

## LA CASA MATTA DE MALAPARTE

### Propriétaire à Capri <sup>1</sup>

Malaparte visita Capri pour la première fois à l'automne 1928, pendant les quatre mois qu'il passa à Naples en tant que rédacteur en chef du quotidien local *Il Mattino*. Il y retourna à nouveau en 1930, une seule journée. Mais ce n'est qu'à Noël 1937, une fois surmontées les vicissitudes de la relégation à Lipari, qu'il put se reposer longtemps dans l'île, en compagnie du diplomate Guglielmo Rulli et du jeune peintre Orfeo Tamburi. Trente ans après, Rulli rappellera ces journées à Capri dans *Il Tempo* :

Il est allé pour la première fois à Capri en 1930, et n'en a gardé qu'une impression fugace. Il a été sous le charme la seconde fois, quand je l'ai emmené dans l'île avec moi, à Noël 1937. Nous sommes descendus aux Terrasses<sup>2</sup>, nous marchions plusieurs heures par jour ; il a décidé d'acheter un terrain, et a jeté son dévolu sur le cap Massullo, où l'on arrivait par un sentier de chèvres. Moi parti, il est resté. Trois jours plus tard, il me télégraphia : Moi aussi, je suis propriétaire à Capri, viens immédiatement!<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Cf., sur ce ce sujet, pour plus de détails : M.Talamona, *Maison Malaparte*, cit. pp. 19-38. (N.d. E.).

<sup>2</sup> Un hôtel de Capri.

<sup>3</sup> Cf., L. Sorrentino, "La Cina resta sull'uscio di villa Malaparte", in "Tempo", vol. 26, n°2, 11 janvier 1964, p. 22.

Ainsi Malaparte écrivait à son ami Rulli, qui venait d'acheter un terrain sur la Piccola Marina : “Je suis moi aussi propriétaire à Capri” ; “lui aussi”, comme Edda et Galeazzo Ciano, le jeune ministre des affaires étrangères, qui venaient de commencer les travaux de leur maison à Castiglione, comme tant d'autres personnalités du régime qui s'établirent à Capri à la fin des années 30. “Lui aussi” enfin, comme toute une communauté d'intellectuels cosmopolites qui avaient fait de Capri un lieu de rencontres et une destination obligée pour tous les voyageurs vers le Sud et la Méditerranée.

Un mois plus tard, le 21 janvier 1938, Malaparte négociait le contrat d'achat d'un terrain, d'un peu plus de douze mille mètres carrés, qui lui fut vendu par les frères Raffaele et Antonio Vuotto. Quelques semaines plus tard, il achetait une autre petite surface contiguë à la première. Il devint ainsi propriétaire d'un site exceptionnel, depuis les récifs à fleur d'eau jusqu'au sentier de Pizzolungo, à mi-chemin, sur les pentes du mont Tuoro. Au fond, il y a le relief du Monte Solaro qui marque, à la fois, une nette division topographique de l'île et la frontière naturelle des territoires municipaux de Capri et Anacapri. Au premier plan, la côte découpée et escarpée du front oriental s'ouvre sur la vaste baie de Matromania, qui reste close, du côté des trois rochers des Faraglioni : Capo Massullo. De cette petite route en terre battue part un sentier escarpé, en escalier, creusé à flanc de falaise, qui conduit au promontoire bas et long de Massullo, un rocher aride et nu, sur lequel se dressait jadis “un dispositif pour tendre les filets au passage des cailles”<sup>4</sup>. C'est à cet endroit que Malaparte avait décidé de construire sa maison : un lieu inaccessible, d'une beauté exceptionnelle. En 1940, Malaparte expliquera ainsi son choix :

Il y avait à Capri, en la partie la plus sauvage, la plus solitaire, la plus dramatique, en cette partie entièrement tournée vers le midi et l'orient, où l'île, d'humaine, devient féroce, où la nature s'exprime avec une force incomparable et cruelle, un promontoire d'une extraordinaire pureté de lignes, qui déchirait la mer de sa griffe rocheuse. Nul lieu, en Italie, n'offre une telle ampleur d'horizon, une telle profondeur de sentiment. C'est un lieu, certes, propre seulement aux êtres forts, aux libres esprits. Car il est facile de se laisser dominer par la nature, d'en devenir l'esclave,

---

<sup>4</sup> Cf., *Guide d'Italie du Touring Club Italiano. Italia Meridionale*, vol. 2, *Napoli e dintorni*, Milan, 1927, p. 526.

de se laisser déchiqeter par ces crocs délicats et violents, de se faire engloutir par cette nature comme Jonas dans sa baleine.<sup>5</sup>

Ces années-là il n'était pas facile de construire à Capri : les demandes de permis de construire suivaient un chemin administratif très long et très complexe. A partir de 1936, de fait, tout le territoire de l'île était protégé par la loi sur la protection des sites naturels ; tout projet nouveau ou bien simplement toute proposition de changement pour des bâtiments déjà existants, devaient obtenir, avant d'être approuvés trois avis favorables : ceux de la Commission municipale de construction, de la Direction des beaux-arts (*Soprintendenza*) de Naples et du Ministère de l'Education nationale, qui prononçait le jugement définitif.

Lorsqu'en 1938, Malaparte acheta la falaise de Capo Massullo, tout jugement était suspendu, dans l'attente de l'achèvement de l'étude du Plan régulateur du paysage, lequel était confié par le ministre Giuseppe Bottai à l'architecte Gustavo Giovannoni, en lui recommandant d'en faire un Plan modèle. On ne prenait en considération que les cas où il était possible d'anticiper l'application des normes avec certitude.

Le 14 mars 1938, l'écrivain présentait à la mairie de Capri une demande de permis de construire pour une petite maison. Le même jour, la Commission municipale examinait et approuvait le projet signé par l'architecte Adalberto Libera. Une semaine plus tard, le 21 mars, Malaparte déposait une seconde demande de permis pour refaire le petit chemin qui menait à Capo Massullo et construire, à l'extrémité du promontoire, une citerne pour recueillir l'eau de pluie. Il était prévu que la citerne serait entièrement enterrée ; et la commission n'était pas censée demander d'autres avis, comme souvent dans ces cas-là, elle pouvait accorder le permis. Cet expédient permit à l'écrivain de commencer aussitôt les travaux. Quant à la première demande, son parcours administratif fut assez surprenant : dix jours après sa présentation, le rapport rédigé par ses services pour le conservateur était déjà prêt. L'architecte qui avait fait le rapport, tout en rappelant que la zone de Matromania était protégée, estimant la construction en harmonie avec le lieu, donna un avis favorable.

---

<sup>5</sup> Cf., C. Malaparte, *Ritratto di pietra (Portrait de pierre)*, écrit à Capri en 1940 et traduit dans *La maison de Malaparte*, pp. 109-111.

Il est évident que l'architecte ne fait que se conformer à des décisions déjà prises à des échelons plus élevés. L'ambassadeur Rulli raconte à ce propos :

La zone était strictement protégée, mais le Ministre de l'instruction publique, Bottai, ami de Malaparte, nous a accordé à l'un et à l'autre l'autorisation de construire, peu après l'acquisition du terrain<sup>6</sup>.

A partir de ce rapport, auquel tous se réfèrent par la suite, le projet fut approuvé aussi bien par le conservateur Vené que par le ministre Bottai.

### **Le projet d'une maison “moderne”<sup>7</sup>**

Malaparte voulait construire une maison “moderne”. Non pas un édifice dont l'architecture concéderait quoi que ce soit au pseudo-style capriote, et donc “pas de colonnettes romanes [...], pas d'arc, aucun escalier extérieur, pas de fenêtre ogivale”<sup>8</sup>, mais une maison-manifeste de l'architecture moderne. Après la césure de la relégation, l'intention était claire, dès le choix du lieu, d'exhiber une oeuvre chargée d'incarner une nouvelle image de soi, éloignée de l'esprit de *strapaese*. C'est avec ce projet ambitieux que Malaparte s'adressa, en janvier 1938, à l'architecte rationaliste Adalberto Libera, qui était l'une des personnalités majeures du milieu artistique et littéraire de Rome. Libera était, comme beaucoup d'autres jeunes architectes, également peintre et décorateur. Sa rencontre avec Malaparte eut lieu à l'initiative de Tamburi qui avait suggéré les noms de Libera et de Luigi Moretti comme rédacteurs du numéro prévu de la revue *Prospettive* consacré à l'architecture fasciste. C'était une édition annoncée dès le commencement de la revue, au printemps 1937, et qui comprenait un texte sans doute de Malaparte, défendant nettement l'architecture fasciste :

Pour exprimer le caractère révolutionnaire et impérial de l'Italie fasciste, il serait absurde et ridicule de recourir à des reconstructions archéologiques, à des triomphes de colonnes et de chapiteaux, à de pompeux catafalques en marbre. Une gare, un marché, une école, un

<sup>6</sup> Cf., L. Sorrentino, *La Cina resta sull'uscio di villa Malaparte*, op. cit., p. 22-23.

<sup>7</sup> Cf., sur ce sujet : M. Talamona, *Maison Malaparte*, cit, pp. 39-41. (N.d. E.)

<sup>8</sup> Cf., C. Malaparte, *Ritratto di pietra*, op. cit.

hôpital, un aéroport, une centrale électrique, sont quelque chose de bien différent d'un monument grec ou romain, d'un temple, d'un mausolée, d'un arc de triomphe ou d'un amphithéâtre. Le complexe architectural de Sabaudia ou de Littoria, la Maison du Parti de Côme, la gare de Santa Maria Novella à Florence, par exemple, expriment bien davantage l'esprit et le caractère révolutionnaire et impérial, archimoderne, de l'Italie fasciste, que la gare de Milan ou que le premier tronçon de rue Roma à Turin, et que n'importe laquelle de toutes ces laides productions architecturales au moyen desquelles, dans les premières années du fascisme, le mauvais goût et la mentalité antiquaire et antifasciste de certains architectes, si nombreux et parfois célèbres, ont prétendu exprimer l'esprit révolutionnaire, innovateur et créateur de Mussolini.<sup>9</sup>

Harcelé par l'écrivain, pressé de faire aboutir les démarches administratives, Libera rédigea le projet entre janvier et la mi-mars 1938. Il paraît toutefois que Libera n'avait pas encore eu l'occasion de visiter le cap Massullo, et qu'il n'avait pas non plus disposé d'un relevé topographique exact du terrain, mais seulement du plan cadastral de l'ensemble de la propriété et de quelques photographies. Malgré cela, Libera eut dès son projet, très éloigné de l'œuvre achevée, l'intuition de la forme planimétrique de la maison. Il dessina un corps de bâtiment unique qui était allongé, qui s'appuyait sur l'extrémité du rocher, où la ligne naturelle du promontoire s'aplanit et où les dénivellations s'atténaient : un choix initial qui resta l'une des caractéristiques formelles de l'œuvre.

La maison comportait deux niveaux, l'étage supérieur occupant exactement la moitié de la surface du terrain et s'achevant par une longue terrasse, orientée vers la terre. Quelques éléments en saillie achevaient le volume : sur la façade sud-est, une petite loggia en surplomb au-dessus de la mer ; au nord-est, un étroit balcon. De ce côté, ensoleillé aux heures fraîches du matin, Libera ouvrit tous les espaces de la maison, privilégiant de la sorte, le point de vue où le paysage s'étendait jusqu'à la péninsule de Sorrente et la Pointe Campanella. Sur le versant opposé, en revanche, la seule ouverture pratiquée dans le volume supérieur offrait une vue plus ample sur les spectaculaires rochers des Faraglioni, situés tout près.

L'édifice était long de 28 mètres et large seulement de 6, 60 mètres. Le plan du rez-de-chaussée était organisé selon un parcours latéral à partir duquel étaient distribués tous les espaces de la maison. Une légère dénivellation permettait, en outre, de séparer la zone "nuit" de

---

<sup>9</sup> Cf., *Architettura*, "Prospettive" n°1, s. d. , p. 12.

l'entrée et la zone “services”, celle-ci étant complètement fermée sur deux côtés. L'étage supérieur était occupé entièrement par le séjour. Pour ce projet, Libera opta pour la forme d'un parallélépipède allongé et très étroit, évoquant l'image d'un élément bas, continu, rectiligne, encastré dans le rocher. Il proposera à nouveau cette forme en 1940 pour la “maison-atelier pour l'architecte”, envisagée à l'occasion de l'Exposition de l'habitat à l'E.U.R.<sup>10</sup>, prévue mais jamais réalisée. La planimétrie de la maison présente en fait des analogies évidentes avec celle de Capri. De même pour les points de vue : le même soubassement en pierre à vue, marqué par le rythme des fenêtres qui sont répétées à intervalles réguliers.

Il s'agit là d'un langage intentionnellement simplifié qui, bien loin des formes et des structures expérimentales concernant la “maison rationnelle” du début des années 30, témoigne d'une attention aux formes, aux matériaux et aux techniques locales de construction. La période de “la lutte des idées” et la “phase polémique et expérimentale” étant désormais définitivement close, l'exigence d'une adhésion majeure à la réalité commençait à mûrir sous la forme d'un engagement moral en vue de la résolution des problèmes concrets de l'homme. En ces années-là, Libera comme tant d'autres architectes, commençait à concentrer ses intérêts sur le thème de la maison comme besoin social : il ne fallait plus produire des objets architecturaux en défendant le caractère unique du travail artistique, mais s'engager à fond pour améliorer le standard de la production architecturale courante. Libera écrivait à ce propos en 1941 :

Il nous faut refuser à la maison d'habitation la qualité d'oeuvre d'art, et en rechercher le caractère esthétique et humain.<sup>11</sup>

### **Les transformations du projet<sup>12</sup>**

Malaparte, au contraire, voulait être l'artisan d'une oeuvre unique, exceptionnelle, dans un site tout aussi exceptionnel, “le plus beau paysage du monde”. Le paysage lui-même était conçu comme l'image de son talent artistique. Dans une page de *La peau*, l'écrivain raconte

<sup>10</sup> Cf., N. Di Battista, *Adalberto Libera*. Projet de maison-atelier pour l'architecture, Rome E 42, 1940-1941, in “Domus”, n° 698, octobre 1988, pp. 36-45.

<sup>11</sup> Cf., A. Libera, *Una casa di Libera : un'opinione sull'architettura*, in “Stile”, n°9, septembre 1941, pp. 6-9.

<sup>12</sup> Cf., sur ce sujet : M.Talamona, *Maison Malaparte*, cit : pp.46-66.(N.d.E.)

la visite au Cap Massullo du maréchal Rommel, peu avant la bataille de El Alamein. Rommel lui demanda s'il avait acheté la maison déjà bâtie ou bien s'il l'avait fait construire. Malaparte répondit qu'il avait acheté la maison déjà bâtie. Et lui indiquant d'un ample geste de la main la paroi à pic de Matromania, les trois gigantesques rochers des Faraglioni, la péninsule de Sorrente, les îles des Sirènes, les reflets azurés de la côte d'Amalfi, et ceux, dorés, du rivage de Pesto, il lui dit : "Moi, je n'ai dessiné que le paysage".<sup>13</sup>

Il s'agissait donc de deux manières tout à fait différentes de concevoir l'architecture de la maison : c'est sans doute à partir d'une telle différence d'idées que le rapport entre Malaparte et Libera se refroidit jusqu'au silence de l'architecte sur l'œuvre. Libera en fait ne trouvera jamais plus l'occasion d'évoquer ce projet pour Capri : nulle allusion à la maison, seulement un mot, et négatif, à propos de Malaparte, concernant justement sa façon de comprendre les questions artistiques. Il est vraisemblable que le conflit entre l'architecte et son client se soit aussitôt déclaré, conduisant celui-ci à la révision des dessins, tout en conservant des idées et des images suggérées par l'architecte. En effet, Malaparte, en attribuant d'entrée de jeu une grande valeur d'auto-représentation à cette maison, sa maison "définitive", ne pouvait pas se borner à un rôle secondaire.

A partir du projet présenté à la mairie, nous tâcherons de reconstruire la chronique des travaux du chantier, en soulignant les modifications survenues en cours de réalisation ; nous avancerons en outre des hypothèses là où les informations font défaut.

Lorsque le 24 avril 1938, Malaparte demanda à Libera d'envoyer le plus tôt possible une copie du "plan" à l'entrepreneur de Capri Adolfo Amitrano, le chantier du cap Masullo était déjà ouvert depuis quelques semaines. Un mois plus tôt, l'écrivain avait obtenu l'autorisation de réaménager en pierre et en brique l'ancien sentier escarpé en terre battue et de creuser dans le rocher une citerne "totalement enterrée" pour la collecte des eaux de pluie. La construction de la citerne revêt une certaine importance : la largeur de la cuve, qui ne devait évidemment pas dépasser celle de la maison, fut modifiée au cours des travaux. Cette variation élaborée pendant le chantier, au moment où l'on s'aperçut que la configuration orographique du promontoire la rendait possible, eut un effet sur les dimensions de tout le corps de bâtiment, qui fut beaucoup plus large que prévu dans l'ancien projet.

---

<sup>13</sup> Cf., C. Malaparte, *La pelle*, 1947, 2e éd. Milan, 1978, p. 177 ; tr. fr. p. 268.

Une photo de l'époque<sup>14</sup>, qui montre une vue prise des murs du périmètre, confirmerait notre hypothèse. Sur la photo, datant de l'été 1938, on peut remarquer aussi bien deux enceintes en maçonnerie que le tracé des fondations d'une troisième en contrebas. La photographie a été prise de très haut, cependant l'on aperçoit nettement les travaux en maçonnerie renfermant des espaces plus amples que ceux qui avaient été prévus par Libera. En outre, on peut déjà entrevoir une disposition planimétrique différente de celle du projet primitif : aucune des ouvertures ne correspond à la planimétrie du rez-de-chaussée conçue par Libera. Ces ouvertures révèlent au contraire que, du fait de changement de largeur, le plan de la maison repose désormais sur un axe de symétrie centrale.

Malaparte commença les travaux dans l'intention de réaliser la maison telle que Libera l'avait conçue. Pendant les travaux, une première modification eut lieu, concernant la largeur qui, à son tour, entraîna une organisation planimétrique différente, sans altérer cependant l'idée de l'architecte.

Une photographie de l'année 1934 nous montre Curzio Malaparte devant la petite église de l'Annunziata à Lipari, où il était en relégation, élevée sur un coteau naturel et dominant la route. Derrière l'écrivain, un escalier, creusé dans la pente rocheuse, s'élève jusqu'au niveau du parvis. Ce qui frappe avant tout, c'est la forme très particulière de l'escalier : elle est en effet trapézoïdale, très semblable à celle qu'aura l'escalier de la maison de Capri. Tous les témoins interrogés par nous à propos de cette photo, qui était très familière aux ouvriers du chantier, en ont confirmé l'importance. Amitrano se souvient d'avoir entendu plusieurs fois Malaparte affirmer que l'escalier de l'église de Lipari avait été le modèle formel quand, une fois décidée la pose d'un escalier pour gagner la terrasse de la maison, il fallut en trouver le dessin. Sa forme ébrasée s'adaptait parfaitement à l'endroit où le rocher s'incurvait et où le promontoire se resserrait jusqu'à se réduire à un étroit passage rejoignant la montagne. C'était une idée formelle très forte, qui n'était pas par ailleurs étrangère à la recherche architecturale de Libera à la même époque. La seule élaboration graphique de cette idée retrouvée parmi les papiers de l'écrivain a été griffonnée sur une photo froissée représentant le promontoire. Il s'agit d'une forme grossièrement tracée, repassée au crayon rouge, évoquant l'aspect définitif de la maison. La ligne droite

---

<sup>14</sup> Pour le précieux dossier photographique nous renvoyons à : M.Talamona, *Maison Malaparte*, cit, pp.44-45 ; 50-51 ; 60-64 ; 66-67.



du toit s'achève, du côté de la terre, par le plan incliné de l'escalier, dont les marches sont dessinées ; sur la terrasse, on devine même une surface arrondie semblable à celle qui sera d'abord construite, puis modifiée par la suite.

Nous ne savons pas s'il faut attribuer ce dessin à Malaparte ou bien à l'un des nombreux amis auxquels l'écrivain ne cessait de demander des conseils sur l'architecture de sa maison. La photo remonte à l'année 1938<sup>15</sup>. Si l'on observe bien les formes griffonnées sur le rocher du Massullo, on s'aperçoit que les lignes repassées en rouge tracent les contours d'une construction basse, un parallélépipède situé sur la plate-forme par laquelle s'achève le promontoire du côté de la mer. Dans la dépression du terrain du côté de la montagne, en revanche, à l'exception du terre-plein délimitant la cuve d'une autre citerne, on ne distingue aucun ouvrage de maçonnerie.

Malaparte (ou quelqu'un à sa place) gribouille sur une photo qui reproduit une maison rustique d'un étage déjà construite sur le promontoire, et à cette maison, il ajoute la forme de l'escalier. Si, comme nous l'avons suggéré, les ouvriers ont commencé les travaux suivant le projet présenté à la mairie, ce gros oeuvre devrait être le rez-de-chaussée de la maison élaborée par Libera, même si la largeur a été modifiée. Ce gribouillis acquiert ainsi une valeur importante, car il permet d'affirmer que l'idée de l'escalier externe naît dans un second temps pendant les travaux en chantier. La première élaboration en projection de l'escalier pourrait être justement cette forme griffonnée sur la photo, permettant à Malaparte d'en contrôler l'image formelle et d'en vérifier l'effet sur le paysage. L'invention changea radicalement la conception de la maison, qui se développera désormais au-dessous de la ligne artificielle créée par l'inclinaison de l'escalier et par le plan de la terrasse, en violant, là où on le pouvait, la ligne naturelle de la falaise.

La construction du nouveau volume commença dans l'hiver 1938-1939, pendant lequel Malaparte alla très souvent visiter le chantier. La maison du cap Massullo était devenue son idée fixe au point qu' "il en parlait encore plus obstinément et passionnément que de son oeuvre d'écrivain" ; il s'en occupait "sans interruption, faisant et défaisant, jusqu' à cinq, dix fois, un mur ou une pièce"<sup>16</sup>. Au fur et à mesure que la maison commençait à se détacher du rocher, Malaparte recherchait

---

<sup>15</sup> Reproduite ici (N. d. E.)

<sup>16</sup> D'après Guglielmo Rulli, cité par L. Sorrentino, "La Cina resta sull'uscio di Villa Malaparte", op. cit. , p. 22.

ses modèles dans “la pureté et la simplicité” de l'architecture méditerranéenne. Avec le même tempérament visuel qui lui permettait de regarder un paysage en écrivain, d'en fixer les traits essentiels<sup>17</sup>, il scrutait attentivement ces modèles afin d'y saisir des affinités, d'en reproduire les formes, étudiant le dessin d'un détail. L'écrivain s'exerçait dans la construction, en se mesurant aux problèmes touchant l'usage de l'habitation, en s'emparant, tout au long des travaux, d'un savoir technique avec lequel il n'avait jamais eu de familiarité. Ainsi, la forme et le volume devant épouser les irrégularités de la falaise, cette architecture s'élabore dans un compromis incessant entre l'intention de l'écrivain d'y déverser des éléments empruntés à l'architecture classique et la recherche, sur le chantier, de solutions fonctionnelles conformes aux exigences de l'habitation. Nous tâcherons maintenant de reconstruire cette tension entre les deux aspects, autrement dit, entre les modèles de référence et les problèmes techniques, en analysant deux archétypes classiques qui, à notre avis, sont très présents dans l'oeuvre : le théâtre et la domus.

En 1940, Malaparte visita le chantier pendant les vacances de Pâques. De cette époque nous avons une photo de la maison, qui a été datée de la fin mars<sup>18</sup>. Ce sont les seules photos dont nous savons quand elles ont été prises, c'est pourquoi nous pouvons établir la succession des autres photos, en documentant ainsi la progression des travaux entre mars 1940 et février-mars 1941. Deux années après l'ouverture du chantier, le bâtiment, dont le gros oeuvre est achevé, apparaît dans sa forme ultime. Cependant, par rapport à l'oeuvre terminée, certaines différences significatives dans les façades révèlent à quel point l'architecture et l'idée même de la demeure sont encore en cours d'élaboration. Par rapport à l'oeuvre achevée, le motif de la voile, sur la terrasse, sera plusieurs fois rectifié avant d'aboutir à la forme elliptique que nous connaissons. A l'étage du salon, manque en revanche la petite fenêtre de la cheminée ; au rez-de-chaussée, il y a deux pièces en plus, dont la première se situe entre les deux fenêtres que Malaparte munira de grilles, et la porte d'entrée. En bas, il y a la cuve de la citerne. Cependant, l'intérêt majeur de cette photo réside

---

<sup>17</sup> Cf. les comptes rendus critiques des oeuvres de Malaparte de la seconde moitié des années 30 : *La Tête en fuite* (1936), *Sang* (1937), *Donna come me* (1940). Même les analyses les plus sévères, comme celles de O. Sacchetti dans la revue *Il Frontespizio*, reconnaissent à Malaparte des talents particuliers d'observation, “un goût pour la visualité” et l'analyse du paysage. Cf. O. Sacchetti, *Postilla all'ultimo Malaparte*, “Il Frontespizio”, n°12, décembre 1940, pp. 703-704.

<sup>18</sup> Ici reproduite. (N.d. E.)

dans la profonde tranchée longitudinale qui apparaît sur le plan incliné de l'escalier, bientôt parachevée par un pavage en brique. Complètement oblitérée par les travaux ultérieurs, cette entrée primitive et monumentale, qui interrompt le mouvement ascendant de l'escalier vers la terrasse et introduit dans la maison, connote fortement l'image architecturale et révèle explicitement ses sources.

### Un certain classicisme<sup>19</sup>

Sorte de fragment d'architecture du passé, le parallélépipède de l'escalier restitue le *cuneus* d'une *cavea* de théâtre, avec pour avant-scène la paroi de rochers calcaires qui va de Punta Tragara à Punta del Monaco, recouverte à cette époque seulement de buissons de myrte, de lentisques et de rares pins maritimes. Au centre, il y a le *vomitorium*<sup>20</sup>.

Si l'idée de ces gradins pouvait avoir été suggérée par la dépression naturelle du terrain (et sa forme par l'église de Lipari), l'analogie avec l'architecture du théâtre révèle la signification que l'écrivain lui assignait : une signification intimement liée au rapport architecture/nature et à l'identité particulière du lieu, où pour Malaparte le lien avec la Grèce était très fort. Complètement fermée de tout côté, cette architecture nue et dépourvue d'ornements, ne concèdera rien au naturalisme méditerranéen ni au rythme vernaculaire. Cependant avec l'artifice de l'escalier théâtral, ou plutôt des deux escaliers qui se font face, la maison instaure un jeu subtil de relations étroites et réciproques avec la nature environnante. Assis sur les gradins, on a en face de soi un panorama fait de rocher, de mer, de ciel, tout à la fois réel et fantastique, où affleurent à la mémoire les anciens rites à mystères dont on pensait qu'ils se célébraient dans la grotte secrète de Matromania. Et comme dans les théâtres grecs, la nature s'allie à la représentation scénique, y participe ; ainsi, sur le Massullo, l'imagination poétique de celui qui contemple cette nature recrée un monde fantastique. Pour Malaparte, en présence de ce

<sup>19</sup> Sur ce sujet, cf., M.Talamona, *Maison Malaparte*, cit., pp.61-80. (N.d.E.)

<sup>20</sup> La référence à la forme du théâtre a été plusieurs fois soulignée par les critiques et les historiens de l'art (cf. J. Hejduk, '*Casa come me.*' *Cable from Milan*, in "Domus", n° 605, avril 1980 ; M. Tafuri, *L'Ascesi e il gioco*, in "Gran Bazaar", n° 15, juillet-août 1981 ; V. Savi, *Orfica, surrealistica, casa Malaparte a Capri e Adalberto Libera*, in "Lotus international", n° 60, 1989, pp. 7-11). Et surtout, l'on a retrouvé, dans le vaste escalier ébrasé de la villa, une très forte affinité avec la *platea* de gradins de pierre placée par Libera au sommet du palais des congrès à l'E.U.R.

paysage si profondément classique, “le monde auquel la rêverie s'attache est ce même monde, pur et élevé, [...] qui vit dans la poésie des Anciens”<sup>21</sup>.

L'analogie avec l'architecture du théâtre suggère encore une autre considération, plus étroitement liée à l'usage de la maison, et que d'autres idées de Malaparte sur le volume de l'édifice semblent confirmer. De même que le *vomitorium* est un accès qui mène des galeries internes de l'édifice théâtral vers la *cavea*, de même cette ouverture rectangulaire est un passage de l'intérieur vers l'extérieur, de la pénombre vers la lumière. Pas seulement un accès à la maison (jusqu'alors une entrée était prévue sur le flanc), mais une sortie directe vers l'escalier, la terrasse-solarium, le spectacle de la nature.

En septembre 1940, de retour du front français, Malaparte resta quelques jours à Capri. Dans les mois suivants, il y retourna plusieurs fois pour discuter avec Amitrano de nouvelles idées, surveiller le chantier, accélérer les travaux. Persuadé par le maître-maçon, il décida de fermer le *vomitorium* parce que, les jours de pluie et de vent, l'eau s'y engouffre aisément (de ce passage, la maison conserve encore aujourd'hui des traces évidentes).<sup>22</sup>

L'image de la maison, avec son escalier qui s'élève de façon continue jusqu'au bord de la terrasse, remonte donc à novembre-décembre 1940 (il faut remarquer en outre que le dessin du motif de la voile est à nouveau changé). Si l'on regarde de plus près, on remarquera que cette image est identique à une autre, retrouvée parmi les papiers de Malaparte. Il y a la même ombre sur le mont, ainsi que sur la mer, les mêmes nuages cachant le sommet de la Punta Campanella. Les deux images, quoique diversement découpées, sont donc deux tirages d'un même négatif. Toutefois, l'une représente la maison bâtie sur le promontoire, l'autre en revanche, présente des “graffitis” repassés à la plume, tracés sur la maison. Ainsi Malaparte utilisa-t-il à nouveau sa technique rudimentaire de représentation. Et, une fois obturé le *vomitorium*, il tenta de visualiser une autre solution, permettant d'accéder au toit-terrasse depuis l'intérieur de la maison. Une fois tracée la silhouette de la maison, il esquissa un nouveau volume au-dessus de son appartement, à la pointe extrême du promontoire.

<sup>21</sup> Cf., C. Malaparte, *Axel Munthe e gli uccelli*, in “Corriere della Sera”, 27 avril 1938, p. 3.

<sup>22</sup> Dans le plafond de l'actuelle cuisine, on peut voir les deux poutres en X qui soutiennent le faite de l'entrée ouverte dans la montée d'escalier. A l'étage supérieur, au-dessous de l'escalier, deux piliers témoignent de l'ancien passage.

### Le mythe de soi<sup>23</sup>

Mais ayant confronté la nouvelle forme à l'image de la maison construite, l'écrivain s'aperçut que la pureté du volume tout comme les relations avec la nature environnante, auraient été alors irrémédiablement compromises. Au dos de la même photo, deux dessins ont été tracés au crayon. Il s'agit de deux croquis du volume de la maison du côté de la mer, avec au premier plan le côté sud-est. L'un de ces dessins esquisse, en correspondance avec la fenêtre du bureau, un étage en saillie sur l'escarpement de la falaise, dont part un escalier étroit et raide qui mène au solarium. L'écrivain a essayé sans doute de se figurer une autre solution pour accéder à la terrasse. Nous ne gardons aucun écho dans l'œuvre achevée de cette recherche d'un passage plus facile. Malaparte semble se rendre compte que c'est seulement en négligeant l'usage quotidien que l'architecture peut acquérir cette tonalité mythique qu'il recherche, et que le paysage impose. En conséquence, aucun signe n'en révélera la fonction : même l'étroite balustrade cernant le périmètre de la terrasse disparaîtra.

Dans *La peau*, Malaparte appelle son salon "un immense atrium", et tel il apparaît en effet au visiteur, dans sa sévère nudité. Le sol en dalles de grès gris souligne son caractère de cour intérieure. Les tronçons des colonnes cannelées évoquent une atmosphère d'un classicisme raréfié. Deux objets seulement s'y dressent : une vaste cheminée divisée en trois cavités, et, en face d'elle, reposant sur un socle de maçonnerie, les figures en bois de la *Danse* de Pericle Fazzini, qui sont l'expression de la recherche du sculpteur sur les formes archaïques de l'art grec. La cheminée, pour évoquer l'antique foyer de la demeure homérique et méditerranéenne ; les statues en haut-relief, pour la présence de divinités primitives. Sur les côtés, quatre grandes trouées dans les murs illustrent, par la transparence de leurs vitres, le paysage environnant. En les entourant d'un cadre à moulures, en bois de châtaignier, l'écrivain révéla ses intentions : ce ne sont pas de simples fenêtres, mais de tableaux dans lesquels, artiste, il réinterprète magiquement la réalité des événements naturels. C'est une "peinture murale" extraordinaire et surréelle, semblable, dans ses intentions poétiques, à celles que l'on trouve dans les plus nobles demeures de Pompéi et d'Herculanum. Dans cette restitution moderne de souvenirs classiques, Malaparte regardait vers la peinture de Savinio. Images et détails de la grande salle renvoient à des toiles

---

<sup>23</sup> Cf., M.Talamona, *Maison Talamona*, cit, pp. 80-83.

de Savinio, comme *Gardien d'étoiles* (1929) ou *Pégase* (1930). Les intérieurs dans lesquels Savinio plaçait ses figures mythiques et joyeusement monstrueuses s'ouvrent en de vastes percées où s'engouffre un vent marin impétueux. Comme au Massullo, les immenses fenêtres sont nettement découpées dans les parois, et entourées d'un cadre identique, en bois ou découpé dans le mur. Du reste, en ces années, les deux hommes se fréquentaient assidûment : Savinio collaborait à *Prospettive* ; Malaparte lui acheta l'un des ses tableaux pour sa villa de Capri et il semble qu'il obtint de Savinio le dessin de lyre grecque du carrelage de faïence de l'atelier<sup>24</sup>. Et les autres objets de la maison procèdent d'une invention figurative qui semble jaillir de l'humour iconoclaste de Savinio et en même temps de l'ironie mordante de Malaparte. Par exemple, les deux tronçons de colonne en marbre, évidés, selon les formes explicites propres à les transformer en d'insolites appareils sanitaires, une cuvette (*labrum* ou W.-C.?) et un bidet. Prototypes apparemment uniques, jamais mis en oeuvre, d'une idée abandonnée par la suite<sup>25</sup>. Convertis à un usage banal et inattendu, ces éléments classiques, hautement reconnaissables comme tels, furent réalisés pour être placés l'un à côté de l'autre dans les salles de bain, en complément d'un assemblage de motifs également empruntés à des sources antiques.

Mais la référence au modèle classique se lit dès le plan de la maison, surtout si à son dessin actuel nous ajoutons la porte d'entrée primitivement ouverte dans la montée d'escalier. La forme planimétrique allongée, la symétrie rigide de la disposition des pièces le long d'un axe longitudinal, sa triple scansion avec "l'atrium" comme centre et noyau essentiel, permettent en effet d'assimiler l'agencement de cette maison de Capri à celui de la "*domus*" d'influence et de goût hellénistiques que, en ces années, les fouilles archéologiques des maisons de Pompéi et d'Herculanum continuaient de ramener à la lumière. Quant au dégagement en "T" qui mène à l'appartement privé de Malaparte, il renvoie aux *alae* de l'atrium pompéien, surtout dans son évolution la plus tardive, quand le *tablinum* devint un vaste couloir entre les deux parties de la maison<sup>26</sup> : l'une consacrée à la vie

<sup>24</sup> Maria Savinio, dans ses souvenirs, fait allusion à un moment donné à un tableau de Savinio que possédait Malaparte dans sa villa de Capri. Cf., M. Savinio, *Con Savinio*, Palerme, 1987, p. 52.

<sup>25</sup> Les deux colonnes de marbre furent ensuite réutilisées comme éléments de base de la banquette de bois placée devant la cheminée du salon.

<sup>26</sup> Sur l'évolution de la maison pompéienne, la bibliographie est évidemment très vaste. Les essais de Maiuri ont été particulièrement précieux pour notre travail. Cf. A. Maiuri, *Bibliografia di Amedeo Maiuri (1908-1955)*, Naples, 1946 ; id., *Antologia di Scritti*, Milan(

de représentation, l'autre réservée à l'existence intime. Et à l'étage inférieur, la typologie de *l'ospizio* ( ou l'appartement des hôtes : le terme est de Malaparte et il est inscrit en lettres capitales sur l'étroite porte qui mène aux chambres d'amis) reprend celle du quartier correspondant de la maison hellénistique, conformément aux reproductions graphiques que l'on donnait alors de celle-ci, telle que la décrit Vitruve<sup>27</sup>.

Il s'agit ainsi d'une utilisation particulière des diverses sources classiques, non pour une reconstitution fidèle, mais pour retrouver des normes et des éléments, ouverts à d'éventuelles variations sur le chantier, qui renvoient à l'idée de la maison hellénistique. Une sorte de jeu érudit pour l'écrivain : le mythe de la Méditerranée et de la grécité a été l'une des composantes les plus fortes de la culture artistique des années 30 et (à travers l'influence du Corbusier de *Prélude*) de l'architecture italienne rationnelle et moderne.

Au cours des derniers mois de 1940, l'architecture du Massullo s'est "purifiée" peu à peu pour parvenir enfin au dessin recherché par l'écrivain, expression de cet équilibre parfait entre art et construction qui, pour Malaparte, était la caractéristique même d'une architecture classique. A partir de ce moment, il s'attachera à l'agencement intérieur, au dessin des meubles, des plans sinueux de bois massif qu'il dispose parallèlement aux grandes fenêtres du salon, des rangements et de tous les menus détails secondaires, afin que tout puisse concourir à la perfection de l'œuvre, "la demeure la plus hardie, la plus intelligente et la plus moderne de Capri"<sup>28</sup>.

En 1938, les travaux du chantier avaient commencé suivant le projet d'une "villa rectiligne", élaborée par Libera, le seul à ce jour que les archives nous aient restitué. Et de 1938 à 1942, sur la base de ce projet, Malaparte construisit sa maison, aidé par le savoir-faire du maître-maçon et l'apport d'idées de tous ceux, amis et artistes, qu'il a associés à la réalisation de l'œuvre. C'était donc à Capo Massullo et non à Rome, sur ce rocher inaccessible, battu par les vents que, contrôlée au millimètre près dans ses relations avec les éléments naturels, mois après mois, l'architecture de la maison se dessina et prit forme.

---

éd. C. Belli), , 1978 ; id., *Lezioni sulla casa romana e pompeiana*, Naples, 1946 ; id., *L'ultima fase edilizia di Pompei*, Rome, 1942.

<sup>27</sup> Cf. en particulier la reconstitution graphique réalisée par P. Wolf in *Wohnung und Siedlung*, Berlin, 1926, publiée in I. Diotallevi et F. Marescotti, *Ordine e destino della casa popolare*, Milan, p. 17.

<sup>28</sup> Cf., C. Malaparte, *Ritratto di pietra*, op. cit.

Dès le choix du lieu, les intentions de Malaparte étaient claires : la maison devait être une image de lui-même, la mémoire de son passé et de sa personnalité, le témoignage concret de sa poétique. Son autoportrait architectural. Assidu sur le chantier, fasciné par l'art de construire, l'écrivain devint artisan de l'œuvre, inspirateur passionné et traducteur attentif des idées d'autrui. C'est pour cela, parce qu'elle est avant tout une demeure autobiographique, la “maison d'un homme de lettres”, expression des multiples registres littéraires de Malaparte, de l'esthétisme mythique à l'écriture baroque et surréaliste, que la villa du Massullo, ne cesse de séduire. C'est pourquoi aussi, jusqu'à la mort de l'auteur, l'œuvre ne put jamais être vraiment achevée.

**Marida TALAMONA\***

---

\* Architecte et historienne, enseigne à la troisième université de Rome. Ce texte reprend la contribution de l'auteur à la journée Malaparte du 30 septembre 1993 organisée à l'Institut italien de culture dans la traduction de Brigitte Pérol, qui ne diffère des passages correspondants du livre de Marida Talamona, *Casa Malaparte*, Milan, Clup, 1990, (intr. de G.Ciucci) : *La maison de Malaparte*, traduit par Brigitte Pérol, Editions Carré, Paris, 1995, que par d'infimes détails. Je remercie l'auteur, la traductrice et l'éditeur pour leur aimable collaboration.