

Antonella Ottai

## TRUCCHI E METAMORFOSI: LA COMMEDIA BRILLANTE UNGHERESE NELLO SPETTACOLO FRA LE DUE GUERRE\*

A Budapest non si va in ufficio, a Budapest si prende il doppio di stipendio ogni mese; a Budapest si sta a casa ad aspettare la zia matta e milionaria alla quale abbiamo scritto di essere sposati; e non è vero niente perché siamo appena fidanzati con una canzonettista la quale in realtà è la figlia di un milionario: che sorpresa, povera donna, e chissà che risate che faremo. Il momento poi di far prendere il brodetto e le gocce al povero nonno è terribile. Quel povero vecchio si mette a strillare e grida che vuole la marsina e il cilindro e una dattilografa diciannovenne per andare al tabarino: che vuole avere il diritto di gettare il pianoforte dalla finestra e di andare per le strade in accappatoio abbracciando i fanali, senza contravvenzioni e senza il disonore della gente, come a Budapest<sup>1</sup>.

### Storie di csárda, paprika e pengő

Come è noto, 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. 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 *design* di interni si producono in forma di operetta, di rivista, di commedie sulla scena e quindi sullo schermo. In particolare, con l'avvento del sonoro, nascono molti film ambientati a Budapest ed è soprattutto in questa veste che i racconti conseguono una propria tipologia di riferimento, ottimizzando lo standard del racconto in una produzione che conta un numero cospicuo di opere<sup>2</sup>. Se il teatro nazionale osserva procedure più lineari

---

\* il presente saggio è tratto da un volume del medesimo autore dal titolo *Eastern. La commedia ungherese nello spettacolo fra le due guerre*, di prossima uscita presso Bulzoni, Roma.

<sup>1</sup> Carlo Terron, cit. in Stefania Parigi, *Commedie in Rivista*, in AA.VV., *Risate di regime. La commedia italiana 1930-1944*, a cura di Mino Argentieri, Marsilio, Venezia 1991, p. 232.

<sup>2</sup> Mentre in Italia i testi teatrali di fabbrica ungherese, per quello che risulta al nostro appello, sono circa centocinquanta in tutto il ventennio, marcando in alcuni anni anche il 20% della importazione straniera, i film provenienti da testi ungheresi o ambientati in Ungheria sono circa un'ottantina.

limitandosi, almeno inizialmente, a mettere in scena autori ungheresi con un frequenza che non aveva mai conosciuto prima e che mai più conoscerà l'eguale, il cinema italiano invece compie un'operazione sintomatica e, avvertendo la disponibilità di un pubblico già ben educato dalle programmazioni teatrali, trasforma la capitale magiara in "marca" identificativa di un genere, ricorrendo ai sistemi più disparati: derivazioni da pièce, remake di film ungheresi, impiego di registi, maestranze e attori ungheresi trapiantati nel nostro paese, ma soprattutto, alla fine degli anni trenta, contraffazioni italiane di ambienti e soggetti nei quali Budapest viene identificata da un'attività di nominazione elementare – compresa in tre o quattro parole chiave, *csárda*, *paprika* e *pengő*<sup>3</sup> – piuttosto che dalla referenzialità delle immagini che la mettono in scena. Più che luogo di una scenografia, la metropoli è un'indicazione geografica che specifica alcune situazioni topiche e ne garantisce regolare svolgimento; non ha, in altre parole, un'identità figurativa, ma solo narrativa: delle storie in cui si produce assolve l'ordine del discorso e con questo interloquisce. La fa in modo talmente pregnante che l'insieme delle opere viene battezzato nel nome di "commedia all'ungherese", crocevia di strategie comiche allertate dalla commedia italiana e mutate da autori ungheresi, che a onor del vero, obbedendo a una propria specifica vocazione cosmopolita, erano altrettanto presenti sulle scene internazionali senza per questo dare origine al medesimo fenomeno che si verifica in Italia. Comunque sia, il genere – che quella preposizione «all'» specifica come prodotto "derivato e trasformato" trovando in questo le ragioni del proprio successo ma anche della propria rapida obsolescenza – viene sbrigativamente liquidato dalla storia dello spettacolo e accusato di assicurare facili e colpevoli evasioni, mancando più o meno intenzionalmente ogni riferimento a una realtà sociale altrimenti censurata. Al di là del giudizio storico, già all'epoca in cui si manifestava, la critica – come gli autori teatrali italiani – esprimevano nei suoi confronti forti riserve, ma nonostante malumori evidenti, le pièce brillanti degli autori ungheresi si radicano sulle nostre scene a partire dagli anni venti e proseguono ancora durante i primi anni quaranta per spegnersi solo dopo il secondo conflitto mondiale. Proprio gli attacchi a cui vanno soggetti, raccontano che l'andamento più o meno regolare dei commediografi magiari nella programmazione italiana corrisponde a una propria autonoma "tenuta": i periodici specializzati fanno a gara per pubblicare i testi di autori che, nella totalità dei

<sup>3</sup> La *csárdás* è un ballo reso internazionalmente famoso, fra l'altro, dall'operetta di Kálmán, *La principessa della csárda* (1915); la *paprika*, una spezia tipica della cucina magiara, prestava volentieri il suo nome a molti locali notturni; il *pengő* era la moneta corrente ungherese del periodo preso in esame. Quando proprio poi ci si voleva spingere in terreni più esotici, si nominava anche la *puszta*, ovvero la caratteristica pianura ungherese, ma dato il carattere prevalentemente urbano delle storie, questo accadeva più raramente.

casi, sono rigorosamente contemporanei<sup>4</sup> e che figurano con insolita quantità nel repertorio di tutte le maggiori formazioni teatrali. Un'attrice come Elsa Merlini deve a questo genere, frequentato con insistita assiduità a teatro come al cinema, una gran parte della sua configurazione professionale<sup>5</sup>.

Il *corpus* di opere in questione ricopre inoltre un ampio arco teatrale, che dall'operetta e dalla rivista arriva anche a lambire il dramma, debordando dalla commedia vera e propria; spesso – ed è il caso ad esempio di Ferenc Herczeg o di János Vaszary o dello stesso László Fodor, che è forse il commediografo più amato dal pubblico dell'epoca – il medesimo autore si cimenta in tutte le gamme della produzione scenica al punto che, in altri contesti culturali, si è potuto assegnare al complesso dei testi che provengono dall'Ungheria e circolano fino alla seconda guerra mondiale, almeno quattro generi diversi di riferimento<sup>6</sup>. Nel caso dell'Italia però le opere – anche se dal punto di vista strettamente drammaturgico dimostrerebbero una certa resistenza a lasciarsi includere in un insieme che deve la propria costituzione alla nazionalità di appartenenza – finiscono con il partecipare alla creazione di un comune immaginario, anche quando le trame potrebbero smentirlo. La didascalia iniziale, «A Budapest, oggi», che i testi onorano per la maggior parte ricavando la varietà dei loro casi dalla vita della capitale e da una contemporaneità di stretta osservanza, promuove fra loro una solidarietà di fondo la quale finisce per omologare i comportamenti della rappresentazione in una stessa "famiglia": per gli spettatori italiani degli anni trenta questa indicazione di tempo e di luogo – lì e ora – conforma le singole opere in modo più forte dei registri che queste manifestano. Molto più che le distinzioni fra diversi tipi di spettacolo, i suoni ostici dei nomi che firmano commedie, soggetti e/o sceneggiature e quelli dei personaggi che le frequentano sono le garanzie richieste, come si verifica nei prodotti che si confrontano con il mercato grazie a una denominazione di origine controllata: «Per un errore di dattilografia nel copione è stato scritto Paul Barabás,

---

<sup>4</sup> La pubblicazione dei testi, iniziata negli anni venti all'interno soprattutto di «Rivista di commedie» e di «Comoedia», viene intensificata negli anni trenta anche da «Il Dramma» e da «Scenario-Comoedia». Ovviamente nello stesso periodo in Italia approdano anche alcune delle manifestazioni più alte dell'arte magiara – che vive in questo periodo una stagione particolarmente intensa rispetto alla musica, alla poesia, alla letteratura e al pensiero – secondo le regole della buona circolazione della cultura, ma nessuna di queste raggiunge o interferisce con la popolarità straordinaria dei prodotti di consumo; semmai, in alcuni casi, sono questi a fare da volano agli altri.

<sup>5</sup> Anche la radiofonia non si sottrae alla regola e trasmette assiduamente nei programmi di prosa le commedie ungheresi. In prossimità della guerra mondiale, quando l'Ungheria è entrata a far parte dell'Asse, si predispone una rubrica specificamente dedicata alle notizie provenienti dall'Ungheria: *L'ora ungherese*.

<sup>6</sup> Cfr. in proposito E. J. Gergely, *Hungarian Drama in New York. American Adaptation, 1908-1940*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1947.

la quale cosa potrebbe ingenerare confusione nella nazionalità dell'autore. Sui manifesti sarà ribattezzato con il suo nome magiaro – Pál – come la strada dei famosi ragazzi<sup>7</sup>. Il “marchio di provenienza” rende tollerabili anche le scivolate malinconiche o i precipizi drammatici: nel sogno nazionale Budapest diventa la rappresentazione compatibile di un *way of life* urbano e contemporaneo, una specie di falsa coscienza della modernità futuribile, che le varianti drammaturgiche confortano più di quanto non disturbino<sup>8</sup>.

Paradossalmente però, nel corso degli anni trenta, quel “marchio di provenienza” non era più in grado da tempo di corrispondere a una “denominazione di origine controllata”, in quanto buona parte di quegli autori – ad esempio Ernő Vajda, Géza Herczeg, Bús Fekete, Faragó, Fodor, ecc. (senza parlare poi di Molnár, di Bíró o di Lengyel) – per ragioni commerciali, politiche o razziali – erano andati naturalizzandosi all'estero finendo in buona parte per lavorare a Hollywood e le loro commedie, per quanto ungheresi nell'ambientazione, evocavano oramai non solo Budapest, ma anche gli altri territori dove quelle medesime storie sortivano una buona circolazione, confortando così le predilezioni italiane. Più che la storia, le dinamiche o gli esiti di questa particolare produzione (di cui diamo ragione in altre sedi<sup>9</sup>) vorremmo ora analizzare le procedure con cui “questa” concorre a generare mitologia – e mitologia dell'Ungheria – individuando il valore modellizzante di alcune opere particolari di quelli che ne sono stati i precursori, Molnár e Lengyel; vorremmo ora indicare quei meccanismi drammaturgici elementari che consentono al repertorio di affermarsi, ma soprattutto di affermare nella commedia una propria specifica *episteme* storica, secondo una cultura prettamente novecentesca, punto di incrocio importante per lo spettacolo internazionale e per le sue pratiche intermediali.

### Marshovia, a est dell'Austria

I primi fotogrammi di *La vedova allegra* di Lubitsch (*The Merry Widow*, USA 1934)<sup>10</sup> – un film tratto dalla celebre operetta di Lehár (1905) – esibiscono

<sup>7</sup> Nel presentare un nuovo testo ungherese per averne l'approvazione De Vellis, insieme a Balla uno dei più noti traduttori di commedie ungheresi, ne sottolinea gli ingredienti che garantiscono sicuro successo. Archivio Centrale dello Stato (d'ora in poi ACS), Ministero della Cultura Popolare (d'ora in poi MCP), Direzione Generale Teatro e Musica (d'ora in poi DGTM), Ufficio Censura Teatrale (d'ora in poi UCT), b. 43, f. 771.

<sup>8</sup> Il rapporto fra fascismo, modernità e modernizzazione è ampiamente dibattuto e ha offerto il campo a numerose considerazioni che implicano svariati punti di vista. Per una efficace sintesi e un'aggiornata bibliografia della questione cfr. Vito Zagarrío, *L'immagine del fascismo. La revisione del cinema e dei media nel regime*, Bulzoni, Roma 2009, in particolare pp. 36-47.

<sup>9</sup> Cfr. Antonella Ottai, *Eastern. La commedia ungherese nello spettacolo fra le due guerre*, cit.

<sup>10</sup> Il capolavoro di Lehár, che rinnova il mito dell'operetta avvicinandola al musical e

una carta geografica dell'Europa: la ripresa la perlustra, si sofferma prima sull'Austria, e quindi procedendo verso est, tralascia i riferimenti reali della mappa per focalizzare un immaginario regno di Marshovia, le cui precarie fortune sono parte in causa della vicenda sulla quale s'impenna la favola musicale. Anche se *La vedova allegra* era diventata in tutto il mondo occidentale l'equivalente della nuova operetta viennese e della sua anima lieve e frizzante, Lehár è ungherese di nascita, ovvero apparteneva, nelle cognizioni del pubblico internazionale, a una parte dell'impero più remota. Trent'anni dopo la prima esecuzione teatrale, Lubitsch sposta gli scenari operettistici in direzione dei luoghi originari del loro autore: a est dell'Austria, più o meno, a ospitare quel reame ci potrebbe essere l'Ungheria, che fino al termine del primo conflitto mondiale condivideva le sorti politiche dell'impero asburgico, divenuto, a partire dal Compromesso del 1867, impero austroungarico. Le condivide, suo malgrado, anche nella rovinosa avventura della Grande guerra<sup>11</sup>, in seguito alla quale il paese – senza più un impero nei confronti del quale alcuni avrebbero preferito forse conseguire la piena autonomia piuttosto che vedovanze senza alcuna allegria – sconta di fronte al tavolo dei vincitori le pesanti responsabilità dei vinti perdendo gran parte dei territori che allora governava e delle popolazioni che vi risiedevano. Nel corso di queste vicende la vita artistica ungherese aveva avuto una stagione particolarmente prospera, le cui glorie non stanno propriamente all'interno delle trame che ci interessano, ma lavorano sullo sfondo, in profondità di campo; soprattutto però, la cultura ungherese aveva inscritto nella geografia letteraria dell'Europa l'indirizzo di una via di Budapest, la via Pál, divenuta rapidamente nell'immaginario internazionale il luogo sintomatico dell'adolescenza e dei suoi «riti di passaggio»<sup>12</sup>. *I ragazzi della via Pál*, pubblicato a puntate nel 1908 dal suo giovanissimo autore, Ferenc Molnár, sulle pagine di una rivista, «Tanulók Lapja» (Giornale degli studenti),

---

spostandone la *fabula* in epoca moderna, è probabilmente il prodotto di teatro musicale di maggior successo del primo '900. Nella sola New York, dove debutta al New Amsterdam Theatre il 21 ottobre 1907, tiene il cartellone per sette stagioni, fino all'inizio della prima guerra mondiale, quando la allegra vienneseità delle sue atmosfere collude con la realtà di uno stato belligerante. L'operetta conosce numerose edizioni cinematografiche, fra cui, in epoca di muto, è celebre quella di Eric von Stroheim (*The Merry Widow*, USA 1925).

<sup>11</sup> «Tra l'attentato [di Sarajevo] e l'*ultimatum* intercorre quasi un mese ed è verosimile che ciò sia dipeso dall'iniziale opposizione del capo del governo ungherese, István Tisza. [...] Tisza, giudicando la situazione internazionale poco favorevole al suo paese, esita a dare la sua adesione e cerca di tenere fuori l'Ungheria dal conflitto». Antonello Biagini, *Storia dell'Ungheria contemporanea*, Bompiani, Milano 2006, p. 78. Se il governo era riluttante, gli intellettuali ungheresi furono in gran parte decisamente contrari al conflitto bellico. Cfr. in proposito Péter Sárközy, *I rapporti culturali italo-ungheresi nel primo anteguerra e nel dopoguerra*, in Id., «La beata Ungheria». *Saggi sulla cultura ungherese*, Lithos, Roma 2009, pp. 141-48.

<sup>12</sup> Cfr. Arnold van Gennep, *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.

fa rapidamente il giro del mondo in un numero sempre crescente di traduzioni e, successivamente, anche di svariate edizioni cinematografiche; i riferimenti cronologici (1889, in pieno regno austro-ungarico dal punto di vista storico e nella piena pubertà dell'autore – nato nel 1877 – dal punto di vista biografico), altrettanto precisi di quelli topografici, enunciano sin dalle prime pagine la congiuntura in cui il romanzo si origina e il carattere cosmopolita che gli fa da sfondo. L'area semantica della "prigione delle nazioni", come veniva definito l'impero asburgico, si attiva a partire dalle prime pagine: l'italiano che vende dolci davanti alla scuola o lo slovacco che fa il guardiano al deposito di legname sono personaggi e consuetudini di una conformazione imperiale che si specifica attraverso le nazionalità meglio che attraverso i nomi propri; per strada, l'organetto suona note ungheresi ma poi ne travolge la malinconia accelerandole nei ritmi viennesi; la banda nemica, responsabile di temerarie incursioni, viene chiamata «Camicie Rosse» perché il loro intraprendente capitano indossa l'indumento «garibaldino» evocando la leggendaria impresa – alla quale avevano partecipato anche volontari ungheresi – perpetrata contro i Borboni più di venti anni prima (e potrebbe magari essere questo uno dei motivi per cui in Italia, durante il fascismo, si finisce con il vietare ai balli di metterne in scena una riduzione). Anche le lingue sono rivelatrici: il temibile «fare *einstand*» che nel gergo dei ragazzi ha un significato così inesorabile è un termine tedesco e tedeschi sono altri termini militari che compaiono nel romanzo, esibendo la lingua dell'impero nelle occorrenze più pertinenti<sup>13</sup>. La narrazione mostra inoltre i segni di una cultura urbana e metropolitana e la città di Budapest – la quale, all'epoca in cui Molnár scriveva *I ragazzi della via Pál*, era nel pieno di uno sviluppo vertiginoso che l'aveva trasformata in una metropoli moderna con una rapidità allora sconosciuta ai processi di urbanizzazione europei<sup>14</sup> – si profila nell'orizzonte scuro dei suoi palazzi come un universo "altro" per chi è abituato ai varchi aperti della pianura ungherese; al punto che l'autore ritiene opportuno interrompere il racconto per soffermarsi a spiegare il valore di un campo di giochi a quella parte del pubblico che non ha esperienza della città. Molnár sa bene che i parametri dei lettori ungheresi a cui si rivolge – in prima istanza, il grande pubblico della stampa periodica, peraltro di recente formazione – si discriminano sul fronte di città e campagna, di metropoli e latifondo, di borghesia e proprietari terrieri, sul quale si riflettono poi le opposizioni, largamente condivise nella cultura europea, di *Zivilisation* e *Kultur*; sa anche;

<sup>13</sup> Dopo il Compromesso del 1867, in seguito al quale l'impero da austriaco diventa austro-ungarico, le occorrenze ufficiali in cui invece è possibile utilizzare la lingua ungherese corrispondono a quelle amministrative e giudiziarie.

<sup>14</sup> Dello sviluppo urbano e culturale di Budapest nel Novecento, tratta anche John Lukacs in *Budapest 1900*, Europa, Budapest 2003.

probabilmente, che il racconto di un luogo e della comunità adolescenziale che lo frequenta è un racconto strutturalmente urbano e in gran parte borghese, e che come tale ha bisogno di giustificarsi nei confronti di chi vive altre appartenenze, di chi conosce altra *Bildung*. Per renderlo comprensibile a tutti è costretto allora a ricorrere al concetto, condiviso dai più, di patria:

*Si leggeva nei loro occhi che l'amavano quel pezzo di terra e che, se fosse stato necessario, l'avrebbero difeso combattendo. È una specie di amor patrio anche quello. Gridavano «Evviva il nostro campo!» come avrebbero gridato: «evviva la nostra patria!» con lo stesso entusiasmo<sup>15</sup>.*

Si è scritto in proposito che il campo di via Pál indica nella patria non tanto un corrispettivo delle ideologie nazionalistiche – quelle che urgono dentro l'impero e che alla fine della Grande guerra troveranno corpo proprio – ma un luogo circoscritto dove hanno libero corso i segni di un comune sentire, dove ha ancora senso, in altre parole, declinare nel "noi" del gruppo l'io di ciascuno individuo<sup>16</sup>. L'urgenza e la nostalgia di riconoscersi in un soggetto collettivo è talmente forte che Molnár, quando lo incontra, si distrae e abbandona per pochi tratti l'impersonalità del narratore per tradire la propria autobiografica presenza esplicitandola in quel «noi ragazzi di città» e in quelle «nostre immaginose avventure»<sup>17</sup>, prima di restituire definitivamente l'enunciazione alle figure delegate, alle quali per poche frasi l'aveva sottratta. Questa piccola patria difesa da giovanissimi eroi, porta segni e referenze di un impero che, allo stesso tempo, ignora totalmente perché ignora gli adulti: mentre si combattono i ragazzi sanno che, chiunque di loro risulti vincitore della battaglia, è destinato comunque a perdere la guerra contro il mondo dei grandi, pronto ad abbattere le fortezze dell'infanzia per edificare quelle dell'economia e dei commerci, vanificando il senso delle avventure e il sacrificio finale del piccolo Nemeček. È qui che il romanzo si conclude, nel momento preciso in cui l'età dell'innocenza cede il passo all'età dell'esperienza.

I ragazzi della via Pál non conoscono anarchie individuali o trasgressioni adolescenziali ma la loro esperienza del mondo è strettamente coartata nelle relazioni di gruppo e nell'allestimento di una compagine autarchica, accuratamente disciplinata dall'etichetta dei comportamenti e delle regole di gerarchia, delegittimando proprio con questo ogni relazione pedagogica con la figura adulta e paterna<sup>18</sup>. Il

---

<sup>15</sup> Ferenc Molnár, *I ragazzi della via Pál*, Edizioni Aurora, Milano 1935, p. 24.

<sup>16</sup> Cfr. in proposito Emanuele Trevi, *L'utopia concreta di via Pál*, introduzione a Ferenc Molnár, *I ragazzi di via Pál*, Einaudi, Torino 2003.

<sup>17</sup> Ferenc Molnár, *I ragazzi della via Pál* (1935), cit., p. 16.

<sup>18</sup> Franco Moretti ha rilevato la differenza fra *I ragazzi della via Pál* e un altro romanzo

gruppo, composito e articolato fra ragazzi di diversa estrazione sociale, modella al proprio interno l'universo dei rapporti comunitari – potere, obbedienza, lealtà, tradimento, rispetto, democrazia, economia – ma lo amministra in forma militare, secondo parametri adulti che tuttavia perseguono finalità esclusivamente ludiche, osservando una logica opposta a quella che riproducono: le regole di un mondo possono cioè elaborarne uno uguale e contrario<sup>19</sup>. I ragazzi organizzati nelle gerarchie dei rispettivi eserciti nemici, oppure democraticamente riuniti dalla ruminazione quotidiana del mastiche nella omonima società, apprendono l'esistenza – fino all'esperienza della morte – senza identificarsi nell'universo dei propri padri, civili professionisti e artigiani della *city*<sup>20</sup>. Eleggono quindi a proprio luogo la strada soprattutto per quello che non è: né scuola né casa, la via Pál non gode di regimi istituzionali pregressi e chi la occupa, per mantenere le posizioni conquistate, dovrà autoregolamentarsi elaborando mondi diversi da quelli che ciascuno singolarmente esperisce in seno alla propria famiglia. Il tempo del gioco è anche il tempo durante il quale i ragazzi possono trasformarsi in adulti “altri” da quelli che probabilmente sono destinati a essere. Ma in realtà la via Pál costituisce un'isola remota non solo del tempo biografico, ma anche di quello storico, dove, in corrispondenza all'ordine feudale delle cariche e della spartizione dei trofei, hanno ancora valore di scambio i concetti di onore e gloria, vergogna e paura, secondo una concezione etica che appartiene al medioevo, all'età di mezzo: un medioevo eroico assediato dall'economia e dal danaro, con il quale è destinata a confrontarsi l'età matura. Nella battaglia fra gruppi coetanei l'onore e la gloria sono concetti ancora semioticamente produttivi, come direbbe Lotman<sup>21</sup>, ma si infrangono invece

---

dell'adolescenza che lo precede di circa venti anni, *Cuore* di De Amicis (1886), dove invece il forte peso dei personaggi adulti privilegia il racconto di una relazione pedagogica e quindi di un passaggio alla maturità sostanzialmente amministrata e guidata dal modello paterno. Cfr. Franco Moretti, *Segni e stili del moderno*, Einaudi, Torino 1987.

<sup>19</sup> «L'introduzione del modello da parte dei ragazzi comporta anche una capacità di libera manipolazione che, di fatto, snatura in profondo quel modello autoritario e lo contamina, lo rende poetico asservendolo alla logica del gioco». Emanuele Trevi, *L'utopia concreta di via Pál*, cit., p. XX.

<sup>20</sup> Cfr. in proposito il saggio di András Veres, *Il miraggio della modernità. La narrativa ungherese nella prima metà del XX secolo* dove si prospetta che nel romanzo di Molnár la società del mastiche corrisponda alla democrazia, le camicie rosse all'ordine feudale, i ragazzi della via Pál all'ordine scolastico. András Veres, *Il miraggio della modernità. La narrativa ungherese nella prima metà del XX secolo*, in AA.VV., *Storia della letteratura ungherese*, a cura di Bruno Ventavoli, Lindau, Torino 2002-2004, pp. 441-443.

<sup>21</sup> Anche se non è questa la sede, sarebbe interessante applicare l'analisi di Lotman sulla opposizione fra “onore e gloria” e “vergogna e paura” nel mondo medievale ai *Ragazzi della via Pál*, dove gli stessi concetti costituiscono la base portante delle regole del gioco. Cfr. in proposito, Jurij M. Lotman, *L'opposizione “onore-gloria” e I concetti di “vergogna” e “paura”*, in Id., Boris A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, a cura di R. Faccani e M. Mazzaduri, Bompiani, Milano 1975.

rovinosamente contro le regole della società mercantile che ne minaccia i confini. I due mondi risultano irreversibili e non ammettono percorsi che li congiungano secondo gradualità progressive: nonostante il romanzo si conceda il suo momento di melodramma, il trapasso dall'uno all'altro universo nella sostanza è doloroso e intransitivo, confermando a tutti gli effetti la sua natura di rito di passaggio.

Sono svariate le ragioni per cui *I ragazzi della via Pál* costituisce un racconto di fondazione all'interno del nostro discorso. Innanzitutto il luogo urbano e buda-pestino è intrinseco alla sua narrazione e quindi il romanzo è riuscito a saldare all'affetto di un pubblico internazionale una favola urbana, fortemente localizzata; inoltre, sfruttando i propri aspetti di letteratura popolare, riesce anche a proporsi con forza nei svariati percorsi intermediali che derivano dal suo inaspettato successo – racconto d'appendice, libro, edizioni teatrali e cinematografiche – tutti destinati a moltiplicarsi nelle lingue e nel mondo. Il testo poi ottimizza le relazioni fra leggerezza e sentimentalità, umorismo e *melo*, innescando nella narrazione un intreccio saldamente sostenuto dall'equazione drammaturgica fra svolgimento della trama e dimensione del gioco, secondo un modello che diventa canonico nel *corpus* delle opere che stiamo per esaminare<sup>22</sup>. Ma, oltre agli elementi semantici, sono determinanti quelli sintattici, ad esempio la presenza di un sistema di opposizioni che risponde allo schema di mondi doppi e paralleli destinati a riflettersi senza trovarsi: storie di passaggi, ma di passaggi che raccontano soprattutto la perdita di luogo proprio, la rinuncia a una patria segreta dove risiede il sentimento del tempo, secondo una sorta di «anticapitalismo romantico». Insieme all'operetta e più di quanto non fossero riusciti a fare opere più illustri di altri autori ungheresi, agli inizi del '900 il romanzo finisce con il generare un vero e proprio *principium individuationis* dell'Ungheria in quanto *topos* letterario di largo consumo, e di un'Ungheria che essenzialmente coincide con la sua capitale, Budapest<sup>23</sup>.

L'anno successivo alla comparsa de *I ragazzi della via Pál* – il 1909 – Molnár replica il medesimo miracolo e partorisce un altro racconto popolare, *Liliom. Una leggenda del sobborgo*. Questa volta si tratta di una pièce teatrale che indica nel giovane autore ungherese qualcosa di più di una promessa della scena europea (la promessa infatti era già stata formulata da un'opera di poco precedente che

---

<sup>22</sup> Nell'introdurre una raccolta di racconti umoristici di autori transilvani, Ignazio Balla, rivendicava al cuore e al sentimento quel luogo che invece la tradizione comica francese aveva destinato al cervello e all'intelligenza, sostenendo che «con le lacrime agli occhi si diverte l'ungherese». Cfr. Ignazio Balla, Prefazione a *Paprika*, a cura di Id., A. Borgomanneri, L'eroica, Milano 1934, p. 7.

<sup>23</sup> Questo sarà ancora più vero dopo il trattato di Trianon, quando l'Ungheria perde, insieme ai relativi territori, le città più importanti di cui disponeva.

costituisce la prima commedia di un autore ungherese contemporaneo rappresentata in Italia, *Il diavolo*) e conferma il fatto che la sua vocazione più autentica risiede nello spettacolo. Nato come novella per un giornale, *Ninna nanna*, e scritto al tavolino di un caffè, il testo cade rovinosamente la sera della prima: pubblico e critica manifestano riserve di carattere morale e il padre dell'autore, un affermato professionista della *city*, esprime tutto il suo disappunto per il sistema di vita – o di lavoro – eccessivamente sregolato del figlio, sostenendo che a una commedia che nasce durante i soggiorni notturni in un caffè della capitale, non può accadere altro che morire alla prova della scena; a Vienna però *Liliom* riporta un successo che diventa ben presto internazionale. L'opera propone al pubblico di tutto il mondo (innumerevoli le edizioni straniere con interpreti famose, fra cui anche Ingrid Bergman [New York, 1940], e numerose le versioni cinematografiche; lo stesso Puccini ne chiede la riduzione a libretto e Rodgers e Hammerstein lo trasformano in un musical, *Carousel*, che terrà a lungo il cartellone a Broadway<sup>24</sup>) un altro luogo budapestino, il «Boschetto» del Luna Park – che diventa lo scenario fantasmagorico in cui nasce una storia d'amore elementare e inesorabile, terminata – apparentemente – con il suicidio del protagonista durante uno scontro a fuoco con la polizia. I baracconi destinati ai giochi da fiera e alle finzioni ingenue, frequentati da performance istrioniche in cui si esibiscono i personaggi del sottoproletariato urbano, sono il segno di un paradiso fasullo e bonaccione dove si aggira il popolo della periferia budapestina, servette e nullafacenti senza le categorie del divenire e del progredire, decisi a godere quello che possono attestandosi nella zona di confine di una società a cui sentono di non appartenere. *Liliom* (giglio) spende e gioca la sua esistenza come un eterno ragazzo e, in virtù del senso del gioco, si conserva fondamentalmente innocente nonostante compia atti criminali e nonostante – o forse proprio per questo – si dimostri incapace di redenzione e di trasformazione, in vita e dopo la morte, in questo mondo e nell'altro. La pièce infatti ripropone il sistema di opposizioni in 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: in questo modo la narrazione dispiega una particolare versione di quella struttura ad anello che già aveva reso famosa la pièce di Schnitzler, *Girotondo* (1867). Il motivo non è nuovo e il termine “leggenda”, inserito nel titolo, autorizza le soluzioni fantastiche della storia; in effetti esistono miti magiari – alla

<sup>24</sup> La prima versione cinematografica di *Liliom* è quella di Frank Borzage (USA 1930). Segue l'edizione di Fritz Lang, *La leggenda di Liliom* (*Liliom*, Francia 1934) mentre *Carousel* (Henry King, USA 1956), è una versione cinematografica del musical americano per il quale, a suo tempo, lo stesso Molnár aveva adattato la sua commedia (Theatre Guild 1945, musiche di Rodgers-Hammerstein, regia di Rouben Mamoulian).

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<sup>25</sup>. 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 austroungarica che già aveva determinato negativamente le vicende terrene di *Liliom*. Anch'egli d'altra parte, in licenza dall'al di là dove sconta la pena, non riuscirà a far altro che replicare le proprie mascalzionate: da figlio naturale quale è, della figura paterna e della legittimità non può avere altra esperienza che quella di un'istituzione impersonale, remota e punitiva. Il luogo in cui approda dopo il suicidio non è il Nuovo mondo – l'America che sognava in vita – ma un Altro mondo, tutto iscritto nel regime di una civiltà senza sogni, o meglio di una civiltà che si riproduce anche nei sogni, colonizzandone le fantasie a propria immagine e somiglianza. Il cielo – o gli inferi – perpetua il regno delle proibizioni e delle gerarchie, ma la macchina burocratica esercita in compenso alcune omologazioni salvifiche: fra le generalità che i suicidi declinano allo scrivano in attesa di essere ammessi al giudizio – significativamente ripartite nelle differenze di classe come di credo religioso, il Benvestito, il Malvestito e l'Israelita – la professione di fede «non interessa», e non discrimina, come spiega il funzionario all'Israelita.

L'universo duplicato in cui si svolge la commedia non soddisfa registri fantastici, né mette in scena alternative ideali di esistenza "differita"; non derealizza cioè la storia presente e concreta, ma è questa a derealizzare i mondi consolidati della tradizione religiosa da ogni statuto consolatorio o da ogni sistema "utopico"<sup>26</sup>. I toni melodrammatici dell'amore autodistruttivo che salda Giulia a *Liliom*, resi più lievi dal senso diffuso di nostalgia e di perdita nei confronti di

---

<sup>25</sup> Per fare qualche esempio, al rapporto fra mondo dei vivi e mondo dei morti fa riferimento tanto un altro commediografo ungherese, Ferenc Herczeg – *La chiave d'oro* (1940) – quanto uno dei capolavori della cinematografia ungherese, *Maria. Leggenda ungherese* di Pál Fejős (*Tavaszi Zápor*, Ungheria-Francia 1932), nel quale la protagonista Maria, una povera servetta, muore di dolore perché le sottraggono la bambina, concepita illegittimamente. Quando dall'al di là vede che la figlia, divenuta oramai adolescente, corre lo stesso pericolo di cui anche lei era stata vittima, provoca una tempesta salvifica che annienta il pericolo e mette al sicuro la ragazza. Sono diversi i commediografi ungheresi che in questo repertorio raccontano vicende che si svolgono fra cielo e terra, rifacendosi direttamente alla *Leggenda di Liliom*; cfr. ad esempio Sándor Faragó, *Il drago d'oro*, 1934, trad. it. di C. Vico Lodovici, compagnia Tofano-Rissone-De Sica, ACS, MCP, DGTM, UCT, b. 321, f. 5926, copione "respinto" dalla censura.

<sup>26</sup> Anche la commedia immediatamente precedente di Molnár, *Il diavolo*, come il titolo lascia intendere, si avvale di una presenza ultraterrena, che diventa un sofisticato protagonista dei salotti viennesi e dei loro intrighi. Alla messa in scena del mondo dell'al di là Molnár torna svariate volte nel corso della sua produzione teatrale (*Il mulino rosso*, *Amor sacro e amor profano*, ecc.).

un'edenica innocenza, vengono corretti dal cinismo affettuoso di qualche nota umoristica, mediante la quale Molnár ancora una volta crea il cortocircuito fra una favola moderna e sentimentale e il tempo arcaico dei miti. Una presenza diretta dell'autore questa volta non si coglie in "sviste" temporanee del sistema di enunciazione, semmai trapela in qualche battuta ironica, dove si mette in gioco un'"appartenenza" di radice religiosa: quando Maria, l'amica saggia della protagonista, si fida con un uomo molto accorto destinato a fortune economiche più felici di quelle di Liliom, confida a Giulia che il suo compagno ha un unico difetto, «è ebreo», ma questa le risponde soprapensiero «Ah Dio, ci si abitua» (Quadro III). La vita ultraterrena governa un'ideale unità territoriale di popoli, di etnie, di religioni, di classi. Come ancora per poco riesce a fare la monarchia asburgica.

L'anno successivo, il 1910, Molnár scrive una commedia che in questa prospettiva completa la sorta di trilogia "fondante" che abbiamo fin qui delineato, *L'ufficiale della guardia*. Rispetto alle altre, l'opera ha una fortuna più circoscritta, anche se una prospettiva solo italiana non riesce a cogliere pienamente il peso specifico che riveste nel contesto dello spettacolo internazionale, dove conosce anche diverse edizioni cinematografiche<sup>27</sup>: a Londra inoltre, come ricorda il suo autore, lo spettacolo diventa occasione di collaborazioni importanti quanto imprevedute, quella di Shaw, che interviene a migliorare la traduzione inglese per semplificare il lavoro del protagonista, Robert Loraine, che era suo buon amico, e quella di Puccini, la cui inaspettata presenza suscita l'imbarazzo degli impresari perché il finale del secondo atto si svolgeva in un palchetto dell'opera e prevedeva in sottofondo l'esecuzione "approssimata" della *Madame Butterfly*<sup>28</sup>. La commedia adotta

<sup>27</sup> Nello stesso anno in cui esce a Budapest, oltre che a Londra – dove va in scena al National Theatre con il titolo *Playing with Fire* – l'opera ha grande successo anche a New York. In Italia *L'ufficiale della guardia* viene messo in scena dalla Pavlova nel 1924 e pubblicato in «Il Dramma», n. 8, 1° luglio 1926. L'edizione cinematografica più nota, risale al '31 (*The Guardsman*, Sidney Franklin, USA) e ne firma la sceneggiatura il commediografo ungherese Ernst [Ernö] Vajda. In precedenza, nel 1926, ve ne era stata una versione tedesca muta, *Der Gardeoffizier* (Robert Wiene, Germania) con l'interpretazione di Mária Korda, una stella di prima grandezza del cinema ungherese, moglie del regista ungherese Alexander [Sándor] Korda.

<sup>28</sup> La musica originale era stata sintetizzata e arrangiata per l'occasione quel tanto che bastava a scantonare il pagamento dei diritti d'autore, ma nonostante il "plagio" subito, Puccini dimostra una buona disposizione d'animo nei confronti della commedia e si reca poi dal direttore d'orchestra ringraziando per essere stato prescelto e mettendosi a disposizione per migliorare gli esiti dell'adattamento. È Molnár a raccontarlo: la sua chiave di lettura è puramente aneddotica, ovvero, come in tutti gli aneddoti, il racconto è ispirato dal senso del paradosso e del ribaltamento con cui si devono necessariamente concludere e che, in questo caso, consiste nel fatto che due autori illustri finiscono per applicarsi a un'opera di intrattenimento il cui livello non sarà mai all'altezza della loro produzione. Ma, al di là di questo, queste "paradossali" collaborazioni testimoniano il rapporto che corre fra

un dispositivo *en abyme* che assume a modello esistenziale le dinamiche della rappresentazione teatrale, in un equilibrio funambolico fra la precisione dei simboli e la complessità dell'intrigo: in questo contesto la *Butterfly*, eseguita in sottofondo durante una scena di seduzione tra i due protagonisti della pièce, non solo riporta l'azione al presente di un successo contemporaneo, ma amplifica il tema della seduzione – e del conseguente abbandono – indirizzandolo dalla scena al luogo degli spettatori, dove si trovano gli attori nell'esercizio della propria finzione.

Diversamente dalle prove precedenti dell'autore, il testo non presenta riferimenti significativi a Budapest; rivisita però un elemento finzionale che è fondamentale nel repertorio della commedia brillante – il travestimento – e lo declina all'interno di un sistema metateatrale per rileggerne l'uso attraverso lo sguardo della modernità. Siamo con questo in presenza non più di elementi semantici o di funzioni sintattiche, ma di un dispositivo che attribuisce al nostro oggetto specifiche configurazioni: è nel corso del suo pieno regime che l'identità vive in un universo doppio, dove i personaggi si muovono senza soluzione di continuità. In seguito Molnár riuscirà a ubriacare le sue commedie moltiplicandone vertiginosamente le cornici; ma già in questa prova giovanile opera slittamenti che invertono i segni della consuetudine e aprono nuove prospettive: piuttosto che la scena teatrale vera e propria, l'autore preferisce metterne in gioco i suoi protagonisti e chiamarli a una recita nella quale si dà scacco alla ripetitività sconfortata dell'esistenza e della narrazione matrimoniale. Non è tanto il teatro che replica la vita all'interno della cornice scenica, ma è la vita che ricorre al teatro istituendone le scene e organizzandone le repliche all'interno delle proprie occorrenze: in altre parole è la finzione che modella la realtà cercando di stabilirvi soglie di verità, così come *l'al di qua* e *l'al di là* avevano in *Liliom* un medesimo orizzonte di senso, incapace di ribaltare il segno di quelle peripezie che ne scavalcano i confini. *L'ufficiale della guardia* – storia dell'Attore che per mettere alla prova la moglie si finge altro da sé, ovvero la corteggia travestendosi da ufficiale della guardia e ottimizzando nella divisa tutti i segni della seduzione – dispone di personaggi che già in partenza sono prodotti dai rispettivi copioni e conoscono il gioco dei ruoli e delle loro prestazioni, teatranti senza proprietà di un nome che non sia quello che designa la propria parte. L'elenco che all'inizio della commedia li presenta, rivela insieme i vuoti di una loro identità reale e le possibili valenze simboliche di una vicenda che è già tutta contenuta nelle indicazioni dei ruoli rispettivi: Attrice, Attore, Madre, Critico non possono avere altri comportamenti e altre storie che

---

differenti livelli di teatro al momento in cui intervengono pratiche intertestuali consolidate già nel passato, ma che ora, nel '900, quando l'autore e l'opera stanno delineando una propria configurazione giuridica, acquisiscono senso e prospettiva diverse. Cfr. Ferenc Molnár, *Companions in Exile. Notes for an Autobiography*, Gaer Associated, New York 1950, pp. 117-118.

quelli di protagonisti (primi attori), madre nobile (in realtà mezzana), e promiscuo (in realtà *raisonneur*), così come peraltro tutta la mascherata dell'Attore non porta ad altro che a fargli rivivere per breve tempo il delirio di possesso nei confronti di una moglie che tornerà inesorabilmente a perdere<sup>29</sup>. Oltre al travestimento vero e proprio attraverso cui l'Attore da marito si finge amante, operano nel testo altri *topoi* significativi: ad esempio, il fatto che sia il ruolo a produrre il personaggio, oppure che sia il gioco delle parti a ricaricare puntualmente il meccanismo a orologeria che risiede all'interno delle passioni amorose per regolarne i tempi. Ma soprattutto la commedia stabilisce una singolare simmetria fra un corpo attoriale, spogliato di identità, e un abito che si offre invece come corpo proprio, la divisa delle guardie imperiali che si trova a spendere nelle manovre erotiche la *libido* di quel corpo militare di cui è segno e memoria: se, come afferma Roland Barthes, la veste è un'emanazione diretta della carne, la divisa ha invece un suo autonomo scheletro che emana carne<sup>30</sup>. Anche in questo senso l'intervento della *Madame Butterfly* al secondo atto aveva una sua ragione di essere in quanto la musica dell'opera evocava un innamoramento di cui è agente inesorabile l'*ufficiale* Pinkerton e nel quale l'essere *altro* del protagonista e l'essere corpo *estraneo* del potere – sancito dall'abito militare – finiva con l'aumentare il registro discorsivo, non solo moltiplicandone i teatri, ma potenziandone le narrazioni. Il dispositivo finzionale si realizza dunque nella divisa, maschera e insieme feticcio, destinata dalla sua sgargiante bellezza a uscire dalla storia per entrare nel teatro e nell'opere<sup>31</sup>. Fra l'Attore che perde *appeal* erotico e il costume militare che invece lo rigenera si consuma un passaggio che corrisponde anche alla trasformazione del corpo attore in quanto «significante fluttuante» nel significante dispotico di una divisa, svuotata e sottratta al corpo armato per trasformarsi in un espediente di strategie singole e truffaldine<sup>32</sup>. L'*ufficiale* – russo, austriaco o prussiano che sia –

<sup>29</sup> Quando l'Attore percepisce che, dopo ben sei mesi di matrimonio, sta per arrivare il momento in cui l'Attrice avverte la necessità di un nuovo partner amoroso, finge un viaggio di lavoro e si prepara in realtà alla più impegnativa interpretazione della sua vita, tornando vestito da Ufficiale della guardia. In questa nuova veste si accinge a corteggiare la moglie, che con la complicità della madre finisce per cedere, ma quando ormai il tradimento è inequivocabile e l'Ufficiale sta per rivelare che l'amante soddisfatto è piuttosto un marito offeso, l'Attrice anticipa la rivelazione dell'Attore affermando che è stata al gioco solo per comprendere fino a dove l'altro si sarebbe spinto.

<sup>30</sup> Cfr. Roland Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino 1979.

<sup>31</sup> La commedia trova una versione musicale nel film, *The Chocolate Soldier* (Roy del Ruth, USA 1941).

<sup>32</sup> Nella sua trattazione della voce *Corpo* dell'*Enciclopedia Einaudi*, Josè Gil fa riferimento, a proposito delle società primitive, a un universo simbolico all'interno del quale il corpo svolge il ruolo di «significante fluttuante», ovvero, di un «trasduttore di segni» che soddisfa di volta in volta quell'eccedenza di significazione di cui aveva già parlato Lévi-Strauss. Analizzando lo sviluppo del corpo come significante Gil nota poi che, se si trasforma il significante fluttuante in codice e

celebrato dal cinema di von Stroheim a partire da *Mariti ciechi* (*Blind Husbands*, USA 1921)<sup>33</sup> o il falso capitano che si impadronisce delle casse municipali raccontato da Carl Zuckmayer nel *Capitano di Koepenick*, sono personaggi che in seguito mettono in scena gli sviluppi simulacrali del medesimo processo denunciando la perdita di ogni valore della divisa che non sia quello di scambio, accreditato dalla società civile piuttosto che da quella militare<sup>34</sup>.

Lo stesso Billy Wilder, intervistato alla fine della sua carriera da Cameron Crowe, a una domanda a proposito di quanto avesse influito *L'ufficiale della guardia* sull'amore per i travestimenti che caratterizza buona parte del suo cinema, riconosce volentieri il proprio debito nei confronti di un'opera in cui «non sai mai fino alla fine se un personaggio è o non è il marito della protagonista»<sup>35</sup>, aiutandoci a comprendere il valore modellizzante – in termini di commedia – di questa opera di Molnár. L'alternativa espressa dal ricordo di Wilder, «È o non è (il marito della protagonista)» conferma peraltro un *leit-motiv* ben presente nel corpus testuale a cui facciamo riferimento, esplicitando il fatto che, affidata al camuffamento, la questione "essere o non essere" sollecita una soluzione del paradigma identitario che non è di carattere etico, come quella su cui si interroga Amleto, e neanche di carattere metafisico, come quella che investe i personaggi di Pirandello, ma radicalmente fisica e le risposte, vistosamente somatiche, vanno a perdersi dentro

---

sistema, si arriva a un «significante supremo» che, svuotato del suo sovrappiù simbolico, controlla il corpo stesso detenendo il potere sociale sulle sue energie. Cfr. José Gil, voce *Corpo*, in *Enciclopedia Einaudi*, vv. 16, vol. III, pp. 1096-1160.

<sup>33</sup> Come è noto, von Stroheim ricorre nei suoi film alla figura di un ufficiale che interpreta personalmente, attribuendo alla divisa che indossa un chiaro valore feticistico.

<sup>34</sup> Nello spettacolo degli anni venti e trenta spadroneggiano d'altra parte anche le divise "civili", abiti altrettanto in grado di donare persona e di fascinare con la loro vocazione al vuoto, mentre disegnano il corpo armato del capitalismo d'affari, marsine, frac e vestiti da cerimonia che truccano l'identità disponendola alle proiezioni erotiche di un presente operoso e fervido di economia, provvido di occorrenze rituali. Ed è ancora Molnár a figurarne le peripezie in *Uno, due, tre!* (1929), storia esemplare di un mascheramento a vista perpetrato con abiti da cerimonia, il quale, man mano che procede, finisce per mettere in atto una sostanziale metamorfosi della persona che investe e del relativo carattere (Ferenc Molnár, *Uno, due, tre!*, in «Il Dramma», n. 193, 1° dicembre 1930. La commedia è un atto unico che risale al 1929). Spesso in scena gli abiti da cerimonia prolungano l'area di gravitazione del personaggio di cui riferiscono tramite oggetti che intervengono in funzione di appendici "terminali", definendone l'intervento nello spazio della visibilità: la sigaretta e la sua esile colonnina di fumo come la cornetta del telefono, dalla quale ascoltare l'assenza dell'altro, fingendo un dialogo che non deve interloquire né con il suono della voce né con lo sguardo della seconda persona. A differenza degli utensili che chiamano in causa il corpo del lavoro e che sono poco presenti nella commedia di questi anni, le tipologie di oggetti in questione stabiliscono con gli abiti una relazione di sola forma, che "stacca" la figura dalla realtà della carne come dall'apparato scenografico e promuove altre pratiche erotiche, fondate sulla proiezione e sull'ordine simbolico.

<sup>35</sup> Cfr. Cameron Crowe, *Conversazioni con Billy Wilder*, Adelphi, Milano 2002, p. 275.

i vuoti e i pieni della maschera corporea o della storia anagrafica (viene spontaneo il collegamento non solo con *To Be or Not To Be* di Lubitsch [*Vogliamo vivere!*, USA 1942], nel cui titolo gli echi shakespeariani colludono con la lotta per la sopravvivenza ingaggiata dai professionisti a colpi di travestimenti, ma anche con l'opera autobiografica di Molnár, ...*Or no to be*<sup>36</sup>). In questo senso l'*Ufficiale della guardia* innesca un percorso fitto di molte varianti ed estremamente prolifico all'interno dello spettacolo della prima parte del novecento.

### Cenerentole di campagna, principesse di città

Per trovare un altro dispositivo altrettanto sintomatico del mascheramento, è opportuno prendere in considerazione una commedia in forma di *romance* che nasce con tutte le prerogative di quella commedia musicale nella quale poi si trasforma e che ha anche una buona diffusione sulle scene italiane<sup>37</sup>. Si tratta di *Antonia* (scritta nel '22 e andata in scena nel '24) di Menyhért [Melchior] Lengyel, autore che aveva contribuito come Molnár a spostare l'attenzione del pubblico internazionale da Vienna a Budapest con *Typhoon* (1909), una commedia rappresentata in tutto il mondo e che negli Stati Uniti era diventata un film già nel 1914 (*Thyphoon*, Reginald Barker). *Antonia*, concepita per Sári Fedák, la più celebre e seducente interprete ungherese d'operetta – moglie “uscente”, per inciso, di Ferenc Molnár – riscuote a sua volta un successo internazionale: negli Stati Uniti, dove si trasferisce nel '40, Imre Kálmán, facendo seguito alla riduzione in musical di *Liliom* a opera di Rodgers e Hammerstein, ne progetta un'edizione che avrebbe coniugato il «romanzo ungherese» con le cadenze musicali del sogno americano, secondo lo stile che lo aveva reso famoso<sup>38</sup>. In questo senso il testo, fra teatro di prosa e teatro musicale, è anche un buon esempio di linguaggio internazionale

<sup>36</sup> ...*Or no to be* raccoglie le lettere che Ferenc Molnár ha scritto alla terza moglie, Lili Darvas, attrice presso la compagnia di Reinhardt, fra il '25 e il '45.

<sup>37</sup> Il testo viene rappresentato la prima volta nel '26 a opera della compagnia Niccodemi e ripreso quindi nel corso degli anni trenta con l'adattamento di Alessandro De Stefani. Cfr. Menyhért Lengyel, *Antonia*, 1935, trad. it. di A. Salvatore, ACS, MCP, DGTM, UCT, b. 519, f. 9848.

<sup>38</sup> «Esemplare il caso di Imre Kálmán, traferitosi negli Stati Uniti solo nel '40, ma già nel '28 – con la *Duchessa di Chicago* – in felice sintonia ritmica con la fabbrica dei sogni di Broadway e Hollywood. Era stato però preceduto, nel primo decennio del secolo da Viktor Jacobi, il raffinato autore di *Sybill*, e negli anni venti, da Albert Szirmai: segnali di quella spiccata versatilità dei compositori ungheresi – liberi da atteggiamenti reverenziali per la tradizione e il “colore locale” – nel coniugare gli schemi di un teatro musicale sempre aggiornatissimo, senza tradire le radici». Gianni Gori, *La csárdás dei telefoni bianchi*, in AA.VV., *Paprika. La commedia fra Italia e Ungheria nel cinema degli anni Trenta*, Editoriale, Trieste 1981, p. 30. Sulla progettata edizione musicale di *Antonia* ad opera di Kálmán, cfr. Ignazio Balla, prefazione a Menyhért Lengyel, *Angelo*, trad. it. di Balla-De Vellis, Quaderni di platee, settimanale del consorzio editoriale “Saturnia”, Milano, s.d. (Il timbro della Biblioteca Nazionale di Firenze è del 1947).

dello spettacolo. Il valore paradigmatico della vicenda in una prospettiva meramente “nazionale” si trova confermato invece dal titolo di una prima versione cinematografica della commedia, che appone, accanto al nome proprio della protagonista, Antonia, la specifica *un romance ungherese* (regia di Neufeld e Bayer, Francia, 1934<sup>39</sup>), forse anche per sfruttarne al meglio un valore commerciale che nel frattempo lo spettacolo magiaro, in particolar modo quello leggero e musicale, aveva guadagnato sul mercato internazionale.

Sono passati tredici anni dai tempi dell’*Ufficiale della guardia*, durante i quali la prima guerra mondiale ha sconvolto il mondo, e soprattutto quello austroungarico. Gli occhi azzurri dell’imperatore – a cui Molnár avrebbe dedicato in seguito una omonima pièce che denuncia la vacuità di uno sguardo simulacrale, fattosi visione esso stesso più di quanto non sia “vista” senziente della Monarchia<sup>40</sup> – si sono spenti da un pezzo su un impero che è deflagrato nel macello del conflitto. L’esperienza del fronte è stata devastante e alcuni fra gli artisti che la hanno subita ne sono impazziti o si sono dati la morte; anche Molnár e Lengyel sono stati corrispondenti di guerra di quei quotidiani in cui prima pubblicavano favole liete o malinconiche; ai disastri della sconfitta l’Ungheria poi ha aggiunto le brevi esperienze della repubblica democratica sotto il governo di Károlyi<sup>41</sup>, e quindi della repubblica dei consigli di Béla Kun, a cui è seguita la controrivoluzione e il cosiddetto Terrore bianco, mentre le trattative di Versailles stavano confinando l’identità nazionale dentro a un territorio drammaticamente ridotto. Tutto questo non spegne affatto le effervescenze dello spettacolo leggero che si moltiplicano anzi in numero di autori e di opere; Lengyel però, nel caso di *Antonia* le colora di autunno e acuisce il senso di perdita che accompagna gli splendori di un tramonto, l’annuncio di una fine. La protagonista infatti è una signora ungherese “vera”<sup>42</sup>, che prima della guerra, quando l’allegria di Budapest dipendeva dalla capacità di accendere i sensi e non dai poteri del capitale e dai traffici commerciali, era una nota *vedette* dei locali notturni. Il matrimonio con

---

<sup>39</sup> Un’altra variante cinematografica presenta la regia del solo Neufeld e il titolo *Temptation* ed è stata musicata da Pál Ábrahám (Francia 1935), allievo di Kálmán.

<sup>40</sup> *Olympia, o gli occhi azzurri dell’imperatore*, 1928. La commedia tratta degli intrighi di corte e di un’alta società dedita alla pura apparenza durante gli anni dell’impero asburgico. Motore dell’intrigo è ancora uno scambio di persona, operato da un mascheramento.

<sup>41</sup> Eletto capo del governo nel 1919, Károlyi promulga leggi sul suffragio universale segreto, libertà di stampa, riforma agraria. Ma nonostante fosse stato fra quelli che avevano chiesto da tempo una pace separata con i paesi dell’Intesa, il grave malessere sociale e le difficili trattative con i vincitori minano la stabilità del suo governo, sottoposto a forti spinte da destra e dall’estrema sinistra.

<sup>42</sup> Quando la didascalia si serve di questa frase per prescrivere alla protagonista l’eleganza e la sobrietà di un abito nero da campagna, la traduttrice italiana, Ada Salvatore, si sente in dovere di spiegare che l’abito in questione è una cosa diversa dal costume delle contadine che il pubblico italiano ha visto in tante formazioni di balletto, e che trattasi di un autentico abito elegante e non di un costume regionale e folklorico.

un nobile possidente agrario l'ha sottratta alla metropoli e Antonia entra in scena nei panni e nei comportamenti di un'efficiente massaia che si occupa di maiali e di economia domestica con un piglio dirigenziale che non lascia dubbi su quale dei coniugi sia sostanzialmente il padrone. Per l'appunto è autunno e la malinconia è nell'aria quando un'antica compagna di scena, Piri, viene a chiederle aiuto: vuole conquistare un militare inglese di cui è innamorata e che, attualmente, è nelle grinfie di una ballerina senza scrupoli. Entra in scena su una macchina roboante e il suo ingresso inquieta immediatamente il solerte andamento dei lavori domestici: è il segno meccanico di un'altra civiltà che sta prendendo piede, e che minaccia l'antica arte della terra, quella a cui, secondo le ferme convinzioni del padrone di casa, «tutti gli uomini prima o poi devono tornare» (ATTO I)<sup>43</sup>. Intanto però la vita della capitale, dopo la guerra, ha fortemente modificato le proprie dinamiche e, da quando Antonia se ne è ritirata, conosce altre fortune, altre etiche e altre classi sociali:

*ANTONIA* Come va la vita a Budapest? Le donne fanno una grande fortuna?

*PIRI* Altroché. I forestieri spendono tanti di quei quattrini per loro...  
Le più belle toilettes di Parigi... profumi di Coty... biancheria, mobili,  
brillanti, calze di seta.. poi il villino per papà... la mamma che lascia il  
suo banco di fruttivendola... l'automobile a disposizione... (ATTO I).

La signora di campagna, di nascosto del marito, torna così in automobile alla riconquista di un regno che aveva abbandonato in carrozza per riconsegnarne le chiavi all'amica in difficoltà e si trasforma, nonostante l'avvicinarsi dell'età matura, in uno splendido animale notturno che canta, balla, sgombra il campo dalle rivali e fa strage di cuori, giovani e antichi, stranieri e nazionali. Al punto che quando fugge come Cenerentola per tornare ai campi prima che suo marito la scopra, gli uomini che ha sedotto con la sua performance scatenata la inseguono con tanto di orchestra tzigana e le somministrano una serenata in piena regola nella sua casa di campagna, nel cuore del territorio nemico. Antonia rischia il suo matrimonio, ma anche il marito finisce poi per arrendersi davanti alla vitalità della donna, dietro formale promessa che l'odiata e peccaminosa Budapest non entrerà più nella loro vita coniugale; invita quindi a una ricca colazione campestre i corteggiatori della moglie, concludendo la vicenda secondo le leggi di quell'ospitalità generosa e arcaica che distingue il nobiluomo ungherese, leggi non scritte ma che risultano più forti delle pulsioni individuali, della rivalità o della gelosia. Come *I ragazzi della via Pál*, anche *Antonia* racconta, in forma di favola ribaltata, la realtà di un'Ungheria che sta elaborando un suo personale *romance* storico: l'espansione urbana, il cambiamento

---

<sup>43</sup> Lengyel stesso aveva origini di "terra" e formazione di provincia.

della storia e del costume, la circolazione inflattiva del denaro e la relativa stabilità economica della terra, l'avvento di nuovi ricchi e la creazione di nuove povertà, la trasformazione di un autentico esotismo in commercio turistico per gli stranieri (nella seconda metà degli anni venti il turismo tocca infatti punte mai registrate in precedenza<sup>44</sup>). Il plot quindi ospita un sistema di opposizioni che si fonda sulla relazione città/campagna e sulle relative culture sociali in anni in cui questa stessa relazione viene investita da un conflitto drammaticamente reale. Budapest era stata effettivamente "espugnata" di recente dalle truppe guidate dall'ammiraglio Horthy che l'aveva definita in tale occasione «la città del peccato» e il clima di repressione insorto dopo i fallimenti dei governi socialdemocratici e comunisti stava stemperandosi nei provvedimenti più recenti del governo Bethlen<sup>45</sup>. Così gli universi doppi fra cui Antonia dispensa le sue doti metamorfiche questa volta non sono speculari ma conflittuali: terra contro urbanità, tradizione contro modernità, lavoro agricolo contro ozi cittadini, nobiltà di campagna contro la civiltà dello spettacolo, di nuovo *Kultur* contro *Zivilisation*. Alla figura femminile spetta ora, attraverso la rinuncia, una conciliazione che non risolve solo una battaglia fra i sessi ma un conflitto sociale nei confronti del quale i peccati storici di Budapest non sono stati tanto di natura etica e di costume quanto di natura politica. E spetta alla donna anche perché, fra l'altro, essa deve anche a questa particolare congiuntura il suo processo di emancipazione, innescato da anni di guerra e di rovesci politici che hanno finito per renderla parte attiva del carattere nazionale e dell'immaginario internazionale. Il femminile dunque, qui come nella maggior parte delle commedie brillanti, identifica i luoghi delle proprie metafore nella situazione urbana e nella intraprendenza dei comportamenti cittadini. Quando alcuni autori affrontano esplicitamente una critica di costume nelle loro commedie – fra quelle rappresentate in Italia, *Dalle nove alle tre* di Vaszary, *Giocatori* di Hunyady<sup>46</sup> – siamo oramai nella seconda metà degli anni trenta, quando le "buone fate" di Molnár, le allegre divorziate di Vajda e di Lengyel (i suoi "angeli" invece non hanno mai varcato la frontiera italiana<sup>47</sup>), le tante sventate

---

<sup>44</sup> Dopo il 1926 Budapest diventa una delle mete europee con maggiore capacità di attrazione e il turismo entra a far parte delle attività cittadine. Cfr. in proposito John Lukacs, *Budapest 1900*, cit., p. 214.

<sup>45</sup> Bethlen, nominato nell'aprile del 1921 Presidente del consiglio, promulga una legge che dichiara illegittimo il partito comunista i cui dirigenti trovano rifugio all'estero. Modifica il diritto di voto e revoca il voto segreto; conclude un accordo con i socialdemocratici a cui garantisce rappresentanza politica e libertà di stampa.

<sup>46</sup> János Vaszary, *Dalle nove alle tre*, 1937, trad. it. di Balla-De Vellis, compagnia Paola Borboni, ACS, MCP, DGTM, UCT, b. 118, f. 10477, Sándor Hunyady, *Giocatori*, ovvero *Donne che giocano*, cit.

<sup>47</sup> Ci riferiamo alla commedia di Lengyel, *Angel*, dal quale Lubitsch trae un film (*Angel*, USA 1937), che in Italia entra solo dopo la seconda guerra mondiale per ragioni di censura, in quanto la

di Fodor stanno oramai trapassando: la capitale diventa ora, in un'ottica ribaltata, sinonimo di una comunità svirilizzata, in cui gli uomini sono dominati dalla frivolezza e dal capriccio delle mogli e la "rinuncia" delle donne ai propri privilegi si configura come la sola sanatoria di una società malata. Ora però, la qualità di assoluto protagonismo di Antonia, che cede di fronte al marito solo in osservanza delle proprie salde convinzioni morali, costituisce il principio dinamico e innovativo e confina l'uomo – e il complesso dei valori maschili, fondati sul principio della stasi e della conservazione – al ruolo di puro antagonista che non conosce altro movimento drammaturgico al di fuori della volontà di difendere e restaurare un ordine ereditato da una tradizione secolare.

In concomitanza con un sistema di opposizioni di carattere soprattutto sociale e di genere, agisce però anche un dispositivo peculiare: il personaggio di Antonia, abbiamo detto per inciso, ripropone la favola di cenerentola in una versione ribaltata e rappresenta una principessa che accetta di tornare a essere cenerentola. Proprio questo modello fiabesco, per quanto invertito di segno, afferma un'ulteriore variante del paradigma identitario, non il mascheramento come l'Attore nell'*Ufficiale della guardia*, quanto la metamorfosi, ovvero l'instabilità e la provvisorietà di ogni immagine – specialmente se è al femminile – che deve risolvere un'integrazione sociale o scorciare le piramidi delle gerarchie, conciliando nelle forme comiche l'inassimibilità dell'eroe alle pratiche di una società a cui è estraneo: in tutte le "segretarie private" e in tutti i "topolini" da ufficio" in via di diventare padrone, che popolano la scena e gli schermi di questo periodo, come in tutte le scolarette dei vari collegi e orfanotrofi in via di diventare donne (come in seguito, in tutte le Sabine<sup>48</sup>), si nasconde la potenza segreta del femminile, la sua capacità di esplodere trasformandosi in animale da combattimento, pronto ad assicurarsi «abiti nuziali e biglietti di banca», secondo la nota endiadi di Frye<sup>49</sup>; e viceversa in ogni regina si cela l'aspirazione a ricondurre i re con i quali si accompagna alle "ceneri del focolare" e di ridurli alle mortificazioni omologanti della

---

protagonista non solo conduce una doppia vita (è moglie di un importante uomo politico a Londra e frequenta una casa d'appuntamenti a Parigi) ma ne difende appassionatamente le ragioni e convince il marito a perdonarla e a dedicarle le dovute attenzioni sessuali.

<sup>48</sup> Il film di Billy Wilder, *Sabrina* (USA 1954) costituisce una delle versioni più note e brillanti della favola di Cenerentola.

<sup>49</sup> Cfr. Northrop Frye, *Anatomia della critica*, cit. L'espressione si riferisce al lieto fine con cui si conclude il movimento comico e che prevede una integrazione dell'eroe nel corpo sociale, sancito e legittimato tanto dal matrimonio quanto dall'ingresso nel mondo del lavoro e nella logica della produzione. Da Frye Maurizio Grande riprende l'espressione e intitola il suo libro sulla commedia cinematografica italiana, *Abiti nuziali e biglietti di banca*, Bulzoni, Roma 1986, ora in Id., *La commedia all'italiana, La commedia all'italiana*, a cura di Orio Caldiron, Bulzoni, Roma 2003, invece di *La commedia all'italiana*, cit.

quotidianità, oppure si nasconde il potere di elevare chi è escluso dai riti del benessere a sovrano indiscusso di imperi economici sterminati. L'uno e l'altro di questi ribaltamenti fondano, nei loro movimenti di andata e ritorno, l'impianto narrativo di buona parte delle favole che il repertorio nel suo complesso racconta<sup>50</sup>; il fatto di privilegiare il momento della trasformazione – ovvero il nucleo "mitico" del racconto – rendendo drammaturgicamente rilevante proprio l'attimo in cui il personaggio è ancora se stesso ma già mostra quello che diventerà, offre la possibilità di trasferire le storie sociali dei protagonisti in un universo mitologico proprio in quanto metamorfico, portando il pubblico a dividerne la natura.

Quando Sári Fedák chiede a Lengyel di scrivere per lei una commedia, si trovava nel bel mezzo di una crisi coniugale con Molnár che l'incarico assegnato alla "concorrenza" contribuisce ad acuire<sup>51</sup>: se Molnár in termini legali reagisce all'offesa sollecitando il divorzio, in termini letterari invece risponde scrivendo nello stesso anno *La scarpetta di vetro* per Lili Darvas, la giovanissima attrice della compagnia di Reinhardt che avrebbe sposato nel '25, dove il riferimento a Cenerentola questa volta è enunciato dallo stesso titolo. Nell'appassionato personaggio di una servetta che rischia il bordello per amore del suo padrone, in un ambiente di degrado perverso e innocente come quello che avevano conosciuto gli amori di Liliom e Giulia, le favole obbediscono al puro istinto di animali in lotta: il mito torna ad assumere l'incanto di riti primitivi che le logiche della polizia e della legge non riescono a ridurre alle ragioni della società civile. Se Antonia canta e danza come la diva di un raffinato cabaret, la Cenerentola di Molnár le risponde in versi carichi di una sensualità fervida ed elementare; se l'una si esprime in forma di commedia musicale, l'altra tenta la forma della favola poetica; se infine – per concludere in

---

<sup>50</sup> Al personaggio femminile, Lengyel aveva dedicato un'altra favola, precedente ad *Antonia*, e destinata anch'essa alla musica, il cui esito però era fortemente tragico, *Il mandarino meraviglioso* (1917), sulla quale Bartók intese una pantomima ambientata nei bassifondi metropolitani: la lotta fra i sessi trova accenti molto più duri ed esasperati e la donna diventa un principio di perdizione e morte. I toni realistici e inconsueti avevano lasciato perplessi critica e pubblico e l'opera incontra diversi problemi con la censura che finiscono con l'incederle pesantemente la circolazione, in patria come nei circuiti esteri: la prima rappresentazione avviene nel '26 a Colonia, sette anni dopo che Bartók la ha terminata. In Ungheria invece, viene eseguita solo dopo la morte del suo autore.

<sup>51</sup> Da parte di Sári Fedák, la richiesta di un testo a Lengyel era un'evidente provocazione nei confronti del marito, che nel frattempo aveva cominciato una relazione con Lili Darvas, che avrebbe provocato il divorzio: molti anni dopo, quando era finita la Seconda guerra mondiale e Molnár viveva negli Stati Uniti, Sári Fedák, in tournée a New York, dove a differenza dell'ex marito, era pressoché sconosciuta si esibisce in *Antonia* che evidentemente era la sua prestazione più celebre. Chiede quindi a Molnár il permesso di utilizzare il suo cognome, come se fossero ancora sposati. Lo scrittore cede malvolentieri, ma fa pubblicare su alcuni quotidiani un piccolo annuncio che recita: «garantisco che Sári Fedák Molnár non è mia madre». Cfr. in proposito, Géza von Cziffra, *Der Kuh im Kaffehaus*, Knaur München, Berlin 1981, p. 137.

termini biografici – la prima, come peraltro la sua celebre interprete, splendeva dei raggi del sole pieno, l'altra ha il candore fervido dell'adolescenza che caratterizza la giovanissima attrice a cui è destinata, e sembra suggerire che al percorso tradizionale che il personaggio femminile compie passando dagli inferni del servizio domestico ai paradisi dell'alta società, se ne possa sostituire uno dove non c'è promozione sociale, ma felice appagamento dei sensi. Per soddisfarli è necessaria però un'altra trasformazione, che questa volta investe il protagonista maschile, il quale dopo una vana resistenza, rinuncia al miglioramento della sua posizione lavorativa e alla donna con la quale l'avrebbe maturata e si “abbassa” definitivamente, concedendosi alla dedizione servile della creatura che lo ama. È ancora il principio della rinuncia che promuove il ribaltamento della favola classica ma questa volta è una rinuncia al maschile e sono i principi azzurri ad abbandonare quei regni che non possono condividere con la persona amata: una variante che conferma ancora una volta il successo del suo autore sui palcoscenici di tutto il mondo.

Oltre alla trasposizione moderna della favola, *Antonia* presenta elementi di interesse formali in quanto, grazie anche al fatto che è destinata a un'interprete di operetta, soddisfa pienamente i parametri che diventano tratti stabilizzati all'interno del genere “commedia musicale”. Il racconto alterna senza forzature le parti recitate e le parti cantate: le scene coreografiche e corali – le performance nel locale notturno e la serenata in campagna – sono funzionali non solo allo svolgimento della trama ma anche al suo sviluppo tematico, in quanto risultano perfettamente speculari l'uno all'altra e traducono in termini anche musicali i sistemi di opposizioni che dominano la commedia. Le azioni cantate infatti, che vedono prima Antonia protagonista e poi spettatrice, armonizzano perfettamente le polarità che la donna scioglie poi nella rinuncia, nei toni della nostalgia e della lealtà al patto coniugale. Inoltre, in una prospettiva più legata alle strategie del comico e alle sue formalizzazioni dialogiche, la commedia disegna altri dispositivi peculiari in un repertorio che nel frattempo oramai, dopo Molnár e Lengyel, ha visto avvicinarsi nel repertorio brillante la seconda generazione di autori. L'alternanza delle battute è governata infatti dal principio del “terzo escluso” – di cui Lengyel farà ampio uso soprattutto in alcuni soggetti cinematografici – secondo il quale alcune presenze vengono spese di volta in volta solo per esaltare – nella forma di un ascolto muto e di una testimonianza impotente e spettatoriale ma sempre stupida e stupefatta – i paradossi che altri due personaggi si scambiano<sup>52</sup>, modellizzando così nel numero e nelle dinamiche i procedimenti triangolati della comicità e della sua comunicazione.

---

<sup>52</sup> È muto ad esempio, per problemi di lingua e di estraneità costitutiva, l'ufficiale inglese che invece poi si impadronirà della parola quando, avendo conosciuto Antonia, vorrà essere parte

Il testo quindi ha le caratteristiche piene di un “format” comico-musicale che il cinema farà proprio appena avrà conquistato la possibilità del sonoro. Operetta, commedia brillante e commedia musicale stanno infatti diventando standard produttivi di uno spettacolo che deve consolare una platea internazionale dei disastri che ha appena conosciuto, e soprattutto distoglierla dal pensiero di quelli in cui sta per precipitare. Ma quale che sia il colore, il tono e il genere dello spettacolo, l’elemento centrale della costruzione dell’intreccio rimangono le forme del conflitto uomo/donna, ma non sono più quelle tradizionali – la schermaglia amorosa – quanto quelle molto più attuali – la lotta per il potere economico e sociale – derivate da una diversa distribuzione del lavoro e del reddito<sup>53</sup>, oppure quelle della libertà sessuale femminile. Operando attraverso mascheramenti e/o metamorfosi, la commedia brillante si configura come un sistema che controlla le trasformazioni della figura femminile facendola partecipe e protagonista dei trattati di pace domestica, e che regola i passaggi di *status* sociale troppo aggressivi o troppo poco ossequianti dei tempi gerarchici e delle geometrie piramidali. Di fatto offre il modo di addomesticare il pericolo di mutazioni genetiche profonde, confinandole in favola comica, in narrazione “conciliata” dove le rinunce sono necessarie ma conservano in compenso le caratteristiche di un approdo instabile e minacciosamente reversibile, specialmente per la quota affidata ai personaggi femminili. I finali insomma si presentano felici, consapevoli e senza vittime sacrificali, ma non offrono grandi garanzie di durata sempiterna, non riescono cioè a soddisfare pienamente il mandato che loro compete, secondo il quale le dinamiche dei rapporti e delle opposizioni devono sciogliersi dopo aver raggiunto uno stato di soddisfacente equilibrio fra le parti: finiscono così con l’indebolire la forma della commedia nel momento stesso in cui ne confermano i contenuti fiabeschi.

#### «La fede e il coraggio di essere allegri»

Quale che sia il dispositivo di cui si serve, l’alternativa fra “essere e non essere”, in cui incappano esistenze che si spendono soprattutto nel sembrare, molto spesso – come abbiamo già avuto occasione di dire – si scioglie a vantaggio della seconda opzione; praticarla comporta quindi lavorare intrecci di disidentificazione, dove l’azione principale consiste nel sottrarsi al proprio destino per

---

attiva della scena che lo coinvolge; è muto, o meglio ammutolisce, il giovane nipote quando, davanti alla performance di Antonia, si trova a rappresentare una generazione incapace di comprendere gli splendori del passato, rispetto ai quali a lui non rimane che tacere, inebetito dalle esibizioni degli antichi protagonisti.

<sup>53</sup> Vale la pena di ricordare a questo proposito che, nel campo letterario vero e proprio, l’Ungheria all’epoca aveva avuto una straordinaria personalità di scrittrice in Margit Kaffka, la quale era riuscita con i suoi romanzi a porre la questione della condizione femminile.

consegnarsi al desiderio di viverne un altro, ignorando il più delle volte gli obblighi della concretezza, le drammaturgie della verosimiglianza, le trame dell'età matura. La realtà è una sorta di effetto in controluce, che si deposita tutto nelle finte e negli imbrogli che i corpi inventano per mancarla, *alterando* le proprie fattezze, simulando comportamenti, falsando i discorsi. Per ottimizzare questi trucchi e mandarli a buon fine, nei modelli considerati abbiamo finora individuato l'avvicendamento e la cooperazione di congegni diversi e complementari attraverso i quali diventa possibile ai protagonisti evadere la datità dell'esistenza truffandone lo statuto e sottraendosi alle sue costrizioni: l'*Ufficiale della guardia* e *Antonia* ci hanno consentito in questa fase di coglierne le rispettive dinamiche e di metterne a punto gli esempi. Le loro funzioni sono tuttavia solidali: tras/formare e tra/vestire sono procedimenti che mutano la persona di fuori e quella di dentro, movimentando processi meccanici e processi psichici: nel caso della commedia di Molnár, i mascheramenti truccano il corpo somatico per moltiplicare le strategie dell'offerta seduttiva, per celebrare il gioco di una passione amorosa che esige di rinnovare ogni volta l'oggetto che lo innesca, di ripetere l'ufficio sostituendo l'officiante, o meglio, mettendo a morte la persona reale e collocando al suo posto l'artificio di un simulacro. Per non vivere la morte della passione, l'Attore preferisce mortificare la propria magnificando il suo statuto professionale e assumendo la maschera vuota del feticcio<sup>54</sup>; nel caso della commedia di Lengyel, le metamorfosi truccano l'anima per uniformarla ai doveri simbolici del corpo sociale nel quale si trova a dimorare, sottoponendola ai processi di morte e di rinascita che accompagnano i riti di passaggio.

Nel repertorio complessivo le due figure amministrano strategie di fuga che trovano nelle trame variazioni infinite, fornendo il corrispettivo, in termini di intreccio, delle tecniche di elusione e differimento di cui si serve il dialogo per onorare il genere "brillante" della commedia. La loro presenza non soddisfa la sola economia del racconto e dei suoi ingranaggi, ma chiama in causa anche altri regimi: sappiamo infatti che il mascheramento – e il suo opposto, lo

<sup>54</sup> Quanto dolore tutto ciò contenesse, Molnár lo confessa solo alla fine della sua vita, quando i lutti individuali e collettivi che lo hanno colpito allentano le inibizioni, e l'autore può parlare della "deviazione" umoristica che ha costretto anche la sua faccia dentro la maschera comica. «THE NURSE Don't smile so sarcastically. THE MAN I wasn't smiling sarcastically. I was smiling sadly. My face is so constructed, my lips are so shaped that every time I smile, it looks sarcastic. Believe me, it does. The same thing has happened with my writing. People have misunderstood some of it – not all of it. They laughed at things of mine that weren't made to be laughed at. I got money for it, and so I was a coward and kept quiet. The audience everywhere in the world laughed at a perfectly agonizing play of mine in which a lovelorn suffering actor in disguise seduces his own loose-living wife. Although, when writing it, in a hospital, I want to work off the most searing pain of mine young life». Ferenc Molnár, *Companions in Exile. Notes for an Autobiography*, cit., pp. 345-346.

smascheramento – è uno dei dispositivi elementari del riso, mentre la metamorfosi – la trasformazione rapida e improvvisa in altro da sé – è la sede propria del pensiero mitico e iscrive le proprie narrazioni nella forme della favola. In altre parole convoca insieme il gioco e il desiderio e innesca le procedure del comico e quelle del sogno, il lavoro arguto e il lavoro onirico che la psiche compie per risarcire le forme della repressione sociale e per conseguire la propria soddisfazione ricorrendo a operazioni di «spostamento e condensazione»<sup>55</sup>. Entrambe le figure quindi non possono produrre altro che deviazioni energiche dai casi e dalle parole del reale per dare risposte esaustive a una precisa economia della psiche e alle sue esigenze di risparmio. Secondo la nota analisi freudiana, il gioco e il desiderio – simulazioni di guerra nella via Pál, teatrini da fiera, recite in divisa, ritorno alla giovinezza – sono la nostalgia dell’infanzia e delle sue felicità:

*Infatti l’euforia che ci sforziamo di ottenere per queste vie non è altro che lo stato d’animo di un’età nella quale eravamo soliti provvedere con poco dispendio alla nostra attività psichica, lo stato d’animo della nostra infanzia, nella quale non conoscevamo il comico, non eravamo capaci di motteggiare e non avevamo bisogno dell’umorismo per sentirci felici di vivere*<sup>56</sup>.

D’altra parte, nei diversi cerimoniali del riso e nei convenevoli del lieto fine, le forme comiche più ingenuie officiano una loro peculiare pratica civile, come racconterà il commediografo e regista Preston Sturges ne *I dimenticati* (*Sullivan’s Travel*, USA 1941), convocando nella commedia proprio quei soggetti che il corpo comunitario ha espulso e confinato ai margini della propria coscienza mnemonica per metterli in grado di celebrare il rito salvifico della conciliazione e della reintegrazione sociale. In questa prospettiva la leggerezza elusiva delle trame e del linguaggio della commedia non sempre sono il segno di una vacanza dell’etica oppure di una coscienza allertata solo dalle richieste del mercato e pronta a piegarsi ai suoi dettami: molto prima del film-manifesto di Sturges, dedicato «A tutti gli uomini buffi e i clown che hanno fatto ridere la gente», la necessità salvifica di una “regressione” – magari operata piuttosto in direzione del sorriso che non del riso, dell’umorismo che non del comico – è professata esplicitamente anche dai due autori delle opere a cui ci siamo riferiti: anche se in nome di principi radicalmente differenti entrambi dichiarano in qualche modo e in svariate occasioni di perseguire nel loro lavoro una “leggerezza” che deve dispensare nuove innocenze

---

<sup>55</sup> Cfr. Sigmund Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l’inconscio*, Bollati Borin-ghieri, Torino 1975.

<sup>56</sup> Ivi, p. 258.

e fare penitenza degli impegni teoretici di cui lo spettacolo e l'arte si sono resi colpevoli. Molnár, ad esempio, se viene sollecitato a esprimersi sulle questioni del teatro, manifesta volentieri la sua idiosincrasia nei confronti di una scena del pensiero: «Esigi *un teatro* “interessante”? E allora vai a casa, caro, e prega Dio che ti conceda *una vita* “non interessante”»<sup>57</sup>. O nei confronti di un pensiero della scena: «Quando uno scrittore comincia a diventare impotente, riflette ed espone tutto ciò che è teoria»<sup>58</sup>. Risponde quindi con disinvolta *nonchalance* alle accuse che da più parti gli vengono rivolte di elidere dal suo sistema di rappresentazione una realtà socialmente e fattualmente esistente: forte di successi di cassetta, che sembrano costituire la sua unica occupazione e preoccupazione, si attiene scrupolosamente al livello di guardia che questi gli impongono, in ragione del commercio, dell'onesto mestiere e del prodotto decoroso<sup>59</sup>. La professione di cinico disinteresse per ogni questione che vada al di là di questo, esibita in ogni occasione, si trasforma presto in una performance di personaggio dedito esclusivamente al *bon mot* e alle arguzie degli aneddoti, anche se la sua attività di giornalista e di romanziere rivela altre corde e altre sensibilità<sup>60</sup>. Le buone posizioni guadagnate dentro i territori in cui si è confinato servono però a sottrarlo a ogni confronto con personaggi artisticamente e socialmente più impegnati. Il teatro leggero è un territorio che gli dà patria e cittadinanza quando l'una e l'altra diventano a rischio ed è ben attento a non sconfessarlo: per questo può ricordare come un paradosso il fatto che Shaw come Puccini siano andati a trovarlo, per così dire, a casa sua, dal momento che lui non avrebbe mai potuto, o voluto, compiere il movimento inverso e restituire la visita, recandosi in zone che considera altrui<sup>61</sup>.

<sup>57</sup> Ferenc Molnár, in Id., *Il teatro nella vita di oggi. (Quasi un frammento di lettura)*, in «Comoedia», n. 11, novembre-dicembre 1932.

<sup>58</sup> Ignazio Balla, *Un'ora con Francesco Molnár*, in «Comoedia», n. 1, 20 gennaio 1926.

<sup>59</sup> L'accusa, come anticipavamo nell'introduzione, viene da destra come da sinistra. Esempio il caso di Lukács che, assumendo questa prospettiva, può accoppiare in una sola endiadi autori così lontani come Molnár ed Herczeg: cfr. György Lukács, *Pensiero vissuto. Autobiografia in forma di dialogo*, intervista di István Eörsi, a cura di Alberto Scarponi, Editori Riuniti, Roma 1983, p. 49.

<sup>60</sup> In occasione del primo conflitto mondiale, quando era corrispondente di guerra di «Az Est», i suoi reportage erano ispirati a propositi umanitari e pacifisti. Gli articoli, raccolti in volume, sono pubblicati nel 1916, *Diario di un corrispondente di guerra*. Alcuni vengono accolti anche dal «New York Times», nonostante appartenessero a un punto di vista “nemico”. Altro esempio di una sensibilità avvertita è il suo romanzo *Andor* che contiene la notazione puntuale e ossessiva della disperazione di un uomo “senza qualità”, che finisce per suicidarsi (cfr. Ferenc Molnár, *Andor*, Baldini e Castoldi, Milano 1947).

<sup>61</sup> Dietro alla difesa ostentata di un teatro s/pensierato e al desiderio altrettanto ostentato di implementare i guadagni che derivano dalla sua attività, si nasconde un esercizio di modestia e di pudore che spinge Molnár a tenersi al di qua di limiti che non intende oltrepassare e che gli garantiscono il lusso di una certa sfrontatezza. Evita con cura di incontrare personalmente Shaw,

Proprio in occasione della prima rappresentazione italiana di *Antonia* a opera della compagnia Niccodemi, Lengyel invece viene interrogato sulla sua idea di teatro nel corso di un'intervista pubblicata in esclusiva su «Comoedia» nel 1926; diversamente da Molnár, che contiene la propria ricerca di leggerezza tutta dentro le ragioni del successo e delle private economie, l'autore si esprime in termini di necessità storica, in accordo con la sua personale vicenda di scrittore. Come lui stesso racconta nell'articolo che lo riguarda, infatti, il suo debutto era avvenuto nell'ambito della «Thália», la società teatrale sorta a Budapest nel 1904 grazie all'impegno di uomini di spettacolo prestigiosi e di giovani intellettuali e artisti che sarebbero diventati noti in tutto il mondo, fra i quali György Lukács, Béla Balázs, Zoltán Kodály, Béla Bartók e altri ancora<sup>62</sup>. L'intervista tace invece sul fatto che l'autore era stato corrispondente di guerra in Svizzera, e che da questa esperienza era nato anche un dramma pacifista, *L'eroe*, il quale per problemi di censura politica, non riesce ad avere esito pubblico. E tace anche il fatto che la produzione brillante era nata in un secondo momento, dopo il ritorno in patria di Lengyel al termine di un periodo di esilio (1919-23) dovuto alla militanza attiva prestata nel primo governo democratico di Károlyi (1919). Sono particolari, inopportuni al regime politico italiano, ma che servono a intendere con quali origini si confrontino le confessioni «sulla missione e vocazione dell'arte» affidate al periodico teatrale: l'autore non cerca nella "leggerezza" la tranquillità di un mestiere onesto e remunerativo in tempi politicamente ostili, ma la soddisfazione del bisogno, sociale e umanitario, di trovare un'espressione credibilmente popolare. Dalla prima guerra mondiale, dicevamo, molti uscivano suicidi o pazzi; alcuni uscivano invece "comici": frequentare le forme comiche risponde, per Lengyel a una urgenza etica maturata sul campo di battaglia, quando si convince che l'arte deve assumersi l'onere morale della positività:

*Sentivo, vedevo, sapevo che da queste tenebre in cui anche i più grandi geni avevano sommerso l'umanità, rendendo più triste,*

---

nei confronti del quale si confessa intimidito o rifiuta di cedere a Puccini *Liliom*, temendo di essere spossessato della sua creatura da una personalità artistica che avvertiva troppo superiore o si sottrae alle felicitazioni di Ciano quando al festival di Venezia vince il film che Borzage aveva tratto dal suo testo più celebre, *I ragazzi della via Pál* (*No greater Glory*, Frank Borzage, USA 1934), o evita addirittura di protestare contro le radicali manomissioni delle sue opere all'estero per non disturbarne il buon andamento economico.

<sup>62</sup> Lengyel (1880-1974) matura il suo primo successo (1907) sotto gli auspici di Hevesi, il maggior regista che l'Ungheria abbia avuto in quegli anni e che all'epoca lavorava nella società teatrale «Thália». Dopo le prime commedie, ispirate a Ibsen, Lengyel, in seguito alla caduta della Repubblica ungherese dei consigli, comincia un esilio di qualche anno e approda in occidente, Berlino, Stati Uniti, prima di ritornare a Budapest nel 1923 per allontanarsene poi nel '36 alla volta di Hollywood.

*più mesta e più desolante la vita terrestre, si doveva arrivare un giorno alla luce del sole. Bisogna incoraggiare l'umanità, e non accasciarla e avvirla. Bisogna rafforzare in essa la bramosia della vita e non il desiderio della morte! Bisogna rischiarare e addolcire la vita e non intorpidirla e renderla sempre più cupa! Io penso che come noi, dalle opere dei foschi geni abbiamo avuto la concezione della vita pessimista, così deve ora emergere un nuovo talento luminoso che vesta di luce sfolgorante tutto ciò che abbiamo finora visto dipinto in nero e lo porti davanti all'umanità. Questa mia concezione di vita si è rafforzata in America, dove ho trovato una razza di uomini più gai e più contenti e io sono convinto che se anche noi vogliamo liberarci della miseria del corpo e dell'anima, del nostro cordoglio e della nostra disperazione, dobbiamo anche noi trovare la fede e il coraggio di essere allegri, di vedere nella vita gioia e gaiezza. È questo soprattutto il compito, la missione degli scrittori. Perciò io ritengo Mark Twain uno scrittore superiore a Strindberg, Withman un poeta più grande di Byron, e Chaplin, come attore, un benefattore dell'umanità più grande di tanti e tanti attori tragici di fama mondiale; ed infine per questo ritengo la cinematografia – che è ancora all'alba della sua vita – come la vera e grande futura arte ottimistica del mondo. [...] Perciò ritengo come il più grande romanziere del mondo il Tolstoj e come commediografo lo Shaw<sup>63</sup>.*

Hofmannsthal citava Novalis sostenendo che dopo una guerra – soprattutto dopo una guerra perduta e dopo avere esperito la fine di un mondo – bisognava scrivere commedie per sorridere dei valori tramontati<sup>64</sup>. L'atteggiamento di Lengyel sembra andare anche oltre: non basta la commedia, occorre la gaiezza; negli autori che rifiuta come in quelli che propone l'autore cerca le vie per disertare la profondità e bandire il buio. Se per Molnár il teatro era un luogo dove era possibile inseguire logiche diverse da quelle imposte dal pensiero e dall'esistenza reale, nel pieno dei “ruggenti anni venti”, lo spettacolo per Lengyel doveva assumersi il coraggio dell'allegria: questa dichiarazione mette in corto circuito le due esperienze fondamentali che lo hanno coinvolto personalmente, lo sconquassamento dei valori operato dal massacro del

<sup>63</sup> Melchiorre [sic] Lengyel, *Confessioni sulla mia vita e sulla vocazione e missione dell'arte*, in «Comoedia», n. 4, 20 aprile 1926.

<sup>64</sup> «Nel dicembre del 1918 Hugo von Hofmannsthal (per il quale la scomparsa della Monarchia multinazionale fu un'esperienza altrettanto tragica che per Krúdy) citò in una conversazione con Jakob Burckhardt il detto di Novalis: “Dopo una guerra perduta si devono scrivere commedie”». Giampiero Cavaglia, *Il marinaio della memoria*, in AA.VV., *Storia della letteratura ungherese*, a cura di Bruno Ventavoli, cit., p. 406.

conflitto mondiale e il viaggio negli Stati Uniti dove si era recato nel 1921 e quindi nel 1924. La catastrofe terminale di cui è stato testimone e il mondo nuovo che intravede negli *States* si saldano in un percorso palingenetico: l'America e il Cinema coniugati insieme sono, non a caso, due mitologie che si alimentano vicendevolmente, all'orizzonte dei quali nasce la fede – o l'opportunità – di linguaggi universalmente condivisi, di un sistema di rappresentazione dove interloquire con la realtà dei desideri più semplici e universali e imparare a navigare nelle strutture di superficie, a riguadagnare la dimensione del gioco in un desiderio di futuro senza nostalgia del passato. La leggerezza allora, in questa prospettiva, equivale alla forma della giovinezza e all'innocenza dell'infanzia, quella che appartiene al nuovo continente, alla sua incredibile effervescenza di razze e popoli – che, con storie e ragioni diverse dall'impero appena tramontato, sono comunque una realtà multinazionale – e quella che appartiene a una tecnologia appena sbocciata e capace di parlare a tutti dall'alba luminosa del suo linguaggio. Lengyel traduce in questa istanza non solo i buoni propositi sociali dal quale era partito, ma soprattutto intravede la possibilità di azzerare una storia che è finita in una mattanza senza precedenti, di perdere la memoria e insieme il peso specifico del tempo trascorso. La leggerezza in forma di commedia si profila con una propria ragione programmatica: dare rappresentazione al gioco e al desiderio significa anche questo e, alla fine, se il registro della sua produzione è diverso, le esigenze e i miti espressi da Lengyel non sono molto differenti da quelli di altri uomini dello spettacolo contemporaneo più sperimentale che, alla ricerca di un impatto immediato con il proprio pubblico, cercavano una verginità di emozioni nelle scene del corpo trovandole nel circo, nella boxe, nel burlesque o nel music hall. L'uomo di teatro che aveva collaborato con Bartók per *Il mandarino meraviglioso* o che, a distanza di qualche anno, importa gli autori americani contemporanei in Europa o l'uomo di cinema che offre a Lubitsch i soggetti di film celebri, lavora, come abbiamo visto, piuttosto sulle matrici del racconto e degli standard produttivi, sperimentando le scene del sentimento, le narrazioni ingenue, che insegnano a frodare la realtà scambiando le identità dei corpi con la fattualità della storia o delle storie. La leggerezza – lo spettacolo reso leggero – è una strategia che assolve le trame dal rispetto del principio di probabilità, dall'ossequio dei costrutti mimetici e diventa un sistema modale che lavora attraverso procedure sintomatiche: mette in opera, ad esempio, processi di semplificazione tematica risolvendo la complessità dell'esistenza nella complessità dell'intreccio; o di diminuzione narrativa riducendo la storia alla sua *fabula*; oppure di riduzione drammaturgica sostituendo alla costruzione dei caratteri il disegno delle funzioni generali e svuotando il tessuto dialogico dei compiti referenziali. Diventa, in altre parole, il risultato di un lavoro sintattico che procede per elissi, di un'attività di sottrazione che privilegia i particolari per nascondere le strutture, per deviare e sospendere il senso. Ci conforta in questo senso la successiva collaborazione "americana" di Lengyel con Lubitsch, a

seguito di un'amicizia nata ai tempi in cui entrambi risiedevano a Berlino, e soprattutto la scrittura del soggetto di *Vogliamo vivere!*: mentre la seconda guerra mondiale sta perpetrando tragedie ancora più terribili di quelle occorse nella prima a dispetto di ogni forma di allegria esercitata nell'intermezzo, Lengyel scrive un soggetto che in realtà contiene già in gran parte sceneggiatura e film, dove cerca ancora una volta di contenere la Storia nelle trame di un teatro che si autoriflette nel gioco consueto del travestimento. Pensato nel '40 (il soggetto reca la data del 1° aprile 1940, ma il film esce nel '42), all'indomani quindi dell'invasione nazista della Polonia, l'autore immagina una compagnia di attori polacchi che a Varsavia truffa i nazisti e salva gli eroi della resistenza. L'*ensemble* degli attori che, nonostante le loro miserie professionali, si trasforma in una macchina da guerra armata solo di barbe posticce, la simmetria perfetta con la quale a ogni mascheramento corrisponde la salvezza e a ogni smascheramento la possibile morte dei protagonisti, conclude in modo esemplarmente epico la metafora del teatro nel teatro e l'episteme comica che a lei si lega, dandole il valore e la verità di una denuncia politica, di un atto di militanza intrapreso, in ambito della Lega antinazista, in un'America che ancora esitava a scendere in campo. L'enunciazione della tragedia reale nei modi della farsa teatrale suonò scandalosa ai contemporanei, ma in quello scandalo c'era tutto il magistero di una lunga frequenza con la storia del teatro e con le sue ricerche più recenti, compresa la lezione esemplare di Bertolt Brecht. Mentre, nell'*ensemble* cosmopolita del film, si può leggere invece in filigrana quel *milieu* culturale ungherese (oltre a Lengyel, Alexander e Vinzenz Korda, rispettivamente responsabili della distribuzione e delle scenografie, e Miklós Rózsa, a cui si debbono invece le musiche) che di questa leggerezza si era nutrito, contribuendo a elaborarla in uno standard del mercato internazionale, e che nelle terre hollywoodiane Lubistch riesce a coagulare nelle trasparenze di una piccola gemma.

Nei suoi esiti più consapevoli, la leggerezza non è solo la scaltrezza del linguaggio o la sapienza di far intuire le cause mostrando gli effetti, ma anche la consapevole perdita dello spazio del lutto per lo spazio del vuoto, la rinuncia a quella "felicità del tragico" di cui Kierkegaard lamentava la scomparsa diagnosticando che la vera tragedia della modernità sarebbe stata quella di riuscire a fare esperienza delle sole forme comiche. E c'è anche la consapevolezza del senso terminale che il comico rappresenta: "oltre" il comico, le reali funzioni a cui il mascheramento adempie sono quelle che Freud ricollega alla produzione simulacrale, al nascondimento del vuoto tramite altro; varcati i suoi schermi, inizierà il viaggio di ritorno a un punto zero collocato nella morte che c'è prima della vita<sup>65</sup>.

<sup>65</sup> «Il contatto con questa "morte" si dà dunque soltanto ripetedone una traccia, attraverso uno schermo che insieme la produce e la sottrae: il comico è questo schermo, la ripetizione di questa traccia, è la costituzione di un simulacro che allude sempre ad altro». Giulio Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Bulzoni, Roma 1980, p. 80.