

La lunga agonia del secolo breve, secondo Curzio Malaparte

di *Maria Stella Barberi*

*Only the suffering is real. The causes for which we
suffer are contemptible and ridiculous*
Dan Billany, *The Trap*

ABSTRACT *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti* (*Long live Caporetto! – The Uprising of the Damned Saints*) by Curzio Malaparte with its very title provokes openly the memory of the Italian tremendous defeat during WWI. To those celebrating the bravery of winning heroes, the novel sounded desecrating, as it still does now. However, its aim was precisely opposite: the defeated are redeemed, the redemption process is sacralised within the frame of a theological narrative. This intention lies under all of the writer's great novels, from *the Skin* to *Kaputt*. In his *Diary of a foreigner in Paris* he persistently meditated upon it: here, to the nihilistic metaphysics of his time, he opposes a different image of pain and blood inspired by Christ's bearing on the human nature. The paper is structured around Malaparte's "novelistic truth", which speaks for the infantry and which is concealed, instead, by the "romantic lie" of winning bravery.

KEYWORDS: War – Narrative theology – Catholic Reformation and Protestant Reformation – Conscientious objection – Personal responsibility

Per commemorare il centenario della nascita di Curzio Malaparte, il 2 febbraio del 1998 fu emesso un francobollo che raffigura il volto maturo dello scrittore su uno sfondo bellico, di trincee e movimenti di truppe. In effetti, egli fu soldato e inviato di guerra per le maggiori testate giornalistiche italiane, nei differenti teatri di guerra del Novecento. Così, quel volto sul francobollo commemorativo li simbolizza, allo stesso modo in cui il raccontare dello scrittore *vendica*¹ la presenza, su questi teatri di guerra, di una intera genia di miserabili figli della terra: sin dall'inizio, narrativamente, con *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*² – e con le opere

¹ È il significato latino di *vindicare*: rivendicare a sé, proteggere, difendere, attribuire a sé; mentre quello di punire, è reso, piuttosto, dal verbo *ulciscere*. Questa accezione del termine *vindicare* trova sviluppi negli studi di etnologi, storici e filosofi; si veda, ad esempio, il volume, pubblicato a cura di G. Courtois, *La vengeance dans la pensée occidentale*, Editions Cujas, Paris 1984, e in particolare il saggio introduttivo di Gerard Courtois: "La vengeance, du désir aux institutions", pp. 9-36.

² Curt Erich Suckert, il futuro Malaparte, pubblica *Viva Caporetto!* a Prato, a conto d'autore, nel 1921, e ripubblica, ancora nel 1921, a Roma, per le edizioni Rassegna internazionale, con il titolo *La rivolta dei santi maledetti*; con questo titolo, il libro appare di nuovo nel 1923, con alcune varianti e una lunga Postfazione dal titolo "Ritratto delle cose d'Italia, degli eroi, del popolo, degli avvenimenti, delle esperienze e inquietudini della nostra generazione". Viene tre volte pubblicato e tre volte sequestrato sotto i diversi governi: Giolitti, Bonomi, Mussolini. *Le opere complete di Curzio Malaparte*, a cura di E. Falqui, pubblicano *La*

successive, fino alla seconda guerra mondiale e oltre. Da *Kaputt* a *La pelle*, alla commedia *Anche le donne hanno perso la guerra*, al film *Cristo proibito*³, al romanzo del 1952, rimasto incompiuto, *Mamma marcia*⁴.

Da *Viva Caporetto!* a *Mamma Marcia*, quindi, sappiamo che il giovane Suckert nell'ottobre 1917 non era a Caporetto, ma, “fante tra i fanti”, ne volle testimoniare il riscatto⁵. Sono fanti contadini che da ogni parte dell'Italia nel 1915 marciano alla guerra con la medesima rassegnazione, il medesimo *bonheur végétatif* che Alexis de Tocqueville attribuisce al popolo dell'*Ancien regime*. Basta però il primo anno di guerra perché i fanti passino dalla rassegnazione alla disperazione. A mutare di forma fu innanzitutto la morte naturale, quella composta nelle bare “infiorate”. La morte andò a fissarsi sui corpi immoti, affissi senza difese alle spine delle trincee di guerra. Il povero, il cristianissimo fante – preso, anzi, ghermito dalla morte, totalmente esposto a una volontà a lui esterna – si è umanato. Il fante si “umanò”.

Come nell'immagine onirica, evocata in *Mamma marcia*, del nuovo nato, le cui radici vitali giacciono nel corpo in via di putrefazione della madre, dall'una all'altra guerra, lo scrittore Suckert/Malaparte guarda alle lacrime, al sangue, alla disperazione d'Italia e d'Europa, come al solo strumento del loro riscatto. Oscuro e spaventoso nutrimento che già smotta in immagini grottesche e nella ferocia verbale di questa Caporetto, dalla cui agonica terra egli vede addirittura lievitare gli ultimi nati⁶.

rivolta dei santi maledetti del 1923 (in C. Malaparte, *L'Europa vivente e altri saggi politici (1921-1931)*, Vallecchi, Firenze 1961, pp. 7-204). Le edizioni successive riprendono entrambi i titoli delle versioni del 1921: *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*, ma L. Martellini (a cura di), in C. Malaparte, *Opere scelte*, Mondadori, Milano 1997, propone il testo del 1923, mentre M. Isnenghi (a cura di), Mondadori, Milano 1981 e M. Biondi (a cura di), Vallecchi, Firenze 1995 propongono il testo del 1921. Salvo diversa indicazione, citiamo dall'edizione del 1921 a cura di M. Isnenghi.

³ *Il Cristo proibito*, ricorda Luigi Martellini, “iniziato a scrivere fin dal '45 e contrattualmente definito nel '47 come *romanzo*, trasformato nel '49 in *soggetto*, e poi in *sceneggiatura* [...] collocandosi tra *Kaputt* e *La pelle* fa da spartiacque tra gli avvenimenti tragici della guerra e le conseguenze esistenziali, ideologiche e morali” (*Introduzione. La croce, alcuni segni, un eroe*, in C. Malaparte, *Il Cristo proibito*, a cura di L. Martellini, ESI, Napoli 1992, p. 17). Se può parlarsi di spartiacque è la sofferenza che lo determina. Malaparte afferma che nelle società moderne è proibito soffrire per gli altri. Chi contraddice questo divieto incorre nella censura e nel rifiuto. Lo afferma più volte, in particolare nei suoi commenti al film.

⁴ Cfr. C. Malaparte, *Kaputt*, Adelphi, Milano 2009; Id., *La pelle*, Adelphi, Milano 2010; Id., *Anche le donne hanno perso la guerra*, Aria d'Italia, Roma-Milano 1954; Id., *Mamma marcia*, Vallecchi, Firenze 1959.

⁵ Giusta il titolo del libro di M.S. Barberi – G. Fornari, *Il riscatto dei fanti. Caporetto tra letteratura, storia e memorialistica*, con una prefazione di F. Mercadante, Gangemi editore, Roma 2018.

⁶ C. Malaparte, *Mamma marcia*, cit., pp. 13-17, e pp. 58-61. L'altra guerra è “la continuazione della guerra del 1914”, scrive Malaparte in una lettera aperta a Alessandro Pavolini, citata da G. Pardini nel saggio che introduce la raccolta *Prospettive. Direttore Curzio Malaparte. 1939/1943 II serie*, Cesati editore, Vallecchi, Città di Castello 2006, p. 15. Così pure in *Il Volga nasce in Europa*: “E quei morti distesi fra i reticolati, quei cadaveri ghiacciati [...] 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, gli stessi gesti”, C. Malaparte, *Il Volga nasce in Europa e altri scritti di guerra*, a cura di E. Falqui, Vallecchi, Firenze 1965, p. 214.

Il fatto è che i figli guerrieri non ricevettero ‘in proprio’ secondo giustizia il riscatto di cui si diceva; esso non fu mercede agli affrancati (o semplicemente distaccati) dalla loro matrice “Tutti fatti a sembianza d’un Solo; Figli tutti d’un solo Riscatto” (Manzoni, *Il conte di Carmagnola*, II, 121-122). Fu invece l’*infinito inumano*, la libertà e la potenza degli spazi dell’universo, che i fanti presero a scoprire in questi anni di guerra, senza volerlo, giacché quest’*infinito inumano* è loro tanto estraneo tanto quanto è loro estraneo l’aver parte all’*infinito umano*. In tale duplice scoperta sta la fine della loro naturalità premoderna, e con essa del “mistero dell’essere e della sofferenza” dei figli nati dalla terra⁷.

L’ampia e originale saggistica politica degli anni successivi – da *Europa vivente* (1923) a *Italia barbara* (1925) – vi coglie il “dramma della modernità” e vi adombra la vocazione Controriformista del fascismo nascente, di cui scorge i risvolti artistici e letterari barocchi, mentre reclama quelli teologico-politici, in contrapposizione al Romanticismo e alla Riforma⁸.

Nel frattempo, i fanti che fecero Caporetto – *santi* e bestemmiatori – hanno posto fine alla Belle Époque. Recisamente, la Belle Époque finisce nella Grande Guerra, finisce nella disgregazione sociale. È venuta meno l’illusione riguardo alla santità dello Stato, con il suo corteo di equivoche sudditanze alla “greca” degli alti gradi dell’esercito e di umilianti prostrazioni ai “vigliacchi” e agli “opportunisti” che hanno acquistato le loro glorie nella vergogna, e si offrono da soli alla dissezione. Il giovane Suckert certo non sottovaluta le trasformazioni della geo-politica spirituale dell’Europa: il crollo degli Imperi, l’infrangersi brusco dell’ordine degli Stati. Ma avverte già che l’Europa avrebbe cercato invano nell’unità ideologica l’argine contenitivo del caos, contro la disgregazione sociale. Sa inoltre, soprattutto, che il “dramma della modernità” evolve dalla “metafisica in meccanica”, dal “libero pensiero in funzionario di stato”⁹. Le nazioni europee vi hanno partecipato ciascuna a suo modo, ora convertendo la vita “frammentaria” e “spezzettata” al “mastodon-

I confronti, le continuità e le fasi della lunga guerra del Novecento europeo li troviamo sovente (costanti, sistematici e determinanti) negli scritti di Malaparte si veda infra.

⁷ C. Malaparte, *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*, con *Introduzione* di M. Isnenghi, Mondadori, Milano 1981, pp. 56-59 e p. 50. Della lunga guerra che nel suo procedere si fa sempre più “esterna a noi”, Malaparte scrive ancora in “Brancati e la morte”, uno dei pezzi di *Battibecchi* del 1954: “La guerra mi aveva fatto capire una cosa fondamentale: che la morte non è in noi, non nasce dentro di noi, da malattia, o da volontà di morire, o da decadenza senile, ma è fuori di noi, è qualcosa di esterno a noi, è un essere che vive al di fuori di noi. [...] Questo avevo capito in guerra, dove, più che in ogni altra circostanza, la morte appare quel che è veramente, qualcosa di esterno a noi”, C. Malaparte, *Battibecchi*, a cura di Enrico Nassi, Shakespeare and Company, Firenze 1993, p. 172.

⁸ Il fascismo avrebbe restituito identità culturale al mondo latino e portato a compimento la Controriforma, allo stesso modo in cui la Grande Guerra avrebbe proseguito la rivoluzione nazionale del 1821 e portato a compimento il Risorgimento. In ciò, Malaparte rappresenta la posizione simmetrica a quella avanzata da Gobetti, che attribuisce alla non realizzata Riforma italiana tutti i problemi di arretratezza culturale, sociale, economica. Tale confronto tra i due giovani amici ricorda anche lo storico F. Perfetti, vedi infra. Su Malaparte barocco vedi A. Orsucci, *Il “giocoliere d’idee”, Malaparte e la filosofia*, Edizione della Normale, Pisa 2015, p. 154 ss.

⁹ C. Malaparte, *Viva Caporetto!*, cit., p. 39.

tico, al governativo e al prescrittivo”, ora buttandosi “in ginocchio dinanzi al “particolare”¹⁰. Ma nelle trincee della prima guerra mondiale i fanti di Caporetto, cioè gli uomini tutti, “impararono *così* a capire la morte, cioè *l’infinito umano*”. In buona sostanza, è questo il “dramma della modernità”, il suo palesare per ogni dove la crisi dell’*“infinito umano”*. Volerlo ignorare, significa preparare un futuro opprimente e straordinariamente in linea con l’ansia, esasperata e disumanizzata, di abbandonare il vecchio mondo per raggiungere il *nuovo mondo* che, in quegli anni, si annuncia con la fantastica distopia anticipatrice di Aldous Huxley.

Invero, alla fine della Grande Guerra, non l’espandersi internazionalista dell’*“oceanismo”*¹¹ e neppure le statualità ricostruite importano per predisporre il centro di riferimento dell’ordine europeo, divenuto riserva di detriti e cumulo di rovine. Tocca invece agli scrittori presagire l’impossibilità di un campo neutro, tanto pacifico e progressivo, tanto eroico e guerriero. Tocca loro mostrare il significato della centralità perduta dell’Europa come crogiolo della “rinascita” dall’inesauribile dolore dei vinti, e conseguente coronamento della comune sconfitta di vinti e vincitori.

“Nulla del mondo | redimerà ciò ch’è perso | di noi”, scrive Clemente Rébora¹². Giacché, queste sofferenze e queste perdite, il Novecento europeo le “contiene” in duplice accezione: sia con l’implodere di un disprezzo endogeno – *causae suae* –, che è la malattia dei vinti; sia con il porre confini al loro virulento manifestarsi – a stento però –, nel silenzio irredento dell’Europa, riempito di vuote parole.

E allora “che il teatro cominci”, scrive Balzac. Ed è teatro per Malaparte, sin da *Viva Caporetto!*, teatro di guerra tradotto in opera teatrale, nello stile, nella misura, nel ritmo – e nelle intenzioni esposte nel “Ritratto delle cose d’Italia”¹³. A questo risultato il giovane letterato è giunto rapidamente attraverso gli inquieti mesi dalla fine della guerra in Belgio, Francia e Polonia, passando da impulsivi, ambiziosi progetti di usurpazione alla loro conversione “romanzesca”, che lo sottrae alla propria

¹⁰ *Ivi*, pp. 29-30. Vedi anche F. Mercadante, *Prefazione*, in M. S. Barberi - G. Fornari, *Il riscatto dei fanti*, cit., pp. 7-22, in part. pp. 7-8.

¹¹ Cfr. *Malaparte*, a cura di Edda Ronchi Suckert, 12 voll., Ponte delle Grazie, Firenze 1991-1994, vol. I, pp.189-193. Maurizio Serra taglia corto così la controversa questione: l’oceanismo non porta da nessuna parte, non porta all’azione, e Malaparte ha bisogno dell’azione. La rivista e il proclama di “Oceania” sono ben presto accantonati, così come il progressismo e il futurismo, e lo scrittore inizia a collaborare con l’organo del regime “Conquista dello Stato”. Poco gli importano però i temi modernisti che interessano invece Mussolini. Per Serra è soprattutto *Tecnica del colpo dello stato* a mostrare che la storia è tragica. Dopo la crisi e il fallimento della rivoluzione del popolo, l’usurpatore occupa tutta la scena della tragedia moderna della storia, ma ormai è un usurpatore piccolo borghese. La tragedia moderna come appare nella *Tecnica* è fatta da piccolo-borghesi. Tragica tuttavia è la solitudine shakespeariana di questi piccoli borghesi, la violenza, il sangue. Cfr., M. Serra, *Malaparte. Vies et légendes*, Grasset et Perrin, Paris 2011, pp. 102-104, e il programma *Le Sémaphore : Curzio Malaparte (1898-1957): Une vie, une œuvre*[2012].

¹² C. Rébora, «Voce di vedetta morta», *Tutte le poesie*, qui citata da *Cinque guerre (1911-1945): poesie e canti italiani*, a cura di R. Laurano e G. Salvetti, Nuova accademia, Milano 1965, p. 164.

¹³ Vedi nota 2.

“menzogna romantica”¹⁴.

Non convince, pertanto, Giordano Bruno Guerri, in *Malaparte aveva ragione*, quando scrive: “A proposito di Caporetto, Malaparte pensava che i fanti italiani non avessero perso quella battaglia, ma avessero deciso di invadere l’Italia con una pseudo ritirata”¹⁵. Sbaglia per eccesso di letteralità – come, del resto, equivocano altri critici. Non si può prendere alla lettera *Viva Caporetto!* È l’Autore che lo afferma nel “Ritratto delle cose d’Italia”, testo considerato da quegli stessi critici come una ritrattazione opportunistica, e che è invece il riscatto letterario – l’unico possibile – di una usurpazione, di un’appropriazione indebita. Avviene, difatti, che il tema dell’usurpatore e quello del teatro, nelle loro polivalenti accezioni e trasposizioni, sovrapponendosi, forzano a comporre il senso comune degli eventi narrati: senso creatore di spazio “non solo intellettuale, non solo morale, ma storico, ma politico, ma sociale”¹⁶.

Così, teatralmente – alla maniera degli *autos sacramentales* – agisce il riscatto che i fanti attendevano, forse cercarono, ma non ebbero, dallo Stato. Così, Caporetto sopravvive sulla “scena-pagina”, come l’atto unico, come l’interpretazione religiosa di un legame, “coscienza e voce di popolo”¹⁷. Suckert/Malaparte, l’improvvisato condottiero che ha fallito nella prova, vi riversa i conflitti, le reazioni e le polemiche

¹⁴ *Menzogna romantica e verità romanzesca* è il titolo del libro di René Girard, uscito in Francia nel 1961, in cui la “menzogna romantica” è una categoria che viene opposta al disvelamento della verità in letteratura.

¹⁵ B. Guerri, *Malaparte aveva ragione*, in R. Barilli - V. Baroncelli (a cura di), *Curzio Malaparte Il narratore, il politologo il cittadino di Prato e dell’Europa*, CUEN, Napoli 2000, p. 172. Guerri è autore della biografia *L’arcitaliano. Vita di Curzio Malaparte*, Bompiani, Milano 1980, riedito nel 2015. Una interpretazione militante e partigiana di *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti* propone anche Marino Biondi, vedi *infra*.

¹⁶ “Quale sia la parte della letteratura in tutto questo moto d’idee e di sentimenti, di fatti, non parrà chiaro a molti, abituati dalla consuetudine – antichissima – del tempo servile, a considerare la letteratura nulla più di un gioco, di un passatempo, di un’attività staccata dalla realtà, dalla vita con tutti i suoi problemi, nulla più di un gioco ozioso ed elegante. Prima di tutto la letteratura è l’indice di una situazione non solo intellettuale, non solo morale, ma storica, ma politica, ma sociale”. Pochi giorni prima della seconda grande rotta degli italiani, il 3 settembre del 1943, Malaparte scrive di getto il ‘fondo’ *Obbiezione di coscienza* per il numero di “Prospettive”, da pubblicare entro una settimana, dice alla segretaria di redazione, ma che in seguito ai caotici e drammatici avvenimenti seguiti all’8 settembre, sarà pubblicato da Giuseppe Pardini nel 2006, nel Fascicolo introduttivo della raccolta *Prospettive. Direttore Curzio Malaparte. 1939/1943 II serie*, cit., pp. 22-30. La rivista di Curzio Malaparte uscì con regolarità alla data quindici del mese, fino al numero del 15 marzo 1943.

¹⁷ Nel 1954, in uno degli elzeviri di *Battibecchi*, Malaparte scrive: “A guardar bene, questa concezione, quasi messianica, dello scrittore in quanto profeta, in quanto coscienza e voce del popolo, è ancora oggi, [...]. Lo scrittore, a mio parere, deve essere il testimone e il confessore (se non proprio il giudice) del suo tempo, del suo popolo, e della società in cui vive”, C. Malaparte, “Lo scrittore nel mondo moderno”, *Battibecchi*, cit., pp. 159-160. Costante negli anni la tensione al riscatto politico tramite la scrittura, voce del popolo, sebbene sia mutata la qualificazione di “Cromuello” o “falso Dimitri” attribuita a sé stesso, e quella di fatali “benefattori” e “castigatori” conferita agli eroi naturali di Caporetto, *Ritratto delle cose d’Italia*, cit., pp. 148-155 e p. 162 ss. Per l’uso dell’espressione “scena-pagina”, nel *Diario di uno straniero a Parigi* di Malaparte, vedi *infra*.

che hanno preceduto e seguito codesto dramma italiano. Affinché da quei “giorni crudeli”, gloriosi e dolorosi, da quei fatti polemici, rinascesse, attraverso la pagina scritta, attraverso i *santi maledetti* d’Italia, una nuova vita politica, e il tempo storico non tornasse “al tempo del mito, quando, dopo le inondazioni e i diluvi, uscirono dalla terra, degli uomini armati che si sterminarono”¹⁸.

Alla teatralizzazione – arte elettiva e prima audacia letteraria di Curzio Malaparte – alcuni biografi hanno specificamente alluso e vi hanno aggiunto la conversione al cattolicesimo, operata sul letto di morte col favore di padre Cappello e padre Rotondi, i suoi due confessori gesuiti. Maurizio Serra, ad esempio, intitola un paragrafo sulla morte di Malaparte *Gianni Schicchi vi saluta!*, in riferimento all’omonimo melodramma di Puccini, al dantesco “falsatore di persona”, e a taluni personaggi delle novelle del Boccaccio¹⁹.

Inutile tuttavia saper allestire decori, per fare l’arte più reale della realtà. Si tratta, invece, per Malaparte, come per la poesia moderna, “non di *superare* la realtà ma di essere soggetto e oggetto di sé stessa, cioè non altro che coscienza di sé stessa”. In ciò per cui li si critica sta il merito della generazione dei giovani nichilisti, scrive in *Prospettive*: “Opera negativa? E perché? Si chiami Barrès o D’Annunzio o Stefan George, il problema è lo stesso [...]. L’età alessandrina dell’Europa, l’età estetizzante, l’età del linguaggio raffinato, sta finendo – e noi cominciamo a puzzare: “Cadaveri squisiti”²⁰.

Difesa della letteratura e della poesia moderna che dispiega l’arte crudele della generazione di “Gide, di Montherland, di Proust, di Kafka, di Hemingway, di Faulkner, di Ernst Jünger, di Moravia, dell’autore di *Kaputt*, etc.”; a questa generazione, specialmente, si addice la crudeltà astratta, intellettuale, la stessa che, in *Diario di uno straniero a Parigi*, l’autore di *Kaputt* patisce, insieme all’“estremo e totale ripensamento della propria opera”²¹. In tal modo, elevato il *Diario* a specchio versatile – come l’hobbessiano *Nosce te ipsum, leggi te stesso* –, lo scrittore vi mira l’opera

¹⁸ “Ainsi, dans le temps des fables, après les inondations et les déluges, il sortit de la terre des hommes armés, qui s’exterminèrent” (Montesquieu, *Esprit des Lois*, Libro XXIII, Cap. XXIII). Il brano di Montesquieu, in *Ritratto delle cose d’Italia*, cit., p. 155, è ripreso in “Storia di un manoscritto”, *Kaputt*, cit., p. 15.

¹⁹ M. Serra, *Malaparte. Vies et légendes*, cit., pp. 588-607. Lo stesso Serra ricorda i molti lavori per il teatro di Malaparte: *Du côté de chez Proust* (1948); *Das Capital* (1949); *Anche le donne hanno perso la guerra* (1954); la messa in scena della *Fanciulla del West* di Puccini al Maggio fiorentino del 1954; il cabaret *Sexephone* (1955). Mentre nei progetti teatrali, tra *Il crepuscolo degli dei* e *Un americano a Parigi* di Gershwin, vi è anche un *Boris Godounov*, ancora sul tema dell’usurpatore.

²⁰ C. Malaparte, *Cadaveri squisiti*, in “Prospettive - Cadaveri squisiti” n. 6-7, 15 giugno, 15 luglio 1940, XVIII, p. 6, nella raccolta di “Prospettive” già citata. Di buon piglio egli procede allora a castigare le morte squisitezze della letteratura e a contrapporre D’Annunzio, scrittore della *Leda* e del *Notturmo*, al D’Annunzio delle tragedie, dei romanzi e di gran parte delle *Laudi*; scrive quindi che la rinuncia all’orgoglio di bardo nazionale e alla gloria più volgare lo “accosta ai giovani, assume a proprio il loro credo, e li imita. Estremo e totale ripensamento di sé stesso e della propria opera (... che) continua in un Cardarelli, in un Cecchi, in un Soffici, in un Ungaretti, in un Landolfi”, *ivi*, p. 5

²¹ C. Malaparte, *Diario di uno straniero a Parigi*, Vallecchi, Firenze 1966, p. 146; vedi pp. 144-147, pp. 208-210.

sua e degli autori prescelti a compagni nell'arte, intanto che continua a perseguire le tracce del sangue, gli elementi della crudeltà e le vendette della storia²².

Ma s'adopri a ricordare tutto quello che si è commesso – il disordine e le ingiustizie che motivano la sollevazione dei fanti –, s'erga a baluardo dell'“esperienza fallita” – “rivoluzione” o “sciopero sociale” –, dall'inizio, il giovane Suckert prende a suo conto il dar voce a una situazione. Questo nucleo realista ben decifrabile e intenzionale della conversione letteraria delle cose, sostiene il loro riscatto, le vendica, padroneggiando e innovando. Infine, sancisce la sorta di continuità nell'opera dell'Autore di cui si diceva in apertura.

Abbiamo rammentato che al “fante buono, obbediente senza un perché”, la morte avversa ai corpi vulnerati è apparsa come l'evoluto, potenziato, messaggera della duplice scoperta dell'*infinito umano* e dell'*infinito inumano*, distretta della sua infinita disperazione. La terza scoperta è il riscatto dei fanti umanati, sciolti dal loro naturale appartenere alla terra, che *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti* riflette allora come la *vendetta* esatta dalla spirale delle vendette di sangue della storia. Così quel farsi specchio delle cose autorizza lo scrittore a far proprio il giusto compito, la prerogativa straordinaria della vendetta, che egli persegue, ugualmente, con primo, giovanile ardore.

Ma “la morte della coscienza [...] come il male di molta parte dell'Europa [...] non si sconta se non come rivelazione negata, come esperienza fallita, il cui riscatto non può avvenire che per rinuncia, per rifiuto”²³, scrive Malaparte, ventitré anni dopo Caporetto. Dalla prima alla seconda guerra mondiale, “il fante come me” computa gli anni della marcescenza dell'umano. Soltanto alla vigilia dell'8 settembre 1943, rinuncia e rifiuto, universalizzati nella coscienza non puramente formale della nuova umanità, accolgono l'idea di *obbiezione di coscienza*²⁴. In argomento: Malaparte ha tradotto la seconda “rotta”, dopo la prima di Caporetto, in una fantasia, *Il compagno di viaggio*, che sarà pubblicata dopo la sua morte²⁵. Probabilmente, l'8 settembre non ingombra la “mezza-coscienza” esistenzialista di intellettuali e classi dirigenti, da lui costantemente irrisa nel secondo dopoguerra. Ma più dell'infamia, più della colpa, gli interessa l'omaggio al fante buono e generoso: nel racconto, il fedele contadino Calusia, Cristoforo della disfatta; omaggio a una continuità che, dai primi morti della prima guerra fino agli ultimi morti dell'ultima guerra, attraver-

²² Le tracce del sangue, dalle trincee della prima guerra mondiale fino al letto di morte di Sandro, il fratello più amato, segue la prefazione all'ultima edizione di *Sangue* (Vallecchi, Firenze 1954, pp. 7-8).

²³ Cfr. Malaparte, *Cadaveri squisiti*, cit., pp. 5-6.

²⁴ Vedi nota 15. Lo storico Perfetti rintraccia nello scritto “Obbiezione di coscienza” un omaggio a Gobetti, il giovane liberale che fu per Malaparte negli anni Venti alter ego e modello e che, dal suo canto, lo aveva definito “il più forte teorico del fascismo”. Vedi F. Perfetti, *Prefazione*, in G. Pardini, *Curzio Malaparte. Biografia politica*, Luni editrice, Milano-Trento 1998, p. 9. Secondo Perfetti, quel primo oscillare di Malaparte tra Gobetti e Mussolini, i due capi antidemocratici della democrazia moderna, richiama il suo altalenare tra Riforma e Controriforma, come ordini politici antagonisti e alternativi di direzione delle masse nella crisi dell'Europa.

²⁵ Excelsior 1881, Milano 2007. Sul racconto, L. Martellini, *Malaparte fra letteratura e cinema*, in «Chroniques italiennes», n. 44, 1995.

sa quella che Francesco Mercadante spesso evoca come la “guerra dei Trent’anni”.

Torneremo nel prosieguo sull’obiezione di coscienza. Ma giungiamo ora all’“estremo e totale ripensamento di sé stesso e della propria opera”. Il *Diario di uno straniero a Parigi* – teatro elettivo della coscienza malapartiana – ha quasi ad esergo il “«Das Da», «il momento presente» di Kafka”.

Ogni «diario» è ritratto, cronaca, racconto, ricordo, storia. Note prese giorno per giorno non sono un diario; [...] un diario è un racconto, come il teatro è un racconto. Ed ecco che arrivo al punto: un «diario» è un lavoro teatrale portato sulla scena della pagina. È il punto in cui il racconto tocca più da vicino il teatro. Tutto vi tende a un fine, a una conclusione, seguendo le leggi classiche dell’unità, ma incentrato sul personaggio che si chiama «io». È il «Das Da», il «momento presente» di Kafka, portato sulla scena-pagina. Il mio «diario», comunque, è questo²⁶.

In un secondo abbozzo di Prefazione, Malaparte precisa: il “sentimento oscuro che qualcosa cominci” comporta un “taglio”, “un ordine”, “una architettura”²⁷. Questo vuole essere il suo *Diario*: racconto di un tempo riscattato nell’azione recitata, nell’unità dello spazio personale.

Il *Das Da* risuona ancora altre volte nel *Diario* e ancora in chiusura, con le perplessità suscitate dall’allestimento teatrale del *Processo* nella versione di André Gide²⁸.

Nel romanzo, il fascino di Kafka consiste soprattutto nel rapporto fra il sogno e quello che Kafka chiama *Das Da*, il «qui-presente». *Das Da* non è la realtà in quanto l’opposto del sogno [...] *Das Da* è il senso del momento presente, della realtà in quanto tempo, in quanto «adesso», in quanto «momento». *Das Da* è il senso dell’avvenimento,

²⁶ C. Malaparte, *Diario di uno straniero a Parigi*, cit., “Abbozzo di una prefazione”, pp. 9-10.

²⁷ Il *Journal*, scritto nel 1947-1949 per essere pubblicato in Francia, è rimasto inedito. In Francia fu pubblicato da Denoël nel 1967, dieci anni dopo la morte di Malaparte. Dell’edizione italiana, curata da Enrico Falqui, Giuseppe Argentieri traduce le parti in francese dell’originale. La *Nota bibliografica* di Falqui riporta anche il secondo abbozzo di quella che sarebbe dovuta diventare la prefazione: “È raro che un uomo non cominci il suo diario spinto dal sentimento oscuro che qualche cosa cominci, che un nuovo periodo della sua vita si apra davanti a lui. [...] Un diario, come ogni racconto, comporta un inizio, un intreccio, una conclusione. L’argomento del mio *Diario di uno straniero a Parigi* è il racconto del mio ritorno a Parigi dopo quattordici anni di assenza, la scoperta di una nuova Francia, di un popolo francese nuovo; è il ritratto di un momento, nella storia del popolo francese, che coincide con un momento particolare della mia vita. È dunque un racconto. Che inizia con il mio arrivo a Parigi, si conclude con il mio ritorno in Italia. L’intreccio non è dovuto a me: mio è il taglio; o, per usare un termine più classico, è la maniera in cui il carattere frammentario della vita di ogni giorno è riportato, è composto, ordinato, nelle tre leggi classiche dell’unità, che sono qui l’unità del protagonista, del soggetto, del tempo. Dalla materia dispersa nella varietà dei giorni, io compongo un ordine, un racconto, una «architettura». Del *Das Da*, di Kafka, faccio etc. etc.” (*ivi*, pp. 312-313, corsivo mio)

²⁸ *Ivi*, p. 157; e pp. 289-290.

in poche parole, è il senso della storia. Nel romanzo di Kafka, il processo è il processo fatto all'uomo in quanto essere esistente, vivente, a tutta la sua vita, a tutta la sua esistenza, alle ragioni stesse della sua esistenza, in una parola, il processo alla storia dell'uomo, dell'umanità, alla storia insomma. Questa specie di mezza-coscienza dell'uomo, dei personaggi di Kafka, [...] è l'irresponsabilità dell'uomo in quanto essere vivente, soggetto storico, protagonista sia della propria storia, sia della storia del mondo, dell'umanità. A causa di questa irresponsabilità, l'uomo entra nel tribunale, per così dire, diventa responsabile, subisce il suo processo. Chi fa il processo? Gli uomini? No, certo. Lo Stato? (Si è voluto vedere lo Stato marxista, comunista, in questo processo alla borghesia). È Dio. Con che diritto Dio si occupa dei nostri affari, degli affari degli uomini?"

Domande assegnate in modo non occasionale alla generazione – fortemente tentata dall'irresponsabilità – cui Malaparte sente di appartenere e alla quale spetta rappresentare “il senso del momento presente”. Né a questo interrogare è estraneo “l'uomo della storia”, si creda completamente esposto senza aiuto e difese al giudizio di Dio, oppure vi radichi la rimostranza inespressa al Dio che interpella. Cosicché lo stesso domandare orienta alla responsabilità personale, mentre se ne dispensa la lettura gidiana del *Processo*²⁹, penetrata, tanto da sentimento persecutorio, quanto da freddo fatalismo individuale o collettivo.

Tuttavia – prima della responsabilità personale –, a far da contrappunto alla “mezza-coscienza” sta la mala sorte, se non propriamente le *malin genie*, cui il pensiero moderno ha dato nome di dubbio destinale. Rotei su se stesso, rinserri, oppure sospinga, sempre il dubbio va a parare sulla questione che davvero conta, l'unica che non riceve una risposta. È la questione kafkiana per eccellenza, quella che incalza dalle pagine del *Messaggio dell'Imperatore*, del *Processo*, del *Castello*, delle

²⁹ Scrive Malaparte: “Sono stato al *Processo* di Kafka, che André Gide ha adattato per il teatro. Che dire di Gide? Che dire di Barrault? Questo: che Barrault mostra, nel *Processo*, molta più intelligenza, di Gide. Il che non è facile. [...] Perché il *Processo*, come è stato adattato per le scene, e come stato recitato (e non poteva essere recitato diversamente), è proprio il contrario del *Processo* romanzo”, *ivi*, p. 289. Di Kafka, Gide, nel 1940, nel *Journal*, scrive che per quanto sia abile la prefazione di Groethuysen al *Processo*, non lo soddisfa affatto; molto insufficiente gli appare l'informazione su Kafka, mentre l'angoscia che il libro emana è a momenti quasi intollerabile: “come non dirsi senza sosta, quest'essere braccato, sono io”, A. Gide, *Journal 1939-1949. Souvenirs*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1954, 28 août 1940, pp. 50-51. Il 1940 è l'anno in cui il numero sul surrealismo della rivista “Prospettive” pubblica un breve ma denso articolo su Kafka a firma di Berto Vani che – esattamente all'opposto di Gide – accoglie le interpretazioni di Groethuysen e Paoli, e gli accostamenti a Kierkegaard e Poe, con richiami al romanticismo e all'espressionismo tedesco. L'autore vi afferma di primo acchito che Kafka e il surrealismo hanno poco a che fare l'uno con l'altro: L'«hasard metafisico» di Kafka è un gioco dei rapporti chiuso agli imponderabili fisici del subcosciente, all'*hasard*, al movimento automatico del subcosciente, di cui si avvalgono invece i surrealisti come di una tecnica imprestata dalla psicoanalisi. Vedi B. Vani, *Kafka e il surrealismo*, in “Prospettive”, 1, 15 gen., XVIII 1940, pp. 15-17 (Berto Vani è lo pseudonimo di Giancarlo Vigevani, amico di Malaparte e coeditore della rivista).

Metamorfosi: “Sappiamo dell’esistenza di Dio. Ma Dio sa della nostra esistenza?”³⁰. Sarebbe opportuno arrendersi e lasciar prevalere il dubbio, che scoraggia la stessa inclinazione a domandare, se non fosse per il misterioso messaggio che non giunge. Imponderabilità degli azzardi fatali? Piuttosto: effettivo spazio dell’attesa, demandato all’esecuzione di una ingiunzione personale. Frammezzo al fatalismo e al sentimento persecutorio gidiano, è questo il solo spazio (quello in cui “subisce il suo processo”) nel quale Dio abbia mai avuto accesso all’uomo – altrimenti estraneo, fattosi negatore e di fatto irraggiungibile.

“*Das Da* non è la realtà in quanto l’opposto del sogno, perché non si può affermare, né negare, che la realtà sia il contrario del sogno”, avverte Malaparte³¹. Per “l’uomo della storia”, il contrario del sogno è attendere, angosciandosi, al compito che comincia da lui e finisce con lui. In senso proprio, è risposta o responsabilità personale – unità di “essere e appartenergli”³² – che regge il bandolo ordinatore della realtà, essa stessa altrimenti indelimitabile, deviante, tentatrice e deludente, come lo è il sogno, per i singoli e per la collettività.

Ostile alla fredda logica razionalista, e deluso pure dagli scettici epigoni, Malaparte esclude che arrida alla coscienza l’agir da freno, da arresto riflessivo e meditativo, al “ribaldo | Distruggitor di se e di sue cose” (*Inf.*, XXII, 51-52); raccoglie invece la sfida della carica ribalda che, trasmessa all’“uomo della storia”, chiede, ogni volta, puntuali risposte e conclusioni.

Peraltro, in tutta la sua opera, non solo nel *Diario*, Malaparte vuole farsi teatro della coscienza europea, in antitesi alla razionalità cartesiana. Va ricordato, nel merito, l’interrogativo posto da Malaparte quale chiave di lettura generale della storia delle civiltà. Le società marciscono sotto la spinta di una forza esterna contro la quale non hanno altra difesa che il marcire?³³ In qualche modo, le società mutano sempre per impulso ricevuto, sebbene vari, in diversi contesti, la capacità e intensità delle risposte politiche e culturali. In altri termini: la reattività umana accende modalità estrinseche, mimetiche, di costante incitamento e di vitale, spontanea rincorsa tra singoli, tra collettività, tra modelli e rivali. Malaparte fa speciale menzione dell’usurpazione medicea in un capitolo di *Mamma Marcia*. lì e altrove, lungo il Rinascimento, a fronte di aggressioni alla libertà, l’inversione sessuale vale come “reazione biologica”, intrecciata a manifestazioni di vita politica, artistica e letteraria³⁴. Ma avviene pure che contesti ambientali pervasivi accentuino la tendenza a trasporre da un piano all’altro, dal fuori al dentro, le aggressioni alla libertà, seppure non ne cambino sostanzialmente la natura. Ed è allora che le società umane cominciano

³⁰ C. Malaparte, *Diario di uno straniero a Parigi*, cit., p. 290.

³¹ *Ivi*, p. 289.

³² “La parola *Sein* significa, in tedesco, le due cose: essere e appartenergli”, F. Kafka, *Considerazioni sul peccato, il dolore, la speranza e la vera via (1917-1918)*, aforisma 46, in Id. *Confessioni e Diari*, a cura di E. Pocar, trad. di A. Chiusano, Mondadori, Milano 2013, p. 797.

³³ Se lo chiede il personaggio principale nel lavoro teatrale di Malaparte *Du côté de chez Proust*, da lui scritto e rappresentato negli anni parigini (Denoel, Paris 1951, p. 91). Si veda inoltre *Mamma Marcia*, cit., p. 305 ss.

³⁴ “Sesso e libertà”, C. Malaparte, *Mamma marcìa*, cit., pp. 281-322; “Lettera alla gioventù europea”, *ivi*, p. 278.

a marcire, a corrompersi dall'interno, e meglio si propaga la passiva o cosciente "tirannia dello Stato moderno". Tradotto in legge dei grandi numeri, è il 'contagio di gregge' di sentimenti e stati d'animo rassegnati o attivamente distruttivi, inerti o compiaciuti. Il secondo dopoguerra ha ricorso all'esistenzialismo, impropriamente però, scrive Malaparte nel *Diario*, perché, in definitiva, "la nuova razza che sta sorgendo in Europa, che invade le nazioni, che sommerge ogni cosa", soggiace a "un bisogno incosciente di assomigliare all'elemento base della società moderna, le masse"³⁵. Per quadri successivi, dalla tirannide antica all'anomica e anonima società post totalitaria, cresce il conformismo vendicativo delle masse; sia assenso politico alla perdita della libertà, funzioni come reazione fisiologica, oppure segua modelli di consumismo culturale, la giovane "razza europea", la "razza marxista", ha abbandonato le posizioni morali conquistate dalla generazione della Grande Guerra.

Straniero in terra di Francia, Malaparte incrocia le armi con il totalitarismo e l'individualismo, si volge ora contro l'uno, ora contro l'altro, s'arresta infine all'incontrastato cristianesimo astratto, intellettuale e nichilistico³⁶. Non prima tuttavia d'aver attraversato i fronti polemici e le frontiere culturali dell'intera Europa. D'altronde, mutato l'angolo prospettico e i conseguenti richiami al termine "barbaro", a tali questioni egli ambisce, sin dai primissimi anni Venti, presentandosi come apologeta del carattere italico, antico e moderno, contro la crudeltà e la metafisica cristiana dei nordici tedeschi. E su questa linea procede, sino alla seconda guerra mondiale, allo spandersi sull'Europa del sentimento di morte della "mamma marcia".

Di volta in volta, sono gli anni Venti a essere armati del barbarico carattere latino e del cattolicesimo, ad essere preservati ed esclusi dai grandi movimenti, dalle smanie temerarie e dalle patetiche vene romantiche che, dalla Germania di fine Settecento, seguivano la spinta espansiva delle guerre napoleoniche³⁷. Sono invece gli anni Trenta quelli in cui Malaparte sposta le domande intorno all'italico suolo, alla ricerca delle radici e implicazioni della "pazzia tedesca"³⁸. Nella sua persona, condanna la pazzia della sua propria Nazione: la germanica estraneità all'ordine della città antica, e la mancata attivazione della morale comune, precorritrice della istituzione cattolica. Da lì inizia la riflessione sui tratti gotici e romantici del cristianesimo europeo, che in questo periodo gli importa più della critica allo Stato borghese, fascista o comunista, oppure democratico, partitico o liberale. Infine, sono gli anni

³⁵ C. Malaparte, *Diario di uno straniero a Parigi*, cit., p. 70 e pp. 82-83.

³⁶ *Ivi*, p. 209, e pp. 247-255, dove rilegge i movimenti e gli avvenimenti dell'Europa tutta come interna corruzione della morale messianica e del senso del peccato, ma ancora fida nella barbarie latina, baluardo alla concezione metafisica del cristianesimo europeo.

³⁷ Nel 1923, esce il *Ritratto delle cose d'Italia e Europa vivente* e, nel 1925, *Italia barbarica* (il primo libro firmato con il *nom de plume* fu pubblicato da Pietro Gobetti).

³⁸ In una lettera a Giancarlo Vigorelli del 1940, scrive: "soltanto mi può capire e accettare chi sa che c'è tutto il romanticismo e la pazzia dei Tedeschi, in me, ahimè, un Italiano fatto come tutti gli altri; che sono cristiano, romanticamente cristiano, ma che vivo fuori della morale cattolica, che sono insomma quel che si dice un barbaro. È doloroso dirlo", dal "Tesoretto-Almanacco Mondadori", 27 novembre 1940, in *Malaparte*, a cura di Edda Ronchi Suckert, cit., vol. V, p. 426. Citato anche da F. Perfetti, *Prefazione*, in G. Pardini, *Curzio Malaparte. Biografia politica*, cit., p. 7.

della seconda guerra mondiale che vedono propagarsi la “peste” o “infermità dello spirito” europeo, di concerto alla “meravigliosa” religiosità sacrificale tedesca³⁹.

Per successive oscillazioni e ribaltamenti di appartenenza, Malaparte si impegna a delineare: 1. le prime barbare aspettative che la rivoluzione fascista, non ancora statutaria, convoglia nella difesa dello Stato, contro le forze del caos; 2. le illusioni romantiche, di cui dichiara antesignano Goethe, modello di umanità per il padre tedesco, attendendo l'atroce realizzatrice, la “moderna stagione hitleriana”; 3. il suo proprio gareggiare in gaiezza e crudeltà con l'inesausta, triste, cattiveria intellettuale della lunga guerra civile europea.

Se i due primi punti riversano, in direzione cattolica, l'esigenza concreta dell'ordine e l'esigente trasmissione degli universali umani, il terzo punto traduce il precipitare della crisi nei misteri del grande teatro dell'uomo-mondo, dell'uomo-creatura⁴⁰. Negli anni Venti di Curzio Malaparte, gli schemi storici e gli approcci analogici ai concetti e agli eventi politici autorizzano il ricorso alle *categorie teologico-politiche* di Carl Schmitt (vi torneremo in conclusione di questo scritto)⁴¹. Negli scritti degli anni Trenta e degli anni Quaranta, la storia si colora vieppiù di fantastico e di grottesco, attraverso i riferimenti esemplari a Kafka e Chateaubriand del *Diario*. Di tal fatta è la differenza dal giurista tedesco che reagisce alla crisi della *finis Italiae* e della *finis Europae*, cercandovi le condizioni di un ordinamento internazionale da conquistare.

D'altra parte, la polemica a favore dell'Italia barbara, poi spostata contro la barbarie germanica, infine estesa al nichilismo della filosofia e della letteratura europea, coinvolge la coscienza personale dello scrittore. Questa prende nuove forme a partire dalla crisi politica e artistica nell'isolamento del confino a Lipari, a Ischia e, poi, a Forte dei Marmi, dei primi anni Trenta⁴². Il “passaggio attraverso

³⁹ Gli aggettivi meraviglioso, stupendo, fantastico, aggiungono colore ironico alla sofferta crudeltà malapartiana, contraltare alla crudeltà pacificata, scienziata e tecnocratica della società distopica descritta, tra gli altri, da Aldous Huxley.

⁴⁰ Il riferimento è al Grande Teatro del mondo barocco. Ma vi si mescolano le riflessioni del *Diario* sull'unità di tempo luogo e azione, comprensiva della sacralità, della magia del *Das da* di Kafka. Nello stesso senso muove il commento di Carl Schmitt all'“unità di tempo, luogo e azione, ecco di che si tratta; le si può dare vita solo in termini sacrali, magici, altrimenti la si riduce a un arrangiamento classicistico confezionato su misura”, C. Schmitt, *Glossario*, a cura di P. Dal Santo, Giuffrè, Milano 2001, p. 299 (25.12.48).

⁴¹ Nei termini schmittiani, “i concetti più pregnanti della moderna dottrina dello Stato sono concetti teologici secolarizzati”. Cfr., C. Schmitt, *Teologia politica. Quattro capitoli sulla dottrina della sovranità*, in Id., *La categoria del politico. Saggi di teoria politica*, a cura di G. Miglio e P. Schiera, il Mulino, Milano 1972, p. 61. Il giurista precisa che i concetti teologici sono secolarizzati non solo in base al loro sviluppo storico (poiché sono passati alla dottrina dello Stato dalla teologia), ma per la loro struttura analogica e sistematica, da lui esemplificata con l'«eccezione» in politica e il «miracolo» in teologia). Su questa struttura sistematica Schmitt torna a riflettere nella *Teologia politica* del 1969 (*Teologia politica II. La leggenda della liquidazione di ogni teologia politica*, a cura di A. Caracciolo, Giuffrè, Milano 1992). Vedi infra.

⁴² G. Pardini, “Prospettive”, 1939-1943, Fascicolo introduttivo di *Prospettive. Direttore Curzio Malaparte. 1939/1943 II serie*, cit., pp. 1-21, in part. pp. 3-5. Per la svolta stilistica nella produzione letteraria di Malaparte dopo l'arresto del 1933, la condanna e gli anni di confino, si veda anche G. Pardini, *Curzio Malaparte. Biografia politica*, cit.

una finestra chiusa” di un titolo malapartiano (quasi leibniziano) della rivista *Prospettive*⁴³ ben attaglia le fantasie criptiche alle rigorose logiche percettive di *Fughe in prigione* del 1936, *Sangue* del 1937, *Donna come me* del 1940. Ma i racconti di quegli anni non distolgono dal mondo, non realizzano l'indifferenza per la realtà. Al contrario, il recondito dischiudersi di ciò che dal di fuori risulta sprangato, professa l'avanzare 'in coscienza' dei contenuti storici, morali e razionali, li aggiorna altresì con l'astenersi dai motivi obbligatori e con l'insistenza nei motivi proibiti. Nel 1943, "Obbiezione di coscienza" (l'ultimo fondo della rivista) vi comprende abilmente e agevolmente le attitudini, l'esercizio di indipendenza della generazione liberale avversa alla minacciosa irrazionalità di regime. Inequivocabile è la volontà di sopravanzare quella che Malaparte considera la cattolica "riserva interiore" (censura e autocensura) della corrente letteraria ermetica. Per intendere ciò, basta scorrere l'elenco dei numeri monografici che la rivista *Prospettive* andava pubblicando sulle principali tendenze filosofiche, letterarie e artistiche europee⁴⁴. Equivocabile è tuttavia l'apporto di "Obbiezione di coscienza" alla sociologia della cultura e delle élite culturali. Giacché la visione completa non altrimenti affiora se non districandosi nel mobile fluttuare di estetismi evanescenti o convenzionali, sentimentali e compromissori – nel miasma dei *cadaveri squisiti* della *nostra* letteratura⁴⁵. È "la speranza nell'opera"⁴⁶, che emerge dai resti di questo mondo, sull'una e sull'altra sponda, la cattolica e la protestante.

La prima modernità ha istituito l'arte della rappresentazione come sua peculiare realtà; la seconda modernità, in specie il romanzo europeo del XIX secolo, mette in scena personaggi realistici, imita e descrive le fisionomie, penetra le psicologie; finché nell'arte della cosiddetta società di massa le compiaciute ineffabili libertà ed estetiche insensatezze (gioco, superficialità e gratuità) prevalgono sul disperare del proprio corrotto potere trasfigurante (ostinato disordine, passività e dipendenza). Ma la scrittura di Curzio Malaparte non mira a stabilire le ragioni del disperare, né pretende di stabilizzare un mondo parallelo, puramente formale, senza ricadute sul mondo reale. Come già detto, la coscienza personale presta migliore sostegno all'"obbiezione" quando le "macerie" e le "rovine" dell'Europa alzano argini e barriere concettuali. Li supera anche, per eccedere polemicamente

⁴³ Titolo dell'editoriale, in "Prospettive - Senso vietato", n. 8, 15 ottobre 1939.

⁴⁴ L'indice ragionato della rivista, dei collaboratori e delle recensioni, pubblica L. Martellini, *Le "Prospettive" di Malaparte*, ESI, Milano 2014, pp. 9-496.

⁴⁵ "Fra i tanti cadaveri che ingombrano l'Europa, e già ammorbano l'aria, il più squisito [...] è quello della *nostra* letteratura", C. Malaparte, *Cadaveri squisiti*, in "Prospettive - Cadaveri squisiti" n. 6-7, 15 giugno-15 luglio 1940, XVIII, cit., p. 6. Vedi anche *Mamma marcia*: "la civiltà ci si accorge che cambia soltanto allorché la nostra patria, la nostra cara patria, comincia a puzzare (...Ma) la civiltà moderna ha fretta di far scomparire i cadaveri. Un giorno avrà fretta di far scomparire i malati, gli inutili", C. Malaparte, *Mamma marcia*, cit., p. 220 e pp. 229-230.

⁴⁶ *La speranza è nell'opera*, è il primo verso di "Opera" del poeta Cardarelli. Guglielmo Petroni vi discopre il processo morale nello svolgimento di un sentimento lirico che ha il senso della rinuncia "all'eccesso di gusto" (*Poesie di Cardarelli*, in "Prospettive - Misteri della poesia", n. 11-12, IV 1940, p. 14).

e pittoricamente il mondo in bianco e nero della civiltà moderna⁴⁷. Questo è il procedimento paradossale dell'”obbiezione di coscienza”.

Non diverso da quello di Baudelaire, l'*esagerare la natura*⁴⁸ di Malaparte comprende il linguaggio dei segni esteriori come la risorsa concessa alla provvida singolarità. In breve, per giungere al senso che *obbietta* ai sensi, che intrica e districa “con le più segrete e inconfessabili facoltà logiche”, “con la crudeltà esercitata dall'intelligenza sopra la materia”!

Dall'inizio della coscienza, quindi, per l'uomo, la parola è *supplemento* che integra le cose accadute, cadute sotto i sensi, e, in tal guisa, eccesso della materia, assenza, come la dantesca “quidditate” della “fede sostanza delle cose che si sperano, prova delle cose che non si vedono”⁴⁹. Assunta a modello di teologia narrativa, singolarità che raduna e rigenera le cose e le collettività parcellizzate, disperse nel tempo e nello spazio; che ricompensa pure dalla necessità alla quale il regno della natura fissa l'uomo non libero, non autonomo per natura.

L'uomo può giungere a governare e manipolare i differenti elementi della necessità, a subiettarne i gradi e le gerarchie, oppure no. Ma altro scopre Malaparte “libero dentro una prigione”⁵⁰. Anche quando enfatizza le critiche, le preferenze e le speranze nella “forma del giudizio morale”, o quando bada alla giustificazione e al riscatto di “chi ha avuto il terribile coraggio di abbandonare le trincee”⁵¹, questa sorta di libertà, sicuramente importa più dell'evasione da una prigione, più del venire a patti con i limiti naturali e con gli avvenimenti della vita. Importa in quanto sollecita la segreta consonanza del racconto all'impianto complessivo della realtà raccontata. Attraversi i passaggi, costruisca paesaggi, si animi d'intrinseche e dissonanti qualità, la libertà ha tanto (tantissimo) della forma morale e poco (pochissimo) della forma o dominio dello stile. In tal raccordarsi alla sua forma, la libertà affranca dagli atteggiamenti tardo umanistici, dal manierismo e dalla superficialità imitativa alla quale attiene “non lo splendore della forma bensì proprio il prendere

⁴⁷ In *Mamma marcia*, Malaparte riferisce le parole di un partigiano finlandese: “la vergogna dei morti è cominciata con la scoperta della fotografia. Soltanto la scoperta della fotografia può rendere il senso macabro che è nell'uomo, e, aggiungo, svilupparlo. [...] Gli uomini erano abituati a vedere il mondo vestito di colori. L'arte presentava agli occhi degli uomini un mondo pieno di colori », cit., p. 230.

⁴⁸ “N'est-il pas vrai [...] que le rouge est en lui-même une chose agréable, en ce qu'il transforme et exagère la nature [...]”, Ch. Baudelaire, *Pensées diverses*, in Id., *Oeuvres Complètes*, Laffont, Bouquins, Paris 1980, p. 426.

⁴⁹ *Spe Salvi*, la Lettera Enciclica sulla speranza di Benedetto XVI ricostruisce l'interpretazione protestante, divenuta classica, della *Lettera agli Ebrei*, 11,1, nel suo intendere la speranza come valore soggettivo, convinzione, disposizione del soggetto. L'interpretazione differente che propone l'Enciclica si basa sulla comprensione oggettiva del greco *hypostasis* riferito alla “fede [...] delle cose che si sperano, prova delle cose che non si vedono” (*Spe Salvi* par. 7). Dante riprende espressamente il testo delle Scritture: “Fede è sustanza di cose sperate/ ed argomento delle non parventi/ e questo pare a me sua quidditate” (Par. XXIV, 66).

⁵⁰ “Il proprio dell'uomo non è di vivere libero in libertà ma libero dentro una prigione”, C. Malaparte, Prefazione alla seconda edizione (1943), in Id., *Fughe in prigione*, Vallecchi, Firenze 1954, p. XVIII.

⁵¹ C. Malaparte, *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*, cit., p. 25.

le mosse da una forma qualsiasi”.

Tanto più l'insistente o itinerante narrazione avvalorata in parola quell'“obiezione di coscienza” conclusivamente e religiosamente risorta a *speranza* nell'opera – in nulla limitante le altre virtù teologali. Essa conduce, perciò, oltre il puro teologico e il puro politico della libertà di coscienza (riformata o laica che sia⁵²), e anche oltre l'ereditato conflitto teologico-politico tra gli Stati della Riforma e della Controriforma.

L'ispirato brano di *Mamma Marcia*, la madre morta generatrice di vita, appartiene alla *marcescente* guerra civile, alla “materia che comincia a decomporsi” nell'Europa lacerata e pressata nella più teologica delle inimicizie, l'inimicizia, l'estraneità assoluta a sé stessa⁵³. Ma della violenta scaturigine dai visceri della misericordia testimonia soprattutto il “Golgota bestiale” di Curzio Malaparte⁵⁴. Trasformazioni, tremende e mostruose, interiorizzate ed esposte, popolano questo paesaggio personale di ricorrenti figure: il Cristo-renna, il Cristo-cane, il Cristo-gatto, il Cristo-capro; tocca loro percorrere la via sacrificale che riconduce alla sorgiva misericordia che sollecita il generare⁵⁵, sia essa gradita oppure rifiutata, irrisa oppure condivisa.

Su questa via l'evidente preoccupazione per le vittime sopraggiunge da *Kaputt*, e sin dall'etimologia citata in exergo al romanzo. La parola *kaputt* viene dall'ebraico *koppâroth*, che vuol dire vittima⁵⁶. Malaparte ne trae molte considerazioni in merito al nichilismo, alla solitudine, alla triste crudeltà del popolo tedesco e alle implicazioni sacrali e sacrificale della sua spiritualità, argomento della unicità del rituale controllo sulle fortificanti pratiche vittimarie. Sono anni in cui ciascuno attende di prender posto tra le vittime sostitutive, persino Sigfrido, il più tedesco, il più orgoglioso degli eroi. Così, innanzi a Luise, l'ultima principessa Hohenzollern, il XII capitolo di *Kaputt* (“L'occhio di vetro”) volge l'etimologia a una sorta di *Leitmotiv*.

Vi è un momento, ed è un momento che sempre ritorna, in cui

⁵² S'assimili la libertà di coscienza alla libertà teologica del singolo *versus* l'istituzione, esemplata su Kierkegaard, oppure alla libertà politica che, all'esempio di Tocqueville, reclama ‘libera chiesa in libero stato’.

⁵³ C. Malaparte, *Métamorphoses*, in Edda Ronchi Suckert, *Malaparte*, vol. VI, cit., pp. 727-743.

⁵⁴ Si veda, C. Malaparte, *Kaputt*, cit. p. 499. Molti sono i luoghi della sua cristologia narrativa. Ricordo solo che una maschera animale copre il volto del Crocifisso nella locandina per il film *Cristo proibito* di Orfeo Tamburi. Il pittore, che di Malaparte fu amico e stretto collaboratore, ha pubblicato un *Malaparte come me*.

⁵⁵ In ebraico la misericordia è *rahamin*: un termine plurale che si collega alla matrice. La misericordia in generale attiene all'aspetto e alla qualità originaria della giustizia, come trasmissione di ciò che è *proprio*, nella relazione tra padre e figlio, tra madre e figlio.

⁵⁶ “Kaputt (von hebraischen Koppâroth, Opfer, oder, französisch Capot, matsch) zugrunde gerichtet, entzwei” (Meyer, *Conversationslexicon*, 1860). Il termine *kaputt* è tedesco; in ebraico, il sacrificio si dice “qorban”, avvicinarsi a Dio, e si collega alla radice *qarav*: “avvicinare”. Mentre i *Kapparot*, da cui si fa derivare *Kaputt*, designano uno specifico rito religioso praticato alla vigilia di Kippur nel quale il celebrante fa giravoltare tre volte sulla testa l'offerta sostitutiva ed espiatoria di un pollo. La radice comporta tre lettere: KaFaR che significa “piegare”, laddove la forma intensiva del verbo KiPPeR vuol dire “perdonare”. Seguendo tale indicazione, il suono KaP di *Kapparot* accosta l'offerta liberatoria della colpa al ripiegarsi insieme dei sacrificatori e del Dio del sacrificio.

anche Sigfrido, l'unico, diventa gatto, diventa *koppároth*, vittima, diventa *kaputt*: è il momento in cui Sigfrido è prossimo alla sua morte [...]. Il destino del popolo tedesco è di trasformarsi in *koppároth*, in vittima, in *kaputt*. Il senso riposto nella sua storia è in questa sua metamorfosi da Sigfrido in gatto.[...] Anche lei deve sapere che tutti siamo Sigfrido, che tutti siamo destinati ad essere un giorno *koppároth*, vittime, ad essere *kaputt*; che per questo siamo cristiani, che per questo anche Sigfrido è cristiano, anche Sigfrido è gatto⁵⁷.

Un destino di morte trascina vittime e carnefici verso l'animalità della vittima, verso Sigfrido metamorfizzato in Cristo-gatto, e la percezione di orrore e pietà è analoga a quella che pervade di "forza segreta e misteriosa" i ricordi d'infanzia dell'Autore e le confessioni di *Sangue* dove pure descrive lo strano stupore, il "senso oscuro e magico" che il popolo italiano attribuisce al nome di omicida⁵⁸. Dal doloroso tormento della vittima, come dalla triste crudeltà dell'assassino, dall'equilibrio sacro di orrore e pietà, tendono a distrarre i successivi racconti cristiani a Luise. Tratteggino con umorismo l'amabile rimprovero dei reali inglesi ad Aldous Huxley di *Point counter point* per "l'inutile crudeltà di far morire il bambino". Oppure raffino sino allo scrupolo l'attitudine da buon padre di famiglia dell'ufficiale nazista con un occhio di vetro, quando prima di uccidere il bambino partigiano appena catturato, lo invita, per prova, ad indovinare quale sia l'occhio di vetro; subito il piccolo russo lo riconosce: "Perché dei due è l'unico che abbia qualcosa di umano". Nulla di più utile ed edificante delle morali collettive provviste senza difficoltà dall'occhio di vetro, se liberano dagli scrupoli i loro portatori. "Tutti i tedeschi hanno un occhio di vetro"⁵⁹.

Quel cristiano raccontare con gaia crudeltà le più dolorose esperienze e la nostra comune appartenenza alla razza del Cristo cane, Cristo gatto, etc. –, inutilizzabile e in nulla edificante, intende "giungere a una suprema, e libera, coscienza di sé, del proprio popolo, e del proprio tempo"⁶⁰.

La guerra civile, una sorta di aumento della corrente non accidentale, ha messo in corto circuito la *finis Italiae* e la *finis Europae*. Ma la speranza di cose attese, l'"attendere certo della gloria futura"⁶¹, dappprincipio esperita con il favore della letteratura, tuttora, assiduamente incoraggia la coscienza soccorrente, esagerata, di uno come lui. La teologia narrativa malapartiana vi contempera l'apertura e la chiusura del secolo breve. Non dimentichiamo l'immagine – quasi leviatanica – sulla

⁵⁷ C. Malaparte, *Kaputt*, cit., pp. 280-281

⁵⁸ "L'omicida gli appare come la vittima e lo strumento insieme di una legge misteriosa. Al ribrezzo per l'omicida si mescola un po' di quella stessa pietà che suscita l'assassinato", C. Malaparte, *Sangue*, cit., pp. 12-13.

⁵⁹ C. Malaparte, *Kaputt*, cit., p. 286.

⁶⁰ C. Malaparte, *Sangue*, cit., p. 19.

⁶¹ "Ritratto delle cose d'Italia", cit., p. 198 e p. 200. Malaparte ancora cita Dante e il suo secolo in "Sesso e libertà": "*Spes est certa expectatio futurae beatitudinis*. «Spene», diss'io, è un attendere certo della gloria futura. Vogliono la ricchezza, la gloria, terrena, il potere, il lusso, il piacere, la vittoria sui loro nemici, ma il fondo di tutta la loro attività è la speranza, quella «spene» quella *spes*, quella *certa expectatio*, e se hanno vizi essi sono vizi decenti, dignitosi, accettabili, umani, virili" C. Malaparte, *Mamma marcia*, cit., pp. 287.

quale termina *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*. “Ho fede nel Cristo nostro, italiano, cattolico, armato di croce e di spada. Il Cristo nostro sa resistere al male. Vincerà”. Immagine cui Malaparte addossa l’attivo privilegio della “Antiriforma italiana”⁶², affinché di nuovo erompa nell’alveo storico, secolare, dell’Europa, la polemica teologico-politica. Di fatto, la passione irrisolta di riscatto dei fanti riveste quello status cristologico di Vincitore in quanto Vittima che Carl Schmitt aiuta a definire, nei suoi passaggi, come una “sociologia radicale dei concetti giuridici”⁶³. In particolare, allorché vi associa le possibilità della “*stasi*, nel senso di *rivolta*” e l’“irrinunciabile bisogno di legittimazione di ogni uomo”⁶⁴. L’una e l’altro, la rivolta e il bisogno di legittimazione, privilegiano l’azione dei popoli; di contro alle tipologiche autoaffermazione, autofondazione o autolegittimazione moderne. Non è ovviamente il contesto adatto alla discussione degli importanti risultati di un pensiero che volge arguti strali contro la trasformazione della legittimità razionale-illuministica in autonomo processo-progresso positivista e liberista, supporti la secolarizzazione, oppure accentui dispotismi dolci e accelerazioni apocalittiche. Qui basti il ragguaglio cristologico sulla “apertura alla trascendenza”⁶⁵ di Carl Schmitt, in polemica con la teologia trinitaria di Erik Peterson, ignorante i fermenti di crisi e l’inesausto bisogno di legittimazione cui ubbidisce il conflitto di Riforma e Controriforma dei fratelli nemici dell’Europa.

La riflessione di cristologia politica schmittiana vale parimenti per lo spazio drammatizzato della narrazione malapartiana precipuamente motivata a compendiare siffatto bisogno di legittimazione dei *santi maledetti* da lui chiamati a correre l’agone politico del secolo agonizzante.

⁶² Malaparte, *La rivolta dei santi maledetti*, in Id., *L’Europa vivente*, cit., p.136. La frase finale del testo si riporta alla edizione del 1923. Manca nella versione del 1921 edita da Mario Isnenghi, come da Marino Biondi; non manca tuttavia il conseguente confronto teologico-politico tra la barbarie nichilista degli slavi («Tutto è niente») e quella dei popoli latini che le fa da contrappeso («Io me ne infischio»), tra la barbara, antipolitica, rivoluzione russa e la rivolta di Caporetto, destinata a dar forma politica individualistica alla sofferenza sociale. Vedi l’edizione del 1921 a cura di M. Isnenghi, cit., pp. 133-135, e l’edizione del 1923, in *L’Europa vivente*, cit., p. 126 ss.

⁶³ Nella *Teologia politica II*, Schmitt scrive: “La prosecuzione tematico-oggettiva del mio scritto *Teologia politica* del 1922 corre in una direzione generale, che inizia con lo *jus reformandi* del XVI secolo, trova in Hegel il suo culmine ed oggi è dappertutto riconoscibile: dalla teologia politica alla cristologia politica” (*Rinvio a orientamento del lettore*, in C. Schmitt, *Teologia politica II*, cit., p. 5).

⁶⁴ In particolare va ricordato che lo Schmitt di *Teologia politica II* del 1969 affronta con nuova vis polemica il sentimento antiromano della modernità. “C’è un *affetto antiromano*...”, è l’incipit dello scritto *Cattolicesimo romano e forma politica*. Ma se Schmitt consente all’*Elogium* della Chiesa visibile dei primissimi anni Venti, negli scritti successivi alla Grande Guerra pone a base di tutte le grandezze d’ordine la formulazione concettuale intensiva e conflittuale del ‘politico’. Vedi, C. Schmitt, *Teologia politica II*, cit., pp. 19-24. Sul concetto di “*stasi*, nel senso di *rivolta*” non solo quiete, e sull’“irrinunciabile bisogno di legittimazione di ogni uomo”, *ivi*, p. 95, e nota 1, p. 83.

⁶⁵ Schmitt ha spesso affermato che la legittimità sostituisce nella modernità la trascendenza, in tal senso l’ha iscritta pure nel cosiddetto “cristallo di Hobbes” come “apertura alla trascendenza: *Veritas - Jesus Christus*”.

Malaparte racconta dunque l'irrompere della "stasi, nel senso di *rivolta*" nella storia d'Europa e in nessun momento la sua scrittura ripiega nella sterile complicità con la fine imminente di quella storia. Un lungo e argomentato saggio di Marino Biondi, *Malaparte e le guerre del Novecento*⁶⁶, periodizza invece due momenti fortemente contrastanti nella scrittura dell'Autore. Il primo momento, da *Viva Caporetto!* agli scritti da inviato di guerra sui diversi fronti, assegna al punto di vista geo-filosofico e geo-politico i riscontri storici puntuali e d'alto valore tecnico sulle strategie militari d'uno spirito partigiano. In questi scritti prevarrebbe la concezione illuminista, eroica e progressista dell'Europa, contro la retrograda e cattolica Italia - coerentemente al ritrovato "antico senso oceanico della vita" nella versione del 1921 di *Viva Caporetto!*. La scrittura combattente di Malaparte, impegnata sulle vicende italiane ed europee, avrebbe poi ceduto all'autocompiacimento fantastico dei racconti e dei romanzi, felicemente eccepito da *Il Volga nasce in Europa*, da *Il sole è cieco* e dai 'pezzi' sull'assedio di Leningrado⁶⁷. Tramite la finzione, scatenata dai vincoli della necessità e della realtà, egli lancerebbe allora al lettore non stemperati inviti e ammiccamenti, quali alcune famose 'trovate' (famigerate per alcuni), tanto incredibili quanto finemente cesellate in dettagli d'evidente precisione.

In fatto, poco differisce, per lo scrittore maturo, anzi è proprio la stessa cosa, farsi possedere dalle cose e aver coscienza delle cose. V'è pertanto da segnalare una cesura nella drammatizzazione degli eventi narrati. Ma non la cesura politico-ideologica imposta dal regime fascista al giovane autore di *Viva Caporetto!*, che Marino Biondi presume sia stata contrastata unicamente dalla qualità delle cronache dai vari fronti di guerra. Si capisce che in tali scritti le linee aggregative e disgregative, ideologiche e sociali, si raffrontino ai diversi aspetti delle tecniche militari in campo, quelle sostanzialmente valorizzate dal Biondi. Ma, seppure i sospettosi lettori dei racconti e dei romanzi di Malaparte rigettino l'abituale gioco di *cache-cache* del soggetto narrante, lungo la linea narrativa, sull'asse o crinale tra il dentro e il fuori della coscienza di questi, il presente storico, fattuale, a lui contemporaneo, ne eccede ed esalta l'esperienza, in una visione esemplare dei fatti⁶⁸. Sovente intuiti come "gioco

⁶⁶ M. Biondi, *Malaparte e le guerre del Novecento*, in R. Barilli-V. Baroncelli (a cura), *Curzio Malaparte, il narratore, il politologo, il cittadino di Prato e dell'Europa*, cit., pp. 223-284. Come ricordato, Biondi ha curato una edizione di *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*, che propone la prima stampa del 1921, l'autore del saggio riconferma la sua scelta editoriale definendo le variazioni nell'edizione del 1923 "correzioni d'autore coatte", ivi, nota 1, pp. 223-224. Vedi anche M. Biondi, *I giorni dell'ira. Apologia di Caporetto*, in Id. *Scrittori e miti totalitari. Malaparte, Pratolini, Silone*, Edizioni Polistampa, Firenze 2002.

⁶⁷ *Il Volga nasce in Europa* del 1943, già citato, riprende le corrispondenze dal fronte orientale, e *Il sole è cieco. Romanzo* del 1947, le esperienze di ufficiale sul fronte francese del luglio 1940 (a cura di L. Martellini, Mondadori, Milano 1995).

⁶⁸ Per Mario Isnenghi, è questa la pretesa di Malaparte: "di dare finalmente la parola alle masse, di farle parlare con i fatti – il grande fatto esemplare – di Caporetto, appunto. Autoinvestendo sé stesso di questa responsabilità di parlare in nome del "proletariato delle trincee", di quel popolo che, *fatto* e non *subito* Caporetto [...] – dà un nome alle cose, disoccolta il non-detto" (*Introduzione*, in C. Malaparte, *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*, cit., pp. 7-8). Il "fatto" Caporetto, "episodio fondamentale dell'evoluzione della nostra razza" (*ivi*, p. 24), designa un oggettivo accadere, precisamente quello agito da "tutti

crudele”, di logica sacrificale, sempre questi “fatti” contrassegnano la narrazione del loro tragico irrompere⁶⁹, parimenti per chi li mostra e per chi ad essi guarda.

Nel tormentoso crogiolo dei vinti e vincitori, cui prima accennavamo, l’Europa della Grande Guerra e della seconda guerra mondiale si stringe a varco verso l’interno in teologia narrativa, e culmina in obbiezione di coscienza, fattuale, performativa e trasformativa. Questo straordinario apporto della narrazione di Malaparte è stato misconosciuto dalla critica, principalmente a causa del suo esplicito e ben noto divergere dal “fatto così come è accaduto”⁷⁰. Pur tuttavia è ravvisabile negli stessi procedimenti della narrazione, se li si scruta per cogliere il cambiamento dalla “menzogna romantica” alla “verità romanzesca”, secondo la formulazione di René Girard.

Marino Biondi allinea i giudizi responsabili, d’ordine tecnico e strategico, dell’inviato speciale di guerra, contro l’immaginoso raccontare dell’avventuriero degli artifici verbali. Ma se il narratore spinto in primo piano⁷¹ racconta delle storie, non conta storie. Quella di Malaparte è la benignità d’una scrittura che non evita le prestabilite dislocazioni e contraddizioni, teatralizzazioni e politicizzazioni, s’appunti e s’affatichi sulla durezza realista delle lotte, oppure alleni e impegni l’ispirazione visionaria d’un “ingegno crudele”⁷². Ed è ciò che importa⁷³ a chi ha “coscienza della morte inevitabile”. Purché resti l’accumulo di salvazione nelle macerie dell’Italia e dell’Europa.

quelli che hanno “fatto” Caporetto” (*ivi*, p. 25; nella versione del 1923: da “tutti quelli che hanno “sofferto” Caporetto”, *La rivolta dei santi maledetti*, in Id., *L’Europa vivente*, cit., p. 11). Ma “fatti” come questo si dispensano all’esterno quando chi dà nome al loro riscatto, stabilisce un legame d’appropriazione che è, insieme, la fonte sotterranea, nascosta, appunto non detta, della misericordia-giustizia.

⁶⁹ Di irruzione tragica della realtà storica nello spazio delle creazioni dell’arte tratta C. Schmitt, *Amleto o Ecuba. L’irrompere del tempo nel gioco del dramma*, Presentazione di C. Galli, Il Mulino, Milano 2012, in part. pp. 71-94.

⁷⁰ H. Weinrich, “Teologia narrativa”, in Id., *Piccole storie sul bene e sul male*, Il Mulino, Milano, pp. 25-36, richiama la narrazione delle parabole evangeliche, esempio di uno stile lontano dall’interesse storico e dall’idea moderna di verità dell’accaduto, come l’intende ad esempio L. von Ranke: “il fatto così come è accaduto”. Tuttavia assai diverse, opposte rispetto alla crudeltà dell’arte difesa da Malaparte, sono le tesi di Harald Weinrich sulla serenità diffusa dall’arte e sull’inguaribile “gaia insensibilità del pubblico”. Cfr H. Weinrich, *Metafora e menzogna: la serenità dell’arte*, Il Mulino, Bologna 1976, pp. 251-267.

⁷¹ M. Biondi riferisce di “un insopprimibile bisogno di ottenere il proscenio”, *Malaparte e le guerre del Novecento*, cit., p. 225.

⁷² La definizione di Dostoevskij come “ingegno crudele”, preso nelle contraddizioni, tentato dalla rivoluzione e volto alla reazione, ribelle pronto alla rassegnazione, etc., si legge alla p. 19 di *Nota introduttiva* di Ettore Gatto, F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov. I taccuini per «I fratelli Karamazov». Romanzi e taccuini*, vol. V, Sansoni, Firenze 1965. Ma l’ingegno crudele è la presa che Dostoevskij ha ricevuto sulle contraddizioni e sui rivolgimenti inevitabili di un mondo, e che, in forme diverse, lui e gli altri ingegni crudeli riflettono e trasmettono, concentrati, nella loro opera.

⁷³ In esergo a *La pelle*, Malaparte cita Paul Valéry: “Ce qui m’intéresse n’est pas toujours ce qui m’importe”.