out* il suo avversario... Dunque sarò magnanima e non ne farò niente. [...]

KAPUTT: Il tipografo ha fame di piombo e non vede l'ora di fare i flans per scomporre. Ma non si possono fare senza le sue correzioni perché correggere in seguito sarebbe una spesa nuova sprecata. Bisogna dunque che lei, che me lo promette da gennaio, mi mandi, come dice sempre, subito, subito. Il tipografo mi ha dato una specie di ultimatum: ossia il tempo di scriverle e di ricever la risposta. Se no il 5 maggio scompone.⁴⁹

Dopo altre numerose sollecitazioni, il 16 luglio 1949 Guarnati annuncia: «Ho atteso infine le correzioni di *Kaputt* per 6 mesi. Finché una mattina, come lo prevedevo e lo temevo, mi ha telefonato [...] il simpatico tipografo ed amico (grande ammiratore suo) Achille Scotti dicendomi che aveva dovuto scomporre *Kaputt*»⁵⁰. A causa di questo problema, si finirà per riparlare della ristampa del volume soltanto l'anno successivo: il 20 aprile 1950, Guarnati scrive a Malaparte tramite il suo avvocato per chiedere che le vengano inviate le correzioni da apportare all'edizione definitiva, ma la corrispondenza conservata in archivio s'interrompe a questa data, ed è dunque impossibile sapere come si arrivò alla quinta edizione.

Uscito senz'altro dopo il mese di maggio 1950, il volume non porta più la sigla editoriale Guarnati ma quella nuova di Aria d'Italia. Soltanto la quinta e ultima edizione di *Kaputt*, contenente la stessa *Storia di un manoscritto* approntata per la quarta e nessuna nota bio-bibliografica, consente allo scrittore di apportare «una nuova serie di modifiche, che mirano a condurre in porto la campagna correttoria avviata in funzione [dell'edizione Guarnati]»⁵¹, e può essere quindi considerata la vera edizione definitiva del romanzo.

⁴⁸ C. Malaparte, lettera a D. Guarnati, 26 aprile 1949, ora *M. VII*, p. 495.

⁴⁹ D. Guarnati, lettera inedita a C. Malaparte, 4 maggio 1949, 93/432, AM, FBVS.

⁵⁰ *Id.*, lettera inedita a C. Malaparte, 16 luglio 1949, 93/432, AM, FBVS.

⁵¹ G. Pinotti, *Nota al testo*, cit. p. 464.

3.1.2 Le traduzioni

Sul retro della sovracoperta della seconda edizione di *Kaputt* è annunciata la pubblicazione di ben cinque traduzioni straniere: due in inglese, una dell'americana Dutton e l'altra dell'inglese Heinemann, una in francese di Grasset, una in spagnolo di Ulisses, e una in svedese di Bonnier. Ma intorno al 15 febbraio 1945, dopo soli quattro mesi dalla prima comparsa di *Kaputt*, Malaparte era riuscito davvero a prendere accordi con tutte queste case editrici straniere? Da quanto Giuseppe Prezzolini scrive a Malaparte il 28 giugno 1945 risulta chiaro come quello di Casella e Malaparte fosse in realtà un *bluff* promozionale:

appena letto il libro telefonai a Dutton, che il tuo editore annuncia nella coperta come futuro editore negli Stati Uniti (scelta, se vera, ottima) ma Dutton mi rispose che non sa nulla del tuo libro, sebbene abbia avuto anche da altri la stessa domanda. Mi pare, se non sbaglio, che si continua in Italia con il sistema del "bluff" – ma ti ripeto, se poi mi sbaglio, e Dutton, per ragioni sue, non vuol dire la verità, son contentissimo perché è un buon editore.¹

Stando anche ad altri documenti reperiti in archivio, sembra che Casella e Malaparte abbiano cominciato soltanto dalla primavera 1945 a ricevere i primi messaggi per la cessione dei diritti delle traduzioni estere: fra le prime case editrici a cercare di procurarsi un'opzione vi sono, per esempio, la tedesca Stalhberg e la francese Stock²; e non manca inoltre una prima traduzione abusiva della rivista svizzera «Die Welwoche»³. Come si evince dagli appunti del *Giornale segreto*, Malaparte si era già messo in contatto con alcuni traduttori sin dal 1944, ma soltanto la collaborazione per la traduzione inglese di Cesare Foligno, coinvolto già a marzo di quell'anno⁴, porterà frutti sul lungo termine; negli altri casi si risolverà invece in un nulla di fatto, come dimostra la sostituzione del primo traduttore tedesco e del primo francese – tali Wedel e Soro, di cui nel diario non viene indicato altro che il nome – rispettivamente con Hellmut Ludwig e Juliette Bertrand⁵. Resta il fatto che, all'uscita

¹ G. Prezzolini, lettera a C. Malaparte, 28 giugno 1945, 244/1261, AM, FBVS, ora *M. VI*, p. 661.

² «Il sig. Foà, proprietario dell'«Agenzia Letteraria Internazionale» di Milano vorrebbe acquistare i diritti di traduzione in lingua tedesca di *Kaputt* se è possibile i diritti generali; se non anche limitatamente alla sola Svizzera, dove attualmente questo Sig. Foà si trova. Egli si agita per incarico dell'Editore Stalhberg (forse il nome non si scrive proprio così), ma è comunque si scrive il suo nome un editore di prim'ordine», G. Casella, lettera inedita a C. Malaparte, 10 maggio 1945, 240/1203, AM, FBVS; «Nous avons écrit le 5 juillet dernier au Ministère des Affaires Etrangères pour lui demander de vous transmettre de notre part une offre pour la publication de l'ouvrage que vous avez édité: "KAPUTT" de Malaparte. Cette lettre est restée jusqu'ici sans réponse», G. Boutelleau, lettera a G. Casella, 26 ottobre 1945, 240/1203, AM, FBVS, ora *M. VI*, p. 710.

³ «Già in Aprile avevo segnalato che la Weltwoche pubblicava abusivamente *Kaputt* e chiedevo istruzioni», R. Lumi, lettera a C. Malaparte, 25 agosto 1945, *M. VI* p. 677.

⁴ «Oggi è venuto Foligno, che ha preso il IV capitolo per tradurlo in inglese», C. Malaparte, 19 marzo 1944, quaderno n°2, ora *M. VI*, p. 484; «È arrivato il saggio della traduzione di Foligno», C. Malaparte, 4 aprile 1944, ivi, ora ivi, p. 487.

⁵ «Probabilmente Wedel tradurrà il mio *Kaputt*», C. Malaparte, 12 marzo 1944, ivi, ora ivi, p. 483; «Venuto alle 11 Napolitano col prof. Soro, per la traduzione francese. [...] Credo andrà bene», C. Malaparte, 23 marzo 1944, ivi, ora ivi, p. 485.

della seconda edizione del romanzo, Malaparte non aveva firmato ancora alcun contratto con le cinque case editrici chiamate in causa a loro insaputa per la promozione del libro.

La prima trattativa ad essere avviata è quella con Denoël, nel settembre 1945, grazie all'inatteso aiuto dell'amico di Malaparte, Giuseppe Vittorio Sampieri. Entusiasmato dalla lettura di *Kaputt*, il regista comunica a Malaparte di aver parlato del romanzo «in termini così ammirativi»⁶ con i suoi amici della *rive gauche* e in particolare con Guy Tosi, direttore letterario della casa editrice Denoël, da convincerlo a «lanciarne immediatamente una traduzione francese». Sampieri avverte inoltre Malaparte che pubblicare con Grasset, come già annunciato, rischierebbe, per via della nuova *équipe* editoriale, di rallentare i tempi di uscita del volume, mentre Denoël sarebbe «pronto al lancio immediato». Nulla avrebbe potuto convincere Malaparte più della prospettiva di una rapida uscita: lo scrittore non si lascia sfuggire l'occasione e a ottobre il contratto con Denoël è già concluso⁷. La traduzione francese di Juliette Bertrand esce il 15 maggio 1946.

Nell'edizione francese, l'*Histoire d'un manuscrit* corrisponde quasi completamente a quella pubblicata nell'edizione Casella 1944, fatta salva l'eliminazione di alcune parti che verranno omesse anche nell'edizione Guarnati del 1948:

Casella 1944	Denoël 1948
<p>KAPUTT (von hebraischen Koppâroth, Opfer, Opfer, oder französisch Capot, matsch) zugrunde gerichtet, entzwei. Meyer, Conversation lexicon 1860</p> <p>[...] I miei amici de Foxà, Cantemir, e Michailesco, sanno quanto affettuosa è la mia gratitudine per loro. Un giorno spero di poter tornare a Berlino a dir grazie anche ai miei amici tedeschi dei quali debbo tacere i nomi, che hanno custodito per alcuni mesi, in casa loro, con gravissimo rischio, i capitoli di <i>Kaputt</i> che avevo scritto a Berlino. Nel luglio del 1943 mi trovavo in Finlandia, non appena ebbi notizia della caduta di Mussolini tornai in volo in Italia, nascondendomi il manoscritto degli ultimi capitoli dentro la doppia suola delle scarpe. Ma due giorni dopo il mio arrivo a Roma, il 31 luglio, fui arrestato per aver pubblicamente dichiarato che il <i>putsch</i> tedesco contro l'Italia era imminente, e accusato Badoglio di non prender nessuna misura atta a fronteggiare il pericolo.</p>	<p>KAPUTT (von hebraischen Koppâroth, Opfer, Opfer, oder französisch Capot, matsch) zugrunde gerichtet, entzwei. Meyer, Conversation lexicon</p> <p>[...] Mes amis de Foxà, Cantemir, et Michailesco n'ignorent pas quelle gratitude affectueuse j'ai pour eux.</p> <p>Au mois de juillet 1943, je me trouvais en Finlande. Dès que j'appris la chute de Mussolini, je revins par la voie des airs en Italie.</p>

⁶ G. V. Sampieri, lettera a C. Malaparte, 25 settembre 1945, *M. VI*, p. 693, come le successive.

⁷ «Contrat *Kaputt* envoyé Italie le 23 octobre 1945 par Sampieri stop prière accuser réception par télégramme = Editions Denoël», G. Casella, lettera inedita a C. Malaparte, 6 dicembre 1945, 240/1203, AM, FBVS.

<p>Fui inviato così, senza neppure avere il tempo di cambiarmi le scarpe, nella prigione di <i>Regina Coeli</i>, di cui negli ultimi anni ero divenuto un buon cliente. Debbo al pronto intervento dell'Ambasciatore Rocco, allora Ministro della Cultura Popolare, e poi Ambasciatore ad Ankara, del Generale Castellano, quello stesso che ha trattato con gli Alleati le condizioni di armistizio, del Ministro Pietromarchi, e del Consigliere di Legazione Rulli, allora Direttore della Stampa Estera, se il manoscritto degli ultimi capitoli del mio libro fu, insieme con me, liberato dal carcere.</p> <p>Appena uscito di prigione lasciai Roma, e mi rifugiai a Capri, per attendervi lo sbarco degli Alleati: e a Capri, nel settembre del 1943, terminai l'ultimo capitolo di <i>Kaputt</i>. [...]</p>	<p>C'est à Capri qu'au mois de septembre 1943, j'achevai le dernier chapitre de <i>Kaputt</i>.</p>
--	--

La nota bibliografica e quella biografica – avverte una frase in calce ai due testi – «sont celles qui accompagnent l'édition italienne de *Kaputt* (Casella, édit. Naples)»⁸. La traduttrice francese, che aveva tradotto in maniera generalmente fedele le due note, aveva fatto infuriare Malaparte per non aver messo in risalto il suo arruolamento volontario in Francia, ossia per aver riassunto arbitrariamente la frase: «Nel 1914, a sedici anni, volontario in Francia nella Legione Garibaldina delle Argonne, e nel 1915 volontario sul fronte italiano. Ferito a Bligny, sul fronte francese, nel Luglio del 1918»⁹, diventata in francese: «En 1914, à 16 ans, il est volontaire sur le front italien. Il est blessé à Bligny, sur le front français, en juillet 1918»¹⁰. Quella frase era particolarmente cara a Malaparte perché aveva lo scopo di porre il lettore e il critico francese «in una situazione d'animo [...] favorevole»¹¹ a lui come uomo e scrittore, ma, più in generale, il lavoro di Juliette Bertrand aveva suscitato in lui numerose perplessità. Come aveva spiegato a Guy Tosi alla fine del gennaio 1948, mentre era in preparazione la quarta edizione:

Tutti i più importanti giochi di spirito vi sono fraintesi, e perciò nulli. «Spiaggia» è tradotto con «piazza», «torre» con «corte». L'ambasciata d'Italia diventa l'ambasciata di Germania, il che porta il lettore a credere che io fossi a pranzo all'Ambasciata di Germania, mentre sono a pranzo all'Ambasciata d'Italia. La condanna a due anni di ammonizione, che si deve tradurre in francese con «due anni di residenza forzata», è tradotto «il reçu un avertissement», etc. etc. Sono pronto, qualora Lei lo desideri, a darle il testo francese con le correzioni più importanti. E lei vedrà che ho ragione di ritenere inaccettabile la traduzione francese, che io non ho rivisto, per la quale non mi è stato chiesto il «bon à tirer» e di cui, perciò, non ho nessuna responsabilità. Juliette Bertrand si rifiuta di apportare al testo le correzioni indispensabili, perciò tocca a me, anzi a noi, provvedere perché la nuova edizione sia esente dagli errori più dannosi. Ho fatto correggere, d'accordo con lei, la traduzione di Juliette Bertrand dal Prof. Novella. Io stesso ho

⁸ C. Malaparte, *K Denoël*, p. 7.

⁹ *Id.*, *K 1944*, p. 5.

¹⁰ *Id.*, *K Denoël*, p. 6.

¹¹ *Id.*, lettera a G. Tosi, 23 gennaio 1948, ora *M. VIII*, p. 31.

corretto il testo francese, e Le invierò la copia da me corretta perché le correzioni siano, dal vostro correttore, trasposte nel testo francese definitivo.¹²

L'uscita, in autunno, dell'edizione "definitiva" francese provocherà nuove lamentele dello scrittore:

Ho avuto [...] la nuova edizione di *Kaputt*, che prova ancora una volta come la Casa Denoël non sappia più né stampare né cucire un libro, o meglio, non sappia neppure cos'è un libro ben stampato e ben presentato. Guardi la carta, infinitamente peggiore di quella di molti altri editori, e di quella di Domat, e guardi la stampa. Aggiungo che, naturalmente, non si son degnati neppure di mettere il titolo al primo capitolo, titolo sostituito con tre asterischi. Per queste ragioni no, caro Tosi, non sono e non posso esser soddisfatto. E l'edizione non mi è piaciuta. Le chiacchiere son chiacchiere, ma con i bei discorsi non si stampano i libri. Mi vuol spiegare perché non si riesce a far uscire un libro ben stampato dalla Casa Denoël?¹³

All'inizio del novembre 1945 Malaparte si vanta con Vallecchi di essere già riuscito a combinare ben sei edizioni straniere (americana, francese, tedesca, svizzera, brasiliana e cecoslovacca) e di aver cominciato a prendere accordi per altre cinque (polacca, spagnola, olandese, danese e svedese)¹⁴. Lo scrittore si mostra tuttavia parzialmente più cauto nel comunicare a Vallecchi la lista aggiornata delle traduzioni da stampare sul retro della sovracoperta della terza edizione del romanzo: chiede infatti di sostituire il nome di Grasset con quello di Denoël, e di aggiungere ai nomi di Dutton, Heinemann, Ulisses e Bonnier soltanto quelli di Berman Fischer (Berlino), Artemis Verlag (Zurigo) e Vecchi Ltda (Rio de Janeiro)¹⁵, per un totale di otto annunci. Oltre a Denoël, tuttavia, soltanto due degli altri editori citati dallo scrittore pubblicheranno effettivamente una traduzione di *Kaputt* negli anni successivi: l'americano Dutton e lo svedese Bonnier.

Già all'inizio del gennaio 1946 Casella commentava positivamente le condizioni contrattuali proposte allo scrittore da Dutton, sostenendo che fossero le stesse «praticate ai grandi autori internazionali»¹⁶: benché non siano conservati documenti che lo attestino, i primi contatti con l'editore devono essere stati presi l'anno precedente. Per l'edizione americana viene proposta la traduzione di Cesare Foligno e il romanzo esce negli Stati Uniti fra l'ottobre e il novembre 1946. L'edizione americana viene pubblicata con la stessa *Storia di un manoscritto* della versione originale del 1944, ma senza la definizione di *Kaputt* in esergo, e senza alcuna nota bio-bibliografica dell'autore, scelta che Malaparte ha sostenuto in più occasioni essere stata presa in autonomia dal

¹² *Id.*, lettera a G. Tosi, 23 gennaio 1948, ora *M. VIII*, p. 31.

¹³ *Id.*, lettera a G. Tosi, 15 ottobre 1948, ora *M. VIII*, p. 210.

¹⁴ *Id.*, lettera a E. Vallecchi, 8 novembre 1945, ora *M. VI*, p. 712.

¹⁵ *Id.*, lettera a E. Vallecchi, 15 novembre 1945, ora *ivi*, pp. 713-714.

¹⁶ G. Casella, lettera a C. Malaparte, 7 gennaio 1946, 240/1203, AM, FBVS, ora *M. VII*, p. 10.

proprio editore, così come quella di omettere l'undicesimo capitolo, *Il fucile impazzito*: «Mr. Dutton, je ne sais pas pourquoi, a supprimé, dans l'édition américaine, le chapitre intitulé *The crazy gun*. C'est l'un des chapitres qui plaît le plus au public européen, et je suis sûr qu'il aurait enchanté le public américain»¹⁷.

Benché i contatti di Malaparte con Bonnier siano attestati sin dalla fine del novembre 1945¹⁸, la traduzione svedese a opera di Karin Alin uscirà invece solo nel 1948. Sul sito della casa editrice è segnalato che la prima edizione del 1948 è stata pubblicata in versione parziale¹⁹, ma non sappiamo perché e in che modo la versione originale sia stata censurata. In questa prima edizione svedese di *Kaputt* è stata riprodotta la *Storia di un manoscritto* originale, ma, come per la traduzione americana, non le note bio-bibliografiche dell'autore.

Nel maggio 1946 Malaparte conclude un contratto con la casa editrice José Janes di Barcellona²⁰, ma la pubblicazione dell'edizione spagnola, prevista con sicurezza per il marzo 1947²¹, tarderà diversi mesi prima di vedere la luce. In una lettera del 30 luglio 1947, l'editore spagnolo spiega a Malaparte che la censura aveva in un primo momento approvato la pubblicazione di *Kaputt*, per poi fare retromarcia nel momento stesso in cui il libro stava andando in stampa. José Janes spiega:

J'ai téléphoné à Madrid mais on m'a répondu très évasivement. Toutes sortes d'hypothèses étaient permises. S'agissait-il d'un secret d'État ? On m'a fait comprendre quelques raisons motivant l'interdiction étaient très spéciales. Or, un fait peut-être symptomatique s'est produit il y a quelques semaines.

Le correspondant à Paris du quotidien «ABC», de Madrid, a publié une chronique où il commentait le succès de *Kaputt* dans la capitale française. Il insistait surtout sur l'atmosphère de curiosité que le livre avait créée autour d'Augustin de Foxa. Les parisiens ont été frappés au sujet de Foxa ; on veut connaître sa vie, on répète ses mots ; enfin on en a fait un « type ». Sa popularité est devenue soudain énorme dans quelques milieux notamment *highbrow*. Mais il est possible que Foxa n'en ait pas été flatté. Je ne le connais pas intimement et je n'ai aucune raison pour croire qu'il puisse se fâcher du fait que vous avez reproduit dans *Kaputt* quelques-uns de ses mots. Néanmoins il était permmissible de supposer sans invraisemblance qu'il n'anime point que ses mots dits en Finlandie soient connus en Espagne.

Je vous prie de ne pas croire que je tiens de Foxa comme responsable de l'interdiction. Je le crois incapable de se mêler à des manœuvres aussi basses, mais il aurait peut-être des amis menés à la sottise par un zèle exagéré.

Il ne m'est resté d'autre solution que d'aller à Madrid moi-même et arranger l'affaire. Je suis

¹⁷ C. Malaparte, lettera a R. Sommerville, 11 marzo 1948, ora *M. VII*, p. 75.

¹⁸ «Caro Malaparte, eccoti il telegramma di AAKE BONNIER da New York: Editore Casella – Naples – can you grant Bonnier publishing house Stockholm Sweden option for Curzio Malaparte Kaputt and where we find a copy of the English translation», G. Casella, lettera inedita a C. Malaparte, 25 novembre 1945, 240/1203, AM, FBVS.

¹⁹ Cfr. <https://www.albertbonniersforlag.se/bocker/154088/kaputt/>.

²⁰ «Ti mando il contratto spagnuolo di José Janes», G. Casella, lettera inedita a C. Malaparte, 3 maggio 1946, 240/1203, AM, FBVS.

²¹ «*Kaputt* est déjà sous presse. Je crois que dans une quinzaine le livre sera prêt pour la vente», J. Janes, lettera a C. Malaparte, 19 febbraio 1947, ora *M. VII*, p. 517.

rentré à Barcelone avec l'autorisation d'imprimer *Kaputt*, et *Kaputt* vient de paraître.²²

La traduzione spagnola di *Kaputt* a opera di R. Coll Robert, «sans doute quelque peu expurgée»²³, contiene l'indicazione «Mayo 1947», anche se uscirà probabilmente qualche mese più tardi. Alla fine del marzo 1948, l'editore spagnolo annuncia a Malaparte di aver venduto fino a quel momento ottomila copie: «Étant donné les chiffres habituelles de vente des livres dans un pays si petit que l'Espagne et aussi la forte campagne que les éléments cléricaux de notre pays ont mené contre votre livre, on peut bien considérer que nous avons connu véritable succès»²⁴. Per aggirare il nuovo contrordine della censura che avrebbe vietato a Janes di stampare una seconda edizione di *Kaputt*, l'editore adotterà un *escamotage*, continuerà cioè «à faire imprimer au fur et à mesure des ventes, mais en laissant subsister la mention "Première édition"». Ne vous étonnez donc pas si vous n'avez qu'une première édition en Espagne!»²⁵.

Alla fine del maggio 1947 Gustav Bernau, agente letterario della casa editrice ELK di Praga, comunica a Malaparte che *Kaputt* dovrebbe essere pubblicato all'inizio dell'autunno o prima²⁶: si può dunque supporre che alla fine del novembre 1946, quando annunciava a Mondadori di aver quasi concluso un accordo con un editore cecoslovacco²⁷, Malaparte si stesse riferendo proprio a ELK. L'edizione ceca, nella traduzione di Karel Jangl, dev'essere effettivamente uscita all'inizio dell'autunno 1947, se il 6 novembre di quell'anno Bernau annunciava a Malaparte l'arrivo imminente di alcune copie. L'edizione ceca dev'essere stata condotta a partire dalla traduzione americana, perché il volume presenta un'identica struttura: oltre a essere privo della nota biografica e di quella bibliografica, presenta la stessa *Storia di un manoscritto* senza la definizione di *Kaputt* in esergo. A differenza della traduzione americana, tuttavia, non manca in questa nessun capitolo.

Nel 1947 Malaparte continua a ricevere richieste per la cessione dei diritti per la traduzione di *Kaputt* in romeno, norvegese, finlandese e ungherese²⁸, e nei primi mesi del 1948 stipula un

²² J. Janes, lettera a C. Malaparte, 30 luglio 1947, ora *M. VII*, p. 677.

²³ P. Laleure, lettera a C. Malaparte, 2 aprile 1948, ora *M. VIII*, p. 90.

²⁴ J. Janes, lettera a C. Malaparte, 24 marzo 1948, ora *ivi*, p. 84.

²⁵ P. Laleure, lettera a C. Malaparte, 2 aprile 1948, ora *ivi*, p. 90.

²⁶ G. Bernau, lettera a C. Malaparte, 29 maggio 1947, *M. VII*, p. 611.

²⁷ C. Malaparte, lettera ad A. Mondadori, lettera 28 novembre 1946, ora *M. VIII*, p. 225.

²⁸ «Approfitto della prossima venuta costà di un conoscente del nostro comune amico Alessandro Ciorănescu della Ambasciata romena, per interessarla direttamente alla traduzione e pubblicazione in rumeno del suo "Kaputt". Da vario tempo, per desiderio della casa editrice Modernă di Bucarest, sono intervenuto, tramite la Società Italiana degli Autori, presso il Casella di Napoli per ottenere la Sua autorizzazione alla stampa del volume, ma sino a questo momento, nonostante più di una sollecitazione, non ho avuto alcuna risposta», B. Manzone, lettera a C. Malaparte, 18 marzo 1947, 104/483, AM, FBVS, ora *M. VII*, p. 541; «I wonder if you have got a Norwegian publisher as well, and a Danish or Finnish one? If not, I think I could find some for you, if you let me know that your book is still free for those countries and that you will grant me the options», K. Alin, lettera a C. Malaparte, 17 maggio 1947, ex 53(?), AM, FBVS, ora *M. VII*, p. 602; «Il giornale "Hirlap di Budapest (antico Pesti Hirlap) vorrebbe acquistare i diritti di "Kaputt" per pubblicazione a puntate e in volume», L. Foa, lettera inedita a C. Malaparte, 27 maggio 1947, ex 53(?), AM, FBVS;

contratto con la casa editrice norvegese Aschehoug, che pubblica la traduzione di J. O. Dedekam nello stesso anno, probabilmente fra settembre e ottobre²⁹. Malaparte aveva promesso ad Aschehoug una prefazione per l'edizione norvegese³⁰: in realtà il volume è corredato non di una vera e propria premessa, ma di un testo intitolato *Autoritratto dell'autore (Forfatterens selvportrett)* e datato «Parigi, 1948», che sostituisce la nota bio-bibliografica delle edizioni precedenti. Per quanto ci è stato possibile ricostruire, risulta che tale *Autoritratto* sia la traduzione norvegese di un testo francese intitolato *Portrait de l'auteur par lui même* e trascritto da Edda Ronchi Suckert nell'ottavo volume della sua antologia. Nel suo *Autoritratto*, Malaparte riprende tutti i punti fondamentali della nota biografica dell'edizione Casella 1944, ma aggiunge non pochi dettagli sui suoi fantasiosi meriti antifascisti e antinazisti. Nel 1948, a due anni dalla prima pubblicazione francese e americana, erano infatti già scoppiate grosse polemiche sui suoi trascorsi, ed egli, con questa prefazione, intendeva mettersi al riparo da ogni potenziale accusa.

Truccando dati e date, sottolinea per esempio di aver interrotto i suoi rapporti con il fascismo e con Mussolini nel 1931, e di essere stato arrestato «chaque fois qu'un leader nazi venait à Rome visiter Mussolini : ainsi il m'advint à l'occasion de la visite d'Hitler, de Goering, de Goebbels, de Himmler»³¹; afferma che in seguito alla pubblicazione di *Kaputt*, «les Allemands ont déporté mon père, âgé de 80 ans, ont détruit complètement ma maison familiale de Forte dei Marmi, en Toscane, et ont tué “par mégarde” mon unique neveu, Giorgio Ronchi, âgé de 13 ans, fils de ma sœur et du Professeur Ronchi de l'Université de Florence»³². Come ha notato Maurizio Serra, tuttavia,

Erwin Suckert non è mai stato deportato né minacciato di condanna a morte, e morirà alla bella età di novantun anni, qualche mese prima di suo figlio. Quanto a Villa Hildebrand – che non era propriamente – “di famiglia” – era stata danneggiata, come tante altre case della costa toscana, ma non era stata distrutta, se lo scrittore poteva già abitarci nella primavera del 1946, come indica la sua corrispondenza. Infine, se è esatto che Giorgio Ronchi morì adolescente il 26 agosto 1944, non c'è la minima indicazione che si sia trattato di una rappresaglia o di una

«Abbiamo ricevuto tempo fa la Sua lettera [...] nella quale Lei ci scriveva che non poteva trattare a mezzo nostro per i diritti danesi di Kaputt perché aveva già trattative con l'editore Soerensen. Ora il nostro rappresentante in Danimarca torna alla carica scrivendoci che l'editore il quale lo ha incaricato di procurarsi un'opzione sul Suo libro è molto “più importante” di Soerensen. Glielo scrivo a puro titolo di informazione, nel caso che lei non avesse ancora concluso con Soerensen oppure che ritenesse di prendere in esame anche un eventuale offerta trasmessaci dal nostro rappresentante danese. [...] Ci interesserebbe invece avere un'opzione di un paio di mesi per la Norvegia e la Finlandia, dove, a quanto lei ci ha scritto, nulla ancora è stato fatto. Se è d'accordo, ci faccia mandare per favore due copie del libro», L. Foa, lettera inedita a C. Malaparte, 11 dicembre 1946, ex 53(?), AM, FBVS.

²⁹ Si desidera ringraziare la National Library of Norway, in particolare nella persona di Jakob Berg Olsen per le preziose indicazioni bibliografiche, oltretutto per le scansioni e le traduzioni generosamente fornite (mail del 1° e 2 febbraio 2021 all'autrice).

³⁰ Il 20 marzo 1948, Aschehoug scrive a Malaparte «Nous sommes heureux d'apprendre que vous nous envoyons [sic] dans quelques jours une préface pour les lecteurs norvégiens», H. Aschehoug, lettera a C. Malaparte, 20 marzo 1948, ex 53(?), AM, FBVS, ora *M. VIII*, p. 84.

³¹ C. Malaparte, *Portarit de l'auteur par lui-même*, ora *M. VIII*, p. 125.

³² Ivi, p. 126.

vendetta contro lo zio.³³

Anzi, come è segnalato sul sito della fondazione istituita in onore del ragazzo da parte dei suoi genitori, Giorgio Ronchi «was killed in 1944 by the very last German bomb to hit Florence»³⁴.

Come se queste dichiarazioni non fossero sufficienti, leggiamo ancora:

Je n'ai jamais vu, ni connu, ni parlé avec n'importe quel chef nazi, avant et pendant la guerre, excepté le Gouverneur de la Pologne, Frank, lors de mon passage en Pologne en 1942 pour me rendre en Finlande. Comme correspondant de guerre italien (l'Italie était alliée de l'Allemagne) ne pouvais pas refuser l'invitation de Frank à aller le voir, comme ne pouvaient refuser la même invitation les autres correspondants de guerre italiens qui étaient avec moi. Mais un certain épisode de ma visite à Frank mérite un éclaircissement. Quand Frank lève le fusil et vise l'enfant, je ne lui donnai pas le temps de tirer. Je lui abaissai le bras, et lui dis : « Vous ne faites pas cela. Si vous faites cela, je raconterai tout ça dans le *Corriere della Sera*, et vous aurez des gros ennuis. Le peuple italien n'aime pas qu'on assassine les enfants ». Frank me regarda fixement. « Quel cœur tendre vous avez vous autres italiens ! » dit-il, et il restitua le fusil au soldat. Dans mon livre, j'ai arrêté brusquement le [...] au moment où Frank lève le fusil et vise l'enfant : car, si j'avais continué le récit jusqu'au moment où Frank restitua le fusil au soldat, tirer, l'effet artistique en aurait été grandement diminué.

Je prends l'occasion de cette nécessaire explication pour dire que je ne suis ni un cynique, ni un sadique, je suis un homme qui souffre, comme tout le monde, devoir souffrir les êtres humains et les animaux. Ceux qui me connaissent, savent que si dans mon livre j'apparaît parfois extrêmement froid, impassible (et cela uniquement sensible à tout ce qui est douleur et injustice). Si j'étais cruel, cynique, sadique, je n'aurais été tant de fois en prison, et toujours pour des raisons qui me font honneur. J'ajoute que j'ai reçu officiellement, en 1941, le remerciement de la Communauté juive de Jassy, en Roumanie, pour avoir sauvé la vie de 321 juifs, la nuit du terrible pogrom, que je raconte dans mon livre.³⁵

L'*Autoritratto* si conclude curiosamente con una descrizione dello scrittore:

Pour terminer mon autoportrait, j'ajoute que ma stature est d'un mètre 84 centimètres, que je pèse 74 kilos, que je suis fort, sain, athlétique. Mes sports favoris sont la neige, l'escrime, l'alpinisme, le ski. Quand je ne voyage pas à travers le monde, j'habite dans ma maison de Capri. Mon hobby c'est les chiens. Je connais leur langage, je leur parle, ils me répondent. J'aime m'asseoir sur le seuil de ma maison, la nuit, et aboyer aux chiens, qui de loin me répondent. J'ai été arrêté trois fois en Italie, parce que surpris la nuit à aboyer avec les chiens. Mussolini n'aimait pas que l'on aboie avec les chiens. Il préférerait que l'on se taise avec les hommes.³⁶

Oltre a vedere la luce in Svezia e in Norvegia, nel 1948 *Kaputt* viene pubblicato in Danimarca, Inghilterra, Belgio e Argentina, e l'anno successivo in Messico, per un totale di undici edizioni estere nel giro di sei anni.

³³ Serra, p. 386.

³⁴ Cfr. la home page della Giorgio Ronchi Foundation all'indirizzo <http://ronchi.isti.cnr.it/>.

³⁵ C. Malaparte, *Portarit de l'auteur par lui-même*, cit., pp. 126-127.

³⁶ Ivi, p. 127.

Nell'antologia Ronchi sono state trascritte numerose lettere di privati, agenti letterari o editori che hanno chiesto fino al febbraio 1948 i diritti per la traduzione danese di *Kaputt*, ma alla fine del giugno 1947 questi risultano venduti a Sørensen. Da una lettera senza data riportata erroneamente nel volume relativo all'anno 1946, una delle due traduttrici svedesi di *Kaputt*, Bodil Anker Larsen, scrive a Malaparte di aver terminato il lavoro a gennaio e che Sørensen avrebbe voluto stampare «subito» per uscire il 1° aprile, ma che lo sciopero dei tipografi lo ha impedito³⁷. La lettera dev'essere stata scritta fra il febbraio e il marzo 1947, giacché una lettera di Arne Sørensen del 9 agosto 1947 annuncia che *Kaputt* è andato in stampa, in ritardo per via dello sciopero dei tipografi, ma che dovrebbe essere pubblicato in settembre e che la campagna pubblicitaria è già stata lanciata³⁸. Forse per via di un prolungamento degli scioperi, il volume viene pubblicato solo nel 1948, nella traduzione di Bodil Anker Larsen e Carmen Zimmer. Malaparte chiede anche in questo caso che vengano assolutamente riprodotte, in traduzione, le note bio-bibliografiche dell'edizione italiana³⁹: nell'edizione danese è infatti riportata la stessa nota biografica presente nella terza edizione di *Kaputt*, mentre non compare la nota bibliografica. Nella quarta di copertina, tuttavia, Sørensen aggiunge una bella presentazione del romanzo:

Curzio Malaparte: un nuovo nome che ricorderemo, proprio come ricordiamo quello di Axel Munthe de *La storia di San Michele*. Perché, come Munthe, è riuscito a comporre le più belle storie a partire dalle esperienze quotidiane che ha vissuto. Saggezza e malinconia, raffinata poesia e vivace filosofia ci fanno piangere e ridere in questo libro potente e singolare che contiene innumerevoli e sorprendenti racconti.

La gente non vuole leggere libri di guerra, è vero, ma solo fin quando la grande letteratura di guerra non viene prodotta. Malaparte ne è l'inizio. Ha ricavato tutta la sua ispirazione dalla guerra, dalla tracotanza tedesca e *kaputt*. E tutto questo lo ha trasformato in storie e racconti che vivranno a lungo e che nessuno dimenticherà dopo averle lette.

Chi può dimenticare i cavalli di ghiaccio al Ladoga? O le ragazze ebreche che i tedeschi hanno cacciato come selvaggina nel grano? O il principe Eugenio della colta Svezia? O la ballerina americana?

È grande letteratura, e sono storie per tutti.⁴⁰

³⁷ B. A. Larsen, lettera a C. Malaparte, senza data, ora *M. VII*, p. 241.

³⁸ A. Sørensen, lettera a C. Malaparte, 9 agosto 1947, ora *M. VII*, pp. 679-680.

³⁹ C. Malaparte, lettera ad A. Sørensen, 17 novembre 1947, ora *M. VII*, p. 717.

⁴⁰ «Curzio Malaparte et nyt Navn, som vi vil komme til at huske, ganske som vi husker Axel Munthes fra San Michele-Fortællingerne. Thi ligesom Munthe har han formaaet at digte de skønneste Historier ud af de Hverdagsbegivenheder, han har oplevet. Vid og Melankoli, fin Poesi og munter Filosofi faar os til at græde og le i denne vældige og sære Bog med dens utallige, forbavsende Historier. Folk vil ikke læse om Krigen, nejvel – men det gælder kun, saa længe den virkelige Literatur om Krigen endnu ikke er skabt. Malaparte er Begyndelsen til den. Hele sin Inspiration har han hentet fra Krigen, fra det tyske Overmod og Kaput. Og det er altsammen bleven til Eventyr og Historier, som vil leve længe, og som ingen vil glemme, naar først de har læst dem. Hvem glemmer Ishestene ved Ladoga? Eller de jødiske Piger, som Tyskerne jagede som Vildt i Kornet? Eller Prins Eugen fra det kultiverede Sverige? Eller den amerikanske Danserinde? Det er stor Literatur, og det er Historier for enhver», A. Sørensen, quarta di copertina, C. Malaparte, *Kaputt*, Copenaghen, Sørensen, 1948, traduzione nostra. Si desidera ringraziare Pernille Frandsen della Royal Danish Library di Copenaghen per le scansioni trasmesse (mail all'autrice, 5 maggio 2021).

L'edizione inglese di *Kaputt* è sostanzialmente una ristampa, a opera di Alvin Redmann, dell'edizione Dutton: la traduzione è infatti ancora quella di Cesare Foligno, la *Storia di un manoscritto* è riportata senza la definizione di *Kaputt* in esergo e sono del tutto assenti le note bio-bibliografiche della prima edizione italiana. Anche in questa edizione viene soppresso l'undicesimo capitolo, benché Malaparte avesse richiesto ad Alvin Redman di reintrodurlo:

Mr. Dutton possède ce chapitre : veuillez lui demander pour l'ajouter à l'édition anglaise. Le héros du chapitre c'est un chien : je ne sais pas si les Anglais sont comme moi, qui aime beaucoup plus les chiens que les hommes, mais je suis certain qu'ils aimeront ce chapitre. Il me semble dommage de le supprimer.⁴¹

L'unica differenza fra l'edizione americana e quella inglese è che in quest'ultima viene censurato anche il diciottesimo capitolo, *Golf handicaps*:

Dommage que vous ayez dû supprimer le chapitre *Golf handicaps*, qui aurait certainement plu à un certain public snob d'Angleterre, et qui est une peinture exacte, bien qu'amère, de la déchéance de la classe dirigeante italienne.

Le edizioni latino-americane uscite in Argentina presso José Janes (6 maggio 1948) e in Messico presso Editorial Diana (30 giugno 1949) sono delle ristampe della traduzione spagnola di Coll Robert.

L'edizione fiamminga di *Kaputt*, uscita, come dimostra la corrispondenza fra Malaparte e il suo editore Manteau, nel maggio 1948, porta curiosamente la data del 1946⁴². L'indicazione cronologica si riferisce forse alla cessione dei diritti da parte dello scrittore alla casa editrice, con cui il contratto viene siglato appunto nel novembre 1946. L'edizione Manteau, che avrebbe dovuto vedere la luce alla fine del 1947⁴³, non sarà tuttavia mandata in stampa che nella primavera dell'anno successivo. L'edizione fiamminga, tradotta da Johanna Paulina ten Cate, presenta la stessa *Storia di un manoscritto* dell'edizione francese, ma non le note bio-bibliografiche. All'indomani dell'uscita del volume, Malaparte lamenta con l'editore i ritardi nella pubblicazione e, pur ricevendo rassicurazioni sul successo di vendite di *Kaputt* (4100 copie della prima edizione esaurite e seconda edizione pronta a uscire in autunno), non riesce a trattenersi dall'accusarlo del ritardo, sostenendo che se il libro fosse uscito nel 1947 avrebbe avuto più successo⁴⁴.

⁴¹ C. Malaparte, lettera a R. Sommerville, 11 marzo 1948, ora *M. VII*, p. 75, come la successiva.

⁴² A. Manteau, lettera a C. Malaparte, 11 settembre 1948, ora *M. VIII*, p. 180.

⁴³ «Nous espérons pouvoir faire paraître l'édition néerlandaise de "Kaputt" vers la fin de cette année», A. Manteau, lettera a C. Malaparte, 1° agosto 1947, 104/483, AM, FBVS, ora *M. VII*, p. 678.

⁴⁴ *Id.*, lettera a A. Manteau, 16 ottobre 1948, ora *M. VIII*, p. 217.

A dispetto delle molte richieste ricevute sin dal 1945 per la traduzione di *Kaputt*, l'edizione tedesca del romanzo vedrà la luce soltanto nel 1951, nella traduzione di Hellmut Ludwig, presso la casa editrice Stahlberg di Karlsruhe. Malaparte entra in contatto con il suo futuro traduttore tedesco nel novembre 1947, quando questo viene incaricato dall'editore della rivista bavarese «Die Fähre», Willi Weissman, di preparare un numero dedicato alla letteratura italiana contemporanea. Pur non avendo ancora letto *Kaputt*, né alcun altro libro dello scrittore, Ludwig è incuriosito dalle critiche apparse fino a quel momento sulla stampa americana e svizzera, e si dichiara disposto non solo a occuparsi della traduzione, ma anche a fare da agente letterario⁴⁵. I contatti con Ludwig riprendono l'anno successivo, quando Malaparte è sul punto di accettare la proposta di pubblicare *Kaputt* presso Rowohlt e propone al traduttore di contattare l'editore per prendere accordi. Nel marzo 1949, tuttavia, lo scrittore si dichiara perplesso all'idea di pubblicare *Kaputt* in quel momento in Germania: il clima gli sembra sfavorevole, e la recensione tedesca dell'edizione francese a opera di Friedrich Sieburg, uscita il 15 marzo, conferma questo sospetto⁴⁶. L'accordo con Rowohlt, dunque, sfuma nel corso del 1949, ma nel frattempo Malaparte viene contattato da Gerald Heller che propone di presentare l'autore al pubblico tedesco con *La pelle*, nell'attesa che arrivi un momento più propizio per pubblicare *Kaputt*.

I preparativi per *Die Haut* sono avviati immediatamente e il libro esce in Germania nel maggio 1950: appena terminata questa prima impresa, Heller pianifica di pubblicare *Kaputt* nella primavera dell'anno successivo. Ludwig avvia dunque la traduzione, che termina nel gennaio 1951. Nonostante le insistenze di traduttore ed editore, nel mese di aprile Malaparte non ha ancora inviato a Heller la prefazione all'edizione tedesca. A giugno si trova a Monaco di Baviera, probabilmente per definire gli ultimi dettagli prima della stampa del volume. Il libro esce durante l'estate, senza *Storia di un manoscritto* né note bio-bibliografiche: sono invece presenti una lunga prefazione dell'autore (quattordici pagine) intitolata *Lettera al lettore tedesco (Brief an die deutschen Leser)*, in cui Malaparte elenca «con la solita disinvoltura i suoi meriti anti-hitleriani, negando assolutamente di aver scritto “ein deutschfeindliches Buch”, un libro nemico dei tedeschi»⁴⁷, e una postfazione nella quale l'editore indica *al lettore riflessivo* la strada per un «unvorbelasteten Würdigung», ossia per un apprezzamento libero da pregiudizi (*Una parola al lettore riflessivo, Ein Wort an den nachdenklichen Leser*).

⁴⁵ H. Ludwig, lettera a C. Malaparte, 5 novembre 1947, ora *M. VII*, p. 713.

⁴⁶ F. Sieburg, *Ein Schriftsteller muß die Wahrheit dienen* [Uno scrittore deve servire la verità], «Gegenwart», 15 marzo 1949.

⁴⁷ *Serra*, p. 387, come la successiva.

Almeno fino al 1951, Malaparte e i suoi editori continuano a ricevere numerose richieste per la cessione dei diritti da ogni angolo del mondo: nel 1947 vengono richiesti in Romania, in Croazia, in Ungheria, in Austria, in Svizzera e in Finlandia, nel 1948 in Polonia e nel 1949 in Bulgaria e in Giappone⁴⁸. Benché Malaparte non abbia avuto modo di vedere il libro pubblicato in questi paesi nel corso della sua vita, molti ne hanno acquistato i diritti negli anni successivi: dopo la morte dello scrittore, *Kaputt* è stato tradotto in altri tredici paesi nel giro di meno di cinquant'anni (in Grecia nel 1959, in Bulgaria nel 1960, in Serbia, Polonia, Portogallo e Ungheria nel 1962, in Brasile nel 1963, in Slovacchia nel 1965, in Finlandia nel 1967, in Russia nel 1972, in Turchia nel 1979, in Giappone nel 1990 e in Austria nel 2005⁴⁹), e ha continuato a essere ristampato nel corso del primo ventennio del nuovo secolo, non solo in Italia, ma anche all'estero (in Brasile nel 2000, negli Stati Uniti nel 2005, in Francia nel 2006, in Olanda nel 2017, in Svezia nel 2010, in Norvegia nel 2015, in Russia nel 2015, in Spagna e in Portogallo nel 2020⁵⁰).

⁴⁸ E. Beltrametti, lettera inedita a G. Casella, 24 maggio 1949, 240/1203, AM, FBVS.

⁴⁹ Per una bibliografia parziale si veda V. Baroncelli, *Bibliografia generale delle opere di Malaparte, Atti 1991*, pp. 279-284, che comprende, con qualche imprecisione, le traduzioni uscite entro il 1983.

⁵⁰ C. Malaparte, *Kaputt*, M. Da Silva e C. Da Silva (trad.), Rio de Janeiro, Bertrand, 2000; C. Foligno (trad.), New York, NYRB Classics, 2005; J. Bertrand (trad.), Paris, Denoël, 2006; J. van der Haar (trad.), Amsterdam, Uitgeverij Rainbow, 2017; V. Melander (trad.), Stockholm, Albert Bonniers Förlag, 2010; A. Arneberg (trad.), Stavanger, Pelikanen, 2015; G. Fedorov (trad.), Mosca, Ad marginem, 2015; D. Paradela López (trad.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2020; A. César (trad.), Amadora, Cavalo de Ferro, 2020. Sulla ricezione delle opere di Malaparte in Russia si veda C. M. Giacobbe, *L'URSS di Malaparte e il Malaparte della Russia. Per una cronologia, Atti 2020 Va*, pp. 25-40 e per quella di Malaparte in Polonia: M. Slarzynska, *La ricezione e le traduzioni di "Kaputt" in Polonia*, ivi, pp. 145-168.

3.1.3 L'accoglienza

In una lettera del 22 febbraio 1950 a Guglielmo Petroni, Malaparte lamenta che la ricezione italiana a *Kaputt* sia consistita di «tre soli articoli, d'insulti»¹. Che il tono dell'affermazione sia iperbolico è probabile, ma, limitandoci ad analizzare le recensioni italiane a *Kaputt* raccolte nell'antologia Ronchi, è innegabile constatare che al libro è stata riservata un'accoglienza tutt'altro che calorosa. Edda Ronchi Suckert presenta in tutto quattro brevissimi trafiletti risalenti all'estate-autunno 1945, apparsi su piccoli giornali come «Il ragguaglio librario», «Italia che legge» e «La libera parola»². Nessuno degli articoli in questione rappresenta tuttavia una vera e propria stroncatura: a meno che non siano stati pubblicati altri articoli non conservati nell'archivio dello scrittore, possiamo supporre che i critici italiani abbiano semplicemente ignorato il libro di Malaparte. All'estero, invece, *Kaputt* è stato letto e ha fatto subito parlare di sé.

In Francia è Gilles Martinet ad occuparsene per primo, nell'ottobre 1945. Nel suo articolo uscito su «L'Avanti» di Francia mette in luce come nel tentativo «di essere profondo», Malaparte suoni invece soltanto «“orribilmente” falso e superficiale»³. Martinet accusa lo scrittore di «aver conservato tutti i difetti del suo ex padrone e in particolare il gusto mussoliniano del “bluff” dei gesti teatrali», e di aver scritto un libro che risulta «intaccato dalle preoccupazioni dell'ex fascista che cerca di sorpassare il capo dell'epurazione». Per il critico, questo emerge non solo all'interno del romanzo, ma anche negli apparati paratestuali, come risulta leggendo la nota biografica in cui Malaparte sostiene di essere uno scrittore orientato verso la critica marxista, affermazione giudicata una «bella buffonata»⁴. Se è vero che gli artifici narrativi dello scrittore potrebbero ingannare «un lettore ingenuo»⁵, questi non sono sufficienti a confondere «tutti coloro che non sono ignari della carriera del signor Malaparte»: per questi e «per coloro che sono insensibili a tutte le furberie di *Kaputt*», tuttavia,

il suo libro conserva un valore letterario certo e su taluni punti (quelli in cui l'autore non ha

¹ C. Malaparte, lettera a G. Petroni, 22 febbraio 1950, ora *M. IX*, p. 94.

² Anonimo, *Malaparte Curzio «Kaputt»*, «Il ragguaglio librario», luglio 1945, ora *M. VI*, p. 672; Anonimo, *Europa Kaputt*, senza indicazione, 23 agosto 1945, ora *M. VI*, p. 675; Anonimo, *Kaputt*, «Italia che legge», settembre 1945, ora *M. VI*, p. 695; E. M., *Kaputt*, «La libera parola», 15 ottobre 1945, ora *M. VI*, p. 708.

³ G. Martinet, *A proposito del «Kaputt» di Malaparte*, «L'Avanti», Parigi, 24 ottobre 1945, ora *M. VII*, p. 187, come la precedente e le successive. Ronchi postdata la recensione al 24 ottobre 1946 inserendola nel volume relativo agli anni 1946-1947, ma questa era stata inviata a Malaparte in una lettera del 28 gennaio 1946: «Eccole un ritaglio dell'“Avanti” di Parigi del 24 ottobre corrente, a firma G. Martinet. Quello lì è un perfetto cretino e non capisce niente. Intanto il libro è chiesto e richiesto e non si riesce a trovarlo. Dopo il suo articolo su “Midi” in un batter d'occhio tutti i *Kaputt* sono spariti e non è più possibile trovarne una copia nelle librerie di Nizza», A. Quaglino, lettera a C. Malaparte, ora *M. VII*, pp. 13-14.

⁴ Ivi, p. 189.

⁵ Ivi, p. 188, come le successive.

bisogno di ricorrere alla finzione per servire i suoi interessi), merita persino l'attenzione dello storico politico. [...] Il guaio è che, con questo inveterato bugiardo di Malaparte è talvolta impossibile distinguere la parte di verità nelle vicende più sensazionali e [...] più verosimili.

Sostanzialmente, dunque, Martinet riconosce l'innegabile arte del racconto di Malaparte, ma gli rimprovera duramente il suo camaleontismo.

Dopo aver lanciato la traduzione francese di *Kaputt* presso Denoël, Guy Tosi sponsorizza l'opera presentando Malaparte al pubblico come uno di quegli scrittori che, «avec Hemingway, Malraux, Saint-Exupéry, Cendrars, Koestler et quelques autres»⁶, considera la letteratura come una testimonianza. Il critico non si limita, come ha notato Serra, «a valorizzare, nella biografia di Malaparte tutto ciò che ne [prova] l'antifascismo e l'attaccamento alla Francia»⁷, ma minimizza la questione dei suoi legami con il fascismo sostenendo che la stessa opinione pubblica italiana lo considera «un enfant terrible à qui il doit être beaucoup pardonné»⁸. Quanto al libro, esso viene definito «sensationnel [...] par son ampleur panoramique, par la variété et la singularité hallucinante des épisodes, par la force de l'accent, par l'éclat exceptionnel du talent qui se déploie». Pur sottolineando come *Kaputt* sia «en partie arrangé, truqué même» e che sia lecito trovarlo «irritant par endroits, moralement et esthétiquement», Tosi crede che in definitiva il merito del libro sia quello di essere, pur «si près des évènements qui l'inspirent, le seul témoignage qui déjà se situe sur le plan de l'art».

A partire dall'estate 1946 le recensioni francesi a *Kaputt* si moltiplicano: la maggior parte dei critici giudica entusiasticamente il romanzo e sceglie di non soffermarsi sulla biografia di Malaparte se non per trarne le necessarie considerazioni relative alla genesi del romanzo. Come dichiara Juliette Bertrand, *Kaputt* in Francia ottiene «un immense succès»⁹: la critica lo definisce «un livre extraordinaire»¹⁰, «étonnant»¹¹, «hors série»¹², comparabile a *I proscritti* di Ernst Von Salomon (1930)¹³, mentre il suo autore, considerato «un Hemingway à l'italienne»¹⁴, viene paragonato anche a scrittori come Péguy, Céline, D'Annunzio, Dante, Swift, Proust, Baudelaire, Hugo, Mirbeau,

⁶ G. Tosi, *Curzio Malaparte et Kaputt*, «Paris», 19 aprile 1946, ora *M. VII*, p. 31.

⁷ Serra, p. 382.

⁸ G. Tosi, *Curzio Malaparte et Kaputt*, cit., pp. 32-33, come le successive.

⁹ J. Bertrand, lettera a C. Malaparte, 12 agosto 1946, ora *M. VII*, p. 124.

¹⁰ K. Haedens, *Himmler tout nu fouetté par les soldats*, «Paris Matin», 28 giugno 1946, ora *M. VII*, p. 88.

¹¹ A. Gallois, *Kaputt et Malaparte*, «Le peuple», 29 giugno 1946, ora *M. VII*, p. 92.

¹² P. Descaves, *Kaputt, par Malaparte*, «Tel Quel», 20 agosto 1946, ora *M. VII*, p. 131.

¹³ «Après la guerre de 1914, c'est d'Allemagne qu'était venu le témoignage le plus saisissant avec *Les Raprouvés* d'Ernst Von Salomon. Cette fois s'élève une voix italienne illuminée d'un prestigieux passé mais meurtrie, amère d'une défaite où a sombré définitivement toute chimère de grandeur politique», R. Tavernier, *La voix de Malaparte*, «Carrefour», 29 agosto 1946.

¹⁴ Anonimo, *Un Hemingway à l'italienne*, «Climats», 11 luglio 1946, ora *M. VII*, p. 102.

Huysmans e Poe, a storici e cronisti come Michelet e Jean de Joinville, e a pittori come Goya, Hogarth, Pascin, Matisse, Bruegel, El Greco.

Anche coloro che manifestano delle riserve nei confronti dell'autore di *Kaputt*, come per esempio Maurice Nadeau e Frédéric Lefèvre, ammettono tuttavia la qualità della sua opera. Soltanto due critici francesi si mostrano ostili nei confronti di Malaparte: Max Dorian e Janine Buissounouse, i cui articoli compaiono rispettivamente su «Midi» nel settembre 1946 e su «Les Nouvelles Littéraires» nel gennaio 1947. Buissounouse, in particolare, si documenta sulla vita di Malaparte per restituire ai lettori francesi un ritratto più veritiero di quello che lo scrittore offre di se stesso nella nota biografica dell'edizione francese di *Kaputt*, ma finisce per fornire un ritratto altrettanto parziale. In linea di massima, infatti, la detrattrice di Malaparte inquadra correttamente il personaggio («la vérité chez lui, est toujours une molécule enfouie dans un énorme cocon de mensonges qu'il s'amuse à deviner et dans lequel lui-même s'embrouille»¹⁵) e certi episodi della sua vita (specificando per esempio che il confino a Lipari era stato causato da un regolamento di conti fra lui e un gerarca fascista che, godendo del favore di Mussolini, gli aveva fatto pagare la sua insolenza), ma trasforma in giudizi universali i pareri di alcuni suoi amici italiani di cui non rivela il nome («il connaît tout le monde, et personne ne veut plus le connaître, on regrette de l'avoir connu»), bollando categoricamente lo scrittore come «un homme plutôt méprisable mais très intéressant»¹⁶. La sua recensione è tuttavia utile a rivelare l'atteggiamento di una parte dei lettori italiani:

Presque tous ceux dont j'aimerais avoir l'avis se dérobent – beaucoup, en effet, l'ignorent volontairement – et parmi la très petite minorité qui consent à avouer cette lecture, je n'en trouve pas un seul qui exprime une totale et profonde admiration. Le plus grand éloge que je puisse recueillir se ramène à ceci : Malaparte imite assez bien d'Annunzio. *Kaputt* est un beau reportage. – Le reportage d'un sous-d'Annunzio, ou d'Annunzio s'égarant dans le reportage.

Uno degli amici di Buissounouse definisce notevoli le corrispondenze di Malaparte pubblicate sul «Corriere delle Sera» e mette in evidenza il suo coraggio nel dichiarare, nel 1942, al ritorno dal fronte russo, che i tedeschi sarebbero stati battuti, ma subito un altro lo critica per essersi atteggiato ad apologeta del marxismo senza neppure conoscere le tesi fondamentali di Marx. Il discorso scivola poi sul piano estetico, e a Malaparte, colpevole di avere troppa immaginazione e di essersi inventato molti episodi di *Kaputt*, vengono negate anche le doti artistiche:

C'est sûrement un imposteur et peut-être aussi un écrivain. Un écrivain très sensible, qui a un

¹⁵ J. Buissounouse, *Que pensez-vous de Kaputt?*, «Les Nouvelles Littéraires», 16 gennaio 1947, ora *M. VII*, p. 498, come la successiva.

¹⁶ Ivi, p. 500.

sens étonnant des images et un don incontestable de portraitiste. Mais un écrivain qui n'a rien lu, si ce n'est d'Annunzio qu'il imite, qu'il répète, sans savoir que cette forme de littérature est tout à fait dépassée et n'a plus, pour nous, qu'un intérêt historique.

Un'ulteriore critica viene mossa da chi sostiene che Malaparte abbia sbagliato, in *Golf handicaps*, a calunniare la società alla quale lui stesso era appartenuto, ma questa opinione si scontra con quella di chi invece ritiene che in quel capitolo abbia davvero fatto «œuvre d'historien». A questa concessione segue però un ultimo duro attacco: lo scrittore, avendo osato parlare a nome degli intellettuali italiani dopo aver servito il fascismo, viene accusato di essere un «agent de l'Allemagne» che spera di essere riabilitato attraverso la pubblicazione di *Kaputt*.

Malaparte sceglie di rispondere agli attacchi, «ma lo fa male e s'impantana»¹⁷: per esaltare i suoi meriti antifascisti, infatti, falsifica esageratamente il suo passato e finisce col rendersi ridicolo. Non solo decuplica il numero dei suoi arresti (sarebbe stato arrestato nove volte da Mussolini e una dalla Gestapo) e del tempo passato al confino (cinque anni), ma nega addirittura l'esistenza di intellettuali antifascisti in Italia («Quand apprendra-t-elle donc que les vrais antifascistes étaient en prison, ou à l'étranger, et que tous les autres sont devenus antifascistes dans les vingt-quatre heures?»¹⁸).

Pur confessando a Prezzolini la propria impazienza di conoscere il parere dei critici americani su *Kaputt*, il 10 novembre 1946, Malaparte sembra piuttosto sicuro che questi si dimostreranno sensibili al giudizio di Parigi e che gli accorderanno la stessa calorosa accoglienza¹⁹. Mentre scrive, in realtà, alcune recensioni sono già state pubblicate su importanti giornali come il «New York Times» e sono tutt'altro che positive. Per la verità, quasi tutte le critiche a *Kaputt* fanno eco alla prima, *Horrible tales by an «ex-fascist»*, apparsa nel novembre 1944 sul «Globe», in cui Otto Zausmer elogia la scrittura di Malaparte condannando al contempo la sua condotta morale. Secondo il critico, in questo «extremely well-written book»²⁰, come definisce *Kaputt*, «Malaparte takes masochistic pleasure in torturing his friends with gory stories about the war». Dopo aver elencato alcuni degli episodi narrati in *Kaputt*, Zausmer sferra il suo attacco:

All those tales, and others too revolting to be repeated here, are presented in a book written with a great deal of literary skill and imagination. The author frequently empathizes his hatred and contempt of the Fascist leaders. But he was their dinner, tea and cocktail guest; he was intimate with Antonescu of Romania, Frank of Germany, Alfieri of Italy. Several chapters deal with the German ex-Emperor's granddaughter, Malaparte's dear friend. All this does not convince a reader of the author's deep-rooted love for democracy. He had ample opportunity to leave the

¹⁷ Serra, p. 386.

¹⁸ C. Malaparte, *Ce que je pense de Kaputt*, «Courrier Denoël», maggio 1947, ora *M. VII*, p. 608.

¹⁹ *Id.*, lettera a G. Prezzolini, 10 novembre 1946, ora *M. VII*, p. 205.

²⁰ O. Zausmer, *Horrible tales by an «ex-fascist»*, «Globe», 26 novembre 1944, ora *M. VI*, p. 523, come le successive.

Axis countries. He was in neutral countries during the war. But he fails to explain why he went back to the dinner parties of the men whose vices he now describes with so much passion.

Howard Taubman, in una recensione del 3 novembre 1946, sostiene che se Malaparte avesse pubblicato *Kaputt* nel 1942, quando si trovava nella neutrale Svezia, la sua testimonianza avrebbe assunto un'importanza molto maggiore. Il critico nota «other puzzling things about Malaparte and his story»²¹, per esempio il fatto che non specifichi con quale accusa fosse finito in prigione nel 1933 o che non dichiarò di aver preso parte alla marcia su Roma. Come abbiamo detto nel paragrafo precedente, nell'edizione americana di *Kaputt* non era stata pubblicata la nota biografica presente invece in quella italiana e in quella francese, il che aveva spinto i critici a fare ricerche sul conto dell'autore in maniera autonoma, raccogliendo «su di lui informazioni che, in alcuni casi, andavano anche oltre le sue responsabilità effettive»²². Nel caso specifico della marcia su Roma, tuttavia, era stato Malaparte stesso a confondere le acque: dopo essere stato rimproverato «dai puri e duri del partito»²³ per la sua assenza all'evento, aveva voluto far credere di avervi partecipato, in prima battuta magnificando l'impresa in un articolo apparso su «La Nazione» nel 1922 e poi raccontando l'avvenimento in prima persona in *Tecnica del colpo di Stato*. Nel 1946, lo scrittore era dunque rimasto intrappolato nella sua stessa menzogna.

All'articolo di Taubman ne segue, qualche giorno, dopo uno di Orville Prescott sul «New York Times», in cui Malaparte non solo viene definito «one of the original Italian Fascists, a participant in the “march” on Rome, a close associate of Mussolini and Ciano, an official of the Fascist party, an editor and writer with semi-official rank as a propagandist of fascism»²⁴, ma viene accusato di aver contribuito a rafforzare la schiavitù ventennale dell'Italia, senza mai opporsi in modo così drastico al regime da perdere i propri privilegi e la fiducia di uomini come Galeazzo Ciano. Una recensione anonima uscita sul «Time», premettendo che ciò che Dutton non aveva detto di Malaparte era «exactly what a reader should know to get a straight line on *Kaputt*»²⁵, elenca le attività che provano i buoni rapporti di Malaparte con il fascismo fino al 1933 e chiarisce che le ragioni che lo avevano condotto in seguito ad allontanarsi dal partito fascista e a finire in prigione erano stati dei problemi con i pezzi grossi del partito: «it was all personal, not ideological».

A queste critiche, che contestano la scelta editoriale di celare al pubblico la vera identità di Malaparte e che si propongono di fare chiarezza (più o meno correttamente) sul passato dello scrittore, se ne oppongono altre in cui costui viene ferocemente accusato di cinismo, slealtà e immoralità. In

²¹ H. Taubman, *Diary of an ex-fascist journalist*, senza indicazione, 3 novembre 1946, ora *M. VII*, p. 199.

²² Serra, p. 383.

²³ Ivi, p. 92, come le successive.

²⁴ O. Prescott, *Books of the Times*, «New York Times», 5 novembre 1946, ora *M. VII*, p. 201.

²⁵ Anonimo, *Dubious chronicle*, «Time», 11 novembre 1946, ora *M. VII*, p. 206, come la successiva.

una recensione anonima uscita sul «Post» il 4 gennaio 1947, per esempio, l'autore sostiene che, leggendo *Kaputt*, si ha l'impressione che Malaparte abbia addirittura goduto degli spettacoli visti, e che sia inaccettabile la sua passività di fronte all'immensa sofferenza che gli si è manifestata ovunque andasse²⁶; nella recensione apparsa sul «Rome Daily American» il 26 aprile dello stesso anno, Sid Kline sostiene che «Curzio Malaparte's *Kaputt* evoked both resentment at the venality of the author and admiration for his skills as a writer»²⁷.

Fra le tante «eruzioni moralistiche»²⁸ della critica, che hanno condotto a «una vera e propria campagna contro il “passato vergognoso” di Malaparte»²⁹, emergono tuttavia anche alcune osservazioni brillanti in merito agli aspetti più propriamente letterari dell'opera, come per esempio quella di Robert Pick, che è stato il primo a definire *Kaputt* una «fiction based on facts»³⁰, descrizione su cui ritorneremo nel prossimo capitolo.

A peggiorare l'atteggiamento dei critici nei confronti di Malaparte, il 30 marzo 1947 esce sul «New York Herald Tribune» una recensione di Jerome de Ross al romanzo *Dario. A fictitious reminiscence*, il cui protagonista, uno scrittore e uomo politico italiano dall'evocativo nome di Dario Duvolti, viene identificato con l'autore di *Kaputt*. Il romanzo era stato effettivamente scritto da un amico di vecchia data di Malaparte, Percy Winner, corrispondente della «Associated Press» a Roma fino al 1928 e conosciuto dallo scrittore nel 1925. Rientrato negli Stati Uniti, Winner aveva pubblicato alcuni articoli molto critici sul fascismo, «che avevano indotto il regime, nell'ottobre del 1930, a iscrivere il giornalista americano “nella rubrica di frontiera per impedirgli l'eventuale rientro nel Regno”»³¹. Tornato in Italia nel 1939 per dirigere la sezione romana dell'«International News Service», Winner aveva iniziato a essere sospettato di attività spionistica ed era stato invitato a lasciare il paese. Solo qualche giorno dopo, tuttavia, il provvedimento di espulsione era stato sospeso, e, stando alla testimonianza di Malaparte, era stato lui stesso a intercedere in favore dell'amico presso Ciano e Pavolini: «Per ben due volte, nel 1940 e nel 1941, durante la guerra, ho dato al Governo italiano la mia *garanzia personale* della perfetta onorabilità di Mr. Percy Winner, al quale era già stata intimata l'espulsione dall'Italia entro le 24 ore»³².

Dal 1942 al 1944, l'ex giornalista aveva lavorato per i servizi segreti americani, precisamente come direttore del settore europeo dell'Office of War Information (OWI). Quando Malaparte era stato

²⁶ Anonimo, *The man who wrote Kaputt*, «Post», 4 gennaio 1947, ora *M. VII*, p. 493.

²⁷ C. Malaparte, *Venality*, «The Rome Daily American», 14 maggio 1947, ora *M. VII*, p. 595.

²⁸ G. Prezzolini, lettera a C. Malaparte, 31 dicembre 1946, ora *M. VII*, p. 238.

²⁹ Serra, p. 383.

³⁰ R. Pick, *History as a nude with lesions*, «The Saturday Review of Literature», 16 novembre 1946, ora *M. VII*, p. 210.

³¹ M. Canali, *Curzio Malaparte e i servizi segreti americani*, «Nuova Storia Contemporanea», Anno, n°4, 2009, p. 17.

³² C. Malaparte, lettera ad anonimo, aprile 1947, ora *M. VII*, pp. 580-581. La polizia era tornata a prendere in considerazione l'espulsione di Winner nel 1941, prima che questi lasciasse spontaneamente l'Italia durante l'estate.

arrestato nel novembre 1943 con l'accusa di essere stato, nel 1940, l'intermediario tra Galeazzo Ciano e i greci poco prima che l'Italia cominciasse l'offensiva, Winner era accorso in suo aiuto per provare il suo antifascismo e aveva dichiarato di aver ricevuto da lui, fra il 1939 e il 1941, informazioni politiche e militari di grande valore³³. Sulla veridicità della dichiarazione i pareri degli studiosi sono discordi: Mauro Canali sostiene che tutta la biografia di Malaparte andrebbe riletta tenendo conto di questa testimonianza di Winner, mentre Maurizio Serra solleva il dubbio che quest'ultimo abbia mentito per sdebitarsi con l'amico che si trovava in un momento di difficoltà. Sia come sia, dopo questo episodio i due non avevano più avuto modo di incontrarsi, ma nel dicembre 1946 Malaparte era ancora sicuro di poter contare sull'aiuto dell'amico nella battaglia contro i giornali che pubblicavano sul suo conto «sciocchezze e falsità»³⁴ e, all'inizio del maggio 1947, non avendo ancora letto la recensione di Jerome de Ross, definiva Percy Winner un suo «dear and old friend»³⁵.

La somiglianza fra Dario e Malaparte viene dichiarata «unmistakable»³⁶ da parte del critico perché, nonostante il nome inventato del protagonista del romanzo di Winner, la sua biografia sembra per certi aspetti ricalcare proprio quella dello scrittore italiano. Winner racconta infatti di aver conosciuto Duvolti nel 1925 a Roma e di essere stato aiutato da lui nel momento in cui aveva rischiato di essere espulso dal paese con l'accusa di spionaggio. A partire da questo momento, Duvolti comincia a collaborare con lui fornendogli fino al 1941 notizie importanti su aspetti politici e militari del regime fascista, ben consapevole che queste vengono trasmesse all'ambasciatore americano. Benché, secondo Mauro Canali, Winner narri nel suo romanzo «vicende biografiche autentiche»³⁷, a tutt'oggi la collaborazione di Malaparte con gli Alleati non è documentata: Malaparte ha infatti cercato in ogni modo di screditare l'americano per le sue affermazioni.

Nel 1947, dopo aver atteso invano una dichiarazione pubblica da parte di Dutton, lo scrittore decide di fronteggiare la nuova ondata di polemiche sollevata dalla pubblicazione di *Dario*, così come aveva affrontato le più ostili critiche francesi che *Kaputt* aveva suscitato: provando cioè a scagionarsi autonomamente. Per difendersi dall'accusa di doppiogiochismo mossagli da «quel fesso di Winner»³⁸, scrive alla redazione del «New York Herald Tribune» e del «Times» (che aveva pubblicato una recensione simile a quella di Jerome de Ross) invitando l'ex amico a smentire quanto sostenuto dai critici sulla presunta identità di Dario e Malaparte: «If Dario resembles anybody, –

³³ Il Counter Intelligence Corps, il controspionaggio alleato, aveva arrestato e trasferito Malaparte al carcere di Napoli Poggioreale il 22 novembre 1943, ma lo aveva rilasciato il 30 novembre, «dopo una perquisizione operata nella sua casa, senza risultati», M. Canali, *Curzio Malaparte e i servizi segreti americani*, cit., p. 16.

³⁴ C. Malaparte, lettera a G. Prezolini, 3 dicembre 1946, ora *M. VII*, p. 230.

³⁵ *Id.*, lettera a H. R. Luce, 8 maggio 1947, ora *M. VII*, p. 586.

³⁶ J. De Ross, *Dario, 1925-1945*, «Herald Tribune Review», 30 marzo 1947, ora *M. VII*, p. 548.

³⁷ M. Canali, *Malaparte e i servizi segreti americani*, cit., p. 21.

³⁸ C. Malaparte, lettera a G. Prezolini, 14 giugno 1947, ora *M. VII*, p. 642.

sostiene lo scrittore – he resembles more or less all the Italians of my generation, all those who grew up during the Fascist period»³⁹. Dichiarando che i fatti fondamentali della propria biografia sono «absolutely different, and in many cases completely opposed» rispetto a quelli della vita di Dario, rievoca il suo clamoroso abbandono del partito fascista nel 1931 e il comunicato ufficiale dell’Agenzia Stefani dell’11 ottobre 1933 con cui era stato condannato «to five years imprisonment and deportation to the Island of Lipari “for anti-Fascist activity abroad”», ma omette ovviamente di evocare la grazia concessagli da Mussolini dopo soli due mesi di reclusione⁴⁰.

Nelle numerose lettere pubbliche e private che, «in modo sempre più maldestro, menando fendenti alla cieca»⁴¹, scrive a propria difesa a chiunque osi muovergli critiche a suo avviso calunniose, Malaparte inventa un numero spropositato di arresti – ora nove, ora dieci, ora undici – immancabilmente causati dal suo «atteggiamento antifascista»; e rivendica di essere l’unico scrittore italiano «(intendo artista, letterato, non giornalista politico)»⁴² ad aver sofferto la prigione e la deportazione nelle isole per aver «pubblicamente scritto contro l’Asse». Rivolgendosi al direttore del «Rome Daily American», arriva persino a paragonare il proprio confino con quello di Carlo Levi, riducendo quello dello scrittore torinese a qualche mese e trasformando il proprio in un’esperienza di diversi anni: «Sid Kline sees Carlo Levi as a hero because he suffered a month’s exile. I am a venal person because I suffered a few years of the same exile»⁴³.

Che le polemiche abbiano inciso sulle vendite di *Kaputt* negli Stati Uniti è certo: in positivo, e cioè alimentando la curiosità anziché dar luogo a un boicottaggio, se si tiene conto del fatto che già all’inizio del dicembre 1946 ne erano state vendute dodicimila; in negativo, se si vuole dar credito a Giuseppe Prezzolini, il quale sostiene che se Malaparte avesse avuto i critici dalla sua parte ne avrebbe vendute duecentomila⁴⁴. Nessuna delle pubbliche richieste di Malaparte serve a ottenere precisazioni sull’identità di Dario da parte di Percy Winner, eppure lo scrittore non intraprende le azioni

³⁹ *Id.*, copia di lettera all’editore allegata alla lettera a G. Prezzolini, 14 giugno 1947, cit., p. 643, come le successive.

⁴⁰ Sullo stesso tono, si legga la lettera a Louis Clair, critico del «Partisan Review»: C. Malaparte, lettera a L. Clair, 19 aprile 1947, ora *M. VII*, p. 561.

⁴¹ *Serra*, p. 384.

⁴² C. Malaparte, lettera a L. A. Coser, 5 giugno 1947, ora *M. VII*, p. 623, come la successiva. Si veda anche C. Malaparte, lettera a R. Pick, 19 aprile 1947, ora *M. VII*, pp. 563-565.

⁴³ *Id.*, *Venality*, cit., ora *M. VII*, p. 595.

⁴⁴ Si vedano la lettera di C. Malaparte a G. Prezzolini, 3 dicembre 1946, ora *M. VII*, p. 229 e la risposta di G. Prezzolini, lettera a C. Malaparte, 31 dicembre, ora *M. VII*, p. 238. Da interpretarsi come semplice vanteria la dichiarazione secondo cui negli Stati Uniti sarebbero state raggiunte le 150.00 copie in due mesi: C. Malaparte, lettera a G. Atenolfi Talamo, 2 marzo 1947, ora *M. VII*, pp. 522-523.

giudiziarie minacciate in un primo momento⁴⁵, anzi, nel 1949 finisce col ristabilire con lui contatti amichevoli con l'obiettivo di favorire la circolazione de *La pelle* negli Stati Uniti⁴⁶.

Poiché nell'archivio dello scrittore si sono conservate principalmente recensioni provenienti da Francia e Stati Uniti, non abbiamo elementi sufficienti per stabilire in che modo *Kaputt* sia stato accolto nel resto dei paesi europei ed extraeuropei dov'è stato pubblicato. Le rare recensioni non americane o francesi che ci sono pervenute mostrano senza dubbio un maggiore interesse per l'opera che pregiudizi e diffidenza nei confronti dell'autore.

Pur senza biasimare i detrattori di Malaparte che lo paragonano a un condottiero «de l'époque des Borgia et de la Renaissance, à un grand aventurier des lettres»⁴⁷, Serge Radine, sul «Journal de Genève», definisce *Kaputt* un «grand roman qui exprime le mieux le profond désarroi, l'immense détresse, la misère spirituelle de ces temps»; Attilio Dabini, su «La Nacion» di Buenos Aires, non si sofferma sugli aspetti più controversi della vita dello scrittore, ma ne elogia la potenza creativa e anche l'onestà con cui presenta il proprio personaggio:

Todos estos personajes reales los trata Malaparte sin ninguna clase de miramientos convencionales; los trata con la libertad con que se trata a los personajes inventados; es decir, los transporta tranquila y poderosamente del plano de la crónica, de la historia, de la entrevista o de la historia, de la entrevista o de la simple relación mundana, al plano libre y absoluto del arte. Y cuando lo logra con plenitud de fantasía y de medios, es grande. Sin siquiera cambiarles los nombres, sin ninguna discreción mundana. Tampoco, es preciso reconocerlo, tiene miramientos hacia sí mismo; no deja de tomarse a sí mismo como personaje y de tratarse con igual sinceridad crudamente *creadora*. Es preciso subrayar esta palabra.⁴⁸

⁴⁵ «Ho visto in una rivista americana che mi si vuol vedere in Dario, protagonista di un libro di Percy Winner. Mi pare ridicolo assomigliarmi a un tizio che ne fa di tutti i colori, mentre io ne faccio sì, di molti colori, ma non di tutti, e sempre colori onesti. Risponderò anche alla rivista americana. Non vedo Winner dal 1941, non l'ho potuto perciò incontrare a Roma dopo la liberazione, ecc. ecc. Scriverò a Winner che rettifichi, altrimenti gli farò causa appena verrà in Italia. Egli deve dire che Dario non sono io: perché, infatti, non sono io. Io non ho mai avuto contatti con gli americani, né prima né durante la guerra, e questo ci tengo venga messo in chiaro. Io non ho mosso un dito perché il mio paese andasse in rovina. Non ho questa triste gloria: e se lo avessi fatto, oggi sarei...bè, lasciamo andare», C. Malaparte, lettera a G. Prezzolini, 16 maggio 1947, ora *M. VII*, p. 596.

⁴⁶ Come segnala Mauro Canali, all'indirizzo <https://theamericanmag.com/malaparte-in-letters/> sono consultabili alcune lettere inviate nel 1949 da Malaparte a Percy Winner e pubblicate nel 2008 su «The American» dal figlio Christopher.

⁴⁷ S. Radine, *De Moravia à Malaparte*, «Journal de Genève», 9 giugno 1947, ora *M. VII*, p. 628, come la successiva. Edda Ronchi Suckert riporta la recensione anche in *M. VI* (p. 717) datandola erroneamente 2 dicembre 1945.

⁴⁸A. Dabini, *Kaputt el libro de la gran liquidacion*, «La Nacion», 8 febbraio 1948, 20/73 AM, FBVS. Il brano è ora riportato con qualche taglio in *M. VIII*, p. 57, nella traduzione di M. L. Bonelli. Proponiamo di seguito la nostra traduzione del brano integrale: «Tutti questi personaggi reali sono trattati da Malaparte senza alcun tipo di considerazioni convenzionali; li tratta con la libertà con cui si trattano i personaggi inventati; cioè li trasporta tranquillamente e potentemente dal piano della cronaca, del racconto, dell'intervista o della storia, del colloquio o della semplice relazione mondana, al piano libero e assoluto dell'arte. E quando raggiunge questo con pienezza di fantasia e di mezzi, è grande. Senza nemmeno cambiare i loro nomi, senza alcuna discrezione mondana. Né, bisogna ammetterlo, ha alcun riguardo per se stesso; non manca di prendere se stesso come personaggio e di trattarsi con la stessa sincerità crudamente *creativa*. Questa parola deve essere sottolineata». In un'altra lettera, Dabini riferisce inoltre a Malaparte che diversi giornali di Buenos Aires hanno recensito *Kaputt* con grandi elogi (cfr. A. Dabini, lettera a C. Malaparte, 20 maggio 1948, ora *M. VIII*, p. 117).

In una recensione uscita in Inghilterra, dove *Kaputt* viene paragonato a una danza macabra, l'autore mette l'accento sul fatto che, pur non essendo un «sober chronicler»⁴⁹, ma un «soldier of fortune», Malaparte «is also a remarkable writer and a serious observer of human affairs, and there are passages in *Kaputt* of great imaginative power»; e il critico norvegese Odd Eidem sostiene che «è con un senso di orrore che si è costretti ad ammettere che l'italiano Malaparte è uno scrittore affascinante»⁵⁰.

Fra l'agosto e il settembre 1951 escono infine le recensioni tedesche, a proposito delle quali Gerard Heller scrive a Malaparte:

Nous avons lutté pour *Kaputt* et cette lutte nous honore. Moi, je suis persuadé que ce livre fera son chemin malgré tout. Ludwig est en train de traduire les voix de presse mais il n'a pas encore les fleurs les plus pourris.

Car c'est maintenant que les rats sortent de leur trou. Figurez-vous : il y a des gens qui ont écrit au secrétaire général de l'ONU demandant qu'on prenne des mesures contre vous à cause de *Kaputt* et même temps contre nous. C'est le comble du spectacle ridicule.⁵¹

La lunga prefazione di Malaparte e la postfazione di Heller non riescono dunque a impedire reazioni violente, e anzi, nel 1951 lo scrittore viene querelato per diffamazione da Gustav Braun Von Stumm, diplomatico e vicedirettore dell'ufficio stampa del Ministero degli Esteri durante la Seconda guerra mondiale, a causa del racconto del suicidio di sua moglie, la marchesa Maria Giuseppina Antinori di Firenze. Secondo l'articolo *Malapartes Visionen*, pubblicato sul «Der Spiegel» il 27 gennaio 1953⁵², la versione di questo episodio riportata in *Kaputt* aveva ritardato, alla fine della guerra, la liberazione di Braun von Stumm dalla detenzione in un campo di internamento francese di Innsbruck. In seguito a questo fatto, il tedesco aveva chiesto a Stahlberg di modificare, almeno nella traduzione del romanzo, il suo nome e quello della moglie: l'editrice aveva accettato di far scomparire il nome di Braun von Stumm dall'edizione tedesca e di modificare quello di Giuseppina in Margherita.

⁴⁹ Anonimo, *Dance of Death*, «Times Literary Supplement», 12 giugno 1948, ora *M. VIII*, pp. 133, come le successive. La recensione è stata attribuita da Edda Ronchi Suckert a Alvin Redman, cosa che ci sembra improbabile dal momento che il testo si conclude con alcune critiche alla traduzione che sicuramente l'editore si sarebbe risparmiato: «Signor Malaparte's translator on the whole has done his work well, although there are some clumsy passages for which, perhaps, the original was sometimes responsible. He has an irritating habit of giving a quotation and its translation sentence by sentence in a breathless chain, which does not always make sense; whereas snatches of Rumanian and Finnish are left untranslated. There are many misprints, and the book is carelessly, almost shoddily, produced».

⁵⁰ «Det er med uhyggefølelse en tvinges til å innrømme et italieneren Malaparte er en fascinerende skribent», O. Eidem, *Cuzio Malaparte: Kaputt*, «Verdens Gang», 13 novembre 1948, ora *M. VIII*, p. 240, traduzione nostra.

⁵¹ G. Heller, lettera a C. Malaparte, 13 ottobre 1951, ora *M. IX*, p. 795.

⁵² L'articolo è consultabile nell'archivio online del «Der Spiegel» all'indirizzo: <https://www.spiegel.de/politik/malaparte-es-visionen-a-68339d83-0002-0001-0000-000025655716>.

L'ex diplomatico, però, desiderava che fosse ristabilita la verità: sostenendo di aver vissuto in ottimi rapporti con sua moglie e che il suo suicidio non era stato causato dalla disperazione, bensì da una recrudescenza della depressione post-partum, esigeva che l'edizione tedesca fosse confiscata e che l'editore pagasse una multa di diecimila marchi ad alcuni enti di beneficenza italiani. Malaparte, però, non si presenta al processo intentato contro di lui, avvalendosi della facoltà di sottrarsi alla giurisdizione tedesca in quanto cittadino straniero, e alla fine del 1953 la casa editrice riesce a trovare un accordo con la controparte⁵³.

Nel 1954 anche Georg Beandach, diventato nel frattempo presidente della corte d'Appello di Berlino, chiede a Stahlberg di sospendere la diffusione del racconto che lo riguarda:

In quel capitolo mi si mettono in bocca discorsi, anzitutto certe frasi pronunciate sulla pelle degli ebrei, con delle persone che io non conosco nemmeno. Inoltre non sono gobbo, non guardo di traverso, non sputo per terra, non tengo nemmeno nascosta sotto il guanciale una bottiglia di grappa e non uso sparare col mitra ai pesci. Non conosco il sig. Malaparte né lui sembra conoscere me. Ricordo soltanto di aver passato una volta la notte con un giornalista italiano, nell'albergo di Inari e di essermi trattenuto con lui in maniera assai divertente e gentile. Ero in viaggio di servizio con il generale Heunert. Il giorno dopo, il generale ed io abbiamo pescato le trote nello Inarijoki, per alcune ore, ma senza armi e senza essere accompagnati da un battaglione di Gerbirsjäger. Tutte le persone di cui nel capitolo del libro si fa menzione mi sono sconosciute, eccezion fatta per il generale Heunert e la padrona dell'albergo, la signora Palmunen.⁵⁴

Nelle successive edizioni di *Kaputt*, Georg Beandach verrà chiamato Georg Feldemann⁵⁵.

Come aveva predetto Heller, e nonostante questi incidenti di percorso, *Kaputt* avrebbe fatto la sua strada malgrado tutto, anche malgrado il suo autore: le numerose riedizioni in tutto il mondo provano che il libro si è assicurato sinora un duraturo successo di pubblico, ma, curiosamente, più all'estero che in Italia.

In un articolo pubblicato sul «Corriere della Sera» del 26 marzo 1946, Guido Piovene notava infatti che le stesse ragioni che in Francia avevano determinato il successo di *Kaputt* – «il più grande successo librario italiano del dopoguerra»⁵⁶ – avevano rappresentato invece la causa del suo insuccesso in Italia:

⁵³ Si vedano *M. X*, pp. 360-367, 733-734; *Serra*, p. 388; A. Armano, *Maledizioni: Processi, sequestri, censure a scrittori e editori in Italia dal dopoguerra a oggi, anzi domani*, Milano, Mondadori, 2014, pp. 61-64.

⁵⁴ Il testo è riportato direttamente in traduzione da A. Armano, *Maledizioni*, cit., pp. 65-66.

⁵⁵ *Ivi*, p. 66.

⁵⁶ G. Piovene, *Ai francesi piacciono i "libri con le scarpe"*, «Corriere della Sera», 26 marzo 1946, ora *M. VII*, pp. 26-27, come la successiva. L'articolo di Piovene è, negli anni immediatamente successivi alla pubblicazione di *Kaputt*, il primo e quasi il solo a soffermarsi sul successo di *Kaputt* in Francia insieme a quello di Petronius [A. Quaglino], *In Francia si legge: Malaparte, Silone, Aniante*, senza indicazione, 23 settembre 1946, ora *M. VII*, pp. 181-182.

Non è stato soltanto un successo di pubblico, ma un successo di critica. I motivi che davano critici molto seri al loro consenso erano motivi identici, tali da far inorridire alcuni loro colleghi italiani: «Mi ha interessato; appena ho cominciato a leggerlo non sono più riuscito a smettere; è una fusione riuscita di fantasia, di romanzesco e di osservazione giornalistica...».

Sono ragioni semplici, ma per esse Malaparte è considerato a Parigi un autore importante nel quadro della letteratura europea. Tutti questi fatti mi sembrano legati: socialità del critico a servizio del pubblico e come simbolo agli autori, tendenza verso l'opera che racconti fatti o rechi un nuovo apporto di osservazioni, di idee; amore per l'utile e per l'interessante, anche in letteratura.

Due anni dopo, uscita ormai anche *La pelle*, Domenico Bartoli scrive a proposito di Malaparte:

Peccato che un talento come quello di Malaparte sia caduto in questo genere di letteratura: peccato che i libri italiani più letti in Francia siano oggi *Kaputt* e domani *La Peau*. Secondo me il difetto fondamentale di Malaparte consiste nello stare a mezza strada tra il giornalismo e la letteratura. La sua opera non è giornalistica perché trascura la verità dei fatti. [...] Solo l'arte permetterebbe di superare e riscattare inesattezze così grosse e Malaparte non arriva all'arte, almeno in queste ultime opere.

Riesce a ottenere alcuni effetti ora macabri, ora grotteschi, ora crudeli, ma non giunge all'invenzione fantastica. Come giornalista descrittore di avvenimenti, il vecchio Barzini e Paolo Monelli nei loro momenti più felici sono certamente superiori a lui, se non altro per il grande scrupolo di cronisti.

Come saggista Malaparte non può essere confrontato ad un Ansaldo. E come artista, uno scrittore anche meno dotato di lui può superarlo facilmente in freschezza inventiva.

Molti francesi commettono l'errore di credere che Malaparte sia stato fascista. Non lo fu mai. Non fu nemmeno antifascista, e nemmeno comunista [...]. In realtà rimane sempre al di fuori di tutto. È questa la sua forza, perché riesce a passare attraverso gli avvenimenti con molta grazia mondana, con crescente successo. Ma è anche la sua debolezza come narratore di fatti vissuti ed inventore di storie fantastiche.⁵⁷

La recensione di Bartoli esemplifica perfettamente quanto sostenuto da Piovene due anni prima: la commistione di giornalismo e letteratura era considerata un limite poiché, secondo i critici italiani, Malaparte mancava di fantasia in quanto scrittore e di precisione in quanto cronista. Pur essendo considerato uno scrittore dotato, l'autore di *Kaputt* non poteva quindi raggiungere le vette dell'arte: la sua opera ibrida veniva tendenzialmente etichettata come grossolana, superficiale, priva di spessore.

La prima recensione positiva ottenuta da *Kaputt* in Italia prima di essere messo al bando è quella di Nera Gnoli Fuzzi, che il 13 aprile 1950 pubblica un articolo intitolato *Malaparte sotto il bisturi femminile* sul quotidiano triestino «La Voce libera». Avendo scoperto Malaparte solo qualche tempo prima grazie alla descrizione che Irene Brin ne aveva fatto su un numero di «Oggi», Gnoli Fuzzi si sorprende che i suoi amici «molto al corrente»⁵⁸ non le avessero mai parlato di lui. Decisa a

⁵⁷ D. Bartoli, *Il caso Malaparte*, «La Nuova Stampa», 11 gennaio 1948, ora *M. VIII*, pp. 20-21.

⁵⁸ N. Gnoli Fuzzi, *Malaparte sotto il bisturi femminile*, «La Voce libera», 13 aprile 1950, ora *M. IX*, p. 182.

giudicare l'opera e non il suo autore, la critica prende comunque atto degli aspetti più controversi della biografia malapartiana senza soffermarvisi.

Leggendo *Kaputt*, la prima impressione di Gnoli Fuzzi è che il suo autore sia «un uomo che si fa ammirare. Simpatico, gran viveur, pieno di esperienza cosmopolita, spiritoso e spirituale, allegro come una coppa di spumante e sensuale come una notte in Spagna»⁵⁹. Impossibile – prosegue sarcasticamente – non restare ammaliati nell'osservare il confidente di principi e principesse, un uomo così raffinato da riuscire a superare anche la grandezza di D'Annunzio, non limitandosi, nelle sue descrizioni, a chiamare in causa i dipinti di «maestri italiani, più o meno conosciuti»⁶⁰, ma anche quelli dei più famosi maestri europei; impossibile non restare sbalorditi nello scoprire che costui detiene «il monopolio di tutti i blasonati e diplomatici dell'universo mondo, con i quali alza il calice in una quanto mai democratica e progressista fraternità». Proprio per questo, però, la posizione di Malaparte risulta poco chiara agli occhi di Gnoli Fuzzi, che si chiede

come un ex-confinato politico possa essere il corrispondente di fiducia della stampa mussoliniana, ferme restando le convinzioni che l'hanno portato a Regina Coeli prima e a Lipari poi; come un anti-nazi per eccellenza se la spassi allegramente in Polonia con Frank, Fischer e altri che attualmente se la spassano, un po' meno allegramente, a Norimberga.

Supponendo con una punta di ironia che l'incomprensione sia da imputarsi al «difetto di comprendonio di chi legge», la critica mette tuttavia da parte le proprie perplessità relative alla vita e alle convinzioni politiche di Malaparte, ed esprime il proprio giudizio sull'opera, evidenziando che per un lettore comune provvisto di «un certo buon gusto» non può esservi dubbio sul fatto che *Kaputt* rappresenti «il libro di un artista».

Uno speciale tipo di superficialità è ciò che secondo Gnoli Fuzzi caratterizza in positivo la scrittura di Malaparte: *Kaputt* – sostiene – è un libro «allegro, sconcertante, crudele e... epidermico. Più che pensato, è sentito. Sentito con una strana sensualità che non scava in profondo ma scivola sulla pelle, facendola raggricciare, elettrizzare, sussultare, fremere». La critica nota che, in quanto esteta, Malaparte non ha voluto fare della tragedia dell'Europa un problema etico-sociale come altri scrittori e pensatori del dopoguerra, ma ha preferito raccontarla per immagini, e che la sua rappresentazione risulta potente proprio perché l'intenzionalità che ne sta alla base è quella di uno scrittore e non di un giornalista o di uno storico:

Il Malaparte è un orgiasta dell'odore. Come il pittore percepisce e proietta le sue sensazioni

⁵⁹ Ivi, p. 182-183.

⁶⁰ Ivi, p. 183, come le successive.

attraverso il colore, così il nostro scrittore capta l'odore del mondo circostante e lo riversa nelle pagine, impregnandole di acre e di dolciastro, di acuto e di molle, di vita e di morte. Sensualmente estetico. È proprio questo che ci fa pensare a D'Annunzio e forse ancor di più a Oscar Wilde. [...] Nel ghetto di Varsavia, nella città proibita, il Malaparte passa, accompagnato da una Guardia Nera. Certamente egli, uomo, soffre al cospetto di tanta umana sofferenza, ma l'artista ch'è in lui, crea il quadro. [...] La ricerca di un raffinato estetismo, che si compiace anche di visioni macabre per creare un motivo artistico, appare spesso nel libro di Malaparte. Ma non solamente le visioni macabre gli danno lo spunto per la manifestazione del suo caldo sensualismo. Curzio Malaparte, certamente, non è un ghiottone. Ma la descrizione delle mense, dei pranzi a cui partecipa, è fatta con un epicureismo gioioso che alletta l'occhio e le nari prima del palato.⁶¹

Il mondo descritto in *Kaputt* è «fosforescente, quasi meduseo, stranamente apocalittico e sconcertante»: quando lo scrittore se ne allontana «per appiattirsi in mezzo agli altri e soffrire nella comune miseria di un'epoca assurdamente crudele», lo fa «a malincuore», «quasi scusandosi, [...] difendendosi con facezie spiritose che pur contengono una profonda amarezza, e, forse l'ombra di un lieve rimorso». In questo modo, Gnoli Fuzzi mette in luce la compresenza di diversi materiali e modi di scrittura, e, pur ritenendo la potenza d'immagine e di visione più efficace delle «pagine di pensiero», non crede che l'eterogeneità rappresenti un limite a priori. In particolare, giudica interessanti le considerazioni dello scrittore sulla crudeltà tedesca come effetto della paura («si prova pietà e orrore di questa morbosa paura tedesca. [...] La paura che ha gettato la Germania in fondo ad un abisso e che ha portato sull'orlo di tale abisso sull'Europa tutta»⁶²), ed è convinta che non sia la componente saggistica a dare il tono al romanzo. La forza della scrittura di Malaparte risiede precisamente, secondo la critica, nelle sue rappresentazioni sensuali, sconcertanti e visionarie, nella sua capacità di creare con le parole quadri che s'imprimono nella mente del lettore, ma le ragioni per cui *Kaputt* viene definito, in chiusura, «un gran bel libro»⁶³ sono l'«innocente speranza» e il «tenue filo di ottimismo» che pervadono l'opera.

⁶¹ Ivi, p. 184, come la successiva.

⁶² Ivi, pp. 184-185.

⁶³ Ivi, p. 185, come le successive.

3.2 Rileggere l'opera

3.2.1 Una forma nuova all'incrocio fra generi diversi

Che *Kaputt* non abbia consentito al suo autore di ottenere, in Italia, la riabilitazione in cui forse sperava è comprensibile: il tentativo di riscrivere il proprio passato attraverso i paratesti non poté che apparire grossolano, quando non decisamente irritante, al pubblico di ieri, così come appare a quello di oggi. È un fatto, però, che anziché sollevare critiche, anche negative, *Kaputt* sia stato accolto in Italia dal silenzio e che a tutt'oggi stenti a essere riconosciuto come un'opera letteraria di valore all'interno del canone novecentesco. Le motivazioni biografiche e storico-politiche, per quanto consistenti, appaiono insufficienti a giustificare del tutto l'ostracizzazione a cui è stata condannata l'opera, di cui finora non sembra essere stata colta la portata profondamente innovativa.

Dietro all'atteggiamento snobistico riservato all'opera di Malaparte si cela verosimilmente un'inconfessata difficoltà di assegnazione generica da parte dei critici: per essere un reportage, una cronaca o un *memoir*, *Kaputt* è evidentemente troppo poco fedele alla realtà; per essere un romanzo, però, è anomalo in quanto privo di una trama unitaria, oltreché troppo vicino alla biografia all'autore e troppo legato alla cronaca contemporanea. Nessuna delle definizioni sembrava soddisfacente per comprendere a fondo l'oggetto letterario in questione, tanto da spingere anche i più entusiasti critici d'oltralpe a schivare elegantemente l'impresa: «On serait bien en peine de définir le genre littéraire auquel appartient *Kaputt*»¹, scrive un anonimo recensore francese nell'agosto del 1947, che poi aggiunge: «Recherche assez vaine d'ailleurs, l'essentiel étant que ce livre nous captive, ce qui est exactement le cas».

Da quando la critica italiana ha cominciato a occuparsi di Malaparte, a partire dalla fine degli anni Ottanta, sono state formulate le definizioni più varie. Renato Barilli, per esempio, interrogandosi nel 1997 sul genere di appartenenza di *Kaputt* e *La pelle*, sostiene che nessuna delle due opere possa essere ascritta a quello del romanzo:

Per quanto una simile nozione oggi sia stata sottoposta ad ogni possibile ampliamento, sentiamo che essa non si addice ai capolavori dello scrittore pratese. Non c'è in essi quel che si dice invenzione, affabulazione, tutto, al contrario, vi ha l'aria di essere preso dal vero. Così come vi manca ogni tentativo di oggettivazione. Sembra proprio che in merito Malaparte abbia deciso di spendere la minor energia possibile. In fondo, egli muove sempre da un «io» immediato e

¹ Anonimo, *Curzio Malaparte: Kaputt*, 28 agosto 1947, ora *M. VII*, cit., p. 683, come la successiva.

disarmante. Semmai, gli si dovrebbe attribuire una sorta di unica, illimitata autobiografia.²

Al contrario di Barilli, secondo cui Malaparte non inventa nulla, raccontando semplicemente la propria verità soggettiva, Marino Biondi insiste sull'aspetto finzionale di *Kaputt* e *La pelle* ricordando che, proprio perché «il vero malapartiano è trattato, non riprodotto, non reso veristicamente»³, è impossibile «sostenere l'assenza di invenzione e affabulazione»: tutti i suoi libri «sono misti di dati storico-reali e invenzione» e Malaparte, pur avendo «un senso lancinante della realtà», nei suoi romanzi «non è un reporter, [...], ma uno scrittore che depreda la realtà della sua selvaggina e la cuoce sempre a suo modo». Per questa ragione Biondi suggerisce di utilizzare i termini romanzo storico contemporaneo (proposta dallo stesso Malaparte in riferimento a *La pelle*⁴), *non-fiction novel* o *fiction based on facts*.

Pur partendo dal presupposto che Malaparte tenda ad alterare la realtà preservandone il senso e che in *Kaputt* «il suo dono di sovrapporre l'immaginario al reale si manifesta con gli esiti più impressionanti»⁵, Maurizio Serra, come Barilli, ritiene invece improprio il termine di romanzo, e considera più appropriato preferirne uno fra «cronaca, *reportage*, o corrispondenza». Così come questa interpretazione rischia di sviare dagli elementi veramente originali dell'opera, che riguardano proprio la contaminazione dei generi e soprattutto il ricorso all'invenzione finalizzato alla restituzione della propria testimonianza, è difficile anche ascrivere pienamente *Kaputt* al genere del *non-fiction novel*, nonostante questo rappresenti uno dei sottogeneri più ibridati di romanzo.

La definizione più calzante per descrivere *Kaputt* viene coniata forse soltanto nel 2008, nel momento in cui Wu Ming utilizza per la prima volta il termine UNO, dall'inglese *Unidentified Narrative Objects*, “oggetti narrativi non-identificati”, per indicare quei «libri che sono indifferentemente narrativa, saggistica e altro: prosa poetica che è giornalismo che è memoriale che è romanzo»⁶: «la definizione – viene chiarito poco oltre – nasconde un gioco di parole, anzi, un acrostico: [...] ciascuno di questi oggetti è *uno*, irriducibile a categorie pre-esistenti»⁷.

Kaputt si trova effettivamente sul crinale fra *reportage* e scrittura letteraria, ma comprende anche una forte componente saggistica e, come suggeriscono Francesco Longo e Nicola Lagioia per

² R. Barilli, *Malaparte solo un cronista (anche Dante lo fu)*, «L'Unità», 19 luglio 1997, ora disponibile al link: https://archivio.unita.news/assets/main/1997/07/19/page_011.pdf.

³ M. Biondi, *Scrittori e miti totalitari*, cit., p. 70n.

⁴ Malaparte si era lamentato con Bompiani della collana scelta per pubblicare *La pelle*: «Eravamo rimasti d'accordo che avremmo dichiarato *La pelle* “romanzo”, oppure, come *Kaputt*, “storia e racconto” e me lo metti in “Vinti e vincitori”? Che c'entra? Il libro va pubblicato a sé, come un'opera di fantasia. È un romanzo storico contemporaneo, e in “Vinti e vincitori” non va», C. Malaparte, lettera a V. Bompiani, 2 marzo 1949, *M. VIII*, cit., p. 428.

⁵ M. Serra, cit., p. 336, come la successiva.

⁶ Wu Ming 1, *New Italian Epic versione 2.0. Memorandum 1993-2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, 2008, p. 7, consultabile al link https://www.wumingfoundation.com/italiano/WMI_saggio_sul_new_italian_epic.pdf.

⁷ Ivi, p. 8.

*La pelle*⁸, andrebbe considerato un precursore di alcune tendenze contemporanee come la narrativa di *non-fiction* e l'*autofiction*. L'opera rappresenta una delle possibili forme che queste due tendenze hanno assunto in Italia prima di essere riconosciute e praticate consapevolmente: accostarla a questi generi è quindi utile a metterne in luce l'originalità, ma sempre ricordando che i termini del dibattito contemporaneo non possono essere applicati retroattivamente senza qualche accortezza. L'uscita di *Kaputt* si colloca infatti verso la fine della prima metà del Novecento, segnata in Europa dalle avanguardie e dal modernismo, contesto di cui conviene tenere conto per evitare definizioni anacronistiche.

Per analizzare *Kaputt* è necessario affrontare brevemente il complesso tema del rapporto fra letteratura e giornalismo, che viene rimodulato in direzione di una concreta commistione fra i due tipi di scrittura nel corso dell'Ottocento, dopo che, nel secolo precedente, gli scrittori avevano cominciato a ridurre lo scarto fra i due ambiti fondando e dirigendo alcuni periodici⁹. A rendere più articolato tale legame è anzitutto la comparsa sul mercato del primo *penny paper*, nel 1833: a differenza dei *political papers* che lo hanno preceduto, il «New York Sun», il primo giornale venduto a un penny e pensato per essere accessibile a un vasto pubblico, non si occupa più di politica, economia e cronaca nera, ma di *human interest*, ossia di qualsiasi fatto ritenuto dal giornalista degno d'interesse «in quanto filo diretto (per contrasto o per assimilazione) con l'esperienza personale di vita del lettore»¹⁰. Gli articoli assumono una nuova fisionomia, non contengono più «lunghe tirate sulle questioni dibattute al Congresso o nei Parlamenti statali»¹¹, ma sono brevi e raccontano «piccole storie di gente comune»¹²: con la *penny press* tutto può diventare notizia, anche i fatti più insignificanti. Nella moderna comunicazione giornalistica, gli eventi non vengono più piegati alle esigenze della retorica e gli imperativi del mestiere diventano i fatti e la concisione.

La *penny press* contribuisce a diffondere l'idea che il giornale non debba soltanto informare, ma anche intrattenere: la cronaca si trasforma così, nel corso del secolo, in racconto, e al *reporting* puro si affianca il giornalismo di storie, in cui – a cavallo fra la fine degli anni Ottanta dell'Ottocento

⁸ Si vedano *Malaparte, il cinico pietoso*, della serie *Italiani* (andato in onda il 2 aprile 2019 e ora disponibile su Raiplay, al link: <https://www.raiplay.it/video/2019/03/Italiani-con-Paolo-Mieli-Curzio-Malaparte---Il-cinico-pietoso-c8edf707-9045-4da9-af40-00667fe7576a.html>) e *Curzio Malaparte*, della serie *L'altro '900* (andato in onda il 30 dicembre 2019 e ora disponibile su Raiplay, al link: <https://www.raiplay.it/video/2019/12/laltro-900-Curzio-Malaparte-S3E6-9d0a9450-982f-4966-a4be-80ea8cf568f2.html>).

⁹ Si pensi al «The Weekly Review» di Defoe, 1704, al «The Examiner» di Swift, 1710, a «Le Spectateur Français» di Marivaux, 1721, e a «Le Pour et le Contre» di Prévost, 1733. Per approfondimenti, cfr. G. Costa e F. Zangrilli, *Introduzione*, G. Costa e F. Zangrilli (a cura di), *Giornalismo e letteratura. Simposio tra due mondi*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma, 2005, p. 7.

¹⁰ G. Gozzini, *Storia del giornalismo*, Milano, Mondadori, 2000, p. 142.

¹¹ O. Bergamini, *La democrazia della stampa. Storia del giornalismo*, Laterza, Roma-Bari, 2006, p. 100.

¹² Ivi, p. 101.

e gli anni Dieci del Novecento, nella cosiddetta «età del reporter»¹³ – alcuni giornali come il «World» di Pulitzer e il «Journal» di Hearst si specializzano. Un impulso particolarmente forte alla narrativizzazione della cronaca è dato anche dal giornalismo di guerra: il corrispondente di guerra, che fa la sua comparsa a partire dal 1853, durante il conflitto di Crimea, è infatti «una macchina narrativa»¹⁴ a cui non vengono richieste analisi politiche, bensì «descrizioni, rievocazioni, fatti, storie»¹⁵.

A partire dagli anni Sessanta, per reggere il confronto con la forza di suggestione del giornalismo televisivo, l'ambito della notizia si estende al punto da includere «vicende, questioni, fenomeni sociali, aspetti della realtà che secondo la teoria classica non dovrebbero farne parte»¹⁶. In tale contesto s'inseriscono le innovazioni del *new journalism*, che rendono il confine tra letteratura e giornalismo sempre più sottile, portando all'estremo limite l'idea che tutto possa diventare notizia e che anche i reportage possano avere una dimensione estetica. Per la prima volta i giornalisti impiegano sistematicamente tecniche di matrice letteraria: costruiscono la storia per scene successive, eliminando la voce del cronista e usando un punto di vista interno per raccontare i fatti, utilizzano dialoghi per coinvolgere il lettore e registrano tutti quei dettagli in apparenza superflui ma in realtà utili a fornire una rappresentazione più completa e sfaccettata dei personaggi.

Come sottolinea Clotilde Bertoni, tuttavia, il *new journalism*

non percorre un terreno inesplorato [...]: il suo ricorso a modalità e licenze letterarie, diversamente da quanto Wolfe vorrebbe, non è un'innovazione assoluta. Certo, rappresenta un clamoroso affrancamento dai dogmi di parsimonia verbale e frigida obiettività del giornalismo standard, soprattutto anglosassone; ma è anticipato, almeno parzialmente, dalle sperimentazioni dei grandi scrittori giornalisti, e da altri tipi di giornalismo: come quello di colore italiano che, oltre a creare la zona elastica dell'elzeviro, movimentava il reportage e la cronaca con l'estro descrittivo e il virtuosismo stilistico (giustamente Asor Rosa, 1981, sottolinea l'influsso della terza pagina sulla formazione di tutto il nostro linguaggio giornalistico).¹⁷

Proprio la questione della terza pagina è imprescindibile per un discorso che voglia affrontare il rapporto fra letteratura e giornalismo nel Novecento italiano, perché se è vero che questa è stata ciclicamente accusata di evanescenza ed eccessiva letterarietà, ha pur sempre rappresentato, nei casi migliori, «una zona franca, che combina tratti del giornalismo e della letteratura sottraendoli ai loro classici obiettivi»¹⁸. Senza ridurre la connessione fra letteratura e giornalismo alla semplice esistenza

¹³ A. Papuzzi, *Letteratura e giornalismo*, Laterza, Roma-Bari, 1998, p. 18.

¹⁴ Ivi, p. 24.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ A. Papuzzi, *Professione giornalista. Le tecniche, i media, le regole*, Roma, Donzelli, 2010, versione epub, V.1.

¹⁷ C. Bertoni, cit., p. 58.

¹⁸ Ivi, p. 53

dell'elzeviro¹⁹, è bene notare, come chiarisce la stessa Bertoni, che anche gli articoli di viaggio e i reportage hanno contribuito alla contaminazione dei due linguaggi. Se infatti il maggior merito dell'elzeviro è quello di aver imposto agli scrittori-giornalisti «la necessità [...] di misurarsi con spazi definiti»²⁰, i reportage e gli articoli di viaggio li hanno sollecitati invece a commisurarsi con «il rischio di un rapporto più immediato con un pubblico più vasto»²¹.

Quello della lingua è un problema che nel giornalismo italiano sussiste fino alla prima metà del secolo: mentre negli Stati Uniti si è ormai imposto un modello di scrittura che, attraverso la regola delle cinque W, richiede chiarezza e concisione, in Italia i giornalisti tentano ancora di liberarsi dall'influenza dei modelli letterari:

Anche i giornalisti più moderni, fra quelli formati negli anni fra le due guerre, come Luigi Barzini jr. (n. 1908) o Indro Montanelli (n. 1909), rimangono legati a una prosa forbita, di impostazione letteraria, che dietro a un tono colloquiale, dietro le finzioni dell'*understatement*, rivela l'uso di un lessico ricercato, ricco di aggettivazioni, impreziosito dalle metafore.²²

Il rinnovamento del linguaggio giornalistico «in direzione dello stile conciso e obiettivo del *reporting* anglosassone»²³ avviene soltanto a partire dal secondo dopoguerra, nel momento in cui negli Stati Uniti «i fautori del *new journalism* già rivendicavano il diritto di sostenere i loro articoli con ogni tipo di artificio, misurandosi in particolare con gli sperimentismi linguistici»²⁴. Proprio Malaparte, però, con le sue «secche corrispondenze dal fronte russo»²⁵, è uno dei primi giornalisti in Italia a slegarsi dall'uso di un linguaggio eccessivamente ricercato e a capovolgere il rapporto di assoggettamento instauratosi fra stampa periodica e letteratura. Dalla letteratura Malaparte non trae nelle sue corrispondenze di guerra una tensione estetizzante, quanto piuttosto un tipo di narrazione che cerca di coinvolgere il lettore costruendo storie e dando corpo alle immagini. Questa compenetrazione dà vita, nei servizi malapartiani, a

una scrittura insieme vigorosa e lucida, in cui si specchia la volontà di offrire una visione obiettiva della situazione bellica. C'è, in Malaparte, una ricerca della obbiettività che punta sì alla spoglia registrazione degli accadimenti cui assiste, ma senza cadere nell'atonia della impersonalità: attento sempre a cogliere il lato umano del combattente, sia esso russo o

¹⁹ E. Paccagnini, *Letteratura e giornalismo*, cit., pp. 523-527.

²⁰ Ivi, p. 524.

²¹ E. Falqui, *Giornalismo e letteratura*, Milano, Mursia, 1969, p. 111.

²² A. Papuzzi, cit., p. 45.

²³ Ivi, p. 46.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ivi, pp. 45-46.

tedesco.²⁶

Se gli studiosi hanno riconosciuto il carattere innovativo della scrittura giornalistica di Malaparte rispetto al contesto nazionale, restano però da esaminare le ripercussioni che l'esperienza giornalistica ha avuto sulla sua produzione narrativa.

Nell'Ottocento, il secolo del realismo e del naturalismo, la letteratura è molto influenzata, seppur in modi e in misure diverse, dalla stampa periodica: l'attività giornalistica costituisce un retroterra determinante per gli scrittori inglesi, francesi e americani, da Dickens a Balzac e Zola, da Crane e Norris a Dreiser e London. Il realismo ricava dal giornalismo «la curiosità per l'esperienza e l'intento di informare e demistificare»²⁷, oltretutto la spinta «a saggiare nuove configurazioni compositive e formali»²⁸, mentre il naturalismo attinge dalla stampa i suoi «documenti umani» ed è incoraggiato a combinare tensioni non facilmente conciliabili, quali «l'impegno referenziale e lo zelo riformistico»²⁹. Anche in Italia, dove dopo l'esperienza manzoniana il genere del romanzo stenta a decollare, la cronaca si dimostra di un'importanza straordinaria, come per esempio per l'opera del Verga verista.

Negli Stati Uniti, sin dagli anni Venti del Novecento, il romanzo si trasforma in «un genere superiore di giornalismo»³⁰ e nel primo dopoguerra si assiste a una tendenza che vede scrittori come Hemingway e Dos Passos riutilizzare nei romanzi la propria esperienza di corrispondenti, tendenza che evidenzia quanto il ruolo del giornalista sia «uno degli aspetti connaturati dello scrittore americano»³¹. Nella seconda metà del secolo, le innovazioni introdotte dal *new journalism* vengono recepite in modo opposto e complementare dal romanzo, che proprio dalla cronaca trae nuovo vigore: nel 1965 esce *A sangue freddo* di Truman Capote, il primo *non-fiction novel* o romanzo-reportage, in cui, dopo cinque anni di ricerche, l'autore racconta il caso di un quadruplice omicidio avvenuto in Kansas nel 1959, utilizzando però gli artifici del romanziere.

A differenza di quanto accade negli Stati Uniti, all'inizio del Novecento, in Italia, letteratura e giornalismo continuano invece a presentarsi come ambiti distinti. Stefania Ricciardi, in un volume dedicato alle scritture referenziali o di *non-fiction*, intese come «scritti ispirati da avvenimenti reali (cronaca, memorie), riprodotti sotto forma di diari, biografie, autobiografie, inchieste giornalistiche, resoconti di viaggio, reportage o saggi» e finalizzate, quindi, «a trascrivere un oggetto del mondo che

²⁶ E. Paccagnini, cit., p. 543.

²⁷ C. Bertoni, cit., p. 11.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ivi*, p. 15.

³⁰ M. Cunliffe, *Storia della letteratura americana*, Torino, Einaudi, 1970, p. 287.

³¹ *Ivi*, p. 225.

rinvia alla realtà», ha messo in luce che soltanto a partire dal secondo dopoguerra si manifesta, in Italia,

il primo slancio referenziale di una certa portata, segnato da una spiccata curiosità rispetto a quelle trasformazioni lampo che hanno modificato la fisionomia del Paese: l'avvento della Repubblica, della democrazia, del diritto al voto esteso alle donne. Come ha spiegato Goffredo Fofi, «alla caduta del fascismo, l'Italia era tutta da scoprire e da raccontare». In effetti, si erano occultate una serie di situazioni e di esperienze – su tutte l'indigenza delle regioni meridionali – che era tempo di svelare nel senso etimologico del termine, sulla scorta di *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi.³²

Negli anni Cinquanta e Sessanta, il giornalismo è il mezzo scelto per raccontare l'Italia: iniziano a essere pubblicate inchieste caratterizzate da una sensibilità «che coniuga narrativa, giornalismo, antropologia e sociologia», fra cui figurano i reportage di Ortese, Dolci, Bianciardi, Cassola, Russo, Scotellaro, Salvemini e Piovene. Soltanto a partire dagli anni Settanta, con l'opera di autori come Fallaci, Parise, Pasolini, Sciascia e Arbasino, la letteratura comincia a fare tesoro della lezione del giornalismo, protendendosi verso la realtà, ora in saggi autobiografici e di polemica sociopolitica, ora in reportage narrativi di guerra e di viaggio, anticipando la decisa svolta che avviene negli anni Ottanta, quando, con Veronesi, Bettin, Rea, Albinati, Affinati e Franchini, si arriva alla produzione di una letteratura di confine, contaminata dalla cronaca, che dà avvio a tendenze dominanti ancora oggi.

Fra i casi isolati di opere di *non-fiction* che vedono la luce nella prima metà del secolo, come *Un anno sull'Altipiano* di Lussu (1938), situato a metà strada tra memorialistica e saggistica, il romanzo autobiografico di Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), e l'opera memorialistica di Primo Levi, *Se questo è un uomo* (1947), tutte e tre citate da Ricciardi nel suo studio, *Kaputt* rappresenta evidentemente un'eccezione. Da queste opere, quella di Malaparte si discosta perché non è orientata allo svelamento e alla denuncia, ma alla trasfigurazione dell'esperienza personale in letteratura, in arte. Nonostante l'esperienza alla base di *Kaputt* fosse reale, Malaparte non aveva inteso scrivere un'opera testimoniale e non a caso avrebbe voluto che fosse presentato «come libro d'immaginazione e non di reportage»³³. Grato a Serge Radine, in quanto «le seul, parmi tant de critiques littéraires, qui ait su définir mon livre un roman»³⁴, gli aveva scritto, nel 1947:

Voilà enfin, une critique qui ne se laisse pas tromper par ce qu'il y a de documentaire dans un

³² S. Ricciardi, *Gli Artifici Della Non-Fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Massa, Transeuropa, 2011, versione epub, cap. IV, par. 2.1, come le successive.

³³ G. Prezzolini, lettera a C. Malaparte, 15 aprile 1947, ivi, p. 559.

³⁴ C. Malaparte, lettera a S. Radine, 10 giugno 1947, ivi, p. 630, come la successiva.

œuvre d'art. Dans l'édition italienne, j'ai appelé *Kaputt* « histoire et récit », voulant par-là signifier qu'il ne s'agissait ni d'un documentaire, ni d'un récit historique, mais d'un roman, d'une « fiction », pour employer le mot anglais et américain, dont la substance est vraie, mais dont la manière de conter les faits tient de l'art, non pas de l'histoire, de la discipline historique. Il me semble, en effet, que ce qui donne son caractère d'œuvre d'art à un récit, même historique, c'est justement la transformation que le matériel documentaire subit à travers la sensibilité et le style, de l'écrivain.

Per le stesse ragioni, lo scrittore aveva particolarmente apprezzato le parole dedicate a *Kaputt* dal critico americano Robert Pick:

La vostra definizione del mio libro «a fiction based on facts» è molto giusta, e molto intelligente. Ogni fatto narrato in *Kaputt* è vero, ma è trasformato dall'arte. Il proprio dell'arte non è forse di trasformare poeticamente la realtà? Quel che salva il mio libro dall'essere una macabra galleria di orrori è appunto la mia arte di scrittore. [...] «A fiction based on facts». Vi ringrazio molto di questa definizione: essa prova che avete letto il mio libro non soltanto con intelligenza e cultura, ma con simpatia.³⁵

Malaparte, insomma, rivendica lo statuto finzionale della propria opera, senza però rinunciare a esibirne i legami con la realtà e con la propria esperienza personale. Nel *Portrait de l'auteur par lui même*, come abbiamo visto nel paragrafo precedente (p. 288), lo scrittore ribadiva per esempio la veridicità dell'episodio della “caccia agli ebrei” descritto in *Cricket in Polonia*, chiarendo che raccontare il reale esito della vicenda avrebbe diminuito l'efficacia dell'effetto artistico. Che anche la “vera” conclusione narrata nel *Portrait* abbia un sapore romanzesco³⁶ può far sorgere il dubbio che sia stata inventata anch'essa, ma ciò che conta in questo contesto è che la preoccupazione di Malaparte fosse quella di creare una scena esteticamente valida piuttosto che moralmente accettabile.

Benché – come nota Milan Kundera – a prima vista *Kaputt* possa sembrare il reportage di un corrispondente di guerra, «un reportage eccezionale, perfino sensazionale, poiché Malaparte, in quanto giornalista del “Corriere della Sera” e ufficiale dell'esercito italiano, attraversa l'Europa occupata dai nazisti con la libertà di una insospettabile spia»³⁷, riportando le sue conversazioni con uomini di Stato italiani, tedeschi e con i dittatori dei paesi satelliti, non c'è da stupirsi se «nessuno storico dell'ultima guerra si sia avvalso delle sue esperienze o abbia citato le dichiarazioni dei politici cui consente di esprimersi nel suo libro»:

³⁵ C. Malaparte, lettera a R. Pick, 19 aprile 1947, *ivi*, p. 564.

³⁶ «Quand Frank lève le fusil et vise l'enfant, je ne lui donnai pas le temps de tirer. Je lui abaissai le bras, et lui dis : “Vous ne faites pas cela. Si vous faites cela, je raconterai tout ça dans le *Corriere della Sera*, et vous aurez des gros ennuis. Le peuple italien n'aime pas qu'on assassine les enfants”. Frank me regarda fixement. “Quel cœur tendre vous avez vous autres italiens !” dit-il, et il restitua le fusil au soldat», C. Malaparte, *Portrait de l'auteur par lui même*, cit.

³⁷ M. Kundera, *Un incontro*, Adelphi, Milano, 2009, p. 170, come le successive.

È strano, sì, ma comprensibile: questo reportage, infatti, non è un reportage; è un'opera letteraria la cui *intenzione estetica* è così potente, così manifesta che un lettore sensibile la esclude *spontaneamente* dal contesto delle testimonianze fornite dagli storici, dai giornalisti, dai politologi e dai memorialisti.

L'intenzione estetica di Malaparte, secondo Kundera, si riflette prima di tutto nell'elaborata architettura dell'opera, definita tripartita dallo scrittore ceco poiché suddivisa in parti, capitoli e sezioni: egli si guarda bene, però, dall'utilizzare il termine di romanzo, e non risolve dunque il dilemma della sua appartenenza al genere.

Vediamo dunque più da vicino in che modo è composto *Kaputt*. L'opera si presenta come estremamente disomogenea e frammentaria: non solo è priva di intreccio e gli eventi non sono disposti in ordine cronologico, ma anche gli spazi rappresentati sono molteplici. Le sei parti in cui è suddivisa, che portano ciascuna il nome di un diverso animale, sono ambientate tutte in un diverso paese europeo, tranne la terza e la quinta, il cui scenario comune è la Finlandia. Il protagonista dell'opera è il personaggio di Malaparte, che, spostandosi in Europa come corrispondente di guerra, si fa testimone di luoghi perlopiù inaccessibili, dai salotti dell'alta aristocrazia agli ambienti frequentati da diplomatici e uomini di Stato, dai ghetti alle città martoriate a causa del conflitto. La narrazione è costituita dai dialoghi fra Malaparte e i suoi interlocutori, dialoghi alimentati da racconti più o meno lunghi che riguardano indifferentemente le vite di umili o di potenti, e da digressioni saggistiche attraverso le quali è sviluppato il tema della decadenza dell'Europa. Il «ricco mosaico»³⁸ che lo scrittore presenta mostra che a sfilare di fronte al lettore «è sempre la *stessa* Europa, la *stessa* umanità»³⁹.

Ciò che conferisce coerenza a questa narrazione «convulsa ed esagitata»⁴⁰, dalla struttura frammentaria e non lineare, sono principalmente la presenza del protagonista Malaparte, testimone e cantore degli eventi narrati, e quella degli animali che danno il titolo alle varie parti, attorno a cui la narrazione viene disposta. Ciascun animale diventa infatti, nel capitolo che gli è consacrato, un potente fattore ordinatore: esercitando un magnetismo più o meno forte, diventa catalizzatore di storie, aneddoti e allegorie che contribuiscono a dare una certa unità (simbolica ed etica, oltre che formale) all'opera, ordinando il materiale per grumi narrativi. Gli animali sono dunque un pretesto per dare avvio alla narrazione: talvolta a quelli che prestano il loro nome al capitolo sono dedicate alcune pagine, talvolta lo scrittore se ne serve come termine di paragone per una metafora reiterata

³⁸ Serra, p. 337.

³⁹ Ivi, p. 336.

⁴⁰ G. Panella, *L'estetica dello choc*, cit., p. 50.

lungo tutto il capitolo; comunque sia, grazie alla loro presenza il materiale narrativo risulta, se non omogeneo, almeno in qualche modo coeso.

Le prime quattro parti del testo sono strutturate in modo simile: suddivise in tre capitoli la prima e in quattro le altre tre, sono collegate fra loro dalla presenza di una comune cornice in cui Malaparte conversa con sovrani, diplomatici o funzionari politici. In alcuni casi si tratta di banchetti, altre volte di situazioni più raccolte: nella prima parte dialoga a tu per tu con il principe Eugenio di Svezia nel suo palazzo a Stoccolma, nel secondo siede al tavolo dei governatori nazisti di Varsavia e Cracovia insieme al loro *entourage*, nel terzo trascorre la serata con i Ministri di Spagna e di Svezia a Helsinki, Augustin De Foxà e Karl Ivan Westman (nel libro semplicemente Westmann) e nel quarto in un ristorante di Potsdam con Vittoria Luisa di Prussia (Louise von Preussen), figlia dell'ultimo imperatore di Germania Guglielmo II, e la sua amica Ilse. La seconda parte, a differenza delle altre tre, è ambientata in due diverse città, ma la continuità fra i capitoli è garantita dalla presenza dei medesimi personaggi che ritornano sia a Cracovia sia a Varsavia.

Diversa è invece la struttura della quinta e della sesta parte, entrambe composte da due soli capitoli, ciascuno ambientato in una diversa città dello stesso paese, come accade nella seconda parte, *I topi*. A differenza di ciò che accade lì, però, a fare da *trait d'union* fra i due capitoli non è più la cornice ma la sola ambientazione geografica, ossia la Lapponia nella quinta parte e l'Italia nella sesta. Ciascun capitolo risulta quindi autonomo, e inoltre non più composto da due piani narrativi, ma da un unico scenario: nel XVI capitolo Malaparte racconta della cena avvenuta al Palazzo del Governatore di Rovaniemi, nel XVII del suo soggiorno a Rovaniemi, nel XVIII dei "tempi d'oro" del Golf Club dell'Acquasanta e nel XIX del suo viaggio verso Napoli.

Come si evince da questa breve panoramica, nemmeno la suddivisione dell'opera in parti produce una struttura ordinata. Questa resta di fatto eterogenea e difficilmente assegnabile a una specifica categoria: *Kaputt*, come nota Sabine Witt, è un «titolo pluridimensionale»⁴¹ che non costituisce soltanto un'allegoria dell'Europa, ma si riferisce anche alla dissoluzione della forma tradizionale del romanzo. Senza esitazioni di fronte alla possibilità di assimilare l'opera al genere del *novel*, ma tenendo conto della sua "anormalità", Marino Biondi la descrive come «un romanzo di conversazioni dell'uomo europeo con i superuomini del crimine germanico»⁴², definizione che ha il merito di metterne il luce i contatti con la tradizione novellistica italiana, caratterizzata dall'oralità del racconto all'interno di una cornice di conversazione, al contempo capovolta e reinventata da

⁴¹ S. Witt, *Tempo e spazio come messinscena dell'io nella letteratura commemorativa di Curzio Malaparte*, AA.VV., *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana. Atti del XVII Congresso A.I.P.I. Ascoli Piceno, 22-26 agosto 2006, Vol. III: Narrativa del Novecento e degli anni Duemila*, Bruxelles, Pubblicazioni dell'A.I.P.I., 2009, p. 236.

⁴² M. Biondi, *Scrittori e miti totalitari*, cit., p. 78.

Malaparte in alcuni dei suoi aspetti fondamentali. Innanzitutto, in *Kaputt*, «il narratore è unico, formidabile accentratore in sé di ogni testimonianza, partecipe oppure raccoglitore onnisciente degli eventi che segnano a fondo la fine dell'uomo e dei suoi valori»⁴³; in secondo luogo, a differenza di quello che accade nelle tradizionali raccolte di racconti, qui vengono narrate

storie esemplari che non hanno come oggetto il gioco dei casi della fortuna, le avventure della vita e dei sentimenti, le vicende del cuore o delle anime, ma le forme mai prima neppure immaginabili dell'orrore della fine della dignità e della superiorità intellettuale e morale dell'uomo, cioè dell'intera tradizione occidentale di umanesimo e di umanità.

Non va poi dimenticato che l'«enorme raccolta degli *exempla* della morte dell'uomo»⁴⁴ viene catalogata all'interno di un bestiario. Dal momento che nel pensiero medievale ogni oggetto materiale ha la funzione di segno, più o meno manifesto, di verità spirituali o d'insegnamenti morali, i bestiari rappresentano veri e propri manuali di dottrina cristiana: raggruppano infatti a scopo didattico favole e moralità su animali reali o immaginari, illustrando da un lato le loro proprietà, dall'altro la rispettiva funzione simbolica e teologica⁴⁵. L'universo di *Kaputt* si trasforma, quindi, grazie alla presenza animale, in un enorme repertorio di simboli, e pur essendo l'opera priva di una dimensione teologica, è comunque impregnata di un senso religioso, perché la sofferenza degli animali è l'unico fenomeno capace di ispirare nell'autore un autentico sentimento di pietà cristiana⁴⁶. Il fatto che i protagonisti del bestiario malapartiano siano cavalli, topi, cani, uccelli, renne e mosche risulta inoltre doppiamente significativo: tali creature rinviano infatti al bestiario surrealista che, come osserva Maillard-Chary, è basato su un insieme di circa settecento forme di animali comuni; fra i primi vengono proprio alcuni fra quelli la cui esistenza è stata negata o ostracizzata da generazioni e generazioni di scienziati, come uccelli, cavalli, cani, pesci, serpenti, mosche, gatti e farfalle⁴⁷.

Se da un lato la frammentarietà delle novelle e del bestiario sembrerebbe allontanare *Kaputt* dalla forma del romanzo, nell'introduzione al suo saggio sulla narrativa italiana contemporanea Alberto Casadei segnala che «sotto molti punti di vista, il romanzo novecentesco non fa che ampliare o erodere i confini del *novel*: in particolare [...] segmentando la narrazione in episodi frammentari o comunque brevi, quasi racconti-in-romanzi»⁴⁸. La frammentarietà di *Kaputt*, letta sotto questa specifica angolatura, sembrerebbe avvicinare l'opera al genere romanzesco. La presenza dell'autore

⁴³ G. Bàrberi Squarotti, *L'allegoria degli orrori della guerra*, Atti 2000, p. 296, come la successiva.

⁴⁴ Ivi, p. 297.

⁴⁵ Cfr. L. Morini, *Introduzione*, Id., *I bestiari medievali*, Torino, Einaudi, 1996, p. VII-VIII.

⁴⁶ Serra, p. 335.

⁴⁷ Cfr. C. Maillard-Chary, *Le bestiaire des surréalistes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, p. 43.

⁴⁸ A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 20-21.

come protagonista delle vicende narrate potrebbe essere considerata d'altro canto una risposta a una specifica esigenza avvertita dai romanzieri a partire dal secondo dopoguerra, ossia quella

di ricostruire una forma narrativa equivalente al *novel* che permetta di raccontare eventi accaduti ma insieme incredibili, come quelli vissuti da centinaia di popoli durante il secondo conflitto mondiale, superando i limiti ormai assodati nella costruzione lineare di una storia simile a quella della cronaca quotidiana.⁴⁹

In questa fase, molti romanzi tendono a reinterpretare le grandi forme narrative dell'epica, della favola o dell'apocalisse, e non in ottica postmoderna o post-romanzesca, perché continuano a riproporre «la missione del *novel*, ossia quella di fornire un equivalente del reale nei suoi tratti caratteristici in rapporto a un'intera epoca e ai singoli individui: solo che tali tratti caratteristici comprendono ormai le espressioni del male radicale, sconfinanti nell'incredibile e nell'orribile».

In *Kaputt* il richiamo alla tradizione epica è per un verso molto forte perché l'opera presenta una dimensione di oralità che si riflette non solo nelle conversazioni, ma anche nell'utilizzo di un linguaggio sontuoso e di determinate tecniche espressive come le ripetizioni di frasi, formule fisse e talvolta di “epiteti”⁵⁰, di ampie descrizioni caratterizzate da similitudini e metafore, oltreché nella ripresa e rivisitazione, a livello strutturale, del *topos* della discesa agli Inferi⁵¹; d'altro canto, però, *Kaputt* non ruota attorno a imprese eroiche e fondamentali per la vita di una comunità, ma è caratterizzato, al contrario, da un eroe passivo e arrendevole, una sorta di inetto⁵², che assiste al tracollo della propria civiltà.

Nel saggio dedicato a quelle opere che, come il *Faust*, *Moby Dick*, *l'Ulisse*, *L'uomo senza qualità* o *Cent'anni di solitudine*, risultano inclassificabili e vengono considerate «non [...] più romanzi»⁵³ ma come anomalie e veri e propri monumenti letterari, Franco Moretti ha notato che queste possiedono alcune somiglianze strutturali che le legano alla tradizione dell'epica classica, ma con una serie di innovazioni che derivano dai contesti moderni in cui sono state prodotte, e ha proposto di utilizzare, per definirle, la categoria di epica moderna. Fra i tratti distintivi di questo genere, Moretti individua la passività dell'eroe e la sostituzione dell'azione con l'immaginazione, l'utilizzo dell'ironia come strategia per mantenere la visione unitaria di un mondo ormai dominato

⁴⁹ Ivi, p. 21, come la successiva.

⁵⁰ Il colonnello Beck, «dalla piccola testa di uccello», C. Malaparte, *K*, p. 101; la Guardia Nera «dal viso bellissimo»/«dal viso d'Angelo»/«dal viso crudele e bellissimo», Ivi, pp. 104-109 *passim*.

⁵¹ N. Ivic, *Une descente en enfer: l'opération testimoniale de Curzio Malaparte*, «Studia Romanica et Anglicae Zagrabienensis», 60, 2015, pp. 117-129.

⁵² Si rimanda a M. Spinelli, *Una ribellione mancata. La figura dell'inetto nella letteratura di fine Novecento*, Verona, Ombre Corte, 2016.

⁵³ F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994, p. 3.

dal caos, la trasformazione del passato in un repertorio di ricordi poetici e storici da manipolare a piacere, la moltiplicazione degli spazi e delle digressioni, che diventano scopo e sostanza dell'azione, l'utilizzo infine di una forma meccanica, basata sulla giustapposizione di frammenti. I testi che afferiscono al genere, inoltre, risultano essere delle sperimentazioni fallimentari, perché sono pressoché non lette: la loro imperfezione le contraddistingue tuttavia agli occhi di Moretti, poiché il loro insuccesso e la loro natura sperimentale è quel che permette loro di vivere nella Storia.

Che si preferisca considerare *Kaputt* un romanzo, tenendo conto che nella sua evoluzione novecentesca il genere accoglie elementi innovativi che ne determinano un cambiamento strutturale, o un poema moderno, apparentemente inclassificabile ma assimilabile a un più ampio gruppo di opere con caratteristiche simili (le "opere mondo", come le definisce Moretti), emerge in qualsiasi caso la sua unicità, che deriva dall'introduzione nello spazio narrativo dell'io del reporter. A dare avvio alla narrazione, infatti, non è tanto uno slancio autobiografico o storiografico, quanto «l'imperativo categorico da cui è tiranneggiata la produzione dell'inviato speciale, se vuole restare tale. Arrivar primi e fare colpo»⁵⁴. Malaparte intuisce le potenzialità di una narrazione che spalanchi le porte alla realtà, e vi si cimenta, sperimentando un tipo di letteratura che in Italia, prima di *Kaputt*, semplicemente non esisteva. Né l'identità onomastica fra autore, narratore e protagonista né l'ingresso della realtà e della cronaca nella letteratura sono, se prese singolarmente, un'innovazione assoluta: lo è però una scrittura del reale in cui vengono deliberatamente mescolate testimonianza dell'autore e invenzione in maniera che ne risulti un inestricabile groviglio. In genere, infatti,

il testimone racconta quel che ha visto e sentito. Il patto che stringe con il lettore ha la stessa natura del patto autobiografico, che postula l'identità tra autore, narratore, personaggio. Con qualche impegnativa clausola in più, quando si tratti non di storie private, ma di eventi pubblici. Il testimone deve allora non solo raccontare e raccontarsi, e costruirsi come soggetto e come io narrante, ma costruirsi come testimone – un io in rapporto con il mondo – e scegliere la propria parte. Il testimone infatti trae la sua forza dall'esperienza diretta e perciò anche della parzialità del punto di vista.⁵⁵

Poiché parlando di *Kaputt* non è possibile limitarsi al concetto di parzialità della testimonianza ed è inevitabile rilevare l'invasione di campo dell'invenzione, alcuni studiosi hanno fatto appello alla categoria dell'autofiction, definita da Lorenzo Marchese, che si è a lungo occupato delle forme di scrittura contemporanee, come un discorso narrativo che si dichiara autentico ma che difficilmente risulta credibile e si dimostra di fatto inventato. L'autore contemporaneo di autofiction distorce e falsifica i dati di una realtà che in apparenza testimonia, proiettando nel testo un io possibile, un

⁵⁴ E. Falqui, *Giornalismo e letteratura*, cit., p. 107.

⁵⁵ L. De Federicis, *Letteratura e storia*, Laterza, Roma-Bari, 1998, p. 17

avatar di se stesso: «Molto spesso l'autofiction sembra trarre la sua ragion d'essere dalla problematica di un io di cui si avverte una profonda crisi epistemologica, e la distorsione nei suoi confini nella riscrittura romanzesca appare proprio un tentativo di renderlo più forte, dargli una vita che non appare possedere»⁵⁶.

Nello specifico l'autofiction riguarda testi di aspetto autobiografico caratterizzati

dalla coincidenza onomastica di autore-narratore-personaggio e da un'esibita autenticità, che però a una lettura attenta rivela che la materia della storia è da interpretarsi come falsa, cioè non corrispondente alla realtà dei fatti e non credibile come testimonianza. L'autofiction insomma nasce dal paradosso di far convivere nel lettore due disposizioni alla lettura che in teoria non dovrebbero stare assieme [...]: ciò che leggo è veramente accaduto nei modi in cui si riporta / ciò che leggo è finto, un'astrazione più o meno verosimile degli eventi reali.⁵⁷

Se ciò che marca l'autobiografia è la professione di sincerità, l'autofiction si presenta invece come un'autobiografia che si autoproclama come veridica ma che è in realtà falsidica, tanto da essere definita da Walter Siti di un'«autobiografia di fatti non accaduti»⁵⁸. Gli scrittori di autofiction contemporanea hanno diversi modi per orientare l'interpretazione del loro racconto verosimile nel senso di una studiata bugia: possono «fornire al lettore dati biografici che non s'incastano fra loro, o smentire i dati empirici tramite il paratesto, o ancora attribuire a se stessi azioni ed esperienze che, per quanto non sovranaturali, appaiono inventate, o per le dichiarazioni dell'autore o per manifesta inverosimiglianza»⁵⁹.

La *non-fiction* contemporanea è, invece,

un tipo di discorso narrativo che s'incarica di raccontare storie realmente avvenute e documentabili (in particolare dalla cronaca recente) usando gli strumenti formali e le strategie retoriche della letteratura d'invenzione (comunemente ricondotta alla grande galassia della fiction). Nel farlo, questa categoria di scrittura si pone esplicitamente contro la storiografia e fuori, al tempo stesso, dal romanzo.⁶⁰

Malaparte anticipa in *Kaputt* alcuni tratti di entrambi i discorsi narrativi: attraverso la *Storia di un manoscritto*, raccontando al lettore le vicissitudini della redazione di *Kaputt*, sottolinea da un lato il legame fra se stesso e l'opera, e dall'altro fra il testo e il mondo extra-testuale che ne ha

⁵⁶ L. Marchese, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014, p. 271.

⁵⁷ *Id.*, *L'autofiction*, R. Castellana (a cura di), *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Firenze, Carocci, 2021, p. 183.

⁵⁸ W. Siti, *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, «Le parole e le cose», 31 ottobre 2011, <https://www.leparoleelecose.it/?p=1704>.

⁵⁹ L. Marchese, *L'io possibile*, cit., p. 72.

⁶⁰ *Id.*, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 42.

determinato l'esistenza. *Kaputt*, anticipa Malaparte, è un libro che parla di crudeltà, la più straordinaria esperienza da lui ricavata osservando lo spettacolo dell'Europa in guerra: l'io dell'autore appare dunque strumentale ad autenticare l'esperienza vissuta e osservata, ma il suo discorso non si dichiara mai apertamente veridico. In nessun punto il narratore afferma di voler fornire una confessione riguardante la propria vita o finge di volerlo fare, autorizzando espressamente una lettura autobiografica o autofinzionale dell'opera. Vi sono tuttavia alcuni episodi che possono essere interpretati come autofinzionali: le visite ai ghetti sono realmente avvenute, ma è probabile che Malaparte abbia attribuito al suo omonimo alter ego azioni che non ha realmente compiuto allo scopo di riscattarsi agli occhi del lettore.

Allo stesso modo, lo scrittore non rispetta nessuno di quei criteri che separano nettamente il discorso storiografico da quello di tipo finzionale – neutralità di una voce narrante estranea alle vicende e impossibilitata ad accedere alla vita psichica altrui, uso massiccio di documenti, patto di lettura fondato sulla veridicità –, e, come abbiamo visto, attraverso descrizioni di ambienti e personaggi, dialoghi, digressioni, mostra di non voler offrire al lettore una ricostruzione fedele di fatti legati alla cronaca contemporanea. Solo in tre punti del libro insiste nel sottolineare la veridicità di quanto scritto: si tratta di alcune frasi pronunciate dal principe Eugenio e da Kaarlo Hillilä, dopo le quali compare la formula «Disse proprio così»⁶¹. L'intenzione dichiarata dell'autore non è dunque quella di dare una testimonianza imparziale di fatti riguardanti eventi storici, al contrario, se lo scopo del racconto in prima persona è quello di garantire l'autenticità delle vicende, al contempo questo non può che svelare la parzialità del punto di vista, la cui affidabilità è compromessa non soltanto dall'inevitabile soggettività dello sguardo, ma anche, come ha notato William Hope, dalla complicata posizione di “mediatore” assunta dal narratore fra il mondo degli oppressori e quello degli oppressi⁶².

Il racconto di Malaparte, del resto, risulta alternativamente verosimile e inverosimile: in molti casi l'autore presenta, romanzandoli, episodi realmente accaduti oppure eventi così inverosimili da sembrare inventati; talvolta narra sogni o incubi, ma senza mostrare in modo chiaro il passaggio dalla veglia al sonno; in altri casi finge di essere stato testimone di una situazione a cui non ha assistito; o ancora presenta storie che gli sono state narrate senza preoccuparsi di verificarne l'attendibilità. In tutti i casi lo scrittore è animato dalla volontà di garantirsi maggiore leggibilità e interesse da parte del lettore e non dall'urgenza di raccontare il vero: lo dimostra il fatto che anche gli eventi storici realmente accaduti vengono narrati senza alcuno scrupolo documentario.

⁶¹ Una volta quando nel I capitolo il principe Eugenio gli confessa di possedere «molte lettere di Umberto (disse proprio così: “Umberto”)» e due volte nel XVI capitolo, per assicurare che il Governatore ha davvero definito Himmler «un sentimentale» e che davvero ha detto che, se dovesse dipingerlo, lo dipingerebbe «col Vangelo nella mano destra, e il libro delle preghiere nella sinistra».

⁶² W. Hope, *Curzio Malaparte: The Narrative Contract Strained*, Leicester, Troubador Publishing Ltd, 2000, p. 84.

Un caso significativo è rappresentato dalle rimostranze mosse a Malaparte nel 1946 dall'ex ambasciatore d'Inghilterra in Italia, Percy Lorraine, che lo aveva contattato per rettificare alcuni punti «demonstratly inaccurate»⁶³ del racconto della dichiarazione di guerra dell'Italia attribuito a Galeazzo Ciano nel XVIII capitolo di *Kaputt*. Nella sua lettera, Lorraine precisava che, a differenza di quanto era stato scritto nel libro, era stato lui a chiedere udienza a Ciano a causa di alcune questioni urgenti da discutere e non era dunque vero che, arrivando, gli avesse chiesto la ragione della sua convocazione; aveva effettivamente chiesto a Ciano di farsi dare un foglio di carta per mettere per iscritto ciò che gli era stato comunicato a voce, ma non ne aveva tagliato via l'intestazione del Ministero; al termine dell'incontro, infine, Ciano gli aveva detto con tono amichevole di aver fatto tutto il possibile per assicurare la sicurezza sua e delle persone che lo avrebbero accompagnato nel viaggio di ritorno e, dopo avergli garantito la massima disponibilità in caso di bisogno, lo aveva accompagnato fuori dalla stanza facendogli il saluto fascista, ricevendo in risposta un inchino.

Al di là delle precisazioni di Lorraine, tuttavia, è interessante notare come Malaparte, nella sua risposta, lasci intendere come per lui non fosse prioritaria la ricostruzione fedele dai fatti; in mancanza di documenti, lo scrittore aveva deciso di servirsi della storia così come gli era stata raccontata, senza preoccuparsi di verificarla:

Tornando al vostro ultimo colloquio col Conte Ciano, voi eravate, *as you right observe*, la sola altra persona presente, e perciò voi solo siete competente *to check* i dettagli dell'*interview*. Io sono molto interessato nel vedere le correzioni che voi fate e mi dispiace di apparire male informato in vari punti. Sono completamente d'accordo con voi quando voi dite che è molto importante di essere accurato nel riferire *an incident of such seroius historical importance*, e infatti io ho fatto tutto il possibile per essere accurato, nei limiti di ciò che conoscevo. Non ho aggiunto nulla alla versione datami dal Conte Ciano, e di ciò che manca, o è errato, in quella versione, è responsabile, se si può usare queste parole, lo stesso Conte Ciano.⁶⁴

Come abbiamo visto nella seconda parte di questo lavoro, Malaparte non esita d'altro canto ad appropriarsi di aneddoti altrui trasformando la testimonianza di secondo grado in una di primo, e a ciò si aggiunge anche "un'accusa di plagio": un anonimo recensore di «Climats», nel 1946, passando in rassegna i «prolungamenti» delle storie narrate dallo scrittore per evitare di rendere monotona la propria opera di corrispondente di guerra, sostiene che questi non siano né convincenti né necessari, ma quasi sempre mirabili, e aggiunge: «Une seule fois Malaparte commet une erreur : c'est lorsque la 'bonne histoire' qu'il raconte se trouve avoir perdu chez nous toute espèce de virginité !»⁶⁵. Dopo aver riassunto brevemente la storia dell'occhio di vetro contenuta nel XII

⁶³ P. Lorraine, lettera a C. Malaparte, 31 dicembre 1946, AM 87/394, ora *M. VII* [tradotta in italiano], p. 239.

⁶⁴ C. Malaparte, bozza di lettera a P. Lorraine, 13 giugno 1947, AM 23/90, ora *M. VII*, p. 633.

⁶⁵ Anonimo, *Un Hemingway à l'italienne*, «Climats», 11 luglio 1946, ora *M. VII*, p. 103, come la seguente.

capitolo, commenta: «Oh! Oh! Nous avons lu cela dans quelques almanachs Vermot. L’histoire serait-elle inédite en Italie?».

L’«Almanach Vermot», fondato nel 1886 da Joseph Vermot (1828-1893), è una pubblicazione francese annuale contenente un misto di aneddoti, barzellette, giochi di parole e illustrazioni che dalla sua prima uscita ha visto la luce ogni anno a eccezione di quelli compresi fra 1943 e 1946. Benché non vi sia modo di verificare se Malaparte avesse avuto modo di leggere l’almanacco, è possibile che, da buon conoscitore della cultura francese qual era, vi ci si fosse imbattuto e che avesse “preso a prestito” l’episodio, millantando di avervi assistito nell’autunno 1941 in Ucraina.

I casi appena passati in rassegna mostrano chiaramente che annettere interamente *Kaputt* all’ambito della *non-fiction* sarebbe dunque una forzatura: i racconti che vi sono narrati non sono semplicemente “*based on facts*”, ma sui materiali più svariati. Nel romanzo compaiono infatti episodi non finzionali, come per esempio quello del cocktail party – che potrebbe essere creduto inventato se non ci fosse il *Giornale segreto* a testimoniare il contrario – ma ne sono presenti anche altri, come quello dell’occhio di vetro, che non sono forse invece mai avvenuti.

Al di là dell’effettivo statuto, veridico o falsidico, di ciò che viene narrato, l’intento di Malaparte sembra esattamente quello di lasciare il lettore sospeso nell’incertezza. Non per niente *Kaputt* è stato definito via via come onirico, magico, meraviglioso, surrealistico, termini considerati o in completo contrasto con la verosimiglianza di una cronaca storica, da ritenere quindi del tutto inaffidabile, o come aspetto integrante e necessario del realismo del romanzo, anziché come una sua specifica peculiarità.

Il labile confine fra realtà e finzione ha spinto spesso a paragonare l’opera a un sogno a occhi aperti: in una recensione francese del 1948 si legge: «On ne peut lire ce livre sans un frémissement et l’on en sort comme d’un cauchemar»⁶⁶; settant’anni dopo Laura Ambrosiano definisce *Kaputt* «non [...] un reportage, né una narrazione oggettiva della guerra, ma un sogno da sveglia»⁶⁷, espressione nella quale riecheggia il *rêve éveillé* praticato dai surrealisti. Come abbiamo visto nel paragrafo 1.2.4, la scrittura di Malaparte degli anni Trenta non può tuttavia essere definita surrealista, ma può essere annessa al territorio dell’*Italie magique*. Gli stessi procedimenti utilizzati nei racconti di questo periodo vengono ripresi in alcuni passaggi di *Kaputt*, laddove, per esempio, i paesaggi svedesi assumono progressivamente le sembianze di immense creature equine e i penetranti odori dei cadaveri e delle carogne si antropomorfizzano. D’altro canto, Stoccolma, il cui paesaggio è definito «liscio al tatto come il mantello di un cavallo» e più avanti «un cavallo al galoppo»⁶⁸, o l’odore della

⁶⁶ Ritaglio di giornale timbrato «Joie, 20, avenue Bugeaud, XVIe, 25 juillet 1948», 20/73, AM, FBVS.

⁶⁷ L. Ambrosiano, *Pensare in tempo di guerra*, «Psiche», 2, 2016, p. 571.

⁶⁸ Questa e la precedente citazione sono entrambe tratte da *K*, p. 31.

cavalla morta di Alexandrowka che entra nella stanza e *guarda* Malaparte possono poi essere considerati come una sorta di declinazione della poetica sinestetica già sperimentata negli anni Trenta.⁶⁹

Se intendiamo il genere fantastico nel significato che gli attribuisce Monica Farnetti, di «letteratura deputata a farsi portatrice di effetti perturbanti»⁷⁰, è lecito chiedersi se l'esperienza narrativa malapartiana possa esservi accostata. La studiosa individua nella narrazione «“per sogni” e “per immagini”»⁷¹ la «condizione elettiva di un “linguaggio dell'immaginazione”»⁷² tipicamente novecentesco e sostiene che il fantastico si è configurato nel secolo scorso come fenomeno dalla natura essenzialmente linguistica. Significativa per la nostra analisi è l'interpretazione che la studiosa propone del tema del doppio, il quale, trasferendosi dall'enunciato all'enunciazione, comporta che

ad avere un *double* e a veder minacciata la propria identità non è più il personaggio o il lettore che in lui s'identifici ma il testo stesso, e in ultima analisi l'autore. Non più sosia infatti né specchi, né ombre o gemelli o ritratti insidiosamente somiglianti né altro nei racconti fantastici del Novecento: ma “cornici” che raddoppiano i racconti e viceversa, commenti che moltiplicano i testi, [...], abnormi paratesti, metatesti e ipertesti, racconti speculari e *mises en abyme*.⁷³

Questo discorso riguarda molto da vicino il caso di *Kaputt*, la cui struttura è la risultante del sapiente incastro di scatole cinesi⁷⁴: le cornici, le *mises en abyme* e la proliferazione dei testi sono schemi ricorrenti all'interno di questo testo labirintico, in cui alla fine di ogni racconto segue sempre l'inizio di una nuova storia. Letto in questo modo, non sembrerebbe azzardato accostare *Kaputt* al genere fantastico, pur prendendo le dovute precauzioni, data la presenza di dati storicamente documentabili che l'avvicinerebbero, secondo alcuni, alla cronaca storica. Se tuttavia è vero che, come sostiene Lucio Lugnani, «per manifestarsi e consistere, il fantastico ha bisogno d'essere letteralmente avvolto in un fitto bozzolo realistico»⁷⁵, ci sembra interessante stabilire in che misura *Kaputt* possa essere annesso a questo territorio con cui intrattiene senza dubbio alcune affinità:

Il fantastico narrativizza di frequente sogni, allucinazioni, visioni, *trances*, stati ipnotici e catalettici, stati di follia, ma verrebbe dissolto da un esito di lettura autorizzato a razionalizzare e distanziare l'inesplicabile con un giudizio del tipo: «non era che un sogno», «non era che una visione allucinatoria», [...] o con un giudizio diametralmente opposto del tipo: «solo nel sogno, nel delirio, nella follia è la verità». Il fantastico

⁶⁹ Riprendiamo in queste pagine i punti chiave del nostro articolo *Una poetica dell'immaginazione*, cit.

⁷⁰ M. Farnetti, *Scritture del fantastico*, A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Einaudi, Torino, 2001, p. 407.

⁷¹ Ivi, p. 404.

⁷² Ivi, p. 407.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Rimando a B. Baglivo, *Malaparte giornalista*, cit.

⁷⁵ L. Lugnani, *Per una delimitazione del genere*, R. Ceserani, L. Lugnani et al., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, p. 55.

non è il surrealistico, può solo usarlo come tramite espressivo ed elemento mediatore d'una faglia che irriducibilmente dislivella e lacera il paradigma di realtà.⁷⁶

L'esclusione di una stretta parentela di Malaparte con il surrealismo ci consente di soffermarci su altre due questioni richiamate dalla riflessione di Lugnani: non sempre durante la lettura di *Kaputt* è possibile *distanziare l'inesplicabile* riducendo i racconti a pure allucinazioni; spesso, al contrario, questi sono davvero *mediatori d'una faglia che irriducibilmente lacera il paradigma di realtà*. Proprio valutando il tipo di scarto che il racconto produce rispetto al paradigma di realtà, si possono individuare i principali modi, o «categorie modali del raccontare»⁷⁷, che hanno preso il nome di realistico, strano, surrealistico, meraviglioso e fantastico⁷⁸: se non sussiste nessun tipo di scarto rispetto al paradigma di realtà, si ha a che fare con un racconto realistico; quando la faglia è solo apparente, ossia quando viene narrato un evento inspiegabile che trova però una spiegazione razionale nel corso della narrazione, il racconto può essere definito strano; un testo è invece surrealistico se fa emergere uno scarto con la realtà *altra* dell'inconscio, che chiede di essere accolta entro il paradigma, ossia di essere «accettata e razionalizzata (anziché respinta, negata e occultata)»⁷⁹; il termine meraviglioso indica invece uno scarto irriducibile fra reale e extra-ordinario, ma assume il secondo come nuovo e sovrastante paradigma di realtà, assottigliando la faglia e capovolgendo i termini della questione. Il «fantastico», infine

innesta e mette in sequenza su un tronco realistico un evento inspiegabile che assume progressivamente fisionomia e spessore come scarto paradigmatico mano a mano che si dimostra impossibile ridurlo a fatto strano o a pura emergenza surrealistica e che il racconto fa risultare gratuito e illecito spiegarlo mediante il paradigma [...] del meraviglioso. Anziché muovere alla ricerca d'una soluzione, il fantastico le elimina via via tutte e per questa strada lascia alla fine sussistere l'evento inspiegabile come scarto irriducibile. In questo sta, ad un primo livello, la sua particolarità: non c'è paradigma di realtà (né naturale e positivo, né meraviglioso e trascendente) legittimamente capace di comprendere e spiegare l'inesplicabile coprendo il salto logico che lo scarto comporta.⁸⁰

Alla luce di questa classificazione emerge a nostro avviso un dato significativo: *Kaputt* non può rientrare in una sola categoria, giacché tutte queste modalità sono mescolate fino a creare un tessuto narrativo in cui il confine tra realtà e immaginazione si fa talora così sottile da veicolare «immagini effettivamente né vere né false, ma – e per ciò stesso – in grado di provocare inquietudine»⁸¹. Essendo *Kaputt* un racconto di racconti, non stupisce che al suo interno vengano accostate porzioni di testo

⁷⁶ Ivi, p. 62.

⁷⁷ Ivi, p. 58.

⁷⁸ La classificazione di Lugnani nasce come «un tentativo di correzione 'per linee interne' della teoria todoroviana» (S. Lazzarin, *Il fantastico italiano*, cit., p. 9) nella quale si oppongono le categorie di strano puro, fantastico strano, fantastico meraviglioso e meraviglioso puro. Si veda, per approfondimenti, T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Parigi, Édition du Seuil, 1970.

⁷⁹ L. Lugnani, *Per una delimitazione del genere*, cit., p. 63.

⁸⁰ Ivi, p. 63-64.

⁸¹ M. Farnetti, *Scritture del fantastico*, cit., p. 391-392.

eterogenee che vanno appunto dal realistico al fantastico. E anzi, è proprio grazie all'alternanza dei diversi modi di narrare che deriva l'effetto perturbante, *unheimlich*, di *Kaputt*.

Poiché «col Novecento [...] la sicurezza della realtà entra in crisi»⁸² e «la dialettica realtà-irrealtà viene [...] impiantata ex novo, e solo sul terreno dell'incrinata e sfuggente realtà»⁸³, la narrazione non ha più l'obiettivo di riprodurre oggettivamente il reale, ma di restituire il carattere discontinuo e disarticolato dell'esistenza moderna⁸⁴. Tuttavia, se nella relativa pace degli anni Trenta gli incubi di Malaparte chiamano in causa soprattutto ricordi e traumi infantili, durante la guerra lo scrittore non può che trascinare il lettore con sé nello spaventoso abisso di quell'esperienza «al limite del possibile». *Kaputt*, concepito durante l'incubo della Seconda guerra mondiale, narra di un mondo in cui l'inverosimile è all'ordine del giorno, e in cui la barriera tra possibile e impossibile si assottiglia considerevolmente. Aprendo faglie di diversa natura nell'orizzonte conoscitivo del lettore, Malaparte lo spiazzava conducendolo in un universo reale ma irricognoscibile, talvolta perché contaminato da incubi e visioni, talvolta perché così assurdamente violento da non poter essere catalogato come verosimile: gli squarci di Malaparte nel paradigma di realtà riportano sempre, in un modo o nell'altro, a una realtà che il lettore fatica ad ammettere come realistica e, proprio per questo, creano un effetto perturbante.

La narrazione malapartiana è antilineare e discontinua perché, da un lato, costruita attorno a molteplici nuclei, e dall'altro perché è a tratti realistica e a tratti antirealistica: attraverso questa disomogeneità e questo disordine si esprimono la frantumazione, la relatività e la casualità della vita. Nel caso di *Kaputt* non è tanto il ricorso al fantastico *tout court* a creare gli effetti perturbanti, quanto l'alternanza delle diverse categorie modali del raccontare, che creano nel lettore «uno stato di insicurezza e di vertigine intellettuale»⁸⁵ capace di mettere in discussione «il concetto e l'esperienza stessa del conoscere»⁸⁶.

Kaputt è un romanzo che trae la sua forza dall'eterogeneità dei materiali che assembla ed è la combinazione convulsa di elementi verosimili e inverosimili, di sogno, realtà e allucinazione, unita alla variazione dei modi in cui ciascuna storia viene raccontata a spingere il lettore «a dubitare della validità e adeguatezza del paradigma di realtà come codice culturale e assiologico e come meccanismo di conoscenza e interpretazione del mondo»⁸⁷. Paola Di Natale ha messo in luce come lo smarrimento derivante dall'esperienza del fantastico provochi una sospensione del consenso

⁸² C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. 224.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Si veda a questo proposito R. Luperini, *Il trauma e il caso, Id., L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006, p. 163-176.

⁸⁵ L. Lugnani, *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore*, cit., p. 287.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ L. Lugnani, *Per una delimitazione del genere*, cit., p. 72.

normalmente accordato alla demarcazione fra vero e falso e abbia come effetto un allargamento della prospettiva conoscitiva: «alla fissità dei fatti come sono o come appaiono si sovrappone il movimento vorticoso degli eventi che potrebbero essere»⁸⁸. Lo smarrimento che obbliga il lettore a compiere lo «scatto critico» a cui si deve la valenza conoscitiva del romanzo non deriva in questo caso, lo ripetiamo, da un sistematico utilizzo del modo fantastico, ma soprattutto dalla giustapposizione di materiali e modi di diverso tipo. Lo scopo tuttavia è sempre quello di far deragliare la ragione dai binari consueti verso una dimensione altra in cui diventa necessario «ri-fondare il reale nella direzione della complessità»:

Dall'esperienza del limite [...] non deriva una sconfitta conoscitiva, al contrario: la presa di coscienza di un fatto che non si dà un'esauriente, ordinata, totalizzante sistemazione dell'essere in termini logici genera per converso un'immagine vertiginosamente seducente del reale: inesauribile e dilatabile all'infinito, aperto su mondi possibili, esso costituisce una sfida "creativa" cui accingersi con nuovi strumenti e, vorremmo dire, nuova razionalità: una razionalità che non può servirsi solo di valori assiomatici, modalità oggettive, rapporti necessitanti e verificabili, procedure lineari, ma anche di evocazioni, raccordi unificanti, coaguli analogici.

Kaputt nasce e si sviluppa dall'esperienza vissuta di Malaparte, ma al di là dei riferimenti a vicende biografiche storicamente documentabili e a personaggi realmente esistiti che concorrono a incasellare il romanzo nell'ambito realistico, la narrazione è puntellata di momenti in cui la verosimiglianza si sgretola provocando smarrimento nel lettore. In *Kaputt* sono narrati sia fatti inizialmente incredibili dei quali viene data in seguito una spiegazione razionale, sia episodi che arrivano davvero a sconvolgere l'ordine prestabilito in modo così radicale da impedire che il ritorno alla realtà quotidiana avvenga «in maniera pacificante e rassicurante»⁸⁹. Ciò che ci preme non è tanto classificare gli elementi antimimetici del romanzo per capire quanti di essi possano dirsi propriamente fantastici, ma sottolineare che lo smarrimento che il lettore prova leggendo *Kaputt* indica in qualsiasi caso un sentimento più profondo e radicale dello stato «di chi è incerto fra due alternative»⁹⁰: il romanzo costringe o dovrebbe costringere a interrogarsi continuamente, non tanto sul problema dell'attendibilità della testimonianza, quanto piuttosto sul profondo significato che questa testimonianza vuole trasmettere. L'autore lo dichiara in apertura: la guerra non è che un personaggio secondario del suo romanzo; *Kaputt* parla di crudeltà, la più straordinaria delle esperienze vissute dal suo autore nelle sue peregrinazioni europee; *Kaputt* parla di Kaputt, il mostro della distruzione fisica e morale che ha devastato l'Europa durante gli anni della guerra. Nessuno ama «voir sourire les

⁸⁸ Questa e le successive citazioni sono tratte da P. Di Natale, *La valenza conoscitiva del fantastico*, disponibile all'indirizzo: <http://www.molisepsicologia.it/8.htm>, consultato il 10/12/2019.

⁸⁹ B. Sica, *L'Italia è magica*, p. 617.

⁹⁰ L. Lugnani, *Per una delimitazione del genere*, in cit., p. 72.

monstres»⁹¹, ma se Malaparte illumina il sorriso dei “mostri” è perché questo contrasta nettamente con la loro efferatezza e ciò permette di restituire alla realtà la complessità che la contraddistingue, e in particolare di affrontare il problema ontologico del male. È in questo modo che, in *Kaputt*, «le maglie che sorreggono il senso della realtà cedono»⁹² e si realizza «l’esperienza dell’assurdo». «Ho anch’io orrore delle storie crudeli – sostiene il personaggio di Malaparte conversando con la principessa Louise von Preussen – Ma lei non deve ignorare certe verità»⁹³: *Kaputt* racconta una verità che non ha nulla a che vedere con la realtà della Storia; si tratta di una verità compromessa dalla finzione, «che fa della letteratura una via di accesso agli eventi completamente differente e autonoma da quella della storiografia e del documento»⁹⁴.

Già in alcuni dei suoi racconti d’infanzia Malaparte narrava visioni e sogni a occhi aperti o veri e propri incubi notturni, popolati da mostri e creature fantasmatiche: si pensi per esempio a *Ippomatria*, dove il lettore viene trasportato nell’incubo della madre-cavallo, o a *Giochi davanti all’inferno*⁹⁵, in cui un barrocciaio di Coiano, Agenore, che secondo la leggenda sarebbe sceso vivo all’inferno, sembra ritornare dalla terra dei morti. Un altro caso interessante è quello di *Quasi un sogno a Pompei*, dove lo scrittore – questa volta adulto – racconta quello che con tutta probabilità è un episodio onirico, ma lo fa secondo le categorie della narrazione realistica. Il racconto, che comincia nella più totale indefinitezza («Non so come avvenne che ci smarrimmo»⁹⁶), si svolge in una labirintica Pompei, dove il personaggio-narratore Malaparte viene guidato, dopo essersi perso, da una bambina di nome Luisa. La derealizzazione è sempre più intensa, tanto da aumentare il senso di smarrimento del narratore-protagonista: «Benché senza dubbio ci fossimo a un tratto fermati, dopo una lunga corsa per le viuzze deserte, *mi pareva* di aver corso, *mi pareva* d’esserci fermati»; anche la voce di Luisa diventa «il ricordo di una voce più che una voce» e la bambina appare ora come una presenza chimerica. La natura stessa subisce ambigue metamorfosi: il bagliore del cratere sembra un respiro, la pietra diventa soffice come erba. Il narratore tenta invano di sottrarsi «a quella sorta di magia»: Luisa sembra a un tratto scomparire, benché la sua presenza continui ad aleggiare «come un suono, un odore, un colore disciolto in un’acqua limpida». Egli chiama in causa il sogno come termine di paragone nel tentativo di allontanare l’ipotesi che davvero possa trattarsi di un sogno: «*Come avviene nei sogni*, quando le persone e gli oggetti ci sembrano vicini allo sguardo, ma subito si

⁹¹ K, p 277.

⁹² Questa e la successiva citazione sono tratte da G. Goggi, *Assurdo e paradigma di realtà, La narrazione fantastica*, cit., p. 87.

⁹³ K, p 277.

⁹⁴ V. Speranza, *Il carnevale dell’io*, cit., p. 9.

⁹⁵ C. Malaparte, *Ippomatria, Sangue*, cit., pp. 109-113 e *Id.*, *Giochi davanti all’inferno*, «CdS», 28 aprile 1937, ora in *Sangue*, cit., pp. 67-73.

⁹⁶ C. Malaparte, *Quasi un sogno a Pompei*, «CdS», 15 agosto 1937, ora *Donna come me [Quasi un delitto]*, cit., pp. 23-29. Le citazioni sparse sono tratte da queste pagine, i corsivi sono nostri.

allontanano se allunghiamo la mano, [...] io camminavo alla cieca, le braccia protese, cercando di afferrar la bambina che camminava davanti, e subito Luisa s'allontanava»; «*Era come nel sogno*, quando si è spinti innanzi da una cieca forza, alla quale è impossibile resistere». All'improvviso, mentre cerca di decifrare le «parole segrete» che il Vesuvio mormora, percepisce un odore «lento dapprima, poi amaro e violento»:

Non potevo distinguere se fosse un suono o un odore. Poi, a poco a poco, riconobbi in quell'odore e in quel mormorio il sentore nauseante di qualche materia in decomposizione. Mi avanzai di qualche passo, e giunto sulla sponda di quel largo fossato, che gira intorno alle mura fin sotto l'anfiteatro, vidi distesa su un mucchio d'immondizie [...] la carogna di un cane. Un odore dolce e orrendo saliva dal profondo fossato. Sulle prime mi parve la carogna di un cane: ma guardando meglio, mi accorsi che era il corpo di una bambina.

A questa visione, che si manifesta proprio nel momento di massima confusione sinestetica, segue lo scioglimento del racconto: Luisa, «agile e silenziosa come un'ombra», si allontana mentre il narratore-Malaparte si affanna nel tentativo di raggiungerla, finché, improvvisamente, una voce chiama i due protagonisti fuori dal labirinto. Al di là della riuscita di tale esperimento narrativo, mi sembra interessante sottolineare due elementi: il primo è che la chiusa originale del racconto apparso per la prima volta sul «Corriere della Sera» nel 1937, insieme al titolo, avrebbe contribuito a dargli una spiegazione razionale, e infatti, ripubblicandolo in volume qualche anno dopo, Malaparte sceglie di intitolarlo *Quasi un delitto* ed elimina il finale di *Quasi un sogno a Pompei* con l'intento di creare una maggiore ambiguità nella dicotomia reale/irreale. La seconda osservazione è che il racconto sembra in questo senso poter essere letto come una sorta di cartone preparatorio di alcuni episodi presenti in *Kaputt*, in cui l'autore lavora per creare un'atmosfera in grado di provocare un'inquietudine che non si esaurisca nel finale.

Se in *Kaputt* le immagini e le situazioni derealizzanti sortiscono effetti di maggiore intensità è perché l'elemento perturbante viene amplificato attraverso la giustapposizione o la concatenazione delle storie narrate, che lacerano il paradigma di realtà a profondità diverse. Pensiamo alla prima parte del primo capitolo, *Le côté de Guermantes*, in cui, conversando con il Principe Eugenio, Malaparte alterna alle eleganti descrizioni della cornice una serie di macabri racconti: prima, «per modo quasi inconscio»⁹⁷, narra «dei prigionieri russi che, accecati e abbrutiti dalla fame, mangiavano i cadaveri dei loro compagni, nel campo di Smolensk, sotto gli occhi impassibili degli ufficiali e dei soldati tedeschi»; poi, poco dopo, racconta del suo incontro con la «polizia silenziosa»⁹⁸. Mentre è sul fronte di Leningrado con il tenente Schultz, Malaparte vede, immobile, a un incrocio, con un braccio disteso a indicare la strada, «un soldato affondato nella neve fino al ventre»: nel vederlo, il tenente Schultz

⁹⁷ *K*, p. 27.

⁹⁸ Questa e le successive citazioni sono tratte da *K*, pp. 29-30.

«si portò la mano alla visiera del berretto, come per salutarlo». Dopo aver individuato poco oltre un altro soldato nella stessa posizione, Malaparte osserva stupito che «quei poveri diavoli moriranno di freddo», ma Schultz, ridendo, sostiene che non c'è pericolo e propone al suo accompagnatore di avvicinarsi per interrogarlo:

Scendemmo dalla macchina, ci avvicinammo al soldato: stava lì in piedi, immobile, in braccio destro a indicarci la strada. Era morto, Aveva gli occhi sbarrati, la bocca socchiusa. Era un soldato russo morto.

«Ecco la nostra polizia stradale» disse Schultz. «Noi la chiamiamo la *polizia silenziosa*».

«Siete sicuro che non parli?»

«Che non parli? Ach so! Provatevi a interrogarlo».

«È meglio che non mi provi: sono sicuro che mi risponderebbe» dissi. [...]

Poi aggiunsi, con aria indifferente: «Quando li portate qui sul posto, sono vivi o morti?».

«Vivi, naturalmente!» rispose Schultz.

«E poi muoiono di freddo, naturalmente» dissi.

«Nein, nein, non muoiono di freddo! Guardate qui». E Schultz mi mostrò un grumo di sangue, un grumo di ghiaccio rosso, nella tempia del morto. [...]

«Sehr amusant, nicht wahr?» disse Schultz. Poi aggiunse ridendo: «Bisogna pure che i prigionieri russi servano a qualche cosa».

Le visioni e i racconti onirici di *Kaputt*, come mostrano questi due esempi, non hanno più nulla a che vedere con le paure infantili. La prolifica immaginazione malapartiana, già incline al cupo e all'inquietante, trova nello spaventoso universo della guerra la sua naturale applicazione: l'esperienza "magica" degli anni Trenta, messa a servizio della descrizione degli orrori causati dal conflitto mondiale, si tende in una scrittura concisa e crudele e il realismo magico si esaspera perché in questo illogico scenario l'inimmaginabile ha preso forma. *Kaputt* si nutre di una realtà fin troppo reale, e diventa, per questo, specchio di un universo deforme, corroso dalla crudeltà dell'uomo, tormentato dai suoi incubi; in questo modo, il romanzo arriva a scardinare tutte le tranquillizzanti certezze del lettore, spalancando sotto i suoi piedi la stessa terribile voragine che si è spalancata sotto quelli dell'autore. *Kaputt* è un *continuum* di sogni e visioni: dopo questi primi due racconti, si passa, sempre nella prima parte del romanzo, dall'incubo della cavalla morta alla visione dei cavalli ghiacciati, dalla rievocazione di un episodio di cannibalismo al sogno del Cristo-cavallo; poi, nella seconda parte, l'autore riporta, fra i discorsi dei suoi commensali, tanto cinici da suonare inverosimili, l'episodio dell'esecuzione dell'oca, il sogno che ha come protagonisti Harold Nicolson e Oswald Mosley, la visione profetica dei quattro ebrei insanguinati e quella dei paracadutisti sovietici che appaiono nel cielo. Su questo episodio vale la pena soffermarsi: sullo sfondo di un notturno tempestoso, appaiono all'improvviso degli uomini «piccoli, goffi, panciuti»⁹⁹, che «camminavano lungo la grondaia delle nuvole reggendo con una mano un immenso ombrello bianco, che oscillava nelle raffiche di vento». Si può immaginare a una prima lettura che si tratti di paracadutisti (poche righe sopra, infatti, i soldati

⁹⁹ Questa e le successive citazioni sono tratte da *K*, pp. 146-149.

romeni sparavano in aria gridando «parasciutist!»), anche se Malaparte confonde poi la loro identità, inventando nuove storie per ognuna delle ipotesi formulate:

Erano forse i vecchi professori dell'Università di Jassy in tuba grigia e in redingote verde pisello, che tornavano a casa [...]. O forse erano le belle e orgogliose gentildonne di Jassy [...]. O forse erano i vecchi nobili del Jockey Club [...]. «Sono i nobili di Jassy che scappano. Hanno paura della guerra;» dico «vanno a mettersi in salvo nell'Athénée Palace di Bucarest». «Oh no, non scappano, laggiù ci sono le case delle zingare, vanno a fare all'amore con le zingare» dice Marioara guardando gli uomini volanti.

Il lettore si perde nel seguire ognuna di queste improbabili piste e non può sottrarsi al sortilegio con cui l'autore-narratore trasfigura il tragico momento a cui sta assistendo in una festa, «una festa galante in un parco di primavera». L'atmosfera di sorpresa ed euforia si dissolve però in una tragica sparatoria: «un soldato col viso pieno di sangue» cade morto ai piedi dei protagonisti mettendo fine alle loro fantasiose congetture. Il mondo ricreato svanisce come una bolla di sapone al tocco della mano e il lettore si risveglia bruscamente: quella degli uomini volanti non era che una favola incastonata nella cornice di una realtà che non può essere in alcun modo cambiata, ma che può essere scritta in modo che il lettore possa, anche nella peggiore delle tragedie, trarre dal racconto *il piacere del miracolo e della meraviglia*. D'altra parte, come dichiara uno dei personaggi del romanzo durante una conversazione con Malaparte: «ciò che la guerra ha di più orrendo [...] è proprio quel che ha di gentile»¹⁰⁰.

Ricordiamo che la seconda parte del romanzo si chiude con altri due racconti controversi: il primo è quello del treno diretto in un campo di concentramento, di cui Sartori e Malaparte riescono a far aprire i vagoni salvando un bambino ancora vivo in mezzo a «duemila cadaveri»¹⁰¹. Il secondo, con cui si conclude questa parte del romanzo, è ancora una volta un sogno così ben camuffato da risultare quasi impercettibile. Il racconto del sogno viene introdotto con un procedimento noto:

A un certo punto *mi sembrò* che Frank si volgesse a me invitandomi a recarmi a trascorrere qualche giorno sulle montagne dei Tatra, a Zakopane [...]. *Io rispondevo o mi pareva di rispondere*, che non potevo, che dovevo partire per il fronte di Smolensk, *poi mi accorgevo che stavo rispondendo*: «Perché no? [...]». A un tratto Frank si alzò, tutti ci alzammo, e Frank propose di andare a fare una passeggiata nel ghetto.¹⁰²

Dal momento che il resto del sogno viene narrato senza esitazioni e che fino a qualche pagina prima Malaparte sedeva alla tavola del governatore di Cracovia Hans Frank, il lettore non si stupisce di fronte alla passeggiata nel ghetto e men che meno di fronte alle crude conversazioni dei personaggi. È anzi spinto a credere di essere tornato alla realtà, e arriva per questo doppiamente impreparato al

¹⁰⁰ Ivi, p. 277.

¹⁰¹ Ivi, p. 186.

¹⁰² Ivi, p. 191 (corsivi nostri).

finale del racconto, in cui il governatore viene descritto mentre, dopo aver improvvisamente imbraccia un fucile, lo punta contro un bambino ebreo che sta tentando di evadere dal ghetto.

Se l'utilizzo del termine fantastico è certamente improprio per definire l'insieme del romanzo, ci sembra interessante che Malaparte sfrutti, nel comporlo, modalità che assomigliano a quelle utilizzate dagli scrittori del fantastico, radicando cioè i testi nella realtà per mettere in dubbio i meccanismi conoscitivi abituali e proporre inedite prospettive, riconoscendo «l'esistenza simultanea, legittima e inquietante di esperienze e discorsi contrapposti e contraddittori»¹⁰³. Sicché *Kaputt* non può essere considerato come un documento storico, proprio come non potrebbe essere considerato tale un quadro di George Grosz o di Otto Dix: la forza di queste opere deriva dall'accostamento e dalla sovrapposizione di piani eterogenei che producono immagini potenti e capaci di scuotere le coscienze, immagini di una realtà *magicamente re-inventata*. L'impasto narrativo di *Kaputt* si compone di elementi mimetici trasfigurati in senso antimimetico e uniti ad elementi antimimetici presentati come realistici: in questo modo Malaparte arriva a sovvertire l'ordine del reale, creando un mondo che non è più riconoscibile come falso o vero, e che, come fosse proiettato in una fila di specchi, dà vita a una «visione centuplicata e allargata, che si oppone a quella sorta di Medusa pietrificatrice che è la realtà quale la percepiamo con gli strumenti del *logos*»¹⁰⁴.

Gli aspetti magici e surreali sono parte integrante della scrittura di Curzio Malaparte e la loro analisi permette la comprensione profonda del significato di un'opera che è stata a lungo fraintesa: *Kaputt* non è una cronaca sulla quale fare affidamento dal punto di vista storiografico, ma una straordinaria sperimentazione narrativa che fatica a trovare una collocazione nel panorama letterario italiano coevo. L'eccezionalità dell'esito artistico di quest'opera deriva dall'abilità con cui l'autore ha saputo manipolare dati storicamente documentabili e stimoli derivanti dall'esperienza surrealista francese, facendo propria la lezione del realismo magico bontempelliano e arrivando a creare, attraverso una realtà profondamente trasfigurata, un'originale sintesi di esperienze vissute e immaginate. La componente magica e surreale della scrittura malapartiana non dev'essere letta, in definitiva, come un elemento depistante nell'opera di un cronista inaffidabile, ma come l'aspetto davvero innovativo del realismo dell'autore.

¹⁰³ R. Ceserani, *Le radici storiche di un modo narrativo, La narrazione fantastica*, cit., p. 14.

¹⁰⁴ P. Di Natale, *La valenza conoscitiva del fantastico*, cit.

3.2.2 Una multiforme eredità culturale

Nel suo saggio dedicato a Malaparte e la filosofia, Andrea Orsucci mette in luce lo sforzo costante, nell'opera dello scrittore, di far emergere «una rinnovata sensibilità barocca»¹, sottolineando come la vicinanza alle visioni e agli eccessi di tale civiltà, «e quindi all'inverosimile, al grottesco o al deforme»², si accentui nella sua prosa a partire dalla metà degli anni Trenta, proprio quando Malaparte inizia a rivolgersi con interesse ai moduli espressivi surrealisti.

Sin dagli anni Venti, lo scrittore mostra effettivamente il proprio interesse nei confronti dell'arte barocca: nel saggio intitolato *Commemorazione del Seicento*, pubblicato nel 1921 su «Valori plastici» e ripreso con titoli diversi in *Italia barbara* e in «Novecento»³, egli si sofferma ad analizzarne il significato storico, arrivando a definirla come

il prodotto di una decomposizione delle forme classiche tradizionali, di una deformazione, [...] d'un inquinamento dell'antichissimo e particolare senso plastico proprio della razza mediterranea, dovuto senza dubbio all'inquietudine metafisica dei filosofi settentrionali e agli avvenimenti politici e religiosi degli ultimi cento anni.⁴

A proposito delle considerazioni espresse da Malaparte nel saggio, lo storico dell'arte Fabriano Fabbrì nota come lo scrittore metta correttamente in evidenza il tema dell'indagine della realtà, insistendo però esageratamente «sulla presunta vivisezione del mondo naturale di cui questo secolo si sarebbe reso responsabile»⁵. Malaparte paragona gli artisti del Seicento ad «anatomisti pazzi»⁶, che, pervasi dall'ansia febbrile di carpire il segreto della natura, arrivano a scavarci dentro «con la rabbia di bambini sventratori di giocattoli». Avendo «perduto il senso della misura e dell'ordine e acquistato l'orgoglio della sproporzione e dell'ampiezza», essi avviano un processo di scomposizione dei valori classici, arrivando a creare «un'arte che ha del fantastico e del geografico, ricca d'imprevisto e di musica, di spaventi e di ossessioni e come agitata e sconvolta da un desiderio grandissimo di accoppiamenti mostruosi». Osserva Fabbrì che tuttavia, in questo modo, lo scrittore

fa un torto agli artisti del Seicento, che dal canto loro si limitavano alle superfici – alla “pelle” – delle cose, magari agitandole di gonfiori ed estenuazioni, ma in ogni caso mai disposti a lacerarle [...]. Oppure, e qui si inserisce la straordinaria lezione di Leonardo, lo studio della

¹ Ivi, p. 151.

² A. Orsucci, *Il «giocoliere d'idee». Malaparte e la filosofia*, Pisa, Edizioni della Normale, 2015, p. 152.

³ C. Malaparte, *Commemorazione del Seicento*, «Valori plastici», III, 5, 1921; *La pazzia del Seicento, Italia barbara*, Torino, Piero Gobetti editore, 1925; *La folie du Seicento italien*, «Novecento. Cahiers d'Italie et d'Europe», 3, 1927.

⁴ C. Malaparte, *La pazzia del Seicento*, cit., pp. 65-66.

⁵ F. Fabbrì, *Malaparte scrittore informale: la vita sotto “la pelle”*, Atti 1999, p. 49.

⁶ C. Malaparte, *La pazzia del Seicento*, cit., p. 66, come la successiva.

natura poteva anche essere rivolto a un “dentro”, ma sempre di studio si trattava, non certo di “pazzia”, di «ossessione e di squilibrio» come dà a intendere chiaramente Malaparte.⁷

Secondo lo studioso, insomma, Malaparte avrebbe plasmato e deformato il significato originario del barocco a propria immagine e somiglianza per poter attribuire alla propria opera una paternità illustre, nonostante le sue strategie narrative si spingano ben oltre il superficiale sovvertimento secentesco. Negli anni Trenta, Malaparte non subisce soltanto l’influenza di «un Espressionismo di ritorno lontano dal clima asfittico, da campana di vetro, del decennio precedente»⁸, ma addirittura supera

i compagni di via delle arti visive (Scuola romana, i Sei di Torino, i Chiaristi lombardi) per approdare direttamente alle soluzioni ardite e decisamente più “aperte” che saranno tipiche degli anni ’40: Malaparte era già in grado di imbastire scenari dotati di consistenza autonoma, frutto di una riflessione che non ha nulla a che fare con una specularità piana e passiva verso il dato di natura, accontentandosi di descriverlo, di riportarlo con una fedeltà del resto già messa in crisi e violentemente “spremuta” dall’ondata espressionista del calibro di uno Scipione, di un Mafai, di un Lilloni, ecc.

Il discorso sull’arte barocca sarebbe dunque funzionale, per Malaparte, a camuffare la propria «indole espressionista»⁹. Spingendosi ancora oltre, Fabbri accosta la sua letteratura all’opera della prima ondata di artisti informali – Jean Fautrier, Jean Dubuffet e Henri Michaux –, da un lato per via della collocazione generazionale dello scrittore¹⁰, dall’altro per via della sua tensione all’informe: partendo da «un dato figurativo iniziale già pervaso da lacerazioni e scorticamenti»¹¹, egli regredisce lentamente «a una natura colta nella sua spinta germinale», avviando «una specie di viaggio allucinante all’interno del corpo delle cose». La «spinta malapartiana verso il magmatico, il putrefatto»¹² produce un superamento dell’espressionismo, ossia la deformazione e lo stravolgimento del dato di natura, in direzione dell’informale, che presuppone il ritorno di questo dato «a uno stato di riconoscibilità dubbia, volutamente e scopertamente ambigua»¹³.

Riconoscere la tensione espressionista dell’opera di Malaparte è fondamentale per metterne in luce la modernità, che risulta essere sì il frutto di un cospicuo lavoro di reinterpretazione della tradizione letteraria europea, ma anche un prodotto che va osservato dall’angolazione privilegiata del contesto in cui è stato concepito, ossia al termine della stagione segnata dalle avanguardie storiche e

⁷ F. Fabbri, *Malaparte scrittore informale*, cit., p. 49.

⁸ Ivi, p. 44, come la successiva.

⁹ Ivi, p. 56.

¹⁰ Fautrier nasce nello stesso anno di Malaparte (1898), Michaux l’anno successivo e Dubuffet nel 1901.

¹¹ F. Fabbri, *Malaparte scrittore informale*, cit., p. 42, come le successive.

¹² Ivi, p. 54.

¹³ Ivi, p. 59.

dal modernismo, dalla cui influenza non è rimasto immune. Lo stesso Malaparte, nel saggio del 1921 appena citato, riflette sulla connessione fra il barocco e le avanguardie, sostenendo che il fenomeno di deformazione e scomposizione delle forme, lungi dall'essersi esaurito nel corso del XVII secolo, si sarebbe prolungato fino ai nostri giorni, «mutando solo di nome e non di direzione»¹⁴: parlare di Seicento significa allora «abbracciare un vastissimo tempo e forme quanto mai varie, e mettere sopra uno stesso piano tutto il primo barocco quanto le ultime conseguenze del grande fenomeno, futurismo, cubismo e dadaismo»¹⁵. L'operazione compiuta dall'arte barocca nei confronti «della compostezza, dell'equilibrio e della misura propri del canone classico»¹⁶ sarebbe dunque paragonabile a quella compiuta dalle avanguardie – che condividono con il barocco audacia e gusto per l'eccesso – rispetto al XIX secolo.

In accordo con quanto sostenuto da Francesca Bernardini Napoletano, che smentisce l'assunto secondo cui l'avanguardia, non annoverando tra i propri fini quello di assicurare la sopravvivenza di ciò che ha prodotto, sarebbe «intangibile, infeconda e assai più atta a provocare la morte che a infondere la vita»¹⁷, è possibile prendere in considerazione l'esistenza di una vera e propria «tradizione [...] interna all'avanguardia, [...] costituita per ogni nuovo gruppo o movimento da precedenti esperienze d'avanguardia, ma anche dalle punte più avanzate dello sperimentalismo o da esperienze di “frontiera”»¹⁸. Questa tradizione ha variamente costituito, per alcuni autori che non hanno aderito formalmente ad alcun movimento, un campo di forze alla cui potenza non hanno potuto sottrarsi o anche, più apertamente, un serbatoio al quale attingere per la creazione dei propri prodotti artistici.

Pur ritenendo che il compito di dare avvio a una rinascita dell'arte non possa essere affidato alle avanguardie, Malaparte riconosce loro il merito di aver aperto le porte al Novecento, e assegna esplicitamente al surrealismo il merito di aver intrapreso «un processo di disgregazione del linguaggio»¹⁹ e di aver inventato una nuova grammatica poetica:

La scrittura automatica, l'analogia verbale, la scomposizione delle parole, la fortuita associazione di parole, l'indagine dei rapporti misteriosi fra il nome e la cosa, e la creazione di nuovi rapporti, son tutti elementi di una tecnica, di cui la giovane letteratura [...] non potrebbe fare a meno di valersi. La lingua italiana essendo una lingua *refoulée*: che ha bisogno, se vuol tornare ad essere viva, di rivelare, di esprimere, tutto ciò che essa stessa si inibisce di rivelare e

¹⁴ C. Malaparte, *La pazzia del Seicento*, cit., p. 57.

¹⁵ Ivi, pp. 57-58.

¹⁶ A. Orsucci, *Il «giocoliere d'idee»*, cit., p. 152.

¹⁷ F. Curi, *Avanguardia poetica e tecniche di scrittura*, «Avanguardia», I, 3, p. 16.

¹⁸ F. Bernardini Napoletano, *Poetiche e scritture sperimentali, Letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 329.

¹⁹ C. Malaparte, *Il surrealismo e l'Italia*, «Prospettive», IV, 1 (1940), p. 4, ora *M. V.*, cit., p. 28, come le successive.

di esprimere.

Per analizzare gli influssi della tradizione dell'avanguardia sull'opera di Malaparte tenendo conto del contesto europeo in cui egli si muove, tuttavia, è necessario guardare anche alla Germania. Come ha mostrato Monika Poettinger in un recente studio, infatti, il confronto di Malaparte con la cultura tedesca si rivela proficuo sin dalla giovinezza: cominciato con la lettura di *Max und Moritz* e di Goethe, prosegue tra le due guerre attraverso l'opera di Nietzsche e degli esponenti delle correnti letterarie di fine Ottocento che vanno «dal naturalismo alla *bohème* anarchica»²⁰, e annovera fra le esperienze letterarie più significative per lo scrittore «la tradizione satirico-umoristica ottocentesca, da Heinrich Heine a Hugo von Hoffmannsthal e Wilhelm Busch, che ebbe fervidi seguaci, nel Novecento, in Karl Kraus, Kurt Tucholsky, Erich Kästner e Heinrich Mann»²¹. Nel suo manifesto del 1919, *Was darf die Satire?* («Cosa può fare la satira?») Tucholsky sostiene che l'autore satirico deve costringere i suoi lettori a guardare sotto il velo che copre le miserie della vita umana: «l'esagerazione grottesca della verità»²², oltre a provocare lo sdegno della società benpensante, è l'unico strumento atto a colpire nel profondo le coscienze, «molto più che la predicazione delle virtù bibliche o il moralismo da pulpito».

Se nel saggio sono enumerate una serie di prove concluse e inconcluse che avvicinano incontestabilmente *Kaputt* alla satira sociale tedesca, l'influenza dell'espressionismo sull'opera è soltanto accennata. La studiosa sottolinea la vicinanza dello scrittore, negli anni Venti, all'ambiente del Teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia, che mette in scena le opere «dei maggiori autori tedeschi, espressionisti e non»²³, e ad Alberto Savinio, la cui definizione di espressionismo, in cui echeggia quella di satira di Tucholsky, sembra anticipare la poetica di *Kaputt*:

L'espressionismo guarda con occhio spalancato e come una lente di ingrandimento e quello che sta sopra la pelle è quello che sta sotto: ed è questo "paesaggio sottocutaneo", questo paesaggio sconosciuto e insospettato dal latino che fa credere a costui che si tratti di qualche cosa di non vero e di assurdo, e perciò di "decadente", di arbitrario, di morboso. Diciamo meglio: l'espressionismo è una specie di verismo dell'anima: quell'anima che il non latino mostra con ostentazione e spesso con impudicizia, e il latino invece nasconde, e così bene ancora da atrofizzarla spesso e talvolta da perderla completamente.²⁴

Secondo Monika Poettinger, l'opera di Malaparte può dirsi espressionista in quanto il suo autore, svelando l'insensatezza di una rappresentazione che non si focalizzi sul paesaggio

²⁰ M. Poettinger, *Curzio Malaparte arcitedesco*, *Atti 2020 To*, p. 377.

²¹ *Ivi*, p. 380.

²² *Ivi*, p. 381, come la successiva.

²³ *Ivi*, p. 383.

²⁴ A. Savinio, *Wozzeck* [1942], *Id.*, *Scatola nera*, Milano, Ricordi, 1955, p. 253, citato in M. Poettinger, *cit.*, p. 385.

sottocutaneo di cui parla Savinio, mostra l'assurdità di «una lettura esclusivamente razionale dell'uomo e della storia»²⁵. Poiché però, com'è stato notato, l'espressionismo è il movimento d'avanguardia che presenta maggiori difficoltà di definizione, è necessario fare chiarezza per capire se e in che modo il termine possa essere adoperato per descrivere *Kaputt*.

Inteso come categoria sovrastorica, l'espressionismo definisce l'«atteggiamento psicologico che si manifesta, nel fare artistico, in un sistema di esasperazioni formali»²⁶; in senso storico, invece, si riferisce al movimento d'avanguardia sviluppatosi in Germania fra 1905 e 1926, in un momento di crisi delle certezze in cui si delinea «la previsione di un prossimo, inevitabile crollo del mondo borghese della “sicurezza”»²⁷ che, unito alla consapevolezza dei «progressi sempre più vertiginosi della tecnica, quasi sproorzionati alla capacità di dominio dell'uomo», suscita nell'uomo «un senso di smarrimento, di angoscia e d'orrore» da cui ha origine la nuova arte. Le opere espressioniste traducono quindi il senso di crisi e di disorientamento dell'uomo, il suo grido di fronte alla dissoluzione del mondo conosciuto, divenuto all'improvviso inumano, impossibile da governare con il proprio metro, e si sforza di rappresentare ciò che ai suoi sensi ormai sfugge: «la prospettiva labirintica dell'anima ridotta ad un oscuro campo di battaglia tra forze a noi stessi ignote»²⁸. L'arte espressionista «sdegna di *osservare* la realtà e crede di poterla ignorare, perché è sopraffatta da una *visione* interna, e soltanto questa visione, unica verità dell'anima ed anche delle cose, sa e vuole rappresentare»²⁹. L'espressionismo è dunque un'arte «visionaria»³⁰ perché fondata «su un'illuminazione folgorante la cui conseguenza è la cecità di fronte alle impressioni esteriori», gli espressionisti «vedono cioè senza avere il bisogno di guardare», sono veggenti perché capaci di andare «oltre la realtà» e coglierne l'essenza.

Nato a qualche anno di distanza dalla cosiddetta generazione espressionista del 1880-1890, Malaparte condivide, sin dagli anni dell'oceanismo, lo stesso «senso “cosmico”»³¹ degli artisti che appartengono al movimento d'avanguardia tedesco, nonché il medesimo atteggiamento antiborghese e antipositivista e la convinzione della fine imminente di una civiltà. A ben guardare, inoltre, *Kaputt*, condivide anche altri tratti che secondo Jolanda Nigro Cove contraddistinguono l'espressionismo artistico: la «nostalgia per un'armonia che si vuol recuperare»; la convinzione che l'unica rivoluzione possibile si realizzi nell'ammissione dell'inefficienza del singolo, «che è quella di un'intera classe

²⁵ M. Poettinger, *Curzio Malaparte arcitedesco*, cit., p. 386.

²⁶ J. Nigro Cove, *Espressionismo artistico, Espressionismo, Treccani. Enciclopedia del Novecento (1977)* [online], consultabile al link: https://www.treccani.it/enciclopedia/espressionismo_%28Enciclopedia-del-Novecento%29/, come le successive.

²⁷ L. Mittner, *L'espressionismo*, Bari, Laterza, 1965, p. 30, come le successive.

²⁸ Ivi, pp. 29-30.

²⁹ Ivi, p. 37.

³⁰ Ivi, p. 38, come le successive.

³¹ J. Nigro Cove, *Espressionismo artistico*, cit., come le successive.

sociale, a costruire un'alternativa»; un'«accentuata bipolarità» che vede spesso coesistere nello stesso artista «un'esigenza di espressione soggettiva e di costruzione oggettiva, la ricerca del brutto e del deforme e quella di un'armonia, il relativo e l'assoluto, il tema della morte e quello della nascita, lo slancio lirico e la fredda impassibilità»; e, infine, la rappresentazione di un mondo «deformato e talvolta mostruoso», esasperato nelle forme e nei colori dalla soggettività dell'artista, che proietta fuori di sé il drammatico travaglio della propria vita interiore.

Il linguaggio degli scrittori espressionisti, nel riflettere il loro disorientamento e la loro ribellione, si pone talvolta come obiettivo quello di mettere in atto «una “dissipazione della lingua” mirante alla “dissipazione nel mondo»³². Le opere letterarie espressioniste sono in questi casi caratterizzate da uno sperimentalismo che può riguardare tanto il livello morfologico, fonologico e lessicale (modifica e dissoluzione di parole esistenti, formazione di parole immaginarie, ecc.), quanto quello sintattico (sovertimento del normale ordine della frase e soppressione, al suo interno, di alcune parti normalmente obbligatorie). In molti altri casi, tuttavia, la letteratura espressionista si delinea, per usare le parole di Gianfranco Contini, come «un paesaggio di violenza e di rivolta, ora nel grottesco ora nel crudele, contro la norma (familiare, sessuale, sociale, politica) prima e più che contro la forma»; ciò che è più caro a scrittori e poeti, cioè, non sono tanto le innovazioni linguistiche di carattere tecnico, quanto piuttosto la rappresentazione di determinati temi e situazioni: «*Urschei* [urlo primitivo], strazio, distruzione e autodistruzione».

Nel suo studio sull'espressionismo, Ladislao Mittner sottolinea che per quanto riguarda la narrativa tedesca il movimento ha prodotto «ben poco di valido»³³, e si sofferma sulle due forme che hanno avuto più successo, la lirica e il dramma, notando che entrambi i generi sono caratterizzati dall'impiego diffuso del frammento: le poesie sono dominate da frasi spezzate da *enjambement*, da verbi deformati e deformanti e da *iuncturae absurdae* in cui «l'aggettivo fa a pugni col nome, questo col verbo»³⁴, mentre il dramma è strutturato come una tragica *via crucis* composta da quadri separati, caratterizzati di volta in volta da ambientazioni e personaggi differenti. In questa dimensione, «nessun quadro prevale decisamente sugli altri, sicché il loro susseguirsi è spesso arbitrario e privo di drammatico sviluppo: ogni quadro è un campo di forze, di cui talora è chiaro soltanto che esso sta in rapporto non meglio precisato con gli altri campi di forze»³⁵.

In Italia si è iniziato a parlare soltanto «alla fine del secondo anteguerra»³⁶ di espressionismo in senso letterario, e anche se Malaparte non ha mai dedicato specifici interventi al tema, già nel 1935,

³² G. Contini, *Espressionismo letterario, Espressionismo*, cit., come le successive.

³³ L. Mittner, *L'espressionismo*, cit., p. 58.

³⁴ *Ivi*, p. 40.

³⁵ *Ivi*, p. 62.

³⁶ G. Contini, *Espressionismo letterario*, cit.

sul «Corriere della Sera», cita gli espressionisti tedeschi in un articolo intitolato *Parnaso inaccessibile*; dieci anni dopo, quando Bompiani pubblica la traduzione di *Expressionismus* di Hermann Bahr, lo rimprovera di aver ingannato «grossolanamente» i lettori con «un libro vecchio di ben trent'anni»³⁷. Secondo lo scrittore, Bahr aveva potuto occuparsi soltanto – per ragioni cronologiche, visto che il libro era uscito nel 1916 – dell'espressionismo «ai suoi albori», cioè «dell'espressionismo quando ancora non era espressionismo. Il quale ha il suo periodo interessante proprio fra il 1920 e il 1927, e anche più oltre, rientrando nell'espressionismo anche il cinema tedesco del 1929-1931». Con il suo testo, Bahr aveva effettivamente fornito la prima valutazione critica dell'espressionismo, diventando «l'ideale padrino di una nuova arte dichiaratamente antiimpressionistica»³⁸, ma in Germania erano uscite nel frattempo le riflessioni di Albert Sörgel (1925) e di György Lukács (1934), che avevano inaugurato un dibattito all'interno delle riviste degli scrittori tedeschi emigrati dopo l'avvento di Hitler³⁹. Dal punto di vista cronologico, Malaparte posticipa provocatoriamente l'inizio dell'espressionismo al 1920, sminuendo i primi quindici anni dell'esperienza, e ne protrae il termine sin dopo il 1930, facendovi rientrare anche l'esperienza cinematografica del 1929-1931, che andrebbe invece più propriamente connessa alla corrente neorealista sviluppatasi a partire dal 1925 proprio in opposizione al movimento d'avanguardia: la *Neue Sachlichkeit*.

Nel *Giornale segreto*, sul verso di una pagina contenente gli appunti dell'11 gennaio 1942, si trova annotato, in tedesco e in traduzione, il nome di questo movimento artistico – «*Neue Sachlichkeit* (*Nuova Oggettività*)»⁴⁰ – senza ulteriori commenti. Si può dunque supporre che Malaparte fosse al corrente dell'esistenza di un movimento che a partire dal 1925 aveva sostituito agli astratti furori e al *pathos* cosmico dell'espressionismo la concretezza della realtà quotidiana, ponendo al centro dell'attenzione «la raffigurazione dell'uomo comune e della sua grigia esistenza»⁴¹ e «la contraddizione della grande città», ma è probabile che si trattasse di una conoscenza superficiale.

Va osservato, tuttavia, che la distanza fra i due movimenti è piuttosto sottile. A differenza dell'espressionista, il neorealista osserva la realtà con gli occhi ben aperti e prende a modello la letteratura “giornalistica” americana, ovvero scrittori quali Upton Sinclair, Sinclair Lewis, Jack London e John Dos Passos, e sostituisce al grido espressionista il rifiuto di ogni illusione, per condurre non a una rassegnazione apatica, ma a un atteggiamento lucido e razionale, disincantato di fronte alla

³⁷ C. Malaparte, lettera a V. Bompiani, 25 febbraio 1946, ora *Laforgia*, p. 254-255.

³⁸ L. Mittner, *L'espressionismo*, Bari, Laterza, 1965, p. 13.

³⁹ A. Sörgel, *Im Banne des Expressionismus, Dichtung und Dichter der Zeit*, vol. II, Lipsia, Voigtländer, 1925; G. Lukács, «*Grösse und Verfall*» *des Expressionismus*, «*Internationale Literatur*», n. 1, 1934, pp. 153-173.

⁴⁰ C. Malaparte, senza data, taccuino, non trascritto nell'antologia Ronchi.

⁴¹ G. Spagnoletti, *Neue Sachlichkeit*, Treccani. *Enciclopedia del cinema*, 2004 [online], consultabile all'indirizzo: https://www.treccani.it/enciclopedia/neue-sachlichkeit_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/, come la successiva.

sconfitta: «L'uomo di oggi», scrive Kurt Pinthus nel 1928, «ha lo sguardo acuto»⁴². Al di là di queste posizioni divergenti, la *Neue Sachlichkeit* e l'espressionismo si pongono in fin dei conti lo stesso obiettivo, ossia la rappresentazione di un mondo sentito, per ragioni diverse, come inumano:

La differenza fra espressionismo e nuova oggettività – che assai meglio si dovrebbe definire [...] nuova «impassibilità» – si rivela oggi in gran parte un equivoco: l'uomo nudo ed il piccolo uomo, pur tanto diverso, sono in fondo rappresentati quasi sempre con la medesima spietata lucidità imposta da una nuova inumana visione del mondo che gli espressionisti non comprendevano per la sua astrattezza ed i neorealisti per la sua tecnicità.⁴³

Con la Nuova Oggettività, Malaparte condivide, in quanto giornalista, lo stesso sguardo impietoso sulla realtà unito a un atteggiamento di passività lucida e disincantata: in una lettera a Bessand Massenet del 1946, lo scrittore dichiara infatti che *Kaputt* era nato, qualche anno prima, proprio «da un'obiezione di coscienza» e «da un profondo disgusto dell'azione»⁴⁴. Non di rado, tuttavia, a tale sguardo si sostituiscono visioni espressioniste che non hanno nulla di fotografico e raffigurano anzi un mondo deformato: le istanze dei due movimenti non si oppongono, ma si alternano e si compenetrano. Se infatti è vero che la scrittura di Malaparte non può dirsi né espressionista né neorealista, in quanto lontana sia dalle «laconiche e stridenti durezze»⁴⁵, dalle «violente contrazioni semantiche e distorsioni sintattiche» che distinguono l'espressionismo sia dall'idea di opera documentaristica della *Neue Sachlichkeit*, *Kaputt* condivide però una sensibilità che lo avvicina ai temi, alle forme e ai presupposti ideologici di entrambi i movimenti. Il risultato è un'opera che, avendo assorbito le pulsioni più disparate dell'età delle avanguardie, dimostra di essere assolutamente rivoluzionaria: ricondurre l'opera di Malaparte alla tradizione barocca senza tener conto degli altri stimoli a cui è soggetta, provenienti dalla cultura dell'epoca in cui è stata concepita, rischia insomma di essere fuorviante.

Va notato, inoltre, che l'*humus* culturale in cui nascono e si sviluppano le avanguardie è lo stesso da cui affiora anche il modernismo letterario, categoria eterogenea che si differenzia da queste ultime perché, pur avendo dei confini cronologici più ampi (prende forma anch'esso a partire dal 1904, ma arriva sino al 1939, alle soglie della Seconda guerra mondiale e della nascita di una letteratura impegnata), non ne condivide i presupposti di partenza. Benché anche il modernismo si opponga a naturalismo e positivismo, non concepisce l'arte come il lavoro di un gruppo facente capo a un manifesto condiviso, né la considera come una provocazione finalizzata a schierarsi contro il

⁴² K. Pinthus, «Das Tagebuch», 22, 1928, citato in L. Mittner, *L'espressionismo*, cit., p. 122.

⁴³ L. Mittner, *L'espressionismo*, cit., p. 118.

⁴⁴ C. Malaparte, lettera a B. Massenet, 25 settembre 1946, ora *M. VII*, cit., p. 163.

⁴⁵ L. Mittner, *L'espressionismo*, cit., p. 13.

pubblico borghese; al contrario gli autori modernisti lavorano in disparte, in maniera quasi isolata. La differenza sostanziale è però il loro diverso modo di rapportarsi con la tradizione: il modernismo, infatti, non solo non mira a distruggerla, ma tende a stabilire con essa un rapporto complesso, dialettico – fermo restando, tuttavia, il suo rifiuto dell'intero «armamentario ideologico dell'estetismo, del simbolismo e del decadentismo europeo»⁴⁶.

Nel suo situarsi a distanza da gruppi e manifesti, il lavoro di Malaparte risulta più facilmente assimilabile al modernismo che all'avanguardia, e così pure, soprattutto, nel suo modo di rapportarsi alla tradizione: nella sua opera, fortemente innovativa nella forma, lo scrittore si rifà infatti in modo più o meno scoperto alla tradizione classica, alla novellistica, al bestiaro, alla satira, al barocco, oltre che, come abbiamo appena visto, alla tradizione dell'avanguardia.

Come osserva De Paulis, «l'inscription dans la réalité de son temps se double d'une constante récréation imaginaire, filtré par la mémoire des chefs-d'œuvre d'antan qui ennoblissent la matière traitée»⁴⁷, o – come nota Orsucci – nonostante i romanzi di Malaparte si presentino «saldamente ancorati all'immediatezza dell'evento, della situazione o dell'incontro»⁴⁸, l'osservazione diretta è spesso «'filtrata' e ridefinita attraverso suggestioni letterarie [...] arricchite, variate e riproposte nelle più diverse combinazioni»⁴⁹:

ciò che sembra 'testimonianza' diretta è, assai spesso, attenta e sapiente 'costruzione', effettuata attraverso un ampio spettro di riferimenti 'eruditi', di citazioni 'mascherate' e talora difficili da decifrare. Le 'prove' e le descrizioni, in prima persona, del 'cronista' vengono sempre, in altri termini, emendate e riscritte dall'abile 'letterato', raffinato nei gusti e fornito di solida cultura.⁵⁰

Nell'analizzare i riferimenti intertestuali presenti nei romanzi di Malaparte rifacendosi agli studi di Claudio Guillén, Pier Giovanni Adamo ha sottolineato come molto spesso lo scrittore utilizzi nei suoi testi il meccanismo dell'allusione: anziché includere citazioni dirette provenienti da altre opere allo scopo di evocare un'autorità o di stabilire dei vincoli di varia natura con figure e stili del

⁴⁶ R. Luperini, *Modernismo, avanguardie, antimodernismo*, relazione di apertura al convegno tenutosi a Sant'Arcangelo di Romagna il 30-31 maggio 2014, disponibile al link <https://www.uniba.it/docenti/bonifacino-giuseppe/attivita-didattica/modernismo-letterario-a.a.-2015-2016/luperini-modernismo-avanguardie-antimodernismo.pdf> (p. 3). Per ulteriori approfondimenti sul tema del modernismo, rimando a *Il romanzo modernista europeo: autori, forme e questioni*, M. Tortora, A. Volpone (a cura di), Roma, Carocci, 2019; *Il modernismo italiano*, M. Tortora (a cura di), Roma, Carocci, 2018; M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura. 1903-1922*, Macerata, Quodlibet, 2018; L. Somigli, E. Conti, *Oltre il canone: problemi, autori, opere del modernismo italiano*, Perugia, Morlacchi, 2018; *Alla ricerca di forme nuove. Il modernismo nelle letterature del primo '900*, R. Luperini (a cura di), Pisa, Pacini Editore, 2018; *Sul modernismo italiano*, R. Luperini, M. Tortora (a cura di), Napoli, Liguori, 2012; M. Tortora, *La narrativa modernista italiana*, «Allegoria», 63, 2011; R. Castellana, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1995-1925)*, «Italianistica», 1, 2010.

⁴⁷ M. P. De Paulis, *Avant-propos. Perspectives d'un mosaïque, Id.* (a cura di), *Cahier Malaparte*, cit., p. 13.

⁴⁸ A. Orsucci, *Il «giocoliere d'idee»*, cit., p. 19.

⁴⁹ Ivi, p. 32.

⁵⁰ Ivi, p. 19.

passato, preferisce mimetizzare, senza nasconderle, le reminiscenze letterarie all'interno dell'opera allo scopo di intervenire in maniera decisa sulla sua verticalità semantica e tematica:

L'arte allusiva – per impiegare una celebre formula di Giorgio Pasquali – prevede un processo di appropriazione che tende a far coincidere, nella pagina di romanzo, memoria e invenzione: il contatto tra il contesto violento e mondano degli eventi narrati e il mascheramento di un ipotesto della tradizione modifica, a volte stravolge, il senso e l'ordine dei due elementi. Perciò un'allusione a un autore, a un'opera o a un momento preciso di un testo non può essere considerata né un semplice ricordo né una citazione. L'eco di quegli autori viene piuttosto reinciso dalla voce del narratore, mentre il formato del racconto e l'apparato retorico che lo sostiene vengono rimodellati a partire dalla sagoma dell'opera a cui si allude.⁵¹

Si compone così il sistema letterario delle fonti dell'autore, formato da connessioni imprevedibili fra i suoi testi prediletti, appartenenti a luoghi e tempi diversi della tradizione: tali nessi, benché occultati, «sono costantemente espressi nella prosa di Malaparte, e vengono, di conseguenza, coinvolti nella composizione stilistica dei blocchi narrativi»⁵². *Kaputt* risulta quindi essere un «organismo proteiforme»⁵³ denso di stratificazioni che vengono prodotte dai diversi livelli generati nel rapporto fra lo scrittore e l'universo letterario, benché la prosa di Malaparte lasci filtrare poi solo minimi indizi delle relazioni intertestuali costitutive della propria opera. Gli intertesti sommersi sono stati però ritracciati dagli studiosi, che hanno fatto emergere, fra i nomi degli scrittori e degli intellettuali con cui lo scrittore dialoga in *Kaputt*, quelli di Omero, Sofocle, Eschilo, Euripide, Virgilio, Ovidio, Lucano, Seneca, Petronio, Apuleio, Jan von Ruusbroec, Dante, Boccaccio, Rabelais, Marino, Daniello Bartoli, Pascal, Boussuet, Vico, Saint-Simon, Goethe, Chateaubriand, Foscolo, Stendhal, Manzoni, Puškin, Byron, Turgenev, Dostoevskij, Baudelaire, Solov'ëv, D'Annunzio, Proust, Nietzsche, Weininger, Tolstoj, Spengler, Jaspers e Heidegger⁵⁴.

Il *Giornale segreto* permette inoltre di conoscere alcune delle opere e degli autori letti da Malaparte proprio negli anni immediatamente precedenti alla stesura di *Kaputt*, che ampliano considerevolmente il già ampio panorama di fonti: fra questi troviamo, nel luglio del 1942, una serie

⁵¹ P. G. Adamo, *L'incendio verbale*, cit., p. 258.

⁵² Ivi, p. 261.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Per approfondire le questioni di intertestualità con gli autori della tradizione europea, si rimanda ai saggi di E. Mattiati, *Il mare in Malaparte fra tragedia e metamorfosi* (1942), «Civiltà italiana», vol. 2, Firenze, Franco Cesati Editore, 2002, p. 177-201; P. G. Adamo, *L'incendio verbale. La tradizione letteraria europea nei romanzi di Curzio Malaparte*, *Atti 2020 To*, pp. 255-282; D. Pellizzari, *Malaparte scrittore neroniano. Nuovi banchetti e nuovi Trimalchioni*, ivi, pp. 283-313; C. M. Giacobbe, *Davanti allo specchio*, cit., pp. 223-252; L. Baldacci, *Verifiche malapartiane*, *Atti 2000*, p. 177-188; M. Biondi, *Scrittori e miti totalitari*, cit., p. 76; D. Sinfonico, «Sulle orme di Chateaubriand e di Stendhal». *Malaparte e la Francia*, «Studi francesi», 164, 2011, p. 356-365; A. Manzano, *Dans le bouillonnement de la création. Le monde mis en scène par Curzio Malaparte*, Paris, PUPS, 2017, pp. 252-276; J.-C. Thirieth, *L'influenza perenne: Malaparte francese*, *Atti 1991*, pp. 135-145; A. Orsucci, *Il «giocoliere d'idee»*, cit.; L. Ercoli, *Philosophe malgré soi, Curzio Malaparte e il suo doppio*, Roma, Edilazio letteraria, 2011.

di commedie (*Fuente Ovejuna*, 1619, di Lope de La Vega; *People in love*, 1937, di Arthur Reid; *Busman's Honeymoon*, 1937, di Dorothy L. Sayers e Muriel St. Clare Byrne), due tragedie di Calderon de la Barca (*El medico de su honra*, 1637, e *El Alcalde de Zalamea*, 1636) e *La conquista della Siberia* di Juri Semionov, l'avvincente «epopea degli Straganow»⁵⁵. Della commedia di Reid, Malaparte annota nel *Giornale segreto* una citazione che viene poi riportata nell'VIII capitolo:

«Io non dico mai skoll quando alzo il bicchiere» disse maliziosamente Westmann quasi per scusare il sacrilegio di de Foxà. «V'è un personaggio, in una commedia di Arthur Reid, *People in love*, che a un certo punto dice: "London is full of people who have just come back from Sweden, drinking skoll and saying snap at each other". Anch'io bevo skoll e dico snap».

Fra l'agosto e il settembre 1942 le letture di Malaparte spaziano dalla letteratura alla storia americana – *The Oxford Book of American Prose* curato da Mark Van Doren nel 1932; il racconto di James Fenimore Cooper, *The death of Leatherstocking*, del 1840; *Round Up* di Ring Lardner, 1929; *For whom the bell tolls* di Ernest Hemingway, 1940; «il ritratto che Francis Parkman fa degli indiani "Iroquois and Algonquin"»⁵⁶, forse tratto da *The Jesuits in North America in the Seventeenth Century*, 1867, il nono volume della *History of the United States* di Henry Adams, 1891 –; dai saggi di Frank Moore Colby (*The Colby Essays*, 1926) a quelli di Paul Elmer More e di Ralph Waldo Emerson su Henry David Thoreau (*A Hermit's Notes on Thoreau*, 1901; *Lectures And Biographical Sketches*, 1909), sino ai resoconti di Joseph Crad sulla Siberia (*Trailing through Siberia*, 1939). Ad affascinarlo sono in particolare le figure di Thoreau e di Crad che lo spingono, nel diario, a porre una particolare attenzione ai dettagli naturalistici delle regioni artiche.

Lo scrittore si dedica alla lettura di romanzi come l'*Oblomov* di Goncharov (1859), alle biografie di scrittori americani e inglesi (in particolare Hawthorne ritratto da Nelson Arvin e Lord Dufferin descritto da Harold Nicolson nel 1938 in *Helen's Tower*), ai diari di guerra di Erskine Caldwell (*Moscow under fire*, 1941) e ai saggi di Stanley Jones (*Christ and communism*, 1935), Eric Rosenthal (*The fall of italian East Africa*, 1941) e Philip Guedalla (*Men of war*, 1927). Guedalla, come Reid, viene citato apertamente in *Kaputt*, nel X capitolo, in una discussione sul tema della questione orientale:

«Credete che esista ancora, per l'Europa, una questione orientale?» disse il Ministro di Turchia. «Io son del parere di Philip Guedalla: per gli occidentali, la questione orientale si riduce, ormai, a capire che cosa i turchi pensino della questione occidentale».
De Foxà raccontò che aveva incontrato quella mattina il Ministro degli Stati Uniti, Arthur Schoenfeld, il quale era molto irritato con Philip Guedalla per il suo ultimo libro, *Men of war*,

⁵⁵ C. Malaparte, 26 luglio 1942, quaderno n°1, ora *M. VI*, cit., p. 239.

⁵⁶ *Id.*, 2 agosto 1942, *ibidem*, ora *ivi*, p. 247.

apparso a Londra durante la guerra, di cui aveva trovato un esemplare nella libreria Stockmann. Nel capitolo dedicato ai turchi, lo scrittore inglese osservava che le invasioni barbariche in Europa erano sempre venute, nei secoli antichi, dall'Oriente, per la semplice ragione che, prima della scoperta dell'America, esse non potevano venire in Europa da nessun'altra parte.⁵⁷

Non mancano nel diario alcune annotazioni tratte dalle poesie di Paul Morand e di Tristan Klingsor (*Lampes à arc*, 1920 e *L'escarbille d'or*, 1922), e da una raccolta di saggi del 1935 sul rapporto fra l'uomo e gli animali, *Le mystère animal*, su cui torneremo. Come spesso accade nel *Giornale segreto*, però, Malaparte è parsimonioso nei suoi commenti: ne riserva alcuni per l'opera di Mark Twain, Edgar Allan Poe, John Steinbeck e Norman Douglas. Apprezza particolarmente l'VIII capitolo di *Roughing-it* (Twain, 1872), intitolato *The Pony-Express*; dopo la lettura del racconto *William Wilson* (1840) contenuto nei *Tales of the Grotesque and the Arabesque*, definisce Poe «il più grande scrittore americano, tranne certi moderni. Ma la sua fantasia è forzata e, in un certo senso, ingenua. Quanto dice di più lo sciocco De Musset nei pochi versi della *Nuit*: “un jeune homme vetu de noir, qui me ressemblait comme un frère”, rispetto alle molte pagine di *William Wilson!*»⁵⁸; considera *The moon is down* di John Steinbeck (1940) «un bel libro»⁵⁹, anche se retorico; critica infine *South Wind* (1917), per «la ricerca del film, l'eccessiva caricatura di certi tipi, la mania dei discorsi teorici: ciò sovraccarica la stoffa, che è ottima»⁶⁰. Benché molti di questi materiali non siano confluiti esplicitamente in *Kaputt*, hanno senz'altro nutrito l'ispirazione di Malaparte: sarebbe dunque interessante prendere in esame in uno studio futuro i titoli citati per valutarne l'eventuale presenza nel sottotesto del romanzo.

Oltre al ricchissimo tessuto intertestuale che sottende *Kaputt*, numerosi sono i riferimenti espliciti ai grandi autori della letteratura di tutti i tempi, il cui nome assurge a simbolo della bellezza e della grandiosità di un mondo andato ormai in frantumi, svolgendo una funzione equivalente a quella del correlativo oggettivo montaliano. D. H. Lawrence, Merimée, Apollinaire, Matisse, Picasso, Eluard, Apuleio, Dante, Huxley, Shakespeare, Orazio, Lope de la Vega, Cervantes, Calderon de la Barca, Lorca, Pascal, Senofonte, Poliziano fra gli scrittori; Bosch, Grosz, Hollbein, Daumier, Caran D'Ache, Manet, Chagall, Braque, Gainsborough, Goya, Dali, Modigliani, Watteau, El Greco, De Chirico, Masaccio, Dürer, Le Courbusier, Cranach, Donatello, Botticelli fra gli artisti, e Monteverdi, Milhaud, Chopin, Satie, Brahms, Schumann, e Honegger fra i musicisti: per il lettore europeo, la semplice evocazione di questi nomi rimanda da un lato alla ricchezza di un ampio ed eterogeneo contesto di cultura, dall'altro a un universo di immagini attraverso cui vengono plasmate le atmosfere

⁵⁷ *K*, p. 247.

⁵⁸ *Id.*, 9 agosto 1942, quaderno n°1, ora *M. VI*, p. 263.

⁵⁹ *Id.*, 29 settembre 1942, quaderno n°2, ora *M. VI*, p. 282.

⁶⁰ *Id.*, 16 marzo 1944, *ivi*, p. 263.

di *Kaputt*. Naturalmente nel testo sono presenti i nomi di molti altri artisti minori che non abbiamo riportato e che hanno un minor potere evocativo, ma questo elenco parziale serve a render conto della straordinaria varietà di riferimenti contenuti nell'opera, che arriva a creare un canto d'amore inteso a celebrare la grandezza dell'arte della morente civiltà occidentale. Non solo: Malaparte intende ostentare la conoscenza non solo dei patri fondatori della poesia, della letteratura, del teatro e della musica, ma anche dei contemporanei più noti e magari controversi. Si potrebbero tracciare delle linee di filiazione e di prossimità, per esempio tra Apollinaire, Modigliani e Chagall, Braque Picasso; stupisce la conoscenza di Honnegger, giustificata dalla presenza di Milhaud, certo (entrambi fanno parte del Groupe des Six), ma è curioso che invece di citare Poulenc, per esempio, Malaparte faccia il nome di Satie, abbastanza invisibile e detestato da Breton (e del resto anche su Cocteau, Malaparte si mostra piuttosto discreto).

La stessa funzione simbolica può essere attribuita alle parole e alle frasi in lingua straniera impiegate nel testo. Talvolta queste sono fondamentali per il loro significato, come nel racconto dell'uomo che ammette di essere ebreo soltanto quando la domanda gli viene posta in russo:

«“Du bist Jude, nicht wahr?” gli domandò l'ufficiale.
«“Nein, ich bin kein Jude” rispose l'operaio scotendo la testa.
«“Cto? ti nié Evriu? Ti Evriu! tu sei ebreo!” gli ripeté in russo l'ufficiale.
«“Da, ja Evriu, sì sono ebreo” gli rispose in russo l'operaio.
«L'ufficiale lo guardò a lungo, in silenzio. Poi gli domandò lentamente: “E perché, un momento fa, mi hai risposto di no?”
«“Perché me lo hai domandato in tedesco” rispose l'operaio.⁶¹

Nella maggior parte dei casi, però, le frasi in lingua straniera non vengono tradotte nel testo, e siccome nemmeno Malaparte conosce alcune delle lingue che usa, come il tedesco, il rumeno, lo spagnolo, il russo e il finlandese⁶², difficilmente immaginava di avere dei lettori poliglotti. Benché l'eteroglossia e il plurilinguismo mirino a creare un effetto mimetico, è probabile che per lo scrittore non contasse tanto il significato delle parole e delle frasi quanto piuttosto l'associazione di idee che il suono è in grado di provocare nel lettore. Basandosi anche sulla semplificazione e sullo stereotipo,

⁶¹ *K*, p. 81.

⁶² Fra le agende di Malaparte ne è presente una intitolata *Mein Deutsch*, datata dal 13 al 22 aprile 1942 (208/1024 AM, FBVS), che dimostra una conoscenza basilare della lingua (non solo accanto alla data del 13 aprile, lo scrittore annota «3^a lezione», ma le frasi annotate in lingua contengono degli errori a dispetto della loro estrema semplicità: si veda M. Poettinger, *Curzio Malaparte arcitedesco*, cit. p. 362), e attraverso il *Giornale segreto*, Malaparte stesso conferma di aver parlato per la prima volta tedesco con alcuni amici durante una tè nel gennaio 1942, quando annota: «Ho parlato tedesco, *the first time in my life*» (C. Malaparte, taccuino, ora *M. VI*, p. 231). In un gruppo di lettere di Guglielmo Rulli relative al periodo 1942-1943 e conservate in archivio ne è presente una non datata nella quale il diplomatico, rispondendo a una domanda del corrispondente spiega la corretta ortografia dell'interiezione rumena «*la dracu*», utilzzatissima da Malaparte in *Kaputt*: «Non si dice né così, né così, ma si dice “*la dracu*”: vale a dire che il dracu c'è, ma al diventa la», G. Rulli, lettera inedita a C. Malaparte, 16 novembre (senza anno, ma 1942), 108/504, AM, FBVS.

ogni lingua è in grado di evocare sensazioni differenti, tant'è vero che nel 1946, Malaparte propone addirittura a Prezzolini di eliminare le parti francesi dalla traduzione americana, poiché il lettore non avrebbe colto la finezza nell'utilizzo della lingua, ed era però fondamentale che comprendesse i numerosi scambi di battute:

Tu mi parli di certe note che hai messo in calce alle pagine di *Kaputt*: traduzioni di frasi rumene, tedesche, francesi. Non sarebbe meglio, invece di distrarre gli occhi del lettore dalla pagina, con una nota in calce, di lasciar la frase straniera, e di ripetere accanto a questa la stessa frase tradotta in americano? Per esempio: “*Cum merge a sanatate? How do you do?*”. Lo fa anche Hemingway, se non erro. Per le frasi francesi, il meglio sarebbe tradurle addirittura, tutte, in inglese, senza nome e senza lasciarle in francese accanto alla traduzione. Il loro valore, nel testo italiano, è quello di rendere l'atmosfera frivola degli ambienti chic internazionali. Per gli americani questa finezza mi pare inutile. Non ti sembra?⁶³

Lungi dall'essere un semplice omaggio a una civiltà morente, il dialogo intessuto da Malaparte con la tradizione linguistica e letteraria europea testimonia della necessità di attingere a quell'immenso patrimonio artistico e trovare «un compromesso fra le costanti ereditate dalla tradizione e le varianti introdotte dalla modernità»⁶⁴ per immaginare una possibile rinascita dell'arte. Sin dagli anni Trenta, come abbiamo visto, «si fa strada una esplicita apertura alle ultime sperimentazioni di linguaggio e di forma»⁶⁵ della modernità. Nella *Notizia* che avrebbe dovuto accompagnare una raccolta di poesie di Malaparte scritte fra il 1931 e il 1938⁶⁶, lo scrittore insiste sulla possibilità di una

rifondazione estetica, che sembrerebbe collegarsi al flusso inarrestabile di una grande rinascita romantica, da intendersi [...] in senso pienamente eversivo e antiborghese: una rinascita non solo poetica, ma politica, religiosa, sociale, e per così dire basata sul sostrato di un classicismo autentico [...], assolutamente antiaccademico.

Come osserva Beatrice Laghezza, con questo «classicismo moderno»⁶⁷ Malaparte non intende opporsi al razionalismo cartesiano e al realismo borghese in nome di una poetica della provocazione intellettualistica: in uno studio dedicato a Savinio, Malaparte e Bontempelli e al loro rapporto con l'avanguardia, la studiosa scrive che i tre condividono

⁶³ C. Malaparte, lettera a G. Prezzolini, 27 aprile 1946, ora *M. VII*, cit., p. 38.

⁶⁴ B. Laghezza, *Oltre le avanguardie. Metafisica, oceanismo novecentismo: per un'arte modernamente classica e popolare*, G. Mazzoni, S. Micali, P. Pellini, N. Scaffai, M. Tasca (a cura di), *Le costanti e le varianti. Letteratura e lunga durata*, Bracciano, Del Vecchio Editore, 2021, p. 519.

⁶⁵ M. Sechi, *Curzio Malaparte, da Strapaese all'incubo della finis Europae, Atti 2020 To*, cit., p. 111, come la successiva.

⁶⁶ C. Malaparte, *Notizia, L'Arcitaliano*, E. Falqui (a cura di), Firenze, Vallecchi, 1963, pp. 215-230.

⁶⁷ B. Laghezza, *Oltre le avanguardie*, cit., p. 532.

una concezione del classico da intendersi non come una categoria temporale, ma nei termini di una determinazione dello spirito che racchiude in sé tutta una serie di elementi paralleli e riconducibili alle nozioni di elementare, primordiale, immutabile, immortale, essenziale, democratico, popolare. Questa idea di classicismo moderno interagisce con la volontà di rivendicare, per l'Italia, una voce autoctona all'interno del dibattito europeo che, nel periodo fra le due guerre mondiali, verte sui rapporti tra magia e realtà in letteratura e nelle arti, ma anche su questioni culturali e civili più ampie, in primo luogo sull'annosa diatriba tra impegno ed evasione. La spettralità intrisa di materia della *metafisica* di Savinio, l'infinito umano dell'*oceanismo* e l'invito del Malaparte divulgatore del surrealismo a creare e a interpretare magicamente l'esistenza, lo stupore miracoloso e al tempo stesso empirico del *novecentismo* di Bontempelli non hanno il fine di evadere dalla realtà per trovare rifugio nella fantasia, poiché l'immaginazione è piuttosto lo strumento che permette di esplorare la realtà con uno sguardo potenziato dall'alterità della sua prospettiva.⁶⁸

In che modo sia possibile «rimettersi all'altezza dei tempi restaurando la lezione dei classici»⁶⁹, Malaparte lo illustra in un saggio intitolato *Commedia dell'ironia*, pubblicato nel 1925 all'interno di *Italia barbara*, dove «propone – a partire dagli esempi variamente canonici di Ariosto, Rabelais e Swift – un percorso singolarmente stringente di riflessione storico-estetica su ironia e umorismo, del resto pienamente in linea con alcune sperimentazioni delle avanguardie italiane ed europee e con le poetiche di autori moderni o modernisti come Pirandello o Palazzeschi»⁷⁰.

Malaparte definisce l'ironia come «scienza del *logos*»⁷¹ e, di conseguenza, l'uomo ironico come un logico,

sempre e totalmente incapace di commozione: ciò perché la sua natura non ha nessuna radice nel sentimento, ma nel comico e nell'*humour*, uniche specie di commozione alle quali può giungere l'intelletto. Commozione razionale, arida e fredda sempre, anche quando giunge al riso come a un modo superiore di sofferenza.⁷²

Caratteristica fondamentale dell'ironia è dunque l'impassibilità, il fatto di essere «intelletto puro, arte suprema che potrebbe dirsi una logica dell'essenza delle cose, e non delle forme», che permette all'uomo di elevarsi oltre le cose fisiche, in una dimensione metafisica:

Non si giunge a questa impossibilità se non attraverso tutta l'esperienza dell'umorismo: il processo evolutivo di questa esperienza si potrebbe chiamare un viaggio aristotelico per i diversi regni dell'intelletto, esame e pratica delle cose, partecipazione agli avvenimenti quotidiani, o commento alla cronaca. Insisto sul termine *viaggio*, con l'intenzione di considerare l'umorista specialmente come l'eroe di un continuo andare e venire attraverso i fatti, gli uomini e gli stati d'animo, in cerca di relazioni nascoste, di aspetti non previsti, di deformazioni, di sproporzioni tra gli uomini e i fatti, di varietà e d'imprevisioni. L'umorista non può star fermo: egli è

⁶⁸ Ivi, pp. 538-539.

⁶⁹ M. Sechi, *Curzio Malaparte*, cit., p. 112.

⁷⁰ Ivi, p. 112n.

⁷¹ C. Malaparte Suckert, *Commedia dell'ironia, Italia barbara*, cit., p. 84.

⁷² Ivi, p. 85, come la successiva.

soprattutto attore, e tale essendo, non può sottrarsi alla necessità di mescolare la persona propria alle vicende altrui, appunto perché da questa sua compartecipazione spassionata, fredda e cauta, alla comune vita quotidiana, e dall'inevitabile contrasto fra il suo interesse di natura soltanto razionale e quello di natura passionale degli altri attori, nasce quel ch'è *la commedia dell'umorismo, scienza dei rapporti e delle sproporzioni, arte somma e avveduta del viaggiare*. Di qui il continuo passaggio dell'umorista da mondo a mondo, da quello della realtà a quello della favola, dal possibile all'impossibile fino alle soglie della nausea, dove l'impassibilità conseguente dell'ironia lo raccoglie e lo salva. Non vedo altra forma logica ai viaggi di Swift e vagabondaggi di Dickens.⁷³

Come nota Mario Sechi, in questo saggio del 1925 lo scrittore «parla di sé»⁷⁴, e questo estratto in particolare è sorprendentemente vicino ai contenuti e alle modalità narrative di *Kaputt*, tanto da sembrare un manifesto di poetica scritto a breve distanza dalla composizione del romanzo. Malaparte sostiene prima di tutto la necessità, per lo scrittore, di rendersi sul campo allo scopo di assistere alle vicende altrui in modo da poterle analizzare e raccontare. Irriducibile ritroviamo dunque in questo saggio di poetica la *forma mentis* del giornalista, immediatamente sollecitata, però, dall'indole dello scrittore: l'uomo ironico viaggia infatti di mondo in mondo, passando dalla realtà alla favola e dal possibile all'impossibile, con l'obiettivo di esplorare e sottoporre all'attenzione del lettore, con la massima impassibilità e il massimo distacco, le relazioni nascoste fra le cose, l'inatteso e l'imprevisto, le deformazioni e le sproporzioni del mondo in cui si trova.

La descrizione del viaggiatore che Malaparte offre nella *Commedia dell'ironia* anticipa d'altro canto il ruolo e la funzione che avrà il protagonista di *Kaputt*, un *fool* che si trova al di fuori della società politica, diplomatica, aristocratica e alto-borghese di cui racconta:

Il personaggio del capitano Malaparte sa che per poter parlare davanti agli inconsapevoli oppure agli indifferenti oppure ancora ai signori della guerra e della morte, è necessaria la maschera dell'irresponsabile, che tante cose ha visto, innominabili e atroci, ma non può gridare il suo orrore, se vuole che la testimonianza rimanga e sia tramandata alla memoria di chi verrà dopo la guerra⁷⁵.

Per poter raccontare la tragedia e l'orrore, il cantore deve mostrarsi distaccato, e il suo strumento più importante è dunque l'ironia. L'impassibilità che da questa scaturisce risulta quindi essere la cifra essenziale della poetica di Malaparte: come osserva Giorgio Bàrberi Squarotti, è appunto proprio grazie ad essa che si rafforza «l'intento esemplificativo»⁷⁶ di *Kaputt*. «L'ironia che brivida nelle pagine che Malaparte dedica alla cena di Varsavia con Frank oppure a quella finlandese,

⁷³ Ivi, pp. 85-86.

⁷⁴ M. Sechi, *Curzio Malaparte, da Strapaese all'incubo della finis Europae*, cit., p. 112.

⁷⁵ Ivi, p. 300.

⁷⁶ G. Bàrberi Squarotti, *L'allegoria degli orrori della guerra*, cit., p. 296, come le successive.

con i diplomatici stranieri suscettibili perché faticano a sentirsi estranei all'orrore di cui pure sono a conoscenza», è agghiacciante perché riguarda l'orrore dell'indicibile, «della fine dell'Europa e del concetto stesso di uomo (non diversamente da quanto esprime il titolo di Primo Levi *Se questo è un uomo*, negato sia se è carnefice, sia se è vittima)» e, aggiunge lo studioso, «quanto più esasperati e atroci sono i fatti, tanto maggiore efficacia ricevono da un raccontare quasi distaccato»⁷⁷.

Marino Biondi ha paragonato *Kaputt*, proprio a causa dell'ironia distaccata del suo narratore, a «una vasta satira alla maniera petroniana»⁷⁸; in verità, come dimostrato successivamente da Diego Pellizzari in una più approfondita analisi comparata del *Satyricon* e di *Kaputt*, per Malaparte è pressoché impossibile riprodurre lo stesso distacco presente nell'opera di Petronio. Il fatto di essere dentro la Storia e quindi «dolorosamente esposto»⁷⁹ comporta un investimento emotivo che rende il racconto inevitabilmente tragico: l'ironia diventa pertanto una «forma dell'assurdità», «dissonanza straniante e crudele. Per Malaparte infatti l'orrore si può dire anche ridendo».

Petronio può costituire un perfetto modello perché il tragico in *Kaputt* e in *La pelle*, è non di rado mascherato cinicamente da comico; l'ironia fa esplodere l'assurdo e permette di utilizzare in modo straniante tutta la tastiera di effetti, dal ridicolo al grottesco, che si trovano nel *Satyricon*. Il tragico può affiorare dal riso esattamente come le barbarie attraverso i codici di civiltà.⁸⁰

Lo studioso nota che Malaparte «arriva talvolta al punto di ricercare il cinismo [...] nei suoi interlocutori»: la ragione di questa strategia è che, di fronte a un interlocutore che mostrasse empatia, il narratore sarebbe costretto a rinunciare all'ironia, a far cadere la propria maschera e a mostrare il proprio dolore.

Riconoscere i due poli presenti nell'opera di Malaparte, il tragico e il comico, legati dallo sguardo solo apparentemente cinico dell'autore, apre a un altro degli aspetti fondamentali dell'opera, ossia la sua tensione grottesca. Come sottolinea Virginia Speranza in uno studio dedicato al realismo grottesco, l'analisi di Barberi Squarotti è una delle poche ad aver messo in luce «il dualismo insito nell'universo malapartiano, riconducendolo a sua volta, implicitamente ma distintamente, all'*imagerie* e al sistema di pensiero del carnevale grottesco bachtiniano»⁸¹. Il grottesco, ci rammenta Bachtin, si configura come l'espressione di un sentimento doppio, il quale ritrova tutta la sua essenza nella contraddittorietà e nella pienezza bifronte della vita, «che ha in sé la negazione e la distruzione (morte di ciò che è vecchio) come momento indispensabile, inseparabile dalla affermazione, dalla

⁷⁷ Ivi, p. 297.

⁷⁸ Ivi, p. 80.

⁷⁹ D. Pellizzari, *Malaparte scrittore neroniano*, cit., pp. 309-310.

⁸⁰ Ivi, p. 310, come la successiva.

⁸¹ V. Speranza, *Il carnevale dell'io*, cit., p. 121.

nascita di qualcosa di nuovo e migliore»⁸². In quanto «contraddizione iperbolica», il grottesco trova dunque il suo parente più prossimo «non tanto – osserva Francesco Muzzioli – nel comico, quanto piuttosto nell’espressionismo»⁸³: il grottesco riconduce allora al bipolarismo espressionista, che tende a ricreare nella stessa opera una sintesi di coppie oppostive, l’armonico e il deforme, la nascita e la morte, lo slancio lirico e la fredda impassibilità; ma anche un concetto più complesso, quello di crudeltà, che può essere intesa, in particolare in *Kaputt*, come quel «sentimento puro e implacabile»⁸⁴, quel «rigore» che, prendendo a prestito le parole di Antonin Artaud, consente di «esercitare la vita»⁸⁵. Il teatro della crudeltà si basa proprio sul presupposto che la vita rappresenti sempre la morte di qualcuno⁸⁶: in questo senso, *Kaputt* non è «un libro crudele» soltanto perché racconta la morte e la devastazione, ma anche perché descrive l’estremo e incomprensibile impulso alla sopravvivenza presente in ogni azione di chi vive.

In quest’ottica ci sembra debba esser letto il capitolo *Le mosche* di ambientazione napoletana, in apparenza tanto diverso dagli altri:

Tutto il capitolo napoletano di *Kaputt* è sotto il segno di una visionarietà fantastica e allucinata, che è alquanto diversa dalla fortissima visività degli episodi precedenti di guerra e di massacri. [...] È il frutto di una visione di orrore che si capovolge nella vitalità, anzi di una vitalità tanto più possente quanto più appare fine a se stessa, ben diversa, di conseguenza, dai bambini ebrei che sono mandati fuori dal muro del ghetto di Varsavia, col rischio di essere uccisi, se avvistati, per garantire ancora la vita a coloro che sono rinchiusi dentro, quasi senza nutrimento. La sopravvivenza napoletana è qualcosa di più vasto, ancestrale, profondo. La visione è quella dell’impulso a vivere malgrado tutto, senza nessuno scopo, perché vivere è un bene, e la solidarietà di Malaparte è proprio nei confronti di questa custodia disperata e rabbiosa, ma anche festante, della vita miserabile, deforme, insensata, dopo aver assistito all’orgia di morte che è ormai l’altra Europa.⁸⁷

Bàrberi Squarotti ha messo in evidenza come quest’ultimo capitolo rappresenti il contraltare del primo, *I cavalli*, nonché una «grottesca allegoria»⁸⁸ della sopravvivenza: la connessione fra le due parti emerge dunque proprio dalla loro apparente opposizione. Grazie alla rappresentazione del binomio morte/vita, il romanzo assume una struttura circolare: comincia con la descrizione dell’abominio della guerra, dove il sangue è il «segno visivo dell’orrore»⁸⁹, e si chiude con il racconto

⁸² M. Bachtin, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino, 1979, p. 27.

⁸³ F. Muzzioli, *Cos’è il grottesco*, 23 luglio 2020, disponibile al link: <https://francescomuzzioli.com/2020/07/23/cose-il-grottesco/>.

⁸⁴ A. Artaud, lettera a J. P., 9 novembre 1932, *Id.*, *Il teatro e il suo doppio*, cit, p. 228, citato in L. Ercoli, *Filosofia della crudeltà*, cit., p. 21, come la successiva.

⁸⁵ *Id.*, *Il teatro e la cultura, Il teatro e il suo doppio*, cit, p. 130, citato in L. Ercoli, *Filosofia della crudeltà*, cit., p. 21.

⁸⁶ *Id.*, lettera a J. P., 13 settembre 1932, *Id.*, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 2000, p. 216-217, citato in L. Ercoli, *Filosofia della crudeltà. Etica ed estetica di un enigma*, Milano, Mimesis, 2013, p. 22.

⁸⁷ *Ivi*, p. 294.

⁸⁸ *Ivi*, p. 290.

⁸⁹ *Ibidem*.

della «festa grandiosa e incosciente»⁹⁰ che è la «vittoria della sopravvivenza» del popolo napoletano, dove il sangue non è più quello della tortura e del massacro, ma «quello sacro della reliquia e del miracolo secolare, legato all'esistenza del popolo napoletano, garante della sua sopravvivenza a ogni costo»⁹¹:

L'Europa muore nella sua cultura, nelle sue città, soprattutto nei suoi valori umani. Sopravvive la vita popolare come una festa perpetua, anche sotto i bombardamenti, anche nelle stragi che provocano, e soprattutto gli abitatori segreti dei vicoli, i "mostri", gli esseri segnati dalle stigmate d'appartenenza al mondo di giù, quello infero, dove perfettamente a suo agio si trova la gente napoletana.⁹²

La vittoria delle mosche e il sangue di San Gennaro costituiscono per Malaparte «i paradossali, antifrastici segni di ciò che dura oltre massacri e orrori»⁹³, l'ultima speranza dopo «la verifica della sconfitta totale della civiltà, degli uomini, della cultura, che [...] ha contemplato sui vari fronti, in tutta Europa»⁹⁴. Nella «concentrazione violenta di vitalità»⁹⁵ espressa nell'ultimo capitolo si manifesta

la controparte irrefrenabile della metafora ossessionante della peste. Sono queste infatti le due facce della stessa medaglia: da un lato la smisuratezza degli eccessi assume l'aspetto di una follia generalizzata, che non si svincola dall'onnipresenza della morte circostante, ma segna invece una «torsione all'interno della stessa inquietudine» (Foucault); dall'altro la liberazione si traduce in festa popolare che abolisce regole e tabù, in una complessiva liberazione del corpo.⁹⁶

Per far emergere il grottesco, il tragico che sottende il comico, la scelta della lingua e dello stile risulta pertanto fondamentale: il prezioso «controcanto lirico» che caratterizza «la magia dello stile»⁹⁷ è anch'esso uno strumento del narratore impassibile e contribuisce a mettere in rilievo le deformazioni e le sproporzioni individuate durante i suoi viaggi da un mondo all'altro. Il cosiddetto dannunzianesimo della prosa di Malaparte, che diversi recensori e critici rilevano nei loro studi, non è dunque mai fine a se stesso, ma volto a rendere più efficace il racconto degli orrori. La lingua e il ritmo della prosa malapartiana evocano in sostanza anch'essi la contrapposizione fra morte e vita, fra deformazione e armonia: «non sarebbero rappresentabili la violenza e la tragicità dell'Europa che

⁹⁰ Ivi, p. 295.

⁹¹ Ivi, p. 290.

⁹² Ivi, p. 293.

⁹³ Ivi, p. 291.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Ivi, p. 290.

⁹⁶ V. Speranza, *Il carnevale dell'io*, cit., p. 121.

⁹⁷ G. Bärberi Squarotti, *L'allegoria degli orrori della guerra*, cit., p. 301.

muore se non ci fosse lo scrittore non soltanto testimone di tale morte, ma anche del mondo puro della natura e dei suoi riti eterni e di quello sublime della poesia»⁹⁸.

⁹⁸ Ivi, p. 303.

3.2.3 L'irriducibile complessità del reale

Augustino a eu raison de se fâcher, car tu l'as mis dans des situations pénibles que tu pourrais lui éviter. Mais ton cynisme dépasse le sentiment sacré de l'amitié !

Crois-tu que je n'aie pas été injurié parce-que tu m'as associé à la compagnie de toutes les canailles de broches et aux individus qu'ensemble nous détestions ? Seulement, moi je te connais mieux qu'Augustino et comme je sais que tu aimes emmerder le monde entier et que ceci te donne une volupté spéciale, j'ai estimé normal d'adopter une attitude indifférente à l'égard de mes adversaires et de te défendre vis-à-vis de tes détracteurs qui existent non seulement en Amérique mais aussi en Europe.

Ton livre est grand par les émotions qu'il éveille, par son contenu tragique, par son style d'une vivacité et d'une originalité uniques dans la littérature contemporaine. La seule chose que je te reproche avec amertume c'est que tu n'aies pas trouvé une seule parole de compassion, de défense pour mon peuple, pour sa tragédie. Ton cynisme a fouetté injustement ce peuple dans lequel tu n'as trouvé aucun don, aucune vertu ! Le cas de Jassy, dont tu sais très bien qu'il fut un crime allemand, tu l'as monté, en épingle, en jetant l'obbrobre [sic] sur tout le peuple roumain et Dieu sait, et tu le sais aussi bien, combien ce peuple est bon et humain, combien il le fut durant cette guerre également. J'espère que dans une prochaine édition tu sauras rectifier ces pages injustes.¹

Questa lettera di Titu Michailesco, addetto stampa della Legazione di Romania a Helsinki, racchiude alcune delle accuse mosse a Malaparte negli anni successivi alla pubblicazione di *Kaputt*. Le motivazioni erano di diversa natura: da un lato, le persone direttamente coinvolte nelle vicende narrate nel romanzo, come gli amici e i conoscenti di Malaparte, protestavano per l'insincerità della rappresentazione, ritenuta in molti casi ingiuriosa nei loro confronti; dall'altra, più in generale, molti lettori giudicavano negativamente l'impassibilità dello scrittore di fronte al compiersi degli orrori della storia, il suo gusto per la narrazione di eventi macabri, la condivisione dei privilegi dei potenti e il tentativo di smarcarsi dalle proprie responsabilità individuali.

Per spiegare da cosa derivi quello che Renato Barilli ha definito il «ripudio moralistico»² che accompagna in molti casi la lettura di *Kaputt*, risultano illuminanti le considerazioni di William Hope. Lo studioso segnala come i codici di rappresentazione nel testo mirino a generare una presenza autoriale caratterizzata da integrità morale: Malaparte prende le distanze dall'ideologia fascista con dichiarazioni a parole³, oltreché mostrando una nobile e continua empatia nei confronti degli oppressi, ma la sua vicinanza fisica agli ospiti nazisti e l'incerta motivazione che sta alla base delle sue visite al ghetto e al bordello militare alimentano i dubbi sulla sua affidabilità e sulla sua complicità con il potere. Il fatto che, per esempio, a Malaparte venga permesso di visitare il ghetto con una scorta della

¹ T. Michailesco, lettera a C. Malaparte, 22 novembre 1947, ora *M. VII*, cit., p. 720.

² R. Barilli, *Viva Caporetto! come opera archetipa*, cit., p. 27.

³ Sostenendo in diverse occasioni che Mussolini non protesterebbe se egli venisse giustiziato in un paese straniero e sottolineando inoltre la distanza propria e degli italiani dal fascismo: «La guerra che l'Italia combatte è una guerra personale di Mussolini, e io non sono Mussolini. Nessun italiano è Mussolini», *K*, p. 293.

Gestapo parrebbe rientrare più nei diritti di un occupante militare che in quelli di uno scrittore in civile. Nonostante l'ostentata cortesia nei confronti dei residenti del ghetto e delle "ragazze di Soroca", la posizione del narratore risulta ambigua e finisce col rafforzare la percezione che il lettore ha di lui come un complice, un collaborazionista. La narrazione di questi episodi tende infatti a enfatizzare eccessivamente la bontà del narratore e a sottolineare la sua lontananza dal nazifascismo: tale atteggiamento, talora insistito, fa piuttosto pensare a una sorta di opportunismo extra-testuale, dettato dal bisogno di Malaparte di essere percepito come neutrale.

A erodere la fiducia del lettore non è però soltanto l'ambiguità della posizione del narratore, ma anche il suo desiderio di ricercare un certo piacere estetico a prescindere dagli ambienti in cui si trova e la tendenza a esporre con disinvoltura agli altri personaggi e al lettore inconsapevole scene di orrore e degradazione. Poiché la bellezza come codice di rappresentazione si rivela eticamente ambigua e il lettore diventa destinatario di un atto narrativo dal contenuto imprevedibile, quest'ultimo difficilmente riesce a sviluppare empatia nei confronti del narratore. L'indignazione provata dal lettore nell'accorgersi di non potersi fidare dell'integrità morale di chi racconta è aggravata dai valori estetici di quest'ultimo, ossia dalla sua propensione a raccontare nei dettagli aneddoti macabri e raccapriccianti. Da qui deriva senz'altro il definitivo biasimo nei confronti di Malaparte, considerato non solo scrittore cinico ma soprattutto immorale, e nei confronti di *Kaputt*, esperienza di lettura sconcertante perché capace di compromettere i principi morali dei lettori: saranno questi elementi a determinare il successivo ostracismo di cui l'autore e l'opera saranno vittime⁴.

Nella succitata lettera al critico americano Robert Pick, che aveva preso le difese di Malaparte nella polemica scoppiata negli Stati Uniti intorno a *Kaputt*, lo scrittore aveva commentato la questione della propria impassibilità e del gusto per il macabro paragonando il proprio lavoro a quello di Tucidide, un altro scrittore "pestigrafo":

Non posso fare a meno di sorridere, quando alcuni critici americani mi rimproverano di non aver fatto nulla per impedire che simili orrori avvenissero in Europa. Un artista può trasformare la realtà, non impedirla. Se io non fossi un artista, ma uno storico, mi si potrebbe forse rimproverare di narrare i fatti in tutto il loro orrore? A quanto io so, nessuno ha mai mosso un tale rimprovero, ad esempio, a Tucidide, per la sua descrizione della peste di Atene. Eppure Tucidide, in quelle pagine, si mostra altrettanto grande artista quanto grande storico.⁵

Lo scrittore non può impedire che la realtà avvenga: il suo compito è semmai quello di osservarla, raccontarla e trasfigurarla nella pagina scritta. Malaparte rivendica al contempo il diritto

⁴ Per approfondimenti, si rimanda in particolare al quinto e al sesto capitolo di W. Hope, *Curzio Malaparte: The Narrative Contract Strained*, cit., pp. 65-94.

⁵ C. Malaparte, lettera a R. Pick, 19 aprile 1947, ivi, p. 564.

d'esser giornalista e di avere una visione “giornalistica” della letteratura, e quello della “poetica dell'immaginazione”, a cui è concesso di trasformare e trascendere la realtà; se a dominare è l'orrore, l'opera dello scrittore dovrà o potrà tenerne conto, piaccia o non piaccia al lettore. Malaparte non è d'altro canto il primo scrittore “granguignolesco”: sin dalle opere di Lucano e Seneca si rintraccia «il primo manifestarsi nell'estetica occidentale di uno stile iperbolicamente raccapricciante, che indulge su ferite, cadaveri, interiora, sangue, massacri; una vera e propria “poetica degli inferi sulla terra”, volta a descrivere la profondità del male, morale e politico, in tempo di tirannide»⁶.

Malaparte argomenta più approfonditamente il proprio punto di vista in una lettera indirizzata a uno dei suoi detrattori sempre nel 1947:

Credete forse che io sia il solo corrispondente di guerra che abbia pranzato con Hans Frank? Tutti i corrispondenti di guerra italiani [...] che dovevano passare per la Polonia per recarsi al fronte italiano in Russia, erano invitati a pranzo da Frank, che aveva studiato all'Università di Roma, parlava perfettamente l'italiano, posava a grande amico dell'Italia, e si compiaceva di far pompa della sua gloria davanti agli ospiti italiani. Se non avessi accettato il suo invito a pranzo, come avrei potuto scrivere su Frank i terribili capitoli di *Kaputt*? [...] Aggiungo che io sono uno scrittore e un giornalista, e che se mi capitasse l'occasione di essere invitato a pranzo dal boia ufficiale del Regno d'Inghilterra, quell'imperial boia, accetterei con gioia (e sia pure, anche con disgusto), per avere l'opportunità di vedere da vicino, e di poter descrivere, un così schifoso personaggio. Voi sapete perfettamente che questo è il punto di vista professionale di tutti i giornalisti del mondo intero, anche di quelli americani: e sapete perfettamente che la morale non ha niente a che fare con ciò.⁷

Per giustificarsi nei confronti delle accuse infamanti che gli vengono mosse a proposito dell'ambiguità della sua posizione rispetto ai nazifascisti, Malaparte spiega di essere stato ospite del governatore generale di Polonia non per simpatie personali, ma in quanto inviato speciale di una delle principali testate giornalistiche italiane. In quanto giornalista era indispensabile avere a che fare con l'ambiente diplomatico e politico tedesco, tanto più che Hans Frank era un vero e proprio estimatore del Bel Paese. Al di là delle esigenze giornalistiche, e il dato è per noi molto interessante, Malaparte non avrebbe comunque esitato, soprattutto in quanto scrittore, a partecipare a un pranzo con il più spregevole degli esseri viventi, pur di poterlo osservare da vicino e di poterlo poi descrivere. La scelta espressa da Malaparte è dunque dettata da motivazioni strettamente professionali. Lo scrupolo morale, per il giornalista e per lo scrittore, non ha alcun valore.

Da notare è che, se è vero che Malaparte finisce col fornire una rappresentazione di sé fortemente empatica nei confronti degli oppressi, strumentale a sottolineare la propria distanza dal fascismo, non esita tuttavia a dotare tale ritratto di un contrappeso. In *Cricket in Polonia*, per esempio,

⁶ D. Pellizzari, *Malaparte scrittore neroniano*, cit., p. 283.

⁷ C. Malaparte, lettera a L. A. Coser, 5 giugno 1947, *M. VII*, p. 624.

dichiara di aver avuto meriti umanitari difficilmente dimostrabili, in particolare quando narra della segreta distribuzione di lettere, viveri e denaro che i profughi polacchi in Italia lo avrebbero pregato di consegnare a parenti e amici di Varsavia. Il narratore si presenta non tanto e non solo come un uomo dotato di forte empatia nei confronti degli oppressi ma soprattutto come un eroe senza paura:

La consegna di corrispondenza clandestina, anche di una sola lettera, proveniente dall'estero, a cittadini polacchi, era punita con la morte. Avevo perciò dovuto usare ogni cautela per sfuggire alla sorveglianza della Gestapo, e non compromettere la vita altrui, e la mia propria: ma, grazie alla mia estrema prudenza, e alla preziosa complicità di un ufficiale tedesco (un giovane di grande cultura e di animo generoso, che avevo conosciuto a Firenze alcuni anni prima, e al quale ero legato da un'affettuosa amicizia), ero riuscito ad assolvere il delicato incarico che mi ero liberamente assunto. Il gioco era pericoloso: e io m'ero dedicato a quel gioco con spirito sportivo, con assoluta lealtà (non ho mai mancato di rispettare in ogni occasione, anche nei confronti dei tedeschi, le regole del cricket), spinto dalla coscienza di compiere un'opera di umana solidarietà e di pietà cristiana, e insieme dal desiderio di beffarmi di Himmler, di Frank, e di tutta la loro macchina poliziesca. M'ero appassionato al gioco, e avevo vinto: se avessi perso, avrei lealmente pagato. Ma avevo vinto soltanto perché i tedeschi, i quali sempre disprezzano i loro avversari, non immaginavano neppure che io avrei rispettato le regole del cricket.⁸

Il narratore insiste, ironicamente e grottescamente, soprattutto sulla questione della lealtà nei confronti delle regole del gioco, come a sottolineare che quel che importa di più, alla fine, non è nemmeno il coraggio, ma la sua spavalda impassibilità, che lo rende invincibile. Ne *I topi*, però, si trova espresso il contraltare di questa "glorificazione" del proprio personaggio, che si esprime attraverso una forte svalorizzazione dello stesso. Quando gli viene richiesto aiuto per evitare il pogrom di Iași, Malaparte risponde:

Io ho perso l'abitudine di agire [...] Sono un italiano. Non sappiamo più agire, non sappiamo più assumere alcuna responsabilità, dopo venti anni di schiavitù. Ho anch'io, come tutti gli italiani, la schiena spezzata. In questi venti anni abbiamo speso tutta la nostra energia per sopravvivere. Non siamo più buoni a nulla. Non sappiamo che applaudire. Volete che vada ad applaudire il generale von Schobert e il colonnello Lupu? Se volete, posso andar fino a Bucarest ad applaudire il maresciallo Antonesco, il *cane rosso*, se pensate che ciò vi possa giovare. Non posso far altro. Vorreste forse che mi sacrifici inutilmente per voi? che mi faccia ammazzare in Piazza Unirii per difendere gli ebrei di Jassy? Se ne fossi capace, mi sarei già fatto ammazzare in una piazza d'Italia, per difendere gli italiani. Non osiamo e non sappiamo più agire, ecco la verità.⁹

E più avanti aggiunge:

⁸ *K*, pp. 165-166.

⁹ *Ivi*, pp. 136-137.

E poi, che c'entravo io in quella faccenda? Avevo fatto tutto quello ch'era umanamente possibile per impedire il massacro, non era colpa mia se non potevo far di più. «La dracu Mussolini,» dissi a voce alta, sbadigliando «la dracu anche lui, con tutto il suo popolo d'eroi». «Siamo un popolo d'eroi...» mi misi a canticchiare. Un mucchio di bastardi, ecco come ci aveva ridotti. Ero anch'io un bell'eroe, non c'è che dire.¹⁰

Malaparte si prende il finto merito di aver tentato di sventare il massacro, ma la sua è un'ammissione di antieroismo che difficilmente può dar adito a fraintendimenti. Resta però il fatto che lo scrittore non manifesta alcun senso di colpa e che, anzi, si smarca da ogni tipo di responsabilità individuale; risulta dunque difficile condividere la lettura di Renato Barilli, che ha ipotizzato che l'opera rappresenti un «pellegrinaggio espiatorio»¹¹:

la più forte contestazione del proprio dandismo, Malaparte la mette in atto da se stesso, appunto contrapponendo quegli spettacoli di orrore, di morte, di abiezione ai riti sofisticati in cui si trovava immerso fino a poco tempo prima. È il più forte contrasto che si possa dare, e la più perentoria condanna di quella precedente vita inautentica, trascorsa nella dimenticanza di sé, e dei termini estremi costituiti dalla Vita e dalla Morte. Non c'è giudizio moralistico di lettori e critici che possa fornire una condanna anche solo lontanamente corrispondente a quella che il viaggiatore infernale fa risuonare contro la selva dei suoi stessi errori trascorsi.¹²

Ciò che ci preme sottolineare in questa sede è che qualunque possibile ricerca della redenzione e della purificazione personale attraverso la scrittura non aggiungerebbe in ogni caso nulla al valore letterario dell'opera, così come non aggiunge nulla tentare di attribuirle a forza un valore moralistico o didattico-pedagogico.

Secondo alcuni critici, lo «spettacolo nefasto della degradazione umana»¹³ descritto in *Kaputt* ha lo scopo di insegnare ai lettori alcune verità fondamentali: «che la guerra di conquista è assurda, che la crudeltà non “paga”, che è ora che l'uomo smetta di essere un lupo per l'uomo e che il progresso degli armamenti ha messo il mondo in uno stato di peccato mortale»¹⁴; altri, invece, hanno voluto leggere il libro come una condanna senza appello di quella «forza ottusamente malefica»¹⁵ che pare una prerogativa del solo popolo tedesco – «il tedesco è crudele. Ecco spiegato, in una parola, il tema di *Kaputt*»¹⁶ – e in ogni caso la messa alla gogna dei “cattivi”: «*Kaputt*, al contrario di quello di Dante, è, ahimè, l'inferno degli innocenti e Malaparte incolpa soltanto i carnefici. Sono loro i veri dannati»¹⁷;

¹⁰ Ivi, p. 141.

¹¹ R. Barilli, *Viva Caporetto! come opera archetipa*, cit., p. 28.

¹² Ivi, pp. 28-29.

¹³ P. Loewel, *Kaputt par Curzio Malaparte*, «L'Aurore», 11 settembre 1946, *M. VII*, p. 143, traduzione nostra.

¹⁴ Anonimo, *Un Hemingway à l'italienne*, cit., p. 104.

¹⁵ G. Tosi, *Curzio Malaparte et Kaputt*, «Paris», 19 aprile 1946, ora *M. VII*, p. 34.

¹⁶ R. Giron, *Un livre cruel: Kaputt*, «Paysage Dimanche», 19 ottobre 1946, ora ivi, p. 183.

¹⁷ G. Tosi, *Curzio Malaparte et Kaputt*, cit., p. 34.

altri ancora, infine, individuano in *Kaputt* un violento pamphlet contro i totalitarismi che rivolge uno sguardo di speranza verso un nuovo umanesimo:

On se rappelle ces pages extraordinaires, dont on a parfois discuté l'exactitude sans se rendre compte qu'on avait affaire à un écrivain, non à un mémorialiste qui se souciait moins de noter de détails que de restituer une atmosphère. [...] Si [...] *Kaputt* apparaît comme le livre de l'épouvante et de la honte ce n'est aucunement pour en tirer de faciles effets de pitié (en quoi, au reste, la pitié, ce sentiment humain, serait condamnable), mais bien parce que l'évolution intérieure de Malaparte, ce fasciste déçu devenu l'adversaire du totalitarisme l'a amené politiquement à une sorte de nihilisme, à un mépris amer pour toute autorité, pour tout nationalisme et, en définitive, à ce recours suprême : l'art. Et enfin parce que, si *Kaputt* est un violent pamphlet contre toute espèce de pouvoir (d'une certaine manière, Malaparte en montre l'absurdité fondamentale, au même titre que Kafka ou que Camus), il trouve quelque apaisement, quelque espoir, quelque force de vivre, dans un nouvel humanisme, idéal entrevu à la lumière de la vieille sagesse antique et chrétienne.¹⁸

In tutti i casi, dunque, anche gli estimatori di Malaparte finiscono per semplificare il significato di *Kaputt*, che non è un romanzo a tema. La crudeltà non si trova soltanto nella disumana volontà di sopraffazione e di violenza del popolo tedesco, ma come abbiamo visto, anche nel suo contrario e, se è vero che la guerra «è follia e scempio della ragione della natura umana», è anche, al contempo, «l'epifania più deforme e barocca»¹⁹ della natura.

Se c'è qualcosa che l'esperienza di Malaparte e *Kaputt* insegnano, queste sono l'irriducibile complessità e plurivocità del reale. Tutta l'opera, infatti, lavora in direzione della produzione di una polisemia, di un'apertura a significati e interpretazioni diverse. L'abilità della narrazione malapartiana sta nella capacità di mettersi di fronte al personaggio più abietto e farne risaltare la natura duplice, la sua umanità e la sua bestialità. Questo è ciò che emerge a ben guardare dal bestiario malapartiano: se è vero che gli animali conservano un'umanità che i carnefici hanno perso, i carnefici mostrano talvolta uno sguardo animale. Senza questa ambiguità la decadenza della civiltà apparirebbe molto più semplice da comprendere: la causa ne sarebbero dei mostri, non uomini, creature prive di cultura e di umanità. Invece Malaparte descrive una schiera di «sanguinari raffinati, dalla sensibilità che vibra come un liuto e una ferocia di cui non si era mai visto l'eguale»²⁰, e mostra come sia proprio «dalla grande cultura tedesca, dall'alta *Kultur*»²¹ che sono «insorti i nuovi mostri»²². Lo scrittore non vuole semplificare, ma riportare nel testo tutta l'ambiguità del reale; così facendo arriva a creare un forte urto nella coscienza del lettore: «la dissoluzione etica, politica e spirituale dell'Europa»²³ non è

¹⁸ R. Tavernier, *Malaparte, curieux homme*, senza data, ora *M. VII*, p. 132.

¹⁹ M. Biondi, *Scrittori e miti totalitari*, cit., p. 75.

²⁰ *Id.*, *Scrittori e miti totalitari*, cit., p. 74.

²¹ *Ivi*, pp. 74-75.

²² *Ivi*, p. 75.

²³ G. Bärberi Squarotti, *L'allegoria degli orrori della guerra*, cit., p. 303.

sempre provocata da una ferocia visibile, ma più spesso da una follia criminale nascosta dietro gentilezza, dolcezza dei modi e cultura. Malaparte cerca e rappresenta sempre, in *Kaputt*, la contraddizione – «i superuomini che suonano Schumann e Brahms, si commuovono a un preludio di Chopin, e citano Nietzsche e Apollinaire»²⁴: solo così può arrivare a raccontare attraverso le immagini che «ciò che la guerra ha di più orrendo [...] è proprio quel che ha di gentile»²⁵.

La riflessione di Orsucci tocca a tale proposito un punto importante, mettendo in evidenza che

In certe parti di *Kaputt* [...] l'intenzione di far la cronaca degli avvenimenti, grandi o piccoli, legati alla guerra, è sovrastata dall'esigenza, che sposta il discorso su tutt'altro piano, di accostarsi al «mistero dell'essere» e di restituirlo in immagini. Certo, Malaparte è il testimone di «un immenso naufragio», il cronista che raccoglie le grida e «le voci della fine imminente dell'Europa». E tuttavia sembra riduttivo cercare nel Malaparte degli anni Quaranta [...] soltanto la sconfortata registrazione della «rovina dei valori [...] nel segno della guerra totale», all'interno di una narrazione che interpreta l'evento bellico come «punto culminante della decadenza della storia europea».²⁶

Il mistero dell'essere non riguarda soltanto l'uomo, ma è potenziato dal confronto con le altre specie viventi. In questo senso assume un'importanza fondamentale la presenza degli animali, che in *Kaputt* non sono considerati soltanto simboli o allegorie utili a rappresentare la «fine di tutto quanto ha costituito nella letteratura il luogo delle vicende umane»²⁷, ma parte integrante di un concetto allargato di umanità. Nell'agosto 1942, dopo aver letto *Le mystère animal*, pubblicato da Plon nel 1935, Malaparte si dichiara «molto impressionato»²⁸, in particolare dal saggio dell'abate Jean Plaquevent, *De la bête à l'homme: mystère de l'âme*; negli appunti del 22 settembre 1942, aggiunge infatti: «Febo mi ha aiutato molto a sviluppare il mio senso religioso. Il trait d'union fra noi e Dio, fra l'uomo e Dio è l'animale. (mi sembra di aver letto qualcosa di simile nel *Mystère animal*)».

Il saggio di Plaquevent, che si basa sul presupposto che gli animali siano, per definizione, esseri dotati di anima, sembra pertanto aver fornito l'ispirazione per i contenuti e per la forma di *Kaputt*. Qualunque sia l'abisso che separa l'anima dell'animale da quella dell'uomo, l'abate ritiene che esse siano legate e che non possano essere studiate senza essere confrontate. Per poter immaginare una somiglianza fra l'anima dell'uomo e quella degli animali è tuttavia richiesto un notevole sforzo di astrazione: più evidente può apparire l'analogia con quella di mammiferi e uccelli, ma l'autore allarga il campo della propria riflessione anche a pesci, rettili e molluschi, che comporta, per l'uomo, una vera e propria distorsione dei propri schemi mentali. Plaquevent osserva che ogni civiltà riflette

²⁴ M. Biondi, *Scrittori e miti totalitari*, cit., p. 74.

²⁵ K, p. 277.

²⁶ A. Orsucci, *Il «giocoliere d'idee»*, pp. 161-162.

²⁷ G. Bàrberi Squarotti, *L'allegoria degli orrori della guerra*, cit., p. 297.

²⁸ C. Malaparte, senza data, ma 24 agosto 1942, quaderno n°1, ora *M. VI*, p. 276

la propria interpretazione del rapporto fra l'anima umana e quella animale anche nella propria letteratura: nei poemi omerici, per esempio, non è raro incontrare animali che presentano una spiccata sensibilità – come il cane di Ulisse che riconosce il padrone dopo vent'anni di lontananza o i cavalli di Achille che piangono la morte di Patroclo –, quasi una preveggenza, come i cani di Telemaco che riconoscono la divinità prima degli uomini. Gli stessi dei comunicano d'altro canto con l'uomo, nella mitologia greca, assumendo le forme di animali, uccelli in particolare, come Apollo e Atena. Proprio nell'ambito di questa riflessione compaiono nel saggio dell'abate, alcune delle frasi che potrebbero aver ispirato le riflessioni di Malaparte nel settembre 1942: «Entre les dieux et l'homme, les animaux semblaient aux Grecs le moyen le plus naturel de communication»²⁹, e ancora: «Plus près des dieux que les mortels, les animaux [...] sont en rapport direct avec tout ce qui se manifeste de divin dans la nature»³⁰.

L'influenza del saggio di Plaquevent non si ferma qui: l'autore formula infatti alcune considerazioni sui bestiari medievali, che descrive come una rappresentazione dello sforzo di contemplazione del mistero creaturale in cui gli animali appaiono come i segni sensibili dell'amore divino, nonché come portatori di messaggi spirituali per le anime. Conoscere l'anima degli animali permette altresì di aumentare la consapevolezza della propria animalità: questa rappresenta infatti uno specchio dell'anima umana e permette di osservare le passioni, i bisogni e i desideri irrazionali che si muovono al fondo dell'animo umano quando non sono controllati dalla ragione. Ogni passione umana può dunque essere indirizzata verso il male o verso il bene, allearsi alla ragione o voltarle le spalle, e il bestiario consente di cogliere la duplicità di ogni simbolo.

Un ultimo importante tema della riflessione di Plaquevent è quello dell'innocenza animale. Prima di tutto, gli animali sono «innocenti»³¹ perché soffrono come gli uomini, ma senza saperlo: tanto più perverso è dunque chi li fa soffrire volontariamente, perché sa di non doverli ripagare del torto da un punto di vista morale. Allo stesso modo, quando l'animale uccide o commette gesti apparentemente crudeli, bisogna considerare che il gesto è sempre compiuto in maniera inconsapevole e non ha dunque lo stesso significato. A differenza dell'uomo, l'animale non può mai essere volontariamente crudele perché sempre e soltanto mosso dall'istinto.

Da queste riflessioni sembrano scaturire gli opposti concetti di animalità e bestialità che emergono in *Kaputt*: da un lato la violenza praticata lucidamente e con intento sadico, tipicamente umano; dall'altro, la violenza “naturale” che si trasforma in crudeltà solo perché provocata dal feroce e disperato istinto della sopravvivenza e che talora si manifesta invece come mansuetudine

²⁹ J. Plaquevent, *De la bête à l'homme: mystère de l'âme*, AA. VV., *Le mystère animal*, Plon, Paris, 1939, p. 254.

³⁰ Ivi, p. 255.

³¹ Ivi, p. 264.

rassegnata. Nell'umanità descritta da Malaparte, questi due concetti teoricamente opposti spesso finiscono per compenetrarsi e confondersi: diventa complicato distinguerli nettamente, così come è complicato, in *Kaputt*, individuare suddivisioni perfettamente manichee.

L'attenzione che Malaparte rivolge a questo genere di tematiche ha spinto Lucrezia Ercoli a fare di Malaparte una sorta di *philosophe malgré soi*,

un protagonista della scena filosofica europea della prima metà del XX secolo. Non, dunque, un poligrafo cinico, un anarchico delle lettere, un irregolare della cultura. Ma un pensatore autentico, capace di cogliere ed esprimere, talora con spiccata originalità, le incertezze e le inquietudini di un'epoca che vive una travagliata fase di transizione, che ha abbandonato certamente le sponde sicure della tradizione ottocentesca, senza riuscire a intravedere alcun riparo dal dubbio.³²

La studiosa ravvisa nel romanzo di Malaparte uno scopo «eminentemente filosofico: distruggere la certezza di chi pretende di conoscere la verità, ma si nasconde dietro la retorica»³³; a noi sembra, però, che, al di là delle possibili intuizioni filosofiche dell'autore, *Kaputt* resti un'opera di grande letteratura. Il testo sembra infatti configurarsi come una narrazione rapsodica³⁴, volta non tanto a far maturare una storia e poi a scioglierla, sottoponendo gli eventi a un ordine logico, ma, come osserva Roland Barthes, a «giustapporre puramente e semplicemente dei pezzi iterativi e mobili», creando un «*continuum*» che «è solo un seguito di giuntature, un tessuto barocco di stracci». Niente obbliga un romanzo rapsodico – come quello picaresco e quello proustiano – a progredire, maturare e concludersi, e in esso si manifesta quindi lo scandalo del senso. In questo genere di narrazione, l'unico vero significato risiede nell'atto stesso del racconto.

Come nota Frédéric Jaques Temple, *Kaputt* rappresenta una testimonianza non obbligatoria del suo tempo³⁵: se lo scrittore avesse scelto di rinunciare al racconto della propria esperienza senza rielaborarla letterariamente, si sarebbe perso uno dei libri più rappresentativi del Novecento, quello che il poeta francese René Tavernier aveva addirittura definito «le plus significatif, peut-être des ouvrages parus sur l'époque actuelle»³⁶.

Rispondendo nient'altro che al bisogno di raccontare e intessendo una storia intrinsecamente ambigua perché specchio dell'ambivalenza e della polisemia del reale, *Kaputt* fa in realtà molto più che costituire una testimonianza: avvia un'avventura conoscitiva che va inevitabilmente a «mettere

³² U. Curi, *Prefazione, Philosophe malgré soi*, cit., p. 9.

³³ L. Ercoli, *Philosophe malgré soi*, cit., p. 27.

³⁴ R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, Torino, Einaudi, 1977, p. 127, come le successive.

³⁵ F. J. Temple, *Kaputt a fait de Curzio Malaparte l'homme le plus discuté*, «Afrique magazine», 14 agosto 1947, ora *M. VII*, cit., p. 680-681.

³⁶ R. Tavernier, *Malaparte, curieux homme*, senza data, ora *M. VII*, cit., p. 132.

ordine nel caos, ma anche caos nell'ordine»³⁷. Tenendo conto che «il maggiore obiettivo della letteratura non è la testimonianza ma l'avventura conoscitiva»³⁸, *Kaputt* deve esser letto innanzitutto come un'opera letteraria:

soltanto la letteratura, tra i vari usi della parola, può affermare una cosa e contemporaneamente negarla, perché ambigua è la nostra psiche, ambiguo il nostro corpo – le ambiguità rimosse possono portare a esiti controproducenti, a false euforie. L'ambiguità, lo spessore, la polisemia fanno emergere quel che non si sa ancora; per questo la letteratura non può prestarsi a fare da altoparlante a quel che già si crede giusto. La si umilia, così.

³⁷ W. Siti, *Contro l'impegno. Riflessioni sul bene in letteratura*, Milano, Rizzoli, 2021, p. 185.

³⁸ Ivi, p. 89, come la successiva.

Conclusioni

Partendo dal presupposto che il percorso narrativo intrapreso da Malaparte negli anni Trenta, indissociabile dalla sua esperienza giornalistica, costituisca un vero e proprio processo di maturazione in vista del definitivo approdo al romanzo, abbiamo analizzato le opere che ne rappresentano le tappe fondamentali: i racconti pubblicati in volume fra 1931 e 1940, già apparsi fra 1928 e 1942 su «La Stampa» e sul «Corriere della Sera»; il romanzo del 1941, *Il sole è cieco*, nato nello stesso laboratorio degli articoli inviati come corrispondente di guerra nel 1940; *Il Volga nasce in Europa*, che nel 1943 riunisce parte delle corrispondenze inviate nei due anni precedenti dai Balcani e dal Nord Europa.

Se a partire dagli anni Quaranta il giornalismo costituisce un serbatoio inesauribile di esperienze da rielaborare letterariamente, negli anni Trenta questo si configura, attraverso la terza pagina, come uno spazio di sperimentazione artistica. È infatti nei racconti brevi dello scrittore pratese che si manifestano per la prima volta la predilezione per categorie narrative opposte come quelle della storia e dell'invenzione, ibridate attraverso tecniche che vengono via via consolidate negli anni successivi; l'inclinazione verso alcune modalità espressive come il realismo magico bontempelliano e per determinate tematiche come la crudeltà, l'animalità e la follia umana; oltreché per un tipo di lingua non eccessivamente letteraria perché influenzata dalla necessità di essere compresa dal grande pubblico. Soprattutto, però, gli elzeviri e gli altri tagli di pagina impongono a Malaparte una forma, quella breve, che finisce con l'incidere su tutta la sua produzione successiva: essa diventa infatti lo strumento più appropriato per esprimere la frantumazione e la casualità della vita.

Il Sole è cieco rappresenta il passaggio intermedio che collega i racconti degli anni Trenta a *Kaputt*. Benché anche quest'opera si costituisca a partire da articoli precedentemente pubblicati sul «Corriere» e altre testate, lo scrittore abbandona la frammentarietà della raccolta e si cimenta per la prima volta con la forma del romanzo. L'innesto di una trama finzionale che si svolge sullo sfondo realistico della guerra combattuta sulle Alpi nel giugno del 1940 si rivela una formula che gli è congeniale e che verrà ripresa anche nel romanzo del '44. Se si considerano, inoltre, gli appassionati pamphlet pubblicati negli anni Venti, *Il sole è cieco* non può che apparire come un punto di svolta e di definitiva rottura rispetto al passato dello scrittore, in quanto racchiude una visione dell'esistenza opposta alla precedente, nichilistica, che anticipa quella che verrà espressa in *Kaputt*.

Il successivo e fondamentale passaggio nel percorso narrativo dello scrittore è costituito dagli articoli pubblicati fra 1941 e 1943, parzialmente riuniti ne *Il Volga nasce in Europa*, che rappresentano per certi versi un vero e proprio avantesto di *Kaputt* e in altri una prima rielaborazione degli abbozzi contenuti nel *Giornale segreto*. L'analisi degli articoli scelti da Malaparte per costituire

la raccolta del 1943 e di quelli che invece, pur restandone esclusi, forniscono una base di partenza per la composizione del romanzo ci ha consentito di mettere in luce le somiglianze e le discrepanze che caratterizzano la scrittura giornalistica e quella narrativa, oltretutto a fare chiarezza sul ruolo svolto dalla censura politica nelle varie fasi di composizione. Il raffronto tra le pagine del diario, gli articoli del «Corriere» e i brani di *Kaputt* che ne sono derivati ha permesso altresì di evidenziare le caratteristiche principali della scrittura narrativa di Malaparte, fra cui in particolare la tendenza a svuotare il dato biografico della sua valenza storiografica e ad affidare alla storia il carattere di finzione.

Si giunge così al termine ultimo del percorso, ossia a *Kaputt*, la prima prova della maturità artistica dello scrittore, composta e pubblicata al termine di un decennio di sperimentazioni. Con l'obiettivo di ricollocare il romanzo di Malaparte all'interno del panorama letterario novecentesco, viene dedicata all'opera la parte conclusiva del lavoro, in cui vengono primariamente delineate le vicissitudini editoriali ed esaminate le traduzioni e, secondariamente, se ne analizzano gli elementi costitutivi dal punto di vista formale e narratologico.

Esaminando l'accoglienza riservata all'opera, è stata messa in luce la generale difficoltà da parte della critica di assegnazione a un genere letterario, che ha determinato l'incomprensione del testo. In effetti, la presenza di elementi referenziali non determina una volontà testimoniale e *Kaputt* non può essere letto come un reportage, né come un'autobiografia o come un'opera storiografica; al contrario, occorre prestare una maggiore attenzione agli elementi finzionali alla struttura dell'opera, nei quali si manifesta la forte intenzione estetica dell'autore. In quanto parziale autobiografia di fatti non sempre e non tutti accaduti così come li narra Malaparte, l'opera si pone come precorritrice di tendenze contemporanee come la *non-fiction* e l'autofiction e rappresenta un anello di congiunzione non ancora riconosciuto fra la letteratura della prima e della seconda metà del Novecento.

È stato infine analizzato il rapporto di Malaparte con la tradizione artistica europea, con cui *Kaputt* intesse un complesso dialogo: a testimoniarlo non solo l'immensa quantità di riferimenti intertestuali presenti nell'opera e l'originale rielaborazione dei più recenti stimoli derivanti dalla tradizione dell'avanguardia, ma anche la riflessione che accompagna lo scrittore sulla necessità di rifondare la letteratura. In questa assume particolare rilievo l'interpretazione malapartiana dell'ironia, intesa come scienza del *logos* che consente di osservare le deformazioni e le sproporzioni del mondo attraverso un atteggiamento di fondamentale impassibilità, in cui si racchiude la tensione bipolare della sua scrittura. Il tragico e il comico si fondono in una lettura grottesca dell'esistenza, dando vita a un concetto di crudeltà in cui si esprime il bisogno di rappresentare la vita nei suoi aspetti divergenti e apparentemente inconciliabili.

Come segnalato da Aurélie Manzano, «la lecture de Malaparte est une expérience intense et dérangement dont on ne sort jamais tout à fait indemne»¹, e il romanzo del 1944 non fa eccezione. L'analisi dell'opera lascia tuttavia emergere che ad animarla non sia la volontà di *épater le bourgeois* come potrebbe sembrare a una lettura superficiale, perché essa è organizzata intorno al ben più profondo obiettivo di trasmettere tutta l'ambiguità e la plurivocità del reale. I sentimenti di incertezza e di inquietudine che con *Kaputt* Malaparte provoca nel lettore sono a loro volta una traduzione dello stato casuale e caotico riscontrabile nell'esistenza moderna. Il romanzo non è infatti una semplice narrazione di guerra, che pure serve da catalizzatore del racconto, giacché l'interesse di Malaparte l'oltrepassa, puntando verso a quell'orizzonte viscerale che Orsucci ha definito «il mistero dell'essere». La riflessione dello scrittore si arricchisce per questo del confronto fra l'uomo e le altre creature viventi, che permettono al bestiario malapartiano di acquisire un notevole spessore simbolico.

Il punto di arrivo di questo lavoro apre inevitabilmente a nuove prospettive di ricerca: prima di tutto il lavoro di riordino avviato nell'ultimo anno presso l'archivio Malaparte dovrebbe auspicabilmente consentire, entro breve tempo, una più agile consultazione dei documenti che vi sono racchiusi in modo da facilitare le ricerche a venire e in particolare quelle incentrate sulla genetica e sui carteggi. Lo spoglio dei materiali da noi condotto ha infatti evidenziato la presenza di numerosi materiali che non hanno ancora ricevuto l'attenzione della critica e che andranno invece sottoposti a una più approfondita analisi.

Sarebbe poi interessante studiare l'influenza che *Kaputt* ha effettivamente avuto sugli scrittori contemporanei. Le opere, i luoghi e la *legendaria vita* di Malaparte continuano ad affascinare e ispirare (non sempre felicemente) molti artisti contemporanei²; interessante è constatare come alcuni scrittori italiani come Sandro Veronesi e Roberto Saviano abbiano riconosciuto apertamente il loro

¹ A Manzano, *Dans le brouillonement de la création*, cit., p. 368.

² Nel 2015 è uscito per esempio *Curzio* di Osvaldo Guerrieri, descritto sul sito dell'editore come «il racconto [...] di un'avventura umana che non ha avuto uguali nella prima metà del Novecento» a partire dal confino dello scrittore nel 1933, O. Guerrieri, *Curzio*, Vicenza, Neri Pozza, 2015 (cfr. <https://neripozza.it/libri/curzio>); nel 2017 Rita Monaldi e Francesco Sorti hanno pubblicato *Malaparte. Morte come me*, giallo ambientato a Capri nel 1939 che ha concorso per il premio Strega, R. Monaldi, F. Sorti, *Malaparte. Morte come me* (<https://www.baldinicastoldi.it/libri/malaparte-morte-come-me/>); Sylvie Le Bihan pubblica nel 2019 *Amour propre*, in cui la protagonista, avendo ereditato dalla madre un grande amore per Malaparte, di cui è diventata specialista universitaria, parte per Capri e si rifugia nella villa dello scrittore per dedicarsi al suo libro, S. Le Bihan, *Amour propre*, Paris, Lattès, 2019 (<https://www.editions-jclattes.fr/livre/amour-propre-9782709664134/>). Nel 2019 il drammaturgo polacco Krystian Lupa ha scritto uno spettacolo intitolato *Capri – the Island of Fugitives* ispirato a *Kaputt* (<https://www.powszechny.com/spektakle/szczegoly.html?id=1588&lang=en>) e nello stesso anno a Palazzo Grassi (Venezia) è stata allestita la mostra intitolata «La pelle» di Luc Tuymans (<https://www.palazzograssi.it/it/mostre/passate/luc-tuymans-la-pelle/>).

debito nei confronti dello scrittore pratese³, avvalorando pertanto la tesi su una possibile filiazione fra i testi malapartiani e quelli di autori contemporanei che frequentano generi ibridi come l'autofiction e la *non-fiction*. Naturalmente occorrerà prendere le debite precauzioni e contestualizzare con cura la produzione coeva; pure non possiamo esimerci dal rilevare in questa alcune sorprendenti vicinanze stilistiche e narrative con la produzione romanzesca di Malaparte.

Con il nostro lavoro, infine, ci siamo volutamente concentrati sull'inizio del percorso narrativo dello scrittore, ma sarebbe proficuo analizzare in che modo i procedimenti da lui utilizzati in *Kaputt* ritornino nella composizione della *Pelle* e di *Mamma marcia*, definite da Pardini, insieme al romanzo del 1944, un'unica estesa opera «sulle rovine morali e materiali dell'Europa»⁴. L'analisi potrebbe inoltre essere estesa fino al *Ballo al Kremli*, che, come specifica Raffaella Rodondi nell'edizione da lei curata nel 2012⁵, è nato da una costola de *La pelle* e potrebbe dunque essere considerato il quarto elemento di una più ampia tetralogia. Gli studiosi si sono finora soffermati sull'intertestualità nell'opera dello scrittore, ma – poiché ognuna delle opere concluse e inconcluse rappresenta un palinsesto – di grande interesse risultano essere i rapporti e le profonde connessioni che intercorrono da una prova all'altra.

Citando ancora una volta Maurizio Serra, «Vi sono molte ragioni, tutte legittime, per non amare Malaparte uomo, scrittore e personaggio. Ma nessuna, a nostro avviso, per negargli un posto di primo piano tra gli interpreti più singolari di un Ventesimo secolo le cui inquietudini si prolungano nel nostro»⁶. Occorrerà senz'altro proseguire il percorso suggerito dallo studioso; speriamo tuttavia di essere riusciti a contribuire, con questo nostro lavoro, a mostrare, almeno in parte, la necessità e l'urgenza di una piena riabilitazione di Malaparte come scrittore.

³ Saviano ha ricordato in più occasioni il suo debito nei confronti di Malaparte (si veda per esempio l'intervista a Silvia Truzzi per «Il fatto quotidiano», in cui definisce i testi dello scrittore “la sua grammatica”, <https://www.ilfattoquotidiano.it/2015/08/06/roberto-saviano-la-fama-genera-odio-gli-scrittori-italiani-tra-loro-si-detestano/1939394/>); Veronesi lo ha fatto nell'introduzione al suo *Occhio per occhio* (cfr. S. Veronesi, *Occhio per occhio*, Milano, Bompiani, 2010, p. 7).

⁴ Pardini, p. 295.

⁵ R. Rodondi, *Nota al testo*, cit., p. 326.

⁶ Serra, p. 9.

Appendice: cronologia articoli Malaparte 1928-1943

	Titolo dell'articolo	Luogo e data della prima apparizione su un quotidiano	Prima pubblicazione in raccolta
1928	<i>La Maddalena di Carlsbourg</i>	«La Stampa», 24 gennaio 1928	<i>Sodoma e Gomorra</i> , 1931
	<i>Il martellatore della vecchia Inghilterra</i>	«La Stampa», 23 febbraio 1928	<i>Sodoma e Gomorra</i> , 1931
	<i>Il sabba strapaesano</i>	«La Stampa», 16 marzo 1928	<i>Sodoma e Gomorra</i> , 1931
	<i>Il moro di Comacchio</i>	«La Stampa», 14 aprile 1928	<i>Sodoma e Gomorra</i> , 1931
	<i>Donna + rosso e nero</i>	«La Stampa», 12 settembre 1928	<i>Sodoma e Gomorra</i> , 1931
1929	<i>L'Italia e le mosche</i>	«La Stampa», 3 marzo 1929	-
	<i>Piccola borghesia</i>	«La Stampa», 8 marzo 1929	-
	<i>Mussolini e i lavoratori</i>	«La Stampa», 20 marzo 1929	-
	<i>Certi podestà</i>	«La Stampa», 9 aprile 1929	-
	<i>Gente rifatta</i>	«La Stampa», 10 aprile 1929	-
	<i>Profittatori</i>	«La Stampa», 26 aprile 1929	-
	<i>Leoni vegetariani</i>	«La Stampa», 1° maggio 1929	-
	<i>Facinorosi e galantuomini nei primi anni del regno</i>	«La Stampa», 18 maggio 1929	-
	<i>Nella Russia dei Soviet. Premessa necessaria</i>	«La Stampa», 8 giugno 1929	<i>Intelligenza di Lenin</i> , 1930

<i>Nella Russia dei Soviet. Il popolo</i>	«La Stampa», 14 giugno 1929	<i>Intelligenza di Lenin,</i> 1930
<i>Da Cavour a Mussolini</i>	«La Stampa», 16 giugno 1929	-
<i>Nella Russia dei Soviet. La logica di Lenin</i>	«La Stampa», 21 giugno 1929	<i>Intelligenza di Lenin,</i> 1930
<i>Nella Russia dei Soviet. La lotta di classe</i>	«La Stampa», 27 giugno 1929	<i>Intelligenza di Lenin,</i> 1930 (col titolo <i>L'innocenza rossa</i>)
<i>Nella Russia dei Soviet. Libertà e rivoluzione</i>	«La Stampa», 4 luglio 1929	<i>Intelligenza di Lenin,</i> 1930
<i>Italia e Europa</i>	«La Stampa», 5 luglio 1929	-
<i>Nella Russia dei Soviet. Residui: la nobiltà</i>	«La Stampa», 10 luglio 1929	<i>Intelligenza di Lenin,</i> 1930
<i>Terra di Francia rossa di sangue italiano. La battaglia di Bligny nella rievocazione di Curzio Malaparte</i>	«La Stampa», 14 luglio 1929	-
<i>Nella Russia dei Soviet. Il «continente russo»</i>	«La Stampa», 28 luglio 1929	<i>Intelligenza di Lenin,</i> 1930
<i>La grande parata</i>	«La Stampa», 2 agosto 1929	-
<i>Ordine europeo</i>	«La Stampa», 3 agosto 1929	-
<i>Ammirazione tedesca per l'eroismo italiano in guerra</i>	«La Stampa», 4 agosto 1929	-
<i>Il dopolavoro in Italia e in Russia</i>	«La Stampa», 14 agosto 1929	-
<i>Funzioni del partito</i>	«La Stampa», 6 settembre 1929	-
<i>Un'altra lezione</i>	«La Stampa», 10 settembre 1929	-
<i>Critica onesta</i>	«La Stampa», 21 settembre 1929	-

	<i>Goethe e Streseman</i>	«La Stampa», 27 settembre 1929	-
	<i>Nella Russia dei Soviet. Il fango e la folla</i>	«La Stampa», 18 dicembre 1929	<i>Intelligenza di Lenin</i> , 1930
	<i>Nella Russia dei Soviet. Il nuovo nemico</i>	«La Stampa», 20 dicembre 1929	<i>Intelligenza di Lenin</i> , 1930 (col titolo <i>La libertà e il potere</i>)
	<i>La figlia del pastore di Börn</i>	«La Fiera Letteraria», 20 ottobre 1929	<i>Sodoma e Gomorra</i> , 1931
1930	<i>Donna rossa</i>	«La Stampa», 12 gennaio 1930	<i>Sodoma e Gomorra</i> , 1931
	<i>Premio nazionale</i>	«La Stampa», 11 febbraio 1930	-
	<i>Fermi nella sostanza</i>	«La Stampa», 30 marzo 1930	-
	<i>Il volto del bolscevismo</i>	«La Stampa», 24 aprile 1930	<i>Intelligenza di Lenin</i> , 1930 (col titolo <i>Panorama</i>)
	<i>Vecchia Inghilterra</i>	«La Stampa», 27 aprile 1930	-
	<i>Cristo e Gandi</i>	«La Stampa», 29 aprile 1930	-
	<i>Flemma inglese</i>	«La Stampa», 3 maggio 1930	-
	<i>L'oro e il pane</i>	«La Stampa», 13 maggio 1930	-
	<i>Il gallo sul ponte</i>	«La Stampa», 4 luglio 1930	-
	<i>L'Egitto e l'Europa</i>	«La Stampa», 17 luglio 1930	-
	<i>Una crisi</i>	«La Stampa», 31 luglio 1930	-
	<i>Riforma del Segretariato</i>	«La Stampa», 5 settembre 1930	-

	<i>Punti fermi sulla riforma</i>	«La Stampa», 20 settembre 1930	-
	<i>Bilancio di una discussione</i>	«La Stampa», 16 ottobre 1930	-
	<i>Le trombe di Gerico</i>	«La Stampa», 26 ottobre 1930	<i>Sodoma e Gomorra,</i> 1931 (col titolo <i>Sodoma</i> <i>e Gomorra</i>)
	<i>La statua di sale</i>	«La Stampa», 28 ottobre 1930	
	<i>Niente di nuovo all'ovest</i>	«La Stampa», 14 novembre 1930	-
	<i>Gli zingari del lavoro</i>	«La Stampa», 25 novembre 1930	-
1932	<i>Ipcrisia di Lawrence</i>	«Corriere della Sera», 3 dicembre 1932	<i>L'inglese in Paradiso,</i> 1960
	<i>Decadenza del «Goncourt»</i>	«Corriere della Sera», 17 dicembre 1932	-
	<i>Nascita di un fiume</i>	«Corriere della Sera», 24 dicembre 1932	<i>Fughe in prigione, 1936</i>
	<i>Tra i piemontesi della Foresta Nera</i>	«Corriere della Sera», 31 dicembre 1932	-
1933	<i>Miniera</i>	«Corriere della Sera», 13 gennaio 1933	<i>Fughe in prigione, 1936</i>
	<i>Sotto i ponti del Tamigi</i>	«Corriere della Sera», 22 gennaio 1933	<i>Fughe in prigione, 1936</i>
	<i>Edoardo VII e il suo tempo</i>	«Corriere della Sera», 30 gennaio 1933	<i>L'inglese in Paradiso,</i> 1960
	<i>Guicciardini e i francesi</i>	«Corriere della Sera», 15 febbraio 1933	<i>L'inglese in Paradiso,</i> 1960
	<i>Eschilo in Cambridge</i>	«Corriere della Sera», 21 marzo 1933	<i>L'inglese in Paradiso,</i> 1960
	<i>Gli angeli di Oxford</i>	«Corriere della Sera», 28 marzo 1933	<i>L'inglese in Paradiso,</i> 1960

	<i>Cambridge contro Oxford</i>	«Corriere della Sera», 8 aprile 1933	<i>L'inglese in Paradiso</i> , 1960
	<i>Albione diventa un'isola</i>	«Corriere della Sera», 18 aprile 1933	-
	<i>Toscana immaginaria</i>	«Corriere della Sera», 23 maggio 1933	<i>Fughe in prigione</i> , 1936
	<i>Minerva in bicicletta</i>	«Corriere della Sera», 1° giugno 1933	<i>L'inglese in Paradiso</i> , 1960
	<i>Uomini in gonnella</i>	«Corriere della Sera», 10 giugno 1933	<i>Fughe in prigione</i> , 1936
	<i>Un popolo che emigra</i>	«Corriere della Sera», 18 giugno 1933	<i>L'inglese in Paradiso</i> , 1960
	<i>Alte terre deserte</i>	«Corriere della Sera», 30 giugno 1933	<i>Fughe in prigione</i> , 1936
	<i>I cervi e il latino</i>	«Corriere della Sera», 14 luglio 1933	<i>Fughe in prigione</i> , 1936 (colo titolo <i>I cervi</i>)
	<i>Un sobborgo di Roma in Francia</i>	«Corriere della Sera», 27 luglio 1933	
	«Albergo Giulio Cesare»	«Corriere della Sera», 4 agosto 1933	
	<i>Giulio Cesare, eroe provenzale</i>	«Corriere della Sera», 12 agosto 1933	<i>Fughe in prigione</i> , 1936 (col titolo <i>Hotel Jules César</i>)
	<i>I piccoli "fanti" di Giulio Cesare</i>	«Corriere della Sera», 20 agosto 1933	
	<i>Da Tartarino ai Campi Elisi</i>	«Corriere della Sera», 25 agosto 1933	
	<i>Cesare in Albione</i>	«Corriere della Sera», 24 settembre 1933	<i>L'Inglese in Paradiso</i> , 1960
	<i>Non angeli ma pesci</i>	«Corriere della Sera», 1° ottobre 1933	-
	<i>La passeggiata</i>	Inedito (scritto tra il confino, 30 novembre 1933, e prima dell'uscita di <i>Fughe in prigione</i> , ottobre 1936)	<i>Fughe in prigione</i> , 1936

1934	<i>Ulisse in piazza</i>	«Corriere della Sera», 27 luglio 1934	<i>L'albero vivo</i> , 1969
	<i>Donna in riva al mare</i>	«Corriere della Sera», 12 agosto 1934	<i>Fughe in prigione</i> , 1936
	<i>Goethe in Olimpo</i>	«Corriere della Sera», 25 agosto 1934	-
	<i>L'isola di Adamo ed Eva</i>	«Corriere della Sera», 31 agosto 1934	-
	<i>La macchina infernale</i>	«Corriere della Sera», 18 settembre 1934	-
	<i>Scirocco</i>	«Corriere della Sera», 27 settembre 1934	<i>Sangue</i> , 1937 (col titolo <i>Scirocco nell'isola</i>)
	<i>Il porto</i>	«Corriere della Sera», 5 ottobre 1934	<i>Fughe in prigione</i> , 1936
	<i>Paese antico</i>	«Corriere della Sera», 9 ottobre 1934	<i>L'albero vivo</i> , 1969
	<i>La murena</i>	«Corriere della Sera», 19 ottobre 1934	<i>L'albero vivo</i> , 1969
	<i>Finestra sugli inglesi</i>	«Corriere della Sera», 26 ottobre 1934	-
	<i>Una notizia nel Times</i>	«Corriere della Sera», 8 novembre 1934	<i>L'Inglese in Paradiso</i> , 1960
	<i>Fine di una lunga giornata</i>	«Corriere della Sera», 11 novembre 1934	<i>Fughe in prigione</i> , 1936
	<i>La spiaggia di Boeklin e D'Annunzio</i>	«Corriere della Sera», 18 novembre 1934	<i>L'albero vivo</i> , 1969
	<i>L'isola di pietra galleggiante</i>	«Corriere della Sera», 23 novembre 1934	<i>L'albero vivo</i> , 1969
	<i>Crisi del romanzo francese</i>	«Corriere della Sera», 30 novembre 1934	-
<i>Il Dio del Dottor Arnold</i>	«Corriere della Sera», 11 dicembre 1934	-	

	<i>Sera nell'Alta Scozia</i>	«Corriere della Sera», 16 dicembre 1934	<i>Fughe in prigione</i> , 1936
	<i>L'Inglese in poltrona</i>	«Corriere della Sera», 23 dicembre 1934	-
1935	<i>Charles Lamb dopo cent'anni</i>	«Corriere della Sera», 1° gennaio 1935	<i>L'Inglese in Paradiso</i> , 1960
	<i>Le belle maniere degli Inglesi</i>	«Corriere della Sera», 15 gennaio 1935	-
	<i>Albione e il dito di Dio</i>	«Corriere della Sera», 8 febbraio 1935	-
	<i>Centocinquant'anni di vita inglese</i>	«Corriere della Sera», 15 febbraio 1935	<i>L'Inglese in Paradiso</i> , 1960
	<i>Gli Scapoli di Montherlant</i>	«Corriere della Sera», 14 febbraio 1935	-
	<i>Panorama con musica</i>	«Corriere della Sera», 28 febbraio 1935	-
	<i>Destino di John Dos Passos</i>	«Corriere della Sera», 12 marzo 1935	-
	<i>Il pianto del mare</i>	«Corriere della Sera», 16 marzo 1935	<i>L'albero vivo</i> , 1969
	<i>Cavalli in riva al mare</i>	«Corriere della Sera», 24 marzo 1935	<i>L'albero vivo</i> , 1969
	<i>Parnaso inaccessibile</i>	«Corriere della Sera», 31 marzo 1935	-
	<i>L'Inghilterra dell'Olandese</i>	«Corriere della Sera», 16 aprile 1935	-
	<i>Il giardino perduto</i>	«Corriere della Sera», 23 aprile 1935	<i>Fughe in prigione</i> , 1936 (col titolo <i>La morte e il bambino. Il giardino perduto</i>)
	<i>Ode alla Sibilla Cumana</i>	«Corriere della Sera», 1° maggio 1935	<i>Fughe in prigione</i> , 1936
	<i>Il gallo sacro</i>	«Corriere della Sera», 8 maggio 1935	<i>L'albero vivo</i> , 1969

<i>Uno scandalo a Parigi</i>	«Quadrivio», 19 maggio 1935	<i>Fughe in prigione</i> , 1936
<i>Un sogno infernale</i>	«Corriere della Sera», 25 maggio 1935	-
<i>L'esempio di Panait Istrati</i>	«Corriere della Sera», 26 maggio 1935	-
<i>Ritratti d'angeli</i>	«Corriere della Sera», 2 giugno 1935	-
<i>Testimonianza di Bino Binazzi</i>	«Corriere della Sera», 14 giugno 1935	-
<i>Un centauro alla camera dei Lords</i>	«Corriere della Sera», 26 giugno 1935	-
<i>I pastori</i>	«Corriere della Sera», 14 giugno 1935	<i>L'albero vivo</i> , 1969
<i>Morte di Ettore</i>	«Corriere della Sera», 12 luglio 1935	<i>Fughe in prigione</i> , 1936
<i>Milziade</i>	«Corriere della Sera», 24 luglio 1935	<i>Fughe in prigione</i> , 1936
<i>La dolce ira funesta</i>	«Corriere della Sera», 4 agosto 1935	<i>Fughe in prigione</i> , 1936
<i>Preghiera per una donna</i>	«Corriere della Sera», 3 settembre 1935	<i>Fughe in prigione</i> , 1936
<i>La mamma in clinica</i>	«Corriere della Sera», 21 settembre 1935	<i>Fughe in prigione</i> , 1936
<i>I Diecimila</i>	«Corriere della Sera», 5 ottobre 1935	<i>L'Inglese in Paradiso</i> , 1960
<i>L'accento di Oxford</i>	«Corriere della Sera», 9 ottobre 1935	<i>L'Inglese in Paradiso</i> , 1960
<i>Le due sorelle</i>	«Corriere della Sera», 18 ottobre 1935	<i>Fughe in prigione</i> , 1936
<i>Alessandro in macelleria</i>	«Corriere della Sera», 2 novembre 1935	<i>L'albero vivo</i> , 1969

	<i>La valle dei morti</i>	«Corriere della Sera», 12 novembre 1935	<i>Fughe in prigione</i> , 1936 (col titolo <i>Donna fra le tombe</i>)
	<i>Scoperta dell'America</i>	«Corriere della Sera», 26 novembre 1935	<i>Fughe in prigione</i> , 1936
	<i>Oggi si vola</i>	«Corriere della Sera», 3 dicembre 1935	<i>Fughe in prigione</i> , 1936
	<i>Petrarca in camicia rossa</i>	«Corriere della Sera», 21 dicembre 1935	<i>Fughe in prigione</i> , 1936
1936	<i>Fortuna di Senofonte</i>	«Corriere della Sera», 5 gennaio 1936	-
	<i>Abissini in Arezzo</i>	«Corriere della Sera», 12 gennaio 1936	<i>Benedetti italiani</i> , 1961 e <i>Viaggio in Etiopia e altri scritti africani</i> , 2006
	<i>Ritorno alle armi</i>	«Corriere della Sera», 6 febbraio 1936	<i>L'albero vivo</i> , 1969
	<i>Manovre con la Ninfa Egeria</i>	«Corriere della Sera», 14 febbraio 1936	<i>L'albero vivo</i> , 1969
	<i>Visita dell'angelo</i>	«Corriere della Sera», 23 febbraio 1936	<i>Fughe in prigione</i> , 1936
	<i>Il dorato sole dell'inferno etrusco</i>	«Corriere della Sera», 12 marzo 1936	<i>L'albero vivo</i> , 1969
	<i>Gita ad Ansedonia</i>	«Corriere della Sera», 22 marzo 1936	<i>L'albero vivo</i> , 1969
	<i>Apollo toscano</i>	«Corriere della Sera», 31 marzo 1936	<i>L'albero vivo</i> , 1969
	<i>Morte di Mezenzio</i>	«Corriere della Sera», 9 aprile 1936	<i>L'albero vivo</i> , 1969
	<i>Il segreto di Annibale</i>	«Corriere della Sera», 23 aprile 1936	<i>L'albero vivo</i> , 1969
	<i>Primo saluto ad Annibale</i>	«Corriere della Sera», 3 maggio 1936	<i>L'albero vivo</i> , 1969
	<i>Temporale a Pesto</i>	«Corriere della Sera», 27 maggio 1936	-

	<i>Giugno malato</i>	«Corriere della Sera», 26 giugno 1936	<i>Sangue</i> , 1937
	<i>Salutami Livorno</i>	«Corriere della Sera», 4 luglio 1936	<i>Sangue</i> , 1937
	<i>Il sangue</i>	«Corriere della Sera», 23 luglio 1936	<i>Sangue</i> , 1937 (col titolo <i>Primo sangue</i>)
	<i>Primo amore</i>	«Corriere della Sera», 11 settembre 1936	<i>Sangue</i> , 1937
	<i>Fedra</i>	«Corriere della Sera», 18 ottobre 1936	<i>Sangue</i> , 1937
	<i>Risveglio in riva al fiume</i>	«Corriere della Sera», 31 ottobre 1936	<i>Sangue</i> , 1937 (col titolo <i>Risveglio in riva al fiume</i>)
	<i>Il bambino morto</i>	«Corriere della Sera», 9 novembre 1936	<i>L'albero vivo</i> , 1969
	<i>Paesaggio del Lazio</i>	«Corriere della Sera», 15 novembre 1936	<i>L'albero vivo</i> , 1969
	<i>A Firenze si fa così</i>	«Corriere della Sera», 22 novembre 1936	<i>Maledetti Toscani</i> , 1956 (col titolo <i>Io son di Prato vo' esser rispettato e posa il sasso, sai</i>)
	<i>Toscani veri</i>	«Corriere della Sera», 27 novembre 1936	<i>Maledetti Toscani</i> , 1956 (col titolo <i>Peretola Brozzi e Campi è la meglio genia che Cristo campi</i>)
	<i>Immoralità di Plutarco</i>	«Corriere della Sera», 2 dicembre 1936	<i>L'albero vivo</i> , 1969
	<i>I ladri di polli</i>	«Corriere della Sera», 13 dicembre 1936	<i>Maledetti Toscani</i> , 1956 (col titolo <i>I ladri, in Toscana, non rubano polli</i>)
	<i>Angoscia di ragazzo</i>	«Corriere della Sera», 29 dicembre 1936	<i>Sangue</i> , 1937
1937	<i>Il vento dei Toscani</i>	«Corriere della Sera», 16 gennaio 1937	<i>Maledetti Toscani</i> , 1956 (col titolo <i>L'Arno è un fiume che ride, il solo fiume, in Italia, che ride in faccia alla gente</i>)
	<i>Carattere degli Italiani</i>	«Corriere della Sera», 31 gennaio 1937	<i>Benedetti italiani</i> , 1961

<i>Città come me</i>	«Corriere della Sera», 14 febbraio 1937	<i>Sangue</i> , 1937; <i>Donna come me</i> , 1940
<i>Notturmo</i>	«Corriere della Sera», 20 febbraio 1937	<i>Sangue</i> , 1937 (col titolo <i>Ippomatia</i>)
<i>Battaglia a picco su Roma</i>	«Corriere della Sera», 28 febbraio 1937	<i>L'albero vivo</i> , 1969
<i>Carattere dei Romani</i>	«Corriere della Sera», 16 aprile 1937	<i>Benedetti italiani</i> , 1961 e <i>L'albero vivo</i> , 1969
<i>Giochi davanti all'inferno</i>	«Corriere della Sera», 28 aprile 1937	<i>Sangue</i> , 1937
<i>Un giorno felice</i>	«Corriere della Sera», 4 maggio 1937	<i>Sangue</i> , 1937
<i>Donna come me</i>	«Corriere della Sera», 28 luglio 1937	<i>Donna come me</i> , 1940
<i>Quasi un sogno a Pompei</i>	«Corriere della Sera», 15 agosto 1937	<i>Donna come me</i> , 1940 (col titolo <i>Quasi un delitto</i>)
<i>Aria di Ciociaria</i>	«Corriere della Sera», 8 settembre 1937	-
<i>Cinemà</i>	«Corriere della Sera», 30 settembre 1937	<i>L'albero vivo</i> , 1969
<i>Il surrealismo e l'Italia</i>	«Corriere della Sera», 11 ottobre 1937	-
<i>Calagrande all'Argentaro</i>	«Corriere della Sera», 19 ottobre 1937	-
<i>Grammatica di Roma</i>	«Corriere della Sera», 7 novembre 1937	<i>L'albero vivo</i> , 1969
<i>Un santo toscano</i>	«Corriere della Sera», 14 novembre 1937	<i>Donna come me</i> , 1940 (col titolo <i>Un santo come me</i>)
<i>La città incantata</i>	«Corriere della Sera», 19 novembre 1937	<i>Donna come me</i> , 1940
<i>Carosello repubblicano intorno a un Re</i>	«Corriere della Sera», 23 dicembre 1937	-

1938	<i>Cielo e terra</i>	«Corriere della Sera», 5 gennaio 1938	<i>Maledetti Toscani</i> , 1956 (col titolo <i>L'Arno è un fiume che ride, il solo fiume, in Italia, che ride in faccia alla gente</i>)
	<i>La bicicletta</i>	«Corriere della Sera», 29 gennaio 1938	<i>Donna come me</i> , 1940 (col titolo <i>Paesaggio con bicicletta</i>)
	<i>Oh le belle livornesi</i>	«Corriere della Sera», 26 febbraio 1938	<i>Maledetti Toscani</i> , 1956 (col titolo <i>Oh le belle livornesi, fanno un figlio ogni due mesi</i>)
	<i>Giovanni un par di schiaffi</i>	«Corriere della Sera», 12 marzo 1938	<i>Maledetti Toscani</i> , 1956 (col titolo <i>D'estate, si sa, i fiorentini hanno caldo</i>)
	<i>Scrittori in salita</i>	«Corriere della Sera», 16 marzo 1938	<i>L'albero vivo</i> . 1969
	<i>Con Gregorovius a Littoria</i>	«Corriere della Sera», 28 marzo 1938	<i>L'albero vivo</i> . 1969
	<i>Axel Munthe e gli uccelli</i>	«Corriere della Sera», 27 aprile 1938	<i>L'albero vivo</i> . 1969
	<i>Il Cerbacone</i>	«Corriere della Sera», 31 maggio 1938	-
	<i>La strada fra le botti</i>	«Corriere della Sera», 5 giugno 1938	<i>L'albero vivo</i> . 1969
	<i>La «Venezia» di Livorno</i>	«Corriere della Sera», 10 giugno 1938	<i>Maledetti Toscani</i> , 1956 (col titolo <i>O livornesi che sempre state alla vela al remo al timone tanto vento voi respirate che avete il culo chiacchierone</i>)
	<i>La donna italiana</i>	«Corriere della Sera», 17 giugno 1938	<i>Benedetti italiani</i> , 1961
	<i>Umbria matta</i>	«Corriere della Sera», 3 luglio 1938	<i>Benedetti italiani</i> , 1961
	<i>Ricchi e poveri</i>	«Corriere della Sera», 9 luglio 1938	<i>L'albero vivo</i> . 1969
	<i>Vent'anni dopo - Gli Italiani a Bligny</i>	«Corriere della Sera», 15 luglio 1938	-

	<i>Pellico e il Duomo di Milano</i>	«Corriere della Sera», 9 luglio 1938	-
	<i>Il muro di Baudelaire</i>	«Corriere della Sera», 10 agosto 1938	<i>L'albero vivo.</i> 1969
	<i>Bottiglia dietro l'albero</i>	«Corriere della Sera», 23 agosto 1938	<i>L'albero vivo.</i> 1969
	<i>Giorno come me</i>	«Corriere della Sera», 11 settembre 1938	<i>Donna come me</i> , 1940
	<i>Carne di terra</i>	«Corriere della Sera», 29 settembre 1938	<i>Donna come me</i> , 1940 (col titolo <i>Terra come me</i>)
	<i>L'albero vivo</i>	«Corriere della Sera», 11 ottobre 1938	<i>Donna come me</i> , 1940
	<i>Goethe e mio padre</i>	«Corriere della Sera», 16 ottobre 1938	<i>Donna come me</i> , 1940
	<i>Cane come me</i>	«Corriere della Sera», 1° novembre 1938	<i>Donna come me</i> , 1940
	<i>Tramonto sul lago</i>	«Corriere della Sera», 12 novembre 1938	<i>Donna come me</i> , 1940
1939	<i>L'Africa non è nera</i>	«Corriere della Sera», 4 maggio 1939	<i>Viaggio in Etiopia e altri scritti africani</i> , 2006
	<i>Città d'Impero bianco</i>	«Corriere della Sera», 13 maggio 1939	<i>Viaggio in Etiopia e altri scritti africani</i> , 2006
	<i>La terra degli uomini rossi</i>	«Corriere della Sera», 31 maggio 1939	<i>Viaggio in Etiopia e altri scritti africani</i> , 2006
	<i>Il Cristo di Axum</i>	«Corriere della Sera», 6 giugno 1939	<i>Viaggio in Etiopia e altri scritti africani</i> , 2006
	<i>Le Dolomiti d'Etiopia</i>	«Corriere della Sera», 29 giugno 1939	<i>Viaggio in Etiopia e altri scritti africani</i> , 2006
	<i>Alle frontiere della tradizione bianca</i>	«Corriere della Sera», 26 luglio 1939	<i>Viaggio in Etiopia e altri scritti africani</i> , 2006
	<i>Nella Romagna d'Etiopia</i>	«Corriere della Sera», 1° agosto 1939	<i>Viaggio in Etiopia e altri scritti africani</i> , 2006

	<i>La notte di Bahar Dar</i>	«Corriere della Sera», 20 agosto 1939	<i>Viaggio in Etiopia e altri scritti africani, 2006</i>
	<i>Il treno nero</i>	«Corriere della Sera», 27 agosto 1939	<i>Viaggio in Etiopia e altri scritti africani, 2006</i>
	<i>Allegria a Ghembevà</i>	«Corriere della Sera», 14 settembre 1939	<i>Viaggio in Etiopia e altri scritti africani, 2006</i>
	<i>Passaggio di armati per le alte terre dell'Uoranà</i>	«Corriere della Sera», 19 ottobre 1939	<i>Viaggio in Etiopia e altri scritti africani, 2006</i>
	<i>L'assalto al bastione dei briganti</i>	«Corriere della Sera», 28 ottobre 1939	<i>Viaggio in Etiopia e altri scritti africani, 2006</i>
	<i>Nelle gole del Beresà</i>	«Corriere della Sera», 7 novembre 1939	<i>Viaggio in Etiopia e altri scritti africani, 2006</i>
1940	<i>Il mare ferito</i>	«Corriere della Sera», 30 gennaio 1940	<i>Donna come me, 1940</i>
	<i>Il corpo di Napoli</i>	«Corriere della Sera», 21 marzo 1940	<i>Benedetti italiani, 1961</i>
	<i>Città di pane</i>	«Corriere della Sera», 26 aprile 1940	<i>L'albero vivo, 1969</i>
	<i>La battaglia sul Monte Bianco</i>	«Corriere della Sera», 7 luglio 1940	-
	<i>Colpi di bombe in mezzo alla tormenta</i>	«Corriere della Sera», 9 luglio 1940	-
	<i>L'accampamento</i>	«Corriere della Sera», 5 settembre 1940	<i>L'albero vivo, 1969</i>
	<i>La notte è una bestia</i>	«Corriere della Sera», 29 settembre 1940	<i>L'albero vivo, 1969</i>
	<i>Calligrammi</i>	«Corriere della Sera», 11 ottobre 1940	<i>L'albero vivo, 1969</i>
	<i>Pregiera sull'Acropoli</i>	«Corriere della Sera», 18 ottobre 1940	<i>L'albero vivo, 1969</i>
	<i>Calligrammi</i>	«Corriere della Sera», 25 ottobre 1940	<i>L'albero vivo, 1969</i>

	<i>Il pascià del King George</i>	«Corriere della Sera», 28 ottobre 1940	-
	<i>La sveglia a Metaxas e agli inglesi in Atene</i>	«Corriere della Sera», 30 ottobre 1940	-
	<i>Odio greco contro l'Italia</i>	«Corriere della Sera», 29 ottobre 1940 (p. 1 e p. 3)	-
	<i>L'ipocrita maschera della neutralità greca</i>		-
	<i>La cricca anglofila del Governo Metaxas</i>	«Corriere della Sera», 30 ottobre 1940	-
	<i>Una guerra liberatrice</i>	«Corriere della Sera», 31 ottobre 1940	-
	<i>Civiltà e miseria della Grecia nei quattro anni del malgoverno di Metaxas</i>	«Corriere della Sera», 1° novembre 1940	-
	<i>Ritratto di Metaxas artefice della miseria di un popolo</i>	«Corriere della Sera», 5 novembre 1940	-
	<i>Schiavitù e miserie di un popolo arretrato</i>	«Corriere della Sera», 8 novembre 1940	-
	<i>Edipo aveva ragione</i>	«Corriere della Sera», 9 novembre 1940	<i>L'albero vivo,</i> 1969
	<i>Senso della Grecia</i>	«Corriere della Sera», 15 novembre 1940	<i>L'albero vivo,</i> 1969
	<i>Le frodi bizantine di Metaxas</i>	«Corriere della Sera», 22 novembre 1940 (p. 1 e p. 2)	-
	<i>Un tipico regime di metechi levantini</i>		-
1941	<i>Mattino all'aeroporto: incontro di uomini e macchine</i>	«Corriere della Sera», 12 febbraio 1941	-
	<i>La battaglia nel cielo vista dalla cabina dell'armiere</i>	«Corriere della Sera», 13 febbraio 1941	-
	<i>Un motto di bombardieri «Divieto di caccia»</i>	«Corriere della Sera», 23 febbraio 1941	-

<i>Rombi di motori del Trebeszine. La morte fredda</i>	«Corriere della Sera», 4 marzo 1941	-
<i>In guerra muoiono i migliori</i>	«Corriere della Sera», 23 marzo 1941	-
<i>Attraverso la Jugoslavia con l'ultimo Oriente Espresso</i>	«Corriere della Sera», 7 aprile 1941	-
<i>Primavera di guerra nei Balcani</i>	«Corriere della Sera», 10 aprile 1941	-
<i>Passaggio del Danubio</i>	«Corriere della Sera», 11 aprile 1941	-
<i>Con le truppe tedesche in marcia verso Belgrado</i>	«Corriere della Sera», 12 aprile 1941	-
<i>Con le colonne tedesche dal Banato romeno a Belgrado</i>	«Corriere della Sera», 15 aprile 1941	-
<i>Alba tragica a Belgrado</i>	«Corriere della Sera», 16 aprile 1941	-
<i>Coi primi italiani a Belgrado</i>	«Corriere della Sera», 20 aprile 1941	-
<i>Risveglio di Belgrado</i>	«Corriere della Sera», 22 aprile 1941	-
<i>L'archivio segreto fra i binari del tram</i>	«Corriere della Sera», 23 aprile 1941	-
<i>L'ora che segnò la sorte di Belgrado</i>	«Corriere della Sera», 27 aprile 1941	-
<i>Il cammino d'una battaglia in margine al buon grano</i>	«Corriere della Sera», 29 aprile 1941	-
<i>La via del petrolio</i>	«Corriere della Sera», 30 aprile 1941	-
<i>Le vie del grano e del petrolio</i>	«Corriere della Sera», 7 maggio 1941	-
<i>Si lavora sul grande fiume</i>	«Corriere della Sera», 9 maggio 1941	-

<i>Lo storico incontro di Monfalcone tra il Duce e Pavelic il sette maggio</i>	«Corriere della Sera», 20 maggio 1941	-
<i>A proposito di Nuova Croazia</i>	«Corriere della Sera», 28 maggio 1941	-
<i>Odore del Mar Nero</i> (datato Galatz, 19 giugno)	«Corriere della Sera», 20 giugno 1941	<i>Il Volga nasce in Europa</i> , 1943 (col titolo <i>I corvi di Galatz</i> , datato 18 giugno 1941)
<i>Al confine russo-romeno mentre stanno per scoppiare le ostilità</i> (datato Galatz, frontiera russo-romena, giugno)	«Corriere della Sera», 23 giugno 1941	<i>Il Volga nasce in Europa</i> , 1943 (In parte nei <i>Corvi di Galatz</i> , in parte nella <i>Guerra rossa</i> , datato 22 giugno)
<i>Da Bucarest al fronte con la Bessarabia</i> (datato Fronte della Bessarabia, 22 giugno)	«Corriere della Sera», 23 giugno 1941	-
<i>Resurrezione dell'elemento umano in una guerra di ruote, ali, motori</i> (datato Jassy, fronte di Moldavia, 23 giugno)	«Corriere della Sera», 24 giugno 1941	<i>Il Volga nasce in Europa</i> , 1943 (col titolo <i>La guerra rossa</i> , datato 23 e 27 giugno 1941)
<i>Il «deserto umano»</i> (datato Husch, fronte di Moldavia, 25 giugno)	«Corriere della Sera», 26 giugno 1941	<i>Il Volga nasce in Europa</i> , 1943 (col titolo <i>La guerra rossa</i> , datato 25 e 27 giugno 1941)
<i>In Bessarabia con le truppe tedesche e romene</i> (datato Bolotino, fronte di Moldavia, 26 giugno)	«Corriere della Sera», 27 giugno 1941	<i>Il Volga nasce in Europa</i> , 1943 (col titolo <i>Operai soldati</i> , datato 29 giugno 1941)
<i>Kirghisi e tartari battuti nelle paludi della Bessarabia</i> (datato Husci, Fronte di Moldavia, 28 giugno)	«Corriere della Sera», 29 giugno 1941	-
<i>In Jassy martoriata dal tradimento ebraico</i> (datato Fronte di Moldavia, 5 luglio)	«Corriere della Sera», 5 luglio 1941	-
<i>Con una "motorizzata" tedesca verso il confine dell'Ucraina</i> (datato Shante Bani, fronte dell'Ucraina, 5 luglio)	«Corriere della Sera», 9 luglio 1941	<i>Il Volga nasce in Europa</i> , 1943 (col titolo <i>Oltre il Prut</i> , datato 2 luglio 1941)
<i>Marciano i tedeschi in Ucraina</i> (datato Zaicani, fonte di Ucraina)	«Corriere della Sera», 10 luglio 1941	<i>Il Volga nasce in Europa</i> , 1943 (col titolo <i>Tecnica e morale operaia</i> , datato 6 luglio 1941)
<i>Battaglia nei campi ucraini</i> (datato Bratosceni, fronte di Ucraina, 7 luglio)	«Corriere della Sera», 11 luglio 1941	<i>Il Volga nasce in Europa</i> , 1943 (col titolo <i>Guardateli bene in viso, questi morti</i> , Bratosceni, 7 luglio)
<i>Sosta nella fattoria del fronte</i> (datato Skuratovoi, Ponte di Ucraina, 8 luglio)	«Corriere della Sera», 13 luglio 1941	<i>Il Volga nasce in Europa</i> , 1943 (col titolo <i>Fattoria rossa</i> , datato 8 luglio 1941)

	<p><i>Una colonna corazzata tedesca contro i "cavalli corazzati" mongoli (datato Cornolenca, fronte di Ucraina, 14 luglio)</i></p>	<p>«Corriere della Sera», 15 luglio 1941</p>	<p><i>Il Volga nasce in Europa, 1943 (col titolo I cavalli d'acciaio, datato 14 luglio 1941)</i></p>
	<p><i>I contadini dell'Ucraina non "interreranno" il grano (davanti a Moghilev sul Nistro, 18 luglio)</i></p>	<p>«Corriere della Sera», 19 luglio 1941</p>	<p><i>Il Volga nasce in Europa, 1943 (col titolo L'Ucraina, tomba del grano, datato davanti a Moghilev sul Dniester, 18 luglio)</i></p>

Bibliografia

Opere di Curzio Malaparte

- Le nozze degli Eunuchi*, Roma, Casa Editrice Rassegna Internazionale, 1922.
- La rivolta dei santi maledetti*, Roma, Casa Editrice Rassegna Internazionale, 1923.
- L'Europa vivente. Teoria storica del Sindacalismo nazionale*, Firenze, La Voce, 1923.
- Italia Barbara*, Torino, Gobetti, 1925.
- Avventure di un capitano di sventura*, Roma, Edizioni de «La Voce», 1927.
- L'Arcitaliano*, Firenze, La Voce, 1928.
- Intelligenza di Lenin*, Milano, Treves, 1930.
- Technique du coup d'Etat*, BERTRAND Juliette (trad.), Paris, Grasset, 1931.
- I custodi del disordine*, Torino, Buratti, 1931.
- Sodoma e Gomorra*, Milano, Treves, 1931.
- Le bonhomme Lénine*, Paris, Grasset, 1932.
- Fughe in prigione*, Firenze, Vallecchi, 1936.
- Sangue* [1937], Firenze, Vallecchi, 1995.
- Donna come me* [1940], Milano, Mondadori, 1958.
- Il sole è cieco* [1941], Firenze, Vallecchi, 1947.
- Il Volga nasce in Europa*, Milano, Bompiani, 1943.
- La Volga naît en Europe*, Paris, Domat, 1948.
- Il Volga nasce in Europa*, Roma, Aria d'Italia, 1951.
- Kaputt*, Napoli, Casella, 1944.
- Kaputt*, Napoli, Casella, 1945.
- Kaputt*, Napoli, Casella, 1946.
- Kaputt*, BERTRAND Juliette (trad.), Parigi, Denoël, 1946.
- Kaputt*, FOLIGNO Cesare (trad.), New York, Dutton, 1946.
- Kaputt*, COLL Robert R. (trad.), Barcellona, José Janes, 1947.
- Kaputt*, JANGL Karel (trad.) Praga, ELK, 1947.
- Kaputt*, TEN CATE Johanna Paulina (trad.), Bruxelles, Manteau, 1946 (ma 1948).
- Kaputt*, COLL Robert R. (trad.), Buenos Aires, José Janes, 1948.
- Kaputt*, ALIN Karin (trad.), Stoccolma, Bonnier, 1948.

- Kaputt*, DEDEKAM J. O. (trad.), Oslo, Aschehoug, 1948.
- Kaputt*, LARSEN Bodil Anker, ZIMMER Carmen (trad.), Copenhagen, Sørensen, 1948.
- Kaputt*, FOLIGNO Cesare (trad.), Londra, Alvin Redman, 1948.
- Kaputt*, Milano, Guarnati, 1948.
- Kaputt*, COLL Robert R. (trad.), Messico, Editorial Diana, 1949.
- Kaputt*, Roma, Aria d'Italia, 1950.
- Kaputt*, HELLMUT Ludwig (trad.) Karlsruhe, Stahlberg, 1951.
- Kaputt*, DA SILVA Mario e Celestino (trad.), Rio de Janeiro, Bertrand, 2000.
- Kaputt*, FOLIGNO Cesare (trad.), New York, NYRB Classics, 2005.
- Kaputt*, BERTRAND Juliette (trad.), Paris, Denoël, 2006.
- Kaputt*, VAN DER HAAR Jan (trad.), Amsterdam, Uitgeverij Rainbow, 2017.
- Kaputt*, MELANDER Viveca (trad.), Stockholm, Albert Bonniers Förlag, 2010.
- Kaputt*, ARNEBERG Anne (trad.), Stavanger, Pelikanen, 2015.
- Kaputt*, FEDOROV G. (trad.), Mosca, Ad marginem, 2015.
- Kaputt*, PARADELA LÓPEZ David (trad.), Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2020.
- Kaputt*, AMÂNDIO César (trad.), Amadora, Cavalo de Ferro, 2020.
- Kaputt*, Milano, Guarnati, 1948.
- Don Camaleò*, Firenze, Vallecchi, 1946.
- Kaputt*, G. Pinotti (a cura di), Milano, Adelphi, 2014.
- Maledetti toscani*, Firenze, Vallecchi, 1956.
- Racconti italiani*, Firenze, Vallecchi, 1957.
- L'inglese in Paradiso*, FALQUI Enrico (a cura di), Firenze, Vallecchi, 1960.
- Benedetti italiani*, FALQUI Enrico (a cura di), Firenze, Vallecchi, 1961.
- L'Arcitaliano*, FALQUI Enrico (a cura di), Firenze, Vallecchi, 1963
- Diario di uno straniero a Parigi*, FALQUI Enrico (a cura di), Firenze, Vallecchi, 1966.
- L'albero vivo*, FALQUI Enrico (a cura di), Firenze, Vallecchi, 1969.
- Viaggio in Etiopia e altri scritti africani*, LAFORGIA Enzo Rosario (a cura di), Firenze, Vallecchi, 2007.
- Il ballo al Kremlinò. Materiali per un romanzo*, RODONDI Raffaella (a cura di), Milano, Adelphi, 2012.
- AA. VV., *Malaparte*.
- *Volume I. 1905-1926*, RONCHI SUCKERT Edda (a cura di), Città di Castello, Tibergraph, 1991.

- *Volume II. 1927-1931*, RONCHI SUCKERT Edda (a cura di), Città di Castello, Tibergraph, 1992.
- *Volume III. 1932-1936*, RONCHI SUCKERT Edda (a cura di), Firenze, Ponte alle Grazie, 1992.
- *Volume IV. 1937-1939*, RONCHI SUCKERT Edda (a cura di), Firenze, Ponte alle Grazie, 1992.
- *Volume V. 1940-1941*, RONCHI SUCKERT Edda (a cura di), Firenze, Ponte alle Grazie, 1993.
- *Volume VI. 1942-1945*, RONCHI SUCKERT Edda (a cura di), Firenze, Ponte alle Grazie, 1993.
- *Volume VII. 1946-1947*, RONCHI SUCKERT Edda (a cura di), Firenze, Ponte alle Grazie, 1993;
- *Volume VIII. 1948-1949*, RONCHI SUCKERT Edda (a cura di), Firenze, Ponte alle Grazie, 1994;
- *Volume IX. 1950-1951*, RONCHI SUCKERT Edda (a cura di), Città di Castello, Tibergraph, 1995.

Journal secret, LAPORTE Stéphanie (trad.), Paris, Quai Voltaire, 2019.

Per gli articoli di giornale apparsi fra 1928 e 1943 si rimanda all'appendice (p. 368).

Documenti d'archivio consultati

1. Archivio storico della Fondazione Corriere della Sera:
 - Fascicolo Curzio Malaparte 662c (1926-1936),
 - Fascicolo Curzio Malaparte 663c (1937-1957).

2. Archivio Malaparte, Fondazione Biblioteca di Via Senato:
 - 20/73: recensioni a *Kaputt*;
 - 23/89, 65/290: dattiloscritti *Il sole è cieco*;
 - 87/394: lettera P. Lorraine a C. Malaparte;
 - 93/432: carteggio Guarnati-Malaparte;
 - 104/482: carteggio Mondadori;
 - 104/483: lettera B. Manzone a C. Malaparte;
 - 108/504: lettera G. Rulli a C. Malaparte;
 - 177/750, 83/380: carteggio Vallecchi-Malaparte;

- 197/910: dattiloscritto *In Jassy martoriata dal tradimento ebraico*;
- 198/934: dattiloscritto *L'assedio di Leningrado*;
- 240/1203: carteggio Casella-Malaparte;
- 244/1261: carteggio Prezzolini-Malaparte;
- 208/1034: agenda manoscritta a fogli mobili (1941-1942);
- 208/1035: quaderno manoscritto con copertina rigida n°1 (1942); quaderno manoscritto con copertina rigida n°2 (1942-1944).

Critica su Curzio Malaparte

ADAMO Pier Giovanni, *L'incendio verbale. La tradizione letteraria europea nei romanzi di Curzio Malaparte*, BAGLIVO Beatrice, MANETTI Beatrice, MATTIATO Emmanuel, MEAZZI Barbara (a cura di), *Curzio Malaparte e la ricerca dell'identità europea*, Chambéry, Presses Universitaires Savoie Mont Blanc, 2020, pp. 255-282.

ANGELI Giovanna, *Malaparte e il surrealismo*, GRASSI Martina (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*, Olschki, Firenze, 2008, p. 67-80.

AMBROSIANO Laura, *Pensare in tempo di guerra*, «Psiche», 2, 2016.

ARMANO Antonio, *Maledizioni: Processi, sequestri, censure a scrittori e editori in Italia dal dopoguerra a oggi, anzi domani*, Milano, Mondadori, 2014.

BAGLIVO Beatrice, *I racconti di Curzio Malaparte*, tesi di Laurea Magistrale, Università degli Studi di Torino - Université Savoie Mont Blanc, 2014/2015, https://www.academia.edu/28031698/I_racconti_di_Curzio_Malaparte.

- *Alle origini della narrativa malapartiana. I racconti degli anni Trenta*, DE PAULIS Maria Pia (a cura di), *Curzio Malaparte. Esperienza e scrittura*, «Chroniques italiennes», n. 35 (1/2018), serie web, p. 129-143, <http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes-recherche-par-numero-page-1-441707.kjsp?RH=1488359347838>.
- *Una poetica dell'immaginazione: il realismo magico di Curzio Malaparte*, GIALLORETO Andrea e JURIŠIĆ Srečko (a cura di), *Antimimesis. Scritture antimimetiche in Italia (1930-1980)*, Milano, Prospero Editore, pp. 135-197.

BALDACCI Luigi, *Verifiche malapartiane*, BARILLI Renato e BARONCELLI Vittoria (a cura di), *Curzio Malaparte. Il narratore, il politologo, il cittadino di Prato e dell'Europa*, Napoli, Cuen, 2000, p. 177-188.

BALDASSO Franco, *Curzio Malaparte e la guerra nei Balcani. Letteratura, propaganda, censura*, BAGLIVO Beatrice, MANETTI Beatrice, MATTIATO Emmanuel, MEAZZI Barbara (a cura di), *Curzio Malaparte e la ricerca dell'identità europea*, Chambéry, Presses Universitaires Savoie Mont Blanc, 2020, pp. 191-222.

- *Curzio Malaparte e la letteratura crudele*, Roma, Carocci, 2019.

BÀRBERI SQUROTTI *L'allegoria degli orrori della guerra*, BARILLI Renato e BARONCELLI Vittoria (a cura di), *Curzio Malaparte. Il narratore, il politologo, il cittadino di Prato e dell'Europa*, Napoli, Cuen, 2000, pp. 284-306.

BARILLI Renato, *Malaparte solo un cronista (anche Dante lo fu)*, «L'Unità», 19 luglio 1997, https://archivio.unita.news/assets/main/1997/07/19/page_011.pdf.

- *Lupus qui tollit peccata mundi. Il Don Camaleone come opera ombelicale*, BARILLI Renato e BARONCELLI Vittoria (a cura di), *Curzio Malaparte. Il narratore, il politologo, il cittadino di Prato e dell'Europa*, Napoli, Cuen, 2000, pp. 33-56.

- *Viva Caporetto! come opera archetipa*, DI BIASE Carmine (a cura di), *Curzio Malaparte. La rivolta del santo maledetto*, Napoli, Cuen, 1999, pp. 19-39.

BERNARDINI Luca, *Occupante e occupato: la Polonia in guerra di Curzio Malaparte e Alceo Valcini*, BRUNI Raoul, MASI Leonardo, e ŚLARZYNSKA Małgorzata (a cura di), «*Il Volga nasce in Europa*»: *Curzio Malaparte in Polonia e in Russia*, Varsavia, Wydawnictwo Naukowe UKSW, 2020, pp. 125-144.

BIONDI Marino, *Pólemos. Le guerre di Malaparte*, BIONDI Marino, *Scrittori e miti totalitari. Malaparte Pratolini Silone*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2002, pp. 9-123.

BRUNI Raoul, *Malaparte, Kaputt e l'ombra dell'Olocausto (con una testimonianza inedita di Alceo Valcini su Malaparte nel ghetto di Varsavia)*, «La Rassegna della letteratura italiana», 122/IX, n. 2 luglio-dicembre 2018, pp. 315-330.

CAMPAILLA Sergio, *Controcodice*, Edizioni Scientifiche italiane, Napoli, 2001.

CANALI Mauro, *Curzio Malaparte e i servizi segreti americani*, «Nuova Storia Contemporanea», Anno, n°4, 2009.

CAPRIOGLIO Sergio, *La conquista dello Stato per Gramsci e Malaparte*, «Belfagor», vol. 41, n. 3, 31 maggio 1986, p. 245-261.

CAPRISTO Annalisa, *Spettacolo più tetto non vidi mai. La persecuzione antiebraica nell'Est europeo nei giornali italiani: il 1941*, «La rassegna mensile di Israel», 84, n. 1-2, gennaio-agosto 2018, pp. 179-217.

CHIAVARONE Matteo, *Il realismo storico di Malaparte tra machiavellismo e “amplificazione” della verità*, CAMPI Alessandro, DE LUCA Stefano (a cura di), *Il realismo politico: figure, concetti, prospettive di ricerca*, Soveria-Mannelli, Rubbettino, 2014.

CONTORBIA Franco, *Gianni Strozzi da Firenze liberata*, GRASSI Martina e GOTI Francesca (a cura di), *Viaggio fra i terremoti. Malaparte e il giornalismo. Atti del convegno, Prato, 12 dicembre 2008*, Biblioteca comunale Alessandro Lazzerini, Prato, 2009, pp. 68-97.

DE PAULIS Maria Pia, *Sulle «soglie»: la scrittura totale di Malaparte tra testo e paratesto*, DE PAULIS Maria Pia (a cura di), *Curzio Malaparte. Esperienza e scrittura*, «Chroniques italiennes», n. 35 (1/2018), serie web, pp. 235-269, <http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes-recherche-par-numero-page-1-441707.kjsp?RH=1488359347838>.

- *Avant-propos. Perspectives d'un mosaïque*, DE PAULIS Maria Pia (a cura di), *Cahier Malaparte*, Éditions de L'Herne, Paris, 2018, pp. 11-15.
- *Curzio Malaparte. Il trauma infinito della Grande Guerra*, Firenze, Cesati, 2019.

ERCOLI Lucrezia, *Philosophe malgré soi, Curzio Malaparte e il suo doppio*, Roma, Edilazio letteraria, 2011.

EVANS Arthur R., *Assignment to Armageddon: Ernst Jünger and Curzio Malaparte on the Russian Front, 1941-43*, Central European History, n. 4, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, pp. 295-321.

FABBRI Fabriano, *Malaparte scrittore informale: la vita sotto “la pelle”*, DI BIASE Carmine (a cura di), *Curzio Malaparte. La rivolta del santo maledetto*, Napoli, Cuen, 1999, pp. 40-65.

GIACOBBE Carla Maria, *Kurt Erich Suckert e la Russia. Nuove prospettive di studi malapartiani*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, 2018, https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/558721/982334/phd_unimi_R10831.pdf.

- *Davanti allo specchio: quanta Europa tra le righe dell'URSS, Curzio Malaparte e la ricerca dell'identità europea*, BAGLIVO Beatrice, MANETTI Beatrice, MATTIATO Emmanuel, MEAZZI Barbara (a cura di), Chambéry, Presses de l'Université Savoie Mont Blanc, 2020, pp. 223-249.
- *Censura, autocensura e malapartiana revisione: storia di una corrispondenza scartata e recuperata ne Il Volga nasce in Europa*, *Sc[Arti]: riflessioni sul residuo fra selezione e divergenza*, «Altre modernità», (online), Università degli Studi di Milano, 2020, pp. 181-195, <https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/issue/view/1475>.
- *L'URSS di Malaparte e il Malaparte della Russia. Per una cronologia*, BRUNI Raoul, MASI Leonardo, SLARZYNSKA Małgorzata (a cura di), «*Il Volga nasce in Europa*»: *Curzio Malaparte in Polonia e in Russia*, Wydawnictwo Naukowe UKSW, Varsavia, 2020, pp. 25-40.

GIALLORETO Andrea, «*La stiva dell'impero*»: *Malaparte e le frontiere invisibili delle isole britanniche*, BAGLIVO Beatrice, MANETTI Beatrice, MATTIATO Emmanuel, MEAZZI Barbara (a cura di), *Curzio Malaparte e la ricerca dell'identità europea*, Chambéry, Presses de l'Université Savoie Mont Blanc, 2020, pp. 143-161.

GRANA Gianni, *Malaparte*, Firenze, Il Castoro, 1968.

GUERRI Giordano Bruno, *L'arcitaliano. Vita di Curzio Malaparte*, Milano, Bompiani, 1980.

GALLI PELLEGRINI Rosa, *Il movimento surrealista e la critica italiana (1925-1944)*, «Rivista di Letterature Moderne e Comparate», vol. XXIX, n. 1, marzo 1976, pp. 33-66.

HOPE William, *Curzio Malaparte: The Narrative Contract Strained*, Leicester, Troubador Publishing Ltd, 2000.

ISNENGGHI Mario, *I due occhi di Malaparte giornalista e fotografo*, LUSINI Sauro (a cura di), *Da Malaparte a Malaparte. Malaparte fotografo*, Prato, Comune di Prato, 1987, pp. 3-6.

IVIĆ Nenad, *Une descente en enfer: l'opération testimonial de Curzio Malaparte*, «Studia Romanica et Anglica Zagabiensia», 60, 2015, pp. 117-129.

KUNDERA Milan, *Un incontro*, Adelphi, Milano, 2009.

LAFORGIA Enzo Rosario, *Malaparte scrittore di guerra*, Firenze, Vallecchi, 2011.

LAGHEZZA Beatrice, *Oltre le avanguardie. Metafisica, oceanismo novecentismo: per un'arte modernamente classica e popolare*, MAZZONI Guido, MICALI Simona, PELLINI Pierluigi, SCAFFAI Niccolò, TASCA Matteo (a cura di), *Le costanti e le varianti. Letteratura e lunga durata*, Bracciano, Del Vecchio Editore, 2021, p. 519-541.

LAPORTE Stéphanie, *L'Océanisme : une passion cosmopolite du jeune Malaparte à la veille de son adhésion au fascisme (1921-1922)*, LEMKE Ute, LUCARELLI Massimo, MATTIATO Emmanuel (a cura di), *Cosmopolitisme et réaction : le triangle Allemagne - France - Italie dans l'entre-deux-guerres*, Chambéry, Presses Université Savoie Mont-Blanc, 2014, p. 229-256.

- *1914-1918 ou l'expérience irréversible de Curzio Malaparte*, COURRY Michèle e MATTIATO Emmanuel (a cura di), *Curzio Malaparte témoin et visionnaire*, «Cahiers d'études italiennes» (online), 24, 2017, <http://cei.revues.org/3278>.

LUTI Giorgio, *Malaparte tra le due guerre: politica, giornalismo e letteratura*, BARILLI Renato e BARONCELLI Vittoria (a cura di), *Curzio Malaparte. Il narratore, il politologo, il cittadino di Prato e dell'Europa*, Napoli, CUEN, 2000, pp. 15-32.

MANZANO Aurélie, *Dans le bouillonnement de la création. Le monde mis en scène par Curzio Malaparte*, Paris, PUPS, 2017.

MARTELLINI Luigi, *Invito alla lettura di Malaparte*, Milano, Mursia, 1977.

- *Il meglio dei racconti di Malaparte*, Milano, Mondadori, 1982.
- *Malaparte narratore, Nel labirinto delle scritture*, Roma, Salerno, 1996, pp. 113-169
- *I racconti di Malaparte tra realismo e surrealismo*, CALTAGIRONE Giovanna e MAXIA Sandro (a cura di), «*Italia magica*». *Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, Cagliari-Pula, AM&D Edizioni, 2008, p. 704-717.
- *Malaparte narratore, Il labirinto delle scritture*, Roma, Salerno, 1996.
- *Notizie sui testi. Kaputt, Opere scelte*, MARTELLINI Luigi (a cura di), Milano, Mondadori, 1997.
- *Comete di ghiaccio. Il sole è cieco di Curzio Malaparte (stesure e varianti)*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 2003.
- *Le «Prospettive» di Malaparte. Una rivista tra cultura fascista, europeismo e letteratura*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2014.
- *Curzio Malaparte: La rivolta dei santi maledetti*, «*Cuadernos de Filología Italiana*», 22, 2015, pp. 155-180 (online), https://www.researchgate.net/publication/286481641_Curzio_Malaparte_La_rivolta_dei_santi_maledetti.

MATTIATO Emmanuel, *Il mare in Malaparte fra tragedia e metamorfosi (1942)*, «*Civiltà italiana*», vol. 2, Firenze, Franco Cesati Editore, 2002, p. 177-201.

- *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, Université Paris X - Nanterre, 2003.
- *Messianismo politico e antimodernità nei primi miti letterari di Curzio Malaparte*, «*Revue des Etudes italiennes*», 55, n. 1-2, gennaio-giugno 2009 (gennaio 2012), Paris, L'Âge d'Homme/Université de Paris 4 – La Sorbonne, p. 109-121.
- *La guerra come laboratorio di scrittura malapartiana*, GRASSI Martina e GOTI Francesca (a cura di), *Viaggio fra i terremoti. Malaparte e il giornalismo. Atti del convegno, Prato, 12 dicembre 2008*, Biblioteca comunale Alessandro Lazzerini, Prato, 2009, pp. 7-38.
- *Malaparte, passeur ou fossoyeur du surréalisme français?*, C. Fraixe e C. Poupault (a cura di), *Vers une Europe latine. Acteurs et enjeux des échanges culturels entre la France et l'Italie fasciste*, Bruxelles-Parigi, Peter Lang-Institut National d'Histoire de l'Art, 2014, pp. 241-258.
- *Viva Caporetto! e il mito malapartiano delle origini: echi di Marinetti, Gobetti e Emerson (1921-1923)*, COURY Michèle e MATTIATO Emmanuel (a cura di), *Curzio Malaparte témoin et visionnaire*, «*Cahiers d'études italiennes*» (online), 24, 2017, <https://journals.openedition.org/cei/3329>.
- «*Au seuil de 1931*». *Incidenze delle controversie politiche francesi su un discorso inedito di Malaparte*, DE PAULIS Maria Pia (a cura di), *Curzio Malaparte. Esperienza e scrittura*,

- «Chroniques italiennes», n. 35 (1/2018), serie web, pp. 75-99, <http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes-recherche-par-numero-page-1-441707.kjsp?RH=1488359347838>.
- *Guerre, Europe, révolution, un discours inédit de Malaparte*, M. P. DE PAULIS (a cura di), *Cahier Malaparte*, Éditions de L'Herne, Paris, 2018, pp. 149-153.
- MEDAGLIA Francesca, *Le tre edizioni di Viva Caporetto! Tensione e cambiamento*, DE PAULIS Maria Pia (a cura di), *Curzio Malaparte. Esperienza e scrittura*, «Chroniques italiennes», n. 35 (1/2018), serie web, pp. 21-39, <http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes-recherche-par-numero-page-1-441707.kjsp?RH=1488359347838>.
- MOCA Matteo, *Viva Caporetto! e Don Camaleone archetipi di Kaputt e La pelle*, DE PAULIS Maria Pia (a cura di), *Curzio Malaparte. Esperienza e scrittura*, «Chroniques italiennes», n. 35 (1/2018), serie web, pp. 41-55, <http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes-recherche-par-numero-page-1-441707.kjsp?RH=1488359347838>.
- ORSUCCI Andrea, *Il «giocoliere d'idee». Malaparte e la filosofia*, Pisa, Edizioni della Normale, 2015.
- PANELLA, *La scrittura di Curzio Malaparte tra esperimenti narrativi e poesia*, Firenze, Clinamen, 2014.
- PARDINI Giuseppe, *Curzio Malaparte. Biografia politica*, Milano-Trento, Luni, 1998.
- PELLEGRINI Lino, *Malaparte com'era, Italiani del Dottor Zhivago. Fantasmi d'Italia nei cieli di Russia*, Bassano del Grappa, Tassotti, 2006.
- PELLIZZARI Diego, *Malaparte scrittore neroniano. Nuovi banchetti e nuovi Trimalchioni*, BAGLIVO Beatrice, MANETTI Beatrice, MATTIATO Emmanuel, MEAZZI Barbara (a cura di), *Curzio Malaparte e la ricerca dell'identità europea*, Chambéry, Presses Universitaires Savoie Mont Blanc, 2020, pp. 283-313.
- PINOTTI Giorgio, *Nota al testo*, MALAPARTE Curzio, *Kaputt*, Milano, Adelphi, 2014.
- PIZZIMENTO Paolo, *Curzio Malaparte. Scrittore in guerra*, «Le forme e la storia», X, 2017, 2, pp.175-196.
- POETTINGER Monika, *Curzio Malaparte arcitedesco*, BAGLIVO Beatrice, MANETTI Beatrice, MATTIATO Emmanuel, MEAZZI Barbara (a cura di), *Curzio Malaparte e la ricerca dell'identità europea*, Chambéry, Presses Universitaires Savoie Mont Blanc, 2020, pp. 357-394.

POZZETTA Andrea, «*Ci sono veramente delle canaglie fra i soldati!*» *Curzio Malaparte: da Viva Caporetto! a La rivolta dei santi maledetti*, CICALA Roberto (a cura di), *Inchostro proibito. Libri censurati nell'Italia contemporanea*, Pavia, Edizioni Santa Caterina, 2012, pp. 44-61.

- *Tra «eroi capovolti» e «custodi del disordine». Curzio Malaparte interprete della storia europea (1921-1931)*, DE PAULIS Maria Pia (a cura di), *Curzio Malaparte. Esperienza e scrittura*, «Chroniques italiennes», n. 35 (1/2018), serie web, pp. 57-73, <http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes-recherche-par-numero-page-1-441707.kjsp?RH=1488359347838>.

RODONDI Raffaella, *Nota al testo*, MALAPARTE Curzio, *Il ballo al Kremlino. Materiali per un romanzo*, RODONDI Raffaella (a cura di), Milano, Adelphi, 2012, pp. 307-382.

SCHNAPP Jeffrey T., *Lo zucchero di Suchert, la mala leche di Malaparte*, BARILLI Renato e BARONCELLI Vittoria (a cura di), *Curzio Malaparte. Il narratore, il politologo, il cittadino di Prato e dell'Europa*, Napoli, Cuen, 2000, pp. 123-153.

- *Editore contro o come me: la corrispondenza Malaparte-Vallecchi dal settembre 1947 all'ottobre 1950*, BARILLI Renato e BARONCELLI Vittoria (a cura di), *Curzio Malaparte. Il narratore, il politologo, il cittadino di Prato e dell'Europa*, Napoli, Cuen, 2000, pp. 154-169.

SLARZYNSKA Małgorzata, *La ricezione e le traduzioni di "Kaputt" in Polonia*, BRUNI Raoul, MASI Leonardo, ŚLARZYNSKA Małgorzata (a cura di), «*Il Volga nasce in Europa*»: *Curzio Malaparte in Polonia e in Russia*, Varsavia, Wydawnictwo Naukowe UKSW, 2020, pp. 145-168.

SECHI Mario, *Curzio Malaparte, da Strapaese all'incubo della finis Europae*, BAGLIVO Beatrice, MANETTI Beatrice, MATTIATO Emmanuel, MEAZZI Barbara (a cura di), *Curzio Malaparte e la ricerca dell'identità europea*, Chambéry, Presses Universitaires Savoie Mont Blanc, 2020, cit., pp. 103-120.

SERRA Maurizio, *Malaparte. Vite e leggende*, Venezia, Marsilio.

SICA Beatrice, *L'Italia è magica. Contini, Malaparte, Savinio e i caratteri del surrealismo italiano*, CALTAGIRONE Giovanna e MAXIA Sandro (a cura di), «*Italia magica*». *Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, Cagliari-Pula, AM&D Edizioni, 2008, pp. 613-628.

SINFONICO Damiano, «*Sulle orme di Chateaubriand e di Stendhal*». *Malaparte e la Francia*, «Studi francesi», LV, 164, 2011, pp. 356-365.

SPERANZA Virginia, *Il carnevale dell'io. Autofiction e grottesco in Malaparte e Céline*, tesi di Laurea Magistrale, Università di Torino, 2017/2018.

TERZOLO Deborah, *Malaparte e la fine de Il Sole è cieco*, «La biblioteca di via Senato», 8, giugno 2020, pp. 54-59 e 9-10, luglio-agosto 2020, pp. 52-59.

THIRIET Jean-Claude, *L'influenza perenne: Malaparte francese*, GRANA Gianni e BARONCELLI Vittoria (a cura di), *Malaparte scrittore d'Europa. Atti del convegno (Prato 1987) e altri contributi*, Prato, Marzorati, 1991, pp. 135-145.

VEGLIANI Franco, *Malaparte*, Milano, Guarnati, 1957.

Filmografia su Curzio Malaparte

Malaparte, il cinico pietoso, Italiani, Rai, 2 aprile 2019, <https://www.raiplay.it/video/2019/03/Italiani-con-Paolo-Mieli-Curzio-Malaparte---Il-cinico-pietoso-c8edf707-9045-4da9-af40-00667fe7576a.html>.

Curzio Malaparte, L'altro '900, Rai, 30 dicembre 2019,

<https://www.raiplay.it/video/2019/12/laltro-900-Curzio-Malaparte-S3E6-9d0a9450-982f-4966-a4be-80ea8cf568f2.html>.

Bibliografia generale

AA. VV., *Alla ricerca di forme nuove. Il modernismo nelle letterature del primo '900*, LUPERINI Romano (a cura di), Pisa, Pacini Editore, 2018.

AA. VV., *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, CASTELLANA Riccardo (a cura di), Firenze, Carocci, 2021.

AA. VV., *Giornalismo e letteratura. Simposio tra due mondi*, COSTA Giuseppe, ZANGRILLI Franco (a cura di), Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma, 2005.

AA. VV., *Il modernismo italiano*, TORTORA Massimiliano (a cura di), Roma, Carocci, 2018.

AA. VV., *Il romanzo modernista europeo: autori, forme e questioni*, TORTORA Massimiliano, VOLPONE Annalisa (a cura di), Roma, Carocci, 2019.

AA. VV., *Le mystère animal*, Plon, Paris, 1939.

- AA. VV., *Sul modernismo italiano*, LUPERINI Romano, TORTORA Massimiliano (a cura di), Napoli, Liguori, 2012.
- BACHTIN Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino, 1979.
- BARTHES Roland, *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, Torino, Einaudi, 1977.
- BERGAMINI Oliviero, *La democrazia della stampa. Storia del giornalismo*, Laterza, Roma-Bari, 2006.
- BERTONI Clotilde, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009.
- BIONDI Alvaro, *Metafora e sogno. Il surrealismo italiano dagli anni trenta agli anni quaranta*, MATTESINI Francesco (a cura di), *Dai solariani agli ermetici. Studi sulla letteratura italiana degli anni Venti e Trenta*, Milano, Vita e pensiero, 1989.
- BONTEMPELLI Massimo, *L'avventura novecentista* [1938], Firenze, Vallecchi, 1974.
- CANGIANO Mimmo, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura. 1903-1922*, Macerata, Quodlibet, 2018.
- CASADEI Alberto, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- CASTELLANA Riccardo, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1995-1925)*, «Italianistica», 1, 2010.
- *Finzioni biografiche*, Roma, Carocci, 2019.
- CASTRONOVO Valerio, TRANFAGLIA Nicola, *La stampa italiana nell'età fascista*, Roma-Bari, Laterza, 1980.
- CESERANI Remo, *Le radici storiche di un modo narrativo*, CESERANI Remo, LUGNANI Lucio et al., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983.
- CONTINI Gianfranco, *Prefazione a Italia magica. Racconti surreali novecenteschi* [1946], Torino, Einaudi, 1988.
- *Espressionismo letterario, Espressionismo, Treccani. Enciclopedia del Novecento* (1977), https://www.treccani.it/enciclopedia/espressionismo_%28Enciclopedia-del-Novecento%29/.

CUNLIFFE Michael, *Storia della letteratura americana*, Torino, Einaudi, 1970.

CURI Fausto, *Avanguardia poetica e tecniche di scrittura*, «Avanguardia», I, 3.

DI NATALE PAOLA, *La valenza conoscitiva del fantastico*, <http://www.molisepsicologia.it/8.htm>.

DONATI Corrado, *Bontempelli e «900»: un numero inedito tra due profezie*, DONATI Corrado (a cura di), *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp. 187-204, <https://r.unitn.it/filesresearch/images/lett-circe/donati.pdf>.

EJCHENBAUM Boris, *Teoria della prosa*, TODOROV Tzvetan (a cura di), *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 233-247.

ERCOLI Lucrezia, *Filosofia della crudeltà. Etica ed estetica di un enigma*, Milano, Mimesis, 2013.

FALQUI Enrico, *Capitoli. Per una storia della nostra prosa d'arte del Novecento. Antologia*, Milano, Mursia, 1964.

- *Giornalismo e letteratura*, Milano, Mursia, 1969.

FARNETTI Monica, *Scritture del fantastico*, ASOR ROSA Alberto (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Einaudi, Torino, 2001.

FERRETTI Giancarlo, GUERRIERO Stefano, *Storia dell'informazione letteraria in Italia dalla terza pagina a internet 1925-2009*, Milano, Feltrinelli, 2010.

FORTINI Franco, *Introduzione, Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti, 1991.

GENTILE Emilio, *Le origini dell'ideologia fascista (1918-1925)*, Roma-Bari, Laterza, 1975.

GOGGI Gianluigi, *Assurdo e paradigma di realtà*, CESERANI Remo, LUGNANI Lucio *et al.*, *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983.

GOZZINI Giovanni, *Storia del giornalismo*, Milano, Mondadori, 2000.

GUGLIELMI Guido, *Le forme del racconto, La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Torino, Einaudi 1998.

- GUGLIELMINETTI Marziano, *Sulla novella italiana. Genesi e generi*, Lecce, Milella, 1990.
- HUBERT Florian, *Promettimi che ti ucciderai. Nazismo fino alla morte. Storia dei suicidi di massa alla fine del Terzo Reich*, ZUPPET Roberta (trad.), Milano, Rizzoli, 2020.
- IONID Radu, *The Holocaust in Romania. The Destruction of Jews and Gypsies under the Antonescu Regime, 1940-1944*, Chicago, Ivan R. Dee, 2000.
- ISNENGGI Mario, *Russia e campagna di Russia nella stampa italiana. 1940-1943*, «Italia contemporanea», A. XXXII, n.138, gennaio-marzo 1980, pp. 25-47.
- LAZZARIN Stefano, *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, Firenze, Le Monnier, 2016.
- LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique* [1975], Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- LINDENBAUM Walter, *Das Lied von Theresienstadt*, <https://sjm-web.adlibhosting.com/AIS/Details/collect/1190>.
- LUGNANI Lucio, *Per una delimitazione del genere*, CESERANI Remo, LUGNANI Lucio et al., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983.
- LUKÁCS György, *Šolženitsyn: «Una giornata particolare di Ivan Denisovič»*, *Marxismo e politica culturale*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 187-209 e *Id.*, *Teoria del romanzo*, Milano, Sugar, 1962.
- LUPERINI Romano, *Il trauma e il caso, L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori 2006.
- *Modernismo, avanguardie, antimodernismo*, <https://www.uniba.it/docenti/bonifacino-giuseppe/attivita-didattica/modernismo-letterario-a.a.-2015-2016/luperini-modernismo-avanguardie-antimodernismo.pdf>.
- MAILLARD-CHARY Claude, *Le bestiaire des surréalistes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994.
- MANGONI Luisa, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 1974.
- MARCHESE Lorenzo, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014.

- *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet, 2019.
- *L'autofiction*, CASTELLANA Riccardo (a cura di), *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Firenze, Carocci, 2021.

MASCIA GALATERIA Marinella, *Lettere a Parigi*, MASCIA GALATERIA Marinella (a cura di), C. Alvaro, M. Bontempelli, N. Frank. *Lettere a "900"*, Milano, Bulzoni, 1985.

MITTNER Ladislao, *L'espressionismo*, Bari, Laterza, 1965.

MOSSE George Lachmann, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, FERRARA DEGLI UBERTI Giovanni (trad.) Roma-Bari, Laterza, 1990.

MORETTI Franco, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994.

MORINI Luigina, *I bestiari medievali*, Torino, Einaudi, 1996.

NIGRO COVE Jolanda, *Espressionismo artistico, Espressionismo, Treccani. Enciclopedia del Novecento (1977)*, https://www.treccani.it/enciclopedia/espressionismo_%28Enciclopedia-del-Novecento%29/.

PACCAGNINI Ermanno, *Letteratura e giornalismo*, BORSELLINO Nino, FELICI Lucio (a cura di), *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, vol. I, pp. 498-560.

PACHET Pierre, *Conversation à Jassy*, Paris, Denoël, 2010.

PAPUZZI Alberto, *Letteratura e giornalismo*, Laterza, Roma-Bari, 1998.

- *Professione giornalista. Le tecniche, i media, le regole*, Roma, Donzelli, 2010.

PIRANDELLO Luigi, *Romanzo, racconto, novella*, «Allegoria», III (8), 1991, pp. 158-160

RICCIARDI Stefania, *Gli Artifici Della Non-Fiction. La messinscena narrativa in Albinati, Franchini, Veronesi*, Massa, Transeuropa, 2011.

ROCHAT Giorgio, *La campagne italienne de juin 1940 dans les Alpes occidentales*, «Revue historique des armées», 250, 2008, pp. 77-84, <https://journals.openedition.org/rha/187#tocto1n10>.

- *Le guerre dell'Italia*, Torino, Einaudi, 2005.

- SALZANI Carlo, *Nudità e vita*, «Lo sguardo. Rivista di filosofia», n. 15, 2014, pp. 133-147, http://www.losguardo.net/public/archivio/num15/articoli/2014-15_Carlo_Salzani_Nudita_e_vita.pdf.
- SEGRE Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- SITI Walter, *Il romanzo come autobiografia di fatti non accaduti*, «Le parole e le cose», 31 ottobre 2011, <https://www.leparoleelecose.it/?p=1704>.
- *Contro l'impegno. Riflessioni sul bene in letteratura*, Milano, Rizzoli, 2021.
- SOMIGLI Luca, CONTI Eleonora, *Oltre il canone: problemi, autori, opere del modernismo italiano*, Perugia, Morlacchi, 2018.
- SPAGNOLETTI Giacinto, *Neue Sachlichkeit*, Treccani. *Enciclopedia del cinema*, 2004, https://www.treccani.it/enciclopedia/neue-sachlichkeit_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/.
- SPINELLI Manuela, *Una ribellione mancata. La figura dell'inetto nella letteratura di fine Novecento*, Verona, Ombre Corte, 2016.
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Parigi, Édition du Seuil, 1970.
- TORTORA Massimiliano, *La narrativa modernista italiana*, «Allegoria», 63, 2011.
- WITT Sabine, *Tempo e spazio come messinscena dell'io nella letteratura commemorativa di Curzio Malaparte*, AA.VV., *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana. Atti del XVII Congresso A.I.P.I. Ascoli Piceno, 22-26 agosto 2006, Vol. III: Narrativa del Novecento e degli anni Duemila*, Bruxelles, Pubblicazioni dell'A.I.P.I., 2009, pp. 235-239.
- WU MING 1, *New Italian Epic versione 2.0. Memorandum 1993-2008: narrativa, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, 2008, https://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf.

Indice dei nomi

- Adamo, Pier Giovanni; 342; 343
Adams, Henry; 344
Affinati, Eraldo; 314
Albinati, Edoardo; 314
Alin, Karin; 286; 287
Alvaro, Corrado; 19; 49; 50; 60
Ambrosiano, Laura; 324
Antinori, Giuseppina; 303
Apollinaire, Guillaume; 345; 360
Apuleio; 343; 345
Arbasino, Alberto; 314
- Bahr, Hermann; 340
Balbo, Italo; 21; 25; 53
Baldasso, Franco; 6; 103; 104; 105; 109; 112; 123; 146; 148; 155; 180
Baldi, Eugenia; 42; 93
Balzac, Honoré de; 313
Bàrberi Squarotti, Giorgio; 4; 318; 349; 350; 351; 352; 359; 360
Barbusse, Henri; 16
Barilli, Renato; 13; 18; 20; 27; 49; 50; 308; 309; 354; 358
Bartoli, Daniello; 305; 343
Bartoli, Domenico; 305; 343
Baudelaire, Charles; 49; 295; 343; 380
Beandasch, Georg; 212; 213; 214; 216; 218; 219; 220; 221; 223; 224; 225; 226; 227; 304
Bernau, Gustav; 287
Bertoni, Clotilde; 28; 33; 73; 248; 311; 312; 313
Bertrand, Juliette; 14; 282; 283; 284; 293; 295
Bettin, Gianfranco; 314
Bianciardi, Luciano; 314
Bilenchi, Romano; 54
Binazzi, Bino; 15; 93; 375
Biondi, Alvaro; 60; 62
Biondi, Marino; 4; 123; 309; 317; 343; 350; 359; 360
Boito, Arrigo e Camillo; 53
Bompiani, Valentino; 67; 75; 78; 130; 131; 258; 259; 260; 261; 264; 265; 267; 268; 270; 271; 272; 273; 277; 309; 340; 386; 392
Bonsanti, Alessandro; 54
Bontempelli, Massimo; 18; 19; 49; 50; 60; 61; 63; 347; 348
Borelli, Aldo; 21; 22; 23; 24; 25; 26; 31; 33; 39; 46; 51; 52; 60; 71; 72; 93; 100; 101; 103; 104; 105; 106; 107; 108; 113; 115; 119; 120; 121; 124; 125; 127; 128; 139; 141; 142; 143; 147; 152; 159; 182; 203; 204
Bosch, Hyeronimus; 345
Botticelli, Sandro; 345
Bragaglia, Anton Giulio; 337
Brahms, Johannes; 345; 360
Braque, Georges; 345
Braun von Stumm, Gustav; 303
Breton, André; 59; 346
Bruegel, Pieter; 296
Bulgakov, Michail; 155
- Busch, Wilhelm; 337
Byrne, Muriel St. Clare; 344
- Caldwell, Erskine; 344
Campana, Dino; 50; 58; 59
Canali, Mauro; 299; 300; 302
Cantemir, Dinu; 191; 248; 256; 278; 283
Capa, Robert; 248; 254
Capote, Truman; 313
Capristo, Annalisa; 159; 160; 177; 178; 183
Cardarelli, Vincenzo; 16; 50
Casella, Gaspare; 253; 263; 264; 265; 266; 268; 269; 270; 271; 272; 273; 274; 277; 281; 282; 283; 284; 285; 286; 287; 288; 293
Cassola, Carlo; 314
Castellano, Giuseppe (generale); 257; 279; 283
Cecchi, Emilio; 16; 49; 50; 51; 279
Céline, Louis-Ferdinand; 45; 70; 193; 295; 395
Cendras, Blaise; 295
Cervantes, Miguel de; 345
Chagall, Marc; 345
Chopin, Fryderyk; 345; 360
Ciano, Galeazzo; 20; 26; 32; 100; 101; 266; 275; 298; 299; 300; 323
Cocteau, Jean; 45; 59; 68; 346
Colby, Frank Moore; 344
Colonna, Tatiana; 242
Comisso, Giovanni; 49; 50; 54
Contini, Gianfranco; 61; 339; 395
Costa, Giovanni; 105; 106; 142; 159; 178; 310
Crad, Joseph; 214; 344
Cranach, Lucas; 213; 345
Crane, Stephen; 313
Cuza, Alexandru Ioan (principe); 175; 177; 180
- Dali, Salvador; 345
Daumier, Honoré; 345
De Chirico, Giorgio; 194; 233; 235; 345
De Foxà, Augustin; 157; 192; 200; 201; 209; 211; 212; 213; 232; 233; 238; 239; 241; 252; 317; 344
De Paulis, Maria Pia; 2; 6; 13; 81; 92; 96; 342
De Ross, Jerome; 300
Dedekam, J. O.; 288
Deledda, Grazia; 49
Denoël, Robert; 70; 283; 285; 295
Di Natale, Paola; 327; 328; 333
Dickens, Charles; 313; 349
Dietrich, Josef; 197
Dix, Otto; 333
Dolci, Danilo; 314
Dombé, Loula; 250; 253; 254; 255; 259
Dombé, Willy; 250; 253; 254; 255; 259
Dorian, Max; 70; 71; 296
Dos Passos, John; 45; 235; 236; 313; 340; 374
Dostoevskij, Fëdor; 155; 343
Douglas, Norman; 345
Dreiser, Theodore; 313

Dubuffet, Jean; 335
 Dürer, Albrecht; 212; 345
 Dutton, Edward Payson; 188; 282; 285; 286, 291; 298; 300

 Eidem, Odd; 303
 El Greco; 296; 345
 Eluard, Paul; 345
 Emerson, Ralph Waldo; 17; 344; 393
 Ercoli, Lucrezia; 5; 343; 351; 362
 Ericsson [Eriksonn], John (tenente); 231; 232; 244
 Eugenio (principe); 155; 197; 228; 229; 231; 240; 278; 290; 317; 322; 330
 Evans, Arthur; 94

 Fabbri, Fabriano; 334; 335
 Fallaci, Oriana; 314
 Falqui, Enrico; 4; 21; 44; 45; 49; 50; 67; 312; 320; 347
 Farnetti, Monica; 325; 326
 Fautrier, Jean; 335
 Fischer, Ludwig; 192; 193; 196; 246; 247; 285; 306
 Foligno, Cesare; 263; 264; 266; 282; 285; 291; 293
 Fortini, Franco; 60
 Franchini, Antonio; 314
 Frank, Hans; 19; 180; 182; 183; 184; 186; 192; 193; 194; 196; 197; 239; 240; 243; 246; 258; 260; 289; 297; 306; 315; 332; 344; 349; 356; 357
 Franz, Kurt; 156; 212; 213; 214; 216; 217; 218
 Fülöp-Miller, René; 112

 Gadda, Emilio; 50; 54
 Gainsborough, Thomas; 345
 García Lorca, Federico; 59
 Garibaldi, Peppino; 15
 Gassner, Emil; 183; 192; 193; 197; 239; 248
 Gatto, Alfonso; 60
 Giacobbe, Carla Maria; 6; 8; 31; 123; 132; 155; 293; 343
 Giani, Renato; 48
 Gnoli Fuzzi, Nera; 305; 306; 307
 Goncharov, Ivan Alexandrovič; 344
 Goya, Francisco; 296; 345
 Grana, Gianni; 4; 13; 29
 Grasset, Bernard; 5; 21; 22; 26; 31; 44; 58; 282; 283; 285
 Griehschammer, Fritz; 198
 Grosz, Georg; 333; 345
 Gualdo, Luigi; 53
 Guarnati, Daria; 84; 131; 274; 275; 276; 277; 280; 281; 283
 Guedalla, Philip; 344
 Guerri, Giordano Bruno; 4; 13; 29; 31; 140; 143; 144; 145; 153; 256; 261
 Guglielmi, Guido; 52
 Guicciardini, Francesco; 24; 371
 Guillén, Claudio; 342
 Gustavo Adolfo (principe); 232

 Halévy, Daniel; 22; 23; 26; 279
 Hamilton, Ian (capitano); 231; 232
 Hearst, John Randolph; 311

 Heine, Heinrich; 337
 Heller, Gerard; 292; 303; 304
 Hemingway, Ernest; 295; 313; 323; 344; 347; 358
 Heunert, Iwan Henrich (generale); 201; 212; 213; 219; 220; 222; 223; 224; 225; 226; 227; 304
 Hillilä, Kaarlo; 192; 204; 205; 206; 209; 235; 322
 Himanka, Irja Palmunen; 220; 221; 222; 223; 224
 Himmler, Heinrich; 192; 198; 199; 204; 208; 210; 244; 259; 288; 295; 322; 357
 Hitler, Adolf; 140; 193; 197; 219; 279; 280; 288; 340
 Hogarth, William; 296
 Honnegger, Arthur; 346
 Hope, William; 322; 354; 355
 Hubert, Florian; 208
 Hugo, Victor; 295; 337
 Huxley, Aldous; 345
 Huysmans, Joris-Karl; 296

 Isnenghi, Mario; 4; 73; 100; 111; 139; 146
 Istrati, Panait; 45; 375

 Jahier, Piero; 50
 Janes, José; 286; 287; 291
 Jangl, Katherine; 287
 Jones, Stanley; 344
 Joyce, James; 59

 Kästner, Erich; 337
 Klingsor, Tristan; 345
 Koestler, Arthur; 295
 Kraus, Karl; 337
 Kundera, Milan; 315; 316

 Laforgia, Enzo Rosario; 5; 14; 46; 74; 75; 76; 77; 78; 80; 90; 92; 130; 131; 183; 260; 264; 272; 273; 340
 Laghezza, Beatrice; 347
 Lagioia, Nicola; 309
 Landolfi, Tommaso; 61
 Lardner, Ring; 344
 Larsen, Bodil Anker; 290
 Lautréamont; 62
 Lawrence, David Herbert; 33; 345; 371
 Laxy, Günter; 198; 199; 200
 Le Courbusier; 345
 Leopardi, Giacomo; 49
 Leppo, Jaakko; 157; 200; 205; 235
 Levi, Carlo; 301; 314; 350
 Levi, Primo; 301; 314; 350
 Lindenbaum, Walter; 156
 List, Wilhem; 104
 London, Jack; 313; 340; 344
 Longanesi, Leo; 18
 Longo, Francesco; 309
 Loria, Arturo; 54
 Lorraine, Percy; 4; 323
 Lubomirski h. Drużyna, Maria Tyszkiewicz (principessa); 255
 Ludwig, Hellmut; 192; 282; 292; 303
 Lugnani, Lucio; 325; 326; 327; 328
 Lukács, György; 52; 340

Lupu, Costantin (colonnello); 175; 357
 Lussu, Emilio; 314
 Luzi, Mario; 60; 255
 Maccari, Mino; 18; 19
 Malraux, André de; 295
 Manet, Édouard; 345
 Mann, Thomas; 248; 337
 Manzano, Aurélie; 5; 343; 366
 Marchese, Lorenzo; 320; 321
 Marchiori, Andrea; 124; 130; 131; 138; 145; 258
 Martellini, Luigi; 4; 16; 27; 40; 41; 43; 59; 75; 79; 80;
 85; 89; 90; 95; 189; 231; 256; 260; 261; 262
 Martinet, Gilles; 294; 295
 Masaccio; 202; 345
 Massenet, Bessand; 46; 341
 Matisse, Henri; 230; 296; 345
 Mattiato, Emmanuel; 2; 5; 6; 9; 13; 14; 16; 17; 33; 44;
 47; 57; 59; 68; 69; 70; 73; 85; 91; 94; 99; 101; 110;
 121; 130; 157; 158; 159; 181; 182; 183; 184; 186;
 190; 231; 343
 Maurer, Victor; 201; 216; 226
 Mauri, Raffaele; 26; 107; 113; 119; 120; 129; 139; 151;
 248
 Merimée, Prosper; 345
 Messe, Giovanni (generale); 140
 Michalesco, Titu; 256; 278; 283; 354
 Michaux, Henri; 335
 Michelet, Jules; 296
 Milhaud, Darius; 345
 Mirbeau, Octave; 295
 Modigliani, Amedeo; 345
 Mondadori, Alberto; 74; 77; 78; 79
 Mondadori, Arnoldo; 44; 46; 67; 68; 74; 75; 76; 77; 78;
 80; 82; 287
 Montanelli, Indro; 14; 33; 113; 141; 312; 393
 Monteverdi, Claudio; 345
 Morand, Paul; 244; 345
 Moravia, Alberto; 54; 61; 63; 302
 More, Paul Elmer; 344
 Moretti, Franco; 319; 320
 Morovich, Enrico; 61
 Mosley, Oswald; 331
 Mosse, Georg L.; 97; 98
 Mottola, Mauro; 129
 Munthe, Axel; 34; 230; 290; 379
 Mussolini, Benito; 17; 18; 20; 21; 22; 23; 24; 25; 26; 31;
 107; 140; 256; 279; 280; 283; 288; 289; 296; 297;
 298; 301; 354; 358; 368; 369

 Nicolson, Harold; 331; 344
 Nietzsche, Friedrich; 337; 343; 360
 Nigro Cove, Jolanda; 338
 Noja, Matteo; 7
 Norris, Frank; 313
 Nykänen, Juho; 217; 220; 221; 222; 223; 243

 Orazio; 345
 Orsucci, Andrea; 5; 334; 336; 342; 343; 360; 366
 Ortese, Anna Maria; 314

 Paccagnini, Ermanno; 73; 312; 313
 Palazzeschi, Aldo, 16, 52, 358; 15; 50; 348
 Panella, Giuseppe; 5; 41; 42; 44; 55; 316
 Papini, Giovanni; 15; 49; 50
 Pardini, Giuseppe; 4; 14; 15; 17; 18; 19; 20; 26; 57; 58;
 59; 94; 95; 96; 97; 145; 367
 Parise, Goffredo; 314
 Parkman, Francis; 344
 Pascal, Blaise; 343; 345
 Pascin, Jules; 296
 Pasolini, Pier Paolo; 314
 Pavelic, Ante; 106; 158; 190; 384
 Pavese, Cesare; 54
 Pavolini, Alessandro; 80; 96; 100; 101; 299
 Péguy, Charles; 295
 Pellegrini, Lino; 59; 146; 148; 157; 159; 258; 260; 262;
 267
 Petroni, Guglielmo; 294
 Picasso, Pablo; 345
 Pick, Robert; 299; 301; 315; 355
 Pietromarchi, Luca; 257; 279; 283
 Pinthus, Kurt; 341
 Piovene, Guido; 304; 305; 314
 Pirandello, Luigi; 49; 52; 53; 348
 Plaquevent, Jean; 360; 361
 Poe, Edgar Allan; 155; 296; 345
 Poettinger, Monika; 337; 338; 346
 Poliziano, Angelo; 345
 Poulenc, Francis; 346
 Praga, Emilio; 53; 287
 Prescott, Orville; 298
 Proust, Marcel; 295; 343
 Pulitzer, Joseph; 311
 Puškin, Aleksandr Sergejevič; 155; 343

 Rabelais, François; 343; 348; 351
 Radine, Serge; 302; 314
 Raguzzi, Carlo; 265; 271; 272; 273
 Rea, Domenico; 314
 Reid, John; 344
 Ricciardi, Stefania; 313; 314
 Rilke, Reiner Maria; 59
 Rizzini, Oreste; 26; 52; 71; 72; 151
 Rizzoli, Angelo; 72; 208; 363; 399; 401
 Rocco, Guido (ambasciatore); 257; 279; 283
 Rochat, Giorgio; 71; 72; 87
 Rodondi, Raffaella; 31; 113; 114; 367
 Ronchi Suckert, Edda; 7; 8; 9; 11; 14; 68; 78; 79; 80; 95;
 142; 145; 160; 246; 247; 248; 249; 253; 255; 260;
 288; 294; 302; 303
 Ronchi, Giorgio; 7; 8; 9; 11; 14; 68; 78; 79; 80; 95; 113;
 114; 118; 123; 142; 145; 160; 243; 246; 247; 248;
 249; 251; 253; 254; 255; 259; 260; 288; 289; 290;
 294; 302; 303; 340
 Rulli, Guglielmo; 125; 257; 272; 279; 283; 346
 Ruppert, Hauptmann; 201; 212; 217; 226
 Russo, Giovanni; 103; 314

 Saint-Exupéry, Antoine de; 295
 Salvemini, Gaetano; 314

Sampieri, Giuseppe Vittorio; 283
 Sartoni, Enrico; 7
 Satie, Eric; 345
 Savinio, Alberto; 50; 60; 61; 63; 272; 337; 338; 347; 348
 Sayers, Dorothy L.; 344
 Schultz, Adelbert (generale); 330; 331
 Schumann, Robert; 345; 360
 Sciascia, Leonardo; 310; 314; 396
 Scotellaro, Rocco; 314
 Sechi, Mario; 347; 348; 349
 Segala, Renzo; 119; 120; 121
 Semionov, Juri; 248; 344
 Senofonte; 345; 376
 Serra, Maurizio; 5; 14; 18; 19; 20; 21; 27; 29; 31; 46;
 50; 93; 95; 99; 100; 105; 106; 108; 112; 113; 125;
 140; 141; 142; 143; 146; 158; 182; 246; 257; 261;
 262; 264; 288; 289; 292; 295; 297; 298; 299; 300;
 301; 304; 309; 316; 318; 367
 Shakespeare, William; 345
 Sica, Beatrice; 61; 328
 Sieburg, Friedrich; 292
 Sinclair Lewis, Harry; 340
 Siti, Walter; 321; 363
 Soffici, Ardengo; 15; 50
 Sörgel, Albert; 340
 Speranza, Virginia; 193; 329; 350; 352
 Steinbeck, John; 345
 Stöckmann, Erwin; 183; 192; 193; 197; 198; 247
 Svevo, Italo; 54
 Swift, Jonathan; 183; 295; 310; 348; 349

 Tarchetti, Iginio; 53
 Tavernier, René; 295; 359; 362
 Temple, Frédéric; 362

 Thoreau, Henri David; 248; 344
 Togliatti, Palmiro; 266
 Tommaseo, Niccolò; 53
 Tosi, Guy; 283; 284; 285; 295; 358
 Tozzi, Federigo; 49; 50; 53
 Tucholsky, Kurt; 156; 337
 Twain, Marc; 345

 Valcini, Alceo; 180; 183; 187; 198; 390
 Vallecchi, Enrico; 4; 35; 37; 44; 45; 46; 61; 64; 68; 75;
 77; 78; 79; 80; 82; 83; 84; 269; 270; 271; 272; 273;
 274; 285
 Van Doren, Max; 344
 Vegliani, Gianfranco; 4
 Vermot, Joseph; 324
 Veronesi, Sandro; 314; 366; 367
 Vittorini, Elio; 21; 54; 60
 Von Hartmann, Alexander; 201
 Von Preussen, Louise; 240
 Von Salomon, Ernst; 295

 Wächter, Otto; 193; 197
 Watteau, Antoine; 345
 Weissman, Willi; 292
 Westman [Westmann], Karl Ivan; 212; 238; 317; 344
 Winner, Percy; 299; 300; 301; 302
 Witt, Sabine; 317
 Wu Ming; 309

 Zausmer, Otto; 297
 Zimmer, Carmen; 290
 Zimmermann, Rudolf; 183; 198
 Zola, Émile; 313