

LIBRI ■ «EASTERN. LA COMMEDIA UNGHERESE SULLE SCENE ITALIANE» ■

# I «telefoni bianchi», made in Budapest

di Alessandro Cappabianca

**S**e Western indica l'avanzata verso ovest dei pionieri americani, immortalata da un numero di film così sterminato da aver dato luogo alle mitologie e alle convenzioni di un vero e proprio «genere», in *Eastern. La commedia ungherese sulle scene italiane fra le due guerre* di Antonella Ottai (ed. Bulzoni - Roma, 2010), il neologismo Eastern sta soprattutto a indicare il movimento verso est, in particolare verso l'Ungheria, dell'immaginario di alcuni paesi occidentali, movimento che in pratica quasi sempre si concretizza nell'esodo fisico opposto, verso ovest, degli autori ungheresi, molti dei quali costretti all'esilio dalle necessità di lavoro o dalle vicissitudini politiche.

Nel caso della Ottai, il sottotitolo un po' inganna, nel senso che, contrariamente alla prassi, sembra promettere assai meno di quanto il libro, nella sua ricchezza, effettivamente offre. Non si tratta solo di scene, ma anche di schermi, non solo italiani, ma anche hollywoodiani. I debiti di giganti come Ernst Lubitsch e Billy Wilder verso la drammaturgia ungherese vi sono rigorosamente annotati. Per esempio, nota la Ottai, il soggetto di *Vogliamo vivere (To Be or Not To Be)*, girato da Lubitsch nel '42, contiene già buona parte delle battute del film, ed è dovuto al commediografo ungherese Menyhert Lengyel, mentre troviamo Alexander Korda come producer, Vinzenz Korda come scenografo e Miklos Rózsa come collaboratore alle musiche (tutti oriundi ungheresi).

Ma si potrebbe continuare a lungo con questo gioco delle attribuzioni, le cui scoperte, spesso sorprendenti, preferiamo lasciare al

lettore - tanto che il lavoro di Antonella Ottai potrebbe anche essere utilizzato per mettere in crisi certe nostre radicate convinzioni di critici cinematografici, secondo le quali primo, anche se non certo unico, responsabile della riuscita di un film è il regista: impossibile trascurare l'apporto degli sceneggiatori, soprattutto nella commedia, di fronte a certe battute folgoranti, tipo «Nessuno è perfetto!» in *A qualcuno piace caldo* (anche di questa, la Ottai ricostruisce la storia) o alla raffica di gag che Ferenc Molnar, nella commedia *Uno, due, tre!*, metteva a disposizione del film di Billy Wilder.

Di famiglia ebrea ungherese per parte di padre e abruzzese per parte di madre, la Ottai ha già mescolato tradizioni diverse, nella fattispecie culinaria, in un suo libretto intitolato *Il croccante e i pinoli*, edito da Sellerio, dove aveva alternato in scrittura sapientissima, sotto la modesta apparenza di un libro di cucina, raffinate ricette e intensi momenti d'esistenza. È ampiamente noto, d'altra parte, il suo interesse non solo accademico per la commedia, applicato alla valorizzazione critica del grande teatro napoletano di Eduardo De Filippo.

Ecco l'Ungheria, dunque - la commedia ungherese, la letteratura, anche il romanzo, se solo si pensa al clamoroso successo internazionale di quei *Ragazzi della via Pál*, che un giovanissimo Ferenc Molnar aveva già pubblicato nel 1908. L'Ungheria e Budapest - Budapest come luogo di sogni e di trasgressioni, cui però non viene (quasi) mai meno qualche sorta di lieto fine (magari sotto forma di

matrimonio): luogo per eccellenza teatrale, di scambi, travestimenti, equivoci e barbe finte, senza il quale non solo si capirebbe poco del costume scenico italiano in epoca fascista, né del cosiddetto «cinema dei telefoni bianchi», ma anche della commedia musicale e /o sofisticata hollywoodiana.

Quanto all'Italia, la Ottai scrive: «Durante il regime fascista nel costume italiano si verifica un fenomeno peculiare di cui è responsabile soprattutto il mondo dello spettacolo e, in qualche misura, la letteratura di grande consumo: l'Ungheria - ma sarebbe meglio dire Budapest, città che è uno "stato nello stato" - popola l'immaginario nazionale di narrazioni che investono soprattutto la vita metropolitana e i suoi caratteri di modernità. Le trame che in qualche modo provengono dalla capitale magiara o "trafficano" con questa, garantiscono al pubblico la leggerezza degli intrecci e le ambientazioni ungheresi diventano prima in teatro e in seguito nel cinema, una pratica diffusa che perdura fino alla fine della seconda guerra mondiale: dialoghi brillanti e abiti alla moda, favole sentimentali e oggetti di design si producono sulla scena in forma di operetta, di rivista, di commedie e quindi, con l'avvento del sonoro, anche sullo schermo ed è soprattutto come film che conseguono una propria tipologia di riferimento, ottimizzando lo standard del racconto in una produzione che conta un numero cospicuo di opere».

La leggerezza degli intrecci e i dialoghi brillanti, trasposti in un milieu tutto sommato provinciale come quello italiano d'allora, ben

si prestavano a configurare quell'universo di trasgressioni a buon mercato che il fascismo non poteva ammettere avessero luogo nel costume nazionale – adulteri, divorzi, incontri sentimentali eterodossi, affari disinvolti, anche se traslati in riso, potevano essere ammessi solo in quanto appartenenti a un altrove deterritorializzato e deterritorializzante, a un non-luogo in parte moderno in parte esotico, che una città come Budapest ben si prestava a incarnare e che le imitazioni nostrane spesso si limitavano a evocare solo nominalmente. Il messaggio soggiacente rivolto agli italiani era in fondo questo: nel nostro paese si lavora e si è seri – per divertirvi, c'è l'Ungheria (immaginaria).

Occorre precisare, però, che l'influsso ungherese acquista ben altro spessore a contatto con personalità registiche più forti o con un universo più fortemente strutturato come quello di Hollywood. Ha la possibilità di emergere, allora, quello che potremmo chiamare il versante serio del riso e addirittura il suo rapporto con la morte.

Il rapporto tra il mondo dei vivi e quello dei morti va ben oltre i confini del genere comico, naturalmente, investendo soprattutto il genere horror e quello fantastico, ma risulta anche il pezzo forte di molte commedie, così come di molte pièces tra dramma e commedia, che volentieri mettono in scena, in forma più o meno burlesca, il Giudizio cui l'anima è sottoposta al suo arrivo di fronte alle autorità «superiori» (o inferi). Pensiamo a film come *La leggenda di Liliom* (nelle sue diverse versioni, tratte dalla commedia di Ferenc Molnár) o come *Il cielo può attendere* (dalla pièce di un altro ungherese, Bús Fekete).

Rispetto a *Liliom*, la Ottai scrive: «La pièce... propone un universo raddoppiato e insegue il suo eroe nel soggiorno ultraterreno, perché leggenda vuole che il cielo conceda ai suicidi l'occasione di tornare un giorno sulla terra per compiere una buona azione che risarcisca le malefatte del passato. Il motivo non è nuovo e il termine *leggenda*, inserito nel titolo, autorizza le soluzioni fantastiche della storia; in effetti esistono miti magiari – alla quale anche altri autori contemporanei fanno riferimento – sui rapporti fra mondo dei vivi e

mondo dei morti, in particolare uno secondo il quale le genitrici defunte vegliano le sorti delle figlie in età di marito. Molnár però modifica il mito originario: il mondo celeste che accoglie Liliom non è l'universo tellurico delle Madri regolato dagli istinti e dalle passioni primordiali, ma si presenta invece come il mondo dei Padri e della Legge, burocratico e anaffettivo, perfettamente speculare alla giustizia austro-ungarica che già aveva determinato negativamente le vicende terrene di Liliom».

Nella bella versione filmica del '34, girata in Francia da un Fritz Lang in fuga dalla Germania nazista e in attesa di trasferirsi negli Stati Uniti, sono particolarmente evidenti le corrispondenze tra la burocrazia celeste e quella terrena. Appena morto, Liliom (Charles Boyer) viene preso in custodia e trasportato in cielo quasi in stato d'arresto da due spettrali agenti della Polizia Celeste – non è portato davanti al Signore (che nel film è rappresentato solo dal disegno di un grande Occhio), ma negli uffici del Commissariato (non molto diversi da quelli che frequentava in terra), dove dovrà attendere di essere interrogato assieme ad altri suicidi, mentre un angelo/brigadiere, in divisa, ma con tanto di ali, legge annoiato il *Paradise-Midi*. Anche il Commissario ha le ali, è impegnato in dispute burocratiche con il rappresentante degli Inferi e non trova i timbri per vistare i documenti che si accumulano sulla sua scrivania. Nella sala d'attesa, Liliom riconosce un arrotino (Antonin Artaud) che era passato accanto a lui e gli aveva parlato poco prima della fallita rapina, e si rende conto che si trattava del suo Angelo Custode, seguendo i cui consigli si sarebbe potuto salvare.

Nel pieno del fallimento d'una vita, qualcosa comunque lo salverà lo stesso. Un filmato, risalente «alla mattina del 17 luglio, ore 8 e 40», proiettato sullo schermo del cielo, sembra dimostrare solo la sua violenza, anche fisica, nei confronti della moglie che lo amava – ma in cielo esiste la possibilità di sostituire la colonna sonora delle parole effettivamente pronunciate, con quella dei pensieri – e allora il comportamento di Liliom trova spiegazione, se non giustificazione: egli picchiava sua moglie e contemporaneamente se ne vergognava. Lo faceva sentendosi inadeguato a corrispondere al suo affetto e alla sua devozione. Lo faceva per disprezzo verso se stesso. Ben-

ché egli stesso stenti a crederlo, lo faceva per amore.

Nel cinema del Paradiso, dunque, è possibile leggere i pensieri, le motivazioni profonde, oltre l'evidenza dei gesti e dei comportamenti esteriori. Liliom però non rinuncia a essere se stesso, non diventa «un pentito». Non rinuncia, per esempio, a strizzare l'occhio a una piacente dattilografa/angelo, che sta battendo a macchina la sua deposizione e che, del resto, sembra gradire le sue attenzioni.

Questo può servire a introdurre il discorso su *Il cielo può attendere* (versione Lubitsch, 1943), di cui Antonella Ottai ha scritto: «Anche *Il cielo può attendere* è un film pervaso di nostalgia, in vista però di abbandoni più definitivi: Lubitsch ha fatto già i propri conti con la lontananza dai luoghi originari e deve ora piuttosto elaborare lutti che non sono iscritti nell'ordine della distanza, ma che sono il portato della dimensione del tempo. In questa prospettiva la commedia di Bús Fekete non gli offre solo la memoria di un mondo antico con vecchi signori intemperanti e sanguigni signorotti di campagna, ma il paradigma della seduzione senza altro dolore che non sia quello di non goderne più».

Il film è certamente preso nella dimensione del tempo, non senza qualche eccesso di nostalgia – ma l'impenitente libertino Don Ameche, appena scampato alle fiamme eterne grazie all'indulgenza di un Giudice (Diavolo) comprensivo, non perde il vizio neppure in cielo, e decide di seguire l'anima di una graziosa ragazza che invece, condannata, sta scendendo

con l'ascensore ai piani sotterranei. Quanto al Cielo: può attendere.

Si è molto parlato del famoso *tocco* di Lubitsch, nozione che sembra mettere senza dubbio di per sé un particolare accento sulla *leggerezza* – la leggerezza del tocco, tanto per richiamare il titolo di uno spiritoso film di Francesco Calogero; ma intanto è un tocco che si affina man mano, a partire da una certa *grossolanità* (che disturbava Lotte Eisner), fino alle schermaglie dialettiche della commedia sofisticata classica, e poi, si tratta di qualcosa che tende ad aggirare, con una malizia che qualcuno ha definito «diabolica», i divieti e gli interdetti della censura.

Lubitsch non rinuncia mai, neppure in piena vigenza del codice Hays, a parlare di «certe cose», ma lo fa con un'abilità tale da ridurre i censori alla disperazione («Si sa cosa vuole dire, ma non si può dimostrarlo»).

Si pensi a *La vedova allegra*.

L'operetta di Lehar si è da sempre collocata nell'immaginario collettivo come l'epitome della gaiezza viennese, ma Lehar era ungherese di nascita! Comunque, mentre la versione di Eric von Stroheim (1925) sarà nel mirino dei bigotti, nonché proibita in molti paesi europei (compresa l'Italia), quella di Ernst Lubitsch (1934), alla cui sceneggiatura aveva collaborato l'ungherese Ernest Vajda, scivolerà indenne tra le più strette maglie censorie, sotto la mallevadoria del divertimento più scintillante (e in apparenza innocuo), senza risultare per questo meno corrosiva sul piano dell'ironia e della satira. In realtà, nel gag lubitschiano si concentra e si condensa fulmineamente, nel giro di due, tre inquadrature, un'intera situazione «piccante», senza che magari venga mai mostrato nulla che possa dirsi, in sé, davvero tale.

Facciamo un solo esempio, tratto proprio dalla *Vedova allegra*. Nel regno di Marshovia (invisibile sulla carta d'Europa, senza l'aiuto di una lente d'ingrandimento, ma che occupa all'incirca la posizione dell'Ungheria), il re e la regina, preoccupati che il denaro della ricca vedova Sonia (trasferitasi a Parigi) finisca «in mani straniere», discutono nella loro camera da letto su quale sia il personaggio più adatto da spedire nella capitale francese per sedurre (e sposare) la vedova. Vengono passati in rassegna parecchi candidati, sui quali la regina esprime dubbi e riserve. Poi, il re esce dalla camera, per recarsi al Consiglio della Corona.

La mdp inquadra la porta della camera (chiusa) dall'anticamera.

Nell'ordine:

- 1) la porta si apre, il re esce, richiudendosi alle spalle, e scompare fuori campo;
- 2) riconosciamo il conte Danilo (Maurice Chevalier) di guardia nell'anticamera. Quando il re se ne è andato, entra dalla regina, chiudendosi anche lui la porta alle spalle;
- 3) vediamo tornare il re, che ha dimenticato la sciabola, e rientra in camera per prenderla;
- 4) lo vediamo riuscire con la sciabola, ma non riesce ad allacciarla al fianco. Si rende conto che non è la sua sciabola, e rientra insospettito.

Nel giro di quattro micro-azioni, svolte attraverso una sola inquadratura fissa (la porta che si apre e si chiude), Lubitsch ci fa dunque capire che il re è becco, e il fascino di Danilo non ha risparmiato neppure la regina. Ma cosa abbiamo visto, in fondo? Una porta, alternativamente aperta e chiusa, una sciabola che non si allaccia (il re è molto più corpulento del capitano).

Il dramma potrebbe forse scoppiare in seguito? Neppure, perché «le mura del palazzo hanno orecchie», bisogna evitare lo scandalo e fingere di chiacchierare del più e del meno –

finché non si impone l'idea, in tutta la sua semplice evidenza: Danilo sarà mandato a Parigi, unico seduttore all'altezza del delicato compito (la regina può testimoniare).

Una volta a Parigi, si presenta l'unico, vero intoppo, sul quale in fondo si basa tutta la vicenda della *Vedova allegra* (a partire da Lehar). Ogni piano rischia di saltare, perché Danilo si innamora veramente della Vedova (Jeannette MacDonald), e la sua sincerità, per una volta, ha la sfortuna di coincidere con l'interesse finanziario di Marshovia. Come distinguere allora circuito erotico e circolazione monetaria, tanto più che le due cose (specie in Lubitsch) sono troppo spesso tutt'altro che chiaramente discernibili?

Occorrerà un sovrappiù di messa in scena. Non nei salottini privati di Maxim, Sonia cadrà tra le braccia di Danilo, ma in una prigione appositamente attrezzata, dove lui è stato rinchiuso, e lei va a visitarlo, mentre viene introdotto profumo nella cella, si ode un suono di violini zingari, compaiono in una nicchia del muro due bicchieri, una bottiglia di champagne, e perfino due vere nuziali.

Non c'è nulla da fare, in Lubitsch anche una prigione somiglierebbe a Chez Maxim, se non fosse per il prete, venuto non a confortare un condannato ma a celebrare un matrimonio.

