

MALAPARTE FRA LETTERATURA E CINEMA

Il *Cristo proibito*¹ di Curzio Malaparte, la cui redazione risale al '45, è contrattualmente definito nel 1947 come romanzo, trasformato nel '49 in soggetto e poi in sceneggiatura : girato nel '50 e proiettato nel '51, esso fa da spartiacque fra gli avvenimenti tragici della guerra e le loro conseguenze esistenziali e morali, fra la disperazione e la speranza, il reale e l'ideale : gli spazi interscambiabili del film stesso.² Anche se Malaparte indica il 1949 come l'anno in cui volle cimentarsi con il cinema³, non va dimenticato il numero monografico della sua rivista *Prospettive* interamente dedicato al cinema (n°2 del 1937), e soprattutto l'affermazione, in un'intervista rilasciata a *Nice-Matin* del

¹ Cf. C. Malaparte, *Il Cristo proibito* (éd. L.Martellini), Napoli, Edizioni Scientifiche, 1992

² *Il Cristo proibito* va inserito nel periodo degli "scritti di guerra" malapartiani, compreso fra il 1940 e il 1952, fra cui ricordiamo : *Il sole è cieco* (scritto nel '40-'41 ma edito nel '47), *Il Volga nasce in Europa* e *Kaputt* (redatti nel '41 ma pubblicati nel '43), *La pelle* (1948) e il postumo *Mamma marcia* (steso nel '51-'52 ma in stampa nel '59).

³ Già in una lettera all'amica Anne del 16 aprile 1945 Malaparte confessava : "Mi brucian le dita pensando al mio *Cristo proibito*. Ma finché non sarò nella quiete del Massullo non potrò mettermi al lavoro per condurre a termine quel romanzo, che deve segnare una data molto importante nella mia opera letteraria". Da un'altra lettera, al direttore di *Epoca*, apparsa il 31 gennaio 1951 sulla rivista, è possibile saperne ancor di più : "Da parte mia aggiungo che il *Cristo proibito* doveva in origine essere un romanzo dallo stesso titolo. Nel 1947 conclusi un contratto per la pubblicazione del romanzo *Il Cristo proibito* con l'editore Bompiani di Milano e con l'editore Denoel di Parigi. I due contratti, debitamente registrati, lo provano. Nel giugno del 1949, trovandomi nella mia casa di Jouy-en-Jonas, presso Parigi, risolsi di trasformare il mio romanzo in un film o meglio in un soggetto da film : lo lessi a alcuni amici, italiani e francesi, fra i quali Daniel Halévy e il pittore Orfeo Tamburi".

17 aprile 1951, secondo la quale : “L'idée de ...faire du cinéma... ambition qui me fut interdite durant vingt ans”, che ci riporta addirittura agli anni '30, in pieno regime fascista.⁴

E' così possibile affermare che, dopo la fase delle opere *strapaesane*, politiche e saggistiche degli anni Venti e Trenta e quella delle “prose d'arte” (nel decennio '30-'40), originalmente interpretata e superata da Malaparte con quel gusto surrealista tipico della sua scrittura, s'individua nel decennio '41-'51 l'elaborazione “narrativa” dell'autore in coincidenza con lo sviluppo del neorealismo⁵. Ma se la terza fase dell'opera malapartiana si colloca fra questi due momenti della nostra storia narrativa, essa si pone però fuori dagli schemi del neorealismo e dai suoi modelli ideologici e letterari.⁶ L'esigenza di Malaparte è forse di superare i limiti del naturalismo e i condizionamenti del realismo per praticare invece il filone introspettivo e psicologico, il quale andando oltre la descrizione della realtà si pone in modo prioritario il problema dell'ideale. Del resto, il marcato e rude realismo di tante pagine malapartiane è quasi sempre

⁴ Si veda ciò che Malaparte disse a Jean Neuvecelle : “Mussolini, qui se méfiait toujours de moi, ne m'a jamais permis de m'approcher d'un studio. C'est pour cela que je débute à cinquante ans. Mais je ne redoute rien à cause des mes collaborateurs et des mes assistants qui sont les meilleurs que l'on puisse trouver en Italie. Les producteurs m'ont donné carte blanche, j'ai même eu un hélicoptère”.

⁵ Si poteva parlare, in questa prima metà del Novecento, di “neo-realismo” o di “realismo” o di “social-realismo” a seconda che il “realismo” fosse considerato come momento culturale autonomo, avanguardistico e dedito a una nuova “scoperta” della realtà, oppure come momento più marcatamente politico (“social-realismo”), oppure come recupero di una tradizione ottocentesca, adeguandosi alle nuove istanze antifasciste (“neo-realismo”). Per la sua complessità, non è possibile adattare l'intero movimento neorealista degli anni '30-'50 a una di queste definizioni. Così s'interrogava, non a caso, C.Bo : “Il neorealismo, trent'anni dopo”, in *Lettere Italiane*, n°4, otto-dic, 1975 : “Si tratta davvero di un movimento letterario e artistico perfettamente riconoscibile nei suoi confini o piuttosto il neorealismo è qualcosa che è sempre esistito, per lo meno come aspirazione, nella nostra letteratura dopo l'avvento del Verga e secondo le occasioni e i tempi lo si vedeva riemergere in superficie ? Propenderemmo per la seconda ipotesi, mettendo però subito in chiaro che il realismo è stato sempre la second' anima della nostra letteratura, sia pure un'anima taciuta o tenuta in sospetto e quindi pronta a subire i contraccolpi delle diverse situazioni letterarie.” In questo contesto, ricordiamo alcune tentativi di sperimentazione cinematografica, quali : *Roma, città aperta*, 1945 e *Paisà* di R.Rossellini ; *Il sole sorge ancora*, 1946 di A.Vergano ; *Sciuscià*, 1946, *Ladri di biciclette*, 1948, e *Umberto D.*, 1952 di V. De Sica ; *Il bandito*, 1946, *Senza pietà*, 1948 di A. Lattuada ; *La terra trema*, 1948 di L.Visconti ; *Sotto il sole di Roma*, 1948, *Due soldi di speranza*, 1952 di R.Castellani ; *In nome della legge*, 1949, *Il cammino della speranza*, 1950 di P.Germi ; *Caccia tragica*, 1948, *Riso amaro*, 1949, *Non c'è pace fra gli ulivi*, 1950, *Roma ore 11*, 1952 di G. De Santis ; *Achtung, banditi*, 1951 di C.Lizzani. Esordiscono, inoltre, negli anni '50-'51 registi come Antonioni, Emmer, Fellini.

⁶ L'autore infatti non aderisce alle “regole” e rifiuta le “mode”, ma dichiara e documenta con la scrittura tutta la sua sfiducia verso le tendenze neorealiste.

venato da una componente surreale. Malaparte, a nostro avviso, non resta “dal di fuori” ma entra dentro le cose proprio per non rimanere condizionato dall'esteriorità della cronaca e del documento, credendo (la sola sua unica fede, pensiamo) nell'individuo, nella sua tragedia e speranza, con l'illusione di una purezza ancora possibile. In questo senso, l'aver invertito l'ordine di pubblicazione fra il *Cristo proibito* e la *Pelle* (aveva infatti iniziato dapprima il romanzo-sceneggiatura) ci sembra alquanto significativo come scelta non solo tematica, ma strutturale.⁷ Non troviamo, a nostro avviso, negli scritti malapartiani indicati, tracce di “bozzettismo umanitario” o di “paternalismo populista”, né di quella sorta di compassione o commiserazione che caratterizza tante opere narrative e cinematografiche, ricche di epicità popolare, fra la metà del'40 e gli inizi degli anni '50.

Malaparte invece ipotizza con il *Cristo proibito* una fusione fra la storia e la psicologia individuale tentando di superare la realtà con la speranza, quasi che l'ideale giustifichi il vero per costruire, nel rapporto cuore-ragione, una nuova possibilità di sentire e di pensare. E' anche un andare oltre la storia ufficiale che dalla *Rivolta dei santi maledetti* in poi ha ossessionato lo scrittore, lasciandolo segnato di sangue e di morte e che ora, nel '50, si trasforma in un “dopo la storia”. Negli anni '20, infatti, quando non è ancora sopita l'eco di Caporetto, Malaparte scopre che quei santi sono stati mandati a morire in nome delle “falsità” ed “ipocrisie” dell'Italia retorica e delle medaglie⁸. Quanto alla tesi specifica del *Cristo proibito*⁹, potrebbe

⁷ Non è caduto così nella trappola di una produzione letteraria avente per contenuto le gesta popolari o di una letteratura strettamente connessa alle condizioni storiche e morali de Paese : si pensi invece al sogno pasoliniano, alla speranza di rinnovamento e di giustizia sociali. Né Malaparte ha partecipato al filone del pauperismo : lo scrittore tocca il rapporto fra ricco e povero solo marginalmente nella stesura originaria e poi in modo estremamente ridotto nella definizione filmica.

⁸ Lì, a nostro avviso, Malaparte aveva mostrato il suo sentimento realmente popolare, la sua visione morale, socialista e umanitaria, antiborghese e scapigliata verso una rivolta, tale era stata Caporetto, contro “politicanti” e “parolai”. In modo analogo, nell'opera : *Il sole è cieco*, demistificava la guerra non fatta di eroi bensì vero carnaio e macello : guerra stupida e inutile che non serve a nulla. Così di morti inutilmente si parlerà nella *Pelle* e di inutili assassini e di morti per nulla nel *Cristo proibito* e nel libro postumo : *Mamma marcia*.

⁹ Questa la trama : Bruno, un operaio di trent'anni, torna a casa nell'autunno 1950 dopo dieci anni, trascorsi in parte in guerra sul fronte russo, in parte in prigionia nei campi di concentramento sovietici. E' un giovane contrassegnato dal lutto : torna infatti come soldato vinto nel suo paese distrutto e è afflitto soprattutto per la morte di suo fratello, Giulio, che, denunciato durante la guerra come partigiano, è stato fucilato dai tedeschi. Bruno è tornato per scoprire il delatore e vendicare il fratello, ma il suo villaggio non partecipa a questa sete di vendetta. Dopo tanta sofferenza, il desiderio comune è di ritrovare la pace e di non rinnovare la guerra fratricida. Risaputo inoltre è il nome del delatore, Pinin, fratello di Nella, la giovane fidanzata di Bruno prima della guerra. Mastro Antonio, carpentiere del villaggio,

riassumersi nella formula seguente : nella concezione moderna, dove regna l'egoismo, la morale del Cristo è interdetta. Sono proibiti cioè tanto il sacrificio dell'innocente per salvare il colpevole, quanto la personale sofferenza per espiare i peccati altrui o la morte per riscattare il mondo o l'illusione di una probabile salvezza. In questo senso, la paura, la schiavitù morale, l'ingiustizia sociale hanno origine da questa proibizione, intesa come parte dell'insegnamento di Cristo che la società post-bellica condanna e rifiuta. Il Cristo, simbolo per eccellenza del sacrificio, della rinuncia e della pietà, è proibito rendendo impossibili l'innocenza e la salvezza : sullo sfondo, la corruzione e l'egoismo caratterizzano i comportamenti sociali dell'Italia della ricostruzione.¹⁰ Il *Cristo proibito* è dunque un dramma carico d'umanità, corale nella sua staticità teatrale e per il senso di morte che incombe su una storia di vite fallite e di destini mancati.

Il “vero”, la “realtà” costituiscono la “materia grezza” che è trasformata da Malaparte in libri che lui stesso definisce “romanzi”, ma la sua idea di romanzo non è che la realizzazione di opere che presentano tagli e cadenze cinematografiche, in consonanza con il modo di Hemingway di narrare per immagini e sequenze. Queste le sue stesse parole : “So già quali saranno le critiche che mi saranno fatte. Si dirà : altra cosa è raccontare per periodi letterari, altra cosa è narrare per immagini. Naturalmente è un'altra cosa. E con questo ? Questo si potrà dire di molti altri scrittori, non certo (di) me : dato che il mio modo di narrare, anche letterariamente, è proprio per immagini.”¹¹ In questo senso affrontare, con il cinema, questa “materia grezza” costituisce per Malaparte il fine ultimo da raggiungere, cercando di coniugare il potere evocativo della realtà (nella letteratura) e quello della rappresentazione (nel cinema) con i suoi due linguaggi : l'uno letterariamente simbolico, l'altro tecnicamente visivo. Così dichiara Malaparte :

metterà fine a questa ricerca fingendosi il delatore, sacrificandosi per la pace del villaggio : è così ucciso da Bruno, che pure lo sa innocente. Per maggiori dettagli si veda il riassunto in francese, *infra*.

¹⁰ Qui è l'ideale malapartiano che unisce il senso della giustizia a quello della pietà e che dà a tutti i suoi personaggi (laici : animati da una fede sociale) una loro religiosità sempre tenuta sotto controllo dalla ragione contro le ingiustizie.

¹¹ Cf., “Appunti per un'intervista” in (ed) M.A. Prolo : *Curzio Malaparte e il cinema*, Torino, Museo Nazionale del Cinema, n° 5, maggio-agosto 1967.

Se dovessi fondare una nuova rivista cinematografica, la chiamerei *L'occhio di vetro* : poiché ciò che più mi ha colpito, nel corso della mia nuova esperienza di regista, è il fatto che il cinema ha un suo modo di guardare, di vedere, ma non ha un suo modo proprio di raccontare. Il modo di raccontare del cinema è quello stesso della letteratura narrativa, e dentro certi limiti, quello medesimo della pittura. Voglio dire che vi è un solo modo di raccontare : e che questo modo è comune tanto alla letteratura e alla pittura, quanto al cinema¹².

E a proposito del potere documentario del cinema, l'autore sottolinea :

Il pericolo di cadere nel letterario è comune tanto alla letteratura e alla pittura, quanto al cinema. Ed erra chi crede che a salvare il cinema dal cadere nel letterario sia la tecnica cinematografica : essa, anzi, ve lo spinge di continuo, tentando a ogni momento, nella maniera più subdola, di farlo scivolare attraverso il documentario, che di tutti i generi cinematografici è il più retorico, il più aneddótico, il più estetizzante, il più deteriormente “lirico”, e il più lontano dalla realtà intesa nel senso cinematografico ; un genere cinematografico, sotto tutti gli aspetti, peggiore, e il più letterario. Nel senso, anche, del “documentario” in Flaubert, in Zola, in Balzac, in Gide etc (...) Esso (*i.e.* il documentario) si serve della realtà bell'e fatta, senza neppure tentare d'interpretarla, per non scadere troppo facilmente in quel falso genere cinematografico che è la realtà “arrangiata”, ammobbiliata, decorata con elementi esterni, con “nature morte”.¹³

Malaparte evoca a questo proposito Baudelaire che, grande critico d'arte, avrebbe senza dubbio osservato che il documentario cinematografico, così come la pittura, rischia di continuo di cadere nella “natura morta”, “arrangiando” la realtà stessa entro i limiti del documento e del *pastiche* : il falso “poetico” di Jean Cocteau in cinematografo. Invece, Malaparte con *Il Cristo proibito*¹⁴ propone un

¹² Cf., C.Malaparte, *Regista compositore e regista direttore*, in : “L'occhio magico”, dicembre-gennaio 1951.

¹³ Ibidem

¹⁴ Ricordiamo che il film fu proiettato la prima volta il 24 marzo 1951 a Padova e fu selezionato in seguito per partecipare al festival di Cannes, con altri films, quali : *Miracolo a Milano* di V. De Sica ; *Il miracolo della speranza*, di Pietro Germi e *Napoli milionaria* di E. De Filippo. L'Italia ebbe il primo premio per la migliore selezione nazionale. Il primo premio per il miglior film fu dato *ex aequo* a : *Miracolo a Milano* e al film svedese *Mademoiselle Julie*. Il presidente della giuria era André Maurois. Per maggiori dettagli si veda il riassunto francese, *infra*.

tentativo d'interpretazione, nel momento in cui decide di rifiutare la realtà assestata e regolare del “romanzo” per sostituirla con materiali grossolani sui quali intervenire per scartare, elaborare e ricomporre : operazioni che permettono di creare, seduta stante, un personaggio, un ambiente, un dialogo, modellando le differenti parti alla necessità del tutto. E' questo, per lo scrittore, l'incontro della letteratura col cinema, a condizione però che il regista sia anche l'autore del soggetto, della sceneggiatura e dei dialoghi : un solo uomo, l'unità d'autore, può creare un'opera d'arte, non una *équipe* di specialisti. In questo senso, Malaparte si richiama all'esempio di Pabst, Chaplin, René Clair, Stroheim, Orson Welles, De Sica. Così dichiara in una conferenza stampa :

*Comment le réalisateur peut-il oeuvrer sur le scénario d'un autre, avec l'apport d'intelligences diverses, et créer une unité, un tout ?*¹⁵

E ancora, più precisamente :

Il regista che si limita a realizzare un soggetto e una sceneggiatura altrui fa semplicemente del mestiere : è simile a uno scrittore che narresse il soggetto di un altro, servendosi del canovaccio narrativo di un altro. Si pensi al canovaccio di un romanzo trovato fra le carte postume di Dostojewski, e “raccontato” da Moravia. E' vero che ogni regista ha un suo proprio stile, e che è appunto con questo suo stile personale che egli realizza cinematograficamente il soggetto e la sceneggiatura di un altro. Ma ciò è vero solo fino a un certo punto : poiché il suo stile si riduce quasi esclusivamente entro i limiti della tecnica ; la quale essendo propria del regista, costituendo quasi essa sola quel che si dice il suo stile personale, rimanendo sempre eguale, qualunque sia lo stile del soggetto, della sceneggiatura, dei dialoghi (altrui), costituisce un elemento fisso, immutabile, necessariamente in contrasto con lo stile (altrui) del soggetto, della sceneggiatura, e dei dialoghi. Da ciò nasce quell'inevitabile miscuglio di stili, di cui ho detto sopra, che è sensibile in tutte le opere cinematografiche nelle quali il regista non sia al tempo stesso anche l'autore del soggetto, della sceneggiatura e dei dialoghi. (Il che non avviene, ad esempio nei films di Chaplin, di Stroheim). E non vale dire che il regista sceglie il soggetto e la sceneggiatura che meglio si adattano al suo stile personale : poiché tale coincidenza fortunata non può, nella vita di un regista, accadere che una volta sola, o rarissimamente. Quando invece capita tutti i giorni di vedere questo o quel regista, e dei migliori (specie americani), passar da Dostojewski a Dickens, da Flaubert a

¹⁵ Cf., “Tribune de Lausanne”, 23 giugno 1951.

Tolstoj, come se Dostojewski, ad esempio, contenesse in sé gli stessi elementi (propri dello stile personale del regista) che contiene Flaubert.¹⁶

Ma già nel 1937 Malaparte ha espresso nel numero monografico di *Prospettive* dedicato al cinema le sue specifiche idee a riguardo. Nell'articolo di apertura (pp.5-12), intitolato : “Verità sul cinema”, oltre una panoramica del cinema internazionale in rapporto a quello italiano, ritroviamo alcuni passi che anticipano l'esperienza del *Cristo proibito* . Così scrive Malaparte :

(...) La funzione del cinema nella vita moderna non dipende, per fortuna, dal maggiore o minor successo delle teorie e delle estetiche di cui esso è pretesto. La sua influenza non è unicamente di ordine estetico, ma soprattutto di ordine morale, politico, e sociale. Ed è solo a questo titolo che mette conto di esaminare quale sia la vera natura del cinema, e quale, perciò, la sua influenza sui costumi, il gusto, la morale e l'educazione dei popoli(...). L'invenzione di Lumière ha permesso al teatro di staccarsi da terra, di spiccare il volo, di superarsi, di “liberarsi dalla realtà del teatro”. Il cinema come superteatro, come “realtà surrealistica del teatro”. Questa definizione “surrealista”, intesa in modo empirico (ed è in modo assolutamente empirico che va interpretato tutto ciò che si riferisce al cinematografo) significa che la macchina da presa ha consentito al teatro non solo di accrescere e di ampliare all'infinito i suoi modi e la sua sfera d'azione, di dar maggior libertà e intensità ai suoi mezzi d'espressione, ma specialmente di capovolgere i suoi rapporti col mondo della natura e della realtà. Nei confronti della natura e della realtà, il teatro rappresentava un artificio, una convenzione. Il cinematografo, al contrario, ha fatto della natura e della realtà un artificio, una convenzione cinematografica. All'antica convenzione : “questa scena rappresenta un bosco” ha sostituito l'altra : “questa scena rappresenta la scena di un bosco”. Ha realizzato cioè, quel che era la suprema aspirazione del teatro romantico : poter spalancare le quinte di cartone alle forze, agli elementi, ai fatti della natura, piogge, vento, tempeste, alberi, prati, fiumi, monti, mari. E torme di cavalli al galoppo, naufragi, incendi. Ma vere piogge, vero vento, vere tempeste, veri alberi, prati, fiumi, monti, mari. Veri cavalli, veri naufragi, veri incendi. Non soltanto le *plein air* : ma la natura e la realtà come artifici e convenzioni cinematografici, come personaggi e come macchine sceniche. (...) Il cinema è, prima di tutto, un fatto di cultura, di civiltà. Più e meglio di qualunque altra forma, più e meglio della letteratura, della pittura, della musica, dell'architettura, della scultura, è lo specchio della civiltà di un popolo e di un'età, è l'espressione e la rappresentazione del

¹⁶ Cf., *L'Occhio magico*, cit.

gusto, delle idee, dei sentimenti e dei costumi del proprio tempo, risente del clima storico, politico, sociale, e morale in cui vive.

Così inteso, solo il cinema è in grado di sferzare un attacco alla totale indifferenza verso i problemi dell'uomo, così che verità umana e verità poetica, idealità e realtà possono convivere sullo schermo. Così dichiara lo scrittore :

*Je sais bien, je suis un blanc-bec du cinéma. Mais quelle importance puisque, selon moi, le cinéma est une arme avant d'être un art ?*¹⁷

E quanto all'uso di quest'arma, Malaparte afferma in un'intervista :

Io faccio un film non per fare un film ma perché ho qualcosa da dire su un certo argomento, e questo qualcosa non posso che dirlo che in linguaggio cinematografico. Chi credesse che io trascuro il mio lavoro letterario per tentare un'esperienza dilettantistica si sbaglia. La mia intenzione è di operare con la massima serietà in questo campo della mia attività artistica, tanto più che mi sembra che anche il cinema italiano, come già tutto il cinema europeo, americano, cominci a dar segni di crisi, che non è una crisi tecnica, ma d'intelligenza, di cultura, di gusto. Nel film neorealistico ormai non c'è più niente, ed esso si regge soltanto su un dato puramente formale. E' come la cornice senza la tela. Il bellissimo film di De Sica *Ladri di biciclette* è una specie di tragedia eschilea in cui non v'è nulla, neanche la bicicletta perché l'hanno rubata. E che questa tragedia formalmente sia bellissima non ha nessuna importanza agli effetti dell'avvenire del cinematografo. Ho scelto, in questo caso, il linguaggio cinematografico per dire quello che voglio poiché certe volte il linguaggio letterario non basta più ad esprimere certe esigenze morali e sociali del mondo moderno, appunto perché questo mondo moderno rifiuta qualunque interpretazione letteraria di se stesso.¹⁸

Possiamo dunque chiederci se il *Cristo proibito* possa essere definito come un film *neorealista*. Certo, se teniamo conto della cronologia, lo stile neorealista di *Kaputt* (uscito alla fine del '43) ha influenzato molta cinematografia italiana successiva. Eppure, se si tratta ancora di neorealismo, questo, nel *Cristo proibito*, non è altro che il materiale di una sorta di opera tragica dove la realtà non è che

¹⁷ Cf., "Carrefour", 12 giugno 1951.

¹⁸ Cf., "Il Giornale", Napoli, 2 agosto 1950

l'alibi di una fatalità che la supera : solido o fragile che sia il pensiero, la “filosofia”, rintracciabile nei numerosi monologici, che ne consegue. Non ci scostiamo dunque molto dal giudizio di G.-P. Brunetta che parla di “potere radiante del neorealismo”, il quale una volta dissoltosi, vede la sua energia disperdersi in svariate direzioni ed investire anche personalità imprevedibili e lontane fra loro, per evolversi in situazioni, filoni, tensioni, progetti molto diversi fino agli anni '60.¹⁹

In verità, mancava nel film neorealista, così come sapevano, a nostro avviso, anche De Sica e Rossellini, la reazione del popolo italiano alla storia, una reazione morale e di costume : quella dei sentimenti che costituiscono la sua tradizione e la sua storia. Un popolo con la sua visione del bene e del male, con la sua religiosità, il suo sacrificio, che non capisce i grandi principi politici e la giustizia o la libertà se non come soluzione dei suoi problemi esistenziali, della sua miseria acuitasi con la guerra, con la lotta partigiana. In questo senso, in un clima d'abbandono e di confusione post-bellica, Malaparte cerca di fissare sullo schermo quel popolo con le sue passioni e le sue idee, i suoi principi, fra commozione e crudeltà. Da questa stessa situazione di “decadenza”, già narrata nella *Pelle*, sembra poter venire il riscatto nell'attuazione della morale del Cristo : soffrire e morire per gli altri. Una sorta di “socialismo cristiano” alla cui irradiazione non sono estranee le urgenze della storia del dopoguerra che pervasero di populismo, socialismo, marxismo, socialdemocrazia, di cattolicesimo la società italiana e gran parte degli intellettuali d'Italia. In questo contesto, Malaparte esprime però il suo personale pensiero : sono gli innocenti che devono sempre pagare ma sono essi che fanno camminare il mondo.

La finalità etica e cristiana del *Cristo proibito* (che diventa così un film a tesi) vuole dimostrarci che lo “spiritualismo” è stato sopraffatto dal “materialismo” e che assistiamo alla fine dell'Europa cristiana, quell'Europa che appare come lemma fin dalla prima stesura del *Cristo proibito* (e di cui la Toscana, la madre Toscana, archetipo malapartiano, sembra il centro gravitazionale), l'Europa la cui “decadenza” ha schiacciato sia l'umanità sia la fierezza del singolo. Le parole “sofferenza” e “sacrificio” per gli altri non esistono più ; gli uomini hanno dimenticato il Cristo che è divenuto proibito nella

¹⁹ Scrive G.P. Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Bari, Laterza, 1991 : pp.400-401 : “Questa forza radiante della luce neorealista (...) colpisce proprio di striscio il *Cristo proibito*”, che per l'appunto noi riteniamo fuori da questa corrente.

società moderna. Come si può ancor dire che la migliore vendetta è il perdono ? Si può ancora credere nel mito della giustizia individuale ? E' ancora possibile un minimo di sacrificio personale ? Interrogativi, consoni a opere come *Kaputt* e *La pelle*, che “svelano” come il magistero del Cristo, per Malaparte, sia condannato dalla società moderna, e come tale “oblio” sia radice dei nostri mali : questa convinzione dello scrittore si accompagna, inoltre, alla dolorosa pietà per le vittime dell'epoca.

Non ci sembra però che il *Cristo proibito* sia il film del perdono, o che Malaparte miri a un Redentore che dovrebbe riscattare l'umanità in disgrazia : piuttosto egli pare scoprire, nel più profondo dell'esistenza, un bisogno d'ideale, scaturito dalla stessa umanità. Così Malaparte opera nel cinema rimanendo un letterato che ha preso, per un attimo, la macchina da presa per illustrare una storia che invece era stata originariamente pensata in modo narrativo.²⁰ Se, le immagini fanno d'appoggio alle parole (la vicenda va quindi letta più che guardata) Malaparte non è venuto meno allo “scrittore”. Al contrario : è meglio, a nostro avviso, che non l'abbia fatto, così che i personaggi sono rimasti reali senza divenire assurdi, irreali²¹. Di conseguenza, il racconto-film mantiene l'intelaiatura del “romanzo” e ne risulta perfino, a tratti, valorizzato figurativamente e narrativamente. Attraverso lo stile risolutamente lirico del film, la cui vera tecnica²² è la sensibilità per il dettaglio, Malaparte è riuscito, nonostante tutto a nostro avviso, a operare un'elaborazione intensa, un'esecuzione meticolosa, infine una selezione e un montaggio severi del testo originario.

²⁰ Spesso i giornalisti che intervistarono Malaparte sul set riferirono che egli dirigeva il *Cristo proibito* “come se raccontasse una storia ai suoi amici”.

²¹ Sul personaggio cinematografico si tenga presente L. Charini, *Arte e tecnica del film*, Bari, Laterza, 1965, p.251 e C. Bo, *Il personaggio nel romanzo e nel film*, in “Bianco e nero”, aprile 1950, per cui nel cinema il “personaggio-oggetto” non ha mai la “profondità psicologica” e la “libertà” del personaggio romanzesco.

²² Della tecnica cinematografica Malaparte non conosceva nulla ; cf. la sua dichiarazione a F.Rico, in : “L'espoir de Nice”, 17 aprile 1951 : “*essayer dans le cinéma, lorsque l'on ne connaît pas le maniement de la caméra est une chose atroce. J'ai souffert des nuits et des jours entiers lorsque j'ai tourné le film, me demandant chaque minute si je ne m'étais pas trompé et si je ne commettais pas d'erreurs.*”.

Fra i materiali malapartiani inediti sono stati rinvenuti altri due “copioni” che lo scrittore ha approntato per realizzare, dopo il *Cristo proibito*, il suo progetto di dedicarsi, negli anni '50, al cinema : *Il compagno di viaggio* e *Lotta con l'angelo*, che in questa sede ci limitiamo a segnalare. Quattrocentotrentasei cartelle dattiloscritte per un totale di 374 scene divise in due tempi, *Il compagno di viaggio* narra una storia quanto mai insolita e poetica. Sulla punta della Calabria, nei pressi della rupe di Scilla, nel settembre del 1943, un piccolo reparto di soldati italiani (una ventina), agli ordini di un tenente, presidia un improvvisato caposaldo, del tutto isolato, in attesa dello sbarco delle forze alleate che hanno già occupato la Sicilia. Fra questi soldati semplici, ingenui, d'origine contadina, il bergamasco Calusia, il solo che si salverà, promette di assolvere le ultime volontà del tenente Cafiero, morto durante l'avanzata inglese, restituendone il corpo alla madre, a Napoli. Preparata così una bara con una cassa di munizioni e sistemato sul dorso di un mulo il cadavere perché possa conservarsi, Calusia inizia il suo avventuroso viaggio verso Napoli in “compagnia” della morte. Lungo il cammino vari gli incontri e le vicissitudini : prima con Concetta, una ragazza orfana di diciassette anni, scampata dal bombardamento di Reggio del 3 settembre con le suore, e sfuggita a quest'ultime per non ritornare nell'orfanotrofio, che Calusia prende subito sotto la sua protezione ; con le truppe inglesi ed americane poi, in mezzo a paesi sconvolti dalla guerra, fra la miseria, la fame e la desolazione e le popolazioni in fuga. Calusia e Concetta, con la loro solitudine e angoscia, sembrano gli unici padroni ed abitanti di luoghi deserti, partecipi- loro malgrado- del triste gioco di soldati ubriachi e del disordine dell'invasione straniera, fino al momento in cui Concetta, in un posto di blocco, è caricata a forza da Carabinieri e M.P., e portata via su un camion militare. Fra un gruppo di borsari neri che sfruttano senza scrupolo la povera gente, Calusia incontra Maròsa (Mariagiulia nel soggetto) con la quale compie l'ultimo tratto di viaggio, fra speranze, emozioni e fatiche di una folla anonima in una città, i cui indimenticabili squarci ambientali, drammatici e realistici, ritroviamo nella *Pelle*. Alla fine, non senza colpi di scena, Calusia riesce a consegnare il corpo del tenente morto alla sua famiglia e a ritornare al suo paese portando con sé Maròsa come compagna. Molti personaggi sono figure simboliche della guerra : la marea di sfollati, il soldato sbandato, le case abbandonate, i paesi distrutti, l'avanzata delle truppe alleate e la fuga dei civili, la povera orfanella, l'inseparabile mulo dei soldati, i borsari neri, la donna rimasta incinta e poi abbandonata, le madri e le mogli in attesa

degli uomini in guerra, l'assalto al camion di farina, il penoso esodo familiare ; e ancora la sfatta *maîtresse* che recluta le donne per avviarle alla prostituzione con il miraggio di “onesti” guadagni. Anche il viaggio di Calusia in compagnia del morto con altri morti in un paesaggio luttuoso, appare il pretesto di un itinerario attraverso la guerra e la miseria nelle ragioni della fame, in un Sud allo sbando : la tensione delle varie situazioni è via via allentata da un umorismo che però nasconde l'amarezza della tragedia stessa dei vinti. Il personaggio di Calusia²³ non è nuovo : nel *Sole è cieco*²⁴ appare la figura dell'alpino bergamasco Calusia e del suo capitano, legati da profonda stima e affetto : lì il fronte occidentale del Nord, la Valle d'Aosta, quando ebbe “inizio” la seconda guerra mondiale per l'Italia nel giugno 1940 e Malaparte fu inviato al fronte come ufficiale di complemento, capitano nel 5° reggimento Alpini ; qui lo sbarco alleato nel Sud e la fine dell'avventura militare italiana dopo i tragici giorni del settembre 1943.²⁵

Inoltre dalle carte malapartiane che abbiamo recuperato, *Il compagno di viaggio* risulta scritto nel 1946, in contemporanea con *Il Cristo proibito* e prima della *Pelle*, e ha subito l'elaborazione da romanzo in soggetto e poi in sceneggiatura, con passaggi di struttura narrativa molto più complessi del *Cristo proibito*. Altre tre stesure accompagnano infatti questo scritto : I) *Il compagno di viaggio . Romanzo di Curzio Malaparte* ; II) *Il compagno di viaggio. Romanzo di Curzio Malaparte* ; III) *Trame del film : Il compagno di viaggio di Curzio Malaparte*. La prima stesura è costituita da fogli sparsi ed è molto prossima alla seconda²⁶, la quale presenta la correzione di un titolo precedente : *L'idolo*, modificazione a sua volta di un altro : *La*

²³ Nella *Trama* del film *Il compagno di viaggio* troviamo scritto che Calusia è il nome con cui si chiamano fra loro gli alpini bergamaschi.

²⁴ Il sottotitolo è : romanzo.

²⁵ Lo scrittore ricorda Carusia in un battibecco intitolato “La culla dei miei alpini”, pubblicato sul *Tempo* nel luglio del 1956. Qui scrive : “Sono stato a visitare i paesi dei miei alpini (...) Volevo andare a salutare il mio vecchio attendente, il mio Calusia della Presolana, ma non ne ho avuto il coraggio. Ho pensato alle mie tempie grigie, e poi, chi sa che cosa avrebbe detto Calusia nel vedermi vestito da borghese(...) e ci saremmo messi a ridere l'un dell'altro, ci saremmo dati delle gran manate sulla schiena, e alla fine saremmo andati a bere in qualche osteria, ci saremmo messi a parlare dei nostri compagni morti sul Monte Bianco, morti in Albania, morti sul Don, e ci saremmo commossi (...) Ma non sono andato a trovare il mio Calusia (...) sarà per un'altra volta, mi son detto, quando tornerò quassù, e ci tornerò presto, a riveder la culla di montagne, di boschi, di prati, dove sono nati i miei vecchi alpini bergamaschi del 5°, dove nascono i più puri, i più sereni, i più solidi, i più cari alpini d'Italia.”

²⁶ Pubblicata questa da E.Falqui, con il titolo “L'idolo” (non datato) nel volume postumo : *Il ballo al Cremlino e altri inediti di romanzo*, Firenze, Vallecchi, 1977, nelle *Opere complete* di C.Malaparte.

pecora, La capra. La terza redazione è il soggetto vero e proprio del film, in parte modificato nella stesura definitiva.

Tale soggetto, secondo Edmondo Albertini,²⁷ fu consegnato da Malaparte nell'ottobre del 1956 alla Cines, l'azienda cinematografica di Stato diretta allora da un amico dello scrittore, Aldo Borelli, ed Albertini era allora il suo consigliere d'amministrazione, nonché consulente tecnico e artistico. Malaparte partì poi per la Cina e avrebbe dovuto metter mano alla "sceneggiatura" al ritorno, ma rientrò malato e morì pochi mesi dopo. Eppure la sceneggiatura è già organicamente strutturata e corredata della parola "fine", per cui sorge un problema di datazione. Ma poiché l'anno 1946 con il quale datiamo la stesura del *Compagno di viaggio* appare corretta con 1956, potremmo dedurre sommariamente che su un vecchio nucleo (iniziato e lasciato in frammenti nel 1946, sia esso *La pecora, La capra* o *L'idolo*), Malaparte abbia successivamente costruito il soggetto e la sceneggiatura del *Compagno di viaggio*. In questo senso, la Cines ebbe solamente le poche cartelle del soggetto, ma non la sceneggiatura che appare modificata e con personaggi che "passano" da una stesura all'altra²⁸. Ci preme, per concludere, sottolineare che la mancanza di ciò che nel genere "romanzo" viene definita una "tematica lineare" o una "ricostruzione cronologica", non ci sembra imputabile a Malaparte, se si pensa ai differenti tentativi novecenteschi di scrivere un "non romanzo" per superare i limiti naturalistico-realistici e narrare le nostre scomode e dubbiose "verità".

Di tutt'altro genere l'altra sceneggiatura: *Lotta con l'angelo* le cui centotrentuno cartelle sono invece datate 1952. Il soggetto s'ispira a un fatto di cronaca nera avvenuto a Busto Arsizio nel 1951, quando una giovane domestica fu trovata morta nella cantina del palazzo dove lavorava. Fu riconosciuto colpevole e condannato il vecchio proprietario dello stabile, in cui egli stesso abitava, che aveva segregato la ragazza perché gli ricordava l'amata compagna che lo aveva abbandonato. Nella sceneggiatura²⁹, invece, il fatto si svolge a Pisa dove un uomo anziano, invaghitosi della domestica dei vicini, la rinchiude in casa fino a tentare di ucciderla, una volta scoperto,

²⁷ Cf. "Prospettive libri", n°10, 1981.

²⁸ Così che anche i giudizi di Alberto Lattuada e Liliana Cavani nel numero di "Prospettive libri" sopra citato, vanno considerati alla luce di lettori del soggetto e non della sceneggiatura.

²⁹ Che doveva intitolarsi in un primo momento *Angelo perduto*. La sceneggiatura *Lotta con l'angelo*, sarà prossimamente edita da L.Martellini, per le Edizioni Scientifiche Italiane di Napoli.

facendola precipitare dalla Torre di Pisa, ma è lui a cadere, e la fanciulla si salva.

Sofisticato nella sua densa analisi psicologica, *Lotta con l'angelo* sembra contrapporre la purezza e l'innocenza di una ragazza del popolo, e anche del suo fidanzato e di un fanciullo suo amico, alla scaltrezza e all'impurità del vecchio, la cui pazzia corrompe e contamina sentimenti e ideali. L'opera si colloca all'interno del "genere popolaresco" caratterizzati dalla polarità fra l'eroe positivo e l'eroe negativo, dalla lotta fra angeli e buoni e demoni cattivi, tipica di molti film del periodo post-bellico. Lacrime, abbandoni, prigionie, cuori d'oro, sofferenze subite dai più deboli socialmente, sembrano essere i tratti salienti di vicende che si concludevano quasi sempre con soluzioni ad effetto, "miracolistiche", quali l'inversione dei ruoli : chi ha fatto il male è castigato. Un filone di comunicazione visiva nel quale Malaparte non esitò dunque a cimentarsi, una volta deciso di dedicarsi al cinema.

Luigi Martellini*

* Maître de conférences (ricercatore) en littérature italienne à l'université de la Tuscia (Italie). Sur Malaparte il a écrit entre autres : *Invito alla lettura*, Milan, Mursia, 1977. Parmi d'autres écrits : *Modelli, strutture, simboli. Archetipi leopardiani e altri studi di letteratura*, Rome, Bulzoni, 1986 e : *Introduzione a Pasolini*, Bari, Laterza, 1989