

BIBLIOTECA DI SINESTESIE

25

Responsabile di redazione: Gennaro Volturo

Proprietà letteraria riservata

2014 © Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestesia

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

www.edizionisinestesia.it – info@edizionisinestesia.it

ISBN 978-88-98169-78-8 *cartaceo*

ISBN 978-88-98169-79-5 *ebook*

Finito di stampare nel mese di novembre 2014

LA LETTERATURA RIFLESSA
CITAZIONI, RIFRAZIONI, RISCRIITTURE
NELLA LETTERATURA ITALIANA
MODERNA E CONTEMPORANEA

A cura di Laura Cannavacciuolo

EDIZIONI SINESTESIE

INDICE

Premessa	7
TERESA AGOVINO <i>Tasso, Grossi, Calvino. Il peso dell'armatura nei secoli</i>	11
CLARA BORRELLI <i>La fiaba nel teatro del Settecento: Gozzi, Goldoni, Albergati Capacelli e Cerlone</i>	27
VITTORIO CRISCUOLO <i>Virginia: dall'Ab Urbe Condita di Tito Livio al melodramma di Domenico Bolognese</i>	43
CHIARA COPPIN <i>Medea: dal mito al romanzo di Francesco Mastriani</i>	57
ELENA CANDELA <i>La parodia manzoniana del canto XVI della Gerusalemme Liberata</i>	71
APOLLONIA STRIANO <i>Marino Moretti: esercizi metaletterari sul libro Cuore di De Amicis</i>	85
LAURA CANNAVACCIUOLO <i>«Dans le secret de l'évolution sociale». Du coté chez Proust e Das Kapital di Curzio Malaparte</i>	101

ANNA FERRARI

«Senza che me ne accorgessi, mi formava».

Interferenze, rispecchiamenti, assimilazioni.

Note sul processo di elaborazione di Amelia Rosselli

(e Rocco Scotellaro)

115

MARIO RESCIGNO

Influssi sveviani nei romanzi

di Carmen Martín Gaité e Juan José Millàs

129

Indice dei nomi

145

PREMESSA

Il 28 marzo 2014, presso l'Università degli studi di Napoli "l'Orientale", nell'ambito del ciclo di lezioni programmate per il Dottorato in Letterature Romanze si è tenuta la giornata di studi dal titolo *La letteratura riflessa. Citazioni, rifrazioni, riscritture nella letteratura italiana moderna e contemporanea*. L'obiettivo era quello di investigare il vasto orizzonte della letteratura della letteratura in Italia tra Sette e Novecento. Per evitare il facile rischio di dispersione, si è cercato di circoscrivere l'ambito delle ricerche agli aspetti riguardanti le dinamiche intertestuali dell'opera letteraria. Di conseguenza, l'orientamento delle proposte si è presto definito entro gli ambiti concernenti i procedimenti di citazione, riscrittura e invenzione meta-testuale presenti nei testi appartenenti alla cosiddetta modernità letteraria.

All'incontro hanno preso parte docenti, dottori e dottorandi di ricerca del Dipartimento di Studi letterari, linguistici e comparati, i quali, raccogliendo le sollecitazioni ispirate dal tema, hanno accolto l'invito apportando il loro personale contributo alla discussione. Nel presente volume, dunque, si pubblicano gli interventi presentati all'interno della sessione, attraverso i quali è possibile percepire l'ampia portata della questione nata in seno al dibattito.

L'articolo che apre il volume analizza la funzione dell'oggetto armatura nella *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso sottolineandone l'effetto modellizzante in alcune opere dell'Otto-Novecento italiano. Segue la puntuale e articolata disamina di Clara Borrelli che rintraccia l'eredità del patrimonio fiabesco nel teatro di Gozzi, Goldoni, Albergati Capaccelli e Cerlone. La riflessione si sposta, quindi, su due esempi di riscrittura particolarmente significativi che analizzano le specificità dei processi di riformulazione relativi a operazioni di «traduzione intersemiotica». Il primo caso ci viene offerto dal teatro tragico settecentesco, in cui trova larga fortuna l'episodio della morte di Virginia

narrato nell'*Ab Urbe Condita* di Tito Livio; mentre il secondo riguarda la riscrittura romanzesca del mito di Medea ad opera del napoletano Francesco Mastriani. Il valore e la funzione della citazione letteraria è invece il *trait d'union* dei saggi dedicati rispettivamente a Manzoni, Moretti e Malaparte. Le tre relazioni, infatti, mettono a fuoco il processo di ri-creazione metaletteraria che è alla base delle opere in oggetto e che, a partire dalla citazione esplicita se non addirittura esibita dei modelli presi a riferimento, svela l'intenzione dell'autore di affermare la centralità del lavoro di ri-uso nella creazione artistica, soprattutto in chiave parodica. Chiudono il volume un saggio dedicato all'intertesto linguistico della poesia di Amelia Rosselli in cui si riscontra l'influenza della lingua dei contadini lucani di Rocco Scotellaro, e un ampio affresco dei romanzi spagnoli contemporanei che si sono dichiarati apertamente tributari dell'influenza di Italo Svevo.

Al di là delle specificità che distinguono i differenti campi di indagine e le personali scelte metodologiche, si intuisce che il filo rosso che sottende ai vari contributi armonizza la struttura apparentemente "centrifuga" del libro da cui emerge, in una ideale discussione che attraversa circa tre secoli, la centralità di una pratica letteraria che costantemente si interroga sui meccanismi di ricreazione e di rielaborazione metaletteraria. Se è vero che, come scrive Lotman, le procedure di riscrittura e citazione definiscono il testo letterario come spazio in cui si manifesta la letteratura di secondo grado, tale «sistema di simulazione secondario» nella modernità diventa essenziale, poiché mentre definisce la tradizione letteraria in termini di patrimonio linguistico, attesta la "qualità" artistica dello scrittore che di quella tradizione si mostra figlio (o figliuol prodigo). Del resto, se l'alto grado di consapevolezza generato dalla riflessione *sulla* letteratura *nella* letteratura genera risultati originalissimi sotto il profilo formale e contenutistico, tale operazione, soprattutto se condotta con fini parodici, non sempre incontra il favore del pubblico colto che, dinanzi al rovesciamento del sacro, reagisce spesso con manifesta ripulsa, consegnando i testi ad un sonoro oblio.

Prima di chiudere questa breve premessa intendo rivolgere un sincero ringraziamento a tutti i relatori e ai docenti che hanno promosso e diretto la giornata di studi, Clara Borrelli, Elena Candela, Angelo R. Pupino. Ringrazio, infine, il Direttore del Dipartimento di studi

Premessa

letterari, linguistici e comparati Salvatore Luongo, Carlo Santoli, “illuminato” direttore della casa editrice «Sinestesie» e Gennaro Volturo per la cura redazionale.

Napoli, novembre 2014

Laura Cannavacciuolo

Laura Cannavacciuolo

«DANS LE SÉCRET DE L'ÉVOLUTION SOCIALE»
DU COTÉ CHEZ PROUST E DAS KAPITAL
DI CURZIO MALAPARTE

1. *Il teatro di uno straniero a Parigi*

A più di dieci anni dalla pubblicazione di *Technique d'un coup d'état* (1931)¹ e di *Le bonhomme Lenin* (1932)², mentre lavora ai primi capitoli de *La Pelle* e al *Journal* parigino, Malaparte decide di mettere nuovamente alla prova la sua abilità di scrittore cosmopolita confrontandosi, questa volta, con la scrittura drammaturgica. In breve tempo, porta a termine due *pièces* teatrali in lingua francese che allestisce avvalendosi della regia di due tra i più importanti *metteurs en scène* del tempo, Pierre Fresnay e Pierre Dux. Come spiega in una breve nota del suo diario, la sua identità di scrittore «occidentale», «altrettanto francese quanto italiano», gli consente di scrivere «indifferentemente»³ in entrambe le due lingue: il 22 novembre del 1948, quindi, il prestigioso Theatre de la Michodière di Parigi accoglie il primo debutto, *Du côté chez Proust*⁴. Circostanze poco favorevoli concorrono al generale fiasco dell'opera che, tuttavia, non demoralizza l'ostinato Malaparte il quale, l'anno seguente, ritorna in scena con un nuovo progetto, *Das Kapital*, presentato al Theatre de Paris per la regia di Dux. Da uomo libero, politicamente e ostentata-

¹ C. MALAPARTE, *Technique du coup d'état*, Paris, Bernard Grasset, 1931.

² ID., *Le bonhomme Lénine*, Paris, Bernard Grasset, 1932; *Deux chapeaux de paille d'Italie*, Paris, Denoel, 1948.

³ ID., *Diario di uno straniero a Parigi*, Firenze, Vallecchi, 1966, pp. 51-52.

⁴ *Du côté de chez Proust* è un intermezzo teatrale adottato dalla compagnia di Pierre Fresnay a complemento della *pièce* in due atti di Andrée Roussin, *Les Oeufs de l'Austruche*. Sugli aspetti legati alla ricezione del testo in Francia cfr., M. TENANT, *L'Italie interdite: Malaparte et le theatre*, in «*Chroniques italiennes*», n. 44, 1995, p. 3.

mente controcorrente, Malaparte non mostra particolare reticenza nel confrontarsi con le due figure-simbolo dell'élite intellettuale francese; anzi, l'intenzione di offrirne un ritratto privato, scevro di ogni retorica e compiacimento ideologico, capace di smascherare le ipocrisie della nuova generazione di letterati francesi, costituisce per lui una sfida così attraente da lasciar prevedere il risultato: due originali *portraits*, severi e irriverenti, che nel pubblico francese sortiscono soprattutto reazioni di indignazione.

Eppure, l'autore di *Du côté chez Proust* e *Das Kapital* è lo stesso che nel giugno 1947 aveva scritto di essere finalmente tornato in Francia «dopo quattordici anni di esilio» e di avervi «ritrovato» il paese della giovinezza («Ho ritrovato il paese della mia infanzia, la città della mia giovinezza, la Parigi dei miei vent'anni»)⁵. Perché, allora, attirare su di sé il disprezzo del pubblico che lo aveva difeso e portato al successo nel 1931? Perché ritagliarsi anche nei circuiti letterari francesi il ruolo di feroce antagonista? Le pagine del *Diario di uno straniero a Parigi* aiutano a spiegare con ricchezza di particolari le ragioni di questa apparante contraddizione.

Giunto in Francia, Malaparte crede di ritrovarvi gli amici, i luoghi e le consuetudini che lo avevano sedotto in gioventù; tre mesi dopo il suo arrivo, però, è costretto a fare i conti con una realtà nuova:

Quanto è mutato il popolo francese. [...] Parlano una lingua di gola, con un argot che non è l'argot proletario d'oggi, quello che parlano i giovani eroi di Banlieu Sud Est di René Fallot o di Barjavel. È una lingua, quella che parlano gli uomini della mia generazione, la lingua di Cendras, di Apollinaire e di Pierre Marc Orlan e di Francis Carco⁶.

L'élite francese, la nuova generazione di intellettuali uscita dalla Resistenza ed ora al potere di uno Stato democratico, giudica Malaparte con sospetto. Il suo ambiguo curriculum politico sembra la radiografia di un autentico collaborazionista che, a prescindere dal credito letterario, merita l'esclusione dai circoli mondani ed editoriali della capitale:

⁵ C. MALAPARTE, *Diario di uno straniero a Parigi*, cit., p. 16.

⁶ Ivi, pp. 38-39.

Come sono lontano dal rassomigliare al personaggio che in Francia si fa di me! Si ignora tutto di me, perciò si dicono e si scrivono di me le cose più inverosimili. [...] Mi si prende per un collaborazionista, un amico dei Tedeschi, un feroce fascista, un nazista. [...] Non sono né un eroe né un martire, non faccio della politica. Tutti i miei avatars sono avatars letterari. Sono stato messo in prigione per ragioni letterarie, non politiche. [...] Non si vuol capire che io sono verso gli antifascisti ciò che sono verso i fascisti, che le ragioni che mi facevano detestare i nazisti sono le stesse che mi fanno detestare i comunisti russi, che ho il più alto disprezzo per i politicanti, di non importa quale partito, che non mi interessa che alle idee, alla letteratura, all'arte. Che sono un uomo libero, un uomo al di là di tutto ciò che agita questa povera massa di uomini⁷.

Come si vede, se la Francia non nasconde il proprio disdegno per lo 'scrittore-collaborazionista', anche Malaparte fa fatica a domare il suo spirito eretico. Eppure, nel *Diario* e nelle *pièces* teatrali lo scrittore sceglie di adottare il francese favorendo, di fatto, la lingua di una società che lo disprezza a scapito dell'idioma natio.

Per Malaparte, però, l'identità linguistica è connessa al sentimento di appartenenza ad un più vasto Occidente che valica i confini di un singolo Stato-nazione. In tutta la sua produzione letteraria egli riduce il concetto di lingua-madre ad una pura convenzione stilistica, adottando un linguaggio spurio, fortemente contaminato dai numerosi prestiti dalla varie lingue europee. La volontà di scrivere in francese, dunque, non è il frutto di una posizione politica ma, piuttosto, il risultato di una pratica letteraria che non sottraendosi alla sua naturale vocazione gnoseologica intende esplorare a fondo l'orizzonte sociale prescelto attraverso il bisturi linguistico.

In *Du côté chez Proust* e *Das Kapital*, infatti, Malaparte si confronta con due figure di intellettuali imprescindibili della cultura francese, motivo per cui sceglie di adottare un francese letterario e di sperimentare un serbatoio di registri che varia a seconda dei circuiti sociali indagati, pervenendo ad un diretto confronto tra la storia letteraria e l'attualità sociale.

⁷ Ivi, p. 138.

2. *L'esprit della rivoluzione: Du coté chez Proust*

Tra gli aspetti che meglio definiscono l'*Impromptu* malapartiano va segnalata, innanzitutto, la singolarità della sua impostazione strutturale. La partitura drammaturgico-musicale, costituita da un singolo 'atto' a sua volta composto da un'unica scena in cui agiscono solo tre personaggi, viene sviluppata in maniera piuttosto distesa e, contravvenendo alle indicazioni preliminari, non lascia adeguato spazio né alla musica né al canto. Il testo è introdotto da una lunga didascalia che, traducendosi in ben diciassette pagine, trasforma la consueta nota paratestuale in una vera e propria appendice critica convertendo lo spazio delle 'note di regia' in una aperta e ragionata dichiarazione di poetica.

Ambientata a Parigi intorno al 1905, la scena ricrea l'interno della *garçonniere* di Robert de Saint Loup che, come sottolinea l'autore, riproduce con riverente ossequio tutti i particolari dell'originale scenario proustiano. Nella *pièce* si assiste all'incontro fra il giovane Robert e l'attricetta Rachel Quand du Seigneur, al quale fanno da testimoni-spettatori un vezzoso Marcel Proust e un manichino dalla presenza inquietante abbigliato con le odorose e preziose vesti dei Guermantes. A tale proposito, Malaparte precisa:

Le mannequin est habillé de la même robe «rouge écrevisse» de Fortuny, qu'Oriane porte dans le portait [...]. Ce mannequin, somptueusement habillé, évoque, dans la pénombre mauve et rose de la pièce, le spectre charmant de ce «coté de Guermantes», [...] le mannequin ressemble à ces mannequins à la tête d'oeuf, que De Chirico placera quelques années plus tard dans les rues désertes de quelque ville morte de la Renaissance italienne⁸.

Il manichino dalla testa d'uovo, dunque, è un ritratto «métaphisique» che allude alla «décadence» dell'alta società francese incarnata dal celebrato "Olimpo" dei Guermantes⁹. Il richiamo a De Chirico, del resto, va ben oltre la mera ripresa figurativa: il drammaturgo intende prelevarne l'intenzionalità filosofica per sottolineare la vacuità di una società ridotta

⁸ ID., *Du coté chez Proust*, in C. MALAPARTE, *Das Kapital. Précedé de Du coté chez Proust. Impromptu en un acte*, Roma-Milano, Aria D'Italia, 1948, pp. 13-15.

⁹ Ivi, p. 15.

allo spettro di se stessa, e l'enigma (la «legge») che ha generato prima il fallimento dell'aristocrazia, e poi della stessa borghesia.

Per Malaparte, infatti, l'incontro fra Rachel, la «simple petite grue»¹⁰, e Robert, «le jeune signeur homosexuel»¹¹, costituisce l'espedito attraverso cui Proust ha inteso rivelare la «fatalità» della legge storica, quella stessa che, secondo l'ottica marxista, assiste ed interpreta la crisi della *middle-class* e l'ascesa del proletariato come l'inevitabile sviluppo di un principio storico interno al meccanismo di evoluzione umana:

C'est en effet la rencontre de deux classe et de deux ambitions dans le sein de la même génération, si toutefois l'on peut donner le nom d'ambition à cette force, plus ou moins consciente, qui pousse la grue prolétarienne et le jeune signeur homosexuel à briser le cadres traditionnels de la société. [...] Ce n'est pas l'amour qui pousse Robert e Rachel l'un vers l'autre, mai plutôt *une fatalité*, un hasard inévitable, *préparé depuis longtemps dans le secret de l'évolution sociale*. [...] Cette loi est la même loi sociale qui gouverne la décadence de la société capitaliste et les causes profondes de la révolution prolétarienne: [...] Nous avons pensé aussi, en faisant Proust le témoin de la rencontre de Rachel et Robert de Saint-Loup, montrer que *ce qui domine toute l'oeuvre littéraire proustienne* et qui donne son caractère de satire sociale [...] *c'est la fatalité des lois de l'évolution sociale*¹².

Se la decadenza della borghesia d'inizio secolo appare un dato ineludibile del processo storico, gli indizi della frantumazione sociale si riscontrano, secondo Malaparte, nell'ascesa di una «“race assez neuve”, intellectuelle, nietzschéenne, barrésienne, décadente, et entichée de marxisme»¹³. Il virgolettato richiama la celebre tirata proustiana sulla “razza maledetta” posta al termine del racconto di Charlus in *Sodome et Ghomorre*¹⁴ in cui lo scrittore francese sottolineava come l'ipocrisia

¹⁰ Ivi, p. 22.

¹¹ Ivi, p. 23.

¹² Ivi, pp. 23-24. (Cors. mio).

¹³ Ivi, p. 21.

¹⁴ «Race sur qui pése une malediction et qui doit vivre dans le mensonge et le parjure, puisqu'elle sait tenue punissable et honteux, pour inavouable, son désir, ce qui fait pour toute creature la plus grand doceur de vivre; qui doit renier son Dieu, puisque, meme chretiens, quand à la barre du tribunal ils comparaisent comme accusée, il leur faut, devant le Christ e de son nom, se defendre comme d'une calomnie de ce qui est leur vie meme; [...] formant une franco-maçonnerie bien plus etendue», in M. PROUST,

borghese costringesse gli omosessuali ad una vita di menzogna e corruzione, limitandone la libertà e l'affidabilità pubbliche. Malaparte, dal canto suo, forza le considerazioni di Proust leggendovi un aperto diniego dell'omosessualità soprattutto nel momento in cui, a suo avviso, negli anni precedenti il secondo conflitto mondiale, essa era diventata un costume, un *habitus* che, oltrepassando il romantico rifiuto dei pregiudizi borghesi, si era trasformato in strumento di ascesa politica e sociale¹⁵.

Quando Malaparte decide di rappresentare l'incontro di Robert Saint Loup con Rachel du Seigneur, non intende mettere su un semplice esperimento di "letteratura di letteratura"; viceversa, vuol dimostrare che nella *Recherche* Proust ha voluto porre a confronto il giovane omosessuale e la «fille du peuple» per sottolineare il "fatale" contagio che è all'origine dell'intima corruzione borghese; la sua *pièce*, dunque, vuole ricreare un'atmosfera proustiana capace di esibire la 'legge' marxista su cui poggia la segreta impalcatura della *Recherche*.

Tale prospettiva finisce per incidere in maniera determinante sulla struttura e sulla caratterizzazione dei personaggi, per cui, alla debole identità di Robert, raffinato collezionista di monocoli maschili e di abbigliamento femminile d'alta moda, fa da contraltare il ritratto grottesco di un Proust mondano e cagionevole, reso ancor più ridicolo dall'impietoso confronto con Rachel, l'unica in cui si riscontri la presa di coscienza della «fatalité de la révolution sociale»¹⁶.

Trattandosi di una *pièce* dall'intreccio pressoché inesistente, la commedia tende a risolversi quasi esclusivamente sul piano del discorso; in questo modo, l'autore attiva una situazione apparentemente statica attraverso un fitto e articolato schema dialogico capace di filtrare po-

Sodome et Ghomorre. Première partie, in ID., *À la recherche du temps perdu*, vol. IX, Paris, Gallimard, 1946-47, p. 34.

¹⁵ Lo stesso concetto viene espresso anche nelle pagine della *Pelle*, romanzo coevo alla stesura dei drammi teatrali: «Quella cert'aria equivoca nei modi, negli atteggiamenti, nei detti, nel tono delle amicizie, nella *promiscuità sociale fra giovani borghesi e giovani operai, quel connubio fra corruzione borghese e corruzione proletaria*, eran fenomeni già dolorosamente noti molto prima della guerra, specie in Italia (dove, in certi circoli di giovani intellettuali e artisti, massime pittori e poeti, si faceva della pederastia credendo di fare il comunismo)», in C. MALAPARTE, *La pelle*, in ID., *Opere scelte*, a cura di L. Martellini, a «I Meridiani», Milano, Mondadori, 1997, p. 313. (Cors. mio).

¹⁶ C. MALAPARTE, *Du côté chez Proust*, cit., p. 25.

sizioni antagonistiche e di sfuggire, al contempo, alla rigida logica del dramma ‘a tesi’.

L'azione di Robert, ad esempio, si esaurisce in poche battute, brevi e dosate, utili a svelare la limitatezza di uno spirito ridotto a pura ambizione, unicamente teso al raggiungimento di uno *status* aristocratico. Più interessanti, d'altro canto, le voci di Proust e Rachel, il cui incontro-scontro è tutto giocato sul terreno del linguaggio. La lingua di Marcel ricalca le scelte sintattiche e lessicali del protagonista della *Recherche*: la predilezione per le metafore botaniche, l'uso insistito ed enfatico delle similitudini, l'*argot* dei salotti parigini d'inizio Novecento sono riproposti con assoluta fedeltà tanto da rendere possibile un preciso schema di corrispondenze fra il testo malapartiano e l'opera proustiana. L'operazione linguistica, però, non è fine a se stessa. Se il linguaggio di Marcel, per dirla con Foucault, non è più il «contrassegno» delle cose ma lo strumento della «manipolazione» delle cose, un codice che nella sua «ritualità» perfetta diviene l'autentico contrassegno dell'*haute société* francese¹⁷, il confronto con la lingua di Rachel quand du Seigneur, per la quale le ‘cose’ vanno nominate con il loro ‘vero’ nome, assume una rilevanza centrale poiché rivela la prossimità di modificazione culturale, se non addirittura storica:

Rachel. Vous êtes tous des hypocrites... Vous vous refusez d'appeler les choses par leur nom!»

Proust. Ce que j'apprécie le plus au monde, Madame, ce sont les nuances.

Rachel. Fiex-vous aux nuances! Convenez qu'il n'y a jamais eu tant de grues et tant de ...

Proust *Avec un petit cri*. Ah!

Rachel. ... E tante de «ah!» que depuis qu'on apprécie tant les nuances. Comment expliquez-vous cela?

Proust. Cela pullule toujours aux époques des révolutions, qui sont des époques de nuances... A-t-on jamais autant parlé de grèves et de revolution que de nos jours... Mais jadis les mots étaient bien plus charmants... les grues on les appelait Merveilleuses...

Rachel. C'est ça? Et le tapettes, sans-culottes!

¹⁷ Cfr. il ragionamento di Deleuze a proposito della convenzionalità dei “segni mondani” nella *Recherche*, in G. DELEUZE, *Marcel Proust e i segni* (1964), Torino, Einaudi, 2001, pp. 7 e sgg.

Proust. *Avec une grimace de dégoût, s'éventant mollement le visage avec son mouchoir.* Ah! Que le mot est grossier, Madame!

Rachel. Trouves-vous le mot plus grossier que la chose? Moi, je préfère le mot. Chez le peuple, cela n'est pas bien vu. Je suis une fille du peuple, Monsieur Proust!¹⁸

In *Du côté chez Proust* è Rachel, con l'immaginario ch'ella rappresenta, a prevalere all'interno della dinamica scenica; difatti, la difesa proustiana di una lingua di *nuances* è destinata a piegarsi di fronte alla sincerità della referenza (presunta) che riafferma l'originale rapporto tra il segno e la cosa. Rachel è una «littéraire»¹⁹ che non rinnega le sue origini proletarie e neppure si finge intellettuale; difatti, quando discute di libri, di arte e di cronaca, i presenti non mancano di sottolineare l'affettazione²⁰. Il suo ruolo è quello di un «conquistatore in un paese nemico»²¹ che, per imporsi, ha la necessità di elevare il proprio discorso al livello dei suoi interlocutori, per poi frantumare i pregiudizi ideologici attraverso le armi della farsa e della parodia²². Anche quando, riprendendo lo schema della *Nostra Dea* bontempelliana, si offre ai suoi ammiratori come un *mannequin* e, attraverso continui cambi d'abito, assume le sembianze di Odette, Albertine, Oriane e Anne, la sua identità non è assimilabile a quella di un burattino insipiente: il suo è un gioco che serve a smascherare il futile e surreale mondo in cui vivono Proust e Robert, nel tentativo di indurli a comprendere che è ormai prossimo il tempo in cui «la petite grue proletarienne dînera à la table de la vieille putain sacrée»²³.

¹⁸ C. MALAPARTE, *Du côté chez Proust*, cit. pp. 81-82.

¹⁹ «Rachel. Le femmes du monde sont des intellectuelles, elles lisent Paul Bourget. Moi je lis Tolstol et Nietzsche. Je suis une littéraire...», ivi, p. 58.

²⁰ «Elle plaisante finement de mille choses, et serait vraiment agréable si elle n'affectait pas d'une façon agaçante le jargon des cénacles et des ateliers, qu'elle étend d'ailleurs à tout», ivi, p. 26.

²¹ *Ibidem*.

²² In numerosi casi Rachel si fa beffa di Proust citando con fredda ironia le sue parole; un esempio fra gli altri, è la ripresa di una celebre battuta proustiana che segue il discorso sulla «razza maledetta» in *Sodoma e Gomorra* («le groupements sont plus o moins avances: et comme "l'Union des guaches" et la "Federation socialiste"») che Malaparte fa ripetere a Rachel per mettere in ridicolo l'atteggiamento snobistico di Marcel.

²³ C. MALAPARTE, *Du côté chez Proust*, cit., p. 99.

Lo slancio e il carisma che caratterizzano Rachel ne fanno, dunque, la protagonista vincente della *pièce*, anche se sarebbe imprudente leggere nel suo personaggio il «port-parole»²⁴ dell'autore. Pur non appoggiando l'ideologia borghese, Malaparte non sposa fino in fondo la causa della rivoluzione proletaria²⁵ e, pur rivendicando una formazione di «giovane operaio colto»²⁶, assume sempre un atteggiamento *super partes* reclamando una posizione di *outsider* anche nella finzione letteraria.

Tale atteggiamento, del resto, si svela anche nelle pagine conclusive di *Du côté chez Proust* quando gli occhi di Rachel si riempiono di lacrime, e Proust esclama:

Savez-vous Robert, ce que c'est que l'espoir? C'est le sens du péché. Seule les femmes mortelles ont le sens du péché, l'amour du péché, la crainte et le dégoût du péché. Et c'est l'espoir, c'est le sens du péché, tout l'espoir du monde moderne que Rachel Quand du Seigneur apporte dans notre univers de spectres dorés.[...] C'est vous, Rachel Quand du Seigneur, la vraie, la seule Rivale de Mme de Guermante, de la divine Oriane²⁷.

La sfilata di Rachel sta per terminare: per Robert e Proust l'"Olimpo" dei Guermantes è un mondo astratto, composto «della stessa materia di cui sono fatti i sogni», ma ancora seducente²⁸. Dall'altro lato, le lacrime

²⁴ Questa è l'interpretazione di Myriam Tenant, in EAD., *L'Italie interdite: Malaparte et le theatre*, cit., p. 4.

²⁵ «Egli si presentava allora come l'implacabile voce dei tempi, come il testimone inesorabile di un verdetto storico. Ma per altro verso egli non solidarizzava neppure fino in fondo con le rivoluzioni proletarie, pur nell'atto di coglierne tutta la tremenda inevitabilità. Proprio questa convinzione, [...] lo induceva ad adottare una visione dall'alto, e a preannunciare un verdetto di sostanziale equipollenza tra gli 'opposti estremismi', in R. BARILLI, *A Parigi nasce il grande politologo*, in AA. Vv., *«La bourse des idées du monde». Malaparte e la Francia*, a cura di M. Grassi, Firenze, Olschki, 2008, pp. 13-14.

²⁶ Così si autodefinisce Malaparte nella sua autobiografia pubblicata postuma per volere di Togliatti su «Rinascita» nel 1957. Su questo argomento cfr.: L. CANNAVACCIUOLO, *L'autobiografia di Malaparte. Storia e cronistoria di un «giovane operaio colto»*, e L. MARTELLINI, *Un'Autobiografia di Curzio Malaparte (False verità e verità falsificate)*, in AA. Vv., *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*. Atti del Convegno annuale MOD, Pisa, Edizioni ETS, 2008, pp. 580-586 e 711-720.

²⁷ C. MALAPARTE, *Du côté chez Proust*, cit., pp. 102-110.

²⁸ «Proust. Robert...nos spectres tendres et souriants, faits de la même chair de laquelle sont faits nos rêves...», (ivi, p. 105).

di speranza di Rachel rappresentano la fiducia nel futuro, la possibilità di un riscatto. Al di sopra delle parti, infine, c'è l'autore che, pur decretando la consunzione del mondo borghese e la necessità di un sovvertimento di casta, rifiuta di difendere il fronte dei vincitori e lascia che Rachel esca definitivamente di scena ancora vestita con gli abiti di Anne Beaucoeur.

3. Dalla parte di Godson. *Das Kapital*

Con *Das Kapital* Malaparte porta a compimento il ragionamento sul marxismo avviato in *Du côté chez Proust*, approfondendone principalmente gli aspetti etici e morali. Attraverso un'articolata architettura scenica, senz'altro debitrice del modello offerto dalla scrittura tragica, la *pièce* sviluppa il tema della Libertà offrendo una prospettiva d'interpretazione inedita e paradossale.

La scena è ambientata a Londra all'indomani del 18 Brumaio di Luigi Napoleone: l'evento, oggetto di riflessione teorica da parte dello stesso Marx (*Il 18 Brumaio di Luigi Napoleone*, 1852), era stato ripreso dall'autore in *Technique du coup d'état* per esemplificare la fragilità degli assetti parlamentari degli stati moderni. Nel testo teatrale, però, Malaparte sposta l'obiettivo e si concentra sugli avvenimenti che sconvolgono l'umile 'interno' di casa Marx nelle ore che seguono l'azione di Luigi Napoleone.

L'azione ha luogo tra il 3 e il 4 dicembre del 1851, quando i membri della comunità di francesi in esilio a Londra fremono per liberare la Patria ostaggio di Napoleone. Marx, leader della rivoluzione proletaria, è impegnato a gestire la situazione mentre la sua famiglia vive momenti di forte angoscia per le condizioni di salute del piccolo Mush²⁹: Jenny, la moglie, soffre perché non possiede le risorse economiche necessarie per curare il figlio; Marx, invece, si tormenta per il popolo francese³⁰ e progetta i nuovi capitoli della sua opera, *Das Kapital*.

²⁹ In realtà, il figlio di Marx muore nell'aprile del 1855; tuttavia, per far coincidere dramma pubblico e dramma privato, Malaparte forza il dato storico ed anticipa la tragedia familiare ai giorni immediatamente seguenti il colpo di stato di Luigi Napoleone. Su questo aspetto cfr. M. MARANZANA, *Introduzione*, in C. MALAPARTE, *Das Kapital*, Milano, Mondadori, 1980, pp. 4-16).

³⁰ C. MALAPARTE, *Das Kapital*, cit., p. 146.

Un intero nucleo familiare si ritrova, dunque, a dover fare i conti con le scelte del capofamiglia: il rispettoso ossequio della ‘missione pubblica’ da parte di Marx, ostinato nel perseguimento dell’«emancipazione umana», ha determinato una situazione di grave indigenza per i suoi cari, al punto tale da non poter assicurare le giuste cure al proprio figlio. Ne viene fuori una situazione tragica e assurda, tale da scatenare l’irritazione di un’amica di famiglia, Mme Bertoud, che esclama: «S’il se souciait vraiment de vous et de vos enfants, il changerait métier! [...] On fait la révolution pour donner à manger à ses enfants; on ne fait pas craver de faim ses enfants pour faire la révolution!»³¹. Eppure, per il pensatore socialista non ci può essere severa condanna: egli è «un uomo buono, che soffre, e siccome soffre è implacabile con la sofferenza che impone agli altri»³².

Lo scontro tra Libertà collettiva e Libertà individuale si realizza in scena nel I Atto attraverso il confronto tra il piccolo Mush e Mary Sullivan, una delle tante bambine impiegate nelle miniere di carbone e già intervistata da Marx per le sue ricerche. Alla scena assistono Jenny, Mme Bertaud, il ‘cartista’ Ernest Jones, due poliziotti e Godson, un amico che aiuta Marx nella redazione del *Capitale*: con severa indignazione il teorico della rivoluzione mostra alla sua platea i lividi della piccola Mary, lividi – sottolinea – di cui è responsabile la società borghese che «vive del lavoro dei bambini»³³. In quello stesso istante, la piccola Mary comincia a piangere e Mush, febbricitante, raggiunge la sala da pranzo esplodendo «avec un cri de douleur, de rage, de peur»³⁴. Marx ha dinanzi a sé la propria scelta, occuparsi del proletariato o di suo figlio; quindi, dopo aver consolato Mush, torna al lavoro per concludere il capitolo del suo libro³⁵.

La triangolazione Marx-Mush-Mary, così efficace sotto il profilo teatrale, sembra in parte ricreare il paradosso brechtiano del *Consenziente/Dissenziante*³⁶, in cui il conflitto fra la legge pubblica e la legge individuale

³¹ Ivi, pp. 136-138.

³² C. MALAPARTE-R. DELAPLANQUE, *Il doppio crimine di Curzio Malaparte*, in «Epoque», 3 febbraio 1950.

³³ C. MALAPARTE, *Das Kapital*, cit., ivi, p. 171.

³⁴ Ivi, p. 172.

³⁵ Ivi, p. 182.

³⁶ Il 23 giugno del 1930 Brecht rappresenta per la prima volta a Berlino *Il Consenziente*, dramma pedagogico ripreso da un dramma giapponese *Nô*, *Taniko*, di Zenchiku.

andava a risolversi in un sacrificio analogo, tanto tragico quanto inevitabile. A Malaparte, però, non interessa la prospettiva pedagogica. Il suo Marx ha scelto la liberazione collettiva ed è pronto a difendere il suo credo: «può un uomo libero sbagliarsi?», si domanda l'autore nel suo *Diario*, «no, perché la libertà si accompagna al privilegio della verità. [...] Un uomo libero è sempre un giusto. E i tedeschi sono uomini liberi, e i soli uomini liberi in Europa (Lo credono, per lo meno, e basta crederlo per esserlo)»³⁷.

Le criticità etiche del Marxismo, così come vengono crudelmente messe in scena da Malaparte, sembrano servire anche da risposta a chi aveva inteso scorgere nei suoi lavori un velato ammiccamento al *teatro di situazioni* di Sartre. In realtà il lavoro teatrale dello scrittore toscano, ammesso che ricavi dal teatro esistenzialista le basi del ragionamento filosofico e la pregnanza simbolica del minimalismo scenico³⁸, diverge totalmente per ciò che riguarda la direzione interpretativa. Per Sartre, infatti, il testo drammaturgico pone al centro «un uomo che è libero nei limiti della sua propria situazione, e che sceglie, lo voglia o no, per tutti gli altri, quando sceglie per sé»³⁹; non esiste libertà assoluta, dunque, ma

Il maestro di un villaggio flagellato dalla peste, intraprende una spedizione in montagna per raccogliere le medicine. Un suo discepolo, orfano di padre, gli chiede di prenderlo con sé per poter poi curare la madre ammalata. Purtroppo, durante il tragitto si ammala e, per rispetto della Grande Usanza, viene gettato nella valle. Successivamente, Brecht riscrive l'opera aggiungendovi un secondo dramma, *Il Dissenziente*, che offre un finale alternativo al primo. In questo modo, il drammaturgo osservava le reazioni del pubblico generate dai problemi morali e sociali inscenati, interrogandosi sul complesso rapporto tra morale individuale e legge politica.

³⁷ C. MALAPARTE, *Diario di uno straniero a Parigi*, cit., p. 249.

³⁸ Nel saggio *Che cos'è la letteratura?* del 1947, Jean-Paul Sartre definisce la sua idea di *teatro di situazioni*: «Niente più caratteri: gli eroi sono altrettante libertà prese in trappola, come tutti noi. Quali sono le vie d'uscita? Ogni personaggio non sarà che la scelta di una via d'uscita e varrà la via d'uscita scelta (...)». In un certo senso ogni situazione è una trappola da sorci; muri da ogni parte» (J. P. SARTRE, *Che cos'è la letteratura*, Feltrinelli, Milano, 1960, p. 250). Riguardo al concetto di situazione, poi, Sartre aggiunge: «La mia posizione in mezzo al mondo, definita dal rapporto di utensilità o di avversità delle realtà che mi circondano con la mia fattità, cioè la scoperta dei pericoli che corro nel mondo... alla luce di un annullamento radicale di me stesso e di una negazione radicale ed interna dell'in-sé, operati da un punto di vista liberamente posto, ecco quello che chiamiamo situazione» (ID., *L'essere e il nulla*, Milano, Il saggiatore, 1991, p. 659).

³⁹ «Un Homme qui est libre dans les limites de son propre état, et qui choisit, soit qu'il le veuille ou non, pour tous les autres, quand il choisit pour soi», in J.P. SARTRE, *Un Théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1993, p. 58.

solo una scelta condizionata dalla «situazione» che non può che assumere una valenza negativa. La scena di Malaparte, viceversa, non è una «trappola», bensì un doloroso spazio di solitudine in cui i protagonisti accettano le conseguenze, seppur tragiche, dell'umano e rassicurante "credo ergo sum".

Eppure, l'autore di *Das Kapital* non si limita ad inscenare le contraddizioni etiche del marxismo. Crea, infatti, un personaggio di pura invenzione, Godson, cui affida il compito di contrapporsi al rigido integralismo marxista in nome di una nuova concezione morale basata sulla pietà e sul perdono:

Godson. Je prie Dieu qu'il vous aide at qu'il n'abandonne ni vos enfants, ni votre femme... ni vous, Monsieur Marx.

Marx. Je vous remercie de vos bonnes intentions... Mais vous savez bien que Dieu n'existe pas... du moins ici, chez moi.

Godson. C'est par la prière des hommes qu'il existe. Si les homes ne priaient pas, il n'existerait pas⁴⁰.

Godson è un personaggio complesso, folle e al contempo grottesco, che si ispira «al diavolo, tentatore, maligno dei drammi sacri» e che, come lo stesso Marx, «non ha sempre torto»⁴¹. La sua polemica, tuttavia, non riguarda l'esistenza di Dio, ma l'illegittima arroganza umana che troppo spesso si eleva a Dio-giudice della collettività, decretando la vita e la morte degli individui in base a criteri di colpevolezza e innocenza arbitrari («Qu'en savons-nous si un homme est innocent ou coupable?»⁴²). Come aveva già fatto nel *Cristo proibito* (1947)⁴³, Malaparte attacca qui, attraverso Godson, una società che demolendo i concetti di innocenza e salvezza non può più aggrapparsi a una morale fondata sull'esempio di Cristo. Di conseguenza, la via dell'indulgenza e del perdono invocate dal 'figlio di Dio', «coscienza degli uomini»⁴⁴, può essere ritrovata soltanto nella pietà e nella speranza delle lacrime («L'avenir des hommes, la salut

⁴⁰ C. MALAPARTE, *Das Kapital*, cit., p. 199.

⁴¹ C. MALAPARTE-R. DELAPLANQUE, *Il doppio crimine di Curzio Malaparte*, cit.

⁴² C. MALAPARTE, *Das Kapital*, cit., p. 203.

⁴³ Su questo argomento cfr. L. MARTELLINI, *Malaparte fra letteratura e cinema*, in «Chroniques italiennes» dell'Université de la Sorbonne Nouvelle, n. 44, pp. 1-14.

⁴⁴ C. MALAPARTE, *Das Kapital*, cit., 356

des hommes est dans les larmes...»)⁴⁵ che, annullando il sentimento di appartenenza di classe, rovesciano il principio-guida della Legge dell'evoluzione sociale.

Inizialmente, le lacrime che accompagnano l'uscita di scena di Marx sembrano costituire la sua occasione di salvezza: egli può così ricongiungersi alla sua Jenny, a Mary Sullivan e, addirittura, a Rachel Quand du Seigneur, la cui parabola era terminata con un analogo turbamento. Ma il cammino di Marx è destinato a divergere definitivamente da quello di Godson: l'esperienza della morte finisce per radicalizzare i suoi convincimenti troppo terreni, allontanandolo per sempre dalla misericordia («il faut être sans pitié pour être libre, un jour!»⁴⁶).

Per i protagonisti di *Du côté chez Proust* e *Das Kapital*, dunque, la coscienza della «pitié» e dell'«espoir» appartiene ancora allo spazio dell'utopia civile; bisognerà attendere il 1954 e le drammatiche voci di *Anche le donne hanno perso la guerra* per ritrovare, nella drammatica attualità di un'Italia martoriata dalla guerra, la presenza di una *pietas* capace di sacrificare la libertà in favore della sopravvivenza.

⁴⁵ Ivi, p. 356. Come in *Du côté chez Proust*, in *Das Kapital* il dibattito tra Marx e Godson si sviluppa essenzialmente sul piano retorico avvalendosi, da un lato, della ripresa di espressioni prelevate dagli scritti originali di Marx («Quelle frasi sono tutte prese, al novanta per cento dalle opere di Marx, e soprattutto dalle lettere a Engels, a Proudhon, della moglie a lui. Mi sono fatto carico di leggerle», in C. Malaparte-R. Delaplanque, *Il doppio crimine di Curzio Malaparte*, cit.), dall'altro, dai moduli propri della mistica e della retorica cristiana (vd., ad esempio, il miracolo della farfalla e la parabola dell'orgoglio punito nel II atto). Lo scontro, come sempre, si conclude con una ennesima separazione che solo uno spirito pacifista – quello dell'autore – potrà risolvere in una sintesi.

⁴⁶ Id., *Das Kapital*, cit., p. 356.