

Giuseppe Panella

La vocazione teatrale di Curzio Malaparte Storia di un rapporto impossibile

Una breve premessa

Curzio Malaparte considerava fondamentale l'attività teatrale dal punto di vista artistico. Lo scrisse a chiare lettere in un articolo pubblicato sul «Corriere della Sera» nel dicembre 1954:

Il teatro è il modo d'espressione artistica più nudo, più scoperto, più puro. Il teatro, quando è teatro, è verità e libertà. Un popolo che non abbia tradizioni teatrali non possiede senso di libertà e di verità. Voglio dire che il teatro non solo non si concilia con la schiavitù politica e l'ipocrisia sociale, ma è lo strumento con cui si possono più fedelmente specchiare e denunciare le condizioni politiche, sociali, morali, economiche di un popolo. Noi siamo il popolo occidentale venuto ultimo all'unità, alla libertà, alla verità. La storia del nostro teatro ce lo dimostra. Se è così, attraverso il teatro, il popolo italiano potrà esprimere la sua esigenza ad una vita civile più giusta, più chiara, più libera. Vorrei che la pensassero così anche altri scrittori italiani, così inspiegabilmente lontani dal tentare la difficile, pericolosa, dolorosa esperienza del teatro.¹

Per Malaparte il teatro è una missione civile. Scrivere testi per la scena è qualcosa di diverso dal pubblicare poesie, romanzi o saggi critico-storici (come egli aveva finora prevalentemente fatto) perché coinvolge lo scrittore nel destino del proprio paese di appartenenza e coadiuva la sua crescita sociale ed etica in vista del raggiungimento dei suoi obiettivi generali.

Il teatro è considerabile come una sorta di specchio del tempo: un paese senza teatro libero e impegnato è un paese più povero e meno capace di corrispondere alle richieste e alle necessità che il suo popolo chiede che trovino ascolto presso la sua classe dirigente.

Inoltre, il teatro inquadra e propone la questione della libertà espressiva dell'artista: riecheggiando l'impostazione che Jean Vilar diede al Festival di Avignone da lui diretto fin dal 1947, Malaparte si è sempre battuto contro la censura e per il superamento di quella direttamente preventiva che era un retaggio autoritario del passato regime fascista e che la rinata democrazia non aveva certamente superato come pratica consolidata.

La sua lotta contro la censura e il controllo politico (e poliziesco) del pensiero è stata, infatti, di notevole importanza proprio in un paese pieno di paure, di ipocrisie e di intellettuali «che tengono famiglia» e non vogliono sbilanciarsi mai più di tanto:

Il fatto stesso che Malaparte non sia mai stato denunciato o querelato per i suoi scritti politici su «Tempo» dimostra che sapeva giocare con le parole e misurare fin dove era possibile arrivare. Tuttavia bisogna ammettere che fece molto per muovere le acque e difendere, soprattutto, la libertà degli intellettuali. Nel '51 aveva anche pensato di fondare un «vasto, organico, ben definito movimento nazionale (niente politica) in

¹ Parte di questo significativo articolo di Malaparte è riportato nella lunga *Introduzione* di MARIO MARANZANA a CURZIO MALAPARTE, *Das Kapital* (trad. it e cura di M. Maranzana), Milano, Mondadori, 1980, p. 10.

difesa della libertà dell'arte, oggi così minacciata, nuovamente, in Italia, per opera dei nuovi gerarchi democristiani [sic!] e delle direttive poliziesche in materia di censura». Poi non ne fece nulla ma mantenne l'impegno di lottare contro la censura preventiva nel teatro e negli spettacoli in genere («altra merda italiana: nessun paese civile ha la censura italiana preventiva»). Vinse parzialmente la battaglia quando riuscì a mettere in scena una sua scabrosa commedia senza doverle apportare tagli ma – ohibò – ci riuscì solo grazie all'autorevole «raccomandazione» di Fanfani e Pella.²

Oltre questa meritoria necessità civile, il teatro riveste, per Malaparte, una funzione di rinnovamento culturale e solleva questioni che altrimenti resterebbero di nicchia, impedendo che un pubblico più vasto ne abbia conoscenza e consapevolezza. A questo programma politico-culturale, lo scrittore pratese cercherà di attenersi una volta andato «in esilio» a Parigi con tutte le difficoltà e le contraddizioni produttive e ideologiche che esso comportò.

Opere teatrali, giudizi politici

1. *Du côté de chez Proust*

Fu un tentativo disastroso quello che inaugurò la carriera teatrale di Malaparte come autore di teatro a Parigi. L'atto unico dedicato a Proust e alla nascita di *A la Recherche du temps perdu* fu bocciato senza appello e senza nessun tentativo di recupero da parte sia del pubblico che della critica.

Rappresentato il 22 novembre del 1948 al Théâtre de la Michodière, nel quartiere de l'Opéra, interpretato dal grande Pierre Fresnay (che ne aveva curato anche la messinscena) nel ruolo di *Marcel Proust*, Yvonne Printemps, la compagna dell'attore francese, come *Rachel Quand Du Seigneur* e Jacques Sernas come *Robert de Saint-Loup*, non andò oltre il centinaio di repliche scarse e non fu mai più ripreso. Eppure, il testo, epurato dalle micidiali considerazioni ideologiche che lo aprono e che probabilmente ne hanno decretato la caduta, è apprezzabile per la mirabile capacità di sintesi con cui è costruito e per il modo in cui riesce a restituire certe atmosfere tipicamente proustiane.

I personaggi della *pièce* sono tre: uno è Marcel Proust, in persona, freddoloso, coperto da una pelliccia pesante anche in ambienti molto riscaldati, tossicologo e sempre con un fazzoletto in mano con il quale si copre la bocca; l'altro è un suo personaggio letterario, il marchese Robert de Saint-Loup, il nipote del barone Charlus e non tanto segretamente amato dallo stesso Narratore dell'opera che ne ha riconosciuto la natura omosessuale come si viene rivelando nel corso dell'opera. L'altra è Rachel detta *Quand du Seigneur* da Proust e che figura come una delle amanti ufficiali di Robert. È lei la vera protagonista del testo teatrale (insieme alla dimensione omosessuale che accompagna e incentiva il crollo della società borghese del Novecento). Il suo nome

² GIORDANO BRUNO GUERRI, *L'Arcitaliano. Vita di Curzio Malaparte*, Milano, Leonardo, 1991², p. 275. Guerri fa riferimento alla rubrica settimanale *Battibecco* che usciva sulle colonne della rivista «Tempo» e che all'epoca fu molto seguita dai lettori (e sulla quale, dopo Giovanni Ansaldo e Salvatore Quasimodo, pubblicò anche Pier Paolo Pasolini con testi che poi divennero le sue *Descrizioni di descrizioni*).

viene da una celebre aria dell'opera musicale in cinque atti *La Juive* di Jacques Fromental Halévy messa in scena la prima volta nel 1835.³

Secondo le didascalie di Malaparte, Rachel rappresenta un nuovo tipo di umanità emergente, la «razza marxista» che rappresenta la coscienza della «fatalità delle leggi dell'evoluzione sociale».

La sua posizione di mantenuta nel mondo borghese è simile a quella del proletariato rivoluzionario (allo stesso modo delle prostitute dostoevskijane nel vecchio mondo aristocratico russo).

Anche Robert de Saint-Loup è imbevuto di «declamazioni socialiste» (riprese per la maggior parte da Proudhon e Nietzsche); questo è accaduto non tanto perché si sente legato alla vicenda delle lotte di classe del proletariato quanto perché è ormai entrato nell'ottica dell'omoerotismo come *dénouement* sessuale ed è diventato, per questo motivo, anti-borghese e critico delle sue caratteristiche sociali. Egli appartiene a «una razza molto nuova» che ha fatto svanire nel nulla i punti di riferimento della vecchia Europa.

In *La pelle*, lo scrittore ne avrebbe tracciato un ritratto icastico e violento, con un livore e un sarcasmo aspro e spesso gratuito, inteso a colpire nel vivo una tendenza da lui ormai giudicata trionfante e irredimibile:

Chi avrebbe mai pensato che una tra le conseguenze di quella guerra sarebbe stata la pederastia marxista? La maggior parte di quegli efebi proletarii avevan sostituito i loro vestiti da lavoro con uniformi alleate, fra le quali prediligevano, per il loro taglio singolare, le attillate uniformi americane, strette di coscia e ancor più strette di fianchi. Ma molti di loro indossavano ancora la tuta, ostentavano con compiacenza le mani unte d'olio di macchina, ed erano, fra tutti, i più corrotti e protervi, poiché v'era, senza dubbio, una parte di maligna ipocrisia, o di raffinata perversione, in quella loro fedeltà ai vestiti da lavoro, avviliti alla funzione di livrea, di maschera. [...] essi si proclamavano comunisti, anch'essi cercavano nel marxismo una giustificazione sociale al loro *affranchissement* sessuale: ma non si rendevano conto che il loro ostentato marxismo non era che un'inconscio bovarysimo proletario deviato nell'omosessualità.⁴

L'insistenza su questo punto renderà assai problematico il successo della *pièce* proustiana perché, inseguendo questo processo di mutazione genetica della società europea, essa si porrà al di là del puro omaggio intellettuale allo scrittore francese e ne diventerà una sorta di processo politico.

La tesi di Malaparte viene più o meno giustificata anche nella lunghissima didascalia iniziale in cui viene descritta la *garçonniere* di Robert de Saint-Loup, i suoi mobili, i suoi *bibelots*, i quadri di giovani pittori emergenti come Picasso (un Arlecchino del periodo blu), il quadro che raffigura Robert de Montesquiou dipinto da Boldini, assai

³ *La Juive* è uno dei primi esempi di *grand opera* francesi, in cinque atti con intermezzi di balletto, un genere destinato ad avere grande fortuna in tutto l'Ottocento. Il libretto dell'opera era di Eugène Scribe. Molto complesso e spesso disarticolato nella trama, il testo teatrale di Fromental Halévy mette in scena la storia della disgraziata esistenza e della messa al rogo di un orefice di origine ebraica, Eleazar, e della figlia adottiva Rachel, già sedotta e abbandonata da Leopold, principe cristiano persecutore degli Hussiti e sposato alla Principessa Eudosia, nipote dell'Imperatore del Sacro Romano Impero Germanico. Nonostante l'intervento di un potente ecclesiastico, il cardinale di Brogni, i due personaggi principali non riescono a salvarsi. Il testo dell'aria del *Quarto Atto* cantato da Eleazar è quello che ha dato il suo soprannome alla donna legata a Saint-Loup: «Rachel, quand du Seigneur / la grâce tutélaire / à mes tremblantes mains confia ton berceau, / j'avais à ton bonheur / voué ma vie entière. / et c'est moi qui te livre au bourreau!».

⁴ MALAPARTE, *La pelle*, Firenze, Vallecchi, 1969⁷, pp. 74-75.

più noto all'epoca, il ritratto della duchessa Oriane de Guermantes, opera di Elstir⁵ e un manichino che indossa la vestaglia di Fortuny con cui la donna viene rappresentata nel quadro stesso.

Esso ricorda, nella descrizione di Malaparte, quelli che mostrano il loro volto assente nelle *Piazze d'Italia* del De Chirico metafisico.

Il pre-testo della *pièce* può essere raccontato rapidamente: Proust e l'amico Saint-Loup hanno visto una giovane donna che sembrava sul punto di gettarsi nella Senna, l'hanno presa al volo e portata via in carrozza a cambiarsi d'abito per impedirle di riprovarci. La donna nega le proprie intenzioni suicide e si incuriosisce per quanto trova nell'appartamento. Inoltre, pur conoscendo buona parte del gran mondo parigino, non dimostra di sapere chi siano Proust e l'affascinante ufficialetto biondo che l'hanno «salvata».

Nelle intenzioni di Malaparte, questo sarebbe stato il primo incontro tra Robert e quella che diventerà la sua amante (a differenza del romanzo dove la donna è introdotta quando lo è già da tempo).

Dal rapporto esistente tra Rachel e Robert si dedurrebbe, secondo Proust, il carattere «rivoluzionario» del suo personaggio e questo sia in ragione dell'origine proletaria della donna (un'origine da lei mai rinnegata) che di quello della formazione (l'attrice definisce se stessa come una persona «letteraria», dato che conosce tutti i movimenti artistici alla moda del periodo e molti degli artisti stessi in persona).

Nel romanzo di Proust, in realtà, la relazione tra i due si fonda su una sorta di magistero educativo nei confronti di Saint-Loup da parte di Rachel (all'epoca ancora sconosciuta al Narratore Marcel):

Se, grazie a lei, le relazioni mondane occupavano meno spazio nella vita del giovane amante, in compenso egli aveva imparato a immettere nobiltà e finezza nelle sue amicizie, mentre, se fosse stato un semplice uomo di salotto, queste avrebbero avuto il marchio della rozzezza e, come soli criteri di scelta, la vanità o l'interesse. Con il suo istinto femminile, e privilegiando negli uomini certe doti di sensibilità che forse, senza di lei, l'amante avrebbe sottovalutato o deriso, non aveva tardato a distinguere fra gli amici di Saint-Loup che gli fosse veramente affezionato, e a preferirlo. Sapeva indurre l'amante a provare per costui della gratitudine, a manifestargliela, a notare le cose che gli facevano piacere e quelle che lo rattristavano.⁶

Il fatto è che tra i due sessi (e anche tra sessi eguali) vige in Proust una logica di tipo selettivo che tende a imprigionarli in compartimenti che non conoscono sbocchi o prospettive bidirezionali – da cui quella sensazione di monotonia e delusione che ha colpito (va detto giustamente) anche Malaparte (prima di Deleuze).⁷

⁵ Come è noto, Elstir è il pittore «perfetto» per Proust ed è una sintesi tra Claude Monet, Édouard Manet, James Whistler e Pascal Helleu, una sorta di impressionista quindi (predilige le marine) ma con tratti molto formalizzati.

⁶ MARCEL PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto. All'ombra delle fanciulle in fiore*, trad. it. di G. Raboni, edizione a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1988², p. 432.

⁷ La dinamica dei «vasi chiusi» (come la chiama Deleuze nel suo splendido saggio su Proust) è legata al processo di non-comunicazione tra i sessi: «L'attività del narratore non consiste più allora nello spiegare, nel dispiegare un contenuto, ma nell'eleggere, nello scegliere una parte non comunicante, un vaso chiuso, una parte non comunicante con l'io che vi si trova. Scegliere una certa fanciulla nel gruppo, quella immagine o quel piano fissato nella fanciulla, scegliere quella certa parola in ciò che dice, quella sofferenza in quel che ci fa sentire, e per sentire quella sofferenza, per decifrare quella parola, per amare quella fanciulla, scegliere un certo io da vivere o rivivere tra tutti i possibili: questa è l'attività corrispondente alla complicazione» (GILLES DELEUZE, *Proust e i segni*, trad. it. di C. Lusignoli e D. De Agostini, Torino, Einaudi, 2001³, p. 117). Mi sono occupato di questo tema nel mio *Margini della conoscenza*:

Rachel afferma, a un certo punto della *pièce*, dopo aver esaminato tutte le vestaglie che ha trovato nell'armadio di de Saint-Loup e averne riconosciuto dal profumo le ex-proprietarie, che non è strano che Robert non la conosca mentre lei, invece, conosce tutto il gran mondo parigino ed è in grado di dare giudizi sensati e qualificati su di esso.

ROBERT (sospettoso) Come va il fatto che voi conoscete tanta gente che io non conosco affatto?

RACHEL Probabilmente perché voi vivete nel mondo delle donne e io in quello dei mariti.

ROBERT C'è dunque un mondo di mariti?

RACHEL C'è di tutto a Parigi: anche il mondo sotterraneo dei mariti, la loro vita nascosta, la loro esistenza segreta che le loro mogli e gli amanti delle loro mogli non conosceranno mai.⁸

Amanti, mariti, mogli, amanti delle mogli: tanti «vasi chiusi» che non comunicano mai tra di loro...

Attraverso le parole di Rachel, tutti i fantasmi di Proust (la duchessa di Guermantes, Odette di Crecy, la moglie di Swann, Gilberte, la loro figlia e soprattutto la «giovane fanciulla in fiore» Albertine) emergono alla ribalta e sono evocati a forza di parole. Si tratta di quelli che saranno poi i principali personaggi della *Recherche*, figure e silhouette che si staglieranno sullo sfondo continuamente cangiante del Tempo passato e presente.

Proust, tuttavia, non è ancora il Narratore ma soltanto l'amico ammalato e un po' troppo *snob* di Robert e viene trattato con una certa disinvoltura e con la *nonchalance* che contraddistingue fin troppo le donne di mondo (quelle che, nella *pièce*, vengono chiamate e si definiscono loro stesse *grue* per distinguersi dalle donne volgari, di strada, mettendo così in evidenza la loro dimensione più sofisticata, la loro allure intellettuale cui, peraltro, tengono assai).

Rachel lo afferma a chiare lettere negando ogni possibile somiglianza con le *mesdames* che popolano le pagine della *Recherche* e mette in evidenza le proprie origini proletarie, popolari:

RACHEL (con una risata triste e insolente) Ma sì, sono io. E dopo? Io non sono una delle vostre Odette, delle vostre Albertine, delle vostre Gilberte, io non sono della razza delle *demi-castor*, e di quella folla di *parvenu* che scimmiettano chi abita nel Faubourg!. Io odio quel mondo, Monsieur Proust, io lo odio, quel mondo di *parvenu* e di invertiti aristocratici, di prostitute di origine reale che non mostrano nessuna vergogna nel fare arrossire i ritratti dei loro principi, dei loro vescovi, dei loro marescialli, dei loro re. Ma io non faccio arrossire nessuno! [...] Non sarò mai una *parvenu*, io, Monsieur Proust! Ma potrei diventare una di loro, perché sono una *grue*. Ma, voi, voi non apparterrete mai a quel mondo là! Anche se voi piacete al vostro caro Palamède!⁹

Cosa non ha funzionato in questa *pièce*, peraltro ben fatta e costruita e che dimostra da parte dello scrittore di Prato una perfetta conoscenza del meccanismo costruttivo e dell'architettura letteraria della *Recherche*? È presto detto: mancano le sfumature.

l'amore, il piacere, la verità. Gilles Deleuze lettore di Proust, in GIUSEPPE PANELLA-SILVERIO ZANOBETTI, *Il secolo che verrà. Epistemologia letteratura etica in Gilles Deleuze*, Firenze, Clinamen, 2012, pp. 63-77.

⁸ MALAPARTE, *Du côté de chez Proust – Das Kapital*, Roma-Milano, Edizioni Aria d'Italia, 1951, pp. 77 (la traduzione dal testo francese di Malaparte, scritto in una lingua talvolta un po' dubbia e di incerto incedere ma di non difficile comprensione, è mia).

⁹ MALAPARTE, *Du côté de chez Proust – Das Kapital* cit., pp. 94-95.

In uno scambio di battute con Rachel, Proust afferma che ciò che lo affascina maggiormente nella vita (e nell'arte) sono le *nuances*.

PROUST Ciò che apprezzo di più al mondo, signora, sono le sfumature.

RACHEL Fidatevi delle sfumature! Sarete d'accordo sul fatto che non ci sono mai state tante *grue* e tanti...

PROUST (con un piccolo grido) Ah!

RACHEL ... E tanti ah! da quando si apprezzano tanto le sfumature. Come lo spiegate questo?

PROUST Essi pullulano sempre nelle epoche di rivoluzioni, che sono epoche di sfumature... Non si è mai sentito parlare tanto di scioperi e rivoluzioni quanto ai giorni nostri ... Ma una volta le parole erano ben più affascinanti...¹⁰

Le affermazioni di Malaparte risultano troppo categoriche: l'omosessualità di Proust è il frutto della sua appartenenza ad una società «marcia» e che sta putrefacendosi non a partire dalla testa (la sua concezione del mondo, quindi) ma a partire dal sesso – quel privilegiamento della «sessualità tra simili» che è tipico delle civiltà che stanno per essere distrutte e sostituite da altri modelli magari meno raffinati e forse più «barbarici», da altre forme e stili di vita.

Questo nuoce alla godibilità del testo e lo rende spesso una sorta di esercizio accademico, deprivandolo di quella «leggerezza» proustiana che vorrebbe avere.

2. *Das Kapital*

Nello stesso anno, Malaparte farà mettere in scena il suo ben più corposo dramma dedicato alla figura di Karl Marx. Sarà il suo più consistente tentativo di avere successo a teatro. *Das Kapital* verrà poi pubblicato insieme al già citato *Du côté de chez Proust (impromptu en un acte)* nel 1951 per le consuete Edizioni Aria d'Italia. Utilizzando tale formula doppia non è poi mai più stato ripubblicato.

La regia era stata affidata a Pierre Dux. Il ruolo principale era ricoperto dallo stesso Dux mentre tra gli interpreti giganteggiava un ancora giovane Alain Cuny (che avrà poi anche un ruolo-chiave nell'unico film di Malaparte, *Cristo proibito*, del 1950). La prima si rivelò un insuccesso clamoroso. Sia il pubblico (che pare abbia abbandonato la sala in massa dopo il secondo atto) che la critica lo massacrarono.

Ma, a parte le reazioni personali del suo autore e le polemiche ideologiche che ne seguirono, e che hanno a che fare in misura molto relativa con la qualità dell'opera di Malaparte, non c'è dubbio che il giudizio su *Das Kapital* vada oggi, almeno in parte, ricondotto alle ragioni dell'arte teatrale piuttosto che a quelle della polemica ideologica.

Sia come sia, infatti, sull'opera teatrale maggiore dello scrittore di Prato è scesa la cortina dell'oblio (risollevata solo fugacemente) e il compito dello studioso della sua opera non può essere che quello di esaminarla in maniera non certo acritica ma sicuramente senza prevenzioni e prese di posizione basate sulla persona del suo autore. Bisogna, a mio avviso, riportare l'attenzione sul testo scritto dell'opera.

¹⁰ Ivi, p. 81.

Infatti, questa opera teatrale di Malaparte, più che per essere rappresentata sembra in certa misura destinata dal suo stesso autore alla lettura.

I suoi contenuti – molto ricchi e assai problematici come sempre – soffrono nella messa in scena e sembrano privilegiare un lettore attento più che gli spettatori tradizionali (o prevenuti come quelli che pur avevano affollato la sala quel 29 gennaio). Anche se ben lungi dall'essere una delle «opere più vive e più moderne» dello scrittore (come pure sostiene Maurizio Serra che comunque ha, per certi aspetti della sua analisi, una parte di ragione),¹¹ *Das Kapital* contiene alcuni passaggi che meritano una riflessione oggi più adeguata al suo oggetto.

Ambientata nel 1851, durante l'esilio londinese di Marx, l'opera teatrale è ambientata su due giornate – dalle cinque pomeridiane del 3 dicembre alle 10 antimeridiane del giorno dopo – periodo in cui uno dei figli ancora piccoli del filosofo (Edgar detto Mush) sta morendo per una grave malattia che i coniugi Marx non hanno i quattrini per curare adeguatamente. Il testo, molto complesso drammaturgicamente, è, in realtà, assai semplice dal punto di vista dell'intreccio che sviluppa, anche se la presenza di venti personaggi in scena lo rende spesso difficile da inquadrare sulla scena.

Tutti i personaggi sono storici e ben definiti nel momento della loro biografia in cui compaiono in scena, tranne una specie di segretario-aiutante di Marx, Godson, dal cognome facilmente riconoscibile sotto il profilo simbolico. La sua funzione non è ben definita anche se nel primo atto si dice che il suo lavoro come archivista è stato molto importante per la redazione del Primo Libro del *Capitale*.

Tra i personaggi spiccano Jenny Marx già von Westphalen, «la ragazza più bella di Treviri», la moglie del «Moro», Friedrich Engels, il compagno di innumerevoli battaglie e al momento ancora socio dell'azienda paterna a Manchester, Ernest Jones, uno dei leader del movimento cartista inglese e diversi militanti rivoluzionari francesi che hanno trovato rifugio in Inghilterra (allo stesso modo di Marx).

Ma la presenza più inquietante è proprio quella del patriota italiano Felice Orsini – l'uomo godeva già fama di essere una sorta di *Primula Rossa* per la sua evasione dal carcere austriaco di San Giorgio a Mantova attuata con l'aiuto della sua compagna Emma Siegmund e si apprestava a compiere l'attentato contro Napoleone III che gli costerà poi la testa (l'attentato avverrà però solo il 14 gennaio del 1858).

Una posizione a parte hanno le presenze (innocenti e inquietanti allo stesso tempo) di tre giovanissime operaie minerarie, Mary Sullivan, Katherine O'Brien e Joan Smith, che fanno visita a Marx il quale vuole avere da loro informazioni di prima mano sulle trasformazioni a livello produttivo della grande industria capitalistica.

È di notevole interesse (e viene notata per questo anche da Mario Maranzana nell'introduzione alla sua edizione del testo),¹² la didascalia dell'opera con cui si apre

¹¹ Cfr. MAURIZIO SERRA, *Malaparte: Vite e leggende*, Venezia, Marsilio, 2012 (il saggio di Serra, scritto direttamente in francese, è stato tradotto da Alberto Folini per l'edizione italiana).

¹² «Una lunga didascalia ci descrive l'alloggio della famiglia Marx. Vale la pena di soffermarsi su questa didascalia così piena di particolari. È vero che tutte le altre didascalie presenti nel testo sono ricche, approfondite, e a volte ridondanti. Ma sono, come dire, «artistiche». Descrivono qualcosa d'inventato, forse anche di non necessario alla storia. Si potrebbero addirittura derivare dal contenuto delle battute. Questa didascalia mi ha messo in sospetto. Vi spira un'aria di verità, di documento, di vissuto. [...] La soluzione di questo problema mi è stata offerta da un bellissimo libro (ne ho letti tanti sull'argomento del dramma) edito nel 1979 da Savelli nella collana «Il pane e le rose» e intitolato *Karl e*

la scena del primo atto nella quale viene descritta la dignitosa ma effettiva miseria dell'*intérieur* piccolo borghese in cui vive la famiglia Marx.¹³ Tale condizione di pesante difficoltà economica non abbandonerà mai il filosofo tedesco costretto ad arrabattarsi per sopravvivere con la stesura di articoli di politica internazionale per il giornale americano *New York Daily Tribune* e altri lavori occasionali di questo tipo. Tutto questo dimostra l'effettiva conoscenza della biografia di Marx da parte di Malaparte, che è davvero notevole, soprattutto perché all'epoca della stesura del dramma opere storico-biografiche come quella (gigantesca) di Auguste Cornu,¹⁴ e soprattutto i *Colloqui con Marx e Engels*, curato e compilato da Hans Magnus Enzensberger, erano ancora al di là da venire.¹⁵

Che cosa mette in scena il suo testo nei quattro atti che la compongono?

Nel primo atto, Madame Bertaud, parigina in esilio a Londra dopo i moti del 1849 e abile commerciante, discute con Jenny Marx di rivoluzione e di questioni economiche personali, accusando il proprio marito di essere incapace di capire le verità fondamentali della vita, perso com'è dietro i suoi sogni di palingenesi sociale. Jenny approva e poi gli consegna sei cucchiaini d'argento massiccio perché li venda.¹⁶

La discussione cade poi sulla malattia del piccolo Edgar «Musch» e la madre del bambino manifesta il timore che possa morire per mancanza di cure adeguate. Infine viene esaminata la redingote di Marx che il sarto Bertaud ha riparata e provata utilizzando le braccia di Godson (che ha assistito al dialogo in silenzio) e che viene invitato poi a riaprire, «come un Cristo in Croce».¹⁷ Si precisa, in questo modo, quale sia il suo profilo simbolico.

Entrano Marx, Ernest Jones, che è un *leader* cartista, e il sarto Bertaud che è indignato per il colpo di Stato (il cosiddetto «Diciotto Brumaio») di Luigi Bonaparte, che ha preso di forza il potere, proclamandosi imperatore dei Francesi.

Jenny Marx, lettere d'amore e d'amicizia, contenente una raccolta di lettere e di documenti che riguardano la vita privata della famiglia Marx e dell'amico Engels. Tra i documenti è riportato il resoconto di un agente segreto del governo prussiano che a Londra sorvegliava i fuoriusciti politici. Costui, introdottosi in casa Marx e spacciatosi per editore, anche lui fuoriuscito, commissionò a Marx e a Engels un *pamphlet* satirico sui fuoriusciti prussiani a Londra» (MARANZANA, *Introduzione a MALAPARTE, Das Kapital* cit., pp. 15-16). Maranzana ha davvero colto nel segno a questo proposito.

¹³ Ecco qui parte della didascalia: «La scena è il miserabile alloggio al n. 28 di Dean Street, nel cuore di Soho (il quartiere europeo di Londra) dove Karl Marx, emigrato da Parigi nel 1849, abita con sua moglie Jenny e i figli. Una specie di stanza di soggiorno nel mezzo della quale si trova un grande tavolo rotondo. Su di esso, buttati alla rinfusa, libri, giornali, riviste, carte, penne, matite, pipe. Qua e là tra le carte emergono giocattoli di bambini, posate d'argento annerito, tazze sbreccate e il cesto da lavoro di Jenny. In questa stessa stanza Karl Marx ha anche il suo tavolo da lavoro e il suo letto. La stanza prende luce da una sola finestra ed è ammobiliata con quel triste abbandono tipico delle «Boarding-houses» di Soho. Sulla parete di fondo, una porta, in mezzo, che dà sulle altre due stanze dell'alloggio. Contro il muro, a destra della porta, un divano. A sinistra, un piccolo armadio. Sulla parete di destra, sotto la finestra, un sommier. Delle sedie rachitiche sono disposte lungo i muri; una vecchia poltrona di cuoio sonnacchia davanti al tavolo, al disopra del quale pende, dal soffitto, una brutta lampada a petrolio» (pp. 49-50).

¹⁴ Cfr. AUGUSTE CORNU, *Marx e Engels dal liberalismo al comunismo*, trad. it. di F. Cagnetti e M. Montanari, Milano, Feltrinelli, 1962.

¹⁵ Cfr. HANS MAGNUS ENZENSBERGER, *Colloqui con Marx e Engels*, trad. it. di V. Tortelli, Torino, Einaudi, 1977.

¹⁶ L'episodio è autentico anche se i cucchiaini furono, in realtà, portati al Monte di Pietà. Così lo racconta Franziska Kugelmann, la figlia di Ludwig Kugelmann che fu uno dei più importanti corrispondenti di Marx. Cfr. ENZENSBERGER, *Colloqui con Marx e Engels* cit., p. 197.

¹⁷ MALAPARTE, *Das Kapital* cit., p. 56.

Mentre il pensatore tedesco e Bertaud discutono se prendere posizione o meno sull'evento accaduto, entrano in casa due poliziotti che chiedono informazioni a Marx riguardo la sua professione (il filosofo si dichiarerà «medico della società») e gli impongono di firmare un attestato in cui dichiara che non lascerà il suolo inglese in nessun caso. Egli firma, nonostante la contrarietà del sarto francese. Dopo di che entrano le tre bambine che lavorano nel fondo delle miniere: hanno dieci anni ma il loro lavoro è stato reso legale dal *Factory Act* del 1802 e vengono sovente picchiate se smettono di lavorare perché sono stanche (Marx ha riportato proprio nel capitolo tredicesimo, paragrafi 1 e 2, del *Tomo primo* del *Capitale* una serie di episodi molto simili a quelli raccontati dalle tre bambine nel testo teatrale di Malaparte).

Irrompe Mush spaventato alla vista delle bambine che mostrano i segni materiali dei tormenti subiti e, per rassicurarlo, tutti, compresi i poliziotti, cantano *Rule Britannia*. Poi sulla scena restano solo Marx e Godson che discutono della futura palingenesi sociale e dell'atteggiamento da avere nei confronti delle macchine e soprattutto degli sfruttatori della classe operaia: schiacciarli sanguinosamente o perdonarli?

Godson propende per questa tesi. Uscito il pensatore tedesco, il suo assistente resta a guardare e poi a toccare perplesso un trenino-giocattolo; ne resta visibilmente turbato, infine lo lascia cadere e sembra che ne abbia molto timore. Rientrato, Marx disserta sul potere negativo delle macchine e sulla loro funzione distruttrice:

Marx (ridendo fragorosamente) Ha, Ha, Ha, avete avuto paura eh? Fanno paura questi giocattoli! È terribile che si mettano nelle mani dei bambini! Vi ricordate i giocattoli della nostra infanzia? Erano cavalli di legno, trombette, bambole di cartapesta: «giocattoli», *veri giocattoli*, non la copia di questi mostruosi robot che opprimono l'uomo moderno. Osservate questo giocattolo. Non è che un giocattolo... Eppure è già una macchina mostruosa! (*Senza volerlo fa scattare la molla e le ruote cominciano a girare*)

Godson (spaventato) State attento, Mr. Marx, state attento!

Marx Gira! Gira! Sono questi i giocattoli che uccidono l'uomo quando è ancora bambino! Ah! Maledetti mostri! (*Schiaccia con un pugno il giocattolo che, rovesciato, continua a girare con un rumore stridente. Marx lo pesta ancora con il pugno chiuso...*)¹⁸

Nel secondo atto, irrompe Friedrich Engels, il compagno di tante battaglie politiche che arriva direttamente da Manchester. Venuto a Londra per dare il consueto sostegno finanziario all'amico Karl, finirà per lasciarsi volentieri coinvolgere in una discussione sugli eventi francesi. Dalla discussione che ne seguirà, Engels decide di estrarre un breve testo di commento.

Durante la dettatura del testo a Godson, quest'ultimo, compie un errore significativo (o voluto?):

Engels. Vogliate scrivere la seguente dichiarazione (dettando) «La sorte della rivoluzione proletaria è nelle mani del proletariato». Avete scritto, Mr. Godson?

[...]

Marx. [...] Volete rileggere il testo, Godson?

Godson (leggendo) «La sorte della rivoluzione proletaria è nelle mani di Dio.»

Engels. Nelle mani di Dio? Io non vi ho dettato questa espressione!

Godson. Io... io in ogni caso l'ho scritta...

Petitjean. Nelle mani di Dio? Ah! Ah! Ah!

¹⁸ Ivi, p. 81.

Marx (a Godson) Voi siete pazzo! Vogliate scusarlo, signore (*Bruscamente*) Godson... cancellate Dio!
Godson. Non si può cancellare Dio, Mr. Marx!
Engels. Cancellate la parola «Dio», Mr. Godson.
Godson. Sì... io... io... sì, Mr. Engels. (*Cancella*)¹⁹

Tutti escono per un motivo o per un altro e Godson resta solo con Frau Marx che culla e, sussurrando una ninnananna, cerca di far addormentare Mush, febbricitante e spaventato. L'uomo cerca di convincere Jenny ad avere fede e soprattutto fiducia in Dio. A Jenny confessa di essere stato sottoposto a tutte le sofferenze possibili, fisiche e morali (ivi comprese il tradimento degli amici).

In questo lungo (forse troppo) scambio di battute tra i due emerge la natura di Cristo «proibito» del personaggio, un tempo perseguitato e sconfitto, ma mai domo e sempre fiducioso nel genere umano.

Ritorna Marx che si sottopone al rituale delle pulizie personali officiato dalla moglie premurosa prima di andare a dormire e si mette in pantofole (il pubblico di sinistra non perdonerà mai più a Malaparte questo tocco di banale umanità), quando entra, all'improvviso, un uomo giovane e bello: è il conte Felice Orsini, giunto da Parigi, a parlare con il «padre dei rivoluzionari».

L'«angelo della morte» è venuto a Londra a chiedere l'autorizzazione di Marx ad attentare, con l'aiuto di bombe apprestate allo scopo, alla vita del nuovo imperatore dei Francesi. La ragione per cui è venuto a Londra, tuttavia, a parte l'improvvisa visita a Marx, è la necessità di visitare il museo delle cere di Madame Tussaud) ed esaminare il modello di ghigliottina ivi conservato.

Si tratta di una sorta di premonizione del suo futuro non ancora tanto immediato (l'attentato fallito a Napoleone III avverrà solo nel gennaio del 1858)? L'uomo, inoltre, allude all'uso futuro delle bombe contro l'Imperatore²⁰ e quando tira fuori dalla sua valigia un oggetto tondeggiante che rotola, sia Marx che la moglie credono che sia quello l'ordigno esplosivo di cui si parlava, mentre in realtà si tratta di un'arancia («una bomba d'oro carica di sole, di tutto il sole, di tutto il fuoco dell'Etna!»).²¹

La polemica divampa. Orsini contrappone il proprio sacrificio individuale in favore della felicità generale alle rivendicazioni di chi soffre e lotta per riscattare esclusivamente se stesso. Fronteggia Marx e dichiara di essere nei suoi confronti su posizioni diverse e radicalmente opposte:

¹⁹ Ivi, pp. 106-107.

²⁰ Per l'occasione, Orsini progettò e confezionò cinque bombe con innesco a fulminato di mercurio, riempite di chiodi e pezzi di ferro, poi passate alla storia come «bombe all'Orsini» e di seguito usate prevalentemente dagli anarchici per i loro attentati più micidiali. Sull'attentato di Orsini a Napoleone III e la sua dinamica, cfr. GUIDO ARTOM, *Cinque bombe per l'imperatore*, Milano, Mondadori, 1974.

²¹ Allo stesso modo, Malaparte aveva descritto un'arancia italiana offerta a una donna belga che era andata a letto con i tedeschi per fame e che è la protagonista di un racconto del 1931 poi presente nella raccolta *Sodoma e Gomorra*: «Col pretesto di far provviste per la mia cena, le portavo ogni giorno involti di pane e di carne: Maddalena mi guardava mangiare, e non toccava cibo. «Nenni», diceva nel suo francese vallone, e arrossiva di vergogna. Ma la meraviglia di un'arancia siciliana, giuntami dall'Italia, che le offrì una sera, fu più forte della sua fierezza. Quando ella accostò le labbra al frutto d'oro, luminoso nella penombra, io le guardai le mani: la poverina abbassò gli occhi, si nascose le mani dietro la schiena, e si mise a piangere in silenzio» (*La Maddalena di Carlsbourg*, in MALAPARTE, *Sodoma e Gomorra*, Milano, Mondadori, 2002, p. 10).

Orsini. [...] Io do agli altri il mio benessere, voi, che cosa date?

Marx. La mia miseria e la mia sofferenza.»

Orsini. Voi date agli uomini ciò che gli uomini rifiutano, ciò che odiano. Il mio è un regalo da uomo libero, il vostro è un regalo da schiavo.

Marx. Sono troppo povero per fare regali. La mia miseria e la mia sofferenza sono gli strumenti della ribellione: ciò che io ho di più caro e prezioso. Mi ribello per non essere più schiavo e infelice.

Orsini. Io mi rivolto perché sono sempre stato un uomo libero, un uomo felice. Questa sera, io sono venuto da voi, *monsieur* Marx, per offrirvi non solamente il sangue di un tiranno, ma anche il sangue mio. Voi l'avete rifiutato.

Marx (con voce rauca) Io non sarò mai il complice di un assassino!²²

Mentre Marx dorme, Godson, ancora sveglio, si incammina per la strada di un lungo (e un po' oscuro) apologo su un uomo orgoglioso cui, per punizione, era stato inserito nel ventre un piccolo serpente che vi era poi cresciuto e di cui era diventato la tana. In tal modo, l'uomo aveva perduto la propria umanità originaria. Si tratta, come si può intuire, di una riflessione sull'orgoglio umano e sulle sue conseguenze nefaste.

Mentre dormono, essi vengono risvegliati da Frau Marx che teme che il figlio Musch stia per morire ma Godson la rassicura che non è ancora giunto il suo tempo.

Nel terzo atto, invece, il piccolo Marx morirà. Più breve degli altri, infatti, questa ultima del dramma è soltanto una sorta di epilogo della vicenda.

Il padre si sveglia e cerca un po' di caffè per risvegliarsi. Mentre macina i grani necessari alla sua confezione, rimugina sulla storia del serpente narrata da Godson e si lamenta di aver dormito male per questo. Madame Bertaud entra di nuovo in scena come nel primo atto; ha un regalo per il piccolo Musch che quel giorno compie gli anni: è un cavalluccio di legno, molto desiderato dal bambino, ma che il padre non è stato in grado di comprargli, date le miserrime condizioni economiche in cui versava. Marx si sente colpevole di non essere in grado di essere un «buon padre di famiglia» e di non riuscire a nutrire e alloggiare adeguatamente i propri cari.

Se lo rimprovera parlandone con Godson, lo ammette di fronte alla moglie, accetta anche di essere insultato dalle mogli dei fuoriusciti francesi che vanno in delegazione a casa sua per dargli del *cochon*, *salaud* e del vigliacco. È questa ultima accusa che lo avvilisce particolarmente.

Ma quello che lo prostra maggiormente è la notizia che il piccolo Musch ormai è spirato (nonostante l'intervento in extremis di un medico caritatevole). Eppure, nonostante questa feroce notizia, a Godson che gli chiede di accettare quella morte e di offrirla a Dio come offerta sacrificale, Marx contrappone la propria dignità di essere umano offeso dalla miseria indotta dalla società capitalista e rifiuta di cedere e di «inginocchiarsi», accettando ciò che non può più cambiare.

Certo permane il timore, fattogli balenare con insistenza da Godson, che tutti i sacrifici fatti fino ad allora da lui e dai suoi familiari e le vittime future della rivoluzione quando scoppierà, siano (e saranno) inutili e quei morti siano destinati a finire «nella

²² MALAPARTE, *Das Kapital* cit., p. 126.

spazzatura», travolti dalle necessità della Storia.²³ Ma Marx non demorde e si dichiara disposto a continuare la sua lotta fino alla fine:

Jenny. Non siamo soli, Karl. Tanti saranno con noi.

Marx. Migliaia e migliaia di uomini innocenti.

Godson. Abbiate pietà di loro, abbiate pietà di loro.

Marx. Bisogna essere senza pietà, per essere liberi un giorno...

Godson (ancora con un po' di speranza nella voce) Ma voi piangete, Marx!

Marx. Sì, piango! Jenny, bisogna che se ne vada, ci tenta con la pietà.

Godson. Con la coscienza, Karl Marx! La vostra coscienza... la coscienza degli uomini!

Marx (*furente*) Andatevene, Godson. Lasciate il dolore a noi, agli uomini. Questo è il nostro destino: soffrire con la coscienza... sapendo! E io saluto la coscienza degli uomini! Non in ginocchio, ... ma con la testa alta, ... alta! ... alta!

(*Le due figure di Karl Marx e di Jenny si stagliano sole in questo crescendo, isolate dagli altri personaggi presenti, e la loro ombra si proietta sul fondo ingigantendone la dimensione*).²⁴

Che cosa non ha funzionato in questo dramma di Malaparte?

L'ambientazione è precisa e molto ben costruita sulla base di una documentazione di prima mano; i caratteri sono quasi tutti realistici e capaci di essere più o meno credibili, nonostante l'enfasi un po' troppo romanticheggiante che caratterizza Orsini e quella religiosa di Godson; i movimenti scenici sono un po' farraginosi ma non tanto da essere legnosi o impacciati pur nella dimensione tutta letteraria dell'opera.

Eppure c'è qualcosa che intralcia questo testo così problematico e gli impedisce di essere fluido e apprezzabile come dovrebbe.

Probabilmente l'inceppamento del meccanismo nasce da due problemi: quello dell'ideologia e quello del sentimento profuso a piene mani sulla scena.

Se la problematica del materialismo storico è esposta con correttezza e la polemica durissima e vibrante contro le aberrazioni del capitalismo è condotta allo stesso modo in cui lo faceva probabilmente lo stesso pensatore tedesco con la sua penna, lo stesso non si può dire con le indicazioni che da essa si ricavano.

C'è troppo moralismo (e quindi troppa ideologia) in essa.

La severa razionalità politica di Marx e il suo giudizio tutto sommato non totalmente negativo sulla società capitalistica e il suo mondo fatto di macchine e di merci non emergono. Il padre del marxismo non è mai stato un sostenitore di un ritorno a un impossibile passato pre-industriale; anzi ha sempre apprezzato la funzione innovativa del capitalismo trionfante.

Inoltre, il sentimentalismo di tutti i personaggi è forse troppo spiccato – non solo in quelli più «materni» e femminili, ma anche in Marx, in Engels e in Orsini. Troppe lacrime intralciano l'azione e troppe lacrime impediscono il dispiegarsi del *pathos* richiesto dalla Storia.

Questo è evidente soprattutto nel personaggio di Godson, troppo trasparente nella sua allusività a Cristo, troppo deliberatamente dostoevskijano per essere collegabile a

²³ Il richiamo alla «spazzatura della Storia» evoca con forza l'analoga espressione usata da Lev Davidovič Trotskij (e ben nota a Malaparte) nell'*Introduzione* alla sua *Storia della rivoluzione russa* (trad. it. e introduzione di L. Maitan, Milano, Mondadori, 1970) a proposito dello zarismo e del Governo Provvisorio di Kerenskij.

²⁴ MALAPARTE, *Das Kapital* cit., p. 158.

Marx. Forse la contrapposizione (orgoglio umano / umiltà cristiana) è voluta così in modo deliberato ma la sua perentorietà nuoce allo sviluppo della storia e alle sue tesi di fondo.

Ma, nel dramma di Malaparte, ci sono anche molti aspetti positivi. In particolare la descrizione «in piedi» della figura del «bel» terrorista Orsini.

Vista con gli occhi di oggi, il suo impatto nel dramma è impressionante (nonostante il tono fin troppo letterario della sua tirata tardo-romantica, come si è già detto prima). Orsini, ben lontano in questo caso dalla sua autentica figura storica, incarna l'artefice del «bel gesto», dell'immolazione individuale come forma di dedizione assoluta ad una causa scelta per intuito e per volontà personale piuttosto che per analisi politica e storica.

Il patriota, l'uomo che è «felice» perché è ormai dedito unicamente al gesto che lo porterà a porre al più presto il proprio capo sotto la mannaia della ghigliottina, è, in realtà, ossessionato dal fantasma della propria morte a venire.

Il terrorista Orsini è il personaggio paradossalmente meglio riuscito del dramma (nonostante il linguaggio un po' troppo enfatico che Malaparte gli mette in bocca) perché rappresenta una novità rispetto alla lettura e alla rappresentazione tradizionale delle figure del Risorgimento.

Anche Marx, ovviamente, giganteggia (soprattutto rispetto all'esile figurina di Engels, ridotto più che altro ad una spalla, secondo la vulgata storiografica dell'epoca) ma è proprio nella contrapposizione con Orsini (più che con l'astratto Godson) che acquista tutto il suo spessore di uomo e di combattente per la causa del proletariato.

Critico fino alla fine del terrorismo anche se finalizzato a una buona causa e a un progetto di «distruzione dei tiranni» esclusivamente individualistico, Marx è schiacciato dalle proprie responsabilità familiari e umane ma non si piega di fronte a nessun ricatto, ivi compreso quello della misericordia prospettatagli da Godson.

Il suo linguaggio è piano e fondato spesso sulla più piena quotidianità ma è certo che la sua missione di «rivoluzionario di professione» gli è ben chiaro in ogni momento della sua giornata.

Più deboli i personaggi femminili: Jenny risulta appiattita nel ruolo di madre premurosa e iperprotettiva anche nei confronti del suo «grande» marito. Madame Bertaud è una brava donna con aspirazioni a essere una *tricoteuse* giacobina in sedicesimo e le tre piccole vittime della macchina capitalistica di sfruttamento umano sono tre piccole icone rappresentative della lotta di classe e della miseria umana piuttosto che personaggi a tutto tondo (quali forse avrebbero potuto essere). Il pregio dell'opera teatrale di Malaparte su Marx e la sua giornata londinese resta nell'abile uso del chiaroscuro nel tratteggiare taluni caratteri presenti nel testo e nell'abile gestione dei movimenti scenici che lo costituiscono drammaturgicamente.

Va anche detto, tuttavia, che sono ormai trascorsi gli anni necessari a decantare la dimensione puramente ideologica che troppo a lungo era prevalsa nel giudizio sull'opera e che essa ormai non può che venire affidata alla solerte cura dei lettori più assidui di Malaparte e all'interesse che il soggetto stesso della pièce può suscitare in essi.

3. Anche le donne hanno perso la guerra

Passeranno parecchi anni prima che Malaparte ritenti l'avventura delle scene. Dopo il fiasco parigino di *Das Kapital* nel 1949, bisognerà aspettare il 1954 perché lo scrittore pratese scriva un altro testo teatrale, questa volta in italiano affidandolo a una compagnia di tutto rispetto. Si tratta della *Compagnia Italiana di Prosa* all'epoca composta da Gianni Santuccio, Lilla Brignone, Lina Volonghi e Salvo Randone – nel cast inoltre comparivano anche Anna Miserocchi, Carlo Hintermann e Adriana Asti, allora tutti giovani attori agli esordi nel teatro di prosa; la regia fu affidata al veterano Guido Salvini, mentre la scena sarà preparata da Guido Coltellacci e i costumi dall'esordiente Pier Luigi Pizzi.

La nuova opera teatrale di Malaparte va in scena, per la prima volta, l'11 agosto 1954 sul palcoscenico del Teatro La Fenice per il XIII Festival Internazionale del Teatro della Biennale di Venezia. Ma ottiene poco successo.

Sembra il destino comune a (quasi) tutte le messinscena di testi teatrali di Malaparte.²⁵ L'anno dopo, sulla scia del successo delle riviste musicali all'epoca imperanti e di solito premiate con vasto successo di pubblico, spesso contenenti battute, innocue anche per l'epoca ma a doppio senso sia politico che sessuale, e con abbondanza di ballerine in vestiti succinti, anche Malaparte si cimentò con un testo analogo.

Nonostante l'impegno profuso nella redazione di un testo «popolare» e «commerciale», *Sexophone*, andato in scena al Teatro Nuovo di Milano nel 1955, fu fortemente contestato e cadde tra le proteste del pubblico. In quell'occasione Malaparte reagì (a differenza di altre occasioni di questo tipo) e si mise a battibeccare con il pubblico. In realtà, il testo stesso della rivista prevedeva la presenza in scena dello scrittore in qualità di «provocatore» ma il pubblico non apprezzò il carattere smaccatamente «politico» del testo.

Il fatto è che le riviste musicali erano da sempre la sagra del disimpegno e della risata facile, con numeri di balletto anche pregevoli e spesso *20 ragazze 20* in bella mostra, come accadeva nelle tournées di Macario. Un testo, pur «disimpegnato» rispetto alle sue opere più note precedenti, come quello dello scrittore di Prato, era forse troppo per un pubblico di quel tipo.

Gli interpreti erano Adriano Rimoldi, Adriana Innocenti, Mario Scaccia e Umberto D'Orsi. Testo e regia erano affidati ai talenti del solo Malaparte.

Il fatto è che, nonostante le battute fossero state ben meditate da Malaparte, non facevano granché ridere un pubblico abituato a sentire ben altre (e più facili quanto volgari) espressioni comiche. Del resto, anche gli intellettuali dell'epoca preferivano le grandi produzioni (quelle di Wanda Osiris e dei suoi *boys*, ad esempio, o quelle con Milly) mentre consideravano ibride quelle in cui questioni di critica sociale e politica venivano prospettate come il tema predominante.

²⁵ Quello stesso anno, nell'ambito del Maggio Musicale Fiorentino, Malaparte si cimentò anche con la regia di un'opera lirica, *La Fanciulla del West* di Giacomo Puccini e stavolta gli andò bene perché la sua direzione attoriale fu apprezzata. Come si può ben vedere, il malcostume mascherato da provocazione culturale di far dirigere opere teatrali a personaggi che con il mondo del bel canto non c'entrano nulla (soprattutto registi cinematografici, pare) ha radici profonde e non data da poco.

Certamente anche queste non mancarono all'epoca (Giordano Bruno Guerri cita giustamente Franco Parenti, Giustino Durano e Dario Fo come esponenti di questa tendenza)²⁶ ma non erano certamente preponderanti, anzi costituivano un'eccezione non troppo gradita al potere dominante.

Anche le donne hanno perso la guerra era, invece, un tentativo molto ambizioso di mettere in scena la crisi morale del dopoguerra europeo: l'azione si svolgeva a Vienna e le donne della famiglia che erano le vere protagoniste del dramma si chiamavano Graber, cioè *tomba*, perché rappresentavano la sepoltura nella quale era sprofondata la civiltà europea per colpa degli eventi bellici. La scena è situata nel 1945, dopo la fine della guerra, come è annunciato anche dall'epigrafe che apre l'edizione in volume («Chi ci ha cantato questa canzone / con voce così franca? / ce l'han cantata tre ragazze / a Vienna, in Austria»)²⁷.

La prima didascalia dell'opera mette in evidenza il carattere piccolo-borghese dell'*intérieur* che mostra e il clima soffocante in cui si svolgerà:

Il salotto di una ricca casa borghese nel settore sovietico di Vienna, nella tarda primavera del 1945. I mobili sono di quello stile *Biedermeier*, che è lo stile della Vienna aulica e borghese di Frau Sacher. Alle pareti, tappezzate di carta di Francia sbiadita dal tempo e umiliata dall'incuria degli anni di guerra, sono appesi ritratti di alti magistrati, di ufficiali, di signore eleganti degli ultimi anni del lungo regno di Francesco Giuseppe, e stampe di cavalli della Heuschüle, tenuti per il morso da scudieri nel costume turco dei melodrammi di Mozart. Ampie le poltrone vestite di raso azzurro consunto e sdrucito, stretto il divano. Nella parete di fronte si aprono la porta d'ingresso, e quella della camera di Enrica Graber: tra le due porte, una credenza nella quale è esposto un antico servizio da tavola di porcellana rosa di Meissen.²⁸

Come si può intuire, casa Graber si trova all'interno della più rispettabile e gratificata rispettabilità borghese (o almeno così sembra), Niente lascerebbe pensare a quel che accadrà in quell'appartamento ammobiliato con «piccole cose di pessimo gusto» per dirla con Gozzano. All'alzarsi del sipario, però, si ha l'immediata percezione che qualcosa non vada per il verso giusto. La signora Graber non è più una bella donna ed è sfiorita da tempo: è «una donna sui cinquant'anni, alta, grassa, un po' sfatta, dai capelli fra il grigio e il nero, mal pettinata, avvolta in un'ampia vestaglia scura». Cerca di ostentare un'autorevolezza che non si è meritata più da tempo.

Ordina alla figlia di chiederle scusa, ottiene soddisfazione alla sua richiesta, poi, quando quest'ultima è uscita, costretta dal bisogno di fumare, ricerca sotto il tappeto una cicca che accende con ampia soddisfazione e un notevole senso di piacere. A questo punto, entra in sala, piena di fretta, in ambascie, la portinaia, Frau Carlotta, che annuncia alla signora che sta arrivando un Commissario addetto alla requisizione delle giovani donne da destinare «al riposo dei soldati» (i soldati dell'esercito di occupazione, ovviamente). Il Commissario addetto alle requisizioni e che è, di conseguenza, solo un funzionario amministrativo (così si qualifica) bussa subito dopo e si introduce in casa, accompagnato da due guardie armate. L'azione inizia subito così,

²⁶ Cfr. GUERRI, *L'Arcitaliano. Vita di Curzio Malaparte* cit., p. 276.

²⁷ MALAPARTE, *Anche le donne hanno perso la guerra*, Roma-Milano, Aria d'Italia, 1955², p. 7. La prima edizione del testo era apparsa, invece, per la Casa Editrice Cappelli di Bologna nel 1954, contemporaneamente alla messa in scena del dramma.

²⁸ Ivi, p. 11.

ex abrupto, senza aver introdotto i personaggi principali del dramma ma a partire da un evento straordinario, pur se già noto nelle sue conseguenze.

Ciò che il Commissario viene a dire è prevedibile: una delle donne presenti in casa dovrà prestare il proprio corpo e la propria disponibilità a favore dei soldati russi e in cambio riceverà un buono di generi alimentari indispensabili alla sopravvivenza fisica (l'esempio fatto più frequentemente è quello di mezzo chilo di patate come «pagamento» dell'atto ma si parla anche di burro e perfino di duecento grammi di carne).

Intanto si delineano i personaggi. Lilly, incuriosita dalle voci, viene a vedere cosa succede (la madre l'ha descritta al Commissario come una «ragazza malata»).

L'impressione che fa è, infatti, ambigua: talvolta sembra ingenua, talvolta maliziosa.

A Lilly («una ragazza bionda, esile, pallida, dai grandi occhi azzurri, dal sorriso un po' vago») viene fatto credere che l'uomo sia venuto a contrattare l'acquisto della sua collezione di porcellane di Meissen e la ragazzina che ha solo diciassette anni ne rompe volutamente una per evitare la vendita. Il commissario si accorge che Lilly non è completamente in sé e sta per andarsene lasciando una convocazione per la nuora di Frau Emma, Enrica, quando quest'ultima sopraggiunge. È la vedova di Hans, l'unico figlio maschio di Frau Emma, una donna ancora molto bella («una donna nel fiore dell'età, alta, snella, e tuttavia formosa, dalla folta, pesante capigliatura bionda»). Sarà lei la donna «requisita» della famiglia e, dopo una resistenza più disperata che volitiva, Enrica accetta. Frau Emma cerca di convincerla che fa tutto questo per il bene comune e per salvare «l'onore» delle sue cognate più giovani che risulterebbero definitivamente «rovinata» da una simile esperienza di vita. A Enrica che le contrappone la propria giovane vita che uscirà devastata da quell'«incarico» così lontano dalle sue abitudini e dalle sue convinzioni morali, la donna risponde:

FRAU EMMA [...] Ma non hai il diritto di rimproverarmi di approfittare di te per salvare l'onore delle mie bambine. Sono una madre, dopo tutto: ignobile, ma madre. Debbo pur difendere il sangue del mio sangue! ... È colpa mia se siamo rimaste sole noi donne a difenderci contro la fame, la violenza, l'umiliazione? Dove sono i nostri uomini? I migliori sono morti, o prigionieri, o fuggiaschi. Gli altri, quelli rimasti a casa, puh! ... Provatvi a gridare aiuto. Credi che accorrerebbe qualcuno? Su, provatvi! Siamo quattro donne sole, in questa casa, e dobbiamo aiutarci fra noi. Su, via! Dimmi a chi toccherebbe. A me? Magari! a Lilly? è una povera malata, un'innocente. Clara ha vent'anni. Vorresti che si rovinasse per tutta la vita? ... Tu sei donna, sei vedova, hai già goduto la tua parte di felicità ... ormai la tua vita è finita ...

ENRICA Finita! Solo perché avevo un marito, e me lo hanno ammazzato? solo perché il nostro paese è distrutto, invaso, umiliato? finita solo per questo? per così poco? E dovrei sporcarmi, prostituirmi, solo perché abbiamo perso una stupida guerra? una bella ragione! Solo per salvare l'onore di una ragazza di vent'anni, povera, innocente, più bella di me, più fresca di me... perché è tua figlia? perché è la sorella di Hans? Solo perché tu possa fumare le tue sigarette, perché tu e le tue «bambine» possiate avere ogni mattina il vostro tè e la marmellata e il burro? Guadagnateveli da voi, il vostro tè e il vostro burro, come fanno tante altre!²⁹

Emerge così uno dei nuclei tematici del dramma, la materia scottante (e certamente assai scabrosa) al centro della vicenda della famiglia Graber, una trama certamente emblematica delle vicende del dopoguerra.

²⁹ Ivi, p. 60.

Enrica è il capro espiatorio della vicenda e lo sa fin dall'inizio. Quando in casa si presenta il primo soldato sovietico con il suo «buono» verde, in un primo momento, sembra voler sottrarsi e scappare di fronte al proprio destino, poi lo accetta con coraggio. Ma la forzata acquiescenza alla necessità lascia il segno e la donna non si riprenderà più da una condizione che se, da un lato, viene accettata come qualcosa di assolutamente necessario, dall'altro la segna a dito come una donna «diversa», ormai perduta per una comune e normale esistenza successiva.

All'inizio del Secondo Atto, la situazione economica e anche quella fisica delle donne della famiglia Graber sembra essere senz'altro molto migliorata. Recita la didascalia:

FRAU EMMA [è] seduta davanti alla tavola, con una sigaretta fra le labbra, è intenta a fare i conti: davanti a lei, anch'essa con una sigaretta in bocca, Frau Carlotta vestita in modo vistoso. Anche Frau Emma è abbigliata con eleganza equivoca: i capelli, che prima aveva neri, striati di grigio, sono ora di un biondo acceso, tra il giallo e il rosso. Ha il viso imbellettato, le unghie laccate. È vestita di una stoffa chiara, con grandi foglie e fiori stampati.³⁰

Frau Carlotta, tuttavia, è molto irritata con una delle abitanti del caseggiato, Frau Lena, una ragazza-madre non troppo avvenente e palesemente zoppa, che sembra fare concorrenza a Enrica nelle sue prestazioni sessuali con i soldati russi. La portinaia Carlotta sembra essere particolarmente incattivita a questo riguardo.

Inoltre la donna ha un'ambasciata da parte del dottor Ludwig, l'amministratore del palazzo, che, con cautela e mille distinguo, ha mandato a dire che capisce le necessità e gli obblighi del momento che stanno vivendo sotto il profilo politico e militare, ma che sarebbe bene, per non mettere in gioco il morale e il pudore residuo degli abitanti degli appartamenti in cui le donne vivono, spostare la sede degli appuntamenti e delle attività particolari che esse intrattengono con i soldati occupanti.

Questo messaggio, untuoso e ipocrita, fa infuriare Enrica che prorompe in una sorta di accorata filippica contro l'amministratore in particolare e il perbenismo stupido e disgustoso dimostrato dai sopravvissuti alla guerra in generale. Chi non soffre la fame e la miseria, afferma Enrica Graber, odia vederla per le strade dipinta sulle facce di chi ne è afflitto – la povertà e le privazioni sono un rimprovero vivente per le loro coscienze sporche.

ENRICA Credete forse che la gente per bene si vergogni soltanto di me? Si vergogna anche dei bambini mezz nudi che dormono nel fango, dei mutilati che stendono la mano per la strada. Farebbero bene ad arrestarle, non vi pare? tutte quelle canaglie scarne, con le uniformi a brandelli, che disonorano la patria con la loro miseria insolente. Perché il dottor Ludwig non interviene a far proibire uno spettacolo così immorale, un esempio così pericoloso? Ah, forse perché non sa che la guerra l'hanno persa anche le persone per bene, anche le donne oneste, tutti, anche lui, anche sua moglie, anche sua figlia, tutti, tutti, tutti!

[...]

FRAU CARLOTTA Non dovete prendervela tanto a cuore, signora Enrica ... Quando l'occupazione sarà finita, chi penserà più a quel che v'è toccato fare? La gente dimentica presto ... sarete voi stessa la prima a convincervi che siete sempre stata una donna onesta³¹

³⁰ Ivi, p. 83.

³¹ Ivi, pp. 104-105.

La tirata di Frau Enrica è certamente viziata da un certo accademico patetismo di maniera ma è sicuramente efficace e fondata su dati di fatto.

Lo scontro successivo con la cognata Clara sarà ancora più duro. A quest'ultima che afferma la propria disponibilità a sostituire Enrica per non sentirsi obbligata nei suoi confronti e per dimostrare la propria maturità di donna, la vedova di guerra risponde con asprezza, accusandola di volerlo fare non per senso del dovere o per necessità oggettiva quanto per il piacere perverso che l'attività sessuale di questo tipo potrebbe darle.

È a questo punto della discussione che si presenta un «cliente», il soldato Andreii, «sui trentacinque anni, alto, magro, dai capelli di un biondo scuro, striati di ciocche più chiare, dagli occhi pallidi, leggermente velati, in un viso severo e triste». L'uomo è un personaggio positivo, forse il più umano e apprezzabile del dramma. Andreii è riluttante a concedersi il «riposo» a cui avrebbe diritto e si mette a parlare di Schubert (musicista proibito sotto il regime di Stalin), di Dimitri Šostakovič, di Aram Khachaturian e di Sergej Prokofiev, artisti, invece, graditi nell'ambito della politica culturale sovietica. Nel corso del loro colloquio, egli dimostra una certa ammirazione per il coraggio della donna che una volta gli era stata nemica e, di fronte all'evidente disprezzo che essa presenta per se stessa e per la propria attività, cerca di rassicurarla al riguardo:

ANDREII [...] Durante questi anni, in ogni paese d'Europa, le donne non solo hanno sofferto più degli uomini, ma hanno dato prova di un coraggio straordinario ... Voi pure siete una donna coraggiosa.

ENRICA Coraggiosa? Forse perché subisco, come tante altre, una violenza alla quale non posso sottrarmi?

ANDREII No... Non perché la subite, ma perché l'accettate.

ENRICA Che cosa vi fa credere che io l'accetti?

ANDREII Qualcosa che avete negli occhi.

ENRICA Qualcosa di sporco.

ANDREII No. La stessa cosa che ho visto negli occhi delle nostre donne, in Ucraina, nei villaggi abbandonati dai vostri soldati ... Voi pure accettate la violenza non per voi stessa, ma per gli altri.

[...]

ENRICA È il diritto del vincitore, lo so. I vinti sono una brutta razza, ma la razza dei vincitori è ancora più abietta. Avete bisogno di far violenza ai vinti, di umiliarli, per potervi sentire vincitori.

ANDREII Pensavate così anche quando la vittoria era dalla parte vostra?

ENRICA No. Anch'io applaudo alle vittorie dei nostri soldati. Ma allora non sapevo che cosa vuol dire vittoria, che cosa vuol dire sconfitta. Ora lo so... Vino, risse, prostitute ... è questo il premio della vittoria per i soldati, per tutti i soldati, di qualunque bandiera, non è vero?».³²

L'intervento di Frau Lena interrompe la conversazione melanconica e accorata che i due stanno avendo. La donna, visibilmente zoppa, non molto avvenente e bisognosa di denaro, priva di appoggi ed esclusa dal mercato della prostituzione legalizzata, è venuta per litigare con Enrica ma, di fronte alla sua accoglienza umana e benevola, ai limiti dell'affettuosità amichevole, desiste e si lascia convincere del fatto che nessuno la odia e la disprezza, come pure pensava.

³² Ivi, pp. 124-125.

Il panorama umano non potrebbe essere più desolante di così – eppure dal fondo dell’abiezione e del dolore, balena una pur fioca luce di speranza, quella dell’umanità che non si rassegna a farsi piegare e schiacciare dalla disumanità dell’esistenza.

Nonostante il dolore, la sofferenza e la morte, qualcosa resiste alla macchina orrenda della guerra e della vittoria che pure domina incontrastata e violenta.

Il dramma ora corre verso il proprio epilogo naturale. Lilly sfugge a un tentativo (non troppo convinto) di seduzione da parte di un soldato che, peraltro, è appena stato già con Enrica e finalmente capisce che cosa succede nella casa.

Frau Lena, terrorizzata alla vista del Commissario alle requisizioni che sta arrivando, irrompe chiedendo di essere salvata dall’eventuale arresto per esercizio abusivo della prostituzione ma il burocrate sovietico non è venuto per questo motivo.

L’uomo vuole avere qualche notizia sul comportamento di Andreii e rivela che il soldato si è suicidato. Enrica ammette di aver cercato di aiutarlo ma evidentemente di non esserci riuscita. L’epitaffio per l’ex-maestro di musica è freddo e senza calore umano; la condanna del suo gesto è totale:

COMMISSARIO Era un uomo finito. Molti uomini escono dalla guerra col senso della colpa. Andreii era uno di questi. Se non si fosse ucciso, sarebbe finito molto peggio. Di uomini come lui non sappiamo che farcene.

ENRICA Avete paura degli uomini che hanno il senso della colpa. Sono pericolosi.

COMMISSARIO Pericolosi no. Sono esseri inutili, che bisogna toglier di mezzo senza esitare. Con esseri simili non si costruisce una società di uomini liberi. E voi avreste voluto aiutarlo? Avete il rimorso di non averlo aiutato?

ENRICA Era un uomo disperato, e mi parlava di speranza. Si faceva forza per non tradire la sua disperazione, per darmi coraggio. Ero anch’io disperata, anch’io desideravo di morire. È stato Andreii a salvarmi. Mi ha aiutato a sperare. Se ho ancora un po’ di stima di me stessa, lo debbo a lui. E non ho capito che anch’egli aveva bisogno di aiuto, non ho fatto nulla per aiutarlo³³

Uscito il Commissario, l’opera teatrale si chiude su un pallido barlume di speranza. Se non si dimentica, dice, in sostanza, la donna, c’è sempre la speranza che qualcosa sopravviva di umano. Intanto, Lilly, affacciata alla finestra, guarda sfilare le truppe dei vincitori e si esalta alla loro vista. Lei, comunque, ha già dimenticato tutto...

Che cosa non ha funzionato, a livello di realizzazione, in questo dramma? Non certo la messinscena, affidata ad attori bravi e consolidati nel mestiere e a una solida regia di tipo naturalistico. Non certo la durezza e la scabrosità di un testo che andava contro le convenzioni teatrali del tempo, pur in certa misura confortandole e confermandole (per Malaparte la «quarta parete» di diderotiana – e strindberghiana – ascendenza esiste ancora, eccome, nonostante Pirandello e Brecht). Non certo l’effervescenza della scrittura che, nonostante un certo retorico patetismo di fondo e certe forzature nel dialogo in senso asseverativo e didascalico, è mosso e spesso denso di eventi e di scontri di caratteri, con sufficienti scene madri per essere avvincente sotto il profilo scenico. E allora?

Probabilmente il carattere troppo programmatico dell’opera gli impedì di essere accettato sotto il profilo della testimonianza umana quale voleva essere e costrinse i recensori e il pubblico a prendere posizione solo sotto il profilo ideologico, evitando il

³³ Ivi, p. 189.

giudizio sulle sue qualità formali, di struttura e gioco teatrale. È quello che è accaduto praticamente sempre allo scrittore di Prato.

I critici giudicarono Malaparte, non la sua opera per il palcoscenico.

Si tratta di una questione che si ripresenterà poi anche per il fallimento della sua unica opera cinematografica e la sua cattiva accoglienza presso il pubblico. Ma questa sarà (in parte) una storia molto diversa...