

El Cine y la Villa Malaparte de Capri

Oscar Canalis Hernández
Universitat Politècnica de Catalunya, España

Abstract

La Pelle, novel or autobiographical story by Curzio Malaparte and La Pelle, film by Liliana Cavani. Written hypertext and visual hypertext in terminology of literary and interartistic theory. On the other hand there are Il disprezzo, novel by Alberto Moravia and Le Mépris, film by Jean-Luc Godard, in a similar condition. There is always an intermediate step: it is the script, written but already prefiguring moving images. We can consider it both hypotexts of the novel and hypertext of the film. In Liliana Cavani's film, the Malaparte house is necessarily the same as in the novel, where it appears and is explicitly described. However in the case of Le Mépris it is a choice of Godard, since the reference to the house in the novel only prefigures that the house is in Capri and has nice views to Punta Campanella. As we will see some of the locations, when adapting to the configuration of the Malaparte, extract from the house specific original possibilities of the film and in some way they bring new approaches of greater plasticity to the scenes while, however, the dialogues between the characters remain almost intact. One example is the way in which a singular element such as the upper terrace of the house replaces the beach where Molteni, the screenwriter, finds his wife Emilia. The same terrace appears as well as the set of the Odyssey version that begins to be shoot precisely at the end of Le Mépris.

Keywords: Cinema and Literature, Architecture and Cinema, Interartistic Theory, Malaparte, Capri

El Cine y la Villa Malaparte de Capri

Curzio Malaparte (1898-1957), nacido como Kurtz Suckert, de padre alemán y madre italiana fue un escritor controvertido cuya primera novela, también autobiográfica llevaba por título *Kapput* (1944). Inicialmente fue un firme partidario del régimen fascista de Mussolini en cuyo apogeo fundó y dirigió la revista *La Conquista de lo Stato* (1924). Todo cambió a partir de la publicación de *Tecnica del colpo di Stato* (1931), libro que por sus críticas tanto a Hitler como al propio Mussolini comportó su confinamiento en la isla de Lípári como castigo por parte del régimen. La escalinata de la iglesia de l'Annunziata que Malaparte veía a diario durante su destierro en esta isla le acabaría inspirando la fachada posterior de la casa de Capri. Según explica Mc Donough (2.000, 8) Malaparte concibió la casa como un trabajo literario. El mismo dejó testimonio escrito de dicha experiencia en su *Ritrato in Pietra* (1940), aunque lo cuenta más como el resultado de un proceso que como fruto de un propósito: "Il giorno che io mi sono messo a costruire una casa non credevo che avrei disegnato un ritratto di me stesso". (Malaparte 1987, Párrafo 1)

Razona Malaparte en su texto que si bien de la obra de cualquier escritor se pueden extraer los rasgos autobiográficos que conforman su retrato moral, nunca se había mostrado tal cual era verdaderamente hasta que intentó construir su casa. Según Umberto Eco un objeto arquitectónico puede denotar una función propia y también otras cosas. El edificio es útil para su cometido y además posee casi siempre unas connotaciones simbólicas. En cierto modo ello también es parte de su utilidad, en este caso comunicativa:

Resulta evidente que las connotaciones simbólicas se consideran funcionales no solamente en sentido metafórico, sino también porque comunican una utilidad social del objeto, que no se identifica inmediatamente con la función en sentido estricto. (Eco 1999, 15)

Antes de la aparición de la imprenta los edificios eran receptáculos simbólicos, eran una especie de escritura a través de la cual se dejaba testimonio de las ideas de su tiempo. Hasta entonces la arquitectura fue de algún modo el auténtico libro de la humanidad en el cual esta expresaba su poder y su conocimiento a lo largo de la historia. "Ceci tuera Cela" exclama uno de los personajes de la novela de Víctor Hugo *Notre-Dame de Paris* (1831) mientras abre un libro al tiempo que contempla la catedral. La imprenta matará a la arquitectura como vehículo de expresión o escritura. La escritura impresa en papel sustituirá a la escritura en piedra viene a decirnos el autor:

L'architecture a été jusqu' au XVe siècle le registre principal de l'humanité, que dans cet intervalle il n' est pas apparu dans le monde une pensée un peu compliquée qui ne se soit faite edifice, que toute idée populaire comme toute loi religieuse a eu ses monuments que le genre humain enfin n' a rien pensé d'important qu' il ne l' ait écrit en pierre. Et pourquoi? C' est que toute pensée, soit religieuse, soit philosophique, est intéressée à perpetuer, c' est que l' idée qui a résumé une generation veut en remuer d' autres, et laisser trace. (Hugo 1973, 50-51)

Cien años después de esta reflexión, Malaparte acaba escribiendo de nuevo a través de la arquitectura, en este caso su autorretrato. Lo hace en un libro "granítico", como diría Víctor Hugo.

Aparte de *Ritrato in pietra* (1940), publicado también bajo el título *Una casa tra grecco e scirocco* (1987), el escritor se refiere a la casa en su novela *La pelle* (1949). Malaparte incluye la casa en esta novela ambientada durante la liberación-ocupación de Italia por parte de los aliados durante la 2ª guerra mundial, y que más tarde fue llevada al cine por Liliana Cavani. En aquellos días el ejército de los EE UU ostentaba el mando en Nápoles y Malaparte ejercía como oficial de enlace con el mismo.

Podemos referirnos a la casa como el escenario

que ha sido de dos películas: *Le Mépris* y *La Pelle*. *Le Mépris* (1963), producción franco-italiana dirigida por Jean-Luc Godard y protagonizada por Brigitte Bardot y Michel Piccoli, contó también con la actuación del conocido director alemán Fritz Lang en el papel de sí mismo. El film se basó en la novela de Alberto Moravia, titulada *Il Disprezzo* (1954). El argumento versa sobre el guionista de una adaptación de *la Odisea* que se traslada a Capri a fin de inspirarse y escribir. *La Pelle* (1981), dirigida por Liliana Cavani, adapta la novela del mismo título y es interpretada por Marcello Mastroianni en el papel del propio Malaparte.

El sitio se convierte en lugar a través del hecho arquitectónico

La aportación que hace un edificio como escritura en un sitio dado es la transformación de este en un lugar al añadirle contenidos simbólicos y testimoniales. Si esto es así, esta escritura, como dice Kevin Lynch (1985, 221), también podrá leerse. Saber leerlo supondrá, además de entender lo anterior, captar el modo en que ese lugar se relaciona con otros lugares e incluso saber cómo comportarnos en él. El suelo sobre el que interviene está dotado de un cierto espesor no solo material sino también histórico. El proyecto de un edificio y su posterior ejecución pueden convertir un sitio en un lugar si su propuesta es acertada:

Transformar un sitio en lugar significa, en acusada síntesis, utilizar la específica capacidad de la arquitectura para construir imágenes sólidas y permanentes (sobre todo en un mundo como el actual, cada vez más atravesado de imágenes inconsistentes y virtuales) para construir una estructura de referencia. (Rossi 1996, 12)

La historia es necesaria para proyectar, como conocimiento, pero lo que mueve al proyectista es la curiosidad por lo nuevo. En este sentido, los márgenes de la arquitectura, tanto físicos, como también teóricos si asimilamos los límites con áreas distintas del territorio a los límites con disciplinas distintas, proporcionan al proyectista un campo abonado para la innovación. A este respecto, Mc Donough (2000, 8) considera que en el caso de la casa Malaparte estamos ante una arquitectura que se afirma en su modernidad y que deriva de la concepción de alguien que conoce la historia de las ideas antiguas y modernas. Su carga simbólica y de transdisciplinariedad e innovación es también evidente.

Convertir un sitio en un lugares en suma dotar de nuevos atributos un territorio determinado, de modo que pase a ser identificable por sus nuevas cualidades. La arquitectura al radicarse en un sitio y en un entorno, genera un lugar o proporciona atributos de lugar al sitio como entre otros analiza Norberg-Schülz (2005, 233-4):

Quando el hombre hace que el lenguaje hable de las cosas, habitualmente no dice solo cómo son, sino también como podrían ser, esto es como le gustaría que fuesen en ese momento. Así pues, al hablar de las cosas suele estar presente un sueño

o un proyecto. Revelar cómo podrían ser las cosas significa añadir algo que les falta. Sin embargo, una falta no es algo ajeno a la cosa, sino más bien algo que pertenece a su naturaleza oculta. (.....) Cuando una obra de arquitectura visualiza la estructura de la tierra y el cielo y complementa lo que falta, se hace presente un mundo total, y el sitio se transforma en un lugar. (.....) Crear lugares que permitan habitar es la tarea última de la arquitectura.

Quizá los ejemplos más ilustrativos del proceso indicado puedan hallarse en las edificaciones aisladas situadas en parajes singulares como la muy conocida casa de la cascada de Frank Lloyd Wright y entre ellas destaca también el caso espectacular de la casa Malaparte. De esta obra puede decirse que parece absorber la naturaleza abrupta del entorno y que incluso potencia el protagonismo del farallón sobre el que se asienta. Su atrevimiento formal choca probablemente con una visión proteccionista del paisaje natural, por cuanto implica claramente una modificación del mismo que puede verse como agresiva. Pero, en cualquier caso, está claro que el sitio se convierte con la presencia del edificio en un nuevo lugar con identidad propia.

No se trata de una obra de la que pueda decirse que simplemente se integre en el paisaje, si bien es cierto que se adapta a la línea de la silueta del acantilado. Malaparte describe así esta relación morfológica de la casa con el peñasco en el que se asienta, aunque no parece ser este el aspecto más importante:

In quanto a la sua forma, essa mi era dettata dall'andamento de la roccia, dalla sua struttura, dalla sua pendenza, dal rapporto dei suoi sessanta metri lunghezza con i suoi dodici metri di larghezza. La feci lunga, stretta dieci metri, lunga 54. (Malaparte 1987, Párrafo 6).

Malaparte nos ha indicado que las dimensiones e incluso hasta cierto punto la propia configuración de la casa son consecuencia del espacio disponible y de la topografía. Y pasa como siguiendo un mismo hilo lógico a describir la inserción de la escalera exterior como parte del mismo proceso de adaptación a la topografía, pero al mismo tiempo invocando la imagen romántica de quien lanza una escala de cuerda desde una almena:

E poichè, a un certo punto, dove la roccia si innesta al monte, la rupe si incurva, si abbandona, formando come una specie di collo esile, io qui gettai una scalinata, che dall'orlo superiore della terrazza scende a triangolo. (Malaparte 1987, Párrafo 6).

Culmina así su *Ritratto in pietra*. La imagen que nos proporciona Malaparte es claramente la de un descenso por la escalera, como si al terminar la casa se hubiera quedado en la cubierta. Es el recorrido contrario al que hará o imaginará cualquier visitante interesado. Veamos un ejemplo:

Un dibujo infantil, un garabato o las anotaciones en un papel cuadrículado son muchas veces el inicio de la forma más elemental de imaginar aquello que se quiere construir. Con un inocente perfil, en un dibujo del escritor italiano Curzio Malaparte, aparece ya la célebre escalera que se encarama a la espalda de su casa sobre el cabo Massullo, en la isla de Capri, y que levantará junto al maestro constructor Amitrano. Hoy son treinta y dos escalones que prolongan el camino de acceso y se ensanchan hasta llegar a un solárium sin antepechos ni límites que es casi una alfombra voladora entre el paisaje rocoso de la costa y donde un Malaparte muy convencido practicaba incluso ciclismo. (Tusquets 2001, 68-69).

La casa Malaparte como una opción plástica entre las múltiples posibles

En general, la arquitectura tiene una incidencia sobre el territorio que se pretende evaluable desde un punto de vista independiente a sus valores formales o espaciales, en cuanto a su incidencia paisajística. No porque impacte sobre el paisaje, sino porque acaba formando parte de él. Se puede decir que hay varias tendencias en el modo de enfrentar el problema de intervenir arquitectónicamente en un territorio. Una actitud es la que pretende buscar el menor impacto y el mayor equilibrio con el entorno desde una visión sincrónica consciente. Otra tendencia, de inspiración formal y geométrica, busca significarse o abstraerse ante lo preexistente. Una tercera vía, más orgánica e incluso pintoresca, persigue una apariencia naturalista de la intervención y a diferencia de la primera posibilidad sí que introduce profundas modificaciones en el entorno aunque pretende un resultado final de un paisaje natural idealizado.

Si partimos de la base de que en un sitio geográfico dado cabe materializar infinitas opciones arquitectónicas, y nos referimos con ello a toda intervención sobre la forma, no solo a edificar, concluiremos que lo que realmente acomete la obra arquitectónica es una concreción del espacio preexistente. Considerada como obra artística bien puede aplicarse a la intervención arquitectónica el análisis de Susan Sontag, en su ensayo titulado Sobre el estilo:

Ordinariamente, los críticos que quieren realzar una obra de arte se ven obligados a demostrar que cada parte está justificada, que no hubiera podido ser de otra manera. Y todo artista, cuando acude a su trabajo, recordando el papel del azar, de la fatiga y las distracciones externas, sabe que el crítico dice mentiras, sabe que bien pudiera haber sido de otro modo. El sentido de la inevitabilidad que una gran obra de arte proyecta no se halla compuesto por la inevitabilidad de sus partes, sino por un todo. En otras palabras, si algo hay inevitable en la obra de arte, es el estilo (.....) las obras de arte más atractivas son las que nos permiten la ilusión de que el artista no tuvo alternativa, de tan plenamente identificado como está con su estilo. (Sontag 1967, 46-47)

Y respecto a la supuesta importancia de lo que solemos llamar "contenido" en la obra de arte, Susan Sontag es bastante contundente:

En el arte el "contenido" es, por así decir, el pretexto, el señuelo que compromete a la conciencia en procesos de transformación esencialmente formales (.....) es más, en esta noción de la aniquilación del contenido tenemos quizás el único criterio serio para distinguir que literatura, cine o pintura eróticas serán arte y qué (a falta de otra palabra mejor) deberán recibir la denominación de pornografía (.....) el sentido en que la obra de arte carece de contenido no difiere del sentido en que el mundo carece de contenido. Uno y otro existen. Uno y otro no necesitan justificación; ni posiblemente puedan tenerla. (Sontag 1967, 37-40)

Ya en la misma línea de pensamiento sobre lo que es el estilo, Flaubert aspiraba a escribir un libro casi sin objeto, con un tema invisible a ser posible, como confió a Louise Colet en una carta que cita Pierre Bourdieu: "Las obras más bellas son aquellas en las que hay menos material (.....), donde el estilo es de por sí una manera absoluta de ver las cosas". Bourdieu, (1983, 29).

El propio Libera (1981, 233) se refiere directamente a esta actitud del proyectista ante un problema arquitectónico y sus posibilidades de resolución con éxito en unos términos parecidos:

La tecnica anche nei casi più rigidamente scientifici, concede anzitutto ai termini dell'equazione che plasticamente si deve risolvere dei limiti abbastanza elastici, non-solo, ma essendo i diversi termini tra loro legati da funzioni è possibile quel reciproco gioco di variazioni sociali per le quali la sensibilità può liberamente determinare il ritmo estetico. E questo ben lo sanno i costruttori e progettisti, che ad uno stesso problema trovano infinite soluzioni plastiche, igualmente soddisfacenti.

Adalberto Libera, en su faceta teórica, se enfrenta a esta cuestión en un esfuerzo por explicar que el Racionalismo arquitectónico, pese a su nombre, que él considera incluso inapropiado, concede la misma atención al factor determinante del arte y al factor sensibilidad. Es decir a la realidad contingente o condicionante y al elemento humano o sensible, que a través de la intuición lírica según definición de Benedetto Croce, resuelve el problema de una determinada forma, o dicho de otra manera, con un determinado estilo (Y aquí volvemos a encontrarnos con las mismas reflexiones de Susan Sontag). Se trata de los dos mundos: externo e interno, cuya relación sería el propio Arte entendido como sinónimo de fenómeno artístico.

Bordwell y Thomson en su ya clásico tratado sobre el Arte Cinematográfico expresan la misma idea al tratar de la forma frente al contenido en el apartado dedicado al concepto de forma en el cine:

Muy a menudo, la gente presupone que la "forma" en cuanto concepto es lo opuesto a algo llamado "contenido". Esta suposición insinúa que un poema, una pieza musical o una película son como un vaso. Una forma externa, el vaso, contiene algo que podrían contener con la misma facilidad una

copa o un cubo. Según esta suposición, la forma se convierte en algo menos importante que todo aquello que presuntamente contiene. Nosotros no aceptamos esta suposición. Si la forma es el sistema total que el espectador atribuye a la película, no hay Interior ni exterior. Cada componente funciona como una parte de la estructura global percibida. Por lo tanto, consideraremos elementos formales cosas que algunas personas consideran contenido. Desde nuestro punto de vista, el tema y las ideas abstractas forman parte del sistema total de una obra artística. El observador relaciona dichos elementos entre sí y los hace interactuar de forma dinámica. (Bordwell y Thomson 1995, 43)

Entre las diversas vías para enfrentarse al problema de la relación de un edificio con su entorno, podemos identificar que en este caso se ha seguido la opción de la simbiosis formal o de la dialéctica entre arquitectura y soporte o preexistencia, frente a la integración mimética, de fundido orgánico con el entorno o el ocultamiento que intenta no menoscabar la preeminencia morfológica del sitio. La arquitectura aquí funda un lugar, cuya historia empieza con la aparición del edificio y provee de significación al sitio geográfico en el que se ubica.

Otro enfoque complementario sobre la incidencia de la arquitectura en el paisaje, ya más en el plano crítico que en el de las actitudes ante el proyecto es el que pretende que a través del mismo se revela algo no visto y no sabido pero que en realidad ya se encuentra allí. Es una idea parecida a la del escultor que dice que su escultura ya está en el bloque de piedra y que solo hay que sacarla del mismo, pero más sutil.

Quizá pueda ilustrarse esta sugerencia con la ambigüedad que se nos presenta al reparar en dos palabras con la misma raíz: proyección y proyectación, atendiendo al planteamiento que ha formulado Besse (2006, 168): "La correspondiente acción de proyectar es el primer caso presentar en imágenes algo y en el segundo adelantar como imaginamos que algo puede llegar a ser".

¿Puede basarse el proyecto no solo en un ejercicio de imaginación sino de exploración de una especie de memoria del futuro? ¿Puede que exista ya en un lugar la huella de lo que acabará siendo y que sea esto lo que el proyecto deba descubrir?:

Una cosa es imaginar el futuro y otra muy distinta es vivirlo en el presente. Lo primero resulta fácil y se echa mano de la fantasía; lo segundo es más complicado, pues no es la imaginación la que canaliza la experiencia, sino que es necesaria la construcción de un pliegue en el tiempo para desencadenar lo que se está llamando memoria del futuro. (Ruiz de la Puerta 2009, 103).

Todas estas reflexiones genéricas resultan muy sugerentes cuando intentamos aplicarlas al caso de la Casa Malaparte, cuya relación con el tiempo es tan compleja.

El papel del arquitecto. La influencia determinante de Malaparte

Si la casa Malaparte es el autorretrato de su propietario, ¿Qué papel juega el arquitecto: Adalberto Libera? Libera (1903-1963) era uno de los más destacados representantes de la arquitectura racionalista junto con Giuseppe Terragni (1904-1943). Fue el autor de diversos edificios públicos cuyos proyectos resultaron ganadores por concurso. Uno de los más conocidos es el palacio de congresos de la E42 (Exposición universal de 1942) en Roma. En 1938 Malaparte le encarga el proyecto de la casa de Punta Massullo. Libera concibe un diseño racionalista con ciertas adaptaciones debidas a las normas estéticas de Capri:

Un primo schematico disegno viene presentato poco dopo per l'ottenimento della licenza edilizia: una autorizzazione data in fretta e in modo discrezionale con un intervento dall'alto. (Garofalo/Veresani 1989, 114)

Aparentemente el interés de Malaparte por el proyecto estriba ante todo en conseguir la licencia de obras. Lo cierto es que el resultado final difiere mucho del proyecto inicial y que el propio Malaparte en su *Ritrato in pietra* se atribuye la autoría de los cambios en colaboración directa con el maestro de obras Amitrano en estos términos:

Io era dunque il primo a costruire una casa in quella natura. E fu con timore reverente che mi accinsi a la fatica, aiutato non da architetti, o da ingegneri (se non per le questioni legali, per la forma legale) ma da un semplice capomastro, il migliore, il più onesto, il più intelligente, il più probò fra quanti abbia mai conosciuto. (Malaparte 1987, Párrafo 5)

Queda pues claro quién es a su entender el verdadero autor-arquitecto de la casa, como ya se anunciaba antes en el mismo texto, con tintes casi heroicos por parte de Malaparte:

E benché siano molte, e strane le prevenzioni che uno ha dell'architettura, considerata come un tabù, un arte difficile, etc., io mi accinsi alla prova con un coraggio e una decisione, che nessuna difficoltà, nessuna ostilità son riusciti mai a diminuire. (Malaparte 1987, Párrafo 2)

La reflexión que podemos hacernos respecto al carácter de autorretrato de la casa estriba en si lo es la casa en sí, es decir la forma final, o si este se puede encontrar en la actitud de Malaparte en todo el proceso de su gestación y construcción.

El autor del texto reivindica su valor como explicación de la significación de la casa en tanto que autorretrato: "Una casa come me: stricta, dura, severa" (Malaparte, 1943), pero el texto en sí tiene un valor más allá de esta pretendida justificación: la de relatar la gestación y desarrollo de la construcción de la casa a partir de una interpretación del paisaje en el que se inserta y de una visión de los espacios creados. Es decir: el edificio en sí es muy revelador de

la personalidad de Malaparte pero a su vez los textos de Malaparte referentes a la casa dicen mucho acerca de su contenido simbólico, de su capacidad para ser escenario de acontecimientos reales o ficticios y en suma del espesor histórico que confiere todo ello al lugar, según el concepto de lugar citado anteriormente.

El contenido simbólico de la casa Malaparte. Recuerdo y repetición.

La casa contiene varios elementos simbólicos: sus connotaciones de encierro, o aislamiento; la famosa escalinata que recuerda la de l'Annunziata de Lìpari, que Malaparte veía a diario durante su destierro; las referencias náuticas por la forma y color de la pared curva de la terraza-cubierta que recuerdan a una vela, su interior distribuido a modo de camarotes, o su metafórico carácter de barco varado; Las referencias a *la Odisea* y al mito de las sirenas a propósito del mar circundante y de la cueva que se halla bajo la casa.

Malaparte invoca el supuesto carácter de prisión de la casa en su texto *Fughe in prigione* (1943). Según Gloria Saravia (2010, 104) estamos ante la interpretación del contenido y de la forma de la 'tragedia', que de alguna manera parece exponer la obra frente al paisaje, deriva de la nostalgia: nostalgia del tiempo pasado y voluntad de reproducirlo:

Oggi più che mai 'sento che la cella n.461 del 4.0 Braccio di Regina Coelie rimasta dentro di me, è divenuta la forma segreta del mio spirito'. Oggi più che mai mi sento 'come un uccello che abbia ingoiata la propria gabbia. Mi porto la mia cella con me, dentro di me, come una donna incinta porta il suo bambino nel ventre' [...]. Oggi vivo in un'isola, in una casa triste, dura severa sul mare: una casa che è lo spettro, l'immagine segreta della prigione. L'immagine della mia nostalgia. (Malaparte, 1943)

Cabría preguntarse si se trata del recuerdo en sí mismo o de repetición. Según Kierkegaard (2009, 27), repetición y recuerdo son un mismo movimiento que puede ir en sentidos opuestos. El recuerdo es un retroceso para recuperar algo y la repetición es una manera de recordar, o mejor de prolongar la existencia de aquello que queremos recordar, avanzando. Esto es lo que explica que la repetición, si se consigue, comporte felicidad, mientras el mero recuerdo nos hace sentir desgraciados, o cuando menos nostálgicos.

Retomando los paralelismos con el cine cabría citar al respecto del concepto de repetición igualmente a Bordwell y Thompson:

La repetición crea y satisface expectativas formales. La repetición es básica por ejemplo para la comprensión de cualquier película. Por ejemplo tenemos que ser capaces de recordar e identificar a los personajes y los decorados cada vez que reaparecen. Más sutilmente, a lo largo de cualquier película podemos observar repeticiones de todos los elementos, desde las frases del diálogo y los fragmentos musicales hasta las posiciones de la cámara, el comportamiento de los personajes y la acción de la historia. (Bordwell y Thompson 56-57)

El término que describe las repeticiones formales es "motivo" y puede ser un objeto, color, lugar, persona, sonido o rasgo de carácter entre otros elementos. Incluso puede ser un modelo de iluminación o la posición de una cámara que se repiten.

Los motivos ayudan a crear paralelismos. Su reconocimiento proporciona parte del placer del visionado, del mismo modo que las rimas en la poesía.

La forma de una película no se compone únicamente de repeticiones. Tiene que haber cambios o variaciones. La diferencia es otro principio de la forma fílmica. La forma necesita un "fondo" permanente de similitudes y repeticiones pero también exige que se creen diferencias (...). No todas las diferencias son simples oposiciones. La repetición y la variación son las dos caras de una misma moneda. Si advertimos una advertiremos también la otra. (Bordwell y Thompson, 57- 58).

Es posible que en este caso concreto se trate de la estetización del recuerdo y la nostalgia. Ya dijo Malaparte que había sufrido cárcel precisamente por la libertad del arte. También dejó escrito que lo propio del hombre no era vivir libre en libertad, sino libre en una prisión.

Por otra parte, la imagen metafórica que implica el engullir la propia celda de prisión como podría un pájaro engullir su jaula conecta con la correspondiente a la naturaleza que amenaza con engullir al autor al menor descuido ante el desafío arquitectónico planteado:

Ché facile è lasciarsi dominare dalla natura, diventare lo schiavo, lasciarsi stritolare da quelle fauci delicate e violente, farsi ingoiare in quella natura come Jona nella balena. (Malaparte 1987, Párrafo 4)

En este duelo, Malaparte se considera vencedor ante la naturaleza, a la que impone su propia visión, autoafirmándose y autorretratándose. ¿Estáramos al fin del camino emprendido con la Edad Moderna, que supuso, según expone muy bien Paz (1990), la separación entre el hombre y la naturaleza, que se transformó en oposición y combate? El objetivo del ser humano ya no era salvarse, sino dominar la naturaleza.

El mundo se vio escindido entre naturaleza y cultura. Según la visión integrada, a diferencia de la visión apocalíptica, si seguimos la clasificación de Eco (2009), la naturaleza primigenia habría sido vencida pero para bien de la humanidad. Como dijo Nietzsche en *el Nacimiento de la tragedia*: "El arte no es una imitación de la naturaleza sino su complemento metafísico, alzado junto a ella para poder dominarla"

El otro aspecto en el que Malaparte se proclama inflexible es en el de la polémica estilística sobre la arquitectura vernácula. Como extraemos de su *Ritratto in Pietra* rechaza la idea de que pueda existir un modelo de arquitectura de Capri aplicable a cualquier lugar de la isla y considera que el supuesto estilo caprese es un invento forastero, básicamente de alemanes y que es una amalgama de estilos que ha venido a enturbiar la pureza y sencillez de las casas auténticas de Capri:

E come nessuna concessione poteva da me essere fatta alla natura, così nessuna concessione a quella falsa idea che gli uomini si fanno, e cioè che l'architettura di un luogo si presti a ogni parte del luogo: e per Capri, che l'architettura così detta caprese si adatti egualmente al versante sul golfo, a quello di Marina Piccola, a quello idillico, episodeo, di Anacapri, e a quello greco di Matromania. (Malaparte 1987, Párrafo 4)

Molti eran quelli che avrebbero voluto che io concedessi allo stile caprese, senza pensar che è proprio qui, nel concedere e nel far stile, che io mi rifiutavo e stavo sul mio. Nessuna colonnina romana, perciò, nessun arco, nessuna scaletta esterna, nessuna finestra ogivale, nessuno di quegli ibridi connubi tra stile moresco, románico, gótico y secessionista, che certi tedeschi, trenta o cuquant'anni or sono, portarono a Capri, inquinando la purezza e semplicità delle case capriote. (Malaparte 1987, Párrafo 5)

Alguna referencia (Mc Donough, 2000: 9) señala la voluntad de Malaparte de hacer su casa a modo de barco encallado, como si se hubiesen descubierto los vestigios de una embarcación al ejecutar las obras en el peñasco.

Independientemente de las interpretaciones que se puedan hacer respecto de sus fachadas lo que se revela inmediatamente al observar la planta de distribución de la casa es su esquema claramente náutico, con camarotes secundarios simétricamente dispuestos y uno principal a modo de castillo de popa, destinado al capitán, y que en este caso es el estudio del propio Malaparte:

L' ultimo piano è l' appartamento di Malaparte, in qualche modo l' unico che conti. Metà della superficie è occupata dal grande soggiorno i l'altra metà si svolge su un asse di simmetria centrale (coerente con una certa metafora nautica che percorre tutta la casa) che porta dalle due camere da letto allo studio dello scrittore, cchiacciato sulla testata. (Garofalo/Veresani 1989, 114)

La terraza superior de la casa tiene una clara connotación de cubierta de barco, sin ni siquiera protecciones y completamente abierta a las vistas del mar. Incluye una blanca pared curva que sugiere la forma de una vela. Todo ello resultado de las aportaciones de Malaparte al proyecto definitivo como se puede comprobar al comparar esta planta con la presentada por Adalberto Libera en 1938.

John Hejduk (1980, 241) aporta su particular análisis de los aspectos simbólicos y mitológicos:

Es una casa de rito y ritual, es una casa que inmediatamente nos refiere, con escalofríos, al misterio y sacrificio eggeo; un juego antiguo en una luz italiana. Tiene que ver con los dioses primitivos y su implacable demanda, con el tragar piedras y hojas y restituirlas como mar y cielo, con la elección del bien y del mal, y con el inevitable dolor del error, con el vacío de la caverna y con la inaccesibilidad del sol.

La casa Malaparte como escenario literario y cinematográfico

Malaparte incluye la casa en su novela *La Pelle* (1949), ambientada durante la liberación-ocupación de Italia por parte de los aliados durante la 2ª guerra mundial, y que más tarde fue llevada al cine por Liliana Cavani. En aquellos días el ejército de los EE UU ostentaba el mando en Nápoles y Malaparte ejercía como oficial de enlace con el mismo. Así describe ante los oficiales americanos la visita del mariscal Rommel a la villa cuando todavía los alemanes eran los dueños de la situación en Europa:

Lo accompagnai di stanza in stanza per tutta la casa, dalla biblioteca alla cantina, e quando tornammo nell'immenso atrio dai finestroni aperti sul più bel paesaggio del mondo, gli offrii un bicchiere di vino del Vesuvio, dei vigneti di Pompei. Prosit, mi domandò se avessi comprato la mia casa già fatta, o se l'avessi disegnata e costruita io. Gli risposi – e non era vero – che avevo comprato la casa già fatta. E con un ampio gesto della mano, indicandogli la parete a picco di Matromania, i tre scogli giganteschi dei Faraglioni, la penisola di Sorrento, le isole delle Sirene, le lontananze azzurre della costiera di Amalfi, e il remoto bagliore dorato della riva di Pesto, gli dissi: lo ho disegnato il paesaggio. (Malaparte 1949, 253-4).

Resulta digno de destacar el artificio que emplea Malaparte para referirse a la casa y al paisaje circundante: invocar ante los visitantes una visita anterior del tiempo de la narración en una suerte de narración-teatralización de la escena. Visita que por otra parte, aunque se ha citado repetidamente como histórica, lo más probable es que nunca tuviera lugar. No olvidemos que *La Pelle* incluye como subtítulo: storia e racconto y que aquí racconto debe entenderse antes en su acepción de cuento que en la de mero relato.

En este pasaje Malaparte muestra su visión de la relación de la casa con el tiempo y con el paisaje circundante. Conviene imaginar la escena frente a la ventana, cuyo marco con molduras es lo más parecido al de un cuadro. Malaparte al contestar a Rommel miente ciertamente en sentido literal tanto sobre la casa como sobre el paisaje, aunque en el texto solo reconoce hacerlo respecto a lo primero. ¿En qué sentido pues se puede admitir que el haya diseñado o proyectado el paisaje?

La respuesta la encontraremos al constatar que el disfrute que se obtiene de la visión de un paisaje proviene de nuestra capacidad de interpretar un lugar. Las cualidades de un paisaje no serían en este caso algo objetivo sino que dependerían de las emociones que pueden provocar en el espectador. De ser así un lugar parecería como paisaje por la decodificación del medio contemplado desde determinados códigos estéticos y culturales. Así lo expresa el fotógrafo y teórico Joan Fontcuberta:

El paisaje se entiende como expresión del lugar que es un espacio habitado del que se apropia la conciencia de quien lo contempla a través de la cultura. El entorno

deviene paisaje mediante esta operación. Se puede decir que tanto el paisaje como también el arte son actitudes de la conciencia. (Fontcuberta 2006, 213)

Tengamos en cuenta que el vocablo paisaje tiene su origen en la actividad artística y solo recientemente ha llegado a utilizarse de modo habitual en diversas disciplinas y en el lenguaje llano en el cual expresa tanto una realidad física como su imagen. Tanto es así que el Diccionario de la RAE lo define como "pintura, dibujo, o porción de terreno considerada en su aspecto artístico".

El paisaje sería casi un producto derivado de los modelos pictóricos del Renacimiento. Estos modelos se exportan a la manera de percibir el mundo. Algunos paisajes son descubiertos por el paseante después de haber sido pintados. La pintura nos induce a contemplar el mundo, si bien esto hace que lo veamos a modo de un cuadro de paisaje. El paisaje es identificado como una vista enmarcada por una ventana o por un cuadro. Finalmente la contemplación del paisaje sería similar in situ o ante una representación plástica del mismo. La naturaleza de la mirada sería esencialmente la misma, un modo subjetivo de percepción visual.

El ser humano es el sujeto central del paisaje en tanto que lo construye y lo interpreta e incluso podría decirse que en cierto modo este impone unilateralmente su orden artificial al mundo natural generando paisaje. Se podría decir pues que Malaparte crea un paisaje por cuanto elige que parte del paisaje mostrar y de qué manera, lo cual ya comporta una opción y un acto artísticos.

A destacar sobre este punto en concreto el detalle de que en el guión del film *La Pelle* la palabra paisaje de la novela se sustituye por la palabra vista, lo cual introduce nuevos matices a la afirmación de Malaparte. Vista sugiere el concepto del punto de vista y a la vez el de encuadre y nos llevan al de cuadro y plano cinematográficos. Puesto que nos proponemos analizar la aparición de la Malaparte en el cine, además de la literatura, conviene recordar las reticencias de Eisenstein (1957, 98) respecto a la identificación entre el plano fílmico de un paisaje y su representación pictórica que el consideraba una ingenuidad.

Si, como ya hemos visto al referirnos a la interpretación de Kevin Lynch, la lectura de un lugar abarca la comprensión de su pasado, presente y también de lo que allí puede llegar a ocurrir, y lo entendemos como un futuro de la casa, que ahora ya conocemos pues se trata en parte de un tiempo pasado al nuestro, podremos contemplar la casa como el escenario que ha sido de dos películas: *Le Mépris* y *La Pelle*. *Le Mépris* (1963), producción franco-italiana dirigida por Jean-Luc Godard y protagonizada por Brigitte Bardot y Michel Piccoli, contó también con la actuación del conocido director alemán Fritz Lang en el papel de sí mismo. El film se basó en la novela de Alberto Moravia, titulada *Il Disprezzo* (1954). El argumento versa sobre el guionista de una adaptación de la Odisea que se traslada a Capri a fin de inspirarse y escribir. *La Pelle* (1981), dirigida por Liliana Cavani, adapta la novela del mismo título y es interpretada por Marcello Mastroianni en el papel del propio Malaparte.

Molteni es el guionista en la trama de *Il disprezzo* y Rheingold el director de la película en proyecto. Los otros personajes son la mujer de Molteni y Battista, el productor de la película. A través de las discusiones que mantienen director y guionista vamos descubriendo el paralelismo con los propios personajes de *la Odisea*: Molteni y su mujer son Ulises y Penélope; el productor personifica a los pretendientes. Precisamente una de las innovaciones que se barajan para el guión es la de reducir los numerosísimos pretendientes a uno sólo. En la "Odisea" que supone la construcción de la casa Malaparte sería fácil identificar a Ulises, especialmente si nos fijamos en las siguientes reflexiones de Rheingold:

L'odissea non è un'avventura in estensione attraverso lo spazio geografico, come vorrebbe farsi credere Omero (...) è invece un drama tutto interno di Ulisse (...) e tutto quello che succede sono simboli del subconsciente di Ulisse. (Moravia 1987, 111)

Chi è Ulisse ne'Il Odissea, che cosa rappresenta? Ulisse ne'Il Odissea è semplicemente l'uomo civilizzato, rappresenta la civiltà. (Moravia 1987, 148)

La primera parece encajar con las referencias de Malaparte a la casa como autorretrato y como prisión, actitud que como hemos visto reviste carácter de "tragedia" derivada de la nostalgia (Saravia 2010, 104) y la segunda nos remite a su lucha frente a la naturaleza en la que se reivindica victorioso: "nessuna concessione poteva da me essere fatta alla natura" (Malaparte 1987, Párrafo 4)



Figura 1 - *Le Mépris*. J.L. Godard. 1963. StudioCanal.



Figura 2 - *La Pelle*. Liliana Cavani. 1981. IDA films.

Una vez que esta historia ha sido llevada a la pantalla y se ha utilizado la casa Malaparte como escenario de la misma, parece haberse acumulado una capa más en el espesor histórico del lugar, al que quedará por siempre vinculada. ¿Cómo olvidar la escena final del rodaje de la versión de *la Odisea* supuestamente rodada por Fritz Lang, con Ulises abriendo los brazos y empuñando la espada mientras mira al mar desde la cubierta de la Casa Malaparte? Película dentro de la película y novela dentro de la novela, pues posiblemente eso fue la *Odisea*: la primera novela de la historia aunque estuviera en verso, y un Ulises caleidoscópico, que es también Molteni y Malaparte y al que ya siempre pondremos la cara de Michel Piccoli.

En cuanto a la adaptación cinematográfica de *La Pelle*, dirigida por Liliana Cavani en 1981, donde Mastroianni interpreta a Malaparte, según su personaje auto novelado y la casa se interpreta a sí misma, resulta destacable el viaje en el tiempo que supone presenciar una cena íntima del protagonista con Claudia Cardinale en la terraza a la luz de la luna y unas velas o la rueda de prensa que celebra el mando aliado en el gran salón de la casa, por cuanto tienen de (re) construcción literaria a partir de posibles escenas similares allí acontecidas.



Figura 3 - Escena final de *Le Mépris* rodada en la cubierta de la casa Malaparte. El guionista y su personaje se cruzan pero la pared separa los dos mundos. StudioCanal.

Hay distintas versiones: *La pelle* novela o relato autobiográfico de Malaparte y *La pelle* película de Liliana Cavani. Hipotexto escrito e hipertexto visual en terminología de teoría literaria e interartística. Por otro lado están *Il Disprezzo*, novela de Alberto Moravia y *Le Mépris*, film de Jean-Luc Godard, en una condición análoga. Siempre existe un paso intermedio: es el guión, escrito pero prefigurando ya imágenes en movimiento. Podemos considerarlo a la vez hipotexto de la novela e hipertexto del film.

Según este mismo esquema o secuencia incluso la casa Malaparte sería en sí misma un hipertexto de un proyecto inicial de Libera con un paso intermedio que correspondería al proyecto probablemente modificado entre Malaparte y el maestro de obras Amitrano. Finalmente aparece *Ritratto in Pietra* hipertexto de la casa escrito a posteriori por Malaparte.

En el film de Liliana Cavani, la casa es necesariamente la misma que en la novela, donde aparece y se describe explícitamente. Sin embargo en el caso de *Le Mépris* se trata de una elección de Godard, pues la referencia a la casa en la novela únicamente prefigura que esta se halle en Capri y que tenga vistas hacia Punta Campanella. La descripción de los espacios de la villa descritos en la novela *Il Disprezzo* nos hacen descartar que Moravia se inspirara en modo alguno en la Malaparte.

Como veremos alguna de las localizaciones al adaptarse a la configuración de la Malaparte extraen de ésta posibilidades originales específicas del film y en cierto modo provocan nuevos planteamientos de mayor plasticidad a las escenas que sin embargo conservan casi intactos los diálogos entre los personajes.

De este modo la cubierta de la casa hará las veces de la terraza a nivel del salón que se describe en la novela, pero también sustituirá a la playa donde los protagonistas principales tienen un encuentro fortuito e incluso será el espacio donde se rueda la escena inicial de la versión filmada de Ulises que es el tema de fondo de la historia y que en la película de Godard es en cambio la que cierra el metraje: "Silencio: si gira"... FINE.



Figura 4 - La claqueta indica el inicio del rodaje de *la Odisea* (película dentro de la película) y el final de *Le Mépris*. StudioCanal.

Podemos plantearnos acometer el estudio de las correspondencias entre los pasajes de las novelas relacionadas con la casa Malaparte y su trasposición a escenas y planos de las versiones cinematográficas. Uno de los ejemplos es el modo en que un elemento singular como es la terraza superior o cubierta de la casa sustituye a la cala en la que se encuentran Molteni, el guionista, y su mujer Emilia hace las veces de plató de la versión de la *Odisea* que empieza a rodarse precisamente al finalizar *Le Mépris*.



Figura 5 - La cubierta de la Malaparte como la playa de la novela *Il Disprezzo*. StudioCanal.



Figura 6 - La cubierta de la Malaparte como el plató cinematográfico de Fritz Lang. StudioCanal.



Figura 7 - La cubierta de la Malaparte como la terraza a nivel del salón en *Il Disprezzo*. StudioCanal.

La escena descrita en *Il Disprezzo* en la cual Molteni, el guionista, situado en la terraza sorprende a su mujer con la que llega a cruzar una mirada, flirteando con Battista, el productor, en el interior del salón que se entiende a nivel de la terraza, se convierte en *Le Mépris* en una visual en diagonal entre el borde de la cubierta y el alféizar de la ventana en una posición de quasi riesgo que añade dramatismo y plasticidad a la situación que así se resuelve en un solo plano. Es claramente una aportación de la propia casa a la estética fílmica a causa de su singular configuración, aprovechada por el director: "Mi trovavo in un angolo della terrazza; di modo che potevo guardare, si apure di sbieco, dentro il salotto senza essere veduto" (Moravia 1987, 127)

Parece que en el caso de la escena de la película Molteni puede a lo sumo ver a los personajes siempre y cuando estén en la propia ventana, pero desde luego no el interior del salón.

También el gran salón-atrio de la casa Malaparte es el escenario de diversos pasajes y escenas que podrían ser materia de análisis y comparaciones. Es especialmente significativo el ángulo de la estancia en la que se encuentra el gran ventanal que enmarca el paisaje de los Faraglioni.



Figura 8 - Los personajes de *Le Mépris* frente al gran ventanal del salón. Momento de tensión. StudioCanal.



Figura 9 - Malaparte en *La pelle* hace las presentaciones entre General americano Clark y su amiga Consuelo en el mismo escenario. Momento distendido. . IDA films.



Figura 10 - En el mismo salón Malaparte responde mintiendo a una visitante que la casa la compró hecha pero que él diseñó la vista. En la novela el visitante es el mariscal Rommel. IDA films.

Ruiz de la Puerta, Francisco. 2009. *Arquitecturas de la memoria*. Madrid: Akal.

Saravia, Gloria. 2010. *Los dos mundos en Casa Malaparte*. Bogotá: dearaq.

Sontag, Susan. 1967. *Contra la interpretación. Sobre el estilo*. Barcelona: Seix Barral.

Tusquets, Oscar. 2001. *Réquiem por la escalera*. Barcelona: CCCB.

Filmografía

Le Mépris. Dirigida por Jean-Luc Godard. 1963. StudioCanal. Les films de ma vie.

La Piel. Dirigida por Liliana Cavani. 1981. IDA films.

Bibliografía

Besse, Jean-Marc. 2006. *Las cinco puertas del paisaje*. J. Maderuelo (Ed.), *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada.

Bourdieu, Pierre. 1983. *Campo del poder y campo intelectual*. Tucumán: Folios ediciones.

Bordwell, David & Thompson, Kristin. 1995. *El arte cinematográfico: Una introducción*. Barcelona: Paidós.

Eco, Umberto. 2009. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets.

Eco, Umberto. 1999. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.

Fontcuberta, Joan. 2006. *Alpes sin eco*. Barcelona: Paidós.

Garofalo, Francesco & Veresani, Luca. 1989. *Adalberto Libera*. Bologna: Zanichelli.

Gracia, Francisco. 2009. *Entre el paisaje y la arquitectura*. San Sebastián: Nerea.

Hedjuk, John. 1980. *Casa come me*. Milano: Domus.

Hugo, Victor. 1973. *Notre -Dame de Paris. Extraits*. Paris: Larousse.

Kierkegaard, Sören. 2009. *La repetición*. Madrid: Alianza.

Libera, Adalberto. 1981. *Arte e razionalismo*. Quilici, V. *Adalberto Libera: l'architettura come ideale*. Roma: Officina Edizioni.

Lynch, Kevin. 1985. *La buena forma de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Malaparte, Curzio. 1987. *Una casa tra grecco e scirocco*. Capri. Il mattino del Sabato.

Malaparte, Curzio. 1943. *Fugue in prigione*. Firenze.

Malaparte, Curzio. 1953. *Técnica del golpe de estado*. Buenos Aires: Americana,.

Malaparte, Curzio. 2003. *La Piel*. Madrid: El País,.

Mc Donough, Michael. 2000. *A House Like Me*. New York: Clarkson/Potter.

Moravia, Alberto. 1987. *Il disprezzo*. Milano: Fabri, Bompiani, Sonzogno.

Norberg-Schülz, Christian. 2005. *Los principios de la arquitectura moderna. Sobre la tradición del siglo XX*. Barcelona: Reverté.

Paz, Octavio. 1990. *Literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.

Rossi, Piero Ostilio. O. 1996. *La costruzione del progetto architettonico, 12*. Roma: Laterza.