

*Il compagno di viaggio*: un “inedito” di Curzio Malaparte.

Dopo la pubblicazione della sceneggiatura originaria (e delle sue varie elaborazioni e trattamenti fino alla versione cinematografica definitiva: il tutto rimasto *inedito* per mezzo secolo) de *Il Cristo proibito*<sup>1</sup>, il film di cui Malaparte fu regista nel 1951 ed ebbe a Cannes il “Premio per la migliore selezione nazionale” (scelto insieme a *Miracolo a Milano* di De Sica, *Il cammino della speranza* di Germi e *Napoli milionaria* di De Filippo) e a Berlino l’ “Orso d’argento” per i migliori attori (Raf Vallone ed Elena Varzi) e dopo la pubblicazione dell’altra sceneggiatura *inedita* intitolata *Lotta con l’angelo*<sup>2</sup>, presento nell’occasione di questo convegno dedicato ai “Compagni di viaggio tra letteratura e cinema” (che coincide, tra l’altro, col 50° anniversario della morte dello scrittore) il materiale riguardante *Il compagno di viaggio*,<sup>3</sup> un altro (ma non è il solo) “copione” rimasto anch’esso “inedito” che Malaparte aveva approntato per realizzare il suo progetto di dedicarsi, negli anni Cinquanta, al cinema e di muoversi quindi, per usare una terminologia pasoliniana, tra i *lin-segni* (i segni del linguaggio letterario) e gli *im-segni* (i segni del linguaggio delle immagini).

È noto, infatti, che il Pratese tra il ’50 e il ’56 (poco prima della morte avvenuta nel luglio del 1957) si dedicò anche alla redazione di vari soggetti e sceneggiature cinematografiche pur non riuscendo, per motivi che sarebbe complesso ricostruire, a trasformarli tutti in film.<sup>4</sup>

*Il Cristo proibito* restò così l’unico film realizzato, anche se la stesura risaliva a molto prima, essendo stato “pensato” e iniziato a scrivere come romanzo (tra *Kaputt* e *La pelle*, per intenderci), contrattualmente definito (sempre come romanzo) nel 1947, e poi elaborato in soggetto e “copione” nel ’49, girato l’anno successivo e proiettato nel 1951 e lo si può quindi leggere, insieme a *Lotta con l’angelo*, nelle citate edizioni, ovvero riportato al codice linguistico del libro. Parliamo, perciò, de *Il compagno di viaggio* che mi fu, insieme ad altre carte malapartiane, affidato molti anni fa.

Quattrocentotrentasei cartelle dattiloscritte (con una o più delle sette macchine da scrivere di cui Malaparte disponeva in casa) per un totale di trecentosettantaquattro scene divise in due tempi, *Il compagno di viaggio* narra una storia quanto mai insolita e poetica.

Sull’estrema punta della Calabria, nei pressi della rupe di Scilla, nel settembre 1943, precisamente dopo l’8 settembre, un piccolo reparto di soldati italiani (una ventina), agli ordini di un tenente, presidia coi reduci fuggiti dall’isola un improvvisato caposaldo (completamente isolato) in attesa dello sbarco delle forze alleate che hanno già occupato la Sicilia. Fra questi soldati, che ricordano tanto quelli dei *santi maledetti* di Caporetto e de *Il sole è cieco*, semplici, ingenui, di origine contadina (alpini veneti, lombardi, piemontesi e in parte fanti meridionali raccolti alla rinfusa tra i sopravvissuti alle dolorose giornate di Sicilia e riusciti a varcare lo stretto con i mezzi di fortuna) c’è il bergamasco Calusia (che sarà l’unico a salvarsi) il quale, per aderire all’ultima volontà del suo tenente (un certo Cafiero) - che muore durante l’avanzata inglese - promette di restituire il corpo dell’ufficiale alla madre a Napoli. Preparata una bara con una cassa di munizioni e sistemato sul dorso del mulo del reparto il cadavere in modo tale che possa conservarsi per la durata del tragitto, Calusia inizia il suo avventuroso *viaggio* verso Napoli in “*compagnia*” di un morto. Riporto uno

---

<sup>1</sup> C. Malaparte, *Il Cristo proibito*, a c. di L. Martellini, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1992.

<sup>2</sup> C. Malaparte, *Lotta con l’angelo*, a c. di L. Martellini, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997.

<sup>3</sup> Altri hanno argomentato su ques’opera. Solo qualche indicazione orientativa: innanzi tutto G. Bruno Guerri nel suo *L’Arcitaliano. Vita di Curzio Malaparte*, Milano, Bompiani 1980 (poi Milano, Leonardo, 1991). Cfr. anche *L’ultimo scritto inedito di Malaparte: Il compagno di viaggio*, con giudizi di L. Cavani e A. Lattuada e brani inediti, in “Prospettive libri”, n.10, ottobre 1981. Segnalo inoltre i miei contributi sull’argomento: *Le sorprese di Malaparte inedito*, in “Il Giorno”, 10 ottobre 1992 con qualche passo dell’opera, *Malaparte tra letteratura e cinema*, in “Chroniques italiennes” dell’Université de la Sorbonne Nouvelle, n. 44 (dedicato a Malaparte), 1995 ed il volume *Comete di ghiaccio*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2003. E quanto scrive E. Suckert Ronchi nel vol. XII del suo *Malaparte* nelle parti seconda e terza riguardanti: *Il compagno di viaggio* e “*L’idolo*”(Romanzo) e *Il compagno di viaggio* (Sceneggiatura), stampato in proprio dalle Famiglie Suckert e Ronchi nel 1966 e infine l’articolo di V. Guercio su “L’eco di Bergamo” del 12 dicembre 2007 dedicato all’uscita nel novembre 2007 presso Excelsior 1881 (Milano) del “racconto lungo o romanzo breve” (dato per inedito) *Il compagno di viaggio* di Curzio Malaparte.

<sup>4</sup> Mi sia consentito, quindi, rinviare per tutte le informazioni bibliografiche alle *Opere scelte* di Curzio Malaparte, da me curate per i “Meridiani” della Mondadori, Milano, 2003<sup>2</sup>.

stralcio, dalle carte inedite in mio possesso,<sup>5</sup> che descrive nei suggerimenti scenografici (una volta reso cinematograficamente) le fasi dell'episodio in questione che culmina con la morte del tenente Cafiero:

“La battaglia si svolge in quel clima [correzione su: *quell'atmosfera*] allusivo, quasi di sogno, che è quello di certe battaglie nella pittura inglese e olandese: gli uomini sono ombre, gli oggetti ombre di oggetti, un cavallo scosso che attraversa il campo di battaglia deve avere un valore di ‘apparizione’, non di cosa concreta. Dei cannoni dei carri armati, delle artiglierie navali e terrestri, delle mitragliatrici pesanti, non si vede che la vampa. Gli aerei che sorvolano il campo di battaglia, al disopra del [cancellatura di: *soffit*] tetto di nebbia e di fumo, non sono macchine concrete, visibili, ma suoni che suggeriscono l'idea e l'immagine delle macchine volanti. E le voci, lo strepito dei cingoli, il rombo delle [correzione su: *l'urlo delle art*] artiglierie, gli scoppi dei proiettili, il sibilo metallico degli aerei, gli strappi rabbiosi delle mitragliatrici, giungono attutite, quasi remote: sopra tutto le voci umane, che han qualcosa di irreale, sembrano voci chiamanti da un mondo lontano. Anche il tenente cade. [cancellatura: *Egli chia*] ‘Se muoio, non lasciarmi qui, dice l'ufficiale al suo [correzione su: *morente*] attendente, l'alpino Calusia, (Calusia è il nome [cancellatura: *che*] con cui gli alpini bergamaschi si chiaman fra loro), un bergamasco forte, dal viso ingenuo e buono, che quando si commuove tartaglia in dialetto, e arrossisce, non lasciarmi qui, Calusia, portami a casa mia, a Napoli. [cancellatura: *Dalla*] Da mia madre. [cancellatura: *Tutti a*] Palazzo Pignatelli, Monte di Dio, Napoli...’ Calusia si curva sulle labbra del morente: ‘signor tenente, signor tenente, dice piangendo, non ho capito bene...Palazzo?... ‘Questa lettera...qui...nella tasca...portala a mia madre...dille che...’ ‘Ma dove? a Napoli? dove? palazzo?...signor tenente, scusatemi, non ho...non ho capito...’ dice Calusia scuotendolo con dolcezza. L'ufficiale non può più parlare, muove appena le labbra, sorridendo, poi piega il capo sulla spalla. Calusia lo (sic) scuotendolo dolcemente, come per svegliarlo, lo chiama a voce bassa, piangendo. Poi gli toglie di tasca la lettera, legge l'indirizzo scritto sulla busta, sillabando: ‘Donna Immacolata Cafiero, Palazzo Pignatelli, Monte di Dio, Napoli’, si curva sull'ufficiale morto, gli dice con estrema [correzione su: *a voce cin*] dolcezza: ‘ho capito, signor tenente, se non muoio vi porterò a casa vostra, da vostra madre, signori sì, signor tenente, ai vostri comandi, signor tenente...’ Calusia si guarda intorno. Solo pochi sopravvivono. Il terreno è sparso di feriti e di morti. Davanti a sé vede sorgere nel fumo e nella nebbia ombre nemiche [cancellatura di: *gli*] intimano la resa agli ultimi difensori. Calusia afferra il calcio della mitragliatrice, spara con rabbia, [cancellatura di: *piaa*] piangendo. A un tratto è colpito alla [cancellatura di: *tes=taa*] testa, cade tramortito. Nel silenzio improvviso, si scorgono alcune ombre apparire sul parapetto del caposaldo, si ode una voce che ordina: ‘Portate via i feriti’. [correzione su: *feriti. Ai morti provvederemo*] Si vedono ombre muoversi, raccogliere i feriti, deporli sulle barelle, allontanarsi. A poco a poco il vento spazza la cortina di fumo e di nebbia, il sole illumina la campagna solitaria, il mare ancora incerto nella caligine delle esplosioni, il terreno sparso di morti. Calusia riprende i sensi, si solleva sul gomito, si guarda intorno, si trascina sull'orlo del parapetto. Lontano, sulla strada, con un rombo dolce, remoto, [cancellatura: *passa*] scorre un grigio fiume di macchine. Calusia si lava la ferita con l'acqua di un bidone, poi si mette al lavoro. Come tutti gli alpini bergamaschi, come tutti i Calusia, è anche un buon carpentiere. Con alcune tavole che schioda dalle pareti della baracchetta del Comando, improvvisa una solida cassa, che sembra una cassa d'imballaggio, va a una masseria abbandonata, che si scorge fra gli alberi, riempie un sacco di carbonella e un altro di fieno, torna al caposaldo, imbottisce la cassa di fieno e di carbonella, vi adagia il corpo del tenente, lo copre di carbonella e di fieno, poi inchioda il coperchio della cassa, e sul coperchio, con un pennello e un barattolo di vernice, scrive il nome del tenente, l'indirizzo ‘Palazzo Pignatelli, [cancellatura di: *Via*] Monte di Dio, Napoli’. [cancellatura di: *Il più è*] Ed ora, come trasportare la cassa? Presso la masseria vaga un asino abbandonato. Calusia gli si avvicina, gli parla con dolcezza. L'asino lo segue docilmente. Calusia gli carica la cassa sulla schiena, la lega

---

<sup>5</sup> Riguardanti la *Trama del film Il compagno di viaggio*.

con una fune. Poi si volge ai compagni caduti, sparsi sul terreno: ‘Ciao, alpini, ciao, fanteria’ dice. Si fa il segno della croce, afferra l’asino per la cavezza, si avvia voltandosi indietro ogni tanto.”

Lungo il cammino, per altro articolato per vie traverse, stradine di campagna, sentieri nascosti, casolari sparsi nel verde e di cui Malaparte coglie gli odori, i colori, i sapori dell’aria e della natura riflessa sotto un sole autunnale, sono vari gli incontri e le peripezie: prima con Concetta (una ragazza orfana di diciassette anni scampata con le suore dal bombardamento di Reggio nella notte del 3 settembre e poi fuggita dalle stesse suore per non tornare nell’Orfanotrofio ed assaporare quella strana, quasi incosciente, “libertà” di pericolo e di morte) che Calusia - nella sua bontà altruistica - prende sotto la sua protezione; poi con truppe inglesi ed americane, in mezzo a paesi sconvolti dalla guerra, tra la miseria, la fame e la desolazione, case abbandonate (quello dell’abbandono è un segno descrittivo costante) e popolazioni in fuga: una confusione indescrivibile di persone e cose, in gran parte donne.

Scrivendo Malaparte nello stesso brano inedito: “Molte sono giovani e belle: fuggono la paura, la fame, i villaggi diroccati, i campi devastati, salgono verso il Nord in cerca di lavoro, attratte dal miraggio delle grandi e popolose città moderne, del facile guadagno, della vita serena e sicura. Quell’esodo femminile è forse il fenomeno più interessante e significativo di quel triste periodo. Se gli uomini fuggivano la miseria antica, l’ozio obbligato del Sud, l’ingiustizia, la prepotenza, con la speranza di una nuova vita di lavoro e di benessere, non bisogna credere che le donne fossero mosse e spinte dalla speranza, se con tal nome si può chiamare, di un immondo commercio. Esse fuggivano, nella grandissima maggioranza, la miseria, la schiavitù, la fame, l’angoscia: andavano in cerca di un paese più ricco, più ordinato, più giusto, più civile del povero paese che abbandonavano. Sempre, in ogni tempo, la disfatta rappresenta per le popolazioni più misere, più infelici, una sorte di meravigliosa e terribile occasione di libertà, a una vita nuova più ricca e più dignitosa”. Un passaggio descrittivo che sembra richiamare in mente l’incipit de *La pelle*.

Calusia e Concetta, con la loro solitudine e la loro angoscia, sembrano essere le uniche presenze che si muovono lungo un itinerario preciso e *viaggiatori* (con tutti i significati di cui questo *viaggio* è carico) verso una meta, attraverso luoghi deserti, partecipi - loro malgrado - della triste realtà ambientale fatta di soldati ubriachi, del disordine di un’invasione straniera, di gente che tra paura e speranza si sposta invece in modo indistinto e caotico...fino alla separazione da Concetta, caricata a forza (da Carabinieri e M.P.) e portata via su un camion militare in un posto di blocco.

Tra un gruppo di borsari neri che sfruttano senza scrupolo la povera gente, Calusia incontra un’altra donna, l’incinta Maròsa (Mariagiulia nel soggetto), con la quale compie l’ultima parte dell’avventuroso *viaggio* fino a Napoli tra speranze, emozioni, fatiche di una folla anonima in una città, di cui Malaparte ci presenta indimenticabili squarci ambientali e che poi avrebbe drammaticamente e realisticamente descritto ne *La pelle*. Alla fine, non senza colpi di scena, Calusia riesce a consegnare il corpo del tenente morto alla famiglia e rientrerà nel suo paese portando con sé Maròsa come sua compagna: è chiaro il messaggio dello scrittore che si serve della pietà che Calusia ha per i vivi e per i morti, facendogli compiere un ulteriore atto di bontà e di umanità (dopo quello della consegna del corpo del morto) accettando un figlio non suo (“non dovranno più esserci orfani, sulla terra”- dice a Mariagiulia), quasi una vita che deve nascere dalla morte che li circonda, ovvero quella morte che produce la speranza del futuro con la forza di continuare. Calusia è il depositario di questo complicato lascito, centrale e fondamentale dell’opera, un semplicissimo Calusia col suo senso innato della responsabilità, con la sua onestà, col suo candido pudore, con la sua elementare logica comportamentale, col suo rozzo e primitivo carattere montanaro, quasi che i valori più complessi e profondi trovassero spazio negli animi più umili e ingenui. Un Calusia che si addormenta col braccio affettuosamente appoggiato alla cassa che contiene il morto accarezzandolo ogni tanto con dolcezza e che assurge a parametro morale, quella morale che caratterizza tutta l’opera di Malaparte.

I moltissimi personaggi, allora, di questo *viaggio* sono le figure-simbolo non solo delle situazioni tipiche di una guerra *affollata* da una marea di *sfollati*, di soldati sbandati, di principi perduti, di

ideologie cadute e/o tradite, di affetti distrutti, il tutto fuso dallo scrittore nelle descrizioni dell'avanzata delle truppe alleate o nella fuga dei civili, nella figura della povera orfanella Concetta o nella presenza dell'inseparabile mulo-*altro*-compagno di *viaggio* di Calusia e dei nostri soldati, nell'incontro coi borsari neri o con la donna (Mariagiulia) rimasta incinta e poi abbandonata, tra ladri e capi politici e militari che hanno ingannato il popolo, nell'assalto al camion di farina e tra le mamme atterrite coi loro bambini in braccio attraverso il penoso esodo femminile, la vecchia a sfatta *maîtresse* che recluta ragazze e donne per avviarle alla prostituzione col miraggio di "onesti" guadagni e nella ritrovata fratellanza tra soldati avversi: è anche un *viaggio* in compagnia di tutto questo.

Era anche una lunghissima serie di situazioni che uno scrittore come Curzio Malaparte conosceva fin troppo bene nel suo ruolo di presenza, sia come narratore sia come protagonista lungo la sua esistenza, il suo muoversi tra la guerra e i fronti di tutta l'Europa. Cosicché il *viaggio* di Calusia in *compagnia* di un morto, con intorno altri morti, in un paesaggio di morte e in una geografia di morte, appare il *pretesto* malapartiano di un "altro" *viaggio* (quello del popolo e della povera gente) attraverso la guerra e la miseria nelle regioni della fame (dalla Calabria fino a Napoli) in un Sud allo sbando (come il resto d'Italia), pur nelle tensioni delle varie situazioni che via via si presentano, anche se questa tensione è a volte allentata da un umorismo che però visibilmente nasconde tutta l'amarezza della tragedia umana e psicologica dei protagonisti maggiori o minori, tutti vinti nelle loro esistenze fallite. E a proposito di questa condizione dell'animo, l'aspetto psicologico della guerra è l'altro risvolto che dà un ulteriore significato a questo *viaggio*, ovvero il disprezzo, evidenziato dallo scrittore, da parte del vincitore per il soldato vinto e la persuasione per il vincitore che sia nel suo diritto attentare al pudore di quelle donne o dimenticare il rispetto per l'essere umano. *Viaggio* che, proprio perché prosegue attraverso un'incalzante successione di immagini e di sequenze, suggerisce il passare del tempo, l'alternarsi dei giorni e delle notti, l'avvicinarsi della meta.

*Viaggio*, infine, verso una ritrovata coscienza di giustizia. Si legge in un passo: "[...] Perché avete paura di assumere la responsabilità di una rivolta? avete paura di ammutinarvi? Perché? volete seguitare a scappare di nascosto, senza pericolo? sempre vigliacchi, sempre furbi, queste carogne di italiani. Mai un atto di coraggio, mai un atto virile. Tutti pronti a scappare, sempre, a tradire, ad arrendersi, a disertare: mai a rivoltarsi. Su, via, abbiate il coraggio di ribellarvi [...]"<sup>6</sup>

Constatazione che ritroviamo nel comportamento di Calusia nell'episodio dell'assalto al camion di grano: "[...] Calusia squarcia col coltello i sacchi di grano, e mentre distribuisce il grano alla popolazione, la insulta rimproverandole il suo contegno pavido: 'Perché non avete difeso il vostro pane contro i ladri? quando un popolo perde la guerra, i ladri se lo mangiano vivo. Vi rubano il pane, e voi state a guardare? Sono anch'io un povero diavolo come voi, ho fatto lealmente il mio dovere di soldato, non è colpa mia, non è colpa vostra se abbiamo perso la guerra. Ma la guerra contro i ladri non la voglio perdere. Dobbiamo aiutarci tutti l'un l'altro a far la guerra contro i ladri, perché sono i ladri i veri nemici d'Italia'. Così dicendo distribuisce il grano alla folla. Un uomo ancora vestito di panni militari, ma con un cappellaccio da borghese in testa, uno sbandato, dice: 'Non possiamo far nulla. I ladri son più forti di noi'. Non è vero, grida Calusia, i ladri son forti perché voi siete pecore".

Sembra quasi di sentire quel capo rivoluzionario, descrittoci da Machiavelli nelle *Istorie fiorentine*, che guidava il "tumulto dei Ciompi" ed arringava gli operai sulla loro mancanza d'azione, condizionati dalla coscienza o dalla vergogna o dalla morale, e che - di conseguenza - "nella servitù sempre e nella pietà affogano". Un concetto tipicamente malapartiano che veniva da molto lontano; si pensi solo ad un'opera come la *Tecnica del colpo di Stato*.

Lo scrittore, del resto, riteneva importante l'episodio di Calusia nell'economia morale del film che da *Il compagno di viaggio* sarebbe scaturito: "perché mostra - scriveva - il lento ridestarsi, in Calusia, e in tutti quelli come lui, borghesi e militari, che in quei giorni erano migliaia e migliaia, e

---

<sup>6</sup> Dai materiali inediti riguardanti *Il compagno di viaggio*. Romanzo di Curzio Malaparte.

nel popolo stesso, forse più nelle donne che negli uomini, di quel senso di responsabilità individuale e collettiva, sulla quale si fonda la coscienza civile degli uomini e dei popoli. In tanto disordine, in tanta confusione e miseria e fame e umiliazione, quelle infelici popolazioni affamate, impaurite, umiliate, cominciano a intravedere un barlume di speranza, a capire che la passività di fronte al delitto è complicità, che un popolo, il quale non sa difendere il proprio pane, fosse pure a prezzo del proprio sangue, non è degno d'essere un popolo libero. (In un certo senso, Calusia è qui la replica di Renzo Tramaglino). Non vi è nulla di sovversivo in questo episodio, in cui il sentimento di libertà e di giustizia sociale si sveglia in Calusia alla vista dei due Carabinieri feriti e sopraffatti, come solidarietà con i due militi che, in quel momento e in quel luogo, rappresentano non già la vecchia società travolta dalla disfatta, ma la difesa di quel diritto umano e sociale, (il pane), sul quale si fonda la nuova società italiana che sta nascendo dal dolore, dal disordine, e dalle umiliazioni di quei giorni". Il *viaggio* di Calusia *in compagnia di un morto* ha anche questo ulteriore significato.

Il personaggio di Calusia (protagonista sia della trama del romanzo pensato sia della sceneggiatura approntata), però, non è nuovo in Malaparte. Difatti è nel 1940 che Malaparte con *Il sole è cieco* (pubblicato però nel '47) dava l'avvio ai suoi scritti sulla seconda guerra mondiale, che proseguivano fin oltre gli anni Cinquanta, con: *Il Volga nasce in Europa* (1941, ma pubblicato nel '43), *Kaputt* (1944), *La pelle* (1949), *Mamma marcia* (1951, ma edito nel '59) e all'interno prima *Il Cristo proibito* (che occupa uno spazio di scrittura dal '45 al '50) ed ora *Il compagno di viaggio*. Proprio ne *Il sole è cieco* (sottotitolo: *Romanzo*) appare la figura dell'alpino bergamasco Calusia e del suo capitano, legati da affetto e profonda stima, come il Calusia de *Il compagno di viaggio* col suo tenente.<sup>7</sup>

Lì i luoghi del fronte occidentale del Nord (Valle d'Aosta) quando ebbe *inizio* il secondo conflitto mondiale per l'Italia che nel giugno del 1940 entrò in guerra contro la Francia (e Gran Bretagna) e vedeva Malaparte arruolato e inviato al fronte come ufficiale di complemento, capitano del 5° Reggimento Alpini; *qui* i luoghi dello sbarco alleato nel Sud (Sicilia-Calabria) e *fine* dell'avventura militare italiana dopo i tragici giorni del settembre del '43: anni che vedevano Malaparte ancora in prima linea come del resto lo era stato nella prima guerra mondiale.

Lo scrittore ricorderà poi Calusia in un "Battibecco" dal titolo *La culla dei miei alpini*<sup>8</sup> dove scriveva: "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 cosa avrebbe detto Calusia nel vedermi vestito da borghese [...] e ci saremmo messi a ridere l'uno 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 son 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".

Ma quel proposito di ritornare non si è più avverato (lo scrittore morirà l'anno seguente) ed il Capitano-Malaparte non rivedrà più il suo Calusia, proprio come il Capitano de *Il sole è cieco* o il Tenente de *Il compagno di viaggio*. Un proiezione dell'autore che diventa personaggio delle sue opere, in questo *viaggio* che equivale, per una sorta di proprietà transitiva, anche ad un *viaggio* nella memoria al fine di recuperare presenze, ormai assenti, di ricordi lontani che hanno segnato l'esistenza di esperienze e un'epoca della vita di Malaparte.

Inoltre nelle carte in mio possesso, *Il compagno di viaggio* risulterebbe scritto nel 1946 (in contemporanea quindi col citato *Il Cristo proibito* e dopo *La pelle*) ed anche quest'opera avrebbe subito l'elaborazione da romanzo a soggetto e poi la trasformazione in sceneggiatura, con un *iter* di scrittura e con passaggi di struttura narrativa molto più complessi de *Il Cristo proibito*. Difatti alle quattrocentotrentasei cartelle dell'accennata sceneggiatura completa fanno da corredo *tre* stesure

<sup>7</sup> Sui due Calusia rimando al mio *Comete di ghiaccio*. "Il sole è cieco" di Curzio Malaparte (*Stesure e varianti*), citato.

<sup>8</sup> Pubblicato, sull'omonima rubrica che Malaparte curava per il settimanale "Tempo", nel luglio del 1956 e poi raccolto in C. Malaparte, *Battibecco (1953-1957)*, Firenze, Vallecchi, 1967, pp. 545-547.

(riunite in cartelline plastificate) così strutturate: I, *Il compagno di viaggio. Romanzo di Curzio Malaparte*; II, *Il compagno di viaggio. Romanzo di Curzio Malaparte*; III, *Il compagno di viaggio di Curzio Malaparte*. Queste “titolazioni” compaiono sulle prime pagine di ogni stesura.

La *prima* è costituita da fogli dattiloscritti sparsi e incompleti, ovvero cartelle numerate 1-15 e 21-35 (con sul lato in alto a sinistra la scritta: “si sente la I stesura” e con sul lato in alto a destra la scritta a mano: “però completare quell’*Idolo*”) e un allegato “brano” (così è definito sul fianco destro con la data 1946, mentre sul lato sinistro si legge la dicitura “romanzo”, entrambe scritte a mano) intitolato *Il compagno di viaggio* di tre cartelle non numerate a macchina, ma a matita (57-58-59).

La *seconda* composta di due cartelle iniziali non numerate (una sorta di “introduzione”) e da 1 a 51 numerate, divise in VI parti (forse capitoli) ma incomplete, ma la cui continuazione risulta essere dalla cartella n.28 della stesura precedente; sulla cartella numerata col n.1 è leggibile un precedente titolo scritto a macchina: *La pecora-La capra* cancellato e sostituito sopra da un titolo scritto a mano: *L’idolo*, anch’esso cancellato e sostituito ancora sopra da un altro titolo scritto a mano: *Il compagno di viaggio*.

La *terza* composta da cartelle numerate 1-33, intitolate *Il compagno di viaggio di Curzio Malaparte*, con sopra l’aggiunta scritta a mano: “Trama del film” e con all’ultima cartella la firma battuta a macchina: Curzio Malaparte. Dovrebbe trattarsi del soggetto del film, in parte poi modificato nel contenuto nella sceneggiatura finale.

La stesura che ho indicato come *seconda* risulta essere stata pubblicata da Enrico Falqui, col titolo *L’idolo* (non datato) nel volume di Malaparte postumo *Il ballo al Cremlino e altri inediti di romanzo*.<sup>9</sup> Si tratta, ovviamente, di materiale di scrittura, appunti, stralci da comporre e ricomporre, appartenente il tutto al laboratorio di Malaparte, il quale operava montando le sue opere e aggiustando pezzi e componendo strutture diverse<sup>10</sup>, dove anche i personaggi e la dinamica dei fatti appaiono e scompaiono coi loro nominativi e con nomi e situazioni cambiate e modificate, in questo specifico caso sia nelle *tre* stesure indicate, sia nella sceneggiatura definitiva, sia nel soggetto originario.

Soggetto che, secondo quanto dichiarò Edmondo Albertini in un’intervista<sup>11</sup>, Malaparte consegnò nell’ottobre del 1956 alla Cines, l’azienda cinematografica di Stato diretta allora da Aldo Borelli, amico e ammiratore di Malaparte. Albertini era in quel tempo consigliere d’amministrazione, nonché anche consulente tecnico e artistico del presidente Borelli. Malaparte partì poi per la Cina e avrebbe dovuto mettere mano alla “sceneggiatura” al ritorno. Ma, è noto, lo scrittore rientrò malato, fu ricoverato in clinica e morì pochi mesi dopo. La sceneggiatura comunque in mio possesso risulta, però, organicamente strutturata in un “primo tempo” e in un “secondo tempo” e corredata dalla parola *Fine*. Probabilmente, con una momentanea e sommaria considerazione, si potrebbe dedurre che su un vecchio nucleo di romanzo (iniziato e lasciato in frammenti nel 1946, sia esso *La pecora* o *La capra* o *L’idolo*), Malaparte abbia in un secondo tempo costruito il soggetto e poi la sceneggiatura di quello che avrebbe dovuto essere il film *Il compagno di viaggio*. Cosicché la Cines ebbe (e lesse) solo le poche pagine del soggetto (trentasei cartelle), ma non la corposa sceneggiatura (quattrocentotrentasei cartelle) che appare modificata e con personaggi che “passano” da una stesura all’altra di quelle sopra descritte.

Ovviamente anche i giudizi richiesti a Liliana Cavani e ad Alberto Lattuada (e ospitati in quel numero di “Prospettive libri”) devono essere valutati alla luce di lettori del soggetto e non della sceneggiatura definitiva e dai vari materiali narrativi dai quali Malaparte sembra aver estratto quello che doveva trasformarsi in film. Nonostante ciò, mi sembra interessante la “lettura” della Cavani:

---

<sup>9</sup> Firenze, Vallecchi, 1971. *L’idolo* occupa le pagine 349-396 ed è stato pubblicato nel modo incompleto senza la continuazione di cui sopra e senza quelle due cartelle introduttive iniziali. Non viene registrato in questa sede il controllo testuale delle due stesure.

<sup>10</sup> Si rimanda per questo metodo di lavoro tipicamente malapartiano alle *Notizie sui testi* che corredano la citata mia curatela delle *Opere scelte*.

<sup>11</sup> Apparsa su “Prospettive libri”, n.10, 1981. Viene pubblicato anche qualche episodio del soggetto: quello di *Calusia e i borsari neri*.

“C’era in Malaparte una visionarietà che si può ben dire cinematografica. Questo soggetto la rivela come la rivelò quel suo unico film ‘Cristo proibito’ che oggi non appare più vecchio di altri vecchi film. Quello di Malaparte sarebbe stato un cinema ‘impegnato’ come lo furono i suoi libri ma in un modo provocatorio che lo avrebbe molto isolato come cineasta così come lo fu come scrittore. La provocazione era data da due cose: il dire quello che più spiaceva agli altri e il dirlo con una fantasia abile che coinvolge. Ottenne anche molto successo per questo ma il successo lo isolò. La letteratura da noi è raramente popolare e la sua, proprio perché aveva questa qualità veniva contestata. I personaggi di Malaparte, anche quelli di questo soggetto, hanno qualcosa di leggendario e al tempo stesso sono ben radicati nella realtà; sono ‘al limite’ ma possibili. La loro caratteristica è di essere testimoni di una realtà che pare fantasia, perché Malaparte aveva capito che niente è più fantastico della realtà, se solamente la si guarda senza pregiudizi. Qualcuno, nel corso di un convegno su Malaparte, ha detto che il suo unico film è di tipo pasoliniano.<sup>12</sup> Non sono di questo parere. Egli era frenato da ciò che noi chiamiamo ‘ragione’. Questo soggetto non è pasoliniano, infatti. Calusia non è un ragazzo di vita, ma un figlio del popolo, pulito, pieno di dignità e che ha in testa appunto la ‘ragione’. Ricorda invece il Renzo Tramaglino<sup>13</sup> dei Promessi Sposi: la corruzione lo stupisce e vorrebbe raddrizzare ciò che è storto. Quelli di Malaparte sono personaggi laici: la loro religiosità si esprime in primo luogo con la pietà e la richiesta di giustizia. Il cinema di Malaparte avrebbe semmai potuto somigliare, per il sarcasmo e l’ironia di certi momenti e il senso sociale in chiave umanitaria di altri, al cinema di Brunel. C’è però in Malaparte una fede sociale maggiore, unita ad una disperazione che mi ricorda John Ford. Il compagno di viaggio è un racconto picaresco, con momenti di pura avventura al limite del verosimile; ma al tempo stesso è un lucido testo che denuncia l’Italia dei furbi e dei corrotti (che sono poi la stessa cosa) attraverso le peripezie di un contadino timido e onesto, con un grande senso civile da eroe rurale americano”.

Su questo vasto e complesso materiale di cui s’è dato fin qui per sommi capi informazione della sua esistenza, sarebbe stato opportuno mettersi a lavorare per ricostruirne la genesi e i legami col *corpus* malapartiano conosciuto, fare le dovute collazioni, verificare i riscontri testuali e le relazioni fra le varie stesure o rifacimenti narrativi, i diversi cambiamenti di trame, personaggi e titoli, i passaggi dall’abbozzo di *racconto-romanzo* a quello di *soggetto-sceneggiatura*, lo studio delle varianti e via dicendo.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Non si può non osservare una sfasatura di date, visto che Malaparte esordì nella regia negli anni ‘50, mentre Pasolini negli anni ‘60, quando Malaparte era già morto da tempo. Casomai sono rintracciabili alcune analogie in senso contrario. Cfr. la mia curatela de *Il Cristo proibito*, cit., p. 52. Come è proprio Malaparte a teorizzare, prima di Pasolini, che il cinema è la realtà portata sullo schermo.

<sup>13</sup> Quest’affermazione della Cavani induce a pensare che il soggetto da lei giudicato possa essere quello qui segnalato come *Trama del film Il compagno di viaggio*, sopra riportato proprio nel passaggio dove Malaparte paragona Calusia a Renzo Tramaglino.

<sup>14</sup> Il condizionale e le virgolette usate per *inedito* sul titolo di questo mio intervento, mi obbligano pur brevemente ad alcuni chiarimenti. Negli anni ‘80-’90 a seguito di alcune mie curatele per gli “Oscar” Mondadori di opere di Malaparte (sul quale avevo già scritto un *Invito alle letture* per Mursia nel 1977), presero l’avvio contatti di collaborazione con l’avv. Giovanni Rositani di Firenze, familiare e responsabile legale degli Eredi Malaparte, per altre iniziative editoriali finalizzate ad un serio recupero ed alla valorizzazione dello scrittore e liberarlo dagli infiniti luoghi comuni che ne avevano condizionato l’opera, l’esistenza emarginando la sua collocazione letteraria. Nonostante tutto l’archivio Malaparte fosse nelle mani e conservato gelosamente dalla sorella dello scrittore, Edda Suckert Ronchi (allora vivente), la quale stava lavorando per proprio conto al riordino del materiale, poiché aveva intenzione prima o poi di pubblicarlo personalmente ed in modo integrale, l’avv. Rositani mi affidò tre sceneggiature inedite: *Il Cristo proibito*, *Lotta con l’angelo* e *Il compagno di viaggio*. Tralasciando la cronistoria dei vari rapporti avuti in quegli anni con diverse case editrici nazionali interessate a Malaparte regista, si giunse alla concretizzazione di un progetto editoriale per la collana di “Inediti” (l’altra collana era di “Saggi”) della pubblicazioni che l’Istituto per gli Studi di letteratura contemporanea (diretto da Mario Petrucciani della “Sapienza” di Roma) realizzava con le Edizioni Scientifiche Italiane di Napoli. Erano stati già pubblicati volumi su Ungaretti, Baldini, Papini, Campana, Croce, Borgese, Aleramo, Palazzeschi...che di certo contribuivano a dare a Malaparte un’altra dimensione ed un altro spazio. Uscirono così nel 1992 *Il Cristo proibito* e nel 1997 *Lotta con l’angelo*, che ebbero una vastissima eco sulla stampa. Sarebbe seguito *Il compagno di viaggio*, lasciato per ultimo per la complessità della ricostruzione dei materiali di cui s’è detto, ma che avevo già annunciato sul

Non essendo ciò avvenuto, in questa sede mi preme innanzi tutto sottolineare, dato il periodo in questione (1940-1950) che, per le opere che ho complessivamente definito come scritti della “seconda guerra mondiale”, l’esigenza di Malaparte era sicuramente quella di superare i limiti del naturalismo, i condizionamenti del realismo e praticare invece il filone introspettivo-psicologico, il quale, andando oltre la realtà descrittiva, si ponesse più il problema *ideale* che quello *reale*. Questo era accaduto con *Il Cristo proibito*<sup>15</sup> ed accadeva anche con *Il compagno di viaggio*, opera speculare della precedente: si pensi solo al messaggio finale del *viaggio* nella prospettiva futura della creatura che nascerà dalla donna incinta vista come nuova speranza che sostituirà quella tragica realtà. Del resto il marcato e rude realismo di tante pagine malapartiane è quasi sempre venato da una componente ideale e surreale.

Anche per questo Malaparte ha definito alcune sue opere col nome di “romanzo”, genere che in fondo non ha mai avuto intenzione di praticare (per lo meno secondo i canoni che si intendono per “genere romanzo”), in quanto nella sua idea di romanzo la vita dei personaggi-protagonisti doveva essere più importante della Storia (che faceva da sfondo alle singole *storie*) e che l’opera (il lavoro letterario) oltre ad essere il documento di un’epoca doveva anche avere lo scopo di mostrare una determinata *tesi*. Il procedimento è analogo a quello de *Il Cristo proibito* e qui, nel caso de *Il compagno di viaggio*, sono ancora presenti le argomentazioni del soldato tradito, delle conseguenze sociali e politiche della guerra, delle morti inutili, del rapporto vincitori-vinti, di chi ha voluto-non voluto la guerra, della speranza in una ritrovata solidarietà, del sacrificio...:temi cari a Malaparte e vissuti in prima persona dentro il *tunnel* di due guerre mondiali. Segnalo solo un antecedente, il citato *La rivolta dei santi maledetti*, emanazione del conflitto 1915-18.

Calusia che *viaggia* (ne *Il compagno*) o Bruno che *torna* (ne *Il Cristo*) rappresentano il ridestarsi in loro e in tutti quelli come loro, nei borghesi e nei militari, che in quei giorni erano migliaia e migliaia, e nel popolo stesso (forse più nelle donne che negli uomini ed indico un’opera teatrale poco nota di Malaparte intitolata *Anche le donne hanno perso la guerra* del 1954), di quel ricordato senso di responsabilità individuale e collettiva sulla quale si fonda la coscienza civile di quegli uomini e di quei popoli.

Una materia estremamente viva quindi che lo scrittore trasformava in “romanzi”, ma che in realtà altro non erano che la realizzazione di opere che presentano, invece, *tagli* e *cadenze* cinematografiche, secondo la maniera propria di Hemingway di *narrare per immagini* e di *raccontare per sequenze*: una tecnica tipica del Pratese.

Perciò la mancanza di quella che nel genere “romanzo” viene definita “tematica lineare” o una “ricostruzione cronologica”, non mi sembra costituisca una “colpa” del Nostro (né fino a che punto possa essere argomento di discussione) se si pensa ai vari tentativi nel Novecento di scrivere un *non-romanzo* per superare quei limiti e i condizionamenti naturalistico-veristici di cui si diceva e narrare invece delle nostre dubbiose, e quindi scomode, *verità*.

E a giustificazione di quanto detto cito quel *prologo* (o *cornice*) inedito tratto dall’*incipit* di quello che tra le carte descritte appare come il materiale riguardante *Il compagno di viaggio*. *Romanzo di Curzio Malaparte*: “Difficile arte è quella del raccontare, in questi tempi di parole, di sentimenti, e di atti disordinati. Poiché il meglio che uno scrittore possa fare, è mettere ordine nella scomposta materia di cui è fatta la storia attuale, e qualunque storia, delle nostre sciagure e dei nostri dolori: e non v’è modo migliore di mettere ordine nei fatti che il raccontarli. Il raccontare è come domare un

---

“Il Giorno” nel ‘92. In contemporanea la sorella di Malaparte concludeva il suo personale progetto editoriale e cominciava a far uscire in proprio (ovvero per conto delle Famiglie Suckert e Ronchi) una serie di volumi che raccoglievano anno per anno quasi tutto il materiale edito ed inedito presente nell’archivio del fratello. Tra il 1991 ed il 1996 uscirono (i primi sotto la sigla editoriale di Ponte alle Grazie, Firenze, gli altri senza più indicazione della casa editrice) ben 12 volumi tutti intitolati *Malaparte* e suddivisi per anni dal 1905 al 1956. Nel volume XII venivano pubblicati da Edda Suckert Ronchi (che appare come autrice di ogni volume): *Lotta con l’angelo* (appena posteriore alla mia edizione presso la ESI), quindi *Il compagno di viaggio (Trama del film)* e *Il compagno di viaggio e “L’idolo”(Romanzo)* e *Il compagno di viaggio (Sceneggiatura)*, da pag. 157 a pag. 349. Il materiale riguardante *Il compagno di viaggio* che avevo tra le mani non era più inedito.

<sup>15</sup> Rimando alle pagine introduttive della mia curatela all’opera.



cavallo, o arginare un fiume in piena, o nuovamente raccogliere soldati dispersi dalla paura: il gran fuoco del cavallo a poco a poco si spegne in pugno al cavaliere, il suo andare pazzo si acqueta in ordinato passo; le acque tumultuose si placano, scorrono libere e frenate tra gli argini; i soldati, alla voce dell'ufficiale, si fermano, si guardano intorno spauriti, si raccolgono a uno a uno in mucchio, poi si separano, si dispongono, si allineano, ritrovano fiato e fiducia. Così è dei fatti: il raccontarli li doma, li frena, li raccoglie, li ordina, talché una storia narrata è sempre una pace raggiunta, un pericolo superato, un ordine conquistato, o ritrovato. Non ad altro dunque mirerebbe questo racconto che a mettere un po' d'ordine nei fatti di cui siamo stati e siamo testimoni, fatti orribili e umilianti, che, solo a narrarli, riempiono l'animo di severa e profonda aspirazione alla pace e all'ordine. E non è inutile aggiungere che se, in questi venticinque anni di tirannia, di disordine, e di sanguinose guerre, gli scrittori d'Europa si fossero dati, o sacrificati, a raccontare i fatti di cui erano testimoni, non avremmo forse avuto tanto seguito di fatti sanguinosi e crudeli. Ma questo è un discorso che ha del profetico, e gli uomini che soffrono odiano i profeti”.

“Il romanzo - teorizzavano Bourneuf e Quillet - in linea di massima, e proprio come il cinema, si trova sollecitato da queste due forme del racconto duttile, aperto, che può accogliere narrazione di avventure, descrizioni, riflessioni personali, digressioni seguendo un ritmo estremamente libero e che sembra dipendere esclusivamente dal gusto dell'autore [...] oppure, d'altra parte, dal racconto organizzato rigorosamente come una tragedia [...]”. E descrivere questi movimenti “ora costituisce l'essenziale del racconto, ora, in un intreccio trattato sinteticamente e elletticamente, il romanziere evita la descrizione di avvenimenti per applicarsi esclusivamente allo studio dell'influsso che essi esercitano, poiché quel che conta per lui si trova infatti *tra* di loro. Il soggetto del romanzo, il luogo, l'intervallo cronologico, la frequenza e la forza degli accenti drammatici, la personalità e l'ideale dei protagonisti, l'ampiezza e la natura del conflitto, in una parola, la visione del mondo dell'autore conferiscono al racconto il suo andamento specifico”<sup>16</sup>.

D'altronde Malaparte è nella sua scrittura, è in quel *tra*, celato nel personaggio-narratore e se appare mascherato in un *egli* impersonale o in un *io* che parla con se stesso o in un *voi* che non c'è, soltanto con la tecnica cinematografica poteva rivelare il suo punto di vista e di precisarlo, andandolo a scovare e riportandolo alla luce.

Tutto ciò incide anche sul ritmo di quel *viaggio*, col suo spettacolo esterno che condiziona l'ordine psicologico interno: due diverse esperienze temporali. Questo *viaggio in compagnia di un morto* (che si svolge attraverso la scrittura alla vigilia della morte di Malaparte) ha così un'altra lettura ancora, nel momento in cui assume *metaforicamente* il significato della conclusione del suo *viaggio esistenziale in compagnia della morte*: iniziato durante la prima guerra mondiale sui campi di battaglia di Bligny, ed ha poi attraversato dietro una traccia-scia di sangue tutta l'Europa della seconda guerra mondiale (dal Monte Bianco alla Jugoslavia, da Kiev a Leningrado, dalla Russia alla Germania, da Berlino a Parigi, dalla Finlandia alla Lapponia...ed altre geografie), fino a concludersi in uno sperduto scoglio del Sud Italia, termine allora di quell' *altro* lungo *viaggio in compagnia della morte*. Una morte, però, che non era *accanto*, ma *dentro* di lui.

Luigi Martellini

---

<sup>16</sup> In *L'universo del romanzo*, Torino, Einaudi, 1976, pp.42-43.

