



Nel quadro del Novecento:
strategie espressive
dall'Ottocento al Duemila

Generi e linguaggi

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVI • 2018

Edizioni Sinestesie

NEL QUADRO DEL NOVECENTO:
STRATEGIE ESPRESSIVE
DALL'OTTOCENTO AL DUEMILA

Generi e linguaggi

Edizioni Sinestesie

«SINESTESIE»

Rivista di studi sulle letterature e le arti europee

Periodico annuale
Anno XVI – 2018

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

Fondatore e Direttore scientifico

Carlo Santoli

Direttore responsabile

Paola de Ciuceis

Comitato di lettori anonimi

Coordinamento di redazione

Laura Cannavacciuolo

Redazione

Nino Arrigo
Marika Boffa
Loredana Castori
Domenico Cipriano
Antonio D'Ambrosio
Giovanni Genna
Carlangelo Mauro
Gennaro Sgambati
Francesco Sielo
Chiara Tavella

Impaginazione

Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa

PDE s.r.l.
presso Print on Web
Isola del Liri (FR)

© Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia

C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Dott. Carlo Santoli
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398
del 14 novembre 2001
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione c/o Dott. Carlo Santoli

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro)
va indirizzato al suddetto recapito. La rivista
ringrazia e si riserva, senza nessun impegno,
di farne una recensione o una segnalazione. Il
materiale inviato alla redazione non sarà restituito
in alcun caso. Tutti i diritti di riproduzione e
traduzione sono riservati.

Condizioni d'acquisto

- € 40,00 (Italia)
- € 60,00 (Estero)

Per acquistare i singoli numeri della rivista (specificando l'annata richiesta) occorre effettuare il versamento sulle seguenti coordinate bancarie: IBAN IT06X0538715100000001368232; BIC (Codice swift) BPMOIT22XXX intestato a: Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia c/o Dott. Carlo Santoli – Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino.

Per richiedere i numeri arretrati – in versione cartacea o in formato pdf – scrivere a info@edizionisinestesia.it, specificando titolo e annata.

Aprile 2019

COMITATO SCIENTIFICO

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari “Aldo Moro”), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”), ANNALISA BONOMO (Università di Enna “Kore”), RINO CAPUTO (Università di Roma “Tor Vergata”), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari “Aldo Moro”), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma “Tor Vergata”), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma “Tor Vergata”), LAURA NAY (Università di Torino), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca’ Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli “Federico II”), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma “Tor Vergata”)

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D’ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

La rivista «Sinestesi» aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



INDICE

SAGGI

- NINO ARRIGO, *«La verità è l'invenzione di un bugiardo»:
verità e menzogna nella narrativa di Eco e nel cinema di Lynch* 11
- ALBERTO CARLI, *Camillo Boito, le muse sorelle e la settima arte* 27
- MARCO CARMELLO, *Il controttempo assente di Morselli:
note su immagini e rappresentazioni* 39
- ANTONIO D'ELIA, *Le canzoni patriottiche «All'Italia»
e «Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze»:
il moto lirico-teoretico leopardiano a partire dal 1818* 51
- VIRGINIA DI MARTINO, *«Alla sua cara Itaca Ulisse».
Viaggi e naufragi nel «Canzoniere» di Saba* 79
- MARIA DIMAURO, *Per una metrica della memoria:
D'Arrigo fino a «Horcynus Orca»* 97
- GIOVANNI GENNA, *“Recto” e “verso”: il mito in Carlo Emilio Gadda* 115
- MANUEL GIARDINA, ADA BOUBARA,
*L'evoluzione delle tematiche filelleniche
nella letteratura italiana del XVIII e XIX secolo* 129
- SIMONE GIORGINO, *«Il durevole segno luminoso».
Vittorio Bodini e Rafael Alberti* 145

Laura Giurdanella, <i>Baudelaire, interlocutore privilegiato dell'ermeneuta Ungaretti</i>	161
Stefano Grazzini, <i>Enumerazioni sbagliate e formule sanzionatorie: uno stereotipo scolastico da Gadda a Petronio</i>	175
Fabio Moliterni, <i>Una «vistosa eccezione»: Girolamo Comi poeta orfico</i>	189
Pierluigi Pellini, <i>L'«affaire» Desprez (1884-1885). Un episodio ingiustamente dimenticato di storia letteraria e culturale</i>	203
Domenica Perrone, <i>Topografie gaddiane. «Il Giornale di guerra e di prigionia»</i>	223
Annabella Petronella, <i>L'angoscia della nudità e le maschere della funzione autoriale in un racconto di Calvino</i>	253
Sonia Rivetti, <i>«Io non conto». «Noi credevamo» di Anna Banti dal romanzo al cinema</i>	267
Antonio Saccone, <i>«Le belle lettere e il contributo espressivo delle tecniche». Prosa letteraria e linguaggio tecnologico secondo Gadda</i>	275
Carlo Santoli, <i>L'incanto dell'«altrove» nella poesia di Carlo Betocchi</i>	287
Moreno Savoretti, <i>Tra parola e fantasia. Le strategie difensive di Pin nel «Sentiero dei nidi di ragno»</i>	301
Francesco Sielo, <i>Curzio Malaparte: il rovesciamento, l'indifferenziazione e il corpo nella rappresentazione distopica di Napoli</i>	317
Giovanni Turra, <i>Renato Poggioli collaboratore di «Omnibus»: saggi, recensioni, ricordi</i>	331
Fabio Vittorini, <i>«La petulanza delle cose vive». Scrittura e autobiografismo ne «La coscienza di Zeno»</i>	357

DISCUSSIONI

AA.VV., <i>La Grande Guerra nella letteratura e nelle arti</i> (Laura Cannavacciuolo)	375
ANGELO CASTAGNINO, « <i>Fatevi portatori di storie</i> ». <i>Alessandro Perissinotto fra giallo e romanzo sociale</i> (Enrico Mattioda)	378
<i>Abstracts</i>	381
<i>Ringraziamenti</i>	399

Francesco Sielo

CURZIO MALAPARTE: IL ROVESCIMENTO, L'INDIFFERENZIAZIONE
E IL CORPO NELLA RAPPRESENTAZIONE DISTOPICA DI NAPOLI

Se in Girard l'«undifferentiation»¹, ovvero la caduta, l'abolizione dei limiti sociali, viene considerata alla base delle narrazioni distopiche, in Frye «uno dei temi centrali della struttura metaforica demonica», (ovvero della distopia, «la presentazione di un mondo che il desiderio umano rifiuta totalmente»²), è la parodia, il rovesciamento parodico. Le due dinamiche sono spesso sovrapposte in quanto la scomparsa dei limiti sociali e la loro sostituzione con gerarchie diverse e prima inammissibili procede spesso da un rovesciamento parodico della struttura sociale preesistente³ per cui si potrebbe evocare anche la categoria bachtiniana del carnascialesco.

Nella rappresentazione letteraria che Malaparte dà della città di Napoli dopo l'armistizio e dopo l'occupazione alleata, si ritrovano tanto il rovesciamento dei valori, per cui l'onore si converte in vergogna e il lecito in illecito, quanto l'abolizione delle stesse distinzioni tra questi concetti morali. Per Malaparte tuttavia ogni concetto morale si riflette sul corpo poiché l'«esperienza umana fondamentale e forte è quella fisica, che si fa sul corpo, col corpo»⁴: il corpo vergine si converte alla prostituzione, la carne umana quasi non si distingue più dalla carne animale e viene venduta allo stesso modo, il maschile e il femminile si rovesciano l'uno nell'altro e infine si stemperano nell'ibridi-

¹ R. GIRARD, *To Double Business Bound*, John Hopkins University Press, Baltimore 1988, p. 136.

² N. FRYE, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 2000, p. 193.

³ «The plague is universally presented as a process of undifferentiation, a destruction of specificities. This destruction is often preceded by a reversal». GIRARD, *To Double Business Bound*, cit., p. 136.

⁴ Intervista a Liliana Cavani. L. TORNABUONI, «*La pelle è la nostra bandiera*», in «La Stampa», 23 maggio 1981.

smo, persino la distinzione fondamentale tra corpo vivo e corpo morto diventa straordinariamente incerta.

Se generalmente la narrazione distopica si pone al di là di un limite, una frattura spaziale o temporale assoluta rispetto al mondo reale, per Malaparte questa soglia apocalittica è l'armistizio, vero e proprio trauma che si configura come impossibilità di ricostituzione del mondo precedente e dunque come «apocalisse culturale»⁵: la narrazione assume allora non già un valore terapeutico ma una responsabilità rivelatoria, il compito di mostrare impietosamente e fino in fondo le conseguenze del trauma, da quelle più corporee e concrete a quelle più psicologiche e astratte.

Il rovesciamento della struttura sociale e la sua semi-cancellazione derivano dall'episodio traumatico ma trovano nel tessuto storico, sociale, urbanistico e culturale di Napoli un ambiente unico in cui svilupparsi. Una città come Napoli, descritta tradizionalmente in relazione al corporeo (dalla piacevolezza dei suoi paesaggi al modo di vita degli abitanti) e talvolta in un'insanabile dicotomia tra rappresentazioni utopiche e distopiche (il «paradiso abitato da diavoli» e varianti), si presta anche troppo facilmente al discorso malapartiano.

Per Malaparte l'umiliazione della "peste" a Napoli è dovuta a due fattori: il primo è il contrasto tra la cultura antica, quasi rassegnata al male, dell'antimodernità e lo scottante giudizio morale che i vincitori danno degli sconfitti⁶ e il secondo fattore consiste nell'antitesi tra la bellezza tangibile della città e la bruttezza intangibile ma non meno evidente delle sue condizioni morali e civiche. Dunque le testimonianze della cultura antica convivono con l'emergenza storica del presente, acuita dalla vittoria americana che «in Europa segna la nascita dell'egemonia di una civiltà giovane che non si alimenta del passato, del tempo e della memoria»⁷, mentre la bellezza sensuale del paesaggio convive con l'ossessione dei bassi bisogni corporei (il cibo, il sesso). L'antica cultura partenopea (e italiana) sa così bene come comportarsi col vincitore che quasi non prova più vergogna della sconfitta; la cosa più importante è esistere, continuare a sopravvivere anche se come corpo nudo, disanimato, addirittura marcio: «un mucchio di carne marcia, ecco quel che troverete in

⁵ Ovvero uno di quei «prodotti storici», secondo De Martino, che esprimono il «rischio antropologico permanente [di] non poterci essere in nessun mondo culturale possibile». E. DE MARTINO, *La fine del mondo*, Einaudi, Torino 2002, pp. 14-15.

⁶ «Credono che un popolo vinto è un popolo di colpevoli, che la sconfitta è una condanna morale, è un atto di giustizia divina». C. MALAPARTE, *La pelle*, Mondadori, Milano 2003, p. 14. D'ora in avanti citato con la sigla P.

⁷ G. MARRONE, *Il mito di Babele in «La pelle» di Curzio Malaparte*, in «Rivista di studi italiani», 2001, 2, p. 223.

Europa, quando l'avrete liberata [...]. Ecco che cosa è l'Europa, ormai, un mucchio di carne marcia»⁸.

Per quanto riguarda il secondo fattore Malaparte afferma, assistendo al mercato dei bambini avviati alla prostituzione: «È una vergogna che il cielo, in certi momenti, sia com'era il cielo quel giorno [...]. Quel cielo delicato e crudele, che sulla collina di Posillipo dolcemente incurvandosi si faceva rosso e tenero come la pelle di un bambino»⁹. La bellezza fisica della città, descritta quasi liricamente, diventa un correlativo straniante dell'orrore dei corpi infantili venduti. Addirittura le mura stesse della città si trasfigurano per testimoniare l'accaduto:

mi sembrava che quell'alto, antico muro avesse vita, fosse una cosa viva, un muro di carne, dove apparissero tutte le avventure della carne umana, dalla rosea innocenza dell'infanzia alla verde e gialla malinconia dell'età declinante [...] già prossima all'ultima, meravigliosa avventura del disfaccimento¹⁰.

L'intera città viene quindi rappresentata come un solo corpo, e precisamente un «labirinto di vicoli che si avvolge, come un groviglio d'intestini»¹¹ e, secondo Frye, abbiamo nel mondo distopico o «demonico il labirinto o dedalo [che] può diventare il groviglio dei visceri nel ventre»¹², in contrapposizione alla «strada dritta» del mondo utopistico (che Frye definisce apocalittico in senso etimologico). Nella *Pelle* il tema della catabasi, la discesa dell'eroe agli inferi, si mescola a quello dell'attraversamento/smarrimento nel labirinto e alla discesa nella terra come nel «grembo». Tuttavia il corpo materiale e morale della città è in disfaccimento: già in *Kaputt* Napoli viene descritta, dopo l'apocalisse dei bombardamenti e dell'armistizio, come una massa indistinta, amorfa, senza limiti né distinzioni. Non solo urbanisticamente ma anche sociologicamente la città e i suoi abitanti si presentano come un *pastiche* senza forma e quindi, in effetti, impossibile da analizzare compiutamente. «Ridendo sguaiatamente, il treno fischiò, rallentò, e si fermò davanti a un enorme mucchio di macerie e di stracci insanguinati: e quella era Napoli»¹³: è rimasto solo il nome a definire un oggetto ormai indistinguibile, per cui è impossibile non solo la razionalizzazione ma perfino il conforto dell'empatia. Malaparte si limita a

⁸ P, p. 116. «L'Europa è ormai una mamma marcia». Si veda l'omonimo racconto malapartiano.

⁹ Ivi, p. 110.

¹⁰ Ivi, p. 111.

¹¹ Ivi, p. 55.

¹² FRYE, *Anatomia della critica*, cit., p. 197.

¹³ MALAPARTE, *Kaputt*, Garzanti, Milano 1972, p. 433. D'ora in avanti citato con la sigla K.

osservare, sforzandosi di destituire quello che vede di ogni anteriore interpretazione, di ogni vecchia sovrastruttura che aiuti a formalizzarne il senso, «frugando con l'occhio in fondo alle strette, altissime spaccature aperte fra palazzo e palazzo, che son le nobili vie dell'antica Napoli»¹⁴. Lo sguardo di Malaparte decostruisce il già noto e una città non è più un insieme di palazzi accostati ma uno spessore in origine continuo, interrotto poi subitaneamente da spaccature e fenditure (i “cretti” di Burri), profonde come abissi, che ritornano infine nella sfera familiare del lettore dopo essere state chiamate col loro nome (le vie, le strade).

Tuttavia lo straniamento non si esaurisce col ritorno al familiare ma permane sottilmente nella coscienza del lettore che può così costruirsi un'immagine mentale molto diversa dallo stereotipo, e forse più vicina a quella che doveva essere la realtà effettiva della Napoli del '43. È il procedimento dell'arte informale, a cui Malaparte è stato accostato tra gli altri da Fabriano Fabbrì¹⁵, e che consiste nell'osservare la realtà senza filtri precostituiti, lasciando che i grumi di materia accumulati sulla tela suggeriscano all'osservatore una realtà altra: così la Napoli rappresentata da Malaparte non è astratta, “tratta fuori”, dalla realtà effettiva e neppure ne è una semplice deformazione espressionista bensì è una Napoli alternativa, come creata ex novo dal trauma apocalittico.

Una città simbolica, che può stare per mille altre città in rovina citate nel romanzo, rappresentata come un corpo reificato, disanimato, che denuncia l'estrema violenza subita, quella dell'indifferenziazione, per cui ogni forma viene ridotta a “maceria”. Allo stesso modo si vedrà la materia viva e foggiate nella nobile forma umana ridotta a semplice sangue e carne innanzitutto dalla guerra e in secondo luogo dalla reificazione della prostituzione nel dopoguerra. Non a caso il capitolo dedicato a Napoli, l'ultimo di *Kaputt*, si intitola *Sangue* e tratta di uno dei temi ricorrenti dello scrittore, il sangue inteso come essenza sacra dell'uomo, materia nobile sprecata «inutilmente»¹⁶ nella guerra, mentre il primo capitolo de *La pelle*, intitolato *La peste*, si occupa del tema della carne umana, materia un tempo nobile, ora svilita e venduta indistintamente, come carne animale, nel dopoguerra.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ F. FABBRI, *Malaparte scrittore informale: la vita sotto la pelle*, in *Curzio Malaparte. La rivolta del Santo maledetto*, a c. di DI BIASE, Cuen, Napoli 1999.

¹⁶ Dedicata in esergo a *La pelle*: «All'affettuosa memoria [...] di tutti i bravi, i buoni, gli onesti soldati americani [...], morti inutilmente per la libertà dell'Europa». Malaparte sembra quasi sottintendere che ci sarebbero motivi “utili” per versare il proprio e l'altrui sangue.

In questo spazio nuovo, come appena creato e inassimilabile alla rappresentazione tradizionale di Napoli, lo scrittore può ambientare le sue immagini più inverosimili, metafora di una realtà altrettanto inverosimile se giudicata da chi non ne è stato testimone.

Nella rappresentazione malapartiana di Napoli il corpo è sempre molteplice, collettivo, indistinto: è il corpo della folla a costituire la materia viva della città.

Si vedeva un brulicar di gente, uno stare, un andare, un gesticolare, un raggrupparsi accoccolati per terra [...]; e dormire alla rinfusa uomini, donne, bambini, accavallati gli uni sugli altri [...], nei cortili, fra le macerie, all'ombra di mura pericolanti, o all'imbocco di quegli antri scavati nel nero tufo madido di salmastro che in ogni parte di Napoli si sprofondano nelle viscere della terra¹⁷.

L'indifferenziazione e il rovesciamento del familiare creano poi forme alternative. «La misteriosa turba dei lèmuri e dei mostri che vivono rintanati nelle grotte, nei cortili, e nei “bassi” [...], in fondo ai cento oscuri vicoli che formano il labirinto del Pallonetto» viene descritta come non del tutto umana: «vegliardi calvi e sdentati, dal muso di cane [...] vecchie immense [...], dalla testa di uccello piccolissima e risedchita [...]. Bambini sciancati, dai volti scimmieschi»¹⁸ e in fondo a questa carrellata di figure grottesche «una creatura, bestia o uomo non so», nascosta da una coperta per aumentarne il mistero: «Ed io pensai [...] che quell'orrendo mostro, quel dio segreto di Napoli, fosse una donna o un uomo con la testa animalesca, o di vitello, o di capra, o di cane»¹⁹.

Con il rovesciamento tutto quello che è nascosto nelle viscere della città viene esibito e in questo senso la scrittura di Malaparte tende ad esibire l'osceno: la figura su cui si regge la narrazione sembra essere quella di un climax che, arrivato all'apice, venga bruscamente riportato al grado zero della cronaca realistica e verosimile per poi ricominciare l'amplificazione orrorifica, quella che Gaetana Marrone chiama «l'esibizione iterativa di immagini escatologiche»²⁰. L'apocalisse della liberazione americana assume, per Malaparte,

una violenza terribile, cui davano un carattere nefando, quasi diabolico, i suoi grotteschi, laidi aspetti di macabra festa popolare, di kermesse funebre:

¹⁷ K, p. 433.

¹⁸ Ivi, pp. 435-436.

¹⁹ Ivi, p. 438.

²⁰ MARRONE, *Il mito di Babele in «La pelle» di Curzio Malaparte*, cit., p. 227.

quelle danze di negri ubriachi e di donne quasi nude, o nude addirittura, nelle piazze e nelle strade, fra le rovine delle case distrutte dai bombardamenti; quel furor di bere, mangiare, di godere, di cantare, di ridere, di scialare, e di far baldoria, nel lezzo orrendo che esalavano le centinaia e centinaia di cadaveri sepolti sotto le macerie²¹.

Come si può vedere anche solo da questo frammento la descrizione dell'apocalisse ha inizialmente i caratteri di un carnevale e del resto Luigi Baldacci definisce *La pelle* come «un carnevale all'inferno»²². Il rovesciamento carnascialesco lo si può vedere anche nel trattamento di altri temi: il patriottismo per cui ha maggior amor di patria chi getta nel fango le bandiere o il rapporto vinti-vincitori, per cui sono «i vinti che governano il mondo»²³.

Per quel che riguarda il corpo il rovesciamento implica l'infrazione dei tabù: «perché dir vergogna? [...] prostituirsi era divenuto un atto degno di lode, quasi una prova di amor di patria, e tutti, uomini e donne, lungi dall'arrossirne, parevano gloriarsi della propria e della universale abbiezione»²⁴. La semplice esibizione del corpo trascende quindi inevitabilmente in vendita, secondo livello del climax, nel vendere ciò che per convinzioni profondamente radicate non può essere venduto. La vendita del proprio corpo viene però rapidamente superata dalla vendita dei corpi altrui e più precisamente dei corpi di bambini:

«Two dollars the boys, three dollars the girls!» [...] «Non è poi cara una bambina per tre dollari. Costa molto di più un chilo di carne d'agnello [...]. Quanto può pesare una bambina di otto o dieci anni? Venticinque chili? Pensa che un chilo d'agnello, sul mercato nero costa cinquecento e cinquanta lire, cioè cinque dollari e cinquanta cents»²⁵.

In questa scena si inserisce anche la dinamica dell'abolizione dei limiti. La differenza tra uomo e animale viene derubricata a differenza tra carne d'uomo e carne d'animale: entrambe queste carni poi sono commercializzabili e dunque la differenza tra loro si riduce ulteriormente a una semplice questione

²¹ P, p. 28.

²² L. BALDACCI, *Introduzione* a P, pp. IX-X.

²³ P, p. 56. Si veda anche: «Facevamo a gara a chi buttava più "eroicamente" le armi e le bandiere nel fango [...]. Era stata proprio una bellissima festa, una festa indimenticabile». P, pp. 53-54.

²⁴ Ivi, p. 29.

²⁵ Ivi, p. 13.

di prezzo. Il rovesciamento ironico qui interviene a indicare come più rara e quindi più preziosa la carne d'agnello rispetto alla carne di bambina. Ulteriore rovesciamento è infine quello per cui non viene venduta solo la carne degli sconfitti ma anche la carne dei vincitori e soprattutto degli afroamericani. Il commercio non sessuale del corpo consiste nella schiavitù e quindi i vincitori vengono venduti dai vinti, come "schiavi": «il padrone di un negro trattava il suo schiavo come un ospite caro [...]. E il negro, ogni sera, tornava recando in dono zucchero, sigarette, spam [...], tutti i tesori d'ogni genere ch'egli sottraeva ai magazzini militari»²⁶. I soldati afroamericani vengono descritti da Malaparte come facilmente sfruttabili in quanto più inclini ai piaceri del cibo e del sesso e per questo più ricercati sul mercato. A ogni modo quasi tutti gli esempi del degrado morale italiano, adottati dallo scrittore, vedono il coinvolgimento dei neri o delle donne²⁷. Tuttavia questa dialettica tra vincitori e vinti assume a Napoli una precisa declinazione: «a Napoli queste cose accadono da mille anni [...]. Il popolo napoletano sarebbe morto di fame già da molti secoli, se ogni tanto non gli capitasse la fortuna di poter comprare e rivendere tutti coloro, italiani o stranieri, che pretendono di sbarcare a Napoli da vincitori e da padroni»²⁸.

Ad un livello ancora superiore del climax, il corpo viene usato in modo perverso, esibito proprio in quanto disumanizzato e ridotto a merce: è il caso dell'episodio delle parrucche, dove la prostituzione è solo il punto di partenza dell'accumulazione visionaria. Per compiacere i gusti degli afroamericani, che cercavano donne bionde, gli sfruttatori della prostituzione modificano il corpo delle donne napoletane, scure di carnagione e di capelli, spingendole a schiarirsi la pelle con spessi strati di belletto e i capelli con acqua ossigenata. Infine inventano delle parrucche bionde da mettersi sul pube: «non era una cosa ridicola: era una cosa triste, e orribile»²⁹, qualcosa che va al di là della semplice mercificazione sessuale del corpo e che ha invece a che fare con l'umiliazione dell'altro e la volontaria auto-degradazione. I soldati americani, consapevoli di essere i responsabili della corruzione morale degli italiani/napoletani, degradano anche se stessi, partecipando alla squallida messinscena

²⁶ Ivi, p. 22.

²⁷ Si veda ad esempio il soldato afroamericano che si fa fotografare seduto sul trono nel Palazzo Reale: sembra che, per Malaparte, la vergogna non stia soltanto nel soldato vincitore che si siede al posto del re del paese sconfitto ma che questo soldato sia nero. Oppure: «le donne che, presso ogni nazione, sono il riparo più debole contro il vizio, e la porta aperta ad ogni male». P, p. 29.

²⁸ Ivi, p. 21.

²⁹ Ivi, p. 70.

delle parrucche o della “vergine di Napoli”, dove la prostituzione in quanto atto sessuale non è più presente ma è sostituita dall’esibizione anatomica della verginità.

Il rovesciamento prevede quindi una messa in scena della progressiva perdita di diritti da parte del corpo umano: l’apice del climax è quando il corpo viene mangiato. Secondo Frye «le immagini del rituale cannibalesco»³⁰ sono uno dei temi fondanti della forma narrativa demonico-distopica: non ci sono veri e propri episodi di cannibalismo nel romanzo ma questo culmine dell’orrore viene evocato in almeno due diversi episodi.

Il primo accade alla tavola del generale Guillaume, dove lo scrittore viene bonariamente deriso come cronista non attendibile: non è infatti possibile «che a Malaparte sia capitato tutto quel che racconta in *Kaputt*» e ci si chiede «se quel ch’egli fa è arte, o no»³¹. Ironicamente Malaparte racconta, per riabilitarsi, un inverosimile e sadico aneddoto: «son costretto a rivelarvi che poco fa, a questa stessa tavola, mi è capitata la più straordinaria avventura della mia vita. Non ve ne siete accorti, perché sono un ospite bene educato [...]. Guardai nel piatto e inorridii. Tra la semola vidi spuntare prima un dito, poi due dita, poi cinque, e finalmente una mano dalle unghie pallide. Una mano d’uomo»³².

L’aneddoto vuole forse mettere in luce come la vera straordinarietà non sia nel cannibalismo ma nel fatto che si possa mangiare e discorrere amabilmente a pochi metri da un uomo che ha perso una mano, per l’esplosione di una mina, e non l’ha ancora ritrovata. Il pretendere poi di averla mangiata per buona educazione, per non interrompere il convito, è ancora più sottile, perché ironizza su come i valori più banali e condivisi debbano necessariamente sparire di fronte alla crudeltà della guerra e su come sarebbe innaturale se così non fosse. Malaparte stesso rivela poi che nel piatto c’erano soltanto ossicini di montone, da lui disposti ad arte come «lo scheletro di una mano».

Il secondo episodio ad alludere al cannibalismo è contenuto nel capitolo *Il pranzo del Generale Cork*: per descrivere il comportamento dei vincitori a Napoli, Malaparte racconta di come il generale, avendo proibito la pesca nel golfo per ragioni militari, faceva mettere in tavola le specie rare dell’acquario cittadino. Accade così che a un pranzo di gala «una bambina, qualcosa che assomigliava a una bambina, era distesa sulla schiena in mezzo al vassoio, sopra un letto di verdi foglie di lattuga [...]. Era la prima volta che vedevo

³⁰ FRYE, *Anatomia della critica*, cit., p. 195.

³¹ Ivi, p. 255.

³² Ivi, pp. 256-257.

una bambina cotta, una bambina bollita»³³. Questa scena è un esempio di un procedimento malapartiano tipico, dove la vena realistica e razziocinante non si estingue mai, anche nelle descrizioni più paradossali: si ha un impianto quasi allegorico che fa vivere insieme sia il significato concreto sia quello figurale. L'allegoria viene sempre risolta e illustrata razionalmente alla fine dell'aneddoto e così risulta chiaro che si tratta di un anfibio o di un mammifero marino, «la famosa Sirena dell'Acquario», e non di una bambina. Tuttavia anche dopo la spiegazione razionale permane una sottile inquietudine, instillata dalla prima descrizione. Ma questo procedimento retorico è uno dei meccanismi di base del romanzo e lo troviamo anche in una delle metafore fondamentali ovvero quella della «peste». La peste di cui parla Malaparte viene dapprima presentata come una vera e propria epidemia e solo dopo qualche pagina lo scrittore avverte che:

era quella una peste profondamente diversa, ma non meno orribile, dalle epidemie che nel medioevo devastavano di quando in quando l'Europa. [Essa] non corrompeva il corpo ma l'anima. Le membra rimanevano in apparenza intatte, ma dentro l'involucro della carne sana l'anima si guastava, si disfaceva. Era una specie di peste morale³⁴.

L'elemento di realismo corregge ma non annulla l'orrore visionario delle immagini e Marie-anne Rubat du Merac afferma che Malaparte «force la vérité en donnant une dimension hyperblique à l'horreur et au scandale pour lui faire prendre valeur de symbole»³⁵. Quella che viene rivelata da Malaparte come una malattia sociale porta però come conseguenza a una corruzione reale dei corpi (la vendita, l'esibizione grottesca, la schiavitù). Come scrive Girard «between the plague and social disorder there is a reciprocal affinity»³⁶ e, nella modernità, il disordine sociale risulta più inquietante e destabilizzante della vera e propria peste. Dopo l'illuminismo la fiducia, ormai naturalizzata nell'uomo moderno, che la medicina scientifica possa curare e debellare ogni epidemia, riducendo l'imperversare della "peste" ad una questione di giorni, fa sì che maggiore preoccupazione destino le conseguenze sociali dell'indifferenziazione, poiché la sociologia non ha ancora dimostrato un controllo così avanzato del corpo sociale come quello della medicina sui corpi fisici.

³³ Ivi, pp. 198-199.

³⁴ Ivi, p. 28.

³⁵ M. RUBAT DU MERAC, «Maledetti», «Benedetti» ou les Américains vus par Curzio Malaparte dans «La Pelle», in «Italies», 2001, 5, p. 153.

³⁶ GIRARD, *To Double Business Bound*, cit., p. 137.

Uno dei limiti che viene a cadere è quello tra maschio e femmina. Differenza fisiologica per eccellenza ma, evidentemente, anche culturale e sociale, esempio perfetto di come il corpo sia rivestito di tabù, valori morali e consuetudini. Malaparte afferma: «Dopo ogni guerra, dopo ogni rivoluzione, così come dopo una carestia o una pestilenza, si sa che i costumi decadono. Nei giovani, la corruzione dei costumi è altrettanto un fatto morale quanto fisiologico, e sconfinata facilmente nell'anormalità. Il suo aspetto più frequente è l'omosessualità»³⁷. Nel romanzo Malaparte si riferisce per lo più al travestitismo, come esempio di persone che, anche nella propria corporeità, manifestano i caratteri di entrambi i sessi. A Napoli tuttavia l'indifferenziazione causata dalla peste va a unirsi e scontrarsi con l'anti-illuminismo della sua antica cultura per cui, non solo l'omosessualità è tradizionalmente accettata ma esistono ancora tracce di riti come quello della "figliata", in cui l'unione tra due persone dello stesso sesso viene formalizzata da una cerimonia in cui si finge il parto di un simulacro. Nella fattispecie si assiste alla scena in cui un uomo muscoloso e baffuto, vestito da donna, partorisce una bambola di legno dal fallo gigantesco, una sorta di Priapo. A questo rito però il narratore-testimone reagisce con malcelato disgusto, sia nei confronti dei giovani aristocratici europei che partecipano al rito voyeuristicamente, approfittando della loro condizione superiore rispetto ai poveri vinti napoletani, sia riguardo al rito in sé.

Un limite che viene invece costantemente rimarcato, quindi in controtendenza all'indifferenziazione girardiana, è quello tra corpo sano dei vincitori e corpi «smagriti», «enfiati», «orribili» dei vinti: tuttavia la differenziazione è qui funzionale a rimarcare la virulenza del morbo che, in effetti, aggredisce sia vinti che vincitori, pur con effetti diversi.

Il popolo napoletano «aveva subito amato quei magnifici soldati, così giovani, così belli, così ben pettinati, dai denti così bianchi»³⁸. Ma il paradosso sta nel fatto che questi corpi siano portatori sani del contagio: «tutto ciò che quei magnifici soldati toccavano, subito si corrompeva»³⁹. Le autorità americane provano allora a bloccare l'accesso per i soldati ad alcune zone della città ma è tutto inutile perché i soldati vogliono appunto andare nelle zone più povere e approfittare della loro condizione privilegiata. Gli americani provano a fermare la peste poiché provocare il degrado morale della città è una vergogna anche per loro: «non avevano compassione soltanto dell'infelice popolo napoletano:

³⁷ P, p. 120.

³⁸ Ivi, p. 30.

³⁹ Ivi, p. 31.

avevano compassione anche di se stessi»⁴⁰. A venire abolito è quindi in ultima analisi anche il limite tra vincitore e vinto: c'è una differenza di ruoli ma non di essenza ed entrambi sono inerti di fronte allo spettacolo della corruzione, di fronte all'estendersi del dominio della pelle.

Ma uno dei limiti più importanti a cedere nel nuovo ordine delle cose è la differenza tra vivi e morti: sin quasi dalle prime pagine la presenza dei morti è ossessiva e costante ma soprattutto indistricabilmente fusa all'esistenza quotidiana dei vivi. Già in *Kaputt* era presente un indebolimento di questo confine e Malaparte scriveva come i superstiti «erano scheletri vestiti di cenci, dal cranio coperto di una pelle gialla, tesa fra osso e osso»⁴¹ ma in *La pelle* la tematica della contiguità e confusione tra vivi e morti è un *leitmotiv* che ricorre ciclicamente (come in generale tutte le tematiche del libro che vengono rappresentate a intervalli irregolari, più e più volte). In una delle prime scene, la presentazione di Malaparte alle truppe del Corpo Italiano della Liberazione, i vivi vengono visti come già morti, come delle macabre rappresentazioni di quello che saranno in futuro:

guardavo quei soldati italiani vestiti di uniformi tolte ai cadaveri inglesi, quelle mani esangui, quelle labbra pallide, quegli occhi bianchi. Qua e là sul petto, sul ventre, sulle gambe le loro uniformi erano sparse di nere chiazze di sangue. A un tratto mi accorsi con orrore che quei soldati erano morti [...]. Guardai il colonnello Palese, anch'egli era morto. La voce che usciva dalle sue labbra era umida, fredda, viscida, come quegli orribili gorgoglii che escono dalla bocca di un morto se gli appoggi una mano sullo stomaco⁴².

In altre scene i morti diventano inequivocabilmente morti viventi, uno dei *topoi* più significativi delle narrazioni apocalittiche nell'immaginario popolare contemporaneo: «provatevi a dir di no a un morto, a dirgli che non avete tempo da perdere con un morto [...]. Vi si rivolterà contro come un cane arrabbiato, e tenterà di mordervi, di stracciarvi la faccia a unghiate»⁴³. I morti reclamano metaforicamente, con la loro stessa morte ingiustificata, una spiegazione ai sopravvissuti ma contemporaneamente i superstiti temono davvero, realmente, la minaccia dei morti, ne sono ossessionati. In altre parole le sofferenze dello spirito non sono scomparse, si sono incarnate, sebbene lo scrittore affermi che i napoletani «non soffrivano nell'anima ma soltanto

⁴⁰ Ivi, p. 31.

⁴¹ K, p. 436.

⁴² P, p. 9.

⁴³ Ivi, p. 65.

nella carne. Non soffrivano altra specie di pena, se non quella della carne»⁴⁴. L'orizzonte del corpo si fa totalizzante e, dopo la fine dei combattimenti, si inaugura una nuova specie di guerra, una guerra anti-epica, che da «lotta per non morire» diventa «lotta per vivere».

C'è una profonda differenza tra la lotta per non morire, e la lotta per vivere. Gli uomini che lottano per non morire serbano la loro dignità, la difendono gelosamente [...], si aggrappano a tutto ciò che costituisce la parte viva, eterna, della vita umana, l'essenza, l'elemento più nobile e più puro della vita: la dignità, la fierezza, la libertà della propria coscienza⁴⁵.

In breve la lotta «nobile, dignitosa, leale»⁴⁶, la lotta propria del modo epico, è quella dell'uomo che difende un mondo che sta crollando. Quando tuttavia il crollo è già avvenuto si lotta per la pura sopravvivenza: «Una volta si soffriva la fame, la tortura, i patimenti più terribili, si uccideva e si moriva per salvare l'anima [...]. Oggi si soffre e si fa soffrire per salvare la pelle»⁴⁷.

La lotta epica è la lotta dell'eroe in difesa di una comunità, la lotta "distopica" è quella che l'individuo compie solo per se stesso: si lotta insomma, dopo l'apocalisse, per una vita che si è ridotta alla semplice sussistenza del corpo.

Se l'inizio di ogni narrazione apocalittico-distopica è posto sotto il segno dell'irreversibilità, per cui sembra impossibile risolvere il trauma, la conclusione di molte narrazioni distopiche apre a una nuova speranza. Così dopo l'eruzione del Vesuvio, dopo che il trauma della liberazione è diventato evidente nel cataclisma naturale, ogni corpo sembra come «appena creato», «appena uscito dal caos, ancora fresco del travaglio della creazione, ancora vergine»⁴⁸ e persino i morti «erano morti ancora informi, non del tutto creati, i primi morti della creazione»⁴⁹.

Questa speranza però viene disillusa dalla vera conclusione del romanzo, dove si assiste alla quiescenza del vulcano, metaforizzato come un corpo morto, un corpo che è però l'essenza della civiltà e vitalità di Napoli: il Vesuvio, «avvoltasi la fronte in un sudario di fredde nuvole, aveva gettato all'improv-

⁴⁴ Ivi, p. 49.

⁴⁵ Ivi, pp. 39-40.

⁴⁶ Ivi, p. 40.

⁴⁷ Ivi, p. 117.

⁴⁸ In sole tre pagine si possono contare quindici ricorrenze dell'avverbio «appena» con diverse declinazioni di «creato», «nato», «modellato», «sorto» e «risorto», a testimonianza dell'uso della ripetizione nello stile malapartiano. P, pp. 244-246.

⁴⁹ Ivi, p. 244.

viso un gran grido, e il gelo della morte aveva impietrato le sue vene di lava ardente», quasi un «Dio morto che ingombrava, nudo, immenso cadavere, il triste cielo di Napoli»⁵⁰.

⁵⁰ Ivi, p. 304.