

Curzio Malaparte nelle opere *Kaputt e La pelle*



Brynjar Skog Astrup
Masteroppgave i italiensk
Veileder: Camilla Erichsen Skalle
Institutt for fremmedspråk
Det humanistiske fakultet
Universitetet i Bergen
Vår 2017

Autobiography is only to be trusted when it reveals something disgraceful. A man who gives a good account of himself is probably lying, since any life when viewed from the inside is simply a series of defeats.

George Orwell

Ringraziamenti

Vorrei ringraziare di cuore la mia relatrice Camilla Erichsen Skalle dell'università di Bergen che è stata un enorme aiuto nel scrivere questa tesi, in particolare la vorrei ringraziare per la sua grande disponibilità nei miei confronti, per la sua gentilezza, per avermi prestato libri interessanti e per avermi ispirato e motivato.

In più vorrei ringraziare i miei amici, in particolare Andrea Romanzi e Samuele Mascetti, con cui ho discusso, pranzato e parlato italiano.

Infine vorrei ringraziare la mia famiglia che è sempre con me.

Sammendrag

Denne masteroppgaven tar for seg hvordan Curzio Malaparte opptrer som forfatter, forteller og hovedperson i bøkene *Kaputt* og *La pelle*. Den utforsker hvordan Malapartes tilstedeværelse i bøkene påvirker vår lesing av bøkene og kritikernes lesing av bøkene.

Det første kapittelet er en gjennomgang av Curzio Malapartes liv og litterære produksjon, basert på et dypdykk i kildene vi har om han.

Det andre kapittelet forklarer og de teoriene som vil bli brukt for å analysere verkene. Den første av teoriene som blir presentert og gjort rede for er Michel Foucaults teori om forfatteren og forfatterfunksjonen, den andre delen av teorikapittelet omhandler sjangeren Autobiografi og vanskelighetene som ofte er forbundet med sjangeren. Det viktigste for denne delen av teorien er Philippe Lejeunes introduksjon av den autobiografiske pakten og hvordan forfatteren av et autobiografisk verk identifiserer seg selv til sine lesere.

Det tredje og lengste kapittelet er analysekapittelet, det består av en grundig analyse av figurene forfatter, forteller og hovedperson, med fokus på deres egenskaper og identifikasjon internt og på tvers av verkene. Figurene analyseres ut i fra Lejeunes teorier om autobiografi. Den siste delen av analysen handler om den autobiografiske lesningen av *Kaputt* og *La pelle*, den tar for seg motivasjonen for å skrive autobiografisk, kritikeres manglende vilje på å stole på forfatter og eventuelle brudd på den autobiografiske kontrakten.

Til slutt følger en konklusjon der funnene fra analysen oppsummeres.

Abstract

Questa tesi di master esamina come Curzio Malaparte funziona come autore, narratore e protagonista nelle opere *Kaputt* e *La pelle*. Analizza come la presenza del personaggio Malaparte influenza la lettura e la critica delle opere.

Il primo capitolo è uno studio profondo della vita e della produzione letteraria di Curzio Malaparte, basata sulle biografie di Maurizio Serra e Gianni Grana, e gli scritti di critici come Luigi Martellini.

Il secondo capitolo contiene le premesse teoretiche della tesi, e accenna alle teorie che saranno utilizzate nell'analisi seguente. La prima parte del capitolo teoretico si tratta delle teorie di Michel Foucault intorno al autore e la funzione di autore. La seconda parte del capitolo è un approfondimento delle teorie che riguardano il genere autobiografia, i concetti più importanti di questa parte sono l'introduzione del patto autobiografico e l'identificazione delle figure in un'autobiografia.

Il terzo capitolo è l'analisi, contiene un'analisi profonda delle figure autore, narratore e protagonista. L'analisi focalizza sull'identificazione delle figure, le loro caratteristiche e i legami tra di loro. Le figure sono analizzate tramite le teorie di Lejeune e Foucault. L'ultima parte dell'analisi riguarda la motivazione di Malaparte per inserire se stesso nelle opere, la mancanza di fiducia nello scrittore ed eventuali violazioni dei contratti sociali tra scrittore e lettore.

In fine segue una conclusione in cui i risultati dell'analisi sono riassunti e discussi.

Indice

Sammendrag	4
Abstract	4
Indice	6
Forord	8
Introduzione	9
1. La vita e il tempo di Curzio Malaparte	11
1.1 Biografia generale	11
1.1.2 Inizio carriera e il nome	13
1.1.3 La penna più forte del fascismo cade in disgrazia	15
1.1.4 Il risorgimento letterario e la rivista <i>Prospettive</i>	18
1.1.5 L'esperienza di guerra: <i>Kaputt</i> e <i>La pelle</i>	19
1.1.5.1 <i>Kaputt</i>	19
1.1.5.2 <i>La pelle</i>	20
1.1.5.3 Considerazioni su <i>Kaputt</i> e <i>La pelle</i>	21
1.1.6 Il dopo guerra	21
1.1.7 Il personaggio Malaparte	22
2. Premesse teoretiche	24
2.1 L'autore	24
2.1.1 Foucault e la funzione di autore	24
2.2 L'autobiografia	26
2.2.1 Definire l'autobiografia	28
2.2.2 Il patto autobiografico	34
2.2.3 Lo spazio autobiografico	38
2.2.4 La lettura di un'autobiografia	39

3. Analisi	40
3.1 Autore	42
3.1.1 Identificazione	42
3.2 Narratore	47
3.2.1 La figura del narratore	49
3.2.2 Identificazione	51
3.2.2.1 Mestiere e ruoli	52
3.2.2.2 Nominazione del narratore	54
3.2.2.3 Esperienze, amicizie e possedimenti	57
3.3 Protagonista	65
3.3.1 Definire il protagonista	65
3.3.2 La figura del protagonista	67
3.3.3 Identificazione	70
3.3.3.1 Mestiere e ruoli	70
3.3.3.2 Nominazione del protagonista	71
3.3.3.3 Le esperienze	72
3.4 Legami	73
3.4.1 Il legame tra autore, narratore e protagonista	73
3.4.1 Il legame tra personaggio storico – autore, narratore e protagonista	74
3.4.2 Legame Kaputt – La pelle	76
3.5 La lettura autobiografica	77
3.5.1 La fiducia	77
3.5.2 Autoassoluzione	79
3.5.3 Violazioni del patto autobiografico	81
3.5.4 Autobiografia vs Romanzo	82
Conclusioni	84
Bibliografia	87

Forord

Jeg oppdaget Curzio Malaparte gjennom en anmeldelse av den nye norske utgaven av *Kaputt* i avisa Klassekampen. Artikkelen inneholdt et lite referat av Malapartes livshistorie og det var såpass fascinerende at jeg straks måtte både kjøpe boka og søke opp Malaparte på internett.

Det jeg fant var en serie utrolige fortellinger om et særdeles innholdsrikt liv. Det som var ekstra fascinerende var at jeg, selv om jeg er over gjennomsnittet interessert i både andre verdens krig og Italia, aldri hadde kommet over denne mytiske Curzio Malaparte før. Da jeg etter en stund fikk *Kaputt* i posten kastet jeg meg over den og la den ikke fra meg før jeg hadde lest den fra ende til annen. Boka var på tross av sitt tidvis groteske innhold helt fantastisk, og da jeg fant ut at den hadde en tilsynelatende oppfølger i *La pelle* ble jeg genuint glad for at jeg kunne møte Malaparte igjen og følge fortsettelsen på historien hans.

Det var rundt da jeg begynte å lese *La pelle* at jeg også gikk litt dypere inn i livshistorien til Malaparte, jeg vet ikke om motivasjonen for å finne ut mer kom av at *La pelle* liksom ikke traff meg på samme måte som *Kaputt* eller om det kom av seg selv, men en grundigere analyse av Malaparte avslørte flere nye ting for meg, de fleste negative, og inntrykket mitt av mannen bak bøkene ble mer nyansert.

Jo mer man leser om Malaparte desto flere perspektiver får man på ham, det er svært interessant hvor stort sprik det er i meningene og vurderingene av han som person. Noen mener han er Italias største poet og forfatter, mens andre mener at han ikke kan glemmes fort nok. Jeg må innrømme at jeg selv har endret mening om Malaparte flere ganger i løpet av mitt arbeide om han, og jeg vil nok etter all sannsynlighet fortsette med det i tiden fremover.

Da tiden kom for å velge et tema å skrive master om var det helt naturlig for meg å velge en forfatter som fascinerte meg såpass mye. Valget om å vurdere de to mest kjente verkene hans *Kaputt* og *La pelle* kom fra at det var de som fascinerte meg mest av det lille jeg hadde lest. Valget om å analysere han fra et autobiografisk perspektiv kom av to grunner, den første var det allerede nevnte store spriket i hva folk mente om han, og for den andre var min interesse for å forstå mer om hvorfor han valgte å bruke seg selv som hovedperson i disse to bøkene på tross av at han var en såpass kontroversiell person. I det første kapittelet av denne oppgaven tar jeg for meg Malapartes liv, det andre er en gjennomgang av noen av de grunnleggende teoriene rundt forfatter og rundt sjangeren autobiografi, det tredje er en analyse av Malapartes tilstedeværelse i verkene *Kaputt* og *La pelle*.

Introduzione

Antonio Gramsci ha descritto il carattere di Curzio Malaparte come una combinazione di “sfrenato arrivismo, una smisurata vanità e uno snobismo camaleontesco” in più ha aggiunto che “per avere successo il Suckert era capace di ogni scelleraggine” (McDonald, 2009: 44). Giorgio Napolitano ha ricordato Malaparte dicendo che “La sua conversazione era straordinaria, faceva girare la testa” (Serra, 2012: 548). Mentre il compagno di viaggio sulla fronte orientale della seconda guerra mondiale, Lino Pellegrino, l’ha definito: la persona più intelligente che abbia conosciuto (Serra, 2012:556). Queste citazioni sono le prove delle tante opinioni diverse che esistono sul personaggio Curzio Malaparte. L’idea per questa tesi è venuta dalla voglia di capire meglio come Curzio Malaparte ha potuto provocare giudizi così diversi.

Con questa tesi di master intendo cercare di descrivere il personaggio storico e letterario Curzio Malaparte analizzando il suo inserimento di se stesso nelle opere *Kaputt* e *La pelle*. Vorrei cominciare il lavoro con un ritratto storico obiettivo del personaggio e della situazione storica politica in cui ha vissuto. Malaparte è forse più famoso per il suo coinvolgimento con il regime fascista in Italia, ma anche per il suo rapporto tumultuoso che ha avuto con il regime, cercherò di dare una descrizione equilibrata anche di questo rapporto.

La critica è fondamentale per capire sia il personaggio letterario Curzio Malaparte sia quello storico. Malaparte è un personaggio su cui è stato scritto parecchio, ma allo stesso tempo non è considerato uno dei protagonisti nella storia della letteratura italiana. Per quanto riguarda la sua biografia, ci sono scritti diversi opere sul soggetto, uno dei primi, *Curzio Malaparte* di Gianni Grana, sorge pochi anni dopo la morte del autore nel 1961. Dopo questa ci sono state pubblicate due opere particolarmente interessanti sulla vita dello scrittore, sono, *L’Arcitaliano. Vita di Curzio Malaparte* di Giordano Bruno Guerri del 1989, e *Malaparte. Vite e leggende* di Maurizio Serra pubblicato in italiano nel 2012.

Le opere *Kaputt* e *La pelle* sono le opere più famose dello scrittore, e sono stati commentati allungo fin dalla loro pubblicazione. Sul tema di autobiografia e le opere di Malaparte non troviamo però una grande produzione letteraria. L’opera più interessante per la mia analisi è *Curzio Malaparte. The narrative contract strained* pubblicata nel 2000 dal professore

dell'università di Salford William Hope. In oltre farò riferimento a Luigi Martellini, a mio avviso il più importante critico malapartiano, che ha pubblicato e pubblica ancora opere che riguardano la produzione letteraria di Curzio Malaparte.

Una volta introdotto il personaggio, le opere e la critica, spiegherò le mie premesse teoretiche per questa tesi. Iniziando con Michel Foucault e la teoria su cosa sia un autore, e un'introduzione nel ruolo dell'autore in un testo. Intendo utilizzare questo come punto di partenza per un'analisi del ruolo dell'autore nel campo autobiografico e la scelta di Malaparte di inserire se stesso come figura nelle sue opere. Sull'argomento della autobiografia mi baserò principalmente sui teorici Philippe Lejeune e Paul L Jay. Intendo spiegare attraverso loro i problemi nel definire il genere autobiografia, e di spiegare alcuni dei strumenti caratteristici in un'opera autobiografica.

Tramite una lettura delle opere *Kaputt* e *La pelle* vorrei esaminare il come e il perché Curzio Malaparte utilizza la sua produzione letteraria per dare un'immagine di se stesso come personaggio storico. Ulteriormente vorrei, tramite una lettura basata sulle teorie intorno al genere *Autobiografia*, indagare come Malaparte usa strumenti chiariti nella teoria autobiografica per illustrare ai suoi lettori che si tratta di lui e la sua vita nelle sue opere. In più intendo analizzare le conseguenze l'uso di questi strumenti possono aver avuto e hanno sull'interpretazione e sul giudizio del personaggio storico Curzio Malaparte.

1. La vita e il tempo di Curzio Malaparte

Come notano tanti studiosi, cercare di capire o spiegare il personaggio Curzio Malaparte è un esercizio molto complicato.

L'uomo, chiamato *voltagabbana*, per via dei suoi tanti cambiamenti politici, delle amicizie celebri e le sue capacità di sopravvivere, è per molti un enigma.

L'autore è invece sempre disposto a usare le sue opere per dare ai suoi lettori un ritratto molto vivace del "vero" Curzio Malaparte. Ma questo "vero" Malaparte si rivela un paradosso sia letterario che biografico.

Famoso per la sua relazione con il fascismo, alla quale si può attribuire la ragione per una certa *damnatio memoriae* dell'autore nell'Italia d'oggi, che a sua volta contribuisce al mito Malaparte.

Se aggiungiamo poi, tutto quello che nel corso degli anni è stato detto sull'argomento Curzio Malaparte, finiamo spesso confusi, con un'immagine caotica piena di contraddizioni. Alcuni studiosi come, Maurizio Serra, cercano di riordinare il caos, smascherando l'uomo dietro il personaggio, basandosi su fatti storici. Mentre altri, come Milan Kundera, si lasciano affascinare dal personaggio e dalle sue opere.

Cercherò in questo primo capitolo, a dare un'immagine equilibrata del personaggio Malaparte, basandomi principalmente sulla storia della sua vita. Darò pure un breve commento su le due opere sue che ho scelto di analizzare con questa tesi: *La Pelle* e *Kaputt*. Ritengo che un'introduzione profonda del personaggio storico Curzio Malaparte sia fondamentale perché il Malaparte è un personaggio complicato, ma risulta anche molto utile per la mia futura analisi del personaggio letterario Curzio Malaparte, specialmente quando la mia analisi riguarda il termine *Autobiografia*, e l'analisi del termine spesso richiede informazioni biografici.

1.1 Biografia generale

Kurt Erich Suckert nacque a Prato il 9 giugno 1898 da madre milanese e padre sassone. Si dedica molto presto alla politica, e durante l'adolescenza fece parte della sezione locale del partito repubblicano e un gruppo locale di giovani nazionalisti. Quando scoppiò la prima guerra mondiale, il dibattito sull'entrata in guerra dell'Italia andava troppo lento per il

giovane Suckert, quindi partì per la Francia, per lottare contro la triplice intesa come volontario nella legione garibaldina. Al momento del suo ingresso nella legione, comandato da Peppino Garibaldi, era il coscritto più giovane in assoluto¹. Dopo aver lottato con i francesi al fronte occidentale, è tornato a lottare per l'esercito italiano, quando finalmente l'Italia è entrata in guerra. Dopo l'armistizio nel 1918 viene mandato a osservare la conferenza di pace a Versailles, e poi di conseguenza intraprende una breve carriera diplomatica, collegato all'ambasciatore italiano a Varsavia, prima di riuscire nel 1921 a essere rimpatriato per via dei suoi contatti diplomatici.

Deluso, come tanti altri che avevano lottato nella grande guerra dell'Italia post-bellica, pubblicò nel 1921 un suo racconto della famosa battaglia di Caporetto intitolato *La rivolta dei santi maledetti*, nel quale critica fortemente la classe dirigente italiana e il modo in cui la guerra è stata combattuta. Deluso dei risultati ottenuti dell'Italia come vincitrice della guerra e con la situazione politica italiana sempre più caotica, Malaparte entrò a far parte dei fasci di combattimento di Mussolini, e partecipò alla marcia su Roma insieme a un gruppo di fascisti fiorentini, come funzionario del partito. Dopo la presa di potere di Mussolini, Malaparte comincia a pubblicare altre nuove opere, quasi tutte in supporto del governo fascista, e poi finanziato dal P.N.F, comincia nel 1924 a pubblicare il settimanale *La Conquista dello Stato*. Dopo altre pubblicazioni negli anni Venti, si stabilisce insieme a D'Annunzio come il più importante intellettuale fascista. Nel 1929 viene nominato, per via dei suoi contatti fascisti, direttore de *La Stampa* a Torino. In questo periodo viaggia tanto in Europa, e visita paesi come la Russia, la Germania e l'Inghilterra. Il periodo in cui dirige *La Stampa* è un periodo caratterizzato da litigi, sia con i proprietari, la famiglia Agnelli, sia con i fascisti. Il rapporto con il regime deteriora ancora con la pubblicazione a Parigi del libro analitico-politico *Technique du coup d'état*, in italiano *Tecnica del colpo di stato*, nel 1931. Il malcontento del regime della pubblicazione dell'opera e di alcuni commenti critici su influenti fascisti, si manifesta in una sentenza di prigione e poi il confino.

Dopo un anno in confino nell'isola Lipari, Malaparte riesce per via dell'amicizia con Galeazzo Ciano, a ottenere una condanna meno severa. Negli anni trenta, collabora e dirige diverse riviste letterarie, ma è sempre sotto una forte sorveglianza da parte dei fascisti, viene arrestato e incarcerato diverse volte. Nel 1938, parte per l'Etiopia come corrispondente per il *Corriere della Sera*. Dal 1939 al 1943 è stato direttore di una propria rivista letteraria: *Prospettive*. Durante la seconda guerra mondiale continua il lavoro di corrispondente, questa

¹ DeGrand, 1972: 74

volta al fronte orientale. Sempre un personaggio controverso, racconta di esser stato espulso dal fronte dal governo nazista.

Le sue esperienze della guerra diventano il materiale per il libro *Kaputt* di 1944. Dopo la caduta del fascismo torna in Italia, e dopo altri arresti da parte sia italiana che alleata, finisce paradossalmente come ufficiale italiano di collegamento con forze alleate. A seguito dell'esperienza di guerra in Italia scrive il libro *La pelle* (1949).

Malaparte fa fatica a trovare il suo posto nell'Italia del secondo dopo guerra, e appare molto deluso dai risultati ottenuti dal movimento moderno di cui aveva fatto parte dagli anni venti. Negli ultimi anni della vita viaggia ancora tanto, visita la Russia sovietica e la Cina di Mao Zedong. Si avvicina sempre più alle idee del socialismo. Continua sempre a scrivere, ed è sempre molto critico della società italiana. Nel dopoguerra si dedica, con modesto successo, anche al teatro e al cinema. Il suo film *Il cristo proibito* del 1950 non riscuote molto successo in Italia, ma viene accolto bene dal pubblico e dagli critici all'estero. Curzio Malaparte muore di cancro il 19 luglio 1957 a Roma.

1.1.2 Inizio carriera e il nome

Con la sua grande volontà di combattere, il giovane pratese partecipa coraggiosamente in alcune delle battaglie più celebri della prima guerra mondiale, e, dopo essere avanzato di grado, viene ferito in un attacco di gas nella battaglia di Bligny. In questi tempi ricomincia a scrivere: da giovane aveva fondato un giornale satirico a Prato, ed era perciò ben ferrato nel commentare argomenti storico-politici. Il suo primo libro *La Rivolta dei Santi Maledetti* (prima apparso come il pamphlet *Viva Caporetto*) è scritto subito dopo la guerra, ed esce nel 1921. Le riflessioni fatte e il ricordo dei massacri spinge il giovane Malaparte, che aveva solo 21 anni quando la guerra finì, verso Mussolini e le promesse fatte dalla nuova forza nella politica italiana. Riflettendo sulla guerra di trincea, Malaparte afferma “ No one who had not fought the war on our front in 1915 can have any idea of the meaning of the expression "useless sacrifice" (DeGrand 1972: 76).

Come tanti italiani sia di sinistra che di destra, Malaparte sosteneva che la vittoria della guerra non era riuscita a creare una nuova Europa, aveva solamente distrutto alcune parti della vecchia Europa. E riteneva inoltre che il movimento popolare nato nelle trincee, non era stato in grado di portare un ordine nuovo alla società italiana. Da questo ne risulta una forte delusione per Malaparte riguardo la capacità della folla di dirigere se stessa. Il fascismo

diventa lo strumento per condurre il popolo nella lotta contro la borghesia pre-bellica, e, come notato da Malaparte stesso nell'appendice dell'edizione del 1923 di *La Rivolta dei Santi Maledetti*, il fascismo ha permesso agli italiani di ritornare a essere eroi (DeGrand, 1972: 78). Dopo la marcia su Roma, Malaparte si dedica al partito nazionale fascista, e durante il periodo successivo instaura rapporti amichevoli con fascisti importanti come Italo Balbo e Galeazzo Ciano, marito di Edda Mussolini e suocero del Duce. Nel 1924, l'anno del delitto Matteotti e della crisi del regime fascista, Malaparte comincia a pubblicare la Rivista *La Conquista dello Stato*, nella quale commenta e spesso giustifica la politica del nuovo regime. Come direttore si prende però spesso delle libertà nelle sue dichiarazioni: celebre è il commento in cui Malaparte ha criticato o forse cercato di istruire Mussolini sul mandato che il duce ha ottenuto tramite la "rivoluzione" fascista:

The point of view . . . of the great mass of provincial fascists is this: it was not the Honourable Mussolini who carried the fascists to the... Presidency of the Council; it was the fascists who carried him to power. More than a royal mandate, the Honourable Mussolini has had his mandate from the fascist provinces. A revolutionary mandate. The Honourable Mussolini, just like the most humble fascist, is equally the son and servant of the same revolution. From this derives the absolute duty of Mussolini to carry out the revolutionary will of the people. The fascists of the provinces do not admit deviations from this absolute duty: either Mussolini realizes their revolutionary will or he resigns, however temporarily, the revolutionary mandate given him."

(Malaparte citato: DeGrand, 1972: 83)

Devo notare che *La Conquista dello Stato* secondo DeGrand e Serra, non era una rivista nata solamente dalla iniziativa di Malaparte, ma era invece dal punto di vista del partito, un modo per dare una voce ai fascisti provinciali, spesso considerati la base del potere originale dei fascisti, che non erano contenti con la politica espressa dai fascisti urbani a Roma. Malaparte e la sua rivista vengono da questo punto di vista usati dal partito in un periodo precario, per poi essere respinti quando il potere era sufficientemente stabile dopo la crisi del 1924. Infatti, dal 1925 la rivista abbandona la critica del regime, e si allinea con il partito.

Malaparte si dedica poi al lavoro di autore, pubblica il libro satirico *Don Camalèo*, tratto un camaleonte che fa una carriera brillante nel partito fascista. Il libro viene represso dal regime, per via della difficoltà nel distinguere tra la critica costruttiva e l'opposizione lampante nei confronti del partito. Da quel momento in poi, sembra che Malaparte si allontani del partito, anche se secondo Serra questa è un'idea promossa da Malaparte stesso dopo il ventennio fascista. Una riflessione fatta da Malaparte nel libro *Mamma Marcia*, uscito dopo la sua morte nel 1959, ci mostra intanto la sua opinione su Mussolini in retrospettiva:

Per le giovani generazioni italiane del 1919, Mussolini era il primo amore, l'amante che le ha tradite, sul piano morale (politico, sociale, intellettuale, artistico), con le generazioni vecchie, reazionarie (la Monarchia, la Chiesa, la grossa industria, la nobiltà).

(Baldasso, 2014: 54 – 55)

In ogni caso è interessante notare che Malaparte, dopo lo scontro con il partito fascista, ha scelto di pubblicare il suo saggio *L'Italia Barbara* del 1925 con Piero Gobetti, il celebre editore anti-fascista, con un'introduzione scritta da Gobetti stesso in cui Malaparte viene definito "un nemico". Malaparte era contento di continuare la cooperazione con Gobetti, ma la sua morte di quest'ultimo per mano fascista interrompe la loro collaborazione.

In questo primo periodo della sua carriera, Malaparte firmava ancora le sue opere con il suo nome di battesimo, Kurt Suckert o anche con la variante italianizzato Curzio Suckert. La ragione esatta per la sua decisione di cambiare nome è difficile da individuare, forse per via della politica linguistica del fascismo, o forse semplicemente per i rapporti non molto stretti col padre o forse solo la vanità di avere un nome più artistico. Intanto l'origine del nome contribuisce al mito dello scrittore pratese. È nel 1927 che Curzio Malaparte firma per la prima volta con questo nome², la scelta del nome viene così commentato dal compagno di viaggio Lino Pellegrino nella parte di testimonianze nel libro di Serra: "Gli ho chiesto, in un modo un po' maldestro: «Perché ti fai chiamare così?» E mi ha risposto "Perché di Bonaparte c'è n'era già uno!"» (cft Serra, 2012: 551)

Senza una spiegazione retorica da parte dell'autore stesso per la ragione dietro il nome, dobbiamo forse semplicemente lasciare il campo alla battuta fatta da Malaparte.

1.1.3 La penna più forte del fascismo cade in disgrazia

Nell'introduzione di Gobetti a *L'Italia Barbara* del 1925 possiamo trovare la celebre descrizione di Malaparte come "la penna più forte del fascismo"³, che dimostra il posto Malaparte aveva nell'ambiente letterario italiano.

Anche se aveva aderito al fascismo, non si poteva, almeno dal punto di vista di Gobetti, negare le sue qualità d'autore. Il suo prestigio letterario cresce nel corso degli anni venti.

² Ercoli, 2011: 11

³ Alcuni sostengono che la frase era "la penna più bella del fascismo".

Come abbiamo visto, Malaparte aveva rappresentato, o era stato perlomeno a favore del lato provinciale del partito fascista. È possibile fare un collegamento con uno dei principali movimenti letterari del fascismo, lo *strapaese*, che aveva come controparte il movimento *stracittà*. Per le stesse ragioni del malcontento dei fascisti provinciali, il movimento *strapaese* cercava di mettere in evidenza il lato rurale dell'Italia, con argomenti e libri basati su ambienti non urbani. Lo *strapaese* intendeva spostare l'attenzione sullo spirito della campagna italiana. Nonostante Malaparte fosse uno dei fondatori dello *strapaese*, uno dei suoi collaboratori principali, Massimo Bontempelli, con cui aveva fondato la rivista "900", *Cahiers d'Italie et d'Europe* nel 1926, era uno degli intellettuali principali del movimento *stracittà*. Secondo DeGrand, Malaparte ha cercato a suo modo di mostrare il vero spirito del fascismo, ma il suo lato provinciale del partito ha perso la sua influenza sul partito, ed è forse in questo senso che Malaparte, dopo il ventennio, spesso viene considerato uno dei cosiddetti "fascisti di sinistra".

Anche se si può vedere una certa distanza dal partito, Malaparte continua a usare le sue amicizie fasciste per ottenere diversi incarichi nella vita culturale italiana. Sembra che Malaparte abbia sempre avuto ambizioni di dirigere un giornale, e ottiene questo incarico, quando diviene direttore de *La Stampa* nel 1929, grazie a Mussolini. Ma sarà rimosso dal incarico nel 1931 a causa dello scarso successo del giornale e dei litigi con i proprietari. Malaparte riteneva, in questo periodo di avere abbastanza esperienza con le ideologie autoritarie, e scrive un libro su come utilizzarle nella conquista dello stato: *La tecnica del colpo di Stato*. È uno scritto analitico, ma anche in forma di prosa, specialmente quando descrive diverse conversazioni di alcuni personaggi storici, che avevano in qualche modo conquistato o cercato di conquistare lo stato, in particolare ha focalizzato su le azioni di Lenin durante la rivoluzione sovietica. Il libro è uscito in Francia per via del clima politico difficile Italiano. Malaparte stesso afferma, nel saggio introduttivo, all'edizione italiana del 1948, che i suoi editori gli avevano consigliato di recarsi in Francia per la pubblicazione del libro, per evitare le reazioni dei fascisti. È difficile sapere se era questa la ragione, ma la reazione al libro nel 1931, è forte, Malaparte la definisce addirittura enorme (cfr Malaparte, 2011: 9-31). Ottiene una certa notorietà fuori dall'Italia. Il libro viene negli anni successivi proibito in tanti paesi, per la maggior parte paesi con governi autoritari. Secondo Malaparte, la critica italiana parlava stesso volentieri del libro, ma smise per via di un ordine di Mussolini. Malaparte descrive molte delle reazioni al libro nell'introduzione del 1948: molte sono difficili da confermare, ma la reazione di Trotskij nel suo discorso a Radio København (1932), che Malaparte definisce forte, sembra di essere vera. Trotskij stesso conferma di essere

consapevole dell'esistenza del libro, ma lo respinge come completamente sbagliato e stolto, chiama Malaparte un "intellettuale" fascista ma che forse ha qualcosa a che fare con Stalin. Malaparte racconta di aver scritto un telegramma a Trotskij in cui lo rimprovera per il collegamento con Stalin. Sulla critica politica al libro Malaparte afferma:

Strano e avventuroso, il destino di questo mio libro! Proibito dai governi totalitari, che vedevano nella *Tecnica del colpo di Stato* una sorta di "Manuale del perfetto rivoluzionario"; messo all'indice dai governi liberali e democratici, per i quali esso non era nient'altro che un "Manuale dell'arte d'impadronirsi del potere con la violenza", e non anche, nello stesso tempo, un "Manuale dell'arte di difendere lo stato"; accusato di fascismo dai trozkisti, e da Trotzky stesso, e di trozkismo da certi comunisti, che non sopportavano di veder mescolato il nome Trotzky a quello di Lenin e, quel che conta di più al nome di Stalin...

(Malaparte, 2011: 11-12)

Malaparte ha parlato anche di Hitler nel suo libro, e ritiene di aver scritto il primo libro contro Hitler, e di aver "indovinato Hitler" (Malaparte, 2011: 14). Al suo rientro in Italia, Malaparte viene arrestato e condannato a cinque anni di confino sull'isola di Lipari, a causa della sua attività antifascista all'estero. Lo scrittore afferma che la ragione per la condanna fosse che Hitler avesse chiesto la sua testa a Mussolini ma Serra e altri ritengono che il motivo risiedesse in alcune lettere personali, intercettate dalla censura fascista, in cui criticava fortemente la competenza di alcuni fascisti prominenti, tra cui il vecchio amico Balbo. Malaparte viene in ogni caso messo in prigione, e viene poi condannato a confino a Lipari per aver svolto attività antifasciste all'estero. Nel contesto delle reazioni e le difficoltà che Malaparte ha descritto nell'introduzione, è interessante vedere cosa dice William Hope sul modo in cui Malaparte riesce a coinvolgere i lettori facendoli identificare con l'autore stesso: "His works became an effective medium through which the writer could reinvent himself in accordance with his extra-textual needs" (Hope, 1999: 355).

Con la condanna di confino, Malaparte soffre per la prima volta fisicamente sotto il regime fascista. E se finora stato un semplicemente "enfant terrible" all'interno del fascismo, questo lo porta a nuove riflessioni sul regime e il modo in cui l'Italia è governata. È possibile individuare un parallelismo con altri scrittori italiani dell'epoca che si sono accorti dei difetti del regime, come Corrado Alvaro e Alberto Moravia. Alvaro e Malaparte possono essere collegati nel descrivere, tramite la narrativa, un regime autoritario. Malaparte lo farà poi in *Kaputt* e *La Pelle*, mentre Alvaro la fa durante il ventennio.

Molti critici dubitano però delle testimonianze di Malaparte: Nel caso del confino, molti sono dell'opinione che, per via dei contatti politici, la condanna fosse abbastanza leggera rispetto ad altre. Nel 1936 Malaparte ottiene un cambiamento della condanna che gli permise di trasferirsi a Forte dei Marmi, e poi un proscioglimento del confino. Ma rimane sempre in domicilio coatto.

1.1. 4 Il risorgimento letterario e la rivista *Prospettive*

Quando nel 1936 riesce a ritornare sulla terraferma, Malaparte riesce attraverso l'amicizia con Aldo Borelli, il direttore del *Corriere della sera*, a ritornare al lavoro di scrittore. Scrive articoli per il giornale guidato dall'amico sotto lo pseudonimo "candido". La scelta di questo pseudonimo è molto interessante. In *Tecnica del colpo di Stato*, aveva descritto i politici non in grado di reagire ad una minaccia autoritaria come appartenenti alla "famiglia di candido", con un certo ottimismo che li "salva" dal doversi preoccupare (Malaparte, 2011: 41-42). Possiamo forse vedere una specie di autoironia da parte di Malaparte, che si considerava forse, in retrospettiva, uno che non era stato in grado di capire il pericolo che il fascismo costituiva, o che era stato superato dalla strategia di Mussolini. Malaparte riesce nel 1939 ad ottenere finanziamenti dal partito fascista per fondare una nuova rivista diretta da lui. *Prospettive* funziona all'inizio come una parte della macchina di propaganda del regime, pubblica un numero sugli italiani che avevano lottato per il generale Franco in Spagna che avrà un enorme successo, che comporta una maggiore indipendenza artistica per Malaparte e la rivista.

A partire della seconda serie, Malaparte sposta il focus principale della rivista verso la letteratura, almeno ufficialmente. Forse per mostrare ai fascisti importanti che aveva imparato dall'esperienza del confino. Tra i collaboratori di *Prospettive* troviamo molti personaggi famosi⁴. Un'inclusione interessante è quello del summenzionato Alberto Moravia, che per via delle leggi razziali non doveva poter collaborare, ma Malaparte, che era contro le leggi, sfida il partito. Un'altra curiosità nelle pubblicazioni delle riviste, è il numero intitolato *Il Surrealismo e l'Italia* che trattava del surrealismo, una corrente artistica non molto amata dai fascisti. Malaparte continua allora, anche se non lo dichiarava, a essere un elemento di preoccupazione per i fascisti.

Nel gennaio 1939 a Malaparte viene permesso di andare in Etiopia come corrispondente per il *Corriere della sera*, sempre per via dell'amicizia con Borelli, e il sostegno di Ciano.

⁴ Personaggi come: Eugenio Montale, Aldo Palazzeschi, Ezra Pound, Massimo Bontempelli e Alberto Savinio .

L'esperienza viene ricordata nell'introduzione del 1948 di *Tecnica del colpo di Stato*, e Malaparte insiste di esser stato fortemente sorvegliato dai fascisti durante il viaggio Mussolini spiega l'attenzione all'autore così: Quello lì è capace di mettersi a capo di qualche banda ribelle e di voler conquistare l'Italia (Grana, 1999: 249).

1.1.5 L'esperienza di guerra: *Kaputt* e *La pelle*

Il regime fu molto contento degli articoli Malaparte che mandava a casa, e al suo ritorno riottenne la libertà di movimento, persa dopo la condanna al confino. Dopo una breve esperienza come ufficiale nella guerra in Grecia, si reca alla frontiera tra Russia e Germania nazista, quando viene a sapere, tramite i suoi contatti, che ci sarebbe stata una guerra tra le due. Ci va come inviato speciale, corrispondente di guerra per il *Corriere della sera*, con il grado di capitano. Per la maggior parte viaggia per il fronte con Pellegrino, un ottimo compagno per la sua conoscenza della lingua tedesca. Gli articoli mandati a casa sono un grande successo, per via del modo quotidiano in cui che la guerra viene descritto, come abbiamo già visto con la citazione di Hope, Malaparte era bravo a creare un legame con i suoi lettori. Gli articoli vengono pubblicati come libro dopo la guerra: *Il Volga nasce in Europa* (1943). Malaparte doveva seguire l'avanzata nazista, ma lascia poi il fronte, affermando di essere stato espulso per via dei suoi articoli troppo filosovietici, un fatto non condiviso da Pellegrino. Dopo un soggiorno in Italia va in Finlandia, dove chiede il permesso di seguire le truppe finlandesi nelle loro lotte alla frontiera russa. Alcuni sostengono i suoi articoli persero le loro caratteristiche dinamiche, per via dell'isolamento dalle battaglie più importanti della guerra.

1.1.5.1 *Kaputt*

Mentre in Finlandia finisce la maggior parte di *Kaputt*. Il primo dei sue due "reportages di fantasia" (Grana, 1991: 123). Il libro è caratterizzato dall'essere scritto in tempi molto interessanti, il racconto è narrato da Malaparte stesso e segue un protagonista chiamato Curzio Malaparte e le sue esperienze sul fronte orientale della seconda guerra mondiale. Attraverso il narratore e le sue conoscenze incontriamo alcuni dei personaggi più importanti della seconda guerra mondiale, compresi Ciano, Himmler, Pavelic⁵ e Frank⁶, e altri personaggi famosi come principi, duchi e principesse. Questi sono spesso in contrasto rispetto

⁵ Ante Pavelic (1889-1959) dittatore fascista di Jugoslavia.

⁶ Hans Frank (1900-1946) nazista al capo della Polonia occupata

a personaggi “normali” che incontriamo, e le impressioni che ci danno di essere soldati, contadini, diplomatici o ebrei. Il contrasto tra il campo di battaglia, le sofferenze del popolo e le cene e feste dell’elite è notevole. La descrizione della guerra di Malaparte è molto particolare e filosofica. Il personaggio Malaparte sembra stare da una parte tutto sua, senza simpatie esplicite per uno dei lati combattenti. Descrive le sue azioni personali senza intralci, sia quelle eroiche sia quelle vili. Serra, attraverso la testimonianza di Pellegrino, accenna che Malaparte aveva scritto un'altra versione del libro, più filotedesca, riscritta dopo le prime sconfitte tedesche.

Kundera ci fa notare che Malaparte ha descritto il trattamento degli ebrei, una cosa ancora non molto conosciuta nel 1943.

Il libro è diviso in sei parti, tutti con titoli di animali: I cavalli, i topi, i cani, gli uccelli, le renne e le mosche. Sono certamente nominati così per via degli aneddoti particolari per ogni capitolo, ma forse anche per l’idea degli uomini che diventano animali in una situazione di guerra. Pellegrino afferma che gli animali erano molto importanti per Malaparte.

Il personaggio Malaparte racconta spesso storie agli altri personaggi del romanzo, spesso storie scioccanti e terribili, e ci viene, allo stesso modo raccontata la reazione immediata del pubblico, reazioni simili o contrastanti alle nostre da lettori. Le storie sono sempre molto interessanti nonostante spesso difficili da verificare.

Il libro termina con un finale aperto, subito dopo la caduta di Mussolini, in una Napoli sotto le bombe.

1.1.5.2 La pelle

La Pelle è pubblicato nel 1949, ma continua la storia e comincia a Napoli non tanto tempo dopo la fine di *Kaputt*. Anche in questo libro, seguiamo un narratore e protagonista chiamato Curzio Malaparte questa volta però la maggior parte degli avvertimenti descritti sono presi dalla campagna alleata in Italia, in cui il Malaparte protagonista partecipa come ufficiale di collegamento tra l’esercito italiano di Badoglio e le truppe alleate nel penisola. Grande parte della trama di *La pelle* si svolge a Napoli, e il narratore Malaparte racconta con molti dettagli la terribile sofferenza del popolo napoletano e italiano. Il narratore di *La pelle* racconta anche alcuni aneddoti delle sue esperienze della guerra sul fronte orientale, che possono essere collegati con la trama di *Kaputt*. Anche ne *La pelle* Malaparte incontra diverse figure che hanno avuto un ruolo importante nella guerra. Alcuni di quelli sono Erwin Rommel che visita la villa di Malaparte a Capri e il generale americano Mark W. Clark con cui

Malaparte condivide una certa amicizia. La famosa Villa Malaparte è luogo per tanti degli avvenimenti nel libro. Malaparte descrive anche molti avvenimenti storici tra i quali l'eruzione del Vesuvio, la battaglia di Monte Cassino e la liberazione di Roma.

1.1.5.3 Considerazioni su *Kaputt* e *La pelle*

Dunque è importante non lasciarsi portare via dagli incontri descritti da Malaparte in *Kaputt* e *La Pelle*, è importante tenere conto chi i avvenimenti e i personaggi descritti nelle due opere vivono sempre sulla pagina come una costruzione della mente dello scrittore. I due libri sono molto simili nel loro stile. Ne *La Pelle* troviamo, forse perché ambientato in Italia, ancora più descrizioni delle devastazioni di guerra. Italiani lottano contro italiani e l'autore sembra essere in una crisi della sua identità nazionale. Lo spirito degli italiani e del narratore viene spesso messo in discussione da altri personaggi, ma anche dal narratore stesso. Malaparte difende lo spirito degli italiani e contemporaneamente li critica per incapacità e codardia. Il Malaparte letterario sembra di avere la stessa libertà che aveva in *Kaputt*, partecipa appunto ancora a feste e incontri dell'élite, e visita le famiglie più povere di Napoli. Le sue riflessioni sugli italiani possono anche essere viste nel contesto del dopoguerra. Uscito nel 1949, aveva avuto tempo, diversamente da *Kaputt*, che era uscito durante la guerra, di vedere un la situazione dell'Italia del dopoguerra. *La pelle* alla pubblicazione il libro fu pure messo all'indice dalla chiesa cattolica.

1.1.6 Il dopo guerra

Malaparte viene spesso criticato per il suo coinvolgimento nel fascismo, ma non viene mai perseguito. I suoi libri del dopoguerra non riescono però a riprodurre il successo italiano e internazionale che Malaparte ha avuto con *La Pelle* e *Kaputt*. Dopo la caduta del fascismo, si è allontanato dai fascisti, usando come prove tutti i litigi che aveva avuto col regime. Malaparte afferma di non capire perché lui sia uno dei pochi criticati dopo la guerra, e sosteneva che quasi tutti gli intellettuali italiani erano colpevoli o non colpevoli al stesso al suo stesso livello. Molti dei suoi viaggi nel mondo dopo la guerra sono diventati le basi per libri di viaggio. Durante una visita in Cina, i medici hanno scoperto il cancro che lo uccise, per ringraziare la Cina per la cura che aveva ricevuto, cerca in un ultimo atto di provocazione,

di dare la Casa Malaparte alla Cina. Ma per via del fatto che l'Italia non riconosceva ancora la legittimità dello stato comunista, questo non avviene.

1.1.7 Il personaggio Malaparte

Come ho già accennato nelle mie riflessioni sulla vita culturale e letteraria di Curzio Malaparte, era certamente un uomo molto complicato, con un apparente desiderio di essere coinvolto come protagonista nel dibattito politico, letterario e sociale. Era un personaggio con tante opinioni e a volte apparentemente poco leale. Dichiarava di non sentirsi parte di nessuna classe sociale. Avendo scritto così tanto della sua vita e dei pensieri, è ancora oggi assai difficile da decifrare. Cercare di inserirlo in una corrente è pure un esercizio molto difficile, poiché Malaparte sembra, tranne il rapporto con lo strapaese, aderire a una corrente tutta sua, collegata fortemente al suo personaggio "reale".

Come dice Gianni Grana nell'introduzione al suo libro intitolato appropriatamente "*Curzio Malaparte*" uscito nel 1961, quattro anni dopo la morte di Malaparte:

La vita e l'opera in lui tendono romanticamente a identificarsi, nel senso che la biografia dell'uomo Malaparte si risolve molto spesso nelle vicende e nella varia fortuna del personaggio, e l'opera principalmente, non solo rispecchia nelle sue esperienze, ma in certo modo concorre a "fare" la sua vita, e crea agli occhi del mondo la sua legenda.

(Grana, 1961: 7)

Con il passare del tempo, si può ovviamente cercare di utilizzare le altre testimonianze del periodo per verificare la storia che Malaparte racconta su se stesso, come fatto con grande bravura da Serra. La mancanza di lealtà di Malaparte sembra certamente estendersi alle sue rappresentazioni della realtà. Dopo l'esperienza di censura e il processo, la fede di Malaparte sembra spostarsi verso letteratura, e le risposte e idee che la letteratura può dare alle autorità e alla società. Esprime così le capacità della letteratura:

La letteratura italiana ed europea di questi ultimi venti anni, è stata all'avanguardia di quel che sta accadendo. Ne è stato lo specchio anticipatore. Se gli uomini politici d'Europa avessero guardato più attentamente alla letteratura, avrebbero visto che essa avvertiva già l'Europa di oggi, quello spirito che oggi domina l'Europa.

(Malaparte citato – Pardini, 2006: 9)

Malaparte era indubbiamente un personaggio molto discusso nella sua epoca, è passato dall'essere uno degli scrittori italiani più grandi, a essere oggi quasi dimenticato. Dopo la

guerra era certamente difficile parlare bene di uno degli scrittori fascisti più importanti, e l'attenzione della critica si è spostata su quelli che hanno contrastato i fascisti. I vincitori scrivono la storia. Quando si parlava di Malaparte era spesso per criticarlo, come fatto da Carlo Levi attraverso il suo editore (cfr Baldasso, 2014:188), e quando altri scrittori dopo la guerra, tra i quali curiosamente Moravia, hanno firmato un appello per evitare che Malaparte potesse pubblicare.

Anche se Malaparte oggi non è molto famoso, la sua vita più grande di se stesso, e le sue storie vere o no, continuano ad affascinare, dimostrato del fatto, che ancora oggi, quando i suoi libri vengono ripubblicati, in Italia e all'estero, segue spesso una discussione sulle opere, e sull'uomo. E in retrospettiva si può forse sostenere, che questo era proprio l'obiettivo dello scrittore, di essere uno di cui il mondo parlava.

2. Premesse teoretiche

Questo capitolo è diviso in due parti principali. Il primo è un'introduzione ad alcune teorie intorno alla figura dell'autore e del suo ruolo nel testo. Il secondo è un'introduzione al genere letterario l'autobiografia e le difficoltà che riguardano questo genere. Inoltre presenterò teorie sulla lettura autobiografica.

2.1 L'autore

Le due opere malapartiane, scelte da me per questa tesi, hanno come già accennato temi simili e trame intrecciate. Le opere hanno anche in comune un certo stile narrativo, e un autore-narratore attivo che si rivela a mio avviso anche il protagonista delle opere.

Il narratore ci fa capire numerose volte, attraverso riferimenti extra-testuali, che il personaggio Curzio Malaparte che incontriamo nelle opere è con identico ossia un allungamento dello scrittore Malaparte. Il nome dell'autore sulla copertina del libro, del narratore e del protagonista risulta lo stesso. La presenza così forte del personaggio storico Malaparte al interno delle opere significa una presenza forte dell'autore Malaparte nelle opere.

Per essere in grado di spiegare il ruolo e le caratteristiche del Malaparte-autore nelle due opere, vorrei riferirmi nei paragrafi che seguono a Michel Foucault e le sue teorie dell'autore come una funzione.

2.1.1 Foucault e la funzione di autore

L'autore di un testo è, secondo Foucault, interessante da commentare perché, insieme al concetto dell'opera scritta, cioè l'opera in se, è la categoria fondamentale per descrivere e per capire un testo o un fenomeno letterario, filosofico e politico. Nel suo articolo *Che cos'è l'autore?*⁷ del 1969 (cft Kittang, 2003: 287-302) inizia il discorso riprendendo la domanda posata da Samuel Beckett nel *Texts for Nothing* (1974): "Quale importanza ha chi parla, ha detto qualcuno, quale importanza ha chi parla." (Kittang, 2003: 288).

⁷ Titolo tradotto dal norvegese "Hva er en forfatter?"

Per rispondere a questa dichiarazione, Foucault descrive e discute inizialmente due temi principali nell'ambito dell'etica della scrittura: Il *tema di espressione*⁸ e la relazione tra la scrittura e la morte.

Con *tema di espressione* Foucault intende che l'azione di scrivere supera ogni struttura semantica fino a arrivare a una situazione in cui il soggetto scritto attraverso l'atto di scrivere crea un campo in cui può diventare eterno.

Con la relazione tra scrittura e morte intende similmente un superamento della vita dello scrittore o del soggetto descritto nell'opera. Per Foucault allora, ignorare l'influenza di chi parla in un testo non risulta un'azione tanto facile.

Ma la relazione tra la morte e la scrittura può avere altre conseguenze per l'autore, come nota Foucault riferendo agli esempi di Proust, Flaubert e Kafka. L'opera scritta può costituire la morte dell'autore, o almeno la scomparsa dell'individuo. Foucault propone che la dichiarazione di Beckett può rappresentare un nuovo aspetto nel considerare l'autore come parte del discorso. La morte dell'autore viene attraverso un passaggio in cui l'autore, consideriamo Kafka, diventa il suo stile di espressione, Franz Kafka diventa il *kafkaesque*. L'autore scompare e diventa invece il suo stile, semplicemente un risultato del tempo in cui vive e scrive. Questo passaggio rende di conseguenza possibile l'elaborazione di nuovi parametri per l'analisi dell'autore. Foucault definisce ogni autore uno scrittore, ma non ogni scrittore un autore. Secondo Foucault una lettera personale può avere un sottoscritto, uno scrittore, ma la lettera non ha un autore. Per avere un autore, l'opera deve anche contenere la *funzione di autore*, cioè una funzione di autore all'interno del *discorso*. L'analisi dell'autore passa allora da analizzare il personaggio dell'autore all'interno del discorso, cioè a un'analisi della funzione d'autore al interno del discorso. Il *discorso* significa in questo contesto non solo l'opera scritta, ma anche tutto quello che riguarda l'opera scritta, cioè i reazioni che l'opera provoca nella società e epoca in cui viene prodotta e pubblicata.

Foucault identifica la funzione di autore come essenziale per l'esistenza e la circolazione di alcuni tipi di discorsi d'una società. Per descrivere la funzione di autore in questo tipo di discorsi Foucault definisce la funzione attraverso quattro punti centrali:

⁸ Tradotto dal norvegese "*uttrykstema*"

1. L'autore è il responsabile del discorso, questo si è visto nella nostra cultura occidentale principalmente attraverso la relazione di proprietà giuridica che un autore ha di un'opera da egli prodotta. Questo è illustrato bene dal fatto che un autore nella tradizione occidentale è responsabile delle eventuali trasgressioni morali o sociali espresse nell'opera.

2. La funzione di autore non riguarda ogni testo nello stesso modo. La funzione può essere considerata diversa in un testo "letterario" in confronto con un testo "scientifico". In più, da un punto di vista storico, l'importanza di sapere il nome dell'autore o l'origine di un testo ha avuto meno o maggiore peso nel tempo.

3. L'autore pianifica il discorso, ossia il suo progetto, e attraverso le diverse espressioni e scelte fatte nel percorso del discorso, si può identificare la funzione di autore.

4. L'autore è portatore di tutte le voci presenti in un discorso, ed è quindi difficile attribuire all'autore una voce specifica. L'autore funziona come un amministratore di un discorso composto da tanti individui, i quali hanno tutti origine nell'autore. Questi individui diversi hanno poi ognuno una sua voce. Queste voci variano in turno in distanza dall'autore. Secondo Foucault la funzione di autore esiste nella scissione tra le voci presenti nel discorso e il personaggio dalle quale originano.

L'autore è quindi secondo Foucault non solo lo scrittore o produttore di un testo, ma è anche una funzione nel testo. Può contribuire a rendere il produttore di un'opera eterno, ma può anche ridurre un autore a una semplice parte di un corpo maggiore in cui non occupa una posizione superiore ai altri elementi del corpo.

2.2 L'autobiografia

Definire il termine *autobiografia* è un compito molto complicato. Infatti Philippe Lejeune, critico letterario francese, inizia il suo libro *On Autobiography* con la domanda: è possibile definire l'autobiografia?

Nel significato della parola “autobiografia” si può forse identificare una definizione iniziale: è la storia della vita di un personaggio, scritto dal personaggio di cui si tratta. Un buon inizio, ma non sufficiente per un’analisi profonda del termine e del genere letterario.

Il genere autobiografico ha le sue origini nell’antichità. Uno dei primi esempi, spesso citato nella critica autobiografica sono i libri X e XI delle *Confessioni* di Agostino scritti intorno al 400’. In questi libri Agostino cerca di spiegare le ragioni per cui ha deciso di scrivere *Le Confessioni* e veniamo nelle parole di Paul L. Jay trasportati dentro la mente dell’autore quando afferma che la trama dei due libri continuano la storia della vita di Agostino: “it actually continues the story of the “journey” of Augustine’s soul recounted in the first nine books, but transposed now to the topography of his inner life, his mind.” (cft Jay, 1982: 1047).

Il trasferimento della narrativa all’interno dei pensieri personali d’un autore, notato da Jay, è un buono spunto per descrivere il genere dell’autobiografia, perché l’autobiografia è come vedremo, un genere che combina i pensieri personali espressi di un narratore con le azioni di un protagonista.

Anche se l’autobiografia è un genere letterario antico, ha avuto maggiore influenza nel campo letterario dopo l’1800, con l’avvenimento della modernità e con l’introduzione del cosiddetto soggetto moderno. Un soggetto più raggiungibile, meno categorico nelle sue scelte morali.

Nella tradizione autobiografica moderna si tratta sempre di un autore che racconta e che riflette sulla sua vita: è il resoconto di come una persona è diventata quella persona che ora racconta la sua storia.

Diversamente dalla autobiografia agostiniana, quella moderna consente una maggiore esplorazione dell’identità e delle azioni dell’autore o del protagonista. Laddove l’autobiografia classica presenta il soggetto come una figura dalla quale imparare, un *exemplum*, come Agostino quando ci racconta, con un certo distacco, dell’uomo che era prima, l’autobiografia moderna mette più peso sulla individualità del soggetto, e sulla singolarità di questo soggetto, quindi non necessariamente un esempio per altri. (cft: Jay, 1982: 1056).

Friedrich Nietzsche nota che il soggetto scritto è una costruzione dell’autore, una rappresentazione scritta della sua identità (Jay, 1982:1046). Similmente Rodolphe Gasché presenta l’idea del soggetto autobiografico come un modo per costruire se stesso sulla pagina

scritta, attraverso l'atto di pensare. Gasché nota che nel atto di creare questo soggetto, questo "Io-letterario", c'è una certa disappropriazione della identità del soggetto, avvenuta quando, attraverso la lingua scritta, uno crea una rappresentazione letteraria di se stesso. Paul de Man osserva che lo stesso vale per lo spazio letterario in un racconto autobiografico: "...the "moments" in an autobiographical work are not "located in a history", but are the "manifestations of a linguistic structure" " (Jay p.1046). Possiamo chiedere, dunque, se è possibile ricostruire se stesso sulla pagina scritta? E se abbiamo le capacità di creare questa rappresentazione scritta del individuo, rappresenta davvero l'individuo che è in costante sviluppo? Questi sono alcuni degli momenti che contribuiscono alla difficoltà di capire, strutturare e di definire il genere letterario dell'autobiografia.

2.2.1 Definire l'autobiografia

Nel 2013 Helga Schwalm ha determinato l'autobiografia un termine notoriamente difficile da definire. Schwalm, in *The living handbook of narratology*, offre una definizione molto ampia e aperta del genere, quando considera l'autobiografia un termine quasi sinonimo con tutta la letteratura basata sulla vita di una persona reale. Nota però che l'autobiografia è caratterizzata dal fatto di essere raccontata da un punto di vista retrospettivo, e che si tratta, nella sua forma solita, della ricerca di un autore di raccontare la storia della sua vita e di inserire il suo sviluppo personale nel periodo storico culturale in cui ha vissuto.

Nel 1975 Lejeune ha proposto una sua definizione, più concreta, ma piuttosto simile, quando scrive che l'autobiografia è: "Retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality" (Lejeune, 1989: 4).

Da questa definizione Lejeune identifica quattro criteri che caratterizzano il genere:

1. La forma del linguaggio del testo deve essere
 - a. Narrativa.
 - b. In prosa.

2. Il soggetto trattato: La vita dell'individuo, la storia di una persona.

3. La situazione dell'autore: L'autore (il cui nome si riferisce a un personaggio reale) e il narratore del testo sono identici.

4. La posizione dell'autore nel testo.

a. Il narratore e il protagonista sono identici.

b. La narrativa è raccontata da un punto di vista retrospettivo.

Per Lejeune qualsiasi opera che soddisfa queste condizioni può essere considerata un'autobiografia. Per concretizzare la definizione, Lejeune nota che esistono altri generi molto simili alla autobiografia, e che possono deviare in diversi gradi dalle condizioni sopra citate. I due esempi più interessanti, sono secondo me: *La biografia* e *il romanzo personale*.

1. La biografia non soddisfa la condizione 4.a della definizione di Lejeune. Vediamone un esempio: La biografia su Curzio Malaparte di Maurizio Serra, in cui autore e narratore (Serra) non è identico a Malaparte, il protagonista della biografia.

2. Il romanzo personale, che per via della dimensione fittizia dell'opera, trasgredisce invece il punto 3 della definizione.

Schwalm, nel suo studio del genere di autobiografia, include una simile considerazione a quella di Lejeune sulle similarità e sulle difficoltà del genere autobiografia e sulla difficoltà nel distinguere tra i generi che possono somigliare l'autobiografia:

While autobiography on the one hand claims to be non-fictional (factual) in that it proposes to tell the story of a 'real' person, it is inevitably constructive, or imaginative, in nature and as a form of textual 'self-fashioning' ultimately resists a clear distinction from its fictional relatives (autofiction, autobiographical novel), leaving the generic borderlines blurred. (Schwalm: §1)

Lejeune osserva che i suoi quattro criteri per l'autobiografia non sono necessariamente completamente rigidi: il punto di vista della narrazione è principalmente, ma non sempre, quello retrospettivo, e il tema trattato non è necessariamente limitato a quello della vita personale, ma può anche includere un panorama storico e sociale. Lejeune presenta però una

condizione essenziale in assoluto per l'autobiografia e tutta la letteratura personale: L'autore, il narratore e il protagonista devono essere identici.

Secondo Lejeune l'identità di una persona non può essere divisa in diversi gradi: l'identità è o non è, ed è questa indivisibilità dell'identità che porta a tre problemi fondamentali quando si cerca di spiegare e identificare l'autobiografia, Lejeune li pone tre come domande:

1. Come viene espressa l'identità del narratore e del protagonista nel testo?
2. Come viene mostrata l'identità dell'autore e del protagonista-narratore nella narrazione in "prima persona"?
3. Molti dibattiti sull'autobiografia non presentano forse una confusione tra le nozioni di *identità e somiglianza*?

Per rispondere a queste domande, Lejeune afferma che deve basarsi su un'analisi fatta dalla prospettiva di un lettore, non solamente perché è la prospettiva di cui è più familiare, ma anche perché è limitato dal fatto che non poter conoscere inequivocabilmente le motivazioni o pensieri di uno scrittore.

L'identità del narratore e del protagonista è secondo Lejeune solitamente mostrato con la narrazione autodiegetica, termine definito da Gérard Genette nel suo libro *Narrative Discourse*, diversamente dalla narrativa omodiegetica – l'uso della prima persona quando il narratore e il protagonista non hanno la stessa identità, e la narrazione eterodiegetica – l'uso della terza persona, la narrazione autodiegetica implica una corrispondenza tra narratore e protagonista, implica che l'autore e il protagonista hanno la stessa identità. Per mostrare questi collegamenti Lejeune utilizza questa diagramma:

Persona grammaticale → Identità ↓	IO	TU	LUI
Narratore = protagonista	Autobiografia classica, normale. (autodiegetica)	Autobiografia nella seconda persona.	Autobiografia nella terza persona.
Narratore ≠ protagonista	Biografia, nella prima persona. Narrativa di testimonianza. (omodiegetica)	Biografia indirizzata al modello della biografia.	Biografia classica, normale. (eterodiegetica)

(Lejeune, 1989: 7)

Lejeune nota che possono esistere, e esistono esempi di testi autobiografici narrati nella seconda e nella terza persona, ma che la maggior parte dei testi autobiografici sono di fatto scritti utilizzando la narrazione autodiegetica.

Una volta stabilito che il modo più frequente di esprimere l'identità del narratore e del protagonista nei testi autobiografici è tramite l'uso della prima persona, Lejeune passa a come l'identità del narratore e dell'autore è manifestato in un testo.

È naturale per un autore di un'opera autodiegetica chiedersi: Chi sono io? Seguendo lo stesso ragionamento è per Lejeune naturale che il lettore del testo si ponga le domanda: Chi è questo "io"? e chi è questo individuo che si chiede "Chi sono io"?.

Quando la narrazione autodiegetica viene utilizzata da un narratore, in un testo autobiografico, questo "io-letterario" del narratore si riferisce alla persona e l'identità reale del narratore, e se torniamo brevemente al funzione di autore i Foucault questo "io-letterario" deve per Lejeune, in un testo autobiografico, riferirsi al responsabile del discorso. L'autore deve assumere la responsabilità di identificarsi come l'io nel testo. Prima di continuare il discorso Lejeune ritiene che è importante chiarire cosa intende con "io", facendo riferimento alle analisi linguistici di Émile Benveniste. La prima persona, viene secondo Benveniste, articolata in due modi:

1. Riferimento: pronomi personali che hanno punti di riferimento all'interno del discorso, quando vengono enunciati.

2. Espressione: l'uso della prima persona (io) all'interno del discorso identifica chi parla, e di chi si sta parlando.

Seguendo questi due modi nella frase "io sono nato il..." possiamo allora come lettori capire che la persona che nacque è la stessa che scrive/enuncia la frase. Si può ovviamente mettere in dubbio questa frase, o meglio mettere in dubbio il fatto che una persona si ricorda di essere nato, questo ci porta secondo Lejeune alla difficoltà collegata con l'identità di una persona, la difficoltà di definire l'identità. L'identità del bambino che nacque non è forse la stessa del personaggio che enuncia la frase? Un'analisi intorno all'identità richiede una serie di strumenti maggiori a quella che è stata presentata fin ora, Lejeune sceglie allora di tornare a quest'analisi una volta questi strumenti sono stati presentati.

L'espressione della prima persona all'interno del discorso presenta invece un punto di partenza più praticabile. Lejeune problematizza la nostra identificazione dell' "io" all'interno del discorso, e presenta due esempi della nostra potenziale difficoltà:

1. Citazione, quando il punto di riferimento del pronome "io" si trova all'interno del discorso e diventa un discorso all'interno del discorso. In questo discorso secondario si può vedere una variazione tra l'io nel discorso primario (narratore) e l'io nel discorso secondario (protagonista). Lejeune mostra questo tramite l'uso del genere teatrale. Quando un attore recita un ruolo e usa "io", chi è a dire "io" l'attore o il personaggio? Questo è una domanda che principalmente possa mostrare la possibile differenza tra l'autobiografia e il romanzo autobiografico, ma può anche illustrare che nella letteratura autobiografica la prima persona può forse rappresentare un ruolo di protagonista recitato dell'autore tramite il narratore.

2. Discorso orale a distanza, come in una conversazione al telefono. Questo è un caso che vale più per la comunicazione orale, dove non è sempre facile identificare il personaggio che enuncia l'io. Nella comunicazione scritta, può essere difficile identificare chi scrive se un autore vuole essere anonimo, ma come abbiamo visto sopra nella letteratura autobiografica è per Lejeune la responsabilità dell'autore di identificare se stesso come origine del discorso.

Un'idea fondamentale per Benveniste nell'analisi dell'"io" è che l'io non può rappresentare un concetto in se, ma può solamente avere una funzione di riferimento all'interno del discorso. Lejeune sviluppa questa idea aggiungendone che nemmeno gli altri pronomi, come per esempio "lui" possono rappresentare un concetto, ma anche loro devono avere la stessa funzione di riferimento. Tutto ciò che poi si riferisce a questi pronomi, non si riferiscono allora al concetto di "io" o "lui" ma a ciò che questi sono stati identificati al interno del discorso.

Se usiamo Malaparte come esempio per capire questo possiamo dire che: Il nome del personaggio Curzio Malaparte nel *Kaputt* o *La pelle* non si riferisce quindi al personaggio storico, ma alla sua rappresentazione letteraria presentata all'intorno del discorso del Curzio Malaparte autore. Problemi d'identificazione dei personaggi in un'opera autobiografica possono quindi, secondo Lejeune, spesso essere attribuiti all'errore di identificare personaggi con nomi reali come persone reali e non come rappresentazioni letterarie.

Tornando al discorso della identificazione dell'autore in un'opera autobiografica, Lejeune ritiene che la firma del nome di un autore su un'opera scritta valga come modo d'identificazione dell'enunciatore, quanto quando noi parliamo con qualcuno e identifichiamo visualmente lui o lei come l'originario di una frase.

Come abbiamo visto è, secondo Lejeune, la responsabilità dell'autore di identificarsi nel testo autobiografico. Questo viene fatto con la firma del suo nome, di solito sulla copertina di un libro. Il suo nome identifica il responsabile del discorso e il nome dell'autore, rappresenta per Lejeune l'unico punto di riferimento extra testuale per un lettore. Nella definizione iniziale di Lejeune, si tratta di un personaggio storico verificabile, che attraverso la sua firma sull'opera entra in un contratto sociale con il suo eventuale lettore. Ma come abbiamo visto, l'autore di una autobiografia, è anche presente al interno del discorso come narratore e protagonista, Lejeune definisce l'insieme dei ruoli dell'autore così:

An author is not a person. He is a person who writes and publishes. Straddling the world-beyond-text and the text, he is the connection between the two. The author is defined as simultaneously a socially responsible real person and the producer of a discourse.

(Lejeune, 1989: 11)

L'autore sta allora in un certo senso a cavallo tra il mondo letterario e quello fisico. Nel caso delle autobiografie la nostra immagine dell'autore viene quindi contemporaneamente

influenzato dal mondo reale da quello letterario. Similmente Lejeune nota che le opere di un autore vengono, nello stesso modo definito del loro contenuto, ma anche dell'insieme di opere l'autore ha pubblicato prima nel mondo reale.

Lejeune afferma nel caso, potenzialmente difficile, di pseudonimi, che uno pseudonimo non influisce la categorizzazione di opera autobiografica quando si tratta di uno pseudonimo unico usato per l'autore, il narratore e la protagonista entrambi. Però se un autore sceglie di usare un altro nome, di quello con cui lui ha firmato sulla copertina del libro, per illustrare se stesso da protagonista, si tratta di un romanzo personale o un romanzo autobiografico. La facilità di identificare autore, narratore e protagonista come la stessa persona è fondamentale per la definizione di Lejeune. La lettura di un'autobiografia non deve assolutamente includere un compito di indovinare questa uguaglianza per il lettore, questo porta Lejeune al contratto sociale tra autore e lettore e al termine patto autobiografico.

2.2.2 Il patto autobiografico

Lejeune definisce il patto autobiografico come una dichiarazione d'intenti da parte dell'autore di essere fedele alla sua firma sull'opera. Il patto è un'identificazione esplicita o implicita della identità tra autore, narratore e protagonista. È un metodo in cui l'autore mostra di parlare se di stesso, e Lejeune propone due modi in cui un autore può mostrare il legame:

1. in modo implicito, che si trova al livello di legame tra autore e narratore:

A) L'uso di titoli principali o ausiliari che non lasciano spazio a dubbi come "La Storia della mia vita" o "La mia Autobiografia".

B) Un'introduzione dell'opera in cui il narratore afferma il patto autobiografico rivolgendosi ai lettori dichiarandosi di essere l'autore.

2. In modo evidente, al livello di autore e protagonista, quando il protagonista del libro viene nominato con lo stesso nome dell'autore che ha firmato l'opera.

La presenza del patto ha un grande impatto sul nostro atteggiamento da lettore di una narrativa autobiografica. Lejeune nota che la mentalità del lettore cambia secondo la presenza o l'assenza del patto. Quando il patto è presente, un lettore è disposto a cercare di identificare

le deviazioni tra autore e protagonista, cioè differenze evidenti tra le due figure.

Successivamente se il patto non è presente, un lettore ha più ragioni per cercare di trovare uguaglianze e somiglianze tra le due figure, e il lettore si identifica in questo caso come uno specie di investigatore.

Il cambiamento nella mentalità del lettore è secondo Lejeune spesso l'origine del mito che dice che il romanzo è un genere letterario più genuino e onesto del genere autobiografico. Come commento a questo mito, Lejeune introduce in patto fittizio (*The fictional pact* cft Lejeune, 1989: 16) parallelo al patto autobiografico. Il patto fittizio può similmente al patto autobiografico essere mostrato in due modi:

1. Un'esplicita dichiarazione di finzione, quando la protagonista ha un altro nome del autore.
2. L'affermazione di finzione implicita attraverso l'inclusione di un titolo o sottotitolo come " ... un romanzo".

Lejeune afferma che oggi il termine "romanzo" implica la presenza di un patto fittizio, mentre la parola "narrativa" apre a sia la finzione e l'autobiografia. (cft Lejeune, 1989: 15-21)

Come abbiamo visto Lejeune è consapevole della difficoltà nel distinguere tra i due generi, specialmente nei casi in cui possiamo trovare un protagonista autodiegetico, per distinguere tra i generi Lejeune presenta questa diagramma.

Nome della protagonista → Patto ↓	≠ Nome del autore	= 0	= Nome del autore
Fittizio	1a - <u>Romanzo</u>	2a - <u>Romanzo</u>	X
= 0	1b - <u>Romanzo</u>	2b – Indeterminato	3a - <u>Autobiografia</u>
Autobiografico	X	2c - <u>Autobiografia</u>	3b - <u>Autobiografia</u>

(Lejeune,1989: 16)

Come vediamo nel diagramma la differenza più evidente tra il romanzo e l'autobiografia è sempre presente nel nome del protagonista, mostrato con le categorie 1a e 3b.

Lejeune introduce poi una possibilità in cui nessuna dichiarazione d'intenti è presente da parte dell'autore, cioè la mancanza d'un patto tra l'autore e il lettore. Nel caso di 1b si tratta, secondo Lejeune, di un romanzo perché i nomi non sono uguali e perché, come abbiamo visto sopra, la mancanza di un patto autobiografico non consente l'autobiografia se i nomi non sono uguali. Il 3a è una situazione particolare, anche se la mancanza del patto autobiografico lo dovrebbe escludere dal genere autobiografico, viene per via della uguaglianza nei nomi dell'autore e del protagonista definito autobiografico, anche se non è stato dichiarato dall'autore.

Similmente la mancanza del nome del protagonista presenta un problema per l'identificazione del genere. Nel caso 2b la mancanza di informazione consentita al lettore lo rende impossibile di definire, mentre nei casi 2a e 2c viene risolto dalla presenza dei patti.

Lejeune definisce i casi X come esperimenti potenzialmente interessanti ma problematici: avere un eroe fittizio col nome dell'autore esclude probabilmente l'autobiografia e l'ambiguità nell'scegliere un nome fittizio in un racconto autobiografico lo rende probabilmente semplicemente un romanzo come nel caso 1a.

Lejeune nota che una decima possibilità, non descritta nel diagramma, può essere un testo trovato senza nome di autore. Questo deve essere affrontato con un'analisi storica del manoscritto in cui si deve cercare il nome dell'autore e poi inserirlo nelle categorie del diagramma. Questa considerazione può portare alla domanda: È possibile scrivere un'opera autobiografica senza firmare l'opera con il proprio nome? Lejeune mantiene che è impossibile, ma ritiene che si tratta di una opinione sua. L'autore è un concetto problematico per l'autobiografia in quanto e come nota Lejeune, il punto principale di riferimento fuori testuale di un lettore. Schwalm affrontandosi con il concetto dell'autore autobiografico identifica un certo dualismo nella sua figura quando l'autore è identico al narratore e protagonista. Nota che un personaggio storico che continua a esistere anche dopo che è stato riprodotto sulla pagina scritta, quindi rappresenta sia un personaggio reale del presente che un personaggio retrospettivo letterario. Questo può facilitare la possibilità di paragonare il personaggio reale con il personaggio letterario, cercando quindi una dimensione sociale - storica di un'autobiografia (Cft Schwalm: § 3-5).

“Identity is defined starting with three terms: author, narrator, and protagonist“ (Lejeune, 1989: 21). Seguendo questa logica, tenendo in mente il ruolo duale notato di Schwalm, un'autobiografia rappresenta un esempio di una situazione in cui l'autore esiste contemporaneamente all'interno del discorso autobiografico e fuori del discorso come un autore e una persona reale. L'identità è come abbiamo visto, un concetto assoluto per Lejeune, e ciò esclude la somiglianza. Si tratta, nel campo autobiografico, secondo Lejeune, spesso di una difficoltà nel ricreare una copia esatta di se stesso. Per affrontare questa difficoltà Lejeune propone un altro patto tra autore e lettore: il patto di riferimento (the referential pact - cft Lejeune, 1989: 22).

As opposed to all forms of fiction, biography and autobiography are referential texts: exactly like scientific or historical discourse, they claim to provide information about a “reality” exterior to the text, and so to submit to a test of verification. Their aim is not simple verisimilitude, but resemblance to the truth.

(Lejeune, 1989: 22)

Il patto di riferimento nell'autobiografia è un collaboratore del patto autobiografico, ed è spesso difficile da distinguere uno dall'altro fino al punto che si può forse considerare il patto di riferimento una parte del patto autobiografico. Nella letteratura autobiografica, il patto di riferimento è mostrato quando l'autore giura di raccontare la verità in quanto possa. La promessa personale dell'autore permette però che ci siano errori nella memoria dell'autore. Lejeune nota che diversamente da discorsi biografici o storici, nei quali è imperativo essere fedele al patto di riferimento per non perdere il valore dell'opera, in un'opera autobiografica è fondamentale avere il patto di riferimento ed di esserlo fedele, ma un'opera autobiografica non perde, diversamente dalle altre opere di riferimento, il suo valore se il patto di riferimento è seguito in un modo scarso. Lejeune nota che questo può essere capito come un paradosso, e per chiarire, mantiene che è necessario introdurre un quarto termine alla definizione dell'identità: *il modello*.

Con modello Lejeune intende la figura reale e fuori testuale un autore vuole sembrare, il modello è allora un secondo punto di riferimento extra testuale per un lettore insieme al autore. La relazione tra autore e modello in un'autobiografia è secondo Lejeune molto simile alla relazione tra narratore e protagonista, ma diversamente dalla relazione all'interno del testo del narratore-protagonista, la relazione autore-modello è appunto di natura extra testuale.

Lejeune sottolinea inoltre che la relazione tra autore e modello è molto complicata, poiché l'autore sarà sempre una versione del modello a cui cerca di somigliare, anche nel caso in cui ci sia una distanza storica tra le due.

Nel diagramma in cui Lejeune presenta la relazione tra i quattro termini autore, narratore, protagonista e modello, appare evidente che si tratta di due punti di riferimento extratestuali (autore e modello) e due intratestuali (narratore e protagonista) che presentano uguaglianze (=) tra di loro. Lejeune descrive l'uso della uguaglianza tra il soggetto dell'enunciato (narratore) e il soggetto dell'espressione (protagonista) come un indicatore della relazione tra i termini:

... the relationship designated by “ = ” is not at all a *simple* relationship, but rather a *relationship of relationships*; it signifies that the narrator is to the protagonist (past or present) what the author is to the model. This implies that the ultimate expression of truth (if we reason in terms of resemblance) can no longer be the being-in-itself of the past (if indeed such a thing exists), but being-for-itself, manifested in the present of the enunciation. It also implies that in his relationship to the story (remote or quasi-contemporary) of the protagonist, the narrator is mistaken, lies, forgets, or distorts – and error, lie, lapse of memory, or distortion will, if we distinguish them, take on the value of aspects, among others, of an enunciation, which, itself, remains authentic. Let's call authenticity that inner relationship characteristic of the first person in the personal narrative; it will be confused neither with identity, which refers to the proper name, nor with resemblance, which assumes a judgement of similitude between two different images, made by a third person.

(Lejeune, 1989: 25)

La conclusione di Lejeune può essere espressa brevemente tramite la formula: “Narratore è per il Protagonista come Autore è per il modello”.

2.2.3 Lo spazio autobiografico

Per concludere la sua analisi del genere autobiografico, Lejeune torna al suo punto di partenza per poter analizzare le tre domande intorno alla difficoltà del genere autobiografia: il suo ruolo di lettore. Nota che per capire il genere autobiografico è fondamentale cercare capire di cosa un autore invita il lettore a pensare, in quale spazio letterario viene invitato, quando sceglie di leggere un'autobiografia. Mostra questo con un paragone tra le premesse date alla lettura di un'autobiografia e quelle date alla lettura di un romanzo.

Secondo Lejeune è un'opinione ricorrente che è il romanzo, per via della sua natura fittizia, che rappresenta una maggiore pretesa alla verità dell'autobiografia con tutti i suoi problemi di somiglianza e potenziali errori. La risposta di Lejeune è:

It is no longer necessary to know which one of the two, autobiography or novel, would be truer. It is neither one or the other; Autobiography will lack complexity, ambiguity, etc.; the novel, accuracy. So it would be one, then the other? Rather one in relation to the other.

(Lejeune, 1989: 27)

Quando si contrasta i generi in questo modo, possiamo secondo Lejeune definire il spazio letterario in cui un autore vuole che uno lettore entra quando legge un'autobiografia come lo *spazio autobiografico*.

2.2.4 La lettura di un'autobiografia

Lejeune ammette come già affermato che la sua definizione dell'autobiografia è appunto una definizione sua, e non necessariamente completa, ma lo permette di analizzare il termine e di conseguenza i diversi patti e contratti sociali che l'uso del termine, secondo lui porta.

L'insieme di patti o contratti rappresenta alla fine un contratto sociale che Lejeune sceglie di definire *il contratto della lettura*. Questo insieme di contratti porta Lejeune a una sua ultima considerazione sulla difficoltà nel definire il termine autobiografia: L'autobiografia è definita da un lato dalle caratteristiche narrative già descritte da lui e dall'altro lato dal tipo di lettura che richiede e la critica che provoca. È definito dalla reazione della società e la volontà della società di accettare il patto autobiografico e di entrare nello spazio autobiografico.

3. Analisi

Come abbiamo visto la categoria o il genere di autobiografia risulta molto difficile da definire, dipende spesso dalla volontà e dalla fiducia da parte critici e dei lettori. Nel caso di Malaparte, diventa un compito ancora più difficile dato il carattere problematico del personaggio storico e il clima politico e sociale turbolento in cui ha vissuto e scritto le sue opere.

L'analisi seguente è divisa in più parti, la parte più grande è un'analisi delle figure narrative nelle due opere, le loro caratteristiche e la loro identificazione. Le seguenti parti analizzano il legame tra le figure, il legame tra il personaggio storico e la sua rappresentazione letteraria, il legame tra le opere. L'analisi termina con un commento sulla lettura e la critica delle opere.

Classificare *Kaputt* e *La pelle* univocamente come autobiografie o non autobiografie non è lo scopo principale di questa tesi. Lo scopo è invece di cercare di contribuire a una migliore analisi delle conseguenze dell'inserimento del personaggio storico Curzio Malaparte nelle opere, identificando le tecniche narrative e gli strumenti delle opere e considerandoli dal punto di vista della tradizione autobiografica.

Lejeune ritiene che la condizione fondamentale per un'opera autobiografica sia, come abbiamo visto nel capitolo precedente, che il nome dell'autore sulla copertina del libro, il nome del narratore e del protagonista siano identici. Questa condizione si presenta nei libri *Kaputt* e *La pelle*⁹: diventa quindi interessante analizzare, nella presente tesi, quante delle altre caratteristiche del genere autobiografico siano presenti nelle due opere.

Intendo svolgere un'analisi profonda dei termini *autore*, *narratore*, *protagonista* e il collegamento tra di loro nelle opere, e intendo identificare e indagare come noi lettori concepiamo i termini e il loro collegamento in base alle teorie di Lejeune.

Per realizzare quest'analisi ritengo che sia essenziale spiegare brevemente l'uso del tempo e dello spazio come messinscena nelle opere, come descritti da Sabine Witt.

⁹ Anche se Curzio Malaparte non era il vero nome di Kurt Erich Suckert, i commenti di Lejeune sul uso di pseudonimi e la corrispondenza dei nomi lo rende attuale.

Per quanto riguarda il termine autore in particolare, farò riferimento alle teorie di Foucault in cui identifica il ruolo dell'autore come una funzione di autore, e tenterò di ritrovare alcune delle caratteristiche di questa funzione in *Kaputt* e *La pelle*.

Le scelte narrative dell'autore Malaparte sono state commentate dai critici, e nell'analisi che segue, utilizzerò punto di partenza le riflessioni fatte da William Hope nel suo libro "*Curzio Malaparte – The Narrative Contract Strained*" in cui analizza il narratore Malaparte. Attraverso l'analisi di Hope intendo commentare la presenza dei contratti e dei patti sociali, descritti da Lejeune, nelle opere. Inoltre, identificherò e analizzerò alcuni dei mantenimenti e le infrazioni di questi contratti, e cosa implicano nel rapporto di fiducia tra lettore e autore.

Infine, analizzerò alcune dei reazioni alle opere della critica letteraria e della società in luce dei commenti di Lejeune sulla differenza in mentalità di un lettore di un romanzo e un lettore di un'autobiografia.

Patto autobiografico

Come indicato nel paragrafo precedente, non intendo definire *Kaputt* e *La pelle* come autobiografie o non autobiografie, ma intendo comunque usare i parametri introdotti da Lejeune quando si cerca di affrontare il difficile genere dell'autobiografia per la mia analisi. Principalmente applicherò la presentazione del concetto di contratti sociali tra uno scrittore e il suo lettore quando si tratta di opere letterarie ancorate nelle esperienze personali dell'autore. Ritengo che il contratto sociale più adatto alla mia analisi risulta indubbiamente *il patto autobiografico*, introdotto da Lejeune nei anni '70' e ancora oggi pietra miliare nello studio della cosiddetta letteratura personale e autobiografica. Lejeune indica che il patto autobiografico è un impegno da parte dello scrittore di chiarire che egli è l'argomento dell'opera, e che si tratta di esperienze personali della vita dello scrittore (cft Lejeune, 1989). Cercherò di utilizzare il patto autobiografico *fil rouge* nelle due parti della mia analisi.

Le figure dell'autore, del narratore e del protagonista sono fondamentali per la prima parte dell'analisi: per questo motivo analizzerò queste figure individualmente, focalizzandomi su due aspetti:

- il primo aspetto riguarda l'identificazione della figura nelle opere, cioè l'identificazione delle figure autore, narratore e protagonista come rappresentazioni letterarie dello scrittore Curzio Malaparte, quindi l'uso del termine *identificazione* nell'analisi delle figure si riferisce sia all'identificazione di Malaparte sia all'identificazione del patto autobiografico presente nelle opere. All'interno dello studio di come l'autore identifica se stesso nelle opere, è presente un'altra dimensione che trovo molto interessante da esplorare, ossia come un lettore identifica lo scrittore nelle opere tramite le tecniche narrative presenti nelle opere, descritte da Lejeune.
- il secondo aspetto riguarda le proprietà e le caratteristiche delle figure *autore*, *narratore* e *protagonista* all'interno delle opere.

Nel patto autobiografico elaborato da Lejeune è compresa una caratteristica che lui ritiene fondamentale per un'autobiografia: la possibilità di individuare un'uguaglianza tra autore, narratore e protagonista, perciò un'analisi delle figure narrative indipendenti l'una dall'altra risulta possibile solo fino a un punto, poiché diventa poi complicata, senza considerare una certa similitudine e corrispondenza nelle loro caratteristiche e la loro identificazione. Per affrontare questa potenziale difficoltà includerò un paragrafo riguardo il legame tra autore, narratore e protagonista, con l'intenzione di fornire una spiegazione più concreta delle figure e le conseguenze che la loro presumibile coerenza ha per le opere.

3.1 Autore

3.1.1 Identificazione

Ci sono diversi passaggi in cui Malaparte identifica se stesso come autore nei libri, e il modo in cui lo fa varia nelle due opere.

Iniziando la lettura di *Kaputt* incontriamo subito un primo esempio molto interessante: prima di raccontare la storia del manoscritto del libro, Malaparte, nella prima edizione del libro, ha incluso un paragrafo, (poi escluso a partire dalla terza edizione), intitolato nota biografica, un paragrafo che fornisce un autoritratto dell'autore. In questo autoritratto Malaparte racconta brevemente la sua biografia, probabilmente destinata ai lettori che non hanno seguito "l'affair Malaparte" prima della seconda guerra mondiale, o forse ai suoi lettori stranieri. L'interprete norvegese del libro, Anne Arneberg, ipotizza che le ragioni per l'esclusione dell'autoritratto nelle edizioni definitive pubblicate dopo il 1948, siano di tipo

stilistico, volute dalla collaborazione con la nuova casa editrice Daria Guarnati, con cui Malaparte ha lavorato dopo la guerra (cft Malaparte, 2015: 571)¹⁰. Inoltre si può aggiungere che le informazioni autobiografiche offerte nell'autoritratto sono poi state criticate e messe in dubbio da storici importanti come Maurizio Serra e Giordano Bruno Guerri. Ai fini della mia analisi, l'autoritratto - anche se non presente nell'edizione definitiva - resta un elemento molto interessante.

Nell'autoritratto introduttivo Malaparte descrive come ha ottenuto il ruolo di corrispondente di guerra, con grado di capitano nell'esercito italiano, la sua relazione problematica con il regime fascista, e riflette su alcuni degli avvenimenti narrati nel racconto seguente e le loro conseguenze future. L'autoritratto contiene anche una descrizione delle caratteristiche fisiche di Malaparte: sostiene di avere una corporatura robusta, sana e atletica, di essere alto 184 cm e di pesare settantaquattro chili. Dichiaro inoltre di essere un uomo sportivo con grande affetto personale per i cani (cft Hope, 2000:12).

Come abbiamo visto nelle premesse teoretiche, secondo Lejeune, è responsabilità dell'autore identificare se stesso in un testo, e possiamo dire che è esattamente questo che fa Malaparte. Se si paragona una lettura dell'edizione in cui è presente l'autoritratto con una in cui è stato escluso, ci si accorge del significato del ritratto, in quanto la facilità per il lettore di scoprire l'identità tra la figura presentata nel autoritratto e l'io, poi introdotto nel primo capitolo "Le Côté de Guermantes", risulta molto maggiore.

Una lettura delle edizioni definitive richiede un impegno maggiore per il lettore per quanto riguarda l'identificazione dell'autore. Tranne la firma del autore sulla copertina del libro, e alla fine del libro, l'identificazione dell'autore in *Kaputt* avviene per la maggior parte come descrive Lejeune, ossia in modo implicito, attraverso quello che abbiamo chiamato il legame con il narratore e il protagonista. Ritorno a questo discorso nelle analisi che seguono.

Curiosamente, le revisioni della terza edizione del libro hanno comunque mantenuto, seppur variando leggermente, "La Storia di un Manoscritto" all'inizio di *Kaputt*. Le considerazioni e le riflessioni fatte in questa prefazione possono forse rappresentare un'altra auto-identificazione da parte dell'autore, che risulta essere indipendente dal modo implicito in cui può avvenire l'identificazione, accennato sopra, attraverso il legame con il narratore e il protagonista.

Si può individuare questo in due frasi della storia del manoscritto:

¹⁰ Commentato anche nelle note al testo dell'edizione Adelphi di *Kaputt* a cura di Giorgio Pinotti, 2009: 457.

Ho cominciato a scrivere *Kaputt* nell'estate del 1941, all'inizio della guerra tedesca contro la Russia, nel villaggio di Pestcianka, in Ucraina, in casa del contadino Roman Suchèna.

(*Kaputt*: 13)

Nel luglio del 1943 mi trovavo in Finlandia: non appena ebbi notizie della caduta di Mussolini, tornai in volo in Italia e mi recai a Capri, per attendervi lo sbarco degli Alleati e a capri, nel settembre del 1943 terminai l'ultimo capitolo di *Kaputt*.

(*Kaputt*: 14)

Questi due esempi possono rappresentare una dichiarazione di appartenenza dell'opera da parte dell'autore, prima di cominciare la narrazione vera e propria. Si vede come il Malaparte autore invoca luoghi e date specifiche, spesso presenti nella narrazione successiva o nell'autoritratto, (nelle edizioni in cui è incluso), e il nome di un contadino ucraino. Senza saltare troppo in avanti nella mia analisi si può forse suggerire che oltre a mostrare che Malaparte stesso è l'autore del libro, il riferimento a luoghi, date e nomi sia anche un tentativo di conferire autenticità alla narrazione. Nella seconda citazione troviamo anche un aspetto riflessivo, difficile da verificare: Il punto di vista in retrospettiva nel racconto del manoscritto, rende possibile la spiegazione, da parte di Malaparte, delle sue azioni del passato con la consapevolezza del presente; il motivo per cui è rimpatriato dopo la caduta di Mussolini è impossibile da verificare per un lettore. Malaparte lo spiega con l'intenzione di unirsi a o almeno accogliere le forze alleate in Italia. Abbiamo forse identificato un primo segno del modo, descritto più avanti, in cui Malaparte usa la narrazione a suo vantaggio.

Ne *La pelle* non è inclusa nessuna prefazione, neanche un'introduzione biografica, e diversamente da *Kaputt* è assente anche la firma finale dell'opera da parte dell'autore. È presente invece, diversamente ancora da *Kaputt*, una dedica all'inizio del libro:

All'affettuosa memoria del Colonnello Henry H. Cumming, dell'università di Virginia, e di tutti i bravi, i buoni, gli onesti soldati americani, miei compagni d'arme dal 1943 al 1945, morti inutilmente per la libertà dell'Europa.

(*La pelle*: 10)

Leggendo solo la dedica, può sembrare una dedica normale trovata in tante opere narrative o teoriche, ma nel caso di *La pelle* la continuazione del libro e un'analisi autobiografica possono mostrare che è anche una identificazione da parte dell'autore. L'identificazione viene fatta dal lettore quando la lettura del libro comporta, come abbiamo

visto nell'analisi dell'introduzione di *Kaputt*, a ritrovare i temi della dedica nelle affermazioni da parte dell'autore di aver partecipato insieme agli americani nelle battaglie della seconda guerra mondiale sulla penisola.

Un altro modo in cui l'autore può essere identificato e tramite il modo in cui *Kaputt* e *La pelle* sono stati pubblicizzati e lanciati sul mercato. Questo è un modo che difficilmente può essere attribuito definitivamente all'autore, dato della difficoltà nel sapere quanto l'autore sia stato coinvolto a fare pubblicità alle opere, ma che indubbiamente è influente sulla nostra identificazione dell'autore. Si può trovare, specialmente nelle edizioni anglofone, di *Kaputt* e *La pelle*, variazioni dello slogan "From the bestselling author of *Kaputt – The skin*" sulla copertina dei libri¹¹. È ovviamente difficile sapere se Malaparte stesso incoraggiava questo legame, può essere fatta semplicemente per ricordare i lettori anglofoni dell'autore, ma non rifiuta che è un modo per identificare gli autori delle due opere come uguali.

Ulteriormente è interessante notare come alcuni critici hanno cercato di strutturare il canone Malapartiano, unendo *Kaputt* e *La pelle* con altre opere scritte nel periodo 1942-1950 (*Mamma marcia* o *Il Volga nasce in Europa*) nominandoli la trilogia di guerra di Curzio Malaparte¹². Non è sicuro che questo è stato fatto perché i critici considerano le opere come simili nelle loro caratteristiche, o perché riguardano lo stesso periodo storico. Ma è un modo interessante in cui l'autore Malaparte di *Kaputt* e *La pelle* sono considerati legati. Il discorso dei legami tra le opere è ripreso nel paragrafo: Legami.

Quindi, non è possibile attribuire definitivamente a Malaparte il sottotitolo spesso aggiunto a *La pelle*. Ma possiamo dunque trovare un riferimento alla voluta connessione tra l'autore di *Kaputt* e *La pelle* tramite una serie di commenti fatti al protagonista Malaparte ne *La pelle*: il Malaparte protagonista e il suo amico americano, il colonnello Jack Hamilton, hanno raggiunto una sezione dell'esercito francese e sono invitati a fare colazione con loro. Durante una conversazione con degli ufficiali francesi, Malaparte viene riconosciuto come lo scrittore del libro *Kaputt*, anche se da un punto di vista storico questo risulta problematico a causa della fama del libro all'epoca¹³, e viene rimproverato per il contenuto di *Kaputt*:

“Vous aimez le kouskous?” domandò Pierre Lyautey volgendosi a Jack.

¹¹ Edizioni inglesi del 1960 di *Kaputt* e del 1952 di *La pelle* sono due esempi.

¹² Cft Marrone, 2007: 1112

¹³ *Kaputt* è pubblicato nel 1944 e si può dubitare la probabilità di una maggiore circolazione in francese durante la guerra.

“Je le trouve excellent!” rispose Jack.

“A Malaparte” disse Pierre Lyautey con un sorriso ironico “certamente non piace”.

“E perché non dovrebbe piacergli?” domandò Jack profondamente meravigliato.

Io tacevo, sorridendo, senza alzar gli occhi dal piatto.

“A leggere *Kaputt*” rispose Pierre Lyautey “si direbbe che Malaparte non si cibi che di cuori d’usignolo, in piatti di antica porcellana di Meissen e di Nymphenburg, alla tavola di altezze reali e ambasciatori”.

[...]

“Malaparte ha senza dubbio un’immaginazione molto viva” disse il Generale Guillaume ridendo “e vedrete che, nel suo prossimo libro, la nostra povera mensa da campo diventerà un banchetto regale, e io diventerò una specie di sultano del Marocco”.

[...]

“Mi piacerebbe sapere” disse Pierre Lyautey volgendosi a me con garbata ironia “che cosa c’è di vero in tutto quel che raccontate in *Kaputt*”

“Non ha alcuna importanza” disse Jack “se quel che Malaparte racconta è vero o falso. La questione da porsi è un’altra: se quel ch’egli fa è arte, o no”.

“Non vorrei essere scortese con Malaparte, che è mio ospite” disse il Generale Guillaume “ma penso che in *Kaputt* egli si prenda gioco dei suoi lettori”.

[...]

“Non ci darete a credere” disse Pierre Lyautey “che a Malaparte sia realmente capitato tutto quel che racconta in *Kaputt*, È mai possibile che capiti tutto a lui? A me non accade mai nulla!”.

(*Kaputt*: 283-284)

Anche se il protagonista Malaparte approfitta poi di queste accuse prendendo in giro gli ufficiali francesi con una storia molto assurda, sostenendo che mentre loro l’hanno accusato, lui ha, per via delle sue buone maniere, mangiato una mano umana caduta nel suo couscous dopo un’esplosione. Non possiamo negare l’importanza e le conseguenze di questa sequenza per quanto riguarda l’identificazione da parte dell’autore stesso. Tenendo conto della citazione di Lejeune:

Perhaps one is an author only with his second book, when the proper name inscribed on the cover becomes the “common factor” of at least two different texts and thus gives the idea of a person who cannot be reduced to any of his texts in particular, and who, capable of producing others, surpasses them all.

(Lejeune, 1975: 11)

Possiamo forse indicare questo esempio d’intertestualità come l’espressione dell’arrivo dell’autore stile autodiegetico Curzio Malaparte¹⁴ attraverso la conferma di due opere considerate, dallo scrittore, della stessa qualità e nello stesso canone letterario.

¹⁴ Malaparte aveva introdotto un narratore e protagonista autodiegetica in passato, durante il suo periodo *Strapaese*, ma per via della caratteristica allegorica delle opere del periodo *Strapaese*, possiamo considerare *Kaputt* e *La pelle* come i primi esempi nel contesto autobiografico.

William Hope nota che quest'uso dell'intertestualità è invece una scelta consapevole, che si può attribuire alla volontà dell'autore d'incoraggiare l'idea che il narratore Malaparte e l'autore Malaparte siano figure intercambiabili. Secondo Hope, questa scelta è motivata dal desiderio di oscurare le differenze tra le figure, un discorso che sarà ripreso sotto.

3.2 Narratore

Per commentare sia la figura del narratore, sia la sua identificazione nelle opere, ritengo sia utile spiegare la struttura narrativa delle opere. Malaparte presenta il narratore in modo simile in *Kaputt* e in *La pelle*; la presentazione avviene in due modi principali: tramite l'introduzione di un protagonista autodiegetico e l'applicazione di una struttura a cornice dei racconti, tramite frequenti cambiamenti di tempi e luoghi. Sabine Witt commenta la struttura narrativa di *Kaputt* nel suo articolo *Tempo e spazio come messinscena dell'io nella letteratura commemorativa di Curzio Malaparte*, facendo riferimento al modo in cui la conversazione tra il narratore Malaparte e il principe Eugenio di Svezia fuori della villa di quest'ultimo a Valdemarsudden, diventa un punto di partenza per gli spostamenti del tempo e dello spazio della narrazione:

Il vento del Nord a Stoccolma e un'osservazione del Principe Eugenio fanno pensare il narratore ad un avvenimento nel passato, di cui parla poi nel capitolo seguente (e questo è il primo livello del passato). Raccontando la liberazione dei cavalli il narratore si ricorda perché queste povere creature un anno prima erano cadute nel lago (il secondo livello del passato). Ricordandosi dell'accaduto, il narratore ripensa ad un colloquio nell'Ambasciata spagnola a Helsinki (terzo livello del passato) e inserisce qui i ricordi del Ministro della Spagna, il Conte Foxà (quarto livello del passato). Pian piano il narratore esce dal passato, arrivando alla fine al punto di partenza: Stoccolma e il Principe Eugenio.

(Witt, 2009: 237)

Questo tipo di struttura è usato per tutta l'opera *Kaputt*. Risulta interessante la scelta dell'autore di dividere la narrazione in sei parti principali, ognuna con diversi capitoli. I riferimenti e spostamenti temporali e spaziali avvengono di solito all'interno delle parti principali, ma al di fuori dei capitoli, come possiamo vedere nella citazione più sopra, quando Malaparte fa riferimento a un avvenimento nel capitolo seguente per poi ritornare alla conversazione con il Principe Eugenio nel presente. Le parti principali, compresi i loro capitoli, presentano dei frammenti cronologici dell'esperienza di guerra di Malaparte. Il

presente narrativo esiste a livello superiore, espresso nelle parti principali, e gli aneddoti nei diversi capitoli rappresentano digressioni nei differenti livelli del passato.

L'esempio di Witt presentato sopra, appartiene alla parte prima – I cavalli, ma la stessa struttura si possono ritrovare nelle altre parti dell'opera. Nella seconda parte – I topi - il presente è rappresentato da due cene alle quali Malaparte è stato invitato, uno nel castello di Wawel a Cracovia organizzata dal *reichsminister* Hans Frank, il governatore nazista della Polonia e l'avvocato personale di Hitler, e l'altra a Varsavia, organizzata dal governatore nazista di Varsavia, Herr Fischer, in onore di Hans Frank. Nelle circa centosessanta pagine che costituiscono la parte seconda, vengono presentati ancora nuovi posti ed altri livelli del passato, come per esempio visite ai ghetti di Varsavia e Cracovia, un pogrom in Romania, le memorie del carcere romano Regina Coeli, un bombardamento a Iasi e altri. Il presente viene ricordato contemporaneamente allo sguardo al passato con commenti degli ospiti delle cene. La stessa struttura, con un presente continuo e delle digressioni al passato, continua nelle altre parti fino ad arrivare nella parte sesta – Le Mosche alla fine del libro, in cui Malaparte apre la narrazione con un racconto del passato in Italia, per poi chiudere nel presente in un'Italia sotto le bombe.

Ne *La pelle*, Malaparte non divide la narrazione in parti sopra i capitoli, ma il modo in cui crea spazi temporali e geografici diversi è simile. Stilisticamente possiamo dire che i libri sono molto simili, ma con la nota che *La pelle* presenta alcune sequenze che rompono con la struttura più evidente che abbiamo visto in *Kaputt*. Witt commenta *La pelle* paragonando l'opera con *Kaputt*:

Nel 1944 Curzio Malaparte diventa Ufficiale di collegamento fra gli alleati (sic) e gli italiani a Napoli. Le esperienze di quel periodo trovano uno loro eco letteraria nel romanzo *La pelle*, che provocò dopo la sua uscita uno scandalo a causa del realismo crudo e eccessivo con il quale l'autore descrive la vita nella Napoli del dopoguerra. La struttura frammentaria di *Kaputt* si riconosce anche qui, sebbene in modo meno marcato, e anche qui si trovano analessi che hanno la stessa la stessa funzione di quelle in *Kaputt*: come lì, pure ne *La pelle* il narratore si ricorda di luoghi della sua memoria, in parte già presenti in *Kaputt*, per ampliare poi la scena dell'azione.

(Witt, 2009: 238)

Per dare un esempio della struttura de *La pelle* possiamo analizzare il capitolo sesto – Il vento nero. Nel presente narrativo il Malaparte narratore si sveglia durante la notte perché il vento comincia a soffiare, e vi riconosce il vento nero. La particolarità di questo vento lo fa riflettere sulla prima volta che ha udito questo tipo di vento, due anni prima in Ucraina. Come notato da Witt sulla struttura di *Kaputt*, il ricordo dell'Ucraina è allo stesso modo il primo

livello del passato del racconto. La memoria specifica contiene il Malaparte narratore in viaggio, che durante il suo cammino incontra un gruppo di ebrei crocifissi agli alberi sul lato della strada, la sofferenza degli uomini crocifissi lo fa a sua volta ricordare la triste fine del suo amatissimo cane Febo¹⁵, spesso nominato sia in *Kaputt* che ne *La pelle*, e che rappresenta un nuovo livello del passato. Prima di spiegare il collegamento tra i crocifissi e il cane, Malaparte ci racconta diversi ricordi del suo tempo in confino negli anni trenta in Italia, sempre in compagnia del cane, (un altro livello del passato). Malaparte ci spiega che prima di vedere le sofferenze negli occhi degli ebrei crocifissi, ha visto la sofferenza negli occhi del cane quando l'hanno dovuto sopprimere. Questi brutti ricordi vengono poi interrotti dall'arrivo di una Jeep americana fuori della sua finestra nel presente narrativo. L'autista della macchina porta nuovi ordini e il racconto del presente riprende (cfr *La pelle*: 157-174). Anche se la struttura ne *La pelle* è, come nota Witt, meno marcata, è utile per quanto riguarda una iniziale analisi del narratore.

Possiamo forse riassumere le strutture generali delle opere in questo modo: in *Kaputt* le parti principali portano avanti la narrazione spostandosi nel tempo e nello spazio, ma sempre mantenendo un filo tematico per il progresso del libro. All'interno delle diverse parti abbiamo diversi capitoli in cui Malaparte sposta di nuovo la narrazione in posti e tempi diversi. Ne *La pelle*, i capitoli portano avanti il presente narrativo forse in modo più lineare di *Kaputt*, ma al loro interno possiamo osservare spostamenti temporali e geografici uguali a quelli individuabili in *Kaputt*.

Una volta spiegate queste dinamiche, è possibile proseguire con l'analisi della figura del narratore, e della sua identificazione da parte dell'autore Malaparte.

3.2.1 La figura del narratore

Partirò con un'analisi della figura di narratore e le sue caratteristiche. Il narratore porta il nome identico all'autore e al protagonista, e si può inserirlo nel presente narrativo delle opere, cioè nelle parti principali di *Kaputt* e nei capitoli de *La pelle*. Si tratta di un narratore autodiegetico che trasmette le sue esperienze della seconda guerra mondiale ai lettori. Il narratore è il punto di riferimento costante per i lettori, non si riferisce mai direttamente a

¹⁵ Il cane Febo ha sempre avuto un grandissimo significato per Malaparte, afferma ne *La pelle* "Non ho mai voluto tanto bene a una donna, a un fratello, a un amico, quanto a Febo" (*La pelle*: 167). Lino Pellegrino, in colloquio con Maurizio Serra, si ricorda che Malaparte gli ha detto "Penso sempre al mio cane Febo, che mi aspetta a Capri. Quando morirò, morirò anch'io" (Serra, 2012: 555).

“loro”, scrivendo “miei cari lettori”, ma funziona invece come un testimone che descrive i terribili aneddoti della guerra al lettore e la sua guida nella progressione del racconto.

Per un lettore del racconto, una delle caratteristiche del narratore più evidenti è l'enorme libertà di movimento di cui il narratore gode nel suo ambiente. Da un lato è permesso di seguire in prima linea le battaglie della guerra e le sofferenze che la quest'ultima comporta, e dall'altro lato la possibilità di partecipare alle cene o feste di alcuni dei protagonisti più importanti della guerra e di incontrare personaggi spesso difficili da raggiungere per un personaggio meno privilegiato. Questa capacità di seguire la guerra sia da una posizione più elevata, per cui gli avvenimenti passano spesso in secondo piano, sia del lato in cui la guerra e le sue devastazioni rappresentano un fenomeno che definisce la vita, crea un enorme contrasto nel modo in cui un lettore percepisce il narratore. Hope sceglie di fare riferimento a questo aspetto del narratore definendo il narratore *giornalista privilegiato e ospite sgradito*. In merito a questi due termini, Hope percepisce che l'esperienza di un lettore delle opere sia definita di una certa difficoltà nell'unire le due visioni della guerra:

The novels are both remarkable and disturbing for the contrast which evolves through their detailed coverage of war atrocities and of the oases of refined civilization 'civilization' frequented by the narrator. Cycles of dinner parties are interspersed with massacres and ghetto visits, while gatherings of diplomats and aristocrats engender tales of mass executions and systematic cruelty.

(Hope, 2000: 82)

William Hope nota che la caratteristica principale del narratore di *Kaputt* è l'impotenza, cioè la mancanza di possibilità di intervenire nelle atrocità di cui il narratore è testimone.

Ne *La pelle*, la mentalità del narratore cambia lievemente. Nel caos bellico, il narratore partecipa alla lotta e interviene maggiormente, come per esempio nel tentativo di alleviare il decesso di un soldato americano ferito nella battaglia di Monte Cassino (*cfr La pelle*: 175-189). La caratteristica d'impotenza è comunque sempre presente. Il cambiamento può forse essere attribuito al fatto che le devastazioni della guerra si sono spostate dall'Europa orientale, e sono arrivate nella patria del narratore. Di conseguenza possiamo individuare una certa difficoltà da parte del narratore nello schierarsi dalla parte del conflitto. Il narratore lotta insieme ai vincitori della guerra, ma allo stesso tempo è compatriota delle vittime.

Un'altra ipotesi per quanto riguarda il cambiamento nella mentalità del narratore può essere rappresentata dal tempo trascorso tra la pubblicazione delle opere, e il clima politico e

sociale in cui sono stati pubblicate. *Kaputt* è pubblicato nel 1944, nel pieno della guerra. Possiamo forse attribuire i cambiamenti nelle edizioni a questo fatto, e perciò il bisogno dell'autore, (che, come indicato da Hope, coscientemente vuole identificarsi come identico al narratore), di distanziarsi dai regimi nazisti e fascisti. D'altro canto, *La pelle* viene pubblicato quattro anni dopo la guerra, e i bisogni dell'autore-narratore sono lievemente diversi. È richiesto quindi un cambiamento nelle caratteristiche del narratore per ottenere i risultati voluti dall'autore. Hope nota che *Kaputt* e *La pelle* non sono le prime opere in cui Malaparte impiega il narratore autodiegetico e indica come, riguardo l'uso di questo strumento in *Tecnica del colpo di Stato*, Malaparte stesso afferma:

Il protagonista del libro, che parla in prima persona, atteggiandosi a testimone degli avvenimenti narrati, quando non addirittura a 'deus ex machina', è quello che i francesi chiamano 'un personnage qui s'appelle JE', cioè un personaggio che si chiama 'io', ma che non è l'autore, e non può, perciò, ne deve essere confuso con la persona dell'autore.

(Hope, 2000: 61-62)

Per quanto riguarda le caratteristiche del narratore in *Tecnica del colpo di Stato*, non dirò altro, ma a proposito delle sue caratteristiche in *Kaputt* e *La pelle* questa citazione mostra ancora una volta la consapevolezza dell'autore Malaparte nel creare difficoltà per il lettore nel distinguere tra persona biografica e persona letteraria. Questa tecnica si può forse identificare come una delle tecniche narrative descritte da Lejeune quando afferma che i contratti sociali in un'autobiografia non devono per forza essere mantenuto in modo attendibile.

3.2.2 Identificazione

L'identificazione del narratore, cioè l'indicazione d'identità fra narratore e autore e quindi l'identificazione del narratore con il personaggio Curzio Malaparte, avviene in tre modi principali nelle due opere. Spesso molto similmente all'identificazione dell'autore, si può riconoscere attraverso:

- 1) riferimenti a mestieri o ruoli compiuti dal personaggio storico,
- 2) la nominazione del narratore con il nome del personaggio storico,
- 3) riferimenti, spesso impliciti, ad esperienze, amicizie e possedimenti condivise dal narratore e dal personaggio storico.

3.2.2.1 Mestiere e ruoli

I riferimenti al mestiere del narratore in *Kaputt* avvengono per la maggior parte quando, anche prima di alcun riferimento al nome del narratore, sono presentati riferimenti a diversi viaggi e lavori compiuti dal narratore nel suo ruolo di corrispondente di guerra. In combinazione con un'affermazione riguardo la sua amicizia con l'artista Axel Munthe¹⁶, Malaparte in compagnia del principe Eugenio racconta:

Il principe Eugenio sorrideva, socchiudendo gli occhi. Come ogni anno, Axel Munthe aveva trascorso l'estate nel Castello di Drottningholm, ospite del Re, ed era ripartito per l'Italia da pochi giorni soltanto mi dispiaceva di non averlo incontrato a Stoccolma. Cinque o sei mesi prima, a Capri, la vigilia della mia partenza per la Finlandia, ero salito alla Torre di Materita a salutare Munthe, che doveva consegnarmi alcune lettere per Sven Hedin, per Ernst Manker, e altri suoi amici si Stoccolma.

(*Kaputt*: 22)

Uno dei primi riferimenti espliciti al mestiere di scrittore del Malaparte narratore viene fatto nella seconda parte, durante una delle cene del *reichsminister* Frank, in cui Malaparte sorprende gli ospiti quando afferma di considerare Adolf Hitler “quasi un uomo”.

“Herr Malaparte” disse a questo punto uno dei commensali, che sedeva in fondo alla tavola “ha scritto in un suo libro che Hitler è una donna”. Era il capo della Gestapo del *Generalgouvernement* di Polonia, l'uomo di Himmler. La sua voce era fredda, dolce, triste, una voce lontana. Alzai gli occhi, ma non avevo il coraggio di guardarlo.

(*Kaputt*: 78)

Un altro riferimento al mestiere del narratore è il racconto della reazione del *reichsminister* Frank agli scritti del narratore, che si trova più avanti nel libro:

E gli raccontai che, qualche settimana dopo la mia partenza da Varsavia, egli aveva violentemente protestato presso il Governo italiano per alcuni dei miei articoli sulla Polonia, accusandomi di avere sposato il punto di vista polacco. Frank esigeva non soltanto che io smentissi pubblicamente quel che avevo scritto, ma che gli inviassi una lettera di scusa.

(*Kaputt*: 211)

¹⁶ Scrittore e psichiatra svedese (1857-1949)

In *La pelle* il mestiere del narratore Malaparte è ben chiaro dall'inizio del racconto. Il mestiere è come sappiamo cambiato: non è forse un cambiamento radicale da punto di vista estetico, considerando che il Malaparte di *Kaputt* era ufficiale nella sua capacità di corrispondente, ma risulta un cambiamento notevole per quanto riguarda il ruolo principale del personaggio e di conseguenza narratore Malaparte. Laddove in *Kaputt* era un osservatore della guerra, ne *La pelle* Malaparte si presenta come attivamente impegnato nella guerra, anche se si tratta di un incarico di tipo civile nel combinare gli sforzi dell'esercito alleato e quello dell'Italia libera. Nel primo capitolo di *La pelle* Malaparte afferma subito di essere in divisa:

Mentre camminavo accanto al Colonnello Hamilton, io mi sentivo meravigliosamente ridicolo nella mia uniforme inglese. Le uniformi del Corpo Italiano della Liberazione erano vecchie uniformi inglesi di color kaki, cedute dal Commando Britannico al Maresciallo Badoglio, e ritinte, forse per tentar di nascondere le macchie di sangue e fori dei proiettili, di un verde denso, color di lucertola. Erano, infatti, uniformi tolti ai soldati britannici caduti a El Alamein e a Tobruk.

(*La pelle*: 14)

Con lo stesso tono piuttosto pessimista, Malaparte narratore sottolinea questo suo nuovo mestiere e ruolo nella guerra raccontando il suo primo incontro con il nuovo esercito italiano. In compagnia del colonnello Palese del nuovo esercito italiano, ispeziona i soldati assegnati al suo commando per il proseguimento della guerra, viene presentato ai soldati come “il vostro nuovo capitano” (*La pelle*: 16). Similmente a Malaparte, anche questi soldati sono vestiti in uniformi prese da cadaveri. Sono giovani e - come l'ambiente in cui si trovano - devastati della guerra. Malaparte afferma che dopo avergli parlato brevemente della loro nuova situazione e del loro futuro dovere di liberare l'Italia, un discorso in cui cerca di mostrarsi fiero del loro nuovo impegno, Malaparte si sente tutto tranne che fiero dell'Italia.

La differenza di tra il narratore di *Kaputt* e *La pelle* è quindi notevole dal punto di vista del suo impegno nella guerra, ma il modo in cui viene presentato nelle opere è piuttosto simile. Come vediamo, la sua identificazione iniziale¹⁷ come ufficiale e l'identificazione come scrittore vengono fatti entrambe da altri personaggi nel racconto. Malaparte viene chiamato capitano e viene presentato come uno scrittore di libri in modo indipendente, cioè

¹⁷ Come possiamo vedere nella citazione della p.206 di *La pelle*, Malaparte s'identifica con grado di capitano più tardi nel racconto.

non attraverso la voce del narratore. Non dichiara di svolgere questi mestieri o ruoli esplicitamente con la voce di narratore.

3.2.2.2 Nominazione del narratore

Il modo più evidente in cui un lettore può identificare il narratore, e il narratore identifica se stesso, è attraverso l'uso esplicito del nome proprio. Come indicato nel capitolo precedente, allo stesso modo dell'assegnazione del mestiere e del ruolo, il narratore non afferma direttamente di chiamarsi Curzio Malaparte, ma questo accade attraverso gli altri personaggi. Nel *Kaputt* e *La pelle*, il narratore Malaparte viene nominato numerose volte come evidente nella citazione tratta da pagina 78 di *Kaputt*. (se s.104)

Bisogna aggiungere però che, laddove l'autore Malaparte ha firmato almeno *Kaputt* con data e nome, uno strumento che risulta come abbiamo visto nell'analisi dell'autore un metodo per identificarsi, non possiamo trovare quasi nessun esempio in *Kaputt* o *La pelle* di autoidentificazione esplicita da parte del narratore. Il tipo di costruzione "Io, Curzio Malaparte" o "Mi chiamo Malaparte", nella voce del narratore, come affermazione d'identità viene evitato e, come vedremo più avanti, forse intenzionalmente nel caso di *La pelle*. È interessante chiedersi il perché il narratore non si identifichi più spesso, una tecnica che sembrerebbe utile per non creare dubbi sull'identità del narratore. Nel caso di *Kaputt* è difficile commentare questa scelta stilistica senza finire in semplici speculazioni sulle intenzioni dell'autore Malaparte, ma per quanto riguarda *La pelle* possiamo forse trovare una risposta considerando alcuni degli esempi di autoidentificazione da parte del narratore presenti nell'opera.

Per il Generale Cork, io non ero né il Capitano Curcio Malaparte, the Italian liaison officer, né l'autore di *Kaputt*: ero L'Europa, tutta l'Europa, con le sue cattedrali, le sue statue, i suoi quadri, i suoi poemi, la sua musica, i suoi musei, le sue biblioteche, le sue battaglie vinte e perdute, le sue glorie immortali, i suoi vinti, i suoi cibi, le sue donne, i suoi eroi, i suoi cani, i suoi cavalli, l'Europa colta, raffinata, spiritosa, divertente, inquietante, e incomprensibile.
(*La pelle*: 206)

e

Un giorno, essendomi recato dal Maresciallo Badoglio a Bari, che era allora la capitale d'Italia, ero stato presentato a Sua Maestà, il Re, che mi aveva cortesemente domandato se io fossi contento della mia missione presso il Comando Alleato. Risposi a Sua Maestà che ero contento, ma che nei primi tempi la mia situazione era molto difficile: in principio non ero

che “*the bastard Italian liaison officer*”, poi poco a poco, ero diventato “*this fellow*”, e oramai ero “*the charming Malaparte*”.

(*La pelle*: 207)

Nelle citazioni vediamo che il narratore Malaparte identifica indubbiamente se stesso con il nome Curzio Malaparte, ma possiamo anche affermare tramite queste citazioni che la scelta del narratore nell’usare il nome può avere sue origini nel desiderio di mostrare il modo in cui il narratore è considerato da altre persone. Il fatto che il narratore e il personaggio storico Curzio Malaparte siano identici non risulta quindi di essere l’informazione principale che si può estrapolare dalle citazioni. L’informazione principale risulta essere invece il modo in cui gli altri personaggi percepiscono il narratore. Possiamo quindi forse dire che l’autoidentificazione con il nome proprio rappresenta una conferma indiretta dell’identità tra il narratore e il personaggio storico, cioè una rivelazione supplementare, facile da trascurare per un lettore che ha già accettato che il narratore e il personaggio storico siano la stessa persona. Tornando alla domanda del perché il narratore non si identifichi spesso nella sua voce, è possibile da un lato rispondere che il narratore non vede il bisogno di identificarsi, che da per scontato che il lettore abbia accettato che il narratore sia Curzio Malaparte stesso. Evitando appunto di fare speculazioni, possiamo affermare che questo è il caso per il narratore di *Kaputt*. D’altro canto però, per quanto riguarda *La pelle*, è interessante riferirci alla critica di William Hope, parlando della reazione dei critici sul narratore Malaparte di *Kaputt*:

The narrator’s presence clearly irritated the reviewers, who rejected the role of trusting implied readers, and more significantly, it was the narrator’s persona, rather than the distressing subject matter of *Kaputt*, which ruptured the narrative contract between writer and reader in these cases.

(Hope, 2000: 86)

Hope nota quindi che la presenza del narratore Malaparte è stata molto problematica per la lettura critica di *Kaputt*, quindi ne *La pelle*, pubblicato successivamente, possiamo forse interpretare i due esempi di autoidentificazione da parte del narratore come un riconoscimento di questa problematica. Con riconoscimento intendo anche una sorta di appello ai critici che hanno respinto il ruolo di lettore implicito, mostrando tramite la voce del narratore che, anche se il narratore spesso viene caratterizzato e identificato da altri personaggi, il giudizio del narratore da parte di questi personaggi non è necessariamente favorevole o semplice. Questo modo di autoidentificazione può quindi forse essere considerato come un appello alla simpatia

dei lettori, rendendo quindi il ruolo di lettore implicito un ruolo più facile da assumere. Una pratica che indubbiamente può avere ramificazioni extratestuali. Tornerò a queste conseguenze e all'utilizzo da parte di Malaparte delle due opere per soddisfare le sue esigenze più tardi nell'analisi.

Trovo in ogni caso necessario fornire una contro-argomentazione all'ipotesi di un appello alla simpatia in questa parte dell'analisi, aggiungendo che il mio suggerimento che Malaparte tramite il narratore di *La pelle* cerca di rivolgersi ai critici, è forse possibile da respingere confrontando le due opere. Le opere risultano essere simili per quanto riguarda il modo in cui la storia viene raccontata, hanno una struttura simile, si tratta di simili argomenti, ma per quanto riguarda l'apparizione e la frequenza del nome Curzio Malaparte possiamo notare una notevole differenza. In *Kaputt* il narratore Malaparte è nominato per la prima volta a pagina 78, già nella seconda parte dell'opera. Ne *La pelle*, invece, il narratore è nominato quasi subito, cioè a pagina 17, nel secondo paragrafo dell'opera. Possiamo quindi, da questo punto di vista, argomentare il contrario della mia ipotesi, ossia che Malaparte non ha mostrato la volontà di placare i critici attenuando la sua presenza nelle opere, ha dichiarato invece subito le sue intenzioni e che l'opera trattasse di lui stesso, identificandosi così presto ne *La pelle*.

Allo stesso tempo, è interessante indagare la differenza dell'entrata in gioco del nome Malaparte da un punto di vista simile a quello introdotto durante la discussione riguardo l'identificazione del autore. Precedentemente ho ipotizzato che Malaparte, forse in seguito a un lavoro editoriale, ha voluto evidenziare come *La pelle* deve essere considerato una continuazione del racconto di *Kaputt*, un sequel. Possiamo quindi considerare l'introduzione tempestiva del nome Malaparte ne *La pelle*, prima dei successivi riferimenti intertestuali, come una scelta voluta per orientare il lettore di *La pelle* che si tratta appunto di una continuazione del racconto della vita di Curzio. *Kaputt*, come sappiamo, ha avuto un notevole successo dopo la sua pubblicazione, e una tale azione da parte dello scrittore de *La pelle* può anche essere considerata un invito ai lettori che hanno già letto *Kaputt*, di assumere lo stesso atteggiamento che hanno avuto durante la lettura di *Kaputt*. Il patto autobiografico proposto dallo scrittore de *La pelle*, quando introduce il nome Malaparte così presto nel racconto, può quindi da questo punto di vista essere considerato non solamente una continuazione del patto autobiografico in *Kaputt*, ma infine una aggiunta al precedente patto. Indica quindi che i patti autobiografici nelle due opere rappresentano un continuo patto sovraordinato.

I collegamenti tra le opere saranno discussi ulteriormente nell'analisi seguente, ma per quanto riguarda la nomina del narratore iniziale e l'identificazione del narratore da

parte del lettore, possiamo concludere che almeno tramite una lettura ispirata dai contratti sociali tra scrittore e lettore, la differenza evidente nell'introduzione del narratore non è una scelta arbitraria fatta dello scrittore, o una coincidenza.

3.2.2.3 Esperienze, amicizie e possedimenti

L'ultimo modo in cui il narratore identifica se stesso come Curzio Malaparte, e di conseguenza come lo identifichiamo e lo inquadrano noi lettori, è tramite riferimenti a corrispondenze nelle esperienze, amicizie e possedimenti del personaggio storico Curzio Malaparte e del narratore di *Kaputt e La pelle*. Prima di fornire esempi di queste corrispondenze, ritengo necessario indicare che dopo un'approfondita ricerca sulla vita e i tempi del personaggio storico, risulta più semplice individuare queste similarità rispetto ad un lettore meno informato su Curzio Malaparte. La presenza di un autoritratto dell'autore in alcune delle prime edizioni di *Kaputt* poteva forse essere d'aiuto per un lettore meno informato. Ma come indicato nel capitolo dedicato all'analisi dell'autore, nelle edizioni finali del romanzo questo autoritratto non è presente. La maggior capacità di riconoscere i riferimenti derivante da una più approfondita conoscenza della vita dell'autore non implica che l'identificazione sia meno valida. I riferimenti sono assolutamente fatti per collegare il personaggio storico al narratore, ma non tutti sono evidenti se non si conosce bene il personaggio storico Curzio Malaparte. Analizzando i riferimenti possiamo notare che Malaparte stesso ha forse considerato una problematica simile. Lo scrittore Malaparte ha risolto questa problematica inserendo maggiori informazioni in alcuni dei riferimenti alla corrispondenza tra il personaggio storico e il narratore. Ai fini della mia analisi ho scelto di dividere gli esempi di riferimenti in due sotto categorie: i *riferimenti spiegati* e i *riferimenti indipendenti*.

Riferimenti spiegati

I riferimenti spiegati sono riferimenti in cui il narratore racconta del suo passato apparentemente condiviso con il personaggio storico, fornendo spiegazioni maggiori ai lettori. Possiamo forse dire che il narratore Malaparte, quando da queste spiegazioni "aiuta" il lettore a identificarlo come il personaggio storico Curzio Malaparte.

La citazione sopra¹⁸ in cui Malaparte afferma di essere andato a trovare l'amico Axel Munthe può forse essere considerata un riferimento spiegato, considerando che il Malaparte narratore nella citazione mostra una certa conoscenza delle abitudini dell'amico svedese. Cominciando con *Kaputt*, altri esempi più concreti sono:

Quando Malaparte narratore afferma di essere stato a Varsavia dopo la prima guerra mondiale, come parte della sua breve carriera diplomatica:

La piazza di Saxe mi apparve immensa, spettrale. Alzai gli occhi al primo piano dell'Hôtel Europejski, e cercai la finestra dell'appartamento che avevo abitato per due anni, nel 1919 e nel 1920, quando ero un giovane addetto diplomatico della Regia Legazione d'Italia.
(*Kaputt*: 99)

e

Quel giorno, alla tavola del *Generalgouverneur* di Polonia, nel Palazzo del Belvedere, a Varsavia, non ero io l'ospite d'onore: ma il famoso pugilatore Max Schmeling. Ero contento della sua presenza, che, distraendo da me l'attenzione dei commensali, mi consentiva di abbandonarmi alla dolce tristezza delle memorie, di rievocare quel lontano primo giorno di gennaio del 1920, quando ero penetrato per la prima volta in quella sala, per partecipare al rituale omaggio del corpo diplomatico al maresciallo Pilsudski, capo dello stato.
(*Kaputt*: 167)

Quando il narratore Malaparte informa i lettori della sua passata condanna scontata nella prigione Regina Coeli, un'affermazione fatta quando, durante un incontro con tre vecchi ebrei in Romania, si ricorda del vecchio medico della prigione e dei suoi carcerieri sardi (*Cfr. Kaputt*: 135-140). La spiegazione del perché è finito in prigione non è ben chiara in *Kaputt*, ma un altro esempio d'un riferimento spiegato da ulteriori informazioni sul problematico passato condiviso dal personaggio storico e il narratore. Malaparte caratterizza la sua amicizia con Galeazzo Ciano quando lo incontra a Roma nel 1942:

Lo conoscevo da quando eravamo ragazzi, mi aveva sempre difeso contro tutti, senza che glielo chiedessi. Mi aveva difeso nel 1933 quando mi avevano condannato a cinque anni, mi aveva difeso quando mi avevano arrestato nel 1938, nel 1939, nel 1941, mi aveva difeso contro Mussolini, contro Starace, contro Muti, contro Bocchini, contro Farinacci, e avevo per lui una profonda, affettuosa gratitudine, al disopra e al di fuori di ogni considerazione politica: mi faceva pietà, avrei voluto poterlo aiutare, un giorno.
(*Kaputt*: 416)

¹⁸ Dalla pagina 22 di *Kaputt*.

L'ultimo riferimento spiegato che menzionerò nel *Kaputt* riguarda il possedimento forse meglio conosciuto del personaggio Curzio Malaparte, la Villa Malaparte a Capri. Malaparte narratore racconta di essersi rifugiato subito dopo una condanna in prigione del 1943, affermando che anche la figura del narratore possedeva la stessa villa:

Appena uscito dalla prigione romana di Regina Coeli andai alla stazione, e salii sul treno per Napoli. Era il 7 agosto del 1943.

[...]

Volevo andare a casa, volevo andare a Capri, nella mia casa solitaria a picco sul mare.

(*Kaputt*: 425)

L'arrivo a Napoli segna, come abbiamo visto, la fine di *Kaputt* e l'inizio di *La pelle*. Tornando brevemente all'ipotesi precedente, ritengo che *il patto autobiografico* di *Kaputt* riprenda all'inizio de *La pelle*. Molti dei riferimenti spiegati, e forse anche quelli indipendenti, ne *La pelle* possono essere considerati riferimenti che si intrecciano e assumono valore dai riferimenti già presenti in *Kaputt*. Ne *La pelle* abbiamo quindi sia riferimenti diretti al personaggio storico, sia riferimenti al personaggio storico e alle sue esperienze e azioni raccontate in *Kaputt*. Un esempio che indica questa intertestualità nei riferimenti de *La pelle* è rappresentato dal racconto del narratore di essere stato in Ucraina nel 1941 e di essere stato testimone di una delle atrocità della guerra. Facendo riferimento al già menzionato “vento nero”, identifica Malaparte il posto in cui si trovava: un'informazione che ritorna nel *Kaputt*, e in seguito cosa ha osservato:

La prima volta che udii la sua voce ero in Ucraina, nell'estate del 1941.

[...]

Un grido di orrore mi si ruppe nella gola. Erano uomini crocifissi. Erano uomini inchiodati ai tronchi degli alberi, le braccia aperte in croce, i piedi congiunti, fissati al tronco da lunghi chiodi, o da fili di ferro attorti intorno alle caviglie. Alcuni avevano la testa abbandonata sulla spalla, altri sul petto, altri alzavano il viso a mirar la luna nascente.

(*La pelle*: 157-162)

Anche se questo specifico aneddoto non è narrato nel *Kaputt*, e quindi può essere interpretato come un'osservazione indipendente, ritengo che si possa considerare come esempio di uno sguardo retrospettivo alle esperienze narrate in *Kaputt*. Un lettore che abbia letto entrambe le opere e che accetti la mia ipotesi di un *patto autobiografico* continuo, può ritrovare in *Kaputt* le condizioni in cui quest'aneddoto è avvenuto, collegandolo quindi sia al personaggio

storico, che è stato in Ucraina, sia con il narratore di *Kaputt* che ha confermato di essere stato in Ucraina nello stesso periodo.

Un altro aspetto di questo discorso può essere rappresentato dal fatto che ne *La pelle* si trovi, curiosamente, un esempio d'intertestualità che mette in dubbio le esperienze narrate nel *Kaputt*. Cioè un riferimento che sembrerebbe contrastante o che possa perlomeno scatenare confusione ad un lettore delle due opere: Nel *Kaputt* Malaparte narratore, come abbiamo visto sopra¹⁹, racconta di aver portato le lettere personali di Axel Munthe in Svezia, ne *La pelle* nota:

Era la primavera del 1942, poco prima della battaglia di El Alamein, La mia licenza era finita, il giorno dopo dovevo partire per la Finlandia. Axel Munthe, che aveva deciso di tornare in Svezia, mi aveva pregato di accompagnarlo fino a Stoccolma.

(*La pelle*: 208)

Si può naturalmente pensare che si tratti di un altro istante in cui Malaparte ha accompagnato l'amico Munthe, e l'osservazione in *Kaputt* non esclude certo quest'interpretazione, ma questo riferimento ne *La pelle* può, secondo me, costituire un elemento che potrebbe scatenare confusione per un lettore. Questa è una problematica alla quale ritornerò durante la mia analisi di potenziali rotture del *patto autobiografico* e le sue conseguenze.

Tornando ora ai riferimenti spiegati che riguardano l'identificazione del narratore de *La pelle* con il personaggio storico, quelli senza evidenti riferimenti a *Kaputt* seguono la stessa formula dei riferimenti spiegati presenti in *Kaputt* quindi, per non ripetermi eccessivamente citerò solamente alcuni degli esempi più interessanti e forse difficili de *La pelle*. Questi riferimenti sono basati piuttosto sulla comprensione dei lettori che sulle ulteriori informazioni date al lettore.

Riferimenti al confino a Lipari sono stati fatti brevemente durante la narrazione di *Kaputt*, ma ne *La pelle* il narratore Malaparte rivela molto di più di questo suo passato condiviso con il personaggio storico:

“Quando ero deportato nell'isola di Lipari” dissi “i giornali francesi e inglesi annunziarono che ero molto malato, e accusarono Mussolini d'incrudelire contro i condannati politici. Ero infatti, molto malato, e si temeva che fossi tubercolotico. Mussolini diede ordine alla polizia di Lipari di farmi fotografare in atteggiamento sportivo e d'inviare la fotografia a Roma, al

¹⁹ Citazione *Kaputt*: 22.

ministero degli interni, che l'avrebbe fatta pubblicare nei giornali per mostrare che godevo buona salute. Così, una mattina, venne da me un funzionario di polizia con un fotografo, mi ordinò di assumere un atteggiamento sportivo.”

(*La pelle*: 217)

Un lettore del libro capisce attraverso questa citazione due cose: che il narratore è stato in confino, e che Mussolini ha avuto qualcosa a che fare con la condanna. Non costituisce un riferimento evidente al fatto che il personaggio storico è stato in confino, ma i dettagli con cui l'esperienza viene raccontata lo rendono facile da credere come veritiero da parte di un lettore.

Gran parte della trama di *La pelle* si svolge a Napoli, e Malaparte narratore afferma diverse volte di esserci stato prima della guerra. Per quanto riguarda il discorso dei luoghi, trovo però più utile fare riferimento al legame con l'isola di Capri che il Malaparte narratore descrive ne *La pelle*. Già in *Kaputt* ha, come abbiamo visto, fatto riferimenti alla sua Villa, ma per ragioni geografiche questi sono numericamente superiori ne *La pelle*. Un esempio interessante, che secondo me, lega il narratore e il personaggio storico usando la Villa Malaparte, è quello in cui il narratore racconta come il generale americano Cork utilizza la Villa Malaparte come la sua casa di riposo personale, e la sua reazione quando la situazione potrebbe cambiare con l'arrivo di una certa Mrs. Flat, comandante del Women's Army Corps in Italia:

“Sarà bene che l'invitate a passare qualche giorno nella vostra bella casa di Capri” mi aveva detto, con l'aria di darmi un consiglio, forse con la speranza di allontanare, almeno per alcuni giorni, Mrs. Flat dal Gran Quartiere Generale.

Ma io gli avevo fatto osservare che se la mia casa le fosse piaciuta, Mrs. Flat l'avrebbe senza dubbio requisita per farne un club di donne, un “rest camp” delle sue WACs.

“Ah, non avevo pensato a questo pericolo” aveva risposto il Generale Cork impallidendo.

(*La pelle*: 201)

La spiegazione del possesso da parte del narratore non avviene in questo caso attraverso ulteriori informazioni fornite dal narratore, e può quindi forse essere considerato un riferimento indipendente, come descritto sotto, ma ho scelto di includerlo nei riferimenti spiegati per l'uso delle forme di possesso “vostra” e “mia” con le quali il narratore sottolinea l'appartenenza della villa.

Riferimenti indipendenti

Con la seconda sotto categoria, i *riferimenti indipendenti*, intendo i riferimenti fatti al personaggio storico che sono più difficile da identificare per un lettore che non è ben informato sulla biografia del personaggio storico Malaparte. Sono riferimenti fatti senza maggiori spiegazioni da parte del narratore, ma che possono essere identificati come riferimenti al personaggio storico se un lettore ha letto e studiato le biografie del personaggio storico. I riferimenti indipendenti possono, da questo punto di vista, essere considerati come riferimenti nascosti, o forse meglio riferimenti impliciti da parte del narratore per indicare che il narratore e il personaggio storico siano la stessa persona. D'altro canto, senza speculare troppo sulle origini dei riferimenti, possiamo forse chiederci se si tratta di riferimenti accidentali. Cioè di riferimenti non spiegati perché il narratore non li ha identificati come riferimenti al personaggio storico, ma semplicemente come dei retroscena per il narratore.

L'esperienza della prima guerra mondiale è una delle esperienze che il narratore condivide con il personaggio storico, ma che il narratore non afferma esplicitamente, il Malaparte narratore racconta di aver già visto ferite simili a quelle subite da un giovane soldato americano durante la battaglia di Monte Cassino.

“Ho fatto l'altra guerra” dissi “ho visto decine e decine di ferite come quella, non c'è niente da fare. Sono ferite mortali. La sola cosa di cui dobbiamo preoccuparci, è di non farlo soffrire. Se lo portiamo all'ospedale, morirà per la strada fra atroci dolori. È meglio lasciarlo morire così, senza soffrire. Non c'è altro da fare”.

(*La pelle*: 176)

L'esperienza condivisa della prima guerra mondiale è centrale anche per un altro degli esempi di *Riferimenti indipendenti*. Sia nel *Kaputt* che ne *La pelle* il narratore è, come abbiamo visto sopra, identificato come un capitano dell'esercito italiano, l'esercito fascista in *Kaputt* e quella dell'Italia libera in *La pelle*. Il lettore medio delle opere guarderebbe a questo come una condizione del narratore, cioè una caratteristica del narratore, senza riflettere ampiamente su questa informazione. Il lettore che ha studiato la biografia invece lo può considerare come una caratteristica condivisa sia dal narratore che dal personaggio storico. Lo può fare perché sa, attraverso uno studio del personaggio storico, che la ragione per cui il narratore viene nominato con grado di capitano è la sua partecipazione alla prima guerra mondiale, aggiungendo che non era certo la norma dare una commissione militare a semplici autori o corrispondenti di guerra. Inoltre, uno studio della biografia di Malaparte rivela pure

che è stato convocato con grado di capitano nella breve campagna italiana contro la Francia del 1940, della quale Malaparte ha scritto un *memoir*²⁰. Un lettore informato può quindi identificare il personaggio storico considerando il grado militare del narratore.

L'ultimo esempio che farò notare riguarda le capacità linguistiche del narratore Malaparte. Il narratore racconta di aver comunicato con tante persone diverse nelle due opere spesso con nazionalità diverse. È difficile verificare in quale lingua ha comunicato, ma non è, secondo me, irragionevole presumere che non tutte le conversazioni del narratore siano state fatte in lingua italiana, dato il posizionamento geografico e le caratteristiche dei suoi interlocutori. Una condizione che supporta questa ipotesi è la presenza di un certo multilinguismo nelle due opere. Alcune delle lingue espresse nei libri sono: il francese, il tedesco, l'inglese, il russo, il rumeno e il finlandese. Nel caso di due di queste lingue, il russo e il francese, un lettore informato può ritrovare il personaggio storico nelle caratteristiche del narratore. Uno studio biografico rivela molto facilmente la capacità di parlare e scrivere francese del personaggio Malaparte, è vissuto a Parigi e ha infatti originalmente pubblicato la sua opera *Tecnica del colpo di Stato* in lingua francese. Per quanto riguarda il russo, un'osservazione del collega Lino Pellegrino conferma la capacità linguistica del personaggio storico Malaparte, in conversazione con Maurizio Serra, è stato chiesto se Malaparte era filosovietico, e ha affermato:

Difficile dirlo in modo così diretto. Era un uomo molto abile, un grande diplomatico. Certo, le sue simpatie andavano ai russi e per nulla ai tedeschi. Parlava anche un poco della loro lingua.
(Serra, 2011: 553)

Lo studio biografico rivela ulteriormente un soggiorno russo del personaggio Malaparte, descritto nel suo romanzo incompiuto *Il ballo al Kremlino* uscito dopo la morte dello scrittore. Un soggiorno che può spiegare la sua competenza in russo.

La conversazione tra Serra e Pellegrino rivela però un altro elemento interessante per quanto riguarda il multilinguismo nelle opere e le capacità linguistiche del narratore. Malaparte narratore racconta spesso nelle due opere le sue conversazioni con degli ufficiali e politici tedeschi, esempi sono le già menzionate cene con il gruppo del reichsminister Frank

²⁰ *Il sole è cieco* (1947)

nel *Kaputt* oppure il suo incontro col Maresciallo Rommel ne *La pelle*²¹. Pellegrino curiosamente afferma che Malaparte non parlava tedesco:

... Abbiamo simpatizzato subito. Ero quasi un avventizio e, a differenza di colleghi più noti ed esperti, non potevo fargli ombra. In più, parlavo tedesco dall'infanzia, mentre lui non ne sapeva una sola parola. Gli ero dunque utilissimo per seguire la Wehrmacht.

(Serra, 2011: 551)

Questa affermazione apre di nuovo al discorso su eventuali rotture del *patto autobiografico* che verrà discusso in seguito. Ed è indubbiamente interessante esaminare come le conversazioni sono state compiute. La mia ipotesi è sempre basata sullo studio biografico del personaggio Malaparte: si può considerare che le conversazioni siano state fatte in francese, una lingua diplomatica dell'epoca, o forse addirittura semplicemente in italiano. Facendo riferimento alla citazione di Pellegrino possiamo anche proporre un terzo modo, cioè che Pellegrino ha funzionato come interprete per poi essere escluso dalla narrativa. In ogni caso possiamo dire che il multilinguismo nelle opere, per un lettore informato, può contribuire all'identificazione del narratore come il personaggio storico.

Per riassumere questa parte sull'identificazione del narratore, possiamo dire che il narratore s'identifica introducendo l'io nel racconto con il nome di Curzio Malaparte e s'identifica come il personaggio storico attraverso l'uso di riferimenti a ruoli, titoli, esperienze, amicizie e possedimenti condivisi con il personaggio storico. Noi lettori identifichiamo il narratore leggendo e analizzando le esclamazioni del narratore, e lo identifichiamo con il personaggio storico quando analizziamo e confrontiamo le descrizioni del narratore stesso con quello che sappiamo del personaggio storico. L'altro importante elemento che è venuto fuori da quest'analisi è la mia proposta unione dei *patti autobiografici* appartenenti delle opere. È stata la differenza nell'introduzione del nome Curzio Malaparte, e i riferimenti a *Kaputt* nella narrazione di *La pelle* che ha provocato questa proposta, che sarà discussa ulteriormente più avanti nella mia analisi.

²¹ *La pelle*: 206

3.3 Protagonista

Come abbiamo visto nell'introduzione del narratore, Malaparte utilizza una struttura a cornice nelle due opere. Il protagonista si trova a un livello al di sotto del narratore. Laddove il narratore è presente sia al livello superiore che porta avanti la trama del racconto sia nei spostamenti geografici e temporali, il protagonista è presentato negli aneddoti raccontati dal narratore. Il protagonista è anche presente contemporaneamente al narratore, e recita e agisce negli aneddoti raccontati dal narratore.

3.3.1 Definire il protagonista

Per essere in grado di descrivere le caratteristiche e l'identificazione del protagonista nelle due opere, trovo necessario fare un ragionamento su chi o a cosa mi riferisco quando utilizzo il termine protagonista nella mia analisi.

Questo è necessario per due motivi. Il primo ha le sue origini nella teoria intorno al genere autobiografico, cioè, per seguire le teorie di Lejeune quando afferma che un'opera autobiografica deve individuare un'uguaglianza tra le figure dell'autore, del narratore e del protagonista, è necessario che io, come lettore, identifichi il protagonista dell'opera come Curzio Malaparte. Il secondo ha le sue origini nei commenti dell'autore Malaparte su chi lui propone come il protagonista di *Kaputt*. Nell'introduzione, *La storia di un manoscritto*, il Malaparte autore si riferisce al termine protagonista affermando che in *Kaputt*:

Il protagonista principale è *Kaputt*, questo mostro allegro e crudele. Nessuna parola, meglio della dura, e quasi misteriosa parola tedesca *Kaputt*, che letteralmente significa "rotto, finito, andato in pezzi, in malora", potrebbe dare il senso di ciò che noi siamo, sì ciò che oramai è l'Europa: un mucchio di rottami.

(*Kaputt*: 14)

Analizzando questa citazione, possiamo capire l'affermazione dell'autore, come un ostacolo abbastanza grande per quanto riguarda un'analisi basata su una lettura autobiografica. Questo perché, se il concetto del "*kaputt*" deve essere considerato come protagonista per l'opera, la condizione fondamentale di uguaglianza tra l'autore, il narratore e il protagonista definita da Lejeune non sarebbe attuale per l'opera, e non si tratterebbe quindi di un'opera autobiografica. Anche se, come già detto, il definire le opere definitivamente come autobiografie non è lo scopo di questa tesi, trovo comunque utile ragionare brevemente e

spiegare il perché ho scelto di analizzare le opere tramite una lettura autobiografica considerando quindi Curzio Malaparte, e non “*kaputt*”, come il protagonista di *Kaputt*. Spiegherò le mie motivazioni per non accettare “*kaputt*” come protagonista, in ordine invertito.

La mia prima motivazione nasce del fatto che io sono dell’opinione, come abbiamo visto sopra, che il *patto autobiografico* in *Kaputt* e *La pelle* può essere considerato un patto continuo e unito. Avendo quest’opinione devo logicamente anche essere dell’opinione che il protagonista delle opere sia lo stesso. Trovo molto interessante che una simile identificazione di un protagonista, da parte dell’autore, non esista in *La pelle*, e che tutti i riferimenti al *Kaputt* ne *La pelle* sembrano essere motivati da un desiderio, da parte dello scrittore, di mostrare che ne *La pelle* si tratta del personaggio introdotto e descritto in *Kaputt*. Ne *La pelle* non c’è alcun tentativo di definire altri protagonisti del Curzio Malaparte, ufficiale nell’esercito italiano.

La mia seconda motivazione per identificare Curzio Malaparte come protagonista viene consultando la definizione del protagonista e del narratore data da Helga Schwalm, quando descrive la narrativa autodiegetica autobiografica:

At the heart of its narrative logic lies the duality of the autobiographical person, divided into ‘narrating I’ and ‘narrated I’, marking the distance between the experiencing and the narrating subject. Whereas the ‘narrated I’ features as the protagonist, the ‘narrating I’, i.e. the 1st-person narrator, ultimately personifies the agent of focalization, the overall position from which the story is rendered, although the autobiographical narrator may temporarily step back to adopt an earlier perspective.

(Schwalm, 2014: §3)

Analizzando le opere alla luce di quest’affermazione, scelgo d’identificare il protagonista, l’io narrato, come Curzio Malaparte, perché il personaggio narrato Curzio Malaparte, come vedremo sotto, e il narratore, come visto sopra, in *Kaputt* e *La pelle* corrispondono con la citazione.

Ma cosa è “*kaputt*” allora, se non protagonista dell’opera? Secondo me, il concetto “*kaputt*” rappresenta non un personaggio dell’opera, è invece uno stato di essere, portato avanti della guerra, che definisce il mondo e la società in cui i personaggi di *Kaputt* vivono e agiscono. La mia interpretazione del concetto o protagonista *Kaputt*, non è secondo me però di grandissima importanza, io scelgo appunto di considerare Malaparte protagonista dell’opera per i fini della mia analisi. Per me è più interessante invece considerare perché lo scrittore propone *Kaputt* come protagonista in primo luogo.

Le motivazioni e le decisioni dello scrittore saranno descritte ulteriormente più avanti, ma per quanto riguarda questo dubbio intorno al protagonista e la mia interpretazione, vorrei tornare al discorso già fatto sul cambiamento di mentalità del narratore tra *Kaputt* e *La pelle* e includere questo discorso come in una possibile interpretazione della proposta dello scrittore. Ripeto che *Kaputt* è stato pubblicato nel 1943 durante la guerra, e descrive la guerra dal lato delle Potenze dell'Asse, si può considerare la possibilità che lo scrittore Malaparte ha avuto dubbi sul risultato finale del conflitto²², e ha quindi voluto suggerire un altro protagonista rispetto a se stesso perché non voleva necessariamente essere associato troppo facilmente con i regimi fascisti e nazisti. Questa è solamente un'ipotesi, ma spiegherebbe forse perché una simile proposta non è stata fatta per il protagonista di *La pelle*, uscita dopo la guerra nel 1948, in cui il protagonista Malaparte è esplicitamente associato con le forze alleate che hanno liberato l'Italia.

3.3.2 La figura del protagonista

Una volta spiegato che intendo, per i fini della mia analisi, Curzio Malaparte come protagonista di *Kaputt* e *La pelle*, possiamo andare avanti con una descrizione delle caratteristiche principali del protagonista. La maggior parte delle caratteristiche del protagonista sono, dato che si tratta di due figure al interno delle opere, condivise con il narratore. La libertà di movimento, che lo permette di partecipare a cene meravigliose con diplomati e dirigenti della guerra, contemporaneamente con i suoi incontri con semplici contadini nelle loro case distrutte e soldati sul campo di battaglia è la fondamentale caratteristica di tutte due le figure del narratore e del protagonista. L'accesso a esperienze così diverse dell'Europa in guerra è secondo me la caratteristica fondamentale per sia narratore e protagonista, ma per mostrare cosa questa caratteristica significa per il protagonista in particolare, vorrei paragonare l'atteggiamento delle due figure narratore e protagonista nel incontro con le esperienze raccontate da Malaparte. Come abbiamo visto nella mia categorizzazione del narratore, l'impotenza è stata definita, da Hope, un altro attributo del narratore, rafforzato dai momenti in cui il narratore ha mostrato paura o appunto impotenza nel non poter intervenire in atrocità raccontate nel *Kaputt*. Nonostante il lieve cambiamento nella mentalità del narratore ne *La pelle*, quando entra a far parte del lato combattivo della guerra, il narratore mostra sempre un certo grado di impotenza nei confronti delle esperienze

²² Lino Pellegrino ha descritto queste tendenze di Malaparte nel suo colloquio con Maurizio Serra (Serra, 2011: 553)

che vive, per via del suo grande accesso alla guerra. Il protagonista è continuamente un risultato del e un partecipante nel racconto del narratore, ma esprime anche una certa bravura o arroganza nei confronti delle esperienze raccontate, emozioni non dichiarate dal narratore. Questi sentimenti vengono spesso trasmessi in conversazione con altri personaggi del racconto, e ci dà un commento ulteriore ai commenti personali del narratore indirizzati direttamente ai lettori.

In *Kaputt* l'esempio che trovo più interessante per mostrare le caratteristiche di bravura o arroganza da parte del protagonista è il modo in cui descrive il suo rapporto con il reichsminister Frank, e come, diverso ai commenti del narratore, mostra una mancanza di paura quando in conversazione con i suoi compagni Augustín de Foxa e Karl Ivan Westman²³ dichiara di essere stato sicuro di non essere annunciato al Gestapo, quando ha raccontato alcune delle sue violazioni dalle regole dell'occupazione al reichsminister:

“Ero sicuro che non mi avrebbe tradito” dissi. “Ciò che potrebbe sembrare imprudenza, nella mia sincerità, non era che una saggia precauzione. Col mostrargli che lo consideravo un gentiluomo, io facevo di Frank il mio complice. Sebbene egli abbia tentato, più tardi di vendicarsi della mia franchezza facendomi pagar cara la sua forzata complicità”.

(*Kaputt*: 210-211)

La citazione mostra appunto una certa arroganza e sicurezza, non espressa dal narratore. L'autostima sentita del protagonista è evidente anche ne *La pelle*, quando il Malaparte protagonista, in uno delle aneddoti meno credibili del racconto, diventa all'improvviso, il dirigente della colonna americana che libera Roma (cfr *La pelle*: 289-298) e scambia numerose battute leggere con gli ufficiali alleati, in netto contrasto alle riflessioni fatte dal narratore sulla violenza portata dall'avanzata alleata nella penisola.

La bravura o la mancanza di paura non è certo assente nel narratore, ma lo trovo più pronunciato nel protagonista, specialmente nei confronti con altri personaggi dei racconti. Questa differenza nella mentalità delle figure del narratore e del protagonista possono forse essere considerati un modo in cui lo scrittore cerca di ingraziarsi con i suoi lettori, usando il protagonista per mostrare bravura e autostima ai altri personaggi dei racconti e il narratore per mostrare ai lettori il suo vero stato di mente, i suoi dubbi, i suoi dolori e le sue paure. La caratteristica d'impotenza è indubbiamente condivisa delle due figure, ma possiamo

²³ Nominato semplicemente “Il ministro di Svezia, Westman” nel racconto, le mie ricerche indicano che si tratta del diplomatico Karl Ivan Westman: (https://en.wikipedia.org/wiki/Karl_Ivan_Westman)

contemporaneamente dire che l'impotenza è meno espressa nei commenti il Malaparte protagonista enuncia ad altri.

Questa relazione tra le espressioni del narratore e del protagonista, e l'impatto che ha sul lettore può potenzialmente essere considerato un esempio pratico della funzione di autore introdotta da Foucault. Ricordiamo che Foucault definisce l'autore di un testo il responsabile del discorso e proprietario di tutte le voci presenti nel discorso. Il tale uso di diverse voci, tutte dirette dal autore, può essere proposta come una scelta voluta del autore, dirigente del discorso, per trasmettere ai suoi lettori, un'immagine più complessa della sua figura, nel testo, ma forse anche per soddisfare eventuali necessità extratestuali.

Lo indovinare le motivazioni di un autore è ovviamente molto difficile, se non hai espliciti commenti del autore sui suoi ragionamenti e scelte, ma tornando alla figura del protagonista e le sue caratteristiche, lo trovo interessante includere la considerazione di William Hope sulle motivazioni dello scrittore Curzio Malaparte per includere un protagonista con il suo stesso nome nel romanzo *Le avventure di un capitano di sventura*²⁴:

While the reading experience was designed to be rewarding for the implied reader²⁵, the immediate advantages for Malaparte himself were also notable. By situating his protagonist and namesake in a textual environment where improbable, epic deeds took place in an allegorical setting that was rooted in the reality of *squadrisimo*, the writer induced interference on the reader's part which inexorably linked Malaparte to his heroic, textual self.
(Hope, 2000: 40-41)

L'osservazione di Hope è ovviamente basata su un'altra opera, ma è molto interessante come paragone alla figura del protagonista di *Kaputt e La pelle*. In *Kaputt e La pelle* si tratta di avvenimenti storici con dati specifici in cui lo scrittore sostiene che siano successi.

Avvenimenti che lettori possono ricercare, e che alcuni, tanti al momento di pubblicazione, possono aver vissuti anche loro. Il Malaparte scrittore con l'inclusione della caratteristica d'impotenza nel narratore e protagonista ha forse cercato di evitare un'evidente connessione tra lui, personaggio storico, e il suo menzionato "heroic, textual self".

Le motivazioni dello scrittore Malaparte sono riprese sotto, ma per quanto riguarda la figura del protagonista Malaparte in *Kaputt e La pelle* possiamo concludere che è una figura con

²⁴ Pubblicato nel 1927, il romanzo racconta la storia della lotta tra un gruppo di giovani e le autorità italiane in un periodo non definito del ventesimo secolo, fu considerato un'opera allegorica, una metaforica della lotta fascista.

²⁵ *Implied reader* - cft Schmid, 2015: §2

caratteristiche strettamente legate, per via del condiviso identità, con il narratore Malaparte, ma con delle sfumature diverse nella sua condotta nei confronti di altri personaggi. Possiamo poi ipotizzare che questa lieve differenza tra il narratore e il protagonista amplifica e realizza l'immagine testuale del personaggio Curzio Malaparte per noi lettori.

3.3.3 Identificazione

Per via del suo rapporto molto stretto con il narratore, il modo in cui lo scrittore Malaparte identifica se stesso come il protagonista dell'opera, e di conseguenza noi lettori lo identifichiamo come il personaggio storico è molto simile all'identificazione del narratore. Molti dei esempi d'identificazione del narratore sono poi validi anche per l'identificazione del protagonista. L'identificazione segue anche la stessa formula che ho utilizzato per l'identificazione del narratore, quindi seguo la stessa struttura, cioè i mestieri e ruoli del protagonista, la nomina del protagonista e le esperienze, amicizie e possedimenti condivisi con il personaggio storico. A causa delle corrispondenze dell'identificazione del narratore darò solamente alcuni nuovi esempi per l'identificazione specifica del protagonista.

3.3.3.1 Mestiere e ruoli

L'assegnazione di mestieri al protagonista è sopra tutto molto evidente ne *Kaputt*, per quanto riguarda *La pelle*, gli assegnazioni ci sono, come abbiamo visto nei esempi per il narratore, ma la nomina del protagonista prende precedenza nel identificazione del protagonista. In *Kaputt*, l'esempio più frequente di mestieri e ruoli del protagonista è il modo in cui il Malaparte protagonista viene intitolato quando sulla fronte del est, comunica con soldati o gente rumeni. Loro lo chiamano con il suo grado del esercito italiano, ma lo fanno nella loro lingua col titolo di "capitan" o anche "dòmnu²⁶ capitan". Ne *La pelle* Malaparte narratore dichiara fin dal inizio di essere diventato un capitano, ma la maggior parte di commenti indirizzati al protagonista sono proprio col nome Malaparte aggiunto. Uno delle eccezioni è il già menzionato situazione in cui Malaparte cerca di aiutare un soldato ferito nella battaglia di Monte Cassino (cft *La pelle*: 174-189), per via del fatto che Malaparte e il gruppo di soldati americani non si conoscono il Malaparte protagonista viene nominato con "captain" in inglese.

²⁶ Dòmnu²⁶ significa signore, e il suo uso è un segno di rispetto reciproco.

3.3.3.2 Nominazione del protagonista

L'introduzione del nome Malaparte avviene in diverse fasi in *Kaputt* e *La pelle*, come notato la frequenza del uso del nome è anche diverso nelle due opere, con un notevole maggiore uso ne *La pelle*. La rapida introduzione e il maggiore uso sono forse i risultati, come ho ipotizzato, di una scelta da parte dello scrittore per riaffermare ai suoi lettori di *La pelle* che si tratta del personaggio introdotto in *Kaputt* e di invitare a una continuazione del patto autobiografico. L'uso del nome del personaggio storico è il modo più evidente in cui noi lettori identifichiamo il protagonista come lo stesso, è interessante notare però che, per quanto riguarda la nostra identificazione del protagonista tramite il nome del personaggio storico, si tratta solamente del uso del cognome Malaparte, ne il narratore ne il protagonista vengono identificati con l'aggiunto "Curzio". Questa scelta può essere considerata e spiegata da due punti di vista. Il primo è che si tratta di una mancanza d'intimità nelle conversazioni, cioè che le conversazioni del Malaparte protagonista sono compiute con interlocutori che non considerano i loro rapporti con Malaparte abbastanza stretti con il protagonista per usare il suo nome di battesimo, anche se Malaparte si permette avvolte di utilizzare i loro nomi propri. Il secondo riguarda la situazione in cui le conversazioni accadono, e delle norme sociali di queste situazioni, militari o cene ufficiali, che non richiedono o permettono l'uso del primo nome dei partecipanti.

In *Kaputt* il protagonista viene nominato diverse volte dopo la sua introduzione con nome, un esempio non citato fin ora è quando Malaparte, dopo una notte passata a nel consolato italiano di Jassy in Moldavia a proteggere ebrei da un pogrom organizzato dai nazisti, viene chiamato dal console italiano Sartori per lasciare quello che sta facendo e di riposarsi:

"Siete stanco Malaparte. Ormai tutto è finito. Chi è morto è morto. Non c'è nulla da fare".
"Non sono stanco, Sartori. Andate a buttarvi sul letto, rimarrò qui io a far la guardia".
"Riposatevi almeno un'ora, fatemi il santo piacere" disse Sartori rimettendosi a sedere sulla sedia.

(*Kaputt*: 153)

Ne *La pelle* quello che usa il nome del protagonista più spesso e il suo compagno e amico il Colonnello Jack Hamilton, è interessante notare che neanche lui, apparentemente amico

stretto, usa il primo nome Curzio nei confronti del protagonista. Possiamo dunque dire che è tramite Hamilton che noi lettori identifichiamo Malaparte più facilmente. Gli esempi di conversazioni tra Hamilton e Malaparte sono tanti, uno dei più interessanti è il loro scambio litigioso nato quando Hamilton chiama il popolo italiano “This bastard people!” e Malaparte in risposta si dichiara fiero di essere uno bastardo sporco italiano.

“Che cos’hai oggi, Malaparte?” diceva Jack guardandomi con i suoi occhi buoni.

“Niente. Che vuoi che abbia?”.

“Sei d’umor nero” diceva Jack.

“Perché dovrei esser di cattivo umore?”.

“I know you, Malaparte. Sei d’umor nero, oggi”.

“Sono addolorato per Cassino, Jack”.

“Al diavolo Cassino, the hell with Cassino”.

“Sono addolorato, veramente addolorato di quel che accade a Cassino”.

“The hell with you” diceva Jack.

“È proprio un peccato che passiate tanti guai a Cassino”.

“Shut up, Malaparte”.

“Sorry. Non volevo offenderti, Jack. I like Americans. I like the pure, the clean, the wonderful American people”.

“Lo so, Malaparte, Lo so che vuoi bene agli americani. But, take it easy, Malaparte. Life is wonderful.”

(*La pelle*: 17-18)

L’esempio è interessante per mostrare che Malaparte protagonista si permette come detto di usare il primo nome del suo amico, senza essere chiamato col suo primo nome. Oltre a quello è interessante anche per mostrare i sentimenti del Malaparte, e la sua visione personale complicata sull’essere italiano nel momento della guerra, L’essere fiero di essere italiano, ma contemporaneamente la difficoltà d’essere un popolo vinto, che deve essere salvati dagli alleati, il sentimento di umiliazione quando gli italiani devono lasciare morire giovani da altri paesi per riottenere la libertà. Le opinioni di Malaparte non sono necessariamente importantissime per identificare il protagonista, ma possono essere interessante nel discorso a seguire sull’eventuale autoassoluzione da parte dello scrittore.

3.3.3.3 Le esperienze

Le esperienze condivise dal Malaparte protagonista e il personaggio storico Malaparte sono difficili da distinguere definitivamente l’una dell’altre se partiamo dalla presupposta presenza di un *patto autobiografico* nelle opere. La difficoltà è particolarmente grande se consideriamo le esperienze del protagonista raccontate nelle due opere come esperienze vissute anche del personaggio storico, sapendo che il personaggio storico Malaparte è stato sia sul fronte

orientale nel periodo 1941-1943 e che ha vissuto la guerra in Italia, questo è facile da fare. Io scelgo di affrontare le eventuali contraddizioni nelle esperienze raccontate nel paragrafo che riguarda le eventuali sospensioni o rotture del contratto autobiografico. Per quanto riguarda le esperienze del passato che indicano che il Malaparte protagonista e il personaggio storico sono identici, l'autoidentificazione da parte dello scrittore, sono per via del stretto legame tra narratore e protagonista secondo me spesso compresi nei esempi citati durante la mia analisi delle esperienze del narratore, particolarmente nei esempi che si trattano della condanna di confino e quello sulla partecipazione nella prima guerra mondiale. Riferimenti a esperienze o capacità specifiche nel protagonista stesso si rivelano quando consideriamo le capacità linguistiche del protagonista Malaparte, sia in *Kaputt* che ne *La pelle* il protagonista si esprime in diverse lingue, in inglese come visto nella citazione del litigio con Jack Hamilton, o in francese come visto tante volte nelle due opere. Similmente al discorso linguistico che riguarda l'identificazione del narratore, le battute del protagonista in diverse lingue, lo rende possibile per un lettore informato di collegare il protagonista, attraverso le sue capacità linguistiche, con il personaggio storico.

Per concludere l'identificazione del protagonista possiamo riaffermare che è stretto legato al modo in cui il narratore viene identificato. Nel caso del protagonista è di maggiore importanza però, l'assegnazione del nome Malaparte al protagonista, specialmente frequente ne *La pelle*. Possiamo affermare che benché il modo più facile di identificare il protagonista come il personaggio storico è attraverso l'identità dei nomi, un lettore informato può anche utilizzare i riferimenti ai titoli del protagonista e le sue capacità linguistiche per ritrovare il personaggio storico nella figura di protagonista.

3.4 Legami

3.4.1 Il legame tra autore, narratore e protagonista

Come detto nell'introduzione di questo capitolo, trovo necessario includere questo paragrafo sul legame tra l'autore, il narratore e il protagonista, dato che un'analisi comprensiva e completa dei termini risulta difficile senza prendere in considerazione le caratteristiche che le figure condividono e le conseguenze che questa situazione ha per la nostra comprensione delle figure. Si può forse dire che la difficoltà nel distinguere tra le figure, quando esse hanno stessa identità e nome, è una delle caratteristiche fondamentali per

il genere autobiografico. Nel caso di Malaparte in *Kaputt* e *La pelle* è particolarmente difficile analizzare e descrivere le figure se consideriamo la confusione tra le figure una qualità cercata dallo scrittore. La corrispondenza nei nomi delle figure e i continui riferimenti alle loro esperienze condivise può indicare un desiderio da parte dello scrittore di esortare i lettori a considerare le tre diverse figure non come entità a sé stanti, ma come rappresentazioni della stessa figura inserita in diversi livelli dei racconti. L'impatto di questa intenzione dell'autore nei confronti dell'analisi è particolarmente interessante per quanto riguarda l'identificazione delle figure attraverso le loro esperienze. Se esaminiamo attentamente le esperienze delle figure, possiamo ritrovare riferimenti all'esperienza di confino a Lipari in tutti i livelli di narrazione: sia nella storia del manoscritto, sia nelle riflessioni del narratore, sia nei commenti del protagonista. Questo costante ricorrere della stessa esperienza complica la nostra capacità di distinguere le figure e facilita una visione delle figure come intercambiabili. Il desiderio dello scrittore di promuovere un'idea d'intercambiabilità delle figure autore, narratore e protagonista è interessante se torniamo al discorso della differenza nella mentalità del narratore e del protagonista. Se infatti si considera la differenza tra le loro mentalità, cioè la maggiore bravura del protagonista e la confessione di paura del narratore, come uno stratagemma dello scrittore per ingraziarsi i lettori, non è più possibile considerare questa differenza come un invito a non interpretare le figure come intercambiabili. Non intendo certamente ammonire il Malaparte scrittore con quest'osservazione, ma è indubbiamente un elemento che contribuisce alla difficoltà di analisi indipendente delle singole figure senza dover considerare un certo collegamento con le altre figure.

3.4.1 Il legame tra personaggio storico – autore, narratore e protagonista

Lo stretto legame tra le figure nelle opere ha un grande impatto sull'esperienza del lettore, soprattutto il fatto che le diverse figure abbiano lo stesso nome, e invita a interpretare le figure di autore, narratore e protagonista come rappresentazioni di una stessa figura. Hope nota che questa dinamica può interessare anche le figure di personaggio storico e narratore delle opere, un'asserzione con conseguenze notevoli.

Kaputt and *La pelle* both contain evidence of Malaparte's attempts to portray his narrator as a trustworthy figure in an effort to gain the reader's confidence. They are notable for the reappearance of an autodiegetic narrator who is explicitly referred to as "Malaparte" in a throwback to the writer's *strapaese* phase, this clearly being a strategy to increase the proximity between the writer and narrator. Therefore, when the narrator released information about his literary past, such as his authorship of *Kaputt*, the reader was implicitly encouraged

to view the narrator and the author as interchangeable, a perspective that would again obscure a number of marked differences between the two figures.

(Hope, 2000: 82)

I tentativi dello scrittore di descrivere il narratore delle opere come affidabile e di oscurare le sue differenze rispetto al personaggio storico saranno commentati successivamente.

L'importante per il collegamento tra personaggio storico e narratore è l'informazione data riguardo al passato letterario del narratore Malaparte. Come mostrato nel paragrafo sull'identificazione dell'autore, il narratore di *La pelle* s'identifica come l'autore di *Kaputt* attraverso la conversazione con gli ufficiali francesi. Avendo già commentato l'intertestualità tra *Kaputt* e *La pelle*, vorrei portare altri due esempi di riferimenti al passato letterario dello stesso Malaparte, che, similmente ai riferimenti a *Kaputt* ne *La pelle*, incoraggiano l'interpretazione delle figure di personaggio storico e narratore come intercambiabili.

Il primo viene da *Kaputt* e mostra come, anche prima della pubblicazione de *La pelle*, il Malaparte scrittore incoraggiava l'idea di intercambiabilità tra queste due figure. In una conversazione con il vicepresidente del Consiglio Rumeno, Mihai Antonesco, Malaparte viene rimproverato per i suoi articoli sulla guerra in Russia:

“Siete stato imprudente,” mi disse “le vostre corrispondenze di guerra dal fronte russo hanno suscitato molte critiche. Voi non avete più diciotto anni; la vostra età non vi consente più di fare l'*enfant terrible*. Quanti anni avete già passato in prigione in Italia?”

“Cinque anni” risposi.

“E non vi bastano? Vi consiglio d'essere più prudente, in avvenire. Ho molto stima di voi; a Bucarest tutti hanno letto la vostra *Technique di coup d'État* e tutti vi vogliono bene: permettetemi perciò di dirvi che non avete il diritto di scrivere che la Russia vincerà la guerra. Del resto, vi sbagliate: *tôt ou tard, la Russie tombera*”.

(*Kaputt*: 293)

Vediamo allora come il narratore Malaparte in *Kaputt*, attraverso un riferimento alla sua opera *Tecnica del colpo di Stato* del 1931, incoraggia l'idea d'intercambiabilità.

Il secondo esempio è preso da *La pelle*, e mostra come, invece di fare riferimento a *Kaputt*, il narratore riveli il proprio passato letterario quando riflette sul modo negativo in cui è considerato da un gruppo di giovani intellettuali di sinistra:

Discorrevano di Éluard, di Gide, di Aragon, di Jouve, come di amici cari, con i quali avessero antica familiarità. E già stavo per ricordar loro che probabilmente essi avevano letto quei nomi per la prima volta nelle pagine della mia rivista letteraria “Prospettive”, nella quale durante quei tre anni di guerra io ero venuto pubblicando i versi proibiti dei poeti del

“maquis” francese, e di cui essi fingevano ora di non rammentar più nemmeno il titolo, quando Jeanlouis si mise a parlare della letteratura e della musica sovietica.

(*La pelle*: 102-103)

La rivista “Prospettive” ha, come abbiamo visto nell’introduzione, avuto un discreto successo in Italia, e menzionarla può indubbiamente essere interpretato come un tentativo di far convergere il narratore e il Malaparte responsabile della rivista.

Considerando questi due esempi possiamo a mio avviso confermare l’osservazione di Hope riguardo il desiderio dello scrittore Malaparte di collegare la propria persona al narratore di *Kaputt* e *La pelle*. È interessante notare poi che questo legame col narratore include anche un implicito legame col protagonista delle opere, per via della sua stretta relazione con il narratore nelle opere.

3.4.2 Legame Kaputt – La pelle

Come già mostrato, si possono trovare tanti esempi di collegamento tra *Kaputt* e *La pelle*: l’aggiunta di un sottotitolo che fa riferimento a *Kaputt* sulla copertina di *La pelle* o nella descrizione del libro, i riferimenti intertestuali espliciti o impliciti all’interno delle opere. Ho pure proposto un legame tramite i patti autobiografici delle diverse opere.

Se si considera come valida la mia ipotesi di un patto autobiografico comune per le due opere, possiamo definire il legame tra autore, narratore e protagonista di *Kaputt* e autore, narratore e protagonista di *La pelle* come molto stretto. Le figure in *La pelle* sono semplicemente delle continuazioni delle medesime figure in *Kaputt*. Anche se non accettiamo o non consideriamo i patti autobiografici, il semplice fatto di chiamare protagonista e narratore di entrambe le opere Malaparte, crea uno stretto legame tra le opere stesse. I temi comuni della guerra e della sofferenza che essa porta possono poi rinforzare l’ipotesi di Lejeune riguardo il legame tra *Kaputt* e *La pelle*: la comunanza tematica fa sì che le due opere vengano considerate della stessa qualità e stile, oltre ad essere ulteriormente legate dal nome identico sulla copertina (cfr Lejeune, 1989: 11).

3.5 La lettura autobiografica

Avendo analizzato le figure di autore, narratore e protagonista che portano il nome Malaparte e i collegamenti tra di loro, vorrei ora esaminare la lettura delle opere e alcune delle reazioni alla luce delle teorie che riguardano lo spazio autobiografico, il mantenimento dei contratti sociali con i lettori e le motivazioni sociali e storiche dello scrittore per inserire il personaggio Malaparte nelle opere.

Lejeune nota che oltre a definire il genere *autobiografia* tramite un'analisi delle opere, è necessario prendere in considerazione la lettura e la critica che le opere provocano per capire il rapporto complicato tra scrittore e lettore nelle opere in cui è possibile identificare strumenti spesso associati con il genere *autobiografia*. Quale importanza ha allora l'inserimento del personaggio Malaparte nelle opere? Da un lato ci si può chiedere se è un modo per difendersi e che ha aiutato Malaparte a giustificare il suo passato. Dall'altro, alla luce dei commenti di Hope sulla reazione dei critici²⁷, ci si può chiedere se la presenza di Malaparte ha invece danneggiato la ricezione delle opere.

3.5.1 La fiducia

Hope nota, come visto sopra, che i critici sono stati poco disposti ad accettare un ruolo di *implied reader* per via della presenza del Malaparte nelle opere, dato che quel ruolo richiede al lettore di avere fiducia nello scrittore. Il critico norvegese Arve Moen afferma, nella sua recensione di *Kaputt* pubblicata su *Arbeiderbladet* in 1948, che Malaparte racconta quello che può essere successo e allo stesso tempo quello che vuole farci credere sia successo. Moen continua però notando, con un certo grado d'ironia, che leggendo il libro diventa sempre più facile fidarsi dello scrittore²⁸.

I commenti di Moen sembrano confermare l'affermazione di Hope sulla mentalità dei critici, ma ammettono anche che lo scrittore Malaparte è riuscito, seppur parzialmente, a instaurare una certa fiducia con i suoi lettori. È interessante considerare alcuni modi in cui Malaparte cerca di creare questa fiducia. Abbiamo già visto numerosi esempi di come il Malaparte scrittore cerca di mettere uguaglianza tra il personaggio storico e il narratore e il protagonista delle opere, tramite riferimenti alle loro esperienze apparentemente condivise.

²⁷ Cft Hope, 2000: 86

²⁸ Cft *Arbeiderbladet*, 18.12.1948: 9.

Un altro modo può essere tramite le sue confessioni di paura e impotenza negli incontri con le atrocità della guerra.

Oltre a questi tentativi, si può proporre la distanza che Malaparte riesce a realizzare tra sé e gli avvenimenti terribili raccontati nelle opere come uno strumento fondamentale per la fiducia nello scrittore. Con distanza non intendo che Malaparte si rimuove fisicamente dagli avvenimenti, piuttosto il contrario, ossia ci si inserisce. Mi riferisco invece alla distanza morale del personaggio nei confronti delle atrocità. Malaparte riesce a presentare il suo alter ego letterario come un semplice testimone, un passante innocente. Il Malaparte narratore si presenta sconvolto e scandalizzato nello stesso modo in cui un lettore si sentirebbe scandalizzato se fosse presente quando legge i racconti. La distanza creata dal narratore contribuisce a illustrare il Malaparte letterario come innocente, un non partecipante, che tramite l'essere disgustato e a vergognarsi anche del suo stesso stato d'impotenza nell'intervenire e nell'aiutare le vittime, riesce a mantenere un certo onore o forse onestà nella sua situazione orrenda. Il mantenimento dell'onore di Malaparte è illustrato anche dai piccoli o grandi atti di disobbedienza che il protagonista compie contro gli occupanti nazisti e i rari esempi in cui il Malaparte interviene per impedire delle atrocità. La notte del pogrom nel consolato italiano di Jassy, e l'aiuto al soldato ferito a Monte Cassino possono essere considerati esempi di come lo scrittore si rappresenta come onorevole, onesto ovvero un gentiluomo. Un altro esempio è il suo comportamento quando visita il ghetto di Varsavia, sconvolto di quello che vede il Malaparte narratore dimostra la sua ingenuità e bontà quando tratta gli ebrei del ghetto con gentilezza:

Incuriosita dalla mia uniforme di ufficiale italiano, la folla alzava il viso barbuto, fissandomi con gli occhi pelosi, arrossati dal freddo, dalla febbre, dalla fame; le lacrime luccicavano tra le ciglia, colavano dentro barbe sporche. Se mi avveniva, nella ressa, di urtare qualcuno, gli chiedevo scusa, dicevo "prosze Pana", e quello alzava il viso, mi fissava stupito e incredulo. Io sorridevo, ripetendo "prosze Pana", perché sapevo che la mia gentilezza era per loro una cosa meravigliosa, sapevo che dopo due anni e mezzo di angoscia e di bestiale schiavitù era quella la prima volta che un ufficiale nemico (non ero un ufficiale tedesco, ero un ufficiale italiano: ma non bastava che io non fossi un ufficiale tedesco, no, forse questo non bastava), diceva gentilmente "prosze Pana" a un povero ebreo del ghetto di Varsavia.

(Kaputt: 105)

Il trattare persone con gentilezza e correttezza non sembrerebbe forse tanto l'atto di un gentiluomo quanto quello di una qualsiasi persona dotata di buone maniere, ma il modo in cui il Malaparte narratore manifesta la propria benevolenza in maniera quasi esagerata, è

indicativo del fatto che vuole far capire ai suoi lettori che nei confronti degli ebrei del ghetto la sua benevolenza rappresenta un atto di grande coraggio da parte sua.

La presenza del Malaparte nelle opere ha, come nota Hope, irritato i critici, e interventi come questi dallo scrittore, forse fatti per instaurare un rapporto di fiducia con i lettori, possono aver avuto l'effetto opposto, contribuendo invece all'irritazione. Hope nota inoltre che Malaparte è stato criticato per aver usato le atrocità della guerra per i suoi fini, cioè per creare un racconto più interessante e più disturbante della sua esperienza nella guerra, per scandalizzare i suoi lettori. Ci si deve chiedere a quale punto il testimone innocente diventa un voyeur che utilizza la miseria di altri per il proprio vantaggio (cft Hope, 2000: 85-86).

Per quanto riguarda le atrocità descritte e i suoi interventi di benevolenza, è difficile verificare cosa ha visto, non visto, fatto o non fatto Malaparte al fronte orientale, ma Lino Pellegrino, il suo compagno di viaggio per gran parte dell'esperienza sul fronte orientale, afferma nella sua intervista con Maurizio Serra, di non essere stato testimone di atrocità come quelle descritte in *Kaputt*²⁹. Torniamo allora alle parole di Arve Moen quando dice che Malaparte spesso racconta quello che vuole farci credere sia successo. In questo contesto è interessante rivedere il riferimento intertestuale fatto a *Kaputt* ne *La pelle*, e considerare le parole che il Malaparte autore di ha attribuito all'amico Jack Hamilton sul contenuto di *Kaputt*:

“Non ha alcuna importanza” disse Jack “se quel che Malaparte racconta è vero o falso. La questione da porsi è un'altra: se quel ch'egli fa è arte, o no”.

(*Kaputt*: 284)

Considerando i cinque anni tra la pubblicazione dei libri, e la risposta della critica che *Kaputt* ha provocata nel dopoguerra, questa battuta può, oltre a essere un invito a collegare le due opere, anche essere una risposta alla critica dallo scrittore Malaparte, un modo per avere l'ultima parola sulla sua opera, o forse per invitare i critici a ritornare al contenuto dell'opera.

3.5.2 Autoassoluzione

La battuta di Jack può quindi essere considerata una difesa del libro *Kaputt*. Ora vorrei analizzare come le due opere possono essere considerate una difesa di Malaparte stesso e se la scelta dello scrittore di includere se stesso nelle opere contribuisce alla difesa.

²⁹ Cft Serra, 2012: 551-556

Curzio Malaparte era certamente un personaggio controverso, e il suo coinvolgimento con il fascismo in Italia è per molti stato difficile da accettare o perdonare dopo la guerra. Giorgio Napolitano ha notato che Malaparte ha avuto difficoltà a collaborare con la sinistra italiana dopo la guerra³⁰ per via del suo passato, un passato da cui è stato difficile liberarsi. Fin dalla pubblicazione di *Kaputt* nel 1944, il Malaparte scrittore sembra essere consapevole della necessità di allontanarsi dal regime fascista, ancora non completamente sconfitto, ma dopo la caduta di Mussolini ridotto ad uno stato satellite del terzo reich, per evitare grandi problemi nel dopoguerra. Esempi di tentativi di allontanarsi del vecchio regime possono essere trovati in tutte e due le opere, naturalmente *La pelle* è uscito dopo la guerra, ma i modi un cui Malaparte mostra la distanza tra sé e i fascisti sono simili nelle due opere. Il modo principale in cui Malaparte cerca di allontanarsi è attraverso i costanti riferimenti alla sua condanna di confino e la sua incarcerazione. Fin dalla storia di un manoscritto, Malaparte autore afferma di essere spesso stato considerato un critico del regime che meritava di essere messo in prigione. Il narratore Malaparte afferma di aver tentato il suicidio in prigione³¹ e il protagonista Malaparte afferma di avere conosciuto bene il carcere Regina Coeli a Roma. Il confino a Lipari è similmente costantemente presente per autore, narratore e protagonista. Questi riferimenti al passato possono essere considerati le prove di un rapporto complicato con il fascismo, ma per i critici che non accettano o che non hanno fiducia in Malaparte, possono forse essere considerati esagerazioni, fatti con l'esplicita intenzione di oscurare il fatto che Malaparte ha ottenuto tanti privilegi tramite il suo rapporto con il regime. Si può notare che, come visto nella mia introduzione, la severità della condanna di confino, la vera ragione per la condanna e i problemi che Malaparte ha avuto con i fascisti, non corrispondono necessariamente a quello che dice Malaparte. I riferimenti possono quindi facilmente essere messi in dubbio da un critico scettico, e rivelati come semplici tentativi d'una difesa senza fondamenti nella realtà.

Se torniamo all'idea della distanza morale che Malaparte cerca di creare tra sé e coloro i quali erano responsabili delle atrocità, possiamo notare una simile tecnica nel creare distanza tra sé e coloro i quali sostengono che la guerra sia giusta e giustificabile. Con giustificabile intendo da parte dei poteri dell'asse, la guerra dei nazisti e fascisti contro gli alleati. Ne *La pelle*, Malaparte lotta come visto al fianco degli alleati, e qua non si ritrova la stessa animosità nei confronti degli scopi della guerra, seppur sia possibile identificare una certa tendenza nel Malaparte di *La pelle* a desiderare la fine del conflitto e della perdita di vite. In questo

³⁰ Cft Serra, 2012: 547-550

³¹ *Kaputt*: 138

contesto è interessante notare una affermazione del compagno Pellegrino. Lui ritiene che quando Malaparte gli fece leggere *Kaputt* per la prima volta, era una versione filotedesca, molto meno critica della guerra. Pellegrino ritiene che Malaparte abbia messo mano al libro dopo le sconfitte dei poteri dell'asse nel 1942, creando una versione più critica nei confronti dei tedeschi³². Quest'apparente opportunismo di Malaparte può forse dare maggiore retta l'approccio dei critici scettici, ma del resto appoggia l'idea che Malaparte può aver utilizzato le opere per una sua autoassoluzione.

Infine è interessante analizzare come i commenti di Malaparte ne *La pelle* sul suo trattamento da parte dei giovani intellettuali di sinistra e il loro disprezzo nei suoi confronti, possono rappresentare un commento al suo trattamento da parte della sinistra italiana del dopoguerra. Napolitano nota come detto che Malaparte ha avuto delle difficoltà nel collaborare con la sinistra italiana dopo la guerra, nota che alcuni dirigenti influenti del PCI, come Mario Alicata³³, avevano denunciato i trascorsi fascisti di Malaparte. Se consideriamo allora l'incontro con i giovani intellettuali in questa luce, possiamo forse identificare il perché Malaparte ha voluto includere questo aneddoto ne *La pelle*.

3.5.3 Violazioni del patto autobiografico

La fiducia del lettore nello scrittore può essere considerata fondamentale per la sua lettura dei libri e la sua volontà di lasciarsi affascinare dagli eventi raccontati nelle opere. Finora ho analizzato i modi in cui lo scrittore ha inserito se stesso nelle opere, forse per motivazioni egoistiche, e le reazioni e le obiezioni di alcuni critici su questi inserimenti. Per realizzare un'analisi comprensiva tramite una lettura autobiografica, ritengo necessario concludere con alcuni esempi che possono essere considerati violazioni del patto autobiografico, quindi incompatibili con una lettura autobiografica. Come noto nella mia introduzione, *Kaputt* e *La pelle* non sono stati studiati tradizionalmente tramite una lettura autobiografica. È interessante notare che questo avviene probabilmente per via della difficoltà che i critici esprimono nel fidarsi di Malaparte, e forse non perché Malaparte ha violato il patto autobiografico. Si può dire che i critici hanno dubitato e criticato la verità nei racconti di Malaparte fino al punto in cui non era più necessario notare le violazioni del patto autobiografico per respingere una lettura autobiografica delle opere. Ritengo comunque

³² Cft Serra, 2012: 553

³³ Mario Alicata era uno dei promotori del "bandimento morale" di Napoli che Malaparte ha subito dopo la pubblicazione di *La pelle* (cft Ascari, Corrado, 2006: 272)

interessante fornire alcuni esempi concreti in cui il Malaparte scrittore può aver violato il patto autobiografico nelle opere:

Ne *La pelle*, Malaparte racconta con grande intuizione la reazione dei diplomatici nell'ambasciata italiana di Berlino quando, la sera del 25 luglio 1943, vengono a sapere che Mussolini ha perso il potere in Italia (cfr *La pelle*:110-118). Se come Malaparte stesso era in Italia in quel momento, il narratore di *La pelle* rompe con la struttura coerente del libro quando racconta la situazione come se ci fosse stato, anche se il protagonista Malaparte non è presente.

Altri esempi possono essere:

L'esclusione di Lino Pellegrino da *Kaputt*. Pellegrino ha accompagnato Malaparte nei suoi viaggi sul fronte orientale, ma viene nominato poche volte in *Kaputt*³⁴, e mai come compagno di viaggio.

I dubbi intorno ad alcuni nomi nelle opere, in particolare il Generale Cork, che viene presentato come un personaggio reale, ma che non sono stato in grado di ritrovare in nessuna delle fonti delle mie ricerche sulla campagna alleata in Italia. Si può forse ipotizzare, per via della similitudine nei nomi, che sia una rappresentazione letteraria del Generale Mark W. Clark, uno dei capi della campagna in Italia, anche se Clark stesso viene nominato ne *La pelle*.

3.5.4 Autobiografia vs Romanzo

A mio avviso, gli esempi di cui sopra sono molto indicativi della difficoltà nel definire il genere autobiografico, mostrano che sono state fatte scelte stilistiche da parte dell'autore Malaparte su cosa includere e cosa non includere nelle opere, ma non impediscono però definitivamente il definire *Kaputt* e *La pelle* come autobiografie. Allo stesso modo in cui si può scegliere di dare o non dare fiducia all'autore, si può scegliere di ignorare o non ignorare queste violazioni.

La critica di *Kaputt* e *La pelle* è spesso, come notato sopra, stata definita dalla mancanza di fiducia nel personaggio storico Malaparte. Se si considera brevemente i commenti di Lejeune sulla differenza nell'atteggiamento mentale di un lettore di un'autobiografia e un lettore di un romanzo, è possibile arrivare a una interessante

³⁴ Pellegrino apparve durante il pogrom a Jassy. Apparve anche in un aneddoto ne *La pelle* (*La pelle*: 298-301)

osservazione sulla presenza di Malaparte nel *Kaputt* e *La pelle*. Lejeune nota che un lettore di un romanzo in cui il protagonista e il narratore non hanno lo stesso nome dell'autore, è predisposto a cercare di trovare similitudini tra le figure nel romanzo e il personaggio storico che ha scritto le opere. Questo vale ovviamente se si tratta di soggetti vicini alla vita del personaggio storico. Mentre un lettore di un'opera apparentemente autobiografica è predisposto a cercare differenze tra il personaggio storico che ha scritto l'opera e la sua rappresentazione letteraria. Nel caso di Malaparte allora, è interessante chiedersi se la risposta dei critici sarebbe stata diversa se il protagonista e il narratore di *Kaputt* e *La pelle* non fossero identificabili come il personaggio storico Curzio Malaparte?

È vero che un cambiamento di questo genere avrebbe forse avuto grandi conseguenze per l'eventuale qualità di autoassoluzione per il personaggio storico Curzio Malaparte, potenzialmente una delle motivazioni fondamentali per scrivere le due opere, potrebbe anche, per via della fama di Malaparte non aver cambiato nulla, ma ritengo che questa sia un'ipotesi interessante con cui concludere la mia analisi.

Conclusioni

In questa tesi abbiamo analizzato la presenza del personaggio Curzio Malaparte nelle due opere *Kaputt* e *La pelle* e le conseguenze di questa presenza. Ho scelto di basare la maggior parte della mia analisi sulle teorie espresse da Philippe Lejeune nel suo libro *On Autobiography* e sulla funzione di autore affermata da Michel Foucault. Ho cercato di ritrovare esempi del patto autobiografico nelle opere e ho analizzato profondamente le figure di autore, narratore e protagonista. In particolare ho analizzato come i lettori identificano queste figure come il personaggio storico, e come lo scrittore Malaparte identifica se stesso come queste figure nelle opere. Inoltre ho identificato alcuni legami tra le figure delle opere e tra le due opere stesse. Ho considerato come l'identificazione del personaggio storico nei due scritti ne influenza la lettura e le reazioni alle opere.

I risultati sono molto interessanti, la mia analisi dell'identificazione del personaggio e le sue conseguenze ha portato a delle considerazioni che possono essere riassunti così:

Per quanto riguarda la figura dell'autore ho trovato che il modo principale in cui Malaparte identifica se stesso è tramite la firma del suo nome alla fine di *Kaputt* e la dedica all'inizio di *La pelle*. Abbiamo identificato un riferimento intertestuale ne *La pelle* che può essere considerato un desiderio da parte dell'autore di identificare la sua figura ne *La pelle* come uguale alla sua figura in *Kaputt*. È stato notato che il sottotitolo "from the author of *Kaputt*" può influenzare l'identificazione dell'autore, ma che è difficile attribuire questa identificazione definitivamente all'autore.

Per quanto riguarda il narratore ho trovato che lo scrittore Malaparte e i suoi lettori identificano il personaggio storico Malaparte come il narratore principalmente tramite l'uso del nome Malaparte, oltre a quello la mia analisi ha affermato che si può identificare il narratore come il personaggio storico tramite riferimenti, spiegati o indipendenti, a un passato che il narratore condivide con il personaggio storico. Questi riferimenti possono essere rivelati all'interno delle opere o può essere necessario un certo studio biografico di Malaparte. Il narratore s'identifica anche tramite l'uso di titoli e ruoli, titoli e ruoli che corrispondono con i titoli e i ruoli che il personaggio storico ha avuto. Ho mostrato, tramite commenti di William Hope, come il narratore e il protagonista delle opere affermano di avere lo stesso passato letterario dello scrittore Malaparte.

L'analisi mi ha inoltre portato a identificare alcune delle caratteristiche fondamentali delle figure, caratteristiche che sono molto simili nelle due opere, ma paragonando il protagonista di *La pelle* e il protagonista di *Kaputt*, si può identificare un certo sviluppo del personaggio. Ho trovato che la differenza nella mentalità dei narratori delle due opere e nella mentalità dei protagonisti delle due opere può essere considerata come un modo in cui lo scrittore cerca di ingraziarsi i suoi lettori, dando ulteriori informazioni che possono creare un panorama emozionale che provochi maggiore simpatia nei suoi lettori. Ho ipotizzato che la volontà dello scrittore di mettere uguaglianza tra le figure corrispondenti delle due opere, cioè tra il narratore di *Kaputt* e il narratore di *La pelle* e tra il protagonista di *Kaputt* e il protagonista di *La pelle*, può essere considerata un invito da parte dello scrittore ai suoi lettori di riprendere il patto autobiografico di *Kaputt* quando legge *La pelle*.

Ho trovato che l'identificazione del protagonista sia molto simile all'identificazione del narratore, ma che i commenti di Malaparte stesso su chi lui considera il protagonista di *Kaputt* possono complicare l'identificazione del protagonista. Ho mostrato come il protagonista e il narratore delle due opere hanno spesso le stesse amicizie e possedimenti del personaggio storico.

Ho affermato che è possibile collegare le figure autore, narratore e protagonista insieme nelle opere individuali, e che si possono collegare le opere tramite l'uso di riferimenti intertestuali e temi simili.

Infine ho considerato la lettura autobiografica delle due opere, le conseguenze dell'uso del nome Malaparte e l'apparente presenza del personaggio storico nelle opere. Ho mostrato come Malaparte cerca di instaurare un rapporto di fiducia tra se e i suoi lettori, mettendo distanza tra la sua rappresentazione letteraria e coloro i quali commettono atrocità, e tramite aneddoti in cui il Malaparte narratore o protagonista si mostra come un gentiluomo, un uomo che cerca di mantenere il suo onore e la civilizzazione in tempi molto difficili. Ho notato come questa fiducia in Malaparte mancasse nei critici, e come non erano spesso molto interessati nell'assumere un ruolo di *implied reader*. Ho trovato potenziali esempi su come Malaparte può aver usato le sue opere per difendersi. Ho considerato alcune violazioni del patto autobiografico nelle opere, e mi sono chiesto se queste violazioni sono di grande importanza per la critica. Infine ho ipotizzato che l'uso del nome Malaparte, dato il problematico passato del personaggio storico Malaparte, può essere stato uno sbaglio da parte dello scrittore, almeno se lo scopo era di difendersi, e che forse i critici sarebbero stati più disposti a dare la loro fiducia, se la presenza di Malaparte non fosse così esplicita nelle opere.

Una volta riassunti i miei risultati trovo interessante notare due tendenze che ho trovato interessanti lavorando con la mia analisi: la prima riguarda il definire un'opera come un'autobiografia. Ho già menzionato nell'introduzione della mia analisi che lo scopo di questa tesi non era di definire *Kaputt* e *La pelle* come autobiografie, ma è molto interessante notare quante delle caratteristiche dell'autobiografia che le due opere contengono. Si può forse dire che se non ci fosse per il passato problematico di Malaparte e la mancanza di fiducia in lui, *Kaputt* e *La pelle* sarebbero considerati autobiografie. La seconda riguarda il patto autobiografico unito delle due opere. È indubbiamente molto interessante, specialmente per la lettura autobiografica, considerare le due opere come collegate, *La pelle* come un sequel di *Kaputt*. Ma ho, durante la mia analisi notato che se si comincia a trovare collegamenti tra le due opere, è molto difficile fermarsi. In questo senso l'analizzare le due opere oggi con una notevole distanza storica può essere più complicato di come sembra, e può essere facile ignorare i cinque anni che sono passati dalla pubblicazione di *Kaputt* alla pubblicazione di *La pelle*. Cinque anni in cui sono cambiate tante cose in Italia e in tutto il mondo. Di conseguenza, se esageriamo i collegamenti tra le due opere potrebbe essere facile ignorare gli eventuali cambiamenti nelle necessità e nelle motivazioni dello scrittore Curzio Malaparte.

Bibliografia

Ascari, Maurizio. Corrado, Adriana, 2006, *Sites of Exchange: European Crossroads and Faultlines*, Rodopi, Amsterdam - New York.

Baldasso, Franco, 2014, *Against Redemption: The Early Postwar Debate over the Transition from Fascism to Democracy in Italy*, ProQuest Dissertations and Theses, New York.

Bonsaver, Guido, 2007, *Censorship and literature in fascist Italy*, University of Toronto Press, Toronto.

Coker, Christopher, 2014, *Men At War: What Fiction Tells us About Conflict, From The Iliad to Catch-22*, Oxford University Press, Oxford.

Ercoli, Lucrezia, 2011, *Philosophe malgré soi. Curzio Malaparte e il suo doppio*, Edilazio, Roma.

Gilbert, Martin, 2009, *The Routledge Atlas of the second world war*, Routledge, New York.

Grana, Gianni, 1961, *Curzio Malaparte*, Marzorati Editore, Milano.

Grana, Gianni (a cura di), 1991, *Malaparte scrittore d'Europa*, Marzorati Editore, Prato.

Hope, William, 2006, *Curzio Malaparte. The narrative contract strained*, Troubador Publishing, Leicester.

Kittang, Atle. Linneberg, Arild. Melberg, Arne. Skei, Hans H., 2003, *Moderne litteraturteori. En antologi*, Universitetsforlaget, Oslo.

Kundera, Milan, 2013, *Et møte*, Cappelen Damm, Oslo

Lejeune, Philippe, 1989, *On Autobiography*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Lupo, Salvatore, 2005, *Il fascismo. La politica in un regime totalitario*, Feltrinelli Editore, Milano.

Malaparte, Curzio, 2015, *Kaputt*, Pelikanen forlag, Stavanger.

Malaparte, Curzio, 2009, *Kaputt*, Adelphi Edizioni, Milano, 2009.

Malaparte, Curzio, 2010, *La pelle*, Adelphi Edizioni, Milano.

Malaparte, Curzio, 2012, *Il ballo al Kremmino*, Adelphi Edizioni, Milano.

Malaparte, Curzio, 2011, *Tecnica del colpo di Stato*, Adelphi Edizioni, Milano.

Marrone, Gaetana (a cura di), 2007, *Encyclopedia of Italian literary studies*, Routledge, New York.

Martellini, Luigi, 1977, *Invito alla lettura di Curzio Malaparte*, Murcia, Milano.

Martellini, Luigi, 2006, *Nel labirinto delle scritture*, Salerno Editrice, Roma.

McDonald, Michael, 2009, *Scrittori di fronte al male: riflessioni su letteratura e politica*, Libri Schewiller, Milano.

Moen, Arve, "Kaviar mellom ruiner", *Arbeiderbladet*, Oslo, 18.12.1948, p.9.

Pardini, Giuseppe, 2006, *Prospettive 1939/1943 Sommario*, Franco Cesati Editore, Firenze.

Serra, Maurizio, 2012, *Malaparte. Vite e leggende*, Marsilio Editori, Venezia.

Struttaford, Andrew "Himself Alone", *The new criterion*, 10. 2013.

Vercesi, Pier Luigi, 2014, *Ne ammazza più la penna. Storie d'Italia vissute nelle redazioni dei giornali*, Sellerio Editore, Palermo.

Risorse online

Schwalm, Helga: "Autobiography". In: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University.

URL = <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/autobiography>

[view date: 14 May 2017]

Schmid, Wolf: "Implied Reader". In: Hühn, Peter et al. (eds.): *the living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University Press.

URL = [http://www.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Implied Reader&oldid=2015](http://www.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Implied+Reader&oldid=2015)

[view date: 13 May 2017]

Jay, Paul L.: "Being in the Text: Autobiography and the Problem of the Subject." *MLN*, vol. 97, no. 5, 1982, pp. 1045–1063. The Johns Hopkins University Press

URL = www.jstor.org/stable/2905976

[view date: 13 May 2017]

Witt, Sabine: "Tempo e spazio come messinscena dell'io nella letteratura commemorativa di Curzio Malaparte". Atti del XVII Congresso A.I.P.I. Ascoli Piceno, 22-26 agosto 2006, pp. 235-239.

URL = http://www.infoaipi.org/attion/ascoli_vol_3.pdf

[view date: 13 May 2017]

Hope, William. "The Rise of a Fascist Folk Hero: The Fulfilment of Writer and Reader in Malaparte's *Avventure Di Un Capitano Di Sventura*." *Italica*, vol. 76, no. 3, 1999, pp. 355–370.

URL = www.jstor.org/stable/479910.

[view date: 13 May 2017]

DeGrand, A. J. "Curzio Malaparte: The Illusion of the Fascist Revolution." *Journal of Contemporary History*, vol. 7, no. 1/2, 1972, pp. 73–89.

URL = www.jstor.org/stable/259758.

[view date: 13 May 2017]