

ALLE ORIGINI DELLA NARRATIVA MALAPARTIANA. I RACCONTI DEGLI ANNI TRENTA¹

A differenza di quanto sostenuto dalla critica, i racconti di Malaparte contenuti nelle quattro raccolte da lui pubblicate nel corso degli anni Trenta – *Sodoma e Gomorra* (1931), *Fughe in prigione* (1936), *Sangue* (1937) e *Donna come me* (1940) – rappresentano la prima ed emblematica tappa del suo percorso letterario. Tali raccolte sono il frutto delle collaborazioni dell'autore a due importanti testate sin dalla fine degli anni Venti, «La Stampa» e il «Corriere della Sera», e contengono i suoi primi esperimenti narrativi. Malaparte scrive in effetti fin da giovanissimo su giornali di diversa importanza, ma solo dal 1928, quando comincia a collaborare con la «Stampa», mette alla prova le sue doti di narratore: è proprio sulla terza pagina del quotidiano torinese che pubblica per la prima volta degli articoli di carattere letterario².

Noto negli ambienti fascisti per l'abbondante produzione di articoli politici a sostegno delle posizioni più radicali del movimento, il polemista cede il passo al narratore probabilmente per evitare di attirarsi delle critiche in un momento tanto fortunato della sua carriera. Il fatto che continui a

¹ Desidero ringraziare la Prof.ssa Beatrice Manetti per i preziosi commenti e l'attenta lettura di una versione precedente di questo articolo.

² Finora non è stata fatta luce sull'origine della collaborazione di Malaparte a «La Stampa»: benché sia noto che egli ne assuma la direzione nel febbraio del 1929, nessuno sembra ricordare che vi pubblicava già dal gennaio dell'anno precedente (Malaparte non vi accenna neanche nel *Memoriale 1946*). La collaborazione del 1928 è provata dalla presenza di cinque articoli conservati all'archivio storico del quotidiano: *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).

pubblicare articoli sulle pagine dedicate alla cultura dimostra come la scrittura narrativa breve si trasformi per lui in una forma privilegiata. Se lo scrittore può vantare a soli trentun anni la nomina a direttore di una delle testate nazionali più importanti, voluta dal senatore Agnelli in persona, non sarà per lungo tempo, perché viene licenziato dopo soli tre anni «per ragioni di natura privata»³. Nel frattempo, nel settembre del 1929, un amico di Malaparte, Aldo Borelli, assume la direzione del «Corriere della Sera». Se alle richieste di collaborazione che Malaparte avanza già dal 1931 egli risponde di non poter assumere nuovo personale a causa della «valanga di collaboratori»⁴, fin dal settembre del 1932 lo rassicura che entro la fine del mese disporrà le pratiche per il suo accesso al «Corriere»⁵: il 15 ottobre 1932 fa firmare a Malaparte il contratto che lo legherà al giornale per i successivi undici anni. L'amicizia con Borelli si rivela preziosa anche durante i trascorsi a Lipari. Arrestato e condannato a un confino di cinque anni nell'ottobre del 1933 a causa di un contrasto con Italo Balbo, Malaparte è costretto a interrompere la propria collaborazione con il giornale e solo grazie all'intercessione dell'amico potrà riprendere nel luglio dell'anno seguente a scrivere articoli per la terza pagina del «Corriere» con lo pseudonimo di Candido. Liberato con tre anni e mezzo di anticipo nel giugno del 1935, torna a firmare i suoi testi col proprio nome dalla fine dello stesso anno e la sua carriera all'interno del quotidiano milanese durerà fino al luglio 1943, anno in cui, dopo la caduta del fascismo, Borelli dovrà lasciare il giornale.

Se Malaparte riunisce i suoi scritti migliori in un volume è perché, in anni in cui la firma di uno scrittore di terza pagina è indice di prestigio per il

³ Valerio Castronovo, Nicola Tranfaglia, *La stampa italiana*, Roma-Bari, Laterza, 1980, p. 120. Giordano Bruno Guerri e Maurizio 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 inizia infatti nel 1935, quando la nuora del Senatore era ormai vedova e quando lo scrittore si era separato da un'altra nobildonna piemontese, detta Flaminia, il cui vero nome non è mai stato rivelato né da Malaparte né dai biografati. Il vero motivo del licenziamento è piuttosto da collegare ad alcune rivalità interne al giornale, in particolare tra Malaparte e Giuseppe Colli, e tra Malaparte e Agnelli, che si stanca presto di avere un subordinato così indipendente. All'origine dei pettegolezzi riguardanti Virginia Agnelli sta forse l'ingente somma ricevuta per la liquidazione.

⁴ Aldo Borelli, *Lettera a Malaparte del 27 maggio 1931*, in fascicolo 661c, Archivio Corriere della Sera (d'ora in poi 661c, AC).

⁵ Id., *Lettera a Malaparte del 22 settembre 1932*, ivi.

giornale, si diffonde tra i giornalisti-letterati l'abitudine di riunire i propri elzeviri in raccolte per evitare che essi vadano persi. Prima di Malaparte, già Pirandello, Deledda, Cecchi, D'Annunzio avevano raccolto in volume i loro articoli. Sulla natura di questa prosa nasce un dibattito che vede opporsi sostenitori e detrattori: dai primi essa è considerata un genere a sé stante, il "capitolo", rappresentativo di un'epoca; per i secondi rappresenta una soluzione parziale ai problemi della moderna letteratura. Caratterizzato dalla rievocazione autobiografica, un linguaggio stilisticamente curato e un tono patetico, il "capitolo" è un genere ibrido tra purismo rondista, frammentismo vociano e lirismo dannunziano. Uno dei principali animatori del dibattito, Enrico Falqui, nel 1938 riunisce i "capitoli" a suo avviso più significativi in un'antologia⁶ ove prendono posto anche due racconti di Malaparte, il quale a sua volta cerca di screditare il critico e l'estetica del capitolo in un articolo apparso sulla sua rivista «Prospettive» nel 1940⁷. Il racconto malapartiano rientra pienamente nella tradizione del racconto moderno: l'autore accorda più attenzione alla narrazione che allo stile; egli non è un prosatore, ma un vero e proprio narratore che, in quanto tale, si costruisce uno stile proprio, basato sull'equilibrio e sulla misura, che lo connettono al genere della prosa d'arte, ma anche sul grottesco e sul perturbante, come dimostrano la violenza improvvisa di certe immagini che analizzeremo nelle pagine seguenti.

Tra il 1928 e il 1940 Malaparte scrive un numero imprecisato di articoli a carattere letterario. All'infuori di pochi racconti inediti, le quattro raccolte dello scrittore sono costituite per la maggior parte da articoli già pubblicati sulle terze pagine della «Stampa» e del «Corriere». Nella ripubblicazione egli modifica qualche titolo, taglia alcune parti di articoli diversi e le riunisce in un nuovo racconto, lascia invariati titoli e contenuti. Degli otto racconti della prima raccolta, *Sodoma e Gomorra*, edita da Treves nel 1931, cinque erano usciti su «La Stampa». Per ciò che riguarda i ventisette racconti della seconda raccolta, *Fughe in prigione* (Vallecchi,

⁶ Enrico Falqui, *Capitoli. Per una storia della nostra prosa d'arte del Novecento. Antologia*, Milano, Mursia, 1964.

⁷ 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» (Curzio Malaparte, *Cadaveri squisiti*, in «Prospettive», n. 5, 15 luglio 1940, ora in Edda Ronchi Suckert, *Malaparte*, vol. V, 1940-1941, Firenze, Ponte alle Grazie, 1993, pp. 269-270).

1936), i tredici della quarta, *Donna come me* (Mondadori, 1940) e dell'ultima, *Sangue* (Vallecchi, 1937), essi erano già comparsi, salvo alcuni inediti, sul «Corriere della Sera».

Prima di addentrarci nella lettura di alcuni testi significativi, che permetterà di mettere in luce la coerenza interna che lega le produzioni brevi di questi anni ai capolavori degli anni successivi, s'impone una breve nota. Ciò che colpisce percorrendo il magmatico *corpus* dei sessanta racconti contenuti in queste raccolte è la mancanza pressoché totale di elementi di continuità. I quattro volumi sfuggono a ogni tentativo di sistematizzazione in quanto sono eterogenei e frammentari, e privi di una continuità tematica che possa fare da collante tra i racconti. Questa discontinuità tanto criticata è tuttavia una cifra essenziale della narrazione malapartiana, che anticipa la grande stagione del romanzo. Per avvicinarsi a questa materia frammentaria, può essere utile suddividere il *corpus* in tipologie narrative che non vanno intese come sistemi separati tra loro, ma come insiemi comunicanti attraverso intersezioni e punti d'incrocio, contenenti spesso testi diversi fra loro, ma aventi la caratteristica comune di situarsi nell'ambito dell'invenzione, dell'autobiografia, della storia, del bozzetto o del mito.

Leggendo alcuni racconti appartenenti alle due categorie più significative, il racconto a sfondo storico e d'invenzione, ci si rende conto che esse contengono più di altre alcuni elementi fondamentali della tecnica narrativa e dello stile dell'autore che ritornano nella prosa romanzesca. In tali scritti si nota come l'esperienza di questi anni segni l'inizio di un percorso di maturazione che si può definire lineare sul piano tematico e formale: è qui che si rintraccia l'origine dell'inconfondibile gusto per una narrazione che, mescolando realtà e invenzione, rende degno di nota ogni tipo di spunto. Distinguere il confine tra la realtà e la finzione non rappresenta una questione di secondaria importanza nell'opera di Malaparte. Egli stesso, nella *Pelle*, liquida la questione nei seguenti termini: quando Pierre Lyautey gli chiede che cosa ci sia di vero nel suo ultimo romanzo, *Kaputt*, il generale Hamilton prende la parola al suo posto affermando che «non ha alcuna importanza [...] se quel che Malaparte racconta è vero, o falso. La questione da porsi è un'altra: se quel ch'egli fa è arte, o no»⁸.

Per lo scrittore, conta non tanto creare una storia nella quale si possa

⁸ Curzio Malaparte, *La pelle*, Milano, Adelphi, 2010, p. 284.

distinguere il vero dal falso, ma racchiuderla in un incantesimo narrativo capace di ammaliare il lettore. Tale atteggiamento conduce a risultati diversi a seconda del tipo di racconto che sceglie d'imbastire: nei racconti storici si declina in una concezione estetica secondo cui ogni evento può costituire materia di narrazione, se lo si sa maneggiare con spregiudicatezza; in quelli d'invenzione, la questione si risolve introducendo la poetica del realismo magico. Riferendosi al racconto *Donna rossa* (uscito sulla «Stampa» il 12 gennaio 1930), Malaparte sostiene che la verità delle singole parti, sebbene provenienti da fonti diverse, rende vera la narrazione nella sua interezza; la realtà *deve* essere alterata, quando non risulta abbastanza avvincente:

Non ho mai capito perché Gaxotte ce l'avesse tanto con quella povera ragazza *che non è inventata da me, ma esiste veramente*, è la sorella di una grande attrice cinematografica del Sovkino, e si chiama Marika Scimisciani [...]. È figlia della proprietaria della più grande pasticceria di Tiflis, e ha del sangue aristocratico nelle sue vene. [...] Povera ragazza, povera Marika! Ma perché Gaxotte aveva tanta antipatia per quella disgraziata creatura? *Ho alterato un po' la fine, nel racconto, per ovvie necessità, attribuendo a Marika la fine di un'altra ragazza di cui mi avevano raccontato la storia*. Ma tutta la cronaca, tutta la passeggiata con Marika fino al cimitero del Convento delle Nowdievici, la visita alla tomba di Lenin, ecc. ecc.; è esatta fin nei più minuti particolari. *Io ho inteso scrivere una «cronaca della vita quotidiana a Mosca», non già un racconto.*⁹

Come emerge dal brano citato, non si tratta di separare la realtà dalla finzione; l'autore monta la sua pellicola in modo da rendere avvincente il proprio prodotto, tagliandone e incollandone le sequenze come meglio crede. Poco importa se le vicende di un personaggio vengano attribuite a un altro: la storia che ne risulta, nel mondo della finzione, sarà vero in sé. Il racconto, essendo realistico ed escludendo qualunque elemento magico, tende a creare un'impressione di veridicità che avvicina le narrazioni alla cronaca o al *reportage*. Il rimaneggiamento del materiale con cui Malaparte altera la realtà non stravolge il senso che essa vuole veicolare. Secondo Maurizio Serra, è questa una caratteristica peculiare anche dei romanzi¹⁰.

⁹ Id., *Lettera a Bessand-Massenet del 17 aprile 1934*, in Edda Ronchi Suckert, *Malaparte* vol. III, 1932-1936, Firenze, Ponte alle Grazie, 1992, p. 408. Corsivi nostri.

¹⁰ Lo studioso ritiene infatti improprio l'uso del termine "romanzo" per designare i capolavori degli anni Quaranta, ma aggira la difficoltà della definizione ricorrendo a

Nei racconti d'invenzione gli elementi magici sono ricercati e messi in evidenza. In essi non ci sono riferimenti a cose o persone identificabili, eppure si avverte una forte verosimiglianza: pur essendo vicini alla realtà quotidiana, nulla, al di fuori dell'io narrante, può farci presupporre la realtà dell'evento narrato. Malaparte ama depistare il lettore inserendo stralci di verità nei sogni ad occhi aperti, e viceversa. A proposito del realismo magico malapartiano si può condividere quanto sostenuto da Fabio Gambaro a proposito di quello bontempelliano, ossia che «solo in apparenza [questo] rimanda alla prospettiva del movimento francese, collocandosi piuttosto nell'area del fantasioso e del meraviglioso»¹¹. I racconti di Malaparte, ancora prima dei suoi romanzi, si situano in una sfera realistica e contemporaneamente onirico-magica, che rappresenta uno dei fili rossi della sua produzione degli anni Trenta.

Tenendo conto di queste considerazioni, ci addentriamo nel primo racconto storico (*La Maddalena di Carlsbourg*, uscito su «La Stampa» il 24 gennaio 1928) in cui si rintracciano alcuni elementi e una struttura simile a quella di alcuni episodi dei romanzi. La narrazione, cronachistica, di cui Malaparte risulta essere protagonista assoluto, è incentrata su alcuni episodi di violenza verificatisi dopo l'Armistizio «contro quelle disgraziate ragazze che durante l'occupazione avevano avuto commercio d'amore coi tedeschi»¹²: nel dicembre 1918, egli si trova in Vallonia con lo sconfitto Corpo d'Armata italiano e assiste all'incipiente e spaventosa caccia alle streghe. Il tono della narrazione è cupo fin dall'inizio: Malaparte racconta quanto traumatico fosse per lui, ventenne, il ricordo del massacro estivo di Bligny; la sua angoscia emerge nei suoi incubi notturni, pieni «d'inseguimenti furiosi, dietro bianchissimi cervi macchiati di sangue»¹³.

Una prima svolta narrativa si ha quando Malaparte, perduto nel bosco in una fredda sera di dicembre, nel cercare la strada di casa s'imbatte nell'osteria proibita del *Sanglier noir*, dove si diceva abitasse una di quelle famose «veneri immonde»¹⁴ che erano state messe al bando in tutte le

termini sostitutivi quali «cronaca, *reportage*, o corrispondenza» (Maurizio Serra, *Malaparte. Vita e leggende*, Venezia, Marsilio, 2012, p. 336).

¹¹ Fabio Gambaro, *Il surrealismo*, Milano, Bibliografica, 1996, p. 81.

¹² Curzio Malaparte, *La Maddalena di Carlsbourg*, in Id., *Sodoma e Gomorra*, Roma, Lucarini, 1991, p. 4.

¹³ Ivi, p. 3.

¹⁴ Ivi, p. 4.

regioni occupate di Francia. L'autore non tarda ad ostentare un atteggiamento provocatorio nei confronti delle leggi prestabilite, e quindi il proprio coraggio, senza precisare tuttavia le ragioni che lo spingono a introdursi nel locale: «Faceva un freddo da lupi; ma non è certo per il freddo che mi decisi a bussare»¹⁵. Una volta entrato, Malaparte si trova di fronte a una persona diversa da quella che il lettore si aspetterebbe: «L'immonda venere di Carlsbourg era una ragazza di poco più di vent'anni, esile e bianca, dai grandi occhi dolci, chiari nell'ombra di una folta chioma bionda [...]. Parlava sorridendo, e quel sorriso triste e sospettoso illuminava una bocca di bambina impaurita»¹⁶. Vinte le prime resistenze della fanciulla, il giovane soldato riesce a ottenerne la fiducia prendendosene cura con piccoli gesti gratuiti: la accompagna a fare la legna, le procura del cibo e le medicine necessarie per curare la scabbia che la affligge. Maddalena rappresenta l'umiltà e la rassegnazione; più volte l'autore la chiama «bambina», anticipando quanto emergerà in *Kaputt*, cioè l'associazione con gli animali, le uniche creature pure, angeliche, degne di pietà. L'umanità e l'empatia di Malaparte contribuiscono a creare il ritratto di un uomo di buon cuore, compassionevole, solidale con gli emarginati: «La sua gioia era così innocente che non ardivo guardarla negli occhi. Una grande pietà mi prendeva, tutte le volte che i nostri sguardi s'incontravano: il primo ad abbassare il viso ero io»¹⁷. L'abbassamento dello sguardo testimonia il rispetto per l'altro: Malaparte non sfrutta la sua posizione di superiorità; si mette alla pari, e la gratuità dei suoi gesti aiuta la giovane a ritrovare il piacere di vivere. Egli accoglie con dolore le confidenze della ragazza sul suo sofferto passato:

una sera la poverina mi prese le mani, v'appoggiò le labbra, si mise a piangere in silenzio. Al principio della guerra, quando già i tedeschi erano entrati a Dinant, il padre e il fratello di Maddalena erano partiti per i boschi in battuta, col fucile a tracolla, nella disperata compagnia dei *franc-tireurs* delle Ardennes. *Hallali! Hallali!* Qualche morto era rimasto disteso nel folto delle abetaie, col viso nell'erba, e gli ulani erano sbucati una mattina sulla strada di Saint-Hubert; i *franc-tireurs* di Carsbourg non avevano più fatto ritorno alle loro donne. Maddalena era rimasta sola con sua madre, nella casa piena d'attesa e di spavento: sola senza potersi difendere. In principio era

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ivi*, p. 4.

¹⁷ *Ivi*, pp. 5-6.

stata presa per forza, poi s'era data per fame. Nessuno, nessuno dunque aveva pietà di lei? Mi sentivo il pianto nel cuore: ti voglio bene, avrei voluto dirle: ma come? Le accarezzavo i capelli, le mani, il viso tiepido di lacrime. La luna saliva lenta nel cielo, sulle immense abetaie sonore nel vento.¹⁸

Il racconto malapartiano è significativo perché contiene delle analogie con l'episodio de *Le ragazze di Soroca (Kaputt)* dove Malaparte racconta alla Principessa Louise von Preussen, nipote del Kaiser Guglielmo II, la storia delle ebreo moldave che, catturate dai tedeschi durante la seconda guerra mondiale, erano costrette a prostituirsi in un bordello militare. Anche questa vicenda prende avvio una sera, poco prima della mezzanotte: «scesi al fiume, mi misi per una viuzza di quel miserabile quartiere, bussai alla porta di quella casa, entrai»¹⁹; anche in questo caso le ragioni della sua visita al bordello non sono chiare, l'autore vi accenna in modo vago, risultando ad ogni modo, anche in questa situazione, un uomo *diverso*: «Non ricordavo più, in quel momento, perché ero venuto in quella casa, eppure sapevo che c'ero venuto di nascosto da Schenk, non per curiosità, o per una vaga pietà, ma per qualcosa che ora, forse, la mia coscienza rifiutava»²⁰. Le ragazze del bordello «erano tutte molto giovani, qualcuna ancora bambina: [...] indossavano [...] i loro vestiti migliori, quei vestiti semplici e onesti delle ragazze borghesi di provincia [...]. Avevano l'aria umile, timida e spaurita»²¹; una di loro, Susanna, «aveva un viso lungo, stretto, una piccola bocca triste dalle labbra fini. Pareva la bocca di una bambina»²². Dopo qualche battuta di dialogo utile a introdurre i personaggi, il discorso cade sugli uomini tedeschi, e la ragazza chiede a Malaparte se li trova gentili. Alla risposta affermativa del suo interlocutore,

Susanna si mise a ridere, guardandomi in modo strano. Qualcosa di bianco e di molle nasceva in fondo al suo sguardo, pareva che i suoi occhi si

¹⁸ Ivi, p. 6.

¹⁹ Id., *Kaputt*, Milano, Adelphi, 2014, p. 323.

²⁰ Ivi, p. 324.

²¹ Ivi, p. 322.

²² Ivi, p. 325. Nella versione originale della *Maddalena di Carsbourg*, Malaparte descriveva la ragazza nei seguenti termini: «Parlava sorridendo, e quel sorriso triste e sospettoso illuminava una bocca dalle labbra fini e pallide, ingenua e dolorosa come una bocca di bambina impaurita» (Id., *La Maddalena di Carlsbourg*, in «La Stampa», 24 gennaio 1928, p. 3).

disfacessero. [...] «Oh, certo», disse [...] «[i tedeschi] sono il mio ultimo amore». Mi accorsi che i suoi occhi erano pieni di lacrime: e tuttavia sorrideva. Allora le accarezzai dolcemente la mano, e Susanna piegò la testa sul petto, lasciando che lacrime silenziose le inondassero il viso. [...] Susanna taceva, [...] la mano abbandonata fra le mie mani. Pareva non respirasse. E a un tratto disse a voce bassa, senza guardarmi: «Credete che ci rimanderanno a casa?». - «Non possono trattenervi qui dentro tutta la vita». - «Ogni venti giorni fanno la muta delle ragazze [...]. Son già diciotto giorni che siamo qui. Ancora due giorni, e poi ci daranno il cambio. Ci hanno già avvertite. Ma credete proprio che ci lasceranno tornare a casa nostra?». Sentivo che aveva paura di qualcosa, ma non riuscivo a capire di che.²³

L'incontro di Malaparte con Susanna è permeato, come quello con Maddalena, da un forte patetismo. L'autore rivela la stessa capacità di porsi allo stesso livello dell'altro, favorendo l'innestarsi di un rapporto di fiducia e di confidenza. Tornando a Maddalena, dopo la sua confessione la trama procede verso la conclusione. Ci troviamo infatti di fronte a una seconda svolta narrativa: nel momento in cui, verso Natale, i soldati di Carlsbourg fanno ritorno alle loro case, «l'odio contro le sciagurate che s'erano vendute agli invasori divampò da un capo all'altro delle Ardenne»²⁴. La narrazione assume allora un ritmo esasperato: le case delle «immonde» vengono messe a fuoco e loro stesse vengono uccise tra le peggiori umiliazioni. Il Corpo d'Armata italiano, incaricato d'impedire le violenze facendo sgomberare le indiziate, si oppone alla cieca rabbia del popolo, e Malaparte descrive il suo affannoso tentativo di mettere in salvo Maddalena e sua madre. Protagonista di quest'ultima parte è proprio il suo personaggio: il nome della ragazza, ormai rassegnata al proprio destino, scompare dal testo per ricomparire solo nelle ultime righe. Prima di trasformarsi in personaggio secondario, pronuncia con «voce tranquilla»²⁵ parole che dimostrano una rassegnazione e un coraggio sacrali, che la innalzano allo stato di martire: «Han dato fuoco alla casa della Valghedem [...]: bruceranno anche la nostra. Dio non ha misericordia di noi»²⁶.

Ha allora inizio la missione di salvataggio condotta da Malaparte, che si configura come una disperata corsa contro il tempo: dopo essere volato da

²³ Id., *Kaputt*, cit., pp. 326-327.

²⁴ Id., *La Maddalena di Carlsbourg*, in *Sodoma e Gomorra*, cit., p. 6.

²⁵ Ivi, p. 7.

²⁶ *Ibid.*

un lato all'altro della città per farsi assegnare un distaccamento di soldati dal suo Comando, torna al *Sanglier noir* per scortare le due donne fino al convento di Carlsbourg, ma è troppo tardi e la vicenda si conclude tragicamente: «“Fuoco in aria!” gridai. Ai colpi, la folla indietreggiò, si sbandò. Ma prima ch'io potessi buttarmi su Maddalena, e soccorrerla, un uomo le fu sopra, la colpì all'inguine, si rialzò gettando un coltello, e sparì nel bosco»²⁷. La morte inattesa della ragazza rende la conclusione a effetto: l'immagine di quella lama tagliente, per la sua asciutta e improvvisa brutalità, riesce a impressionare anche il lettore. Se ricordiamo che questo è il racconto di apertura della prima delle quattro raccolte pubblicate da Malaparte, il dato è ancora più significativo: tredici anni prima della comparsa di *Kaputt*, il motivo della crudeltà è già un elemento essenziale per generare empatia e suscitare pietà e orrore, un catalizzatore di sensazioni contrastanti, uno stratagemma al servizio della poetica dello *choc*. Anche la vicenda delle *Ragazze di Soroca* si conclude in modo analogo: pur non descrivendo apertamente la tragica fine di Susanna e delle altre ragazze del bordello, il narratore conclude il suo aneddoto spiegando a Louise che, dopo essere state sfruttate per venti giorni fino ad essere ridotte «come stracci»²⁸, esse venivano condotte al fiume e fucilate.

Un altro testo, questa volta d'invenzione, dove s'intravedono i meccanismi che caratterizzeranno alcuni dei passi migliori di *Kaputt*, è *La figlia del pastore di Börn* (apparso per la prima volta nel 1931 in *Sodoma e Gomorra*), nel quale è descritta l'inquietante parabola della psicosi del pastore di un piccolo paese svedese dopo la morte della moglie Maria. Nel racconto, il pastore di Börn, pazzo di dolore per la perdita della compagna, immagina di continuare a vederla in sua figlia Anna. Quando lei s'innamora di Guda, il nuovo pastore del paese, e lo sposa, il vecchio padre s'ingelosisce al punto da ucciderlo a bastonate. Una caratteristica importante del racconto è la narrazione in prima persona da parte di Anna: l'intradiegesi, utilizzata unicamente in questo racconto, ha un effetto patetico che lo rende conforme ai canoni tradizionali.

Negli altri racconti d'invenzione questa tecnica è abbandonata a favore dell'extradiegesi, che consente allo scrittore una maggiore elasticità rispetto alla materia narrativa. Gli eventi del racconto si svolgono con un ritmo lento, seguendo un filo sottile sul quale i personaggi sono destinati a

²⁷ Ivi, p. 8.

²⁸ Id., *Kaputt*, cit., p. 330.

perdere l'equilibrio alla fine del loro percorso. Il testo è immerso in una tensione sotterranea che sfocia nella conclusione, l'efferato omicidio del pastore Guda da parte del padre di Anna. È importante notare che il momento dell'uccisione non viene descritto, ma solo ricostruito a posteriori: questa narrazione indiretta crea un effetto di sorpresa e orrore contenuto. Il modello di questo racconto viene ripreso ed esasperato in due racconti di *Sangue*, *Madre che cerca il suo bambino* (inedito) e *Un giorno felice* (uscito sul «Corriere della Sera» il 4 maggio 1937), nei quali gli atti imprevedibili e violenti con cui si concludono entrambi vengono narrati in modo diretto e particolareggiato. Abbandonata la narrazione intradiegetica, Malaparte descrive in terza persona sia la disperazione della madre che ha perso il figlio ma continua a cercarlo ossessivamente tra le asfittiche mura della propria casa, sia la “normale” giornata di un impiegato del Catasto per le vie di Roma. Se può già essere considerato violento l'atto conclusivo di *Madre che cerca il suo bambino*, ovvero il morso da parte del cane al seno della donna che, credendo di vedere nella bestia il figlio morto, tenta di allattarlo, il finale di *Un giorno felice* rappresenta un gesto di violenza inaudita.

Quando quest'ultimo testo apparve sul «Corriere», esso offriva la descrizione dell'inizio di una particolare giornata del cavalier Bonfante; in *Sangue*, invece, 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»²⁹. La prima parte, che corrisponde a quella apparsa sul «Corriere» rimasta invariata, ha un tono «ambiguamente polemico nei confronti del regime»³⁰: il narratore racconta la commozione del protagonista durante i festeggiamenti del sabato fascista dinanzi alle schiere dei Balilla e delle Camicie nere. Pieno di ingenua gioia, Bonfante decide, per festeggiare la nobiltà del proprio paese, di pranzare in un'osteria.

²⁹ Giorgio Luti, *Introduzione*, in *Sangue*, Firenze, Vallecchi, 1995, p. 13. Secondo il critico, la ripresa di un determinato materiale cui ne viene sovrapposto un altro di nuova ispirazione non è la sola: anche nella seconda parte «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». Questo modo di organizzare il materiale narrativo a partire da piccoli nuclei sarà tipico della stagione del romanzo.

³⁰ Ivi, p. 12.

Fin dall'inizio del racconto percepiamo in questo personaggio, che, preciso e puntuale, non ha mai saltato un giorno di lavoro, una vena nevrotica, e la sensazione cresce nella seconda parte, facendo sì che la tensione di fondo aumenti a poco a poco. Se Malaparte avesse mantenuto la versione originale del racconto, esso avrebbe dovuto finire qui, senza che la tensione avesse modo di sfogarsi. In *Sangue*, invece, il testo prosegue e lo scrittore vi lavora in modo da rendere il testo più ambiguo dal punto di vista psicanalitico. Nell'osteria, il cavaliere beve e chiacchiera con un operaio appena incontrato, attirando ben presto una piccola folla festante. Entusiasta, con la lingua sciolta dal vino, Bonfante dapprima scherza felice, poi lentamente cambia umore e perde il controllo di sé: si esalta, si piange addosso, cade per terra attirandosi l'antipatia dell'oste. Nonostante gli operai cerchino di sostenerlo e incoraggiarlo, Bonfante perde il buonumore, si sente l'unico prigioniero e infelice in mezzo a una schiera di uomini liberi e felici. Tutti si rendono conto che è arrivato il momento di tornare a casa. Una volta giuntovi, il cavaliere ritrova un momento di pace sorseggiando il brodo preparatogli dalla governante, ma quel confortante stato di benessere è presto interrotto dall'arrivo del gatto, che, piantandogli ripetutamente le unghie nelle gambe, lo innervosisce al punto da indurlo a commettere un atto 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.³¹

La governante, osservata la scena immobile per la paura, pensa che il cavaliere sia impazzito, ma guardandolo 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»³². A proposito di tale conclusione, Martellini suggerisce che Bonfante sembrerebbe «aver concluso la piatta e monotona esistenza [...] con la morte felice nel sonno, scaricata ormai la sua antica nevrosi uccidendo l'animale dentro di sé e quindi se stesso»³³. Quel che è certo è che il Cav. Bonfante, così come il pastore di Börn, è un personaggio disturbato, che esterna il proprio malessere esercitando violenza su una creatura innocente. Nella quarta parte di *Kaputt, Gli uccelli*, 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»³⁴, durante il quale questo ragazzo dall'apparenza angelica gli aveva spiegato come avesse imparato «à tuer les juifs»³⁵, a uccidere gli ebrei:

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.³⁶

La descrizione agghiacciante di quest'atroce tecnica didattica, inaspettatamente raccontata da Malaparte durante un convivio, richiama in modo evidente l'uccisione del gatto del cavalier Bonfante. A ben vedere, l'unica differenza tra la crudeltà del protagonista del racconto e il giovane

³¹ Curzio Malaparte, *Un giorno felice*, ivi, pp. 172-173.

³² Ivi, p. 174.

³³ Luigi Martellini, *Malaparte narratore*, in Id., *Il labirinto delle scritture*, Roma, Salerno, 1996, p. 157.

³⁴ Curzio Malaparte, *Kaputt*, cit., p. 280.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

soldato di *Kaputt* risiede nel fatto che il primo ha ucciso come in *trance*, «preso da un cieco furore»³⁷, mentre il secondo ha commesso il gesto con la consapevolezza che quello sarebbe stato solo il primo di una serie di atti ancora più spietati. I due episodi non sono accomunati solo dal tema della crudeltà dell'uomo di fronte all'innocenza animale, che risulterà fondamentale per l'impianto del romanzo del 1944, ma anche dalla tecnica con cui sono narrati. Se pensiamo alla macabra minuzia con cui 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 produrre uno *choc*. Come evidenzia Giuseppe 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 dello *choc* visivo attraverso la rappresentazione di episodi scelti per colpire direttamente l'immaginazione di chi legge»³⁸. In *Kaputt* la scrittura risulta più asciutta e incisiva rispetto alle prove degli anni Trenta. Tuttavia il meccanismo narrativo è già 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 e sconcertante per il lettore.

Tutta la prima produzione narrativa di Malaparte, sottolinea ancora una volta Panella, «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»³⁹. La consapevolezza di non aver ancora raggiunto con i racconti la forma più alta della sua scrittura non è mai stata per Malaparte una ragione sufficiente 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 voleva raccogliere in volume i lavori rimasti esclusi dalle precedenti raccolte. Sulla funzione di passerella tra i racconti e i capolavori degli anni Quaranta si esprimono tuttavia pochi studiosi. Luti, per esempio, ritiene che *alcuni* racconti di *Sangue* traccino la strada verso i romanzi della maturità: da questi deriverebbero tanto «la definitiva maturazione della componente lirica che culminerà in *Donna*

³⁷ Id., *Un giorno felice*, in *Sangue*, cit., p. 172.

³⁸ Giuseppe Panella, *L'estetica dello choc. La scrittura di Curzio Malaparte tra esperimenti narrativi e poesia*, Firenze, Clinamen, 2014, p. 41.

³⁹ Ivi, p. 44.

come me»⁴⁰, quanto «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*»⁴¹. Il discorso può e deve invece essere allargato da *Sangue* alle 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 sempre accanto ad altre componenti, e di certo non si esaurisce in *Donna come me*. Lo scrittore compie un itinerario narrativo lineare, senza cesure che affonda le radici fin negli ultimi anni Venti per concludersi con i romanzi degli anni Quaranta. Una lettura attenta dei testi dimostra che la sperimentazione di questi anni, ugualmente composita, contiene almeno un tassello rintracciabile nel romanzo. Le prove degli anni Trenta rappresentano per Malaparte un punto di partenza nel suo percorso di maturazione letteraria: oltre a dimostrare nella maggior parte dei casi una ricerca e una sperimentazione narrativa autonome nel panorama dell'epoca, esse definiscono, con la loro essenziale brevità, il maggior punto di contatto con la prosa romanzesca.

Beatrice BAGLIVO

Università degli Studi Torino
Université Nice Sophia Antipolis

⁴⁰ Giorgio Luti, *Introduzione*, cit., p. 17.

⁴¹ *Ibid.*