

Roma – Budapest. Rapporti in forma di commedia

ANTONELLA OTTAI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA «LA SAPIENZA»

UN DOPPIO IMMAGINARIO

«ANNA DITE, PERCHÉ LA COMMEDIA DOVREBBE ESSERE FRANCESE? / TURAI SE DEVO ESSERE SINCERO, IN VITA MIA HO TANTO RUBATO AI FRANCESI, CHE ORA CONVIENE CHE SIA IO A REGALARE LORO QUALCOSA» (ATTO II). A DIALOGARE IN SCENA DI COMMEDIA FRANCESE, SONO I PROTAGONISTI DI *GIOCHI AL CASTELLO* DI MOLNÁR, CHE NEGLI ANNI VENTI HA SPOPOLATO SUI PALCOSCENICI DI TUTTA EUROPA. LA TRAMA È PIUTTOSTO INTRICATA, MA L’AFFERMAZIONE DI TURAI, LIBRETTISTA DI OPERETTA, È GIUSTIFICATA DAL FATTO CHE, PER SALVARE LA RELAZIONE AMOROSA DEL GIOVANE MUSICISTA SUO PARTNER E SUO PROTETTO, HA ATTRIBUITO A SARDOU UNA PIÉCE CHE LUI STESSO HA SCRITTO DI NASCOSTO NEL CORSO DI UNA NOTTE MOLTO TRAVAGLIATA: un *escamotage* ma anche un gesto di risarcimento, visto che la Francia è la patria di un genere al cui modello hanno attinto a piene mani i commediografi di tutto il mondo. E, in effetti, buona parte degli autori brillanti ungheresi della sua generazione, scavalcando la tradizione mitteleuropea, si era addestrata su quelle fonti, in molti casi traducendole nella lingua magiara.

La citazione dalla quale prendiamo le mosse risulta quanto mai pertinente perché, quando *Giochi al castello* nel '26 arriva anche in Italia, è già attivo un flusso che scorre lungo tutto il «ventennio», nel corso del quale la drammaturgia ungherese contemporanea, con intensità e frequenze diverse (mai comunque verificatesi prima o replicate in seguito), affolla le scene nazionali e si appresta a soppiantare in parte – per lo meno ad affiancare – il repertorio francese brillante, particolarmente invisa al Regime, almeno quanto gli era invisa la Francia¹. Ed è nota la posizione di VITTORIO MUSSOLINI che, apprezzando la commedia cinematografica statunitense,

NC
12.2016

[ANTONELLA OTTAI]

non mancava di sferrare un colpo allo spirito francese, dichiarando di preferire l'innocenza della sua sfrontatezza alla «trita farsa a doppio senso di pura marca francese, piena di sottintesi e di cerebralismi sottili»². Lo stesso FRANCO VELLANI DIONISI, il primo traduttore italiano di *Giochi al castello*, nell'introdurre il testo di MOLNÁR, pubblicato su «Rivista di commedia», in una rapida disamina del teatro ungherese, afferma polemicamente che «Dovrebbe fare più scuola l'Ungheria che la Francia»³. E siamo nel '29, ben prima che l'*antipatia* nei confronti del paese limotrofo, da culturale diventasse esplicitamente politica. Come si verifica, ad esempio, in occasione delle sanzioni inflitte all'Italia dalla Società delle Nazioni in seguito alla guerra di Etiopia (1935–36).

In realtà però non era affatto scontato conquistare il favore del pubblico o quello dei maggiori interpreti del teatro italiano, come di fatto si verificò in quegli anni⁴. Si trattava in ogni caso di competere con una tradizione pochadistica che in Italia fino a quel momento era riuscita a sopperire persino alle necessità del teatro dialettale napoletano, sostenendo con i suoi intrecci la riforma scarpettiana della scena partenopea e sopportando ogni genere di adattamento e traduzione di tipo vernacolare. La via di accesso al cuore universale dei meccanismi comici e commedici, al *divertissement* appunto, aveva esibito fino a quel momento un indirizzo scritto in francese. Ma forse, ad affezionare il pubblico alla produzione ungherese e a familiarizzarne l'esotismo, più che i trattati di amicizia fra i due paesi, era stata l'operetta di matrice austroungarica, *La Vedova allegra* di LEHÁR prima e *La Principessa della czarda* di KÁLMÁN poi. I rispettivi successi – documentati da un numero di repliche abbastanza eccezionali per l'epoca – avevano decretato l'affermazione del genere cominciando a disegnare nell'area danubiana la matrice di un immaginario nostalgico e godereccio, destinata al consumo di un pubblico medio. Proprio quando la medesima area subiva drastiche riconfigurazioni nei trattati di pace che concludevano la Prima guerra mondiale (e ponevano diligentemente le basi della seconda, ma questa è un'altra storia...), la fantasia popolare ne disegnava uno molto diverso.

Eppure, per tornare a MOLNÁR, nonostante in Italia avesse svolto un ruolo di capofila grazie anche al successo mondiale del suo romanzo più celebre, *I ragazzi della via Pál*, non era esattamente a lui che pensava VELLANI DIONISI, quando prendeva le difese della cultura magiara; quanto meno non era la sua opera il modello che avrebbe voluto indicare al pubblico italiano. Nella rapida disamina del teatro ungherese contemporaneo con cui presenta ai lettori italiani *Giochi al castello*, le sue simpatie vanno piuttosto proprio a quegli autori, meno «occidentali» e sicuramente più ostici, che sono destinati a essere disattesi dal mercato teatrale nazionale. Dichiarò quindi di amare:

[...] la severa, artistica, forte, bella letteratura prettamente nazionale, ricca di espressioni e sentimenti contro la tendenza cinico-scettica e internazionale di alcuni, specialmente giovani, o artisti mancati, i quali hanno levato al bicchiere della grottesca Germania o della ironica Parigi, senza riuscire a essere né grotteschi né caratteristici, ma soltanto piccoli, trascurabili e trascurati della popolazione magiara che troppo nobili tradizioni artistiche vanta, per poter apprezzare l'uniformità desolante dello pseudospirito demolitore dei rinnegatori dell'anima nazionale⁵.

Sull'argomento «commedia ungherese», capo del governo BENITO MUSSOLINI aveva più volte menzionato la sua ammirazione, fra gli altri, per MOLNÁR; anzi, nella lunga intervista a carattere autobiografico concessa a EMIL LUDWIG nel '32, aveva raccontato che mentre era in atto la marcia su Roma, per procurarsi un «alibi» che ne alienasse la responsabilità diretta, si era recato a teatro per assistere alla rappresentazione del *Cigno* di MOLNÁR, avvalorando inconsapevolmente quella metafora perfetta di un «teatro come diversivo», che avrebbe poi accompagnato la diffusione teatrale e cinematografica della commedia *all'ungherese*⁶. Inoltre, in occasione del trattato di amicizia fra l'Italia e l'Ungheria, in un'intervista rilasciata al giornalista ungherese trapiantato in Italia, IGNAZIO BALLA, alle sollecitazioni di questi ad esprimersi sugli autori ungheresi, risponde confermando che il suo governo, in contropartita dell'insegnamento della lingua italiana nelle scuole ungheresi introdotta dal ministro dell'istruzione conte KLEBELSBERG, ha concesso diritto di piena cittadinanza nei suoi palcoscenici alla commedia ungherese spingendosi persino a favorire una forma di intrattenimento, l'operetta, «leggera ma leggiadra», dove «leggiadra» volge in positivo l'accezione semantica di «leggera», termine che non è propriamente nel lessico del governo⁷. Non può però fare a meno di concludere l'intervista ricordando che, se pur vanno bene MOLNÁR o KÁLMÁN o quanto l'Ungheria può fornire in termini di intrattenimento, le affinità autentiche stanno altrove:

Io non amo solo i vostri poeti, i vostri artisti, i vostri intellettuali, ma anche quei vostri poderosi cavalatori della puszta, che sembrano aver conservato l'aspetto fisico e morale dei vostri primi eroi migratori⁸.

Nell'Italia degli anni Trenta, dunque, la moda delle atmosfere «all'ungherese» si alimenta di un doppio immaginario e di una duplice antropologia: da una parte l'antico e possente «barbaro», il discendente di Attila non ancora corrotto dalla civiltà, e dall'altra l'eroe – o, per essere più esatti, le eroine – di una società urbana, espressione di una disinvolta modernità di costumi e di comportamenti. All'Oriente si contrappone l'Occidente; alla puszta e al suo paesaggio incontaminato e primordiale, frequentato dai grandi proprietari terrieri e dai loro contadini, si contrappongono Budapest, la sua borghesia, i suoi caffè e i suoi ritrovi. La capitale stava infatti vivendo uno sviluppo metropolitano accelerato, lo stesso che inghiottiva in un attimo il campo della via Pál dove i protagonisti del romanzo di MOLNÁR, celebrato in tutto il mondo, avevano stabilito la sede dei loro giochi. È Budapest inoltre che ospita la prima metropolitana dell'Europa continentale, come ricorda in una delle prime sceneggiature americane BILLY WILDER (*La signora di mezzanotte*, M. LEISEN, USA 1939), fra i migliori allievi dell'*humour* ungherese e delle sue trame moltiplicate, secondo quanto lui stesso aveva dichiarato⁹.

LE RAGIONI DI UN MITO

Sulla scena teatrale italiana però, e molto prima che il fenomeno declinasse le sue varianti anche nel cinema, è la capitale a imporsi come modello – commedico – di una società futuribile, e a elaborare una sua mitologia, provvista anche di un mito

[ANTONELLA OTTAI]

di fondazione. La leggenda delle origini, dispensata in giornali o prefazioni italiane ai testi ungheresi, racconta come ai tempi dell'impero austroungarico, nel 1908, ERMETE ZACCONI, nel corso di una sua tournée a Budapest, tappa sempre presente nelle tournée grandattoriche (molti rivendicavano che la fama internazionale della *DUSE* fosse nata proprio a Budapest), avesse assistito a una rappresentazione de *Il Diavolo* di MOLNÁR e, innamoratosene, lo avesse importato in Italia, provvedendo nel giro di una notte a una traduzione in francese del testo. Forse, più che l'abilità dell'autore, difficile da afferrare in una lingua per lui incomprensibile, era stata la bravura del suo interprete, HEGEDŰS, a impressionare l'attore italiano, lasciandogli immaginare che in quello che vedeva ci fosse materia per un ruolo a lui congeniale. Commedia e/o attore dettero così vita al successo italiano di un autore ancora giovanissimo, invertendo la direzione di un percorso che fino a quel momento era stato battuto piuttosto dagli autori italiani in marcia verso l'Ungheria. Attraverso questo varco, successivamente, sarebbe passato un numero rilevante di autori maggiori, per lo più giovani e sconosciuti al nostro pubblico¹⁰.

Anche se *Il Diavolo*, nata in tempi di impero austroungarico, era ambientato tutto nei salotti viennesi e nei relativi rituali di conversazione, nel corso della seconda metà degli anni Venti e per tutti gli anni Trenta, è Budapest a trasformarsi in una grande narrazione, che ha sede nei palcoscenici come in letteratura come nella stampa quotidiana e periodica. Ad alimentarne il racconto, contribuiscono fattori svariati: abili mediatori, primo fra tutti il suddetto IGNAZIO BALLA, giornalista e scrittore che, oltre a proporsi come traduttore direttamente dall'ungherese (in precedenza, molti traduttori operavano da traduzioni tedesche o francesi di testi ungheresi), dalle pagine di periodici specializzati, come «*Comoedia*», raccontava quindicinalmente la vita letteraria budapestina, pubblicando interviste con i suoi protagonisti, nelle quali il rapporto fra Ungheria e Italia si presentava con le caratteristiche di un'ideale affinità elettiva. C'è poi il sodalizio che BALLA stringe con MARIO DE VELLIS: ricordiamo a questo proposito che nelle lettere di MARTA ABBA a PIRANDELLO viene citata spesso una «terribile» DE VELLIS – della quale non sono riuscita a sapere in che grado esatto di parentela fosse con il socio di BALLA – ma che dal suo ufficio governativo impone titoli al repertorio delle compagnie. Intervengono poi i fattori esplicitamente politici, in particolare nella metà degli anni Trenta, quando l'Ungheria, non figurando fra i paesi sanzionisti, gode di un corridoio d'accesso privilegiato nel paese amico, semplificando di molto l'esportazione dei suoi prodotti culturali, nonostante la dichiarata autarchia. E infine c'è la tesi più diffusa, secondo la quale la leggerezza, o «leggiadria», delle commedie budapestine, avrebbe funzionato da alibi e da diversivo, garantendo al pubblico una via di fuga da una realtà che di leggero e leggiadro aveva pochissimo, e le cui mancanze erano rigorosamente censurate nella stampa come nell'intrattenimento. Ma questa tesi non tiene in debito conto il fatto che quelle stesse commedie, prima di avere successo nel nostro paese, si erano affermate sui palcoscenici di tutto il mondo occidentale – e non solo – conquistandosi un effettivo valore di mercato¹¹. Anzi, paradossalmente, l'Italia accusa un certo ritardo rispetto a Francia, Germania o Inghilterra. E, per inciso, lo stesso *Diavolo*, nello stesso anno in cui debutta in Italia, trionfava a Broadway e diventava una delle prime realizzazioni cinematografiche della Vitaphone.

A questo punto, per comprendere le ragioni del fenomeno, dovremmo piuttosto ricordare altre congiunture: ad esempio il fatto che la scena italiana mancava di una tradizione brillante vera e propria e che la lingua comica vantava una lunga e gloriosa tradizione nella lingua dialettale. La popolarità della commedia ungherese viene ora incontro anche al tentativo, intrapreso dal fascismo a partire dal '32, di radicare sulle scene una lingua italiana di carattere medio e commedico, nella quale, dopo l'enfasi della stagione grandattorica, si forma la nuova generazione d'interpreti, di cui fanno parte DE SICA, ELSA MERLINI, SERGIO TOFANO, UMBERTO MELNATI, LUIGI CIMARA, e così via. Ad apprendere e a rielaborare il nuovo modello dal punto di vista drammaturgico è il commediografo ALDO DE BENEDETTI, che adatta diverse trame ungheresi dotandole di un milieu italiano, o ALESSANDRO DE STEFANI, che invece trasferisce alcuni plot direttamente a Budapest: e si tratta degli stessi autori che figurano fra i primi «dialoghisti» italiani dei film americani, costantemente alla ricerca di un italiano parlato medio. Inoltre questa tipologia drammaturgica favorisce un processo di modernizzazione dei costumi: a ben guardare la novità di queste commedie risiede anche nel carattere delle scenografie, in quanto le trame abitano in grandissima parte nei luoghi della modernità e sostituiscono all'*interieur* del salotto borghese le immagini più dinamiche del design e dell'architettura – stazioni, aeroporti, grand-hotel, cantieri di palazzi, androni di condomini. «A Budapest, oggi» è l'indicazione che innesca l'inizio di ogni storia dettando temi e costumi ispirati alla più stretta contemporaneità. L'Ungheria diventa a tal punto indicativa di uno standard narrativo che, quando il nome di un autore – PÁL BARABÁS – viene per errore indicato nel cartellone come Paul Barabas, DE VELLIS scrive alla censura, dalla quale probabilmente è partito il malinteso, sostenendo che l'inesattezza ha impedito al pubblico di riconoscere l'origine magiara dell'autore, penalizzando fortemente gli incassi. Tanto più che Pál era il nome dei famosi «ragazzi», del romanzo di MOLNÁR.

Con l'avvento del sonoro al cinema, il cerchio si chiude e il mito budapestino gode di tutta la potenza di un immaginario mediatico e Budapest, come è ben noto, diventa un luogo molto caro all'immaginario cinematografico nazionale che vi ambienta le sue fiabe più rosee. Anche in questo caso non bisogna dimenticare che già Hollywood, non meno del cinema europeo, aveva a sua volta ampiamente sfruttato trame e *milieu* budapestini nella sua produzione commedica, avvalendosi di autori e maestranze che aveva importato, o di esuli che aveva ospitato¹². Ancora una volta, Budapest è l'insegna geografica di un linguaggio internazionale che ha avuto negli Stati Uniti una sede elettiva, che con la guerra diventa inagibile.

E se le sanzioni avevano favorito il teatro ungherese, l'esodo dall'Italia nel '38 delle major hollywoodiane, avvantaggia la produzione cinematografica di marca magiara. Con il conflitto peraltro, lo scambio fra Italia e Ungheria, fino a quel momento decisamente a favore dell'Ungheria – praticamente nulli i film italiani esportati nei territori magiari¹³ – viene regolato da un accordo commerciale firmato nel 1942 e valido per tre anni, la cui gestione per l'Italia è delegata dall'ENIC all'ENAIPE¹⁴ che s'incarica dell'importazione dei film per conto delle case di distribuzione italiane. Il tessuto dei rapporti commerciali ha un suo ordito politico e risponde anche all'intenzione di contrastare il ruolo dominante della Germania nel-

[ANTONELLA OTTAI]

l'esportazione di pellicole – e non solo di pellicole – nei territori dell'est, dove l'Italia figura come una presenza capace di bilanciare il potere nazista¹⁵. Nei suoi diari, il 13 giugno 1941, GOEBBELS aveva annotato:

Knothe presenta un suo rapporto sul suo lavoro di diffusione dei nostri film nei Balcani. Noi ci occupiamo di acquistare cinematografi e cerchiamo di assicurarci quanta più influenza sia possibile. [...] L'Ungheria è un paese molto difficile e gli italiani continuano a interferire nella nostra strada. Ma finiremo per averla vinta¹⁶.

Comunque, al di là degli accordi politici oppure grazie al loro pieno successo, l'affezione del pubblico alla commedia ungherese e «all'ungherese», da un certo punto in poi è un dato acquisito. Ce lo racconta un episodio di cui è protagonista ELSA MERLINI, un'attrice intimamente legata al repertorio teatrale e cinematografico di marca budapestina. A un certo punto della sua carriera, tenta una sortita più impegnativa cimentandosi nel *Gabbiano* di CECHOV, ma davanti a un pubblico che non le risponde adeguatamente, ha un moto di stizza che si tramuta in un vero e proprio incidente di cui parla anche la stampa. Uno spettatore le scrive una lettera aperta per rimproverarle non tanto l'abbandono dell'antico repertorio («Ella è passata da un repertorio comico addirittura a Cechov!»), quanto il fatto di averlo pubblicamente disprezzato:

Quando ella, in un impeto giustificato di rivolta alla sgarbatezza del pubblico, ha detto: «Questo non è *Sestetto*» non ha pensato che *Sestetto* porta la firma di Fodor, uno degli autori magiari che più hanno dato prova della loro genialità ... Ella non deve disprezzare e abbandonare quel repertorio che molti fili ha aggiunto all'esistenza umana¹⁷.

E la MERLINI, infatti, torna al repertorio comico dove gli spettatori riprenderanno ad amarla nella *Buona fata* di MOLNÁR, tornata finalmente a essere «com'era», ma come forse non avrebbe voluto essere: un'attrice «che gioca con il pechinese, con le bambole, con il grammofono, felice, desolata, matta, pensosa, furia e angelo, un pasticcio vivo»¹⁸.

COMMEDIE E DIPLOMAZIE

Quanto «i molti fili aggiunti all'esistenza» fossero invece il solido edificio di un'immagine ben custodita dai media, trapela da un carteggio fra la legazione italiana a Budapest, nella persona del conte VINCI GALLUCCI e il Ministero della cultura popolare, carteggio che si svolge fra il '37 e il '39, dunque in un periodo storico non proprio esente da tragedie. Nel luglio del '37 VINCI denuncia al Ministero che i corrispondenti della stampa italiana in Ungheria, si limitano a riportare «solo fattarelli scandalistici», creando un sensibile malcontento nel paese che dovrebbero tenere sotto osservazione. Per meglio convincere il suo referente italiano, l'ambasciatore acclude un florilegio delle cronache alle quali hanno attinto i quotidiani più accre-

ditati: fra baci dati in pubblico che diventano argomento processuale e le avventure galanti di un'attrice, l'esempio migliore rimane quello relativo alle avventure di un apicoltore, pubblicato dal «Corriere della sera»:

Budapest: Una penosa e grottesca avventura che, per le sue circostanze avrebbe potuto fornire il soggetto a un'operetta, è capitata a un apicoltore ungherese. Poiché le sue piccole pensionanti erano improduttive pensò bene di portare le pigre bestiole a Budapest per consultarvi un tecnico. Rinchiuse due famiglie di api in due vasi da latte che incartò e legò accuratamente. Salito in treno pose il fagotto sotto il sedile. Ma ben presto le api riuscirono a forare e si infilarono dentro i calzoni del possidente. Poiché nello scompartimento si trovavano due signore, il disgraziato non osò per un pezzo dichiarare il suo crudele tormento. Infine però, balzando in piedi tutto stravolto, egli gridò alle due compagne di viaggio di andarsene. Le signore scapparono nello scompartimento attiguo e misero in allarme gli altri viaggiatori. Rimasto solo, il possidente si levò i pantaloni e cominciò a sbatterli dal finestrino per cacciarne le importune abitatrici. Per colmo di sventura un direttissimo che passava in quell'istante nella direzione opposta gli strappò dalle mani l'indumento. Il controllore, sopraggiungendo, trovò l'apicoltore in mutande, lo credette impazzito e lo rinchiuse in uno scompartimento vuoto. A Budapest il prigioniero fu prelevato in barella e portato di forza al manicomio. Soltanto dopo tre giorni l'infelice riusciva a persuadere i medici del manicomio in cui era stato rinchiuso di non essere un pazzo, ma semplicemente la vittima di un tragicomico malinteso¹⁹.

Ma quando l'ambasciatore ha convocato alla Legazione italiana i corrispondenti per rimproverarli della pochezza dei loro resoconti, questi hanno risposto in coro che si sono limitati ad obbedire agli ordini impartiti dai direttori dei rispettivi quotidiani, secondo i quali i lettori esigerebbero da Budapest solo questo tipo di informazioni. Sollecitati a loro volta dal Ministero, in seguito alle lamentele di VINCI, i direttori obiettarono che, almeno in fatto di cultura, rispondono unicamente all'apprazzamento del pubblico e non sopportano altre ingerenze.

La commedia a questo punto è riuscita a informare persino la cronaca con l'energia delle convenzioni configurandosi come una vera e propria episteme, capace di interpretare il reale e di modellizzarne le eccedenze. «A Budapest, oggi» è un'indicazione che in Italia istruisce allo stesso modo le scene teatrali e i *reportage* dei quotidiani. Invece di colludere, cronaca e teatro avallano felicemente un'immagine della capitale ungherese con molti *media* e una sola dimensione, e non manca di segnalarlo, con l'intelligenza consueta, ENNIO FLAIANO:

Budapest è la città dove avvengono, secondo quanto c'informano i corrispondenti dei grandi giornali, le avventure più strambe, i fatti di cronaca che più risentono della novella e del racconto, con svolgimenti audaci e soluzioni logiche. Forse facciamo torto alla fantasia di quei corrispondenti supponendo vere le loro immaginazioni o forse è l'aria stessa della città a favorire le disposizioni letterarie dei suoi abitanti, non sappiamo bene: certo è che il teatro si avvantaggia molto di quanto succede nella capitale dell'Ungheria²⁰.

Come suggerisce lo scrittore, è vero tutto quello che può diventare teatro ed è sospetto tutto quello che ne smargina: quando gli articoli parlano di attrici dalla bel-

[ANTONELLA OTTAI]

lezza longeva e di giudici galanti, di ragazze intraprendenti e determinate, di equivoci irresistibili, dicono sostanzialmente al pubblico che tutto questo popola a pari diritto i doveri di cronaca come le pratiche dell'immaginario, che inviati speciali e commediografi hanno sostanzialmente lo stesso orizzonte di discorso pur rispettando occorrenze diverse, che il genere narrativo è l'archetipo del reale. Gli presentano insomma un mondo di figura, dove sono cadute le cornici che separano la realtà dalla sua rappresentazione, consentendo all'una di trasgredire nell'altra.

Peccato però che alla fine del '38 quell'immagine aveva dovuto rinunciare a una buona parte degli autori che ne avevano intessute le situazioni più rappresentative, grazie alla promulgazione delle leggi razziali. Quel linguaggio internazionale, quello standard di modernità, quel sorriso pieno di disincanto che aveva deliziato il pubblico italiano, non era solo di marca ungherese, ma per una buona metà era di marca ebraica. E il malcontento di chi aveva dovuto sorbire un successo che non condivideva, si avvale ora di altre argomentazioni, non proprio di carattere estetico. Con l'invasione nazista dell'Europa, le opere di MOLNÁR, FODOR, BÚS FEKETE, dello stesso DE BENEDETTI e le operette di KÁLMÁN e di ABRAHÁM, sono presenti soltanto nei teatri dei ghetti, mentre i loro autori si sono rifugiati in buona parte negli Stati Uniti. Proprio la commedia da cui eravamo partiti, *Giochi al castello*, sarà l'ultimo spettacolo dello *Jüdische Kulturbund* di Berlino – l'organizzazione che dal '33 al '41 ospita in Germania le attività di quanto rimane dell'*intelligenza* ebraica –, mentre *La principessa della czarda*, lo spettacolo di marca ungherese che aveva riportato il maggior numero di repliche sulle scene italiane del ventennio, chiuderà poco dopo l'analoga istituzione di Amsterdam. Poi, smobilitati gli ultimi teatri dove era consentito ad attori ebrei recitare autori ebrei, i personaggi torneranno a ragionare e a tessere facili inganni sulle scene del lager di Theresienstadt dove, insieme a tanti altri artisti, sono stati deportati i loro interpreti più accreditati, attori come musicisti. E mentre gli attori, insieme ai pochi effetti personali, si portano dietro il loro repertorio nei campi di sosta prima dello sterminio, in qualsiasi altro luogo dell'Europa continentale invasa dalle armate del Reich, testi e autori sono oramai interdetti. Esito quanto meno bizzarro per un genere sempre accusato di mancare il reale²¹.

NOTE

¹ Uu'atmosfera decisamente intollerante nei confronti di questo repertorio la attestano abbondantemente le cronache del censore ZURLO, che deve faticare non poco a portare oltre al guado della dichiarata avversione di BENITO MUSSOLINI le *pochade* degli autori francesi di cui le compagnie gli inviavano i copioni per ottenere il visto. Cfr. L. ZURLO, *Memorie inutili. La censura teatrale nel ventennio*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1952.

² V. MUSSOLINI, in: Cinema, Nr. 25, 1936, citato in G. P. BRUNETTA, *Storia del cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 2001, p. 162.

³ F. VELLANI DIONISI, *Il teatro ungherese*, in: Rivista di commedie, Nr. 30, 1929.

⁴ Su questo e più in generale sugli argomenti trattati in questo saggio, cfr. A. OTTAI, *Eastern. La commedia ungherese sulle scene italiane fra le due guerra*, Bulzoni, Roma 2010.

- ⁵ F. VELLANI DIONISI, *Il teatro ungherese*, cit. Le sue affermazioni risentono evidentemente della diaspora fra «orientalisti» e «occidentalisti» che si era creata in Ungheria intorno alla rivista Nyugat e che vedeva gli intellettuali schierati fra tradizione autoctona e istanze di carattere più internazionali e progressiste.
- ⁶ Cfr. E. LUDWIG, *Colloqui con Mussolini*, Mondadori, Milano 1932.
- ⁷ I. BALLA, *Il Duce per l'Ungheria. Interviste e memorie di un giornalista ungherese*, Associazione «Amici dell'Ungheria», Milano 1933, p. 8.
- ⁸ *Ibidem*.
- ⁹ «Lo stesso Billy Wilder, che certo qualche cosina doveva saperne in fatto di struttura del racconto, ricordava gli anni della gioventù quando faceva il *ghost writer* a Berlino, e citava un certo Curt J. Broun, un ungherese da cui, secondo le sue parole, 'aveva imparato tutto quello che c'era da sapere sulla costruzione di un racconto' », S. REALI, *Prefazione all'edizione italiana*, in: L. EGRI, *L'arte della scrittura drammaturgica*, Dino Audino, Roma 2003, p. 6.
- ¹⁰ La drammaturgia italiana in questi anni continua a registrare a Budapest una buona presenza, specialmente dopo che al Teatro Nazionale la direzione artistica di NÉMETH subentra nel '34 a quella di HEVESI. Per la partecipazione ungherese al Convegno Volta, grande manifestazione del pensiero e della pratica teatrale internazionale organizzata a Roma nel '34 dalla Reale Accademia d'Italia, cfr. I. FRIED, *Il Convegno Volta sul Teatro Drammatico. Roma 1934, Un evento culturale nell'età dei totalitarismi*, Titivillus, Corazzano 2015.
- ¹¹ *Lucello di fuoco* di ZILHAY, un esempio fra tanti, aveva trionfato a Parigi prima di arrivare in Italia e *Bocciate in amore* di BÜS FEKETE, nato come romanzo, prima di arrivare nelle nostre scene con l'interpretazione di ELSA MERLINI, aveva già conosciuto a Hollywood una importante versione cinematografica.
- ¹² E fra i tanti esempi, basti ricordare il nome di LUBITSCH e la collaborazione di questi con LENGYEL, il drammaturgo ungherese al quale si deve il soggetto di *Ninotchka* (1939) e di *To be or not to be* (1942).
- ¹³ Rispetto a un'espansione culturale che aveva sempre privilegiato una traiettoria dall'Italia verso l'Ungheria, il cinema registra invece una tendenza inversa e l'importazione in Ungheria di pellicole italiane è particolarmente scarsa, al punto che, per migliorarla, nel '42 viene acquisito un cinema a Budapest dedicato alla sola proiezione di pellicole italiane: «Una statistica pubblicata su «Cinema» registra un solo film italiano importato nella stagione 1938–39, e 107 americani, 40 francesi e 35 tedeschi». M. ARGENTIERI, *L'asse cinematografico Roma-Berlino*, Libreria Sapere, Napoli 1986, p. 88.
- ¹⁴ L'ENAIPE è un ente istituito ad aprile del '40 che ha il monopolio per l'acquisto, la distribuzione e l'importazione dei film provenienti dall'estero. Dal '42 opera direttamente in prima persona: lo scambio con l'Ungheria, prefigurato a febbraio del '42 a Roma nell'ambito degli accordi culturali, viene stilato a giugno a Budapest.
- ¹⁵ Sono noti i tentativi di formare un blocco dei satelliti dell'Asse nei Balcani sotto la guida dell'Italia, nella speranza di esercitare pressioni per una pace separata, quando oramai le speranze di vittoria dell'Asse stesso sono molto ridotte.
- ¹⁶ *I Diari di Goebbels*, a cura di F. TAYLOR, Sperling & Kupfer Editori, Milano 1984, p. 488.
- ¹⁷ *Lettera a Elsa Merlini*, in «Il Dramma», Nr. 186, 1934.
- ¹⁸ *Ibidem*. È però la Merlini che nel '40 porta al successo *Piccola città* di Thornton Wilder, con la regia di Enrico Fulchignoni.
- ¹⁹ In: «Corriere della sera», 26 giugno 1937.
- ²⁰ E. FLAIANO, *Moglie di Giovanni Bokay*, in «Oggi», 10 febbraio 1940, ora in Id., *Lo spettatore addormentato*, Rizzoli, Milano 1983, p. 44.
- ²¹ Sul teatro nei lager cfr. A. OTTAI, *Ridere rende liberi. Comici nei campi nazisti*, Quodlibet, Macerata 2016.