

# L'EUROPE DES

COMPTE - RENDU DU SYMPOSIUM HISTORIQUE A RAPALLO

# TELEPHONES BLANCS 1935-1940

A L'OCCASION DU 37 EME CONGRES DE LA FIAF 4-9/5/1981

**fiaf**

ATTI DEL COLLOQUIO TENUTOSI A RAPALLO

# L'EUROPA

NELL' AMBITO DEL 37° CONGRESSO DELLA FIAF 4-9/5/1981

# DEI TELEFONI BIANCHI 1935-1940

LISTE DES PARTICIPANTS

Jerzy TOEPLITZ

Historien du cinéma

Ancien Président de la F.I.A.F. - Warszawa

Ernesto G. LAURA

Historien du cinéma

Directeur du Centro Sperimentale di Cinematografia  
Roma

Claude BEYLIE

Professeur d'histoire du cinéma - Université de Paris

Paolo PUPPA

Professeur de littérature italienne - Padova

Mario VERDONE

Professeur d'histoire du cinéma - Roma

Guido CINCOTTI

Conservateur de la Cineteca Nazionale - Roma

Vittorio BOARINI

Directeur de la Cineteca Comunale - Bologna

Nedo IVALDI

Critique de cinéma - Roma

Bruno VENTAVOLI

Critique de cinéma - Torino

Domenico MECCOLI

Critique de cinéma

Ancien directeur du Festival de Venise - Roma

Guido FINK

Professeur - Padova

Guido ARISTARCO

Historien du cinéma - Directeur de "Cinema Nuovo"

Raymond BORDE

Président de la Cinémathèque de Toulouse

## PREFACE

Non vi è niente di più ignobile  
di un telefono nero.

Mario Mattoli

Va detto. Questa rassegna è nata da un'idea precon-  
cetta e, in quanto tale, suscettibile di verifiche,  
correzioni, smentite : l'idea che la commedia cinemato-  
grafica europea dei secondi anni trenta sia stata un  
fenomeno abnorme, un caso patente di schizofrenia cul-  
turale, di totale alienazione dalla realtà del tempo.  
Dal 1935 si addensano sull'Europa, e sul mondo, nuvole  
sempre più minacciose, che una serie di eventi già in  
sé atroci rendono più sinistre ed ammonitrici preannun-  
ciando la tempesta. Il nazismo si è da poco installato  
al potere ed ha già dimostrato di saperlo tenere salda-  
mente e durevolmente ; in URSS si scatenano le purghe  
staliniane ; il fascismo si conquista, tra consensi  
diffusi, il suo posto al sole istituendo l'ultimo  
degl'imperi coloniali e aggiungendo alle perle della  
corona di Savoia anche la perlina scaramazza  
dell'Albania ; in Spagna l'"alzamiento" franchista è  
occasione per una colossale e sanguinosa prova generale ;  
nell'estremo lembo settentrionale del continente si  
riproduce ancora una volta il motivo perenne  
dell'impari lotta tra un David e un Golia ; sotto  
l'ombrello di Monaco si consuma una rapida successione  
di anchluss, di plebisciti, di annessioni, di occupa-  
zioni ; un po' dappertutto vengono abbattute sinagoghe  
e innalzate canne fumarie : il giardino europeo è pervaso  
di fumi densi e acri, la notte e la nebbia avvolgono  
quasi l'intero continente. E' tempo sinistro di vigilia.

Questa vigilia viene celebrata, al cinema, nella  
più folle spensieratezza. Una parte importante della  
produzione cinematografica dei principali paesi europei  
- che son poi, quasi sempre, i più direttamente interessati  
a quanto sta succedendo o per succedere fuori dei  
teatri di posa - sembra ignorare del tutto il clima del  
tempo, le minacce incombenti, le nuvolaglie presaghe :  
chiude in faccia alla realtà le porte dei suoi  
"studios", si rifugia nelle atmosfere ovattate di  
asettici "set", si cala in situazioni e vicende che se  
mai erano state veridiche - né mai lo erano state - ora

assumono colorazioni del tutto irreali, da favola. Favole per adulti sono infatti, nella più parte dei casi, le storie che vengono raccontate da un cinema che si volle definire "bianco" per sottolinearne l'assenza di colore, di afrore, di sapore. Della favole esse vanno riproducendo i topici essenziali : il palazzo incantato, aggiornato in ville borghesi dagli scaloni vanvitelliani e dalle "bed rooms" vaste come piazze d'armi ; l'orco predace, che ha il suo doppio nel capitalista insidiatore d'innocenze muliebri ; il "prince charmant", che appare sulla scena in tuta di spericolato acrobata aviatorio o in "tight" da ambasciatore ruritano ; il cappuccetto rosso o la cenerentola, che ha il pulloverino dimesso e le dita gonfie di geloni della dattilografa o della sartina, ma cui si volgerà l'attenzione del citato principe azzurro, che allo scoccar della mezzanotte le chiederà di esser sua.

Suite di grandi alberghi e séparé di ristoranti cordon bleu, alcove di wagons-lits e camerini colmi di olezzanti corbeilles, dormitori di collegi per miliardarie e sale di consigli di amministrazione, ambasciate e transatlantici : questi i luoghi deputati di una vicenda sempre simile a se stessa, i cui protagonisti sembrano unicamente occupati a inseguirsi l'un l'altro, a perdersi, a ritrovarsi, a separarsi, a ricongiungersi in un happy ending programmatico e ineluttabile, senza che altre preoccupazioni li sfiorino : il lavoro, per dirne una.

Che una simile tematica corrisponda a un atteggiamento diffuso di cinismo consenziente, o sia un modo discreto e forse inconsapevole di esprimere dissenso ; che la gravità dell'ora venga ignorata oppure volontariamente respinta ; che la vorticosa quadriglia delle coppie, ossessivo leit motiv di questo genere di film, secondi uno spensierato carpe diem oppure mascheri con le eccentricità mondane una diffusa insicurezza del domani : questo è uno dei temi che è parso utile proporre alla discussione.

Che il fenomeno sia eminentemente cinematografico o che questa produzione, al di là delle ascendenze spesso dichiaratamente teatrali, paghi un suo debito ad altre forme della comunicazione culturale saldando un circuito dalle plurime componenti, e quindi s'inserisca in una più vasta fenomenologia socio-culturale, anche

questo può essere conveniente sottoporre a verifica.

Che, infine, questa produzione siffattamente caratterizzata, che in Italia ebbe nome dai telefoni bianchi ed in Francia si chiamò più genericamente "comédie mondaine" e in Gran Bretagna "light comedy", sia stata, quanto ad esiti artistici, del tutto carente e rappresenti un aspetto deteriore - pur se non esclusivo - di un periodo della storia del cinema europeo, oppure che di questa saga del disimpegno sia possibile trarre oggi un giudizio meno drasticamente negativo, che recuperi dai connotati comuni qualche tratto caratterizzante e rivelatore, questo è uno degli interrogativi atti a stimolare un confronto di opinioni sorretto dalla rivisitazione dei testi.

I testi, cioè i film, sono naturalmente una campionatura parziale ma, ci sembra, sufficientemente indicativa. Due precisazioni van fatte in via preliminare : l'esclusione dalla rassegna del cinema "bianco" americano è palesemente dovuta alla sua assoluta "diversità" da quello europeo, cui pure l'accomunano la fatuità degl'intrecci e il frequente ricorso ad omologhe fonti letterarie o teatrali. Ma il cinema "mondano" di Hollywood ha sue peculiarità di stile, di ambientazione, di dialogo, di recitazione, che lo rendono una entità conchiusa e perfetta, caratterizzata da quell'alto grado di sofisticazione stilistica che assumerà valore eponimo e che preclude ogni possibilità di comparazione. D'altro canto l'America è lontana dall'Europa, un diverso pianeta : i suoi conti la "sophisticated comedy" dovrà semmai farli con tutt'altra situazione socio-culturale, col New Deal rooseveltiano, per dire, piuttosto che con le grandi manovre naziste in atto nel vecchio continente. Si potrebbe peraltro osservare che in analogia con questa esclusione anche un altro cinema, il sovietico, sarebbe dovuto restar fuori, mancando in esso i presupposti stessi del genere che sono quelli di una mentalità e di un "establishment" borghese intenti a celebrare i loro estremi, effimeri trionfi. Se l'esclusione non vi è stata, è perché è parso opportuno testimoniare, sia pur con una sola esemplificazione, le forme e le formule di una commedia popolarasca solo modicamente impegnata nel sociale e sostanzialmente risolta nel privato, con un supporto narrativo che in un certo modo ripete, con le varianti del caso, i topoi di quella commedia borghese cui intende contrapporsi.

La seconda precisazione riguarda l'arco di tempo considerato. Non l'intero decennio, benché già il primo lustro pullulasse di svagate commedie fondate su stereotipi; né l'appendice degli anni di guerra, che in alcuni paesi, come l'Italia, registrarono il momento di più intenso splendore del genere e di più palese alienazione dalla realtà effettuale. Si è delimitato il periodo per conseguire la massima possibile omologia tra le varie produzioni nazionali ed il più preciso riscontro con il momento storico: dal 1935, anno dell'avventura etiopica, al 1940, anno dell'entrata in guerra dell'ultima delle grandi potenze dell'Europa centrale, tutte le esperienze preparatorie o dilatorie, di genere politico o militare, vengono consumate. Questo è il periodo che si vuol discutere e confrontare: quello precedente interessa assai meno, anche per intrinseca scipitaggine degli "specimen" disponibili, e quello successivo nulla aggiunge se non quel grado di maggior separatezza da ogni ragionevole aggancio alla realtà, che tocca il limite della schizofrenia.

Entro questi confini, gli esempi offerti nella rassegna coprono un territorio assai vasto, che spazia dall'Italia alla Svezia, dalla Gran Bretagna all'Unione Sovietica passando per la Francia, l'Olanda, la Germania, la Finlandia, la Polonia, la Cecoslovacchia, l'Ungheria; poche le assenze tra le produzioni di qualche rilievo, forse la Spagna, la sola che non abbia risposto all'appello. E dall'esame dei campioni già un primo motivo di riflessione si affaccia perentorio: tra gli autori cinematografici dediti - a tempo pieno o sporadicamente - alla pratica di un cinema alienato e alienante com'è quello della commedia mandana trovi una piccola galleria di nomi che appartengono al Gotha non sempre minore del cinema di quegli anni. Da Soldati a Guitry, da Molander a Fric, da Ophüls a Gründgens, da Forst a Allégret, da Camerini a De Sica: i Neufeld i Vajda gli Joannon possono vantare una buona compagnia. Una rassegna prefigurata come una sfilata di futilità più o meno anonime, fungibili occasioni per un discorso essenzialmente sociologico, rischia di trasformarsi, anche, in una galleria di opere "firmate", meritevoli di considerazione in sé; la categoria estetica, pressoché esclusa programmaticamente come estranea all'assunto, si ripropone con autorevolezza. E il convegno di studio che si accompagna alla rassegna, da essa traendo alimento, può forse arricchirsi di una

nuova e più ampia prospettiva. Telefoni bianchi "d'autore" : ecco un'ipotesi suggestiva, che non mancherà di trovare fautori.

D'altro canto, non s'intendono fomentare "revival". La scelta del tema e la delimitazione del periodo rispondono ad un'esigenza di approfondimento storico e di esplorazione critica di zone spesso trascurate dalla storiografia più autorevole, condizionata dalla disponibilità dei testi e dai pregiudizi correnti. Questo cinema "minore", che però all'epoca conobbe un'immensa fortuna alimentando quotidianamente - e forse programmaticamente - illusorie evasioni dalla realtà e torpidi processi d'identificazione, è stato frettolosamente liquidato come espressione di una cultura provinciale abbeverata ai miti di un cosmopolitismo di maniera. Le coscienze si assopivano in sogni proibiti ; la prigione del quotidiano apriva spiragli a fughe indolori e non senza ritorno. Un tal genere di "trip" organizzati secondava abilmente la manipolazione delle coscienze e l'asservimento della volontà. Di un cinema siffatto, grossolanamente inserito nei giochi sottili del potere, non metteva conto occuparsi più che tanto, né affannarsi a ritrovarne le tracce : i giudizi canonici, rimbalzanti da un testo all'altro, potevano ampiamente bastare.

Sarà probabilmente stato così. E tuttavia, val la pena verificare.

Guido CINCOTTI

Jerzy TOEPLITZ

Signore e signori, è per me un grande onore essere stato chiamato a presiedere questo convegno, tanto più che vedo tanti nomi illustri di storici del cinema tra i colleghi presenti in sala. A questo punto però chiedo scusa, ma mi troverò più a mio agio se continuerò parlando in francese.

Je voudrais d'abord rappeler que la Cineteca Nazionale de Rome a déjà organisé, il y a vingt ans, un premier colloque sur l'histoire du cinéma. Nous nous sommes rencontrés alors à Rome pour discuter du film historique italien et de la grande influence qu'il a eu sur le cinéma du monde entier. Cette année, nous sommes réunis à nouveau pour parler de la comédie légère européenne des années '35 aux années '39-40. Il y en a probablement quelques uns parmi nous auxquels le thème de ce symposium peut sembler un peu inattendu et, peut être, même mal choisi. Mais je voudrais défendre ce thème et, si vous le permettez, donner deux raisons pour lesquelles je trouve que ce sujet est important et ouvre la possibilité d'une discussion féconde et fructueuse, qui pourra permettre aux historiens du cinéma de connaître un peu mieux cette époque des années '30.

Il y a une évolution très visible dans le concept de l'histoire du cinéma. Nous avons eu les pionniers, les Pasinetti, les Bardèche et Brasillach, les Sadoul, etc. ; mais maintenant nous sommes arrivés à une autre conception de l'histoire du cinéma ; il ne s'agit plus de l'histoire de l'art du cinéma, ni de la technique ou de l'économie du cinéma. Je pense que la tâche de l'historien du cinéma est devenue celle de l'historien de la culture, qui à mon avis ne doit plus se concentrer seulement sur les chefs-d'oeuvre mais au contraire doit prêter son attention aussi à la production dite commerciale qui nous donne un aperçu tout à fait concret de la situation culturelle dans les différents pays. Les étudiants sont de plus en plus confrontés avec une production qui n'aspire pas à la création de chefs-d'oeuvre. Quelqu'un a défini, à la fin du 19e siècle, la tâche de l'historien comme celle de celui qui s'efforce de comprendre l'homme à travers ses oeuvres : ses oeuvres, je souligne, pas ses chefs-d'oeuvre. En regardant les comédies des "telefoni bianchi", nous avons eu un contact avec les différents hommes qui étaient responsables de ce type de produc-



tion : metteurs en scène, acteurs, producteurs. C'étaient des personnes communes qui, en accomplissant leur tâche, interprétaient d'une certaine façon leur temps. Et nous, en regardant leurs films, connaissons mieux ces hommes et le passé.

C'est la première raison pour laquelle je trouve intéressant d'avoir une discussion au sujet des "telefoni bianchi". La deuxième raison est d'ordre esthétique. En regardant ces films, nous avons eu le sentiment que leurs conventions esthétiques sont devenues démodées, anachroniques. Le processus de changement dans l'art est toujours un processus qui arrive à briser certaines conventions pour les remplacer par des conventions nouvelles : ça c'est le progrès dans l'art. Et je pense qu'il est intéressant de voir dans quelle mesure, et dans les limites du genre, les co-créateurs de ces films ont commencé ce processus de changement, de remplacement. Il s'agit de savoir si cette situation était tout à fait stationnaire, ou si dans ce genre il y avait du mouvement. Dans le mouvement de l'histoire il y a toujours une minorité créatrice. Je me demande s'il y a parmi les gens qui ont réalisé ces films des représentants de cette minorité créatrice ; et c'est pour cela qu'il vaut la peine de discuter la comédie légère de cette période.

Je voudrais souligner une première difficulté à notre discussion : nous avons vu plus de vingt comédies provenant de toute l'Europe (nous avons, à juste titre, exclu la comédie américaine, qui est tout à fait différente dans la conception et dans les conventions). Ces pays étaient organisés, du point de vue politique, de manières très différentes : nous avons vu des comédies qui venaient de pays fascistes comme l'Italie, l'Allemagne nazie, de pays semi-fascistes comme la Pologne ou la Hongrie, ou enfin de pays de démocratie parlementaire : France, Grande Bretagne, Suède, etc...). Peut-on comparer, et dans quelle mesure, ces comédies ? Est-ce qu'elles ont le même sens, la même valeur ? Les parallélismes, dans l'histoire, sont légitimes et même indispensables, parce que les événements et les phénomènes sont toujours conditionnés d'une manière ou de l'autre. Et donc je crois que nous aurons la réponse pendant la discussion : dans quelle mesure y a-t-il des traits communs entre ces films et dans quelle mesure des différences.

Carlo Lizzani, dans son "Histoire du cinéma italien", a parlé des films des "telefoni bianchi" comme de "storielle dolciastre da collegio", comme de "una cortina fumogena contro la zona di fuoco" du cinéma politique. Est-ce que la même affirmation peut être faite à propos, par exemple, du cinéma allemand ?

Je ne veux pas abuser de votre patience : je voulais seulement vous donner mon avis et mon sentiment personnel à propos du thème choisi pour notre colloque par la Cineteca Nazionale et par l'Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, que je trouve un sujet très bien choisi, important pour tous ceux qui étudient l'art du cinéma. Je crois que nous aurons une discussion intéressante et fructueuse. C'est dans cet espoir que je donne la parole au professeur Ernesto Laura et au professeur Claude Beylie pour les deux rapports de base. Après eux, nous ouvrirons la discussion. Je vous remercie, Mesdames et Messieurs.

#### Ernesto G. LAURA

In uno dei primi cinegiornali sonori LUCE, fra il '30 e il '32, è inserito un servizio curioso, proveniente dalla Germania: l'inaugurazione, su un treno di lusso, di un vagone con orchestra da ballo, che allietta la serata di un bel numero di viaggiatori in abito da sera, mentre volano i tappi delle bottiglie di champagne. Quel treno, che appartiene alla realtà, non alla commedia borghese, quel treno che scivola gaio e chiassoso tra i monti e le valli della Germania, mentre si consumava la tragedia della repubblica di Weimar, ha evocato in me l'immagine di un intero continente, che scivolò di passo in passo, quasi senza accorgersene, nel baratro di sangue della II guerra mondiale. Dopo un periodo di relativa stabilizzazione della situazione europea, il 1935, che è il primo anno di riferimento del nostro incontro, segnò l'apparire all'orizzonte mondiale del primo episodio di una vigilia bellicistica destinata a diventare via via più cruenta. L'Italia fascista invade l'Etiopia, uno degli ultimi stati indipendenti di un'Africa quasi completamente controllata dagli imperi coloniali europei. Nel '36 il generale Franco inizia in Marocco quella rivolta militare che porterà alla morte la repubblica democratica spagnola; nello stesso '36 viene firmato a Berlino il protocollo fra Italia e Germania da cui nasce il cosiddetto asse Roma-Berlino (poi

divenuto Roma-Berlino-Tokyo); nel '38 la Germania annette l'Austria; nel '39, 15 marzo, muore l'indipendenza della Cecoslovacchia con l'occupazione della Boemia e della Moravia, pudicamente definita Protettorato, e l'erezione in pseudo stato indipendente della Slovacchia. Nemmeno un mese dopo, l'Italia occupa l'Albania facendone uno stato della corona d'Italia; e infine in settembre, con l'invasione della Polonia, ha inizio quella guerra europea che nel giro di un anno diventerà guerra mondiale.

Quindi il periodo che abbiamo scelto per il nostro convegno è un periodo denso di gravi avvenimenti, che erano sotto gli occhi di tutti, di dure prove e, per tutti i popoli, di crescente angoscia.

Eppure, l'immagine della vita europea che balza dagli schermi è in gran parte diversa. Al cinema, come sui palcoscenici, furoreggiava un tipo di commedia disimpegnata ed elegante, futile e sorridente, dove personaggi di buona estrazione borghese, perlopiù senza preoccupazioni finanziarie, giostravano intorno a una serie di equivoci sentimentali, di tresche adulterine o anche, qualche volta, di grandi colpi in borsa, di grandi successi negli affari. Vorrei ricordare che in un film visto in questa rassegna, il film cecoslovacco Kristian di Martin Fric, il protagonista, il signor Novak, che si presenta per conquistare le donne in un night, si definisce "un uomo che non fa niente": e questo era considerato non con vergogna, ma come la migliore definizione del migliore stato possibile. E questo, direi, è proprio l'emblema di un certo atteggiamento che un certo tipo di cinema ebbe nei confronti della società.

Al di là delle differenze delle singole cinematografie, correva per queste commedie una certa aria comune, una somiglianza non solo di schemi narrativi, ma spesso anche di gusto scenografico e costumistico. Quando gli Inglesi definiscono questo tipo di commedia "light comedy", commedia della luce, indicano immediatamente un elemento visuale, determinato dal tono della fotografia, legato a precise scelte nei costumi e nelle scene, per questa costante del bianco, che poi si traduce, non solo in Italia, nella scelta di quel telefono bianco che diventa, almeno in Italia, un simbolo. Questo colore bianco è un po' il filo che rende simili, a prima vista, molte commedie di qualsiasi paese. Chi

ha visto in questi giorni un film, peraltro mediocre - ma qui il giudizio estetico non ha importanza - come il finlandese Mieheke (Surrogato di marito) di Valentin Vaala, potrebbe benissimo confonderlo con un film italiano della stessa epoca di Bragaglia o Malasomma, sostituendo idealmente i volti di Tauno Palo e di Regina Linnanheimo con quelli di un Vittorio De Sica e di un'Assia Noris. In Italia quel genere di commedia fu soprannominato - già allora, e non nel dopoguerra - "cinema dei telefoni bianchi", perchè i telefoni nelle case italiane erano neri e quindi la scelta, abbastanza costante, nell'arredamento di questo oggetto di colore insolito era proprio una scelta di fuga, di evasione, di astrazione.

La forte parentela che corre fra le commedie cinematografiche realizzate fra le due guerre, e in particolare dopo l'avvento del sonoro e del parlato, in tutti i paesi del vecchio continente, può dunque legittimare la definizione di Guido Cincotti di "Europa dei telefoni bianchi".

Per comprendere bene le caratteristiche del fenomeno è bene aver dinnanzi il quadro industriale del cinema europeo dopo il 1930. L'invenzione del cinema parlato aveva consolidato oltre ogni misura il dominio di Hollywood sul mercato europeo. L'egemonia di cui avevano goduto prima della prima guerra mondiale le produzioni francese, italiana e poi tedesca era adesso sostituita dall'egemonia del cinema statunitense. Si badi - e vorrei sottolinearlo alla vostra attenzione - che gli Stati Uniti erano, negli anni '30, assai meno autorevoli di oggi come modello culturale e linguistico; l'Europa era ancora influenzata soprattutto dalla cultura francese, la lingua che le persone colte usavano come seconda lingua era il francese, la cultura francese dominava, specie dopo la caduta degli Imperi centrali che segnò un momento di crisi della cultura tedesca. Malgrado ciò, gli Stati Uniti, che non erano ancora così influenti, neanche culturalmente, nei confronti del medio cittadino europeo, riuscirono a imporsi come modello di costume proprio grazie al cinema. E si noti ancora che l'"american way of life", cioè il modello di vita e di società che gli Stati Uniti proponevano, era, negli anni '30, il modello del New Deal rooseveltiano, cioè di un momento di crescita democratica, che non poteva non essere contestato dai fascismi e dai filofascismi europei. C'era quindi una

serie di considerazioni che avrebbero dovuto portare gli Stati Uniti a restare un fenomeno eccentrico ed esotico. Ed invece essi penetrano a poco a poco nella fantasia e nell'immaginario europeo proprio grazie al cinema, alla grande organizzazione commerciale attraverso cui il cinema americano era l'unico ad esser distribuito direttamente dalle agenzie locali delle "majors" di Hollywood, mentre gli altri paesi dovevano affidarsi a distributori nazionali, grazie alla forza finanziaria, per cui poteva esser prodotto ogni anno un gran numero di film, anche di alti "budget", di fronte al minor numero e ai più modesti "budget" dei film europei. Per tutte queste ragioni si arrivò a una grande diffusione del cinema americano, soprattutto dopo l'invenzione del parlato, in cui gli americani sfruttarono il vantaggio tecnologico, arrivando poi a quelle formule, che noi ben conosciamo, di film prodotti in più versioni sia a Hollywood sia in Europa (l'esperimento della Paramount che creò una sua sede in Francia).

Nel frattempo l'Europa aveva dei problemi nell'installazione di attrezzatura sonora, e fu combattuta una piccola guerra dei brevetti e una gara di efficienza organizzativa per conquistare i mercati. Noi sappiamo per esempio che l'industria cinematografica tedesca, che si avvaleva del sistema sonoro Tobis Klangfilm, uno dei migliori tra i sistemi che si contrapponevano a quelli americani, non riuscì a ottenere il monopolio delle attrezzature sonore in Europa perché, ad esempio, l'Italia fascista, malgrado tutte le alleanze politiche, ideologiche ed economiche con la Germania, usò sempre largamente il sistema americano della RCA Photophone. Quindi ci fu anche questo "gap" tecnologico che portò a un ritardo nella ripresa della produzione cinematografica europea. Se The Jazz Singer, primo film sonoro americano, esce negli USA il 23 ottobre 1927, noi sappiamo che in Francia, in Italia, in Cecoslovacchia il primo film sonoro non esce prima del 1930, dopo ben tre anni, in Portogallo nel '31, altrove addirittura nel '32 e nel '33: ed erano esemplari isolati, perché la consistenza delle attrezzature non consentiva di coprire l'intera produzione. In sostanza, quando noi abbiamo scelto il 1935 come anno d'inizio del nostro esame abbiamo colto non solo l'aspetto politico e storico cui prima accennavo (il '35 è l'anno dell'inizio della conquista dell'Etiopia), ma anche un dato industriale: il '35 è l'anno in cui

l'Europa, superato il disagio dell'introduzione del sonoro, si dà un assetto produttivo abbastanza stabile. Ma questo assetto è pur sempre in condizione d'inferiorità nei confronti della capacità di penetrazione della produzione americana.

Ma se il cinema americano invade il mercato europeo è anche perché ne ha assoluto bisogno. Il mercato europeo non è complementare a un mercato americano autosufficiente: senza l'Europa, Hollywood sarebbe stata in passivo. Quello europeo è un mercato imponente. Ho qualche dato. Nel 1935 gli Stati Uniti contavano poco più di 15 mila sale cinematografiche, a cui si possono aggiungere un migliaio di sale canadesi. Nell'America latina le sale non superano il numero di 5.000. Poco di più ne conta l'intera Asia, mentre l'Africa non supera il numero di 637 sale. In totale funzionavano in tutto il mondo, Europa esclusa, meno di 30.000 sale. La sola Europa ne contava invece, nel medesimo anno, più di 60.000, cioè più del doppio che tutto il resto del mondo. Più in dettaglio, 5.000 ciascuna ne avevano Gran Bretagna e Germania, circa 4.000 l'Italia e la Francia. L'America dunque aveva bisogno del mercato europeo, e questo spiega anche i comportamenti degli industriali cinematografici europei: era un problema di sopravvivenza, di spazi vitali per le produzioni nazionali. E infatti è proprio in quel periodo che in molti paesi vengono emanate leggi protezionistiche per l'industria cinematografica: ricordo la legge Stenke in Danimarca (1938), che affida allo Stato il monopolio sulla distribuzione dei film stranieri (ed è una legge che verrà subito imitata in Italia), c'è una legge protezionistica in Gran Bretagna, e leggi analoghe un po' dappertutto.

Per quanto riguarda i dati sulla produzione, vediamo che in un paese piccolo come la Danimarca si parte dai 4-5 film del 1931 per arrivare a un massimo di 18 film nazionali nel 1942, in un periodo cioè in cui lo stato di guerra limitava l'afflusso di film stranieri; in Cecoslovacchia la produzione va invece calando: dai 35 film del 1929 ai 20 circa degli anni '30, per scendere ulteriormente sotto l'occupazione nazista. All'epoca dell'Anschluss l'Austria produceva circa 15 film all'anno; la Germania, che aveva un interesse politico, oltre che industriale, a rafforzare la propria cinematografia, arrivò a un massimo di 118 film nel 1939, ultimo anno di pace, per poi calare un

po'. La Gran Bretagna negli anni 1936 e '37 arrivò a produrre oltre 200 film, ma gli USA ne presentavano, nello stesso paese, almeno il doppio. In Italia si andò dai 10-12 film del 1930-31 ai 48-50 dell'immediata vigilia della guerra. Negli altri paesi c'è una quasi totale assenza di film nazionali: 3 o 4 film all'anno in Grecia, in Bulgaria non più di 2 o 3 film in tutto nell'intero decennio, e così via: una generale carenza di film nazionali.

Questo squilibrato rapporto di forze tra la produzione statunitense e quella europea portò l'esigenza - non solo industriale ma anche di contenuti, di temi, di linguaggio - che le varie cinematografie cercassero di darsi una propria fisionomia così com'era avvenuto nel periodo del muto. C'è da chiedersi perché questo cammino sia stato percorso quasi sempre attraverso un cinema non identificabile come nazionale quale fu quello della commedia borghese.

Le risposte possono essere diverse, e io ne propongo più d'una, poiché la situazione è controversa e per molti aspetti ambigua. Prima risposta: il rapporto tra i regimi fascisti e filofascisti e la commedia borghese. E' chiaro che questi regimi erano sostenuti da ampi strati delle classi borghesi (pur non dimenticando una tradizione di borghesia nazionale antifascista in vari paesi: pensiamo in Italia ai fratelli Rosselli, assassinati dai fascisti in Francia nel '37, o al governo del cecoslovacco Benes, in esilio a Londra negli anni dell'occupazione nazista). Quindi era in un certo senso scontato che trionfasse un cinema della borghesia. Ma c'è un'altra considerazione, sulla quale in Italia ha molto discusso la storiografia cinematografica in questi ultimi anni: fino a che punto una commedia borghese tanto astratta, tanto fuori dalla realtà, tanto evasiva, tanto fiabesca, fosse omogenea alle linee dei regimi fascisti e ai loro interessi di propaganda. E qui a mio avviso la risposta non può trovarsi che nell'ambiguità oggettiva dell'epoca. Da un lato è certo che la cultura borghese favoriva un cinema di disimpegno, un cinema brillante e fatuo, che si riallacciava al teatro della "belle époque"; dall'altro è altrettanto vero che quei cineasti che non si riconoscevano nei regimi fascisti o filofascisti erano naturalmente portati a rifugiarsi nel film d'evasione per sfuggire alle parole d'ordine della propaganda e non comprometersi col regime. Nel libro di Francesco Savio

"Cinecittà anni Trenta", che comprende una serie d'interviste a registi, autori, attori di quegli anni, troviamo spesso questa risposta da parte di autori chiaramente antifascisti come Sergio Amidei, come Ercole Patti: essi dichiaravano di aver fatto un cinema assolutamente commerciale al solo scopo di sopravvivere senza compromettersi. Altri invece lo fecero per opporre al fascismo una società che era sostanzialmente la società pre-fascista, compiendo, a un livello più basso e commerciale, un'operazione analoga a quella che, su un piano artisticamente più elevato, compivano i registi delle trasposizioni cinematografiche dei grandi romanzi dell'800 quando, nel pieno corso della guerra, la fuga di molti giovani registi - Soldati, Lattuada, Castellani, Poggioli - era una fuga appunto dalla guerra e dal fascismo. Che poi questo atteggiamento sia stato positivo o negativo, questo può essere oggetto di discussione dal momento che c'era un'altra possibilità di fuga: cercar di proporre, sia pure tra le maglie della censura, determinate tematiche, determinati personaggi e situazioni, ecc., come pur qualcuno ha fatto: non dimentichiamo che un film come Ossessione è stato pur fatto in periodo fascista.

Per concludere su questo punto, si può dire che il cinema dei telefoni bianchi fu da un lato un cinema di complicità col regime fascista, e dall'altro - e al tempo stesso - un cinema di evasione dal regime fascista: questa doppia faccia, in apparenza contraddittoria, mi sembra un dato storicamente non contestabile.

Si può anche ricordare, a proposito di questa "fuga", un film come quello di Martin Fric, Kristian, che abbiamo visto nel corso di questa rassegna, che pur essendo basato su una commedia francese appartenente al tipico repertorio boulevardier, futile e disimpegnato, riprende, sì, l'intreccio e le modalità narrative della commedia, ma offre anche certe improvvise aperture di malinconia e un sostanziale distacco del protagonista da questo mondo di cui fa parte, per cui finisce per superare il modesto testo di partenza e fa in certo senso da specchio a una situazione di tristezza e di angoscia tipico di un paese occupato, che cerca l'evasione nella commedia ma non riesce a nascondere un sottofondo di amarezza.

Ma a proposito dei rapporti tra i regimi fascisti e l'industria cinematografica vanno rilevate le due linee



abbastanza diverse tenute dall'Italia e dalla Germania. In Italia il fascismo, coerentemente con certe sue posizioni - puramente verbali - di "sinistra" con cui mascherava la sua politica reazionaria (e questa fu una novità nei regimi di destra: l'uso disinvolto di un linguaggio popolare e di sinistra), cercò di impiantare un cinema di stato, guardando al modello sovietico del circuito completo produttore-distributore-esercente, riuscendovi solo in parte - proprio perchè non era un regime di sinistra -, dal momento che almeno la produzione rimase in gran parte in mani private. E proprio questo fenomeno della spinta, da parte di autorevoli settori della dirigenza fascista, verso un cinema nazionalizzato e ideologicamente impegnato, mentre da parte della produzione, la quale guardava anche ai mercati esteri, si tendeva verso un cinema di disimpegno ideologico, è uno dei tratti caratterizzanti dell'epoca e delle sue contraddizioni. In Germania la situazione è molto diversa: Goebbels non si preoccupò di creare l'immagine esteriore di un cinema nazionalizzato, ma si adoperò invece affinché, attraverso una serie di pesanti operazioni di borsa, i nazisti si impadronissero della maggioranza dei pacchetti azionari delle varie società di produzione; il controllo di stato venne introdotto attraverso la Reichfilmkammer, cioè in maniera surrettizia. Il potere nazista cercò insomma di muoversi in modo diverso tra industria cinematografica privata e volontà dello Stato; per cui le commedie evasive realizzate in Germania in periodo nazista furono fatte perchè lo voleva il regime. Tanto è vero che Goebbels nel suo primo discorso ai cineasti, nel 1934, aveva dichiarato di non essere interessato a fare del cinema tedesco uno strumento di propaganda nazista, ma a favorire una produzione orientata in tutte le direzioni, pur se ovviamente i film di propaganda avrebbero goduto dei maggiori favori. Insomma, nella strategia di Goebbels anche il cinema del disimpegno rientrava in un'operazione calcolata di conquista del pubblico, anche di quello meno orientato ideologicamente.

Il terzo punto su cui vorrei fermare la nostra riflessione riguarda la seguente domanda: come mai la Francia, erede della grande tradizione della commedia boulevardière, che aveva dominato i palcoscenici e che ancora dei registi di formazione mitteleuropea come Lubitsch avevano portato sullo schermo anche in America, non conquista la leadership in questo filone della commedia cinematografica? Noi riconosciamo l'importanza

che hanno avuto in quegli anni, sul piano commerciale, i film di Sacha Guitry, questa sorta di "théâtre en boîte" o fotografato di cui abbiamo visto un esempio con Quadrille, abbastanza mediocre perchè Guitry regista non sa raggiungere in cinema quel certo ritmo che le sue commedie avevano in palcoscenico, e abbiamo visto altri esempi, di migliore qualità, in certe cose di Yves Mirande e di altri. Ma è un fatto che in questa enorme quantità di commedie cinematografiche prodotte in quegli anni, e di cui credo parlerà particolarmente Claude Beylie, la leadership passa piuttosto alla tradizione culturale della Mitteleuropa, attraverso l'asse Vienna-Budapest.

La risposta che io mi sentirei di dare è che il cinema francese in questo periodo produceva, sì, un gran numero di commedie borghesi o "mondaines", ma in realtà la sua autentica forza, la sua capacità di creare un modello per le altre cinematografie, esso la trovava soprattutto nel cinema drammatico. Quella fu l'epoca del realismo di Renoir, del film "noir", pessimista, dei personaggi destinati alla sconfitta di Carné-Prévert e di Duvivier : fu questo il cinema che influenzò largamente le altre cinematografie, e soprattutto - per riprendere un motivo accennato da Toeplitz - influenzò quei giovani che stavano facendo i primi passi nel cinema e che ambivano a un cinema "diverso", che poi realizzarono del dopoguerra. La forza di questa tradizione francese, così originale, del "film noir" e realista - che poi corrispondeva a quel fervore sociale che caratterizzò gli anni del Front Populaire, del sostegno dato ai repubblicani in Spagna - faceva evidentemente attutire la forza d'urto della commedia francese. Il che non vuol dire che questa commedia non conservi una sua importanza : lo stesso Renoir aveva cominciato la sua carriera facendo ricorso a Feydeau, poi in Boudu aveva realizzato una commedia (però del tutto antiborghese) e nella Règle du jeu utilizza le strutture formali della commedia per arrivare a un risvolto tragico e per compiere ancora una volta una operazione profondamente antiborghese.

Il fatto che lo stesso Renoir guardasse alla tradizione della commedia dimostra quanto questa fosse importante. C'è poi il caso René Clair: un grande nome del cinema mondiale che opponeva alla commedia popolare quella dei quartieri parigini, dei piccoli personaggi, e che poi fu uno dei primi ad affrontare uno

dei fenomeni dell'epoca, l'alienazione industriale, con A nous la liberté e a satireggiare le dittature di tipo fascista con Le dernier milliardaire.

In sostanza, anche la presenza di Clair, con il suo prestigio internazionale (al primo festival internazionale di Mosca, nel 1935, il primo premio andò a lui), servì ad emarginare in Francia la tradizione della commedia mondana.

Ma qui, osservando il cinema della Mitteleuropa, vediamo che accade un fenomeno anch'esso estremamente complesso: Vienna e Budapest, e molto meno Berlino. Il fenomeno è determinato dal fatto che appena il nazismo sale al potere ha inizio la persecuzione razziale, e di conseguenza un gran numero di talenti - registi, attori, sceneggiatori, drammaturghi, romanzieri - che costituivano l'"intelligenzja" berlinese, debbono scegliere tra il silenzio e l'esilio. Lo sparpagliarsi di questi tedeschi in esilio e per il resto dell'Europa causa la diffusione di quel modello europeo di lingua tedesca che si ritrova in molte commedie, in cui spesso sono coinvolti questi artisti esiliati.

Ma se operiamo un confronto tra la commedia austriaca e quella ungherese, notiamo alcune importanti differenze, che corrispondono a differenze già esistenti, per esempio, nell'operetta: rispetto a quello che è un puro gioco nell'operetta viennese, in quella ungherese troviamo sia un maggior legame con motivi folclorici, musicali e di situazioni, nazionali, sia una maggiore accentuazione sentimentale. Probabilmente un pubblico orientato verso il disimpegno amava questa nota sentimentale che troviamo larghissima nei film dei telefoni bianchi: in un film come Maddalena, zero in condotta (1940) che Vittorio De Sica al suo esordio deriva da una commedia ungherese, questa tonalità sentimentale (che peraltro sarà tipica anche del De Sica "maggior") è dominante. La medesima tonalità sentimentale si ritrova nel film polacco Zapomniana melodia di Tom e Fethke, che ha qualche parentela con un certo gusto tipico dei film musicali ungheresi. Questa nota del sentimento rovescia completamente, a mio avviso, il modello della commedia francese: la tradizione della commedia della "belle époque" - pensiamo a Feydeau - era quella del puro gioco, in cui i sentimenti non erano mai in causa: perfetti meccanismi di orologeria costruiti in modo da provocare la risata al momento

voluto; se una tematica si può individuare nella commedia francese - che sia il vaudeville o la pochade - è proprio questa programmatica esclusione del sentimento. E' un po' l'aspetto edonistico della cultura borghese dell'epoca che si ritrova riflesso in questo tipo di commedia. Sacha Guitry, in Quadrille visto qui a Rapallo, dice a una donna che gli piace: "Non posso tradire la mia amante. Il giorno che diventasse mia moglie, non avrei più preoccupazioni". E' l'immagine, direi, perfetta di una certa inclinazione a crearsi una moralità tutta particolare ed esclusiva, che la borghesia si arrogava in quanto classe superiore: un diritto a infrangere i canoni consueti della morale, che il vaudeville - genere teatrale appunto di quella "classe superiore" - riflette chiaramente.

Nella tradizione della commedia ungherese c'è invece il sentimento, c'è la favola della Cenerentola che conquista il Principe azzurro: in termini moderni, la ragazza povera che sposa l'industriale; vedi il teatro di Bus Fékete, di Lajos Biro, di Kadar e di altri. Questo fa il successo del modello ungherese. Questo mito di Budapest, peraltro, ben si attagliava a una città che rimase a lungo, fino al precipitare della guerra e all'occupazione nazista, perduta in una "belle époque" che altrove aveva già fatto il suo tempo perché erano assolutamente superati i suoi termini storici. Vorrei farvi una breve citazione dal libro "Da Bel Ami a Lili Marlene" di Lamberti Sorrentino, un giornalista fascista amico di Galeazzo Ciano, il quale grazie a questa alta protezione aveva libero accesso, anche durante la guerra, a luoghi e personaggi che erano preclusi agli altri giornalisti. A un certo momento venne costretto da un giorno all'altro al silenzio quando scoprì che un certo petrolio del Caucaso esisteva solo nelle invenzioni della propaganda. Su pressione della Gestapo il suo giornale fu costretto a fargli scegliere una sede dalla quale non fosse mai possibile, per mancanza di notizie, mandare alcun servizio; e lui scelse Budapest, dove risiedette dal 1943 fino al marzo 1944, quando arrivarono i nazisti. In questo libro di memorie egli scrive: "Furono per me gli ozi di Capua, straordinariamente lieti. Budapest era l'unica città al centro dell'Europa non bombardabile né dagli alleati né dai russi, illuminata a giorno fino a mezzanotte e con ristoranti la cui cucina ungherese era stata raffinata dagli chef venuti dalla Francia, i cui vini e cognac e champagne avevano avuto l'elogio nientemeno che da

Edoardo VII quando fu ospite dell'Ungheria. I locali notturni, tra i più famosi d'Europa, rimanevano aperti fino all'alba. In quei ristoranti e in quei night e nei pranzi s'incontravano sempre le stesse duecento o trecento persone al massimo, la crème de la crème di una società ancora feudale, di cui facevano parte come aggregati una ventina di italiani, fra diplomatici e loro amici (meno della dita di una mano questi ultimi, tra essi che scrive)". E più avanti dice che in questa classe ristretta di grandi borghesi e di proprietari terrieri sopravvissuti si parlava della possibilità di un'occupazione tedesca, e se ne parlò fino alla vigilia di quella notte del marzo del 1943, come di un evento remoto. "Arrivano i tedeschi? Occuperanno l'Ungheria? Sei divisioni tedesche sono ammassate ai confini, la quinta colonna tedesca è in armi, violenteranno la città, conquisteranno il potere, uccideranno, deporteranno? Sì, per domani; ma per stanotte... E l'indomani la vita riprendeva illusoria e lieve. Nemmeno stavolta verranno. Macché tedeschi! Al Ritz è arrivato del caviale romeno. La contessa Ilona divorzia per la terza volta. Mari ha i seni più belli di Budapest. No, è la piccola Elli dell'Arizona che li ha più belli. I tedeschi... Non pensiamo ai tedeschi. Subivamo l'influenza narcotizzante della città, pingue di beni, di bistecche, di alcool, risonante di violini tzigani nei tabarin, dove ancora si ballava a mezzanotte di quel sabato 18 marzo, l'ora in cui la Gestapo mosse allo stupro della città".

Questo cinema del disimpegno è la perfetta proiezione di questo mondo decadente; una proiezione altamente spettacolare, fondata su un mestiere ineccepibile, su dialoghi scintillanti, su una recitazione di alta classe, per cui si spiega facilmente perché i film ungheresi fossero assunti a modello del genere.

Quanto all'Italia, non sarebbe giusto iscrivere l'intera commedia cinematografica nel genere dei "telefoni bianchi". Pensiamo soprattutto a un nome: quello di Mario Camerini; e non tanto al Camerini di Batticuore, giustamente inserito nella nostra rassegna, quanto piuttosto a quello di Gli uomini, che mascalzoni... e di Il signor Marx, nei quali vi è una linea antiborghese molto precisa e ben riconoscibile pur attraverso i modi bonari cari al regista. Per questi film io non parlerei tanto di commedia piccolo-borghese quanto di commedia popolare: un filone che meriterebbe

forse di esser meglio rivisto e studiato.

Poi avemmo anche il tentativo di alcuni giovani intellettuali, che si adunavano attorno a Cesare Zavattini, e anche attorno ad alcuni registi come Mario Mattoli (che pure fu uno dei maggiori esponenti dei "telefoni bianchi"), di fare una commedia surreale e fiabesca, molto stilizzata: tra i numerosi esempi ricorderò, oltre a Darò un milione di Camerini, Imputato, alzatevi! di Mattoli ed altri film che traggono ispirazione dal mondo di Achille Campanile, un autore umoristico che precorre di almeno vent'anni Ionesco.

C'è stato dunque, in Italia un tentativo di commedia diversa; anche di commedia realistica, come Quattro passi tra le nuvole di Alessandro Blasetti, ideato e scritto da Zavattini, i cui personaggi e le cui situazioni sfuggivano alle convenzioni della commedia borghese. Ci furono vari segni, tra cui forse il più trascurato è quello della commedia romanesca, fiorito proprio sul finire del fascismo, fra il '42 e il '43: Avanti c'è posto, L'ultima carrozzella, Campo de' fiori, nei quali trovi fra gli sceneggiatori Federico Fellini e Piero Tellini; e tra gli attori Aldo Fabrizi e Anna Magnani: non a caso lo stesso gruppo che subito dopo la guerra, sotto la guida di Roberto Rossellini, farà Roma città aperta. Non voglio sopravvalutare questo fenomeno di modesto respiro, ma non possiamo trascurare questo tentativo, dopo anni di miti imperiali, di proporre luoghi, personaggi, situazioni e linguaggio di segno diverso, indici se non altro di un'aspirazione alla realtà.

#### Jerzy TOEPLITZ

La parole est maintenant au professeur Beylie, qui abordera le même argument du côté, disons-le, français.

#### Claude BEYLIE

Ma communication sera beaucoup plus brève que celle d'Ernesto Laura, d'abord parce que ce dernier a fait le tour de la question, et que je n'aurais pratiquement plus rien à ajouter, et aussi parce que de toute façon je n'avais pas de grandes révélations à vous faire (vous connaissez, les uns et les autres, aussi bien que moi la comédie mondaine), et enfin parce que je pense me limiter seulement à un pays, la France, à la comédie

mondaine "à la française" (ne disons pas "comédie française", ce qui risquerait de provoquer une certaine confusion), qui apparaît comme un genre assez flou, moins spécifié que la comédie italienne ou que la comédie américaine, et qu'il n'est pas toujours facile de cerner ; un genre, je répète, qui n'a pas donné, peut-être, de résultats toujours très satisfaisants. La question est la suivante : les téléphones blancs français ont-ils fonctionné aussi bien que ceux du réseau italien ou ceux de l'Europe en général ? En tout cas : dans l'axe Rome-Budapest, dans l'axe Vienne-Budapest, Paris a-t-il sa place ?

Il est malaisé de tracer les limites, tant thématiques que stylistiques, de la "comédie mondaine" à l'écran, surtout si l'on entend s'enfermer dans un créneau historique aussi restreint que celui qu'impose ce symposium, de 1935 à 1940. Cela est difficile pour tous les pays (et même le professeur Laura a dû citer des films qui débordaient largement ce cadre), cela a été également difficile pour la France.

Et d'ailleurs, on pourrait se poser abruptement la question : ce genre lui-même existe-t-il ? A-t-il l'autonomie, la dimension sociologique, les codifications à la fois esthétiques et éthiques qui caractérisent, par exemple, le réalisme poétique, ou la "sophisticated comedy" américaine, ou même le mélodrame ? Existe-t-il une "école" de la comédie mondaine ? Avec ses théoriciens, ses chefs de file, ses auteurs qui se sont illustrés à travers elle de manière durable ? Et enfin : est-ce que ce genre a influencé le développement ultérieur de l'histoire du cinéma ?

A toutes ces questions préalables, force est de répondre non, avec quelques nuances que nous allons essayer d'apporter. Non, il n'y a pas de schéma d'ensemble propre à la comédie mondaine, il n'y a pas de scénario type, ni même d'acteurs types, autour desquels il suffirait de broder différentes variations. On pourrait tout au plus inventorier un certain nombre de trucs, de conventions, de réflexes communs à plusieurs scénaristes ou metteurs en scène (au temps de la guerre, on a eu davantage de scénaristes que de metteurs en scène), un certain nombre de règles à ne pas transgresser (l'happy end par exemple, y est de rigueur, mais cela ne lui appartient pas en propre), il y a surtout des modes, qui ne seront jamais édictées

clairement, et que l'on peut à peine dégager avec le recul du temps. Il n'y a pas de théories, pas d'archétypes. Ce n'est qu'en analysant les films après coup, avec le recul du temps, comme nous sommes en train de le faire, que l'on pourra isoler, peut-être, un certain nombre de constantes.

Quant à l'influence supposée de la comédie mondaine sur l'histoire du cinéma, je dirais qu'elle est à peu près nulle : la guerre a tout emporté. Il faut la passion de la cinéphilie qui nous habite pour exhumer des oeuvres telles que Le contrôleur des wagons-lits, Un soir de bombe, Les nouveaux riches. Il reste sans doute, à travers ces films, un témoignage précieux sur une époque, un baromètre de l'insouciance généralisée face aux dangers réels qui menaçaient alors le monde, une sorte de "danse sur le volcan" qu'il est tentant d'attribuer à une volonté, plus ou moins consciente, de ne pas voir la vie réelle, de se cacher la tête dans le sable. "The show must go on", le spectacle doit continuer, coûte que coûte, jusqu'au bout, pour le divertissement d'une certaine catégorie de spectateurs (plus large qu'on ne pourrait le croire, le succès de ce genre de films ayant été considérable, tant en France qu'à l'étranger) ; continuer le spectacle, même s'il était dépassé, s'il était anachronique : tel fut le mot d'ordre, implicite, de ces vaudevillistes, de ces créateurs frivoles, de ces hommes de théâtre devenus pour un temps cinéastes, et qui étaient tous désengagés politiquement (au moins en apparence), dont nous allons parler maintenant.

A ce propos, je voudrais revenir sur la notion de "téléphone blanc" dont tout à l'heure nous parlait Ernesto Laura. Le blanc représente certes une certaine qualité de lumière, comme l'on a dit ; et aussi un symbole de richesse. Mais, ne croyez vous pas qu'il signifie surtout une certaine neutralité politique ? Les téléphones seront blancs, mais ils ne seront jamais rouges. Le blanc est la couleur du non-engagement ; le téléphone blanc n'aurait jamais rien à voir avec les chemises noires ni avec les drapeaux rouges : la comédie mondaine se joue complètement hors de la politique.

Nous nous limiterons donc à la France : la France des cinq années précédant la guerre, puisque c'est la règle du jeu de ce symposium qui l'exige, les limites



qui nous ont été imposés à la fois dans l'espace et dans le temps. Mais nous ne pourrions faire moins que déborder un peu le cadre qui nous est imparti, dans l'espace et dans le temps. Dans l'espace : comment, en effet, ne pas faire référence à ce qui se tournait à la même époque dans des pays limitrophes, je songe à l'Italie avec Il signor Max de Camerini (1937), à l'Angleterre avec Pygmalion de Asquith (1938), à l'Allemagne avec Bel Ami de Willi Forst (1939), à la Suisse avec Lettres d'amour mal employées de Léopold Lintberg (1940) ? Et aussi, bien sûr, à la Tchécoslovaquie, à la Hongrie, etc..., sans même parler des versions multiples, le même sujet traité dans deux pays différents, comme nous en avons des exemples dans notre symposium. Mais aussi dans le temps : la comédie mondaine ne voit pas le jour brutalement en France en 1935, elle est annoncée dès le début des années trente par des films tels que Mon ami Victor d'André Berthomieu (1930), L'amour à l'américaine de Claude Heymann (1931), Le roi des palaces de Carmine Gallone (1932), L'école des contribuables de René Guissart (1934), sans parler de l'intense production d'un Sacha Guitry ou d'un Yves Mirande, qui n'ont pas attendu les années trente-cinq pour faire parler d'eux. A l'autre extrémité de la chaîne on peut observer que la comédie mondaine se prolonge sous l'occupation - ou se survit, nous dirons plutôt -, dans un contexte à peine modifié : je pense à des films comme Le club des soupirants de Gleize (1941) ou L'honorable Catherine de M. L'Herbier (1942) et jusqu'aux années cinquantes (La dame de chez Maxim's fait toujours recette). Mais enfin il est indéniable que c'est durant la deuxième moitié de la décennie (\*35-40) que ce type de film se développa le plus brillamment, connut son essor maximum et un succès de public non démenti, ce qui doit bien signifier quelque chose et justifie - au moins à titre d'hypothèse de recherche - la perspective adoptée.

Si l'on veut y voir un peu clair, d'entrée de jeu, il me semble que l'on devra, en guise de mise au point préliminaire, distinguer avec soin la "comédie mondaine" de genres voisins, également fort appréciés à l'époque, avec lesquels celui-ci risque d'être confondu. Ainsi, les films dont nous parlons et que nous allons étudier n'ont rien à voir, à mon avis, avec le "mélodrame". L'ironie, la gaieté, la frivolité (réelle ou feinte) y sont de mise, ce qui exclut les perfides machinations et les chaudes larmes du mélo. Il en est

de même pour le film policier ou d'aventures. Il n'y a pas, en principe, de suspense, ni de mort violente, ni de criminel à débusquer dans la comédie mondaine. Pourtant, me direz-vous, Café de Paris ou Derrière la façade ... Sans doute, mais l'essentiel chez Mirande (l'auteur des scénarios des deux films que je viens de citer) ne réside pas dans l'intrigue, il est aussitôt déporté du côté de la peinture de mœurs, réjouissante, cynique, et cela suffit à faire oublier le point de départ policier (simple prétexte). Et s'il subsiste des traces de "mondanités" dans un film d'aventures exotiques tel que Le tigre du Bengale de Richard Eichberg, convenez qu'elles sont bien éventées ...

La comédie mondaine ne se conçoit pas, d'ailleurs, hors de Paris, et de quelques cénacles bourgeois très fermés, avec quelques escapades ci et là dans des manoirs ou dans des villas de province, qui sont en tout cas des dépendances de Paris. C'est aussi la raison pour laquelle je crois qu'il faut la dissocier de la comédie populiste, du type La belle équipe ou Ménilmontant de René Guissart. Je conviens que la marge est étroite, qui sépare les milieux mondains (ou demi-mondains) des couches sociales plus modestes. Pourtant, il me semble que le luxe, l'argent facile, l'absence de référence aux classes laborieuses (les domestiques exceptés, mais ils font partie de la "famille"), une certaine panoplie vestimentaire - le frac, le renard, les paillettes, les robes du soir - témoignant d'un standing élevé, en font partie intégrante. Tout cela nous éloigne de la comédie populiste. Il est significatif que Marcel Carné n'a jamais fait des comédies mondaines, sauf peut-être Jenny, son premier film. Renoir non plus, jusqu'à La règle du jeu, que l'on peut considérer à bien des égards comme l'apothéose du genre. Duvivier, également, n'était pas très fait pour la comédie mondaine. Par contre, il se sont tous illustrés dans la comédie populiste. Quant à René Clair, il pourrait être vu plus en détail, mais il avait pratiquement abandonné la France en 1935 après l'échec du Dernier milliardaire, et nous le retrouverons aux Etats Unis, où il fera ces comédies qu'il aurait pu tourner en France.

On écartera pareillement les genres spécialisés tels que : film militaire, film historique (à costumes), film d'enfants, etc. Là où cela devient plus difficile, c'est lorsqu'on aborde aux rivages de la

comédie psychologique, ou de caractère : des films tels que Jenny ou L'étrange Monsieur Victor sont incontestablement à la charnière. Difficile également de faire le distinguo entre la comédie mondaine et l'opérette, les corrélations entre les deux étant nombreuses, voir par exemple La vie parisienne de Siodmak, ou Trois valses de Ludwig Berger. Certains ressorts dramatiques, certaines "ficelles", sont communs à l'une et à l'autre. C'est pour les mêmes raisons que je vois mal comment la dégager du genre burlesque, tel que du moins il se pratique (peu) en France : je songe aux Jumeaux de Brighton, au Club des aristocrates, voire à Drôle de drame... Enfin, je crois qu'il faut inclure ici la formule du film à sketches, désignation purement formelle d'un genre qui entretient avec celui que nous étudions des liens évidents de parenté. C'est en gros l'équivalent de "revues" qui connaissaient un énorme succès au music-hall avant guerre.

Jusqu'ici nous avons essayé de dire ce que n'était pas la comédie mondaine. Essayons maintenant de dessiner à gros traits ce qu'elle est. Nous dirons tout d'abord qu'elle est fortement marquée par le théâtre. Peu ou pas de scénarios originaux. De même que le mélodrame puise à des sources romanesques, de même la comédie mondaine emprunte aux succès de la scène. "Le parlant, note Jean Epstein, ramena brutalement le règne de l'imitation littéraire et théâtrale". "Sur dix films importants, il y en a huit aujourd'hui qui représentent des pièces de théâtre transposées au cinéma", note pour sa part Jean-Marie Renaitour en 1937, dans "Où va le cinéma français ?". Et René Clair de confirmer : "Quatre-vingt-dix films sur cent ne sont que du théâtre plus ou moins bien filmé". La comédie mondaine d'écran est presque toujours adaptée d'une pièce célèbre, rodée sur les scènes parisiennes ou dans des tournées de province dix, parfois vingt ans auparavant. Ces pièces viennent pour la plupart du "Boulevard", ce Boulevard alors un peu déserté par le public et auquel le cinéma des années trente avait insufflé une seconde jeunesse. Je prends ici le terme de Boulevard dans son sens le plus large : un divertissement "bien parisien", généralement donné sur la rive droite, par opposition aux pièces d'avant-garde, qui se concentraient presque toujours rive gauche. (N'en déduisez aucune connotation politique !). Les deux principaux pourvoyeurs du genre, à la fin du siècle dernier, avaient été Maurice Donnay et Alfred Capus, l'un et l'autre ambitionnant les

lauriers de Georges Feydeau, le plus parfait des vaudevillistes. Parmi les épigones, plus ou moins inspirés, on citera Tristan Bernard, Robert de Flers et Armand de Caillavet, Pierre Wolff, Edouard Bourdet, plus tard Jacques Deval, André Roussin, etc. Et bien entendu Sacha Guitry et Yves Mirande, les plus fameux "boulevardiers" du cinéma. Quant aux vedettes, elles se nomment Victor Boucher, Max Dearly, André Lefaur, Sylviac (la mère de Françoise Rosay) et même Cléo de Mérode ... On retrouvera certains de ces noms-là aux génériques des films, mais avant 1930 ils ne brillaient qu'au fronton des théâtres, les Capucines, les Mathurins, le Théâtre Michel, etc.

Ici, une question : la comédie mondaine existait-elle au temps du film muet ? Je ne le pense pas, pas sous la forme, en tout cas, que nous lui connaissons. Des noms, certes, viennent à l'esprit, celui de Lubitsch pour l'Allemagne (puis l'Amérique), de René Clair pour la France (Un chapeau de paille d'Italie, d'après Labiche, est une comédie mondaine type), voire de Renoir pour Nana, tragicomédie mondaine ... Et pourtant, quelque chose manque : un rythme, une expression adéquate, une caisse de résonance. La parole ! Le cinéma muet a toujours préféré les sortilèges de la photogénie, les jeux de reflets et de lumière. C'est un autre mode d'existence que le sien, un autre "monde".

Laissez-moi rappeler que la venue du parlant porta un tort considérable au théâtre de Boulevard, et au théâtre en général. Ce fut, du jour au lendemain, une véritable hémorragie : acteurs, auteurs, public passèrent avec armes et bagages du côté des écrans. Seuls, les adeptes d'un certain théâtre "intellectuel", les Copeau, les Jouvet, les Dullin, les Pitoeff, résistèrent au raz-de-marée. (Il est significatif que, dans l'ensemble, ces derniers méprisaient le cinéma). Il ne faudra donc pas s'étonner de retrouver les mêmes titres, les mêmes gens, les mêmes ficelles transposés presque tels quels de la scène à l'écran. D'où ces mixtes "théâtre-cinématographiques" qui dominèrent les dix premières années du parlant, et au delà. Qu'y voyait-on ? Nous sommes généralement dans un milieu bourgeois, ou petit-bourgeois. Quelques comtes d'opérette, des marquis en rupture de ban, des princesses à l'accent russe plus ou moins prononcé se mêlent aux magistrats, aux financiers, aux maris bedonnants, aux gigolos et aux femmes du monde. Tous

ces gens, en frac et robe du soir, virevoltent, tourbillonnent dans des décors interchangeable, grands salons, alcôves, res-taurants à la mode, avec parfois un détour par l'office où d'accortes soubrettes se prêtent à des quiproquos en tous genres, ne dépassant pas cependant les normes de la bienséance. Si l'on se déshabille, on s'arrête au caleçon ou à la chemise de nuit, si l'on flirte, c'est en tout bien tout honneur, du moins est-ce l'impression que l'on veut donner. On nage dans l'équivoque comme poisson dans l'eau. La morale est hypocrite, faisandée, anachronique, mais elle tient bon. Coucherries, cocu-fiage, échanges de partenaires se font avec élégance, sans jamais se départir d'une courtoisie de bon aloi. Parfois, une jeune donzelle, venue d'un milieu modeste, et donc peu au fait des règles de la société, se trouve lâchée dans cette jungle des boudoirs : elle y fera vite son apprentissage, et séduira au au passage un coeur fortuné. Vingt, trente, cinquante films furent bâtis sur ce modèle, tirés de pièces à succès dont ne change même pas le titre ni les interprètes. Le plus souvent, l'auteur s'adapte lui-même, avec le concours d'un scénariste chevronné.

A revoir aujourd'hui ces films, ou à relire ces pièces, qu'il s'agisse d'Un soir de bombe, de Quatre heures du matin, de Tovaritch, de Balthazar ou de Quadrille, il me semble pourtant y déceler, derrière l'avalanche de conventions et de poncifs, un embryon de critique sociale, par le biais de l'ironie, du sarcasme, sinon de la contestation explicite. Au demeurant, cela est de bonne démagogie. Le public des théâtres, snob et volontiers frondeur, appelle de ses voeux le remue-ménage. Celui du cinéma, nettement plus populaire, le réclame aussi, pour d'autres raisons, il aime à voir rosser le bourgeois, il y met moins de complaisance et plus de verve vengeresse. Comme s'il présentait, ce nouveau public, que la machine est en train de tourner à vide ... Il voit bien que ce monde bourgeois, décadent, qui continue à vivre sur des traditions surannées, à appliquer une éthique désuète, est condamné, à plus ou moins brève échéance. Des événements suffisamment graves (à commencer par le succès de la gauche aux élections) se produisent, qui accentuent cette prise de conscience, même si aucune incidence sur la production cinématographique n'est immédiatement perceptible. (Combien de films tournés en 1936 font référence au Front Populaire ?). En même

temps, et concurremment en quelque sorte, il y a le regret du passé qui s'en mêle. Le cinéma deviendra le véhicule privilégié de cette mode "rétro" avant la lettre... On subodore que le monde est en train de changer, que la comédie mondaine vit ses derniers beaux jours. On tire les dernières cartouches, non sans mélancolie. Des films tels que Cavalcade d'amour, Trois valses, Le Chasseur de chez Maxim's (qui fait l'objet, en 1939, d'une troisième version filmée), disent bien ce regret d'un temps qui n'est plus, et dont on clame vaguement la nostalgie.

Cette production ne serait rien s'il n'y avait pour la soutenir une prodigieuse pépinière d'acteurs, presque tous venus du théâtre, et qui se sont imposés en force à l'écran. Cela a commencé par Raimu, dont on connaît la carrière prestigieuse à la scène avant qu'il ne se laisse convaincre, par Guitry et Pagnol, d'affronter les caméras. On l'avait vu dans "L'école des cocottes", dans "Un homme en habit", dans "La huitième femme de Barbe-bleue" et dans d'innombrables "revues" de Rip. Au cinéma, s'il est vrai que ce fut surtout Pagnol qui l'imposa, il ne faut pas oublier ses rôles de grand ou petit bourgeois, souvent cocu ou atteint du démon de midi, dans La chaste Suzanne, Le Roi, Le fauteuil 47 ou Monsieur Brotonneau. Raimu apporte à la comédie mondaine une verve, une démesure qui ne sont pas négligeables. Un autre grand spécialiste du genre est Jules Berry, avec son insolence, son cynisme, sa fantaisie gestuelle inimitable. C'est à Jules Berry que l'on doit ce film méconnu, que je regrette beaucoup que vous ne puissiez voir, qu'est Baccarat d'Yves Mirande, qui est peut-être la comédie mondaine la plus parfaite que je connaisse. Si l'on peut déceler dans ces films - comme je l'ai laissé entendre - des germes de critique sociale, n'est-ce pas à un acteur comme Berry qu'on le doit ? La seule présence de ce "flambeur" suffit en tout cas à conférer un rayonnement et un dynamisme propres à des films tels que L'habit vert, Le Club des aristocrates ou Rigol-boche, sans parler de ceux écrits ou réalisés par son ami et complice Yves Mirande.

Je crois qu'il faut citer aussi en première ligne le vieil ours André Lefaut, célèbre par sa diction embarrassée, sa voix pâteuse et son air bourru. Il est magnifique en prince Michel de Tovaritch ou en décafé jouant les pères nobles dans Ils étaient neuf

célibataires. Dans sa lignée, on inscrira le génial, l'inoubliable et encore trop méconnu Saturnin Fabre, sorte de "père fouettard à la voix d'asthmatique" (comme le décrit Chirat) qui entre 1935 et 1940 apparut dans plus de trente films, dont Sept hommes une femme de Mirande, Désiré de Guitry, Monsieur Brotonneau, Battement de coeur, etc... Le "grain de folie" que comporte la comédie mondaine, c'est lui qui l'y sème, fuitivement mais efficacement. Font également partie de la famille : Lucien Baroux, Armand Bernard, Victor Boucher, Pierre Brasseur, Fernand Gravey et bien d'autres. Parmi les vedettes féminines, je retiendra en priorité la truculente Elvire Popesco, égale à elle-même dans tous ses rôles, puis Marquerite Moreno, Betty Stockfeld, Vera Korène, Danielle Darrieux (la benjamine), Simone Berriau (excellente dans La tendre ennemie) et même Gaby Morlay, que l'on verra plutôt briller dans le mélodrame mais qui fut également une "mondaine" parfaite dans Le Roi ou Quadrille, comme vous l'avez pu constater hier. Et je ne dis rien des obscurs, des sans-grade, les Jacques Baumer, les Gaston Dupré, les Paulette Dubost, sans lesquels la comédie mondaine ne serait pas tout à fait ce qu'elle est. Leur discrète présence apporte à ces films, au détour d'une séquence, un caractère, un piment particuliers.

Ces acteurs sont là, bien entendu, pour mettre en valeur un dialogue. Ce dialogue, déjà rodé à la scène, et plus ou moins adapté aux exigences de l'écran, est signé des grands maîtres du Boulevard, qui ont repris du service. Je ne m'étendrai pas sur Sacha Guitry dont les "mots", à la ville comme au théâtre, sont célèbres, Raymonde Borde devant vous en parler tout-à-l'heure ; ni ne reviendrai sur Yves Mirande, qui a été le plus caractéristique - sinon le plus doué - des auteurs/metteurs en scène de comédies mondaines de l'écran français à la veille de la guerre. Il faut citer aussi Louis Verneuil, auteur, entre autres, de Dora Nelson (1935), du Fauteuil 47 et de L'habit vert (1937), du Roi et surtout d'Avec le sourire (1936), ce dernier film (interprété par Maurice Chevalier et André Lefaur et réalisé par Maurice Tourneur) d'une rare audace anarchisante pour son époque. Raymond Chirat, qui a consacré une note à Verneuil dans "Les Cahiers de la Cinémathèque de Toulouse", décrit Verneuil comme un héritier d'Eugène Scribe, habile à dévoiler, au tournant du vaudeville, un miroir peu complaisant de la société de son temps. "Moraliste serait un grand mot,

écrit Chirat, mais son sourire devait cacher plus de pessimisme qu'on aurait pu le penser, et sa fin lamentable, les veines ouvertes dans sa baignoire, confirme cette idée". Ce qui tendrait à prouver (j'avance là une hypothèse) que la comédie mondaine cache peut-être, derrière ses flonflons, une secrète amertume ; qu'il plane sur ces danses de pantin et ces intrigues fabriquées une tenace odeur de pourriture

On citera encore Roger Ferdinand (un autre vieux routier des scènes parisiennes : Le Président Haudecoeur), Bernard Zimmer (Le veau gras), Michel Duran (Trois ... six ... neuf), Henri Jeanson (sur lequel il faudrait s'étendre, nous n'en avons pas le temps), et, plus inattendu, Jacques Prévert, qui paya son tribut à la comédie mondaine, par exemple dans Un oiseau rare de Richard Pottier (1935). Jeanson et Prévert sont des écrivains de cinéma plutôt que de théâtre, leur dialogue est donc conçu dans une optique plus "visuelle", leur langage est plus sec, leurs gags moins imprégnés de clichés boulevardiers. Il est significatif, d'ailleurs, qu'ils ont sacrifié au genre moins que les autres, lui préférant les chemins plus neufs du réalisme poétique.

Quant à la mise en scène cinématographique proprement dite, dans ces sortes d'affaires, il faut bien dire que sa part est infime, pour ne pas dire inexistante. A l'exception de Guitry qui, beaucoup plus qu'on ne l'a dit (et que lui-même l'a prétendu), avait un sens certain - quoiqu'assez instinctif - du langage cinématographique, du rythme propre à l'écran (on le voit bien dans Le roman du tricheur, dans les Neuf célibataires et même dans le trépidant Quadrille), on cherchera en vain chez les prolifiques pourvoyeurs de comédies mondaines, les Père Colombier, les Maurice Cammage, les René Guissart, les Léo Joannon, le moindre effet de caméra, la moindre audace formelle. Mais après tout était-ce bien nécessaire ? La caméra s'installe sur le trou du souffleur, ou au premier rang d'orchestre, et n'en bouge plus guère. Parfois, chez Berthomieu, une précipitation soudaine, presque incongrue, annonce quelque chose, puis l'on retombe vite dans la routine. Cela dit, il y a quelques exemples intéressants, émanant de ceux qui n'ont abordé le genre que par accident, et y ont injecté leur style propre, transcendant sans peine les données initiales. C'est le cas de Max Ophuls dans La tendre ennemie: la comédie



mondaine se change alors en apologue féérique, une auréole de poésie enveloppe chaque scène, chaque dialogue. C'est le cas de Marcel L'Herbier dans La comédie du bonheur, plus proche à vrai dire du théâtre d'avant-garde (Evreinoff) que du Boulevard ("j'ai voulu, dit-il, faire quelque chose d'un peu surréaliste"). C'est le cas, bien sûr, de Jean Renoir dans La règle du jeu, chef-d'oeuvre absolu de la "comédie mondaine" mais aussi du cinéma tout court : il est vrai que là nous ne sommes plus au Boulevard, mais du côté de chez Beaumarchais ou Marivaux. On sauvera aussi, je crois, Raymond Bernard qui, avec Cavalcade d'amour (et la collaboration de Jean Anouilh, Jean Aurenche, Michel Simon, Saturnin Fabre et bien d'autres), a réussi à conférer au genre une allégresse et une vivacité inhabituelles : il s'agit d'une comédie mondaine au second degré en quelque sorte, d'une réflexion (lucide) sur un genre moribond. On isolera enfin le cas d'Henri Decoin qui réussit presque, dans Battement de coeur, à donner à la "comédie parisienne" d'authentiques lettres de noblesse, à la doter d'une élégance, d'une virtuosité qui ne sont pas sans rappeler la comédie américaine - il s'inspira d'ailleurs ouvertement de Lady for a day de Capra. Il lui manquait peut-être, comme d'ailleurs aux autres cinéastes que j'ai cités, les moyens, la perfection technique nécessaires à l'élaboration d'un genre, à sa cristallisation définitive.

#### Jerzy TOEPLITZ

Merci, professeur Beylie, pour votre rapport. Nous pouvons maintenant donner place à une série de communications qui compléteront le cadre dessiné par les deux rapports de base. Donnons d'abord la parole au professeur Paolo Puppa, de l'Université de Padova, spécialiste du théâtre italien.

#### Paolo PUPPA

Riservandomi di presentare domani una comunicazione in cui affronto alcuni temi autonomi rispetto a quelli di oggi, vorrei fare adesso solo una brevissima considerazione su quanto ha detto Ernesto Laura.

Ci sono due punti che mi lasciano alquanto perplessi, due definizioni o etichette che la sua relazione ha messo in campo. Innanzi tutto quando parla del

genere ungherese e sostiene che nella commedia dei telefoni bianchi l'elemento magiaro sarebbe prevalso, per certi versi, sui meccanismi del vaudeville, soprattutto sulla linea Labiche-Feydeau. Io ho visto ieri sera Mille lire al mese di Max Neufeld. Certo in esso la tematica, l'ideologia sessuale è indubbiamente censurata, l'aspetto edonistico è rimosso. Tuttavia questo film non può essere analizzato linguisticamente senza trovare puntualmente lo stesso meccanismo che regola la commedia francese, senza ritrovare per esempio quella che si chiama "la cultura della porta". Lo stesso Laura, a proposito dei testi di Feydeau, ha parlato di meccanismi di orologeria di una perfezione quasi svizzera. Ebbene, il meccanismo della porta aperta e chiusa e certe forme quasi oniroidi di ripetizioni meccaniche sono puntualmente presenti in Mille lire al mese: sembra quasi di ritrovarsi, magari in una versione crepuscolare, di fronte a un'opera come L'albergo del libero scambio di Feydeau appunto. E anche per quanto riguarda l'aspetto erotico o edonistico, pur se questo film appare riverniciato da una mano di bianco, tuttavia il meccanismo degli scambi di persona, e quindi di adulterio universale liberato, sono tutti presenti: il gioco delle coppie, l'incrociarsi meccanico di queste specie di flirt, che potrebbero avere altri esiti, meno innocui, l'alternarsi dei fidanzati, sono tutti elementi che, al di là della evidente rimozione degli aspetti più strettamente erotici, come meccanismo di polverizzazione della coppia monogamica sono presenti ugualmente.

La prima domanda allora è questa; come mai questa rimozione del genere vaudeville, del genere erotico, attuata magari attraverso il sentimentalismo magiaro, non elimina però né la struttura linguistica del gioco della porta, né le presenze di queste coppie incrociate?

L'altra osservazione si riferisce alla definizione che Laura ha dato del cinema di Camerini come di commedia antiborghese o popolare, contrapposta a quella dei telefoni bianchi, alla commedia dei frac e dello champagne. A me pare che per Camerini più che di commedia popolare dovremmo parlare di una commedia sostanzialmente borghese in veste populista (Marx definiva il populismo non tanto l'avanzamento di una cultura proletaria quanto l'arretramento di una cultura broghese). D'altro canto questo populismo è riscontrabile in una

certa produzione teatrale dei primi decenni del secolo. Ed è un atteggiamento tipicamente classista: vi è un certo tipo di teatro - penso alla linea che va da Giacinto Gallina a Gino Rocca - in cui la minaccia della cultura proletaria o delle classi subalterne viene esorcizzata presentando queste classi da un lato con quelle connotazioni di "poareti ma onesti" che è poi il titolo di una celebre commedia di Gallina, cioè del povero che è fiero delle proprie virtù di lavoratore, pago del proprio destino, e dall'altro presentando la società medio o alto-borghese con i cliché della cultura piccolo-borghese, cioè come una società corrotta ed anche svaporata, incapace di agire positivamente.

La strategia essenzialmente piccolo-borghese, nella sostanziale affermazione che ogni classe deve stare al suo posto. Tornando a Camerini, Il signor Max non è che un lungo viaggio verso il tentativo di uscire da una certa classe sociale con la finzione, col travestimento, tentativo destinato ad abortire e a concludersi con una specie di esaltazione delle classi separate. E' un tipico meccanismo tardo-goldoniano, la cui origine va cercata nell'Italia umbertina, di un teatro dell'età umbertina, in cui sono frequenti questi tentativi di uscita da una classe verso l'altra, tentativi che poi risultano sconfitti mentre vengono esaltate le differenze sociali. Presentare il "povero", tranquillo, laborioso e onesto che tenta il viaggio verso l'evasione ma poi rientra nei ranghi, è un fenomeno in qualche modo esorcizzante e tranquillizzante, la cui matrice, più che popolare o antiborghese, mi pare sia strettamente organica a quella stessa borghesia che aveva a suo tempo, a fine secolo, respinto il tentativo di un Bertolazzi di presentare un povero rissoso, anche disonesto, turbolento e quindi inquietante, mentre aveva accolto la concezione di un Gallina, del povero come di un essere tranquillo, onesto e innocuo.

#### Mario VERDONE

Trovo molto interessanti queste incursioni sui rapporti tra cinema e teatro. Rilevo semmai che non si è parlato abbastanza del teatro italiano contemporaneo o immediatamente precedente alla commedia dei telefoni bianchi.

Sappiamo benissimo che all'inizio degli anni Trenta

c'è in Italia un teatro "filosofeggiante" che fa capo a Pirandello, c'è un teatro "sorridente", impersonato da De Benedetti, e poi c'è un teatro che cerca di fondere il sorriso con la filosofia, ed è il teatro del "grottesco". Io credo che tutta la commedia non solo italiana ma europea, dei telefoni bianchi dovrebbe essere confrontata con questo teatro del grottesco. Vorrei sottolineare che i due autori italiani più tradotti all'estero, in questo periodo, erano appunto Pirandello e De Benedetti. Ma il grottesco (con Chiarelli: La maschera e il volto, con Antonelli, e con lo stesso Pirandello, che in certo senso è il capostipite di tutti i grotteschi) a me pare che sia stato sentito anche in certi film francesi o cecoslovacchi. Si è parlato molto, finora, di Kristian di M. Fric: ma Kristian, a mio avviso (con tutte le riserve da fare su una ricerca appena avviata, che può condurre anche su strade sbagliate), è un autentico grottesco. Nel grottesco, molto spesso - pensiamo a La maschera e il volto o a Il fu Mattia Pascal -, c'è un protagonista che è costretto a nascondersi; Kristian è invece un protagonista obbligato a rivelarsi. Ma del grottesco il film di Fric ha non soltanto questi segni, che possono anche rivelarsi esteriori, ma il tipo di ragionamento, il dialogo, la maniera di persuadere che ha il personaggio, che è tipico di autori come Chiarelli o Antonelli. Mi pare dunque, questa, una linea di ricerca abbastanza importante: mettere in evidenza il rapporto fra teatro del grottesco e commedia cinematografica non solo italiana ma anche europea, ricercare le influenze che può avere avuto anche su film cecoslovacchi o finlandesi non soltanto il teatro di un Chiarelli, di un Antonelli e, soprattutto, di un Pirandello, ma anche la commedia debenedettiana, spesso poco ricordata, forse anche a causa del fatto che De Benedetti, essendo ebreo, dovette per anni nascondersi sotto pseudonimi o lavorare in forma anonima (pensiamo a Quattro passi fra le nuvole, che è molto più De Benedetti che Zavattini).

Mi sembra che questa ipotesi vada tenuta presente, se non altro come linea di ricerca futura.

Guido CINCOTTI

L'ipotesi di ricerca avanzata da Verdone è certamente suggestiva, anche perchè certe connessioni sono innegabili e qualche volta anche abbastanza strette. Mi lascia un po' perplesso, però, tutto il quadro di

riferimenti fatto da Verdone sui rapporti fra la commedia cinematografica italiana, e più vastamente quella europea e il teatro del grottesco, che cronologicamente presenta una sfasatura notevole rispetto a quella. Verdone ha forse insistito un po' troppo, forzando i termini cronologici, dal momento che egli sa bene che il teatro del grottesco è di alcuni lustri precedente: fiorisce in Italia all'inizio degli anni Venti e non degli anni Trenta. Anzi anche prima: se è vero, come credo di ricordare (ma evidentemente non posso documentarmi sur le coup) che La maschera e il volto è del 1916, L'uomo che incontrò se stesso è antecedente al 1920, e che le commedie di Enrico Cavacchioli, altro autore che potrebbe essere ricordato, sono degli anni della guerra, e altrettanto dicasi per Rosso di San Secondo, certo il più importante di tutti, che scrive Marionette, che passione nel 1918 o '19.

I rapporti della commedia cinematografica vanno invece stabiliti, mi pare, con un altro tipo teatro, "leggero" sì - De Benedetti fa scuola in questo senso -, ma anche psicologista e a volte intimista. Penso, in Italia, a Cesare Giulio Viola, a Guido Cantini, a Gherardo Gherardi, a Vincenzo Tieri ed altri; in Francia, più sottilmente, ad autori come Amiel, Vildrac, Gantillon, Natanson, Bernard (Jean-Jacques, non Tristan, naturalmente), per non parlare di Géraldy, che viene un po' prima. E ancora Achard, Bourdet, André Savoir, Jacques Deval, André Roussin già citato da Beylie, e ancora Pagnol e Guitry, già citati, che assieme ad alcuni dei precedenti si sono anche molto occupati, ed è significativo, di cinema. Per la Gran Bretagna andrebbero ricordati Noel Coward, Priestley, Somerset Maugham: per la Germania, a parte gli espressionisti che non entrano nel nostro discorso, un Kurt Goetz o uno Zuckmayer; per la Polonia o la Cecoslovacchia, autori dai nomi troppo difficili perchè io possa pronunciarli davanti al nostro presidente Toeplitz; per l'Ungheria Herczeg o Bús Fekete o László Fodor, già citati da Laura.

Tutti autori attivi tra gli anni '20 e '30, tutti appartenenti ad un'area culturale nella quale gravitano anche, e non sempre marginalmente, gli autori italiani che ho citato; e che danno spesso un apporto diretto o indiretto anche al cinema dei telefoni bianchi fornendo copioni o talvolta scrivendone appositamente.

Certo, fatte le dovute differenze, De Benedetti vale Herczeg, e Cantini vale Bourdet. Il gusto è quello, il livello è quello, ed è un livello, bisogna convenirne, non particolarmente alto. Ma a me preme sottolineare due punti: innanzi tutto rilevare come sia questo, il teatro di questi autori che ho citato, quello che domina in Italia e in Europa negli anni Trenta, e che pertanto serve da modello diretto o indiretto per i registi delle commedie mondane: De Benedetti o Cantini fanno aggio non solo su Chiarelli o Rosso di San Secondo, che già non vengono quasi più rappresentati, ma sullo stesso Pirandello, che è ancora nel repertorio di tutte le maggiori compagnie, ma è quasi sopportato come una specie di disgrazia nazionale cui bisogna pur rendere omaggio. Oggi si mette in scena Enrico IV in omaggio alla cultura, e domani si rispolvera La volpe azzurra o Questi ragazzi per soddisfare la cassetta. E vediamo anche un autore come Ugo Betti, che aveva esordito proprio con un grottesco (o farsa tragica, se preferite) come Il diluvio (che è del '31, se non ricordo male) passare pian piano al teatro leggero, sorridente e dolcemente (parlo degli anni Trenta: nel dopoguerra sarà diverso) per farsi accettare dal pubblico. E ne avrà in premio la riduzione cinematografica di I nostri sogni.

Il secondo punto, più importante a mio avviso, è questo: i film che si ispirano a questo tipo di teatro dominante negli anni trenta in Europa, sono tutto considerato, e malgrado l'opinione corrente, superiori ai modelli. Lo sono in virtù del fatto che mentre queste commedie - parlo soprattutto di quelle italiane - raramente vanno al di là di un puro gioco d'intrecci, peraltro sempre simili a se stessi, privi di invenzioni teatrali, i film corrispondenti riescono abbastanza spesso - e lo stiamo constatando anche qui a Rapallo -, proprio in virtù di un ritmo cinematografico, dell'utilizzazione appropriata degli elementi peculiari del linguaggio filmico, a conseguire una loro autonomia. Direi dunque che il cinema mondano degli anni trenta è più interessante e duraturo degli stessi modelli teatrali da cui parte. Per questo mi sembra giusto questo nostro tentativo di disseppezzarlo da un troppo lungo oblio, non certo per farne un'esaltazione acritica, sia chiaro, ma se non altro per ristudiarlo e valutarlo in una prospettiva diversa da quella del passato. Se il teatro da cui parte il cinema dei telefoni bianchi è un teatro di cattiva qualità, il cinema dà

invece dei prodotti a volte pessimi, talvolta mediocri, ma in taluni casi addirittura eccellenti, così come questa esemplificazione che stiamo facendo a Rapallo, benché incompleta, sta dimostrando.

#### Vittorio BOARINI

Io vorrei riportare l'attenzione agli elementi di carattere generale che sono stati portati dalla relazione di Laura, e che mi sembrano in parte confermati dalla relazione di Beylie. La domanda fondamentale mi sembra questa : che cosa rappresenta, nei suoi termini generali, il cinema europeo dei telefoni bianchi ?

A me pare che il cinema dei telefoni bianchi sia una delle espressioni più significative della restaurazione, del richiamo all'ordine, che avviene in Europa nel periodo fra le due guerre. Ma è ancora qualcosa di più : una sorta di risposta, e al tempo stesso di acquisizione, dei modelli generali che si vanno diffondendo nel mondo, e che sono modelli di un'industria culturale che ormai nella fase di completo decollo. Vorrei ricordare a Laura che l'irruzione dell'America in Europa è precedente alla sua irruzione cinematografica, ed è immediatamente successiva alla fine della prima guerra mondiale. Il jazz : gli anni Venti sono gli anni in cui il modello americano nel senso più astratto, cioè di produzione industriale di cultura e di diffusione industriale di modelli culturali, irrompe in Europa.

E l'Europa accetta questo modello e lo articola secondo modalità tipicamente europee. Io credo che il cinema dei telefoni bianchi sia l'esempio più chiaro di accettazione di un modello culturale industrialmente sviluppato, che viene articolato secondo modalità europee. Si sente che c'è una cultura teatrale musicale europea (l'operetta), ci son tutti i residui di una cultura aristocratica (cultura intesa in senso antropologico, cioè modi di vivere, modelli di identificazione, tipologie), c'è una civiltà che nella sua stereotipizzazione diventa una civiltà da operetta. I telefoni bianchi sono la nuova operetta : un'operetta prodotta tecnologicamente, industrialmente, in una tipizzazione che è generalizzante, in cui ciascuno può identificarsi. Ecco perchè questo cinema, anche nei paesi dominati da regimi straordinariamente ideologizzati, appare privo di ideologia.

Naturalmente è anch'esso frutto di un'ideologia : ma apparentemente si rivolgono a un pubblico differenziato, al di sopra di ogni divisione ideologica, essendo puri modelli di comportamenti, in cui ci si può identificare. Pura gratificazione, puro divertimento, pura evasione, com'è stato detto : ma in senso specifico, nel senso che è un prodotto straordinariamente popolare. Questo dato mi sembra molto facile da riscontrare in questi prodotti.

Il discorso diventa particolarmente significativo se lo rivolgiamo all'Italia: un paese retto da un regime ideologico, il quale usa costantemente, nella vita quotidiana, simboli e rituali ideologici, stemmi, distintivi, labari, parole d'ordine, slogan continui, martellanti; e in questa produzione cinematografica tutto ciò viene rimosso, abolito, e sostituito da qualcos'altro, che è la fondazione di una cultura di massa, che è un modello assai più alto rispetto all'Italia, è un modello universale, il modello della società di massa moderna.

Ciò pone anche questioni inquietanti: per esempio può risultare che il fascismo non è stato un regime reazionario, bensì uno strumento di ammodernamento del paese, lo ha portato da un livello arretrato, di società agricola, a una civiltà di massa, allineandolo col resto del mondo, dandogli gli strumenti per decollare anch'esso come società industriale moderna, cioè massificata, con una adeguata industria culturale.

L'interesse generale di questo cinema dei telefoni bianchi io credo che consista proprio in questo, nel vedere in esso l'esemplificazione di una produzione industriale, della standardizzazione di un modo di vita, a livello culturale, che è tipica della società industriale moderna, e che già in questo periodo ha una propria dimensione sostanzialmente sovranazionale, universale, planetaria.

E' un aspetto estremamente interessante ed anche molto inquietante, e ci pone degli interrogativi di fronte ai quali io credo sia necessario riflettere con attenzione.



Nedo IVALDI

Vedo che la discussione si va allargando ma anche approfondendo. Io vorrei fare solo una breve osservazione, riallacciandomi all'invito fatto all'inizio dal nostro presidente Toeplitz, di non limitarsi a considerare i capolavori ma di guardare anche al cinema commerciale e - aggiungo io - quello che viene chiamato di "intrattenimento". L'intervento ultimo di Boarini mi offre poi l'occasione per allargare lo sguardo oltre i confini temporali del nostro simposio, volgendo l'attenzione sia al cinema muto sia a fenomeni come quello della commedia all'italiana, che caratterizza gli anni '50 e '60, e ad arrivare fino ai giorni nostri, dominati dal telefilm, da quella mediazione televisiva oggi diffusa così capillarmente.

Guardare al cinema muto - così poco esplorato finora come quello italiano - per osservare le connessioni tra la "commedia in frac" degli anni '10 e '20 e la commedia dei telefoni bianchi. Guardare al cinema degli anni '50 e '60 per osservare l'evoluzione del cinema italiano - ma il discorso può essere allargato a tutto il cinema europeo - dopo la seconda guerra mondiale in fatto di cinema d'intrattenimento, l'evoluzione nella rappresentazione di ambienti e personaggi borghesi, che non a caso riscuote successo soprattutto presso quelle fasce di spettatori dotati di modeste possibilità economiche. E' un'evoluzione che passa sopra alla breve stagione del neorealismo e perpetua la rappresentazione della borghesia, ma in termini mutati: scomparso quell'alone accattivante tipico del cinema degli anni '30, nel quale le convenzioni sociali vengono sempre rispettate, gli adulterii mai consumati e così via, la borghesia viene rappresentata spesso con spirito più pungente, pur se attraverso una mediazione umoristica che renda sempre piacevole l'ascolto.

Ho parlato non a caso di "ascolto": che è il termine che usiamo in televisione per misurare l'incidenza che ha un certo messaggio sulla platea televisiva. Ascolto che da anni, per una serie di fattori e per un diverso modo di utilizzare il tempo libero, si è trasferito dal cinema alla televisione. Quest'ultima presenta - e mi riferisco soprattutto al telefilm - modelli di vita, per lo più stranieri o, diciamo pure, quasi esclusivamente americani, che danno una

particolare immagine di una classe che è pur sempre la borghesia.

E' sempre cinema popolare, come diceva Boarini, che si modifica, si evolve, in base a situazioni politiche, ideologiche, sociali, ma che è sostanzialmente sempre uguale nella sua vocazione, che è di mostrare modelli di vita generalmente accettati, standard di consumismo ardentemente desiderati da quelle classi che non li hanno ancora conseguiti, che vengono suggestivamente mediati da questo genere di film, e, oggi, di telefilm; i quali ultimi, ed è questo il mio invito, andrebbero anch'essi studiati e analizzati.

Bruno VENTAVOLI

L'intervento di Boarini mi stimola a fare una breve considerazione. E' negli anni Trenta, in effetti, che nasce la civiltà di massa, che ha un riscontro preciso in un particolare tipo di cinema : il cinema musicale italiano. C'è l'esplosione del mezzo radiofonico, nascono popolarità improvvise e largamente diffuse, e la produzione italiana - che anche in quell'epoca ha, dal punto di vista economico, caratteristiche abbastanza avventurose - organizza intorno al nome di un cantante, o addirittura intorno a una canzone, tutto un tipo di cinema di grande successo popolare. C'è l'affermazione improvvisa ed intensa di cantanti lirici come Gigli, Schipa, Lugo, Tagliavini, o di cantanti leggeri come Rabagliati o Buti, che consentono un tipo di produzione - ed è questo che vorrei sottolineare - che per le caratteristiche economiche sfugge a quello che potrebbe essere un programma generale di carattere politico (pur rientrando, naturalmente, nell'ideologia di una società) e ci consente oggi di cogliere certi elementi molto precisi che connotano la società del tempo al di là e al di fuori di quello che avrebbe potuto essere il progetto nazionalistico di un certo tipo di produzione italiana. E' un tipo di cinema che si affianca a quello dei telefoni bianchi, ma che non è così asettico, così cereo, così "bianco", ed ha invece caratteri più sanguigni, più semplici, più immediati, ed ha la sua ragion d'essere nell'affermazione di un gusto popolare che è legato al fatto radiofonico.

Domenico MECCOLI

Vorrei pormi un quesito : quali differenze è possibile cogliere tra il cinema leggero dei paesi totalitari, nell'Europa della seconda metà degli anni Trenta, e quello analogo dei paesi democratici? La domanda potrebbe essere ancora più semplice : esiste un cinema "fascista" dei telefoni bianchi?

A me sembra piuttosto azzardato parlare della commedia leggera come dell'oppio con cui l'Europa degli anni '35-40 vuol dimenticare di essere seduta su un vulcano pronto ad esplodere. Tutt'al più, come ha detto Beylie, si può cercar d'individuare delle costanti, delle caratteristiche comuni, ma non si può parlare di una scuola. Prima che nel film alla commedia leggera è legato il teatro, e in tempi meno drammatici. E d'altra parte la drammaticità degli eventi, cui ha fatto accenno Laura nella sua relazione, la loro concatenazione fino allo scoppio del conflitto mondiale, non sono apparsi in tutta la loro evidenza se non a cose fatte (salvo, naturalmente, quei popoli che quegli eventi subirono sulla loro pelle).

Farò qualche esempio : fino a che punto oggi siamo coscienti di ciò che si prepara per il futuro attraverso i conflitti localizzati di cui siamo testimoni? Fino a che punto, per fare un nome, le commedie cinematografiche di un Celentano rispondono a una volontà di nascondere la testa nella sabbia?

La realtà è che la commedia è il filone parallelo che risponde a un generale desiderio d'evasione del pubblico, e in questo senso il bianco dei telefoni assurge a simbolo in quanto, come ha notato Beylie, il bianco è il colore della non identificazione e del non impegno politico e sociale.

Noi possiamo, naturalmente, essere contrari a questo disimpegno, criticarlo, vituperarlo, ma esso esiste; e poichè il cinema è un'industria, stiamo certi che sopravviverà fino a quando avrà il gradimento di quel pubblico che lo frequenta per dimenticare per un paio d'ore gli affanni quotidiani. Che ieri prevalessse l'ispirazione viennese, o il sentimentalismo ungherese ricordato da Laura, o anche, come ha ricordato Ventavoli, l'ispirazione canora, e che oggi prevalga l'ispirazione ridanciana e boccaccesca, non ha molta

importanza se non per il rapporto che si può stabilire con il costume del tempo, in un'analisi di ordine sociologico.

Quanto all'Italia, nel programma di questa rassegna di Rapallo i film di Camerini sono portati come esempi, diretti o indiretti, del valzer sugli abissi che avrebbe caratterizzato l'epoca.

Io vorrei però ricordare che i film di Camerini non piacevano al regime fascista, il quale gli rimproverava l'ispirazione borghese, i personaggi bonari e le loro ambizioni limitate, l'orizzonte ristretto dei loro ideali - come si diceva allora - "pantofolai", in contrasto con gli ideali "eroici" del fascismo lanciato sulla via della grandezza imperiale. Non piacevano al regime le commedie, non piacevano i telefoni bianchi; il regime avrebbe voluto un cinema impegnato, un cinema fascista, e si tentò di crearlo anche definendolo teoricamente ed incoraggiandolo con agevolazioni creditizie e fiscali. Ma questa restò sempre un'aspirazione insoddisfatta.

Non piacevano neanche dal punto di vista industriale, in quanto erano espressione di una produzione avventurosa, frammentaria, che contrastava con l'ambizione di creare quella grande industria cinematografica di cui la creazione di Cinecittà era stata la premessa. In altre parole la commedia leggera era tollerata, non incoraggiata; ed era tollerata non perché ritenuta utile da un punto di vista politico, ma perché comunque essa serviva a creare lavoro, ad incrementare quantitativamente il nostro cinema, a dare l'impressione di una cinematografia fiorente e ricca d'iniziative.

In uno dei cinegiornali Luce proiettati qui in questi giorni abbiamo visto una cronaca della visita fatta da Vittorio Mussolini a Hollywood nel 1937 : visita che non fu certo un successo, dal momento che il figlio del duce trovò un ambiente, se non ostile, appena cortese. Pure il giovane Mussolini non era andato in America per ragioni propagandistiche; ammiratore sfegatato del cinema americano, voleva conoscerne da vicino le strutture produttive. Tornato in Italia, tentò di dar vita a una produzione associata con Hal Roach, fondando un'apposita casa di produzione, che però si limitò a realizzare un solo film, che fu una

commedia.

Un'esperienza fallita, quella di Vittorio Mussolini; ma che testimonia di questo sforzo inteso a creare una grande cinematografia, a reperire capitali, a costituire mezzi tecnici d'avanguardia, ad agire su un piano di assoluta professionalità (vorrei far notare, di passaggio, che in quegli anni tutti i film erano girati in presa diretta).

Questo grandioso disegno non riuscì, per una serie di ragioni, tra le quali alla fine ne emerse una, che sovrastò tutte le altre: la guerra. E durante la guerra si andò animando, in ambienti culturali come i Cineguf, o come la redazione di "Cinema", della quale facevo parte, un dibattito inteso a propugnare un tipo nuovo di cinema, che nascesse dalla realtà e la rispecchiasse. I giovani animatori di questo dibattito non erano teneri verso i film dei telefoni bianchi, ma non erano teneri neanche verso quei pochi esemplari di propaganda retorica ed enfatica che il cinema italiano produsse in quegli anni.

In conclusione, il cinema dei telefoni bianchi non fu l'alternativa a un cinema fascista, perché non ci fu un cinema fascista, così come non ci furono né un teatro né una letteratura fascista. E il cinema di quel tempo non fu solo il cinema dei telefoni bianchi: proprio in quegli anni andava maturando un'esigenza di realtà da cui sarebbe poi scaturito, con naturalezza, il neorealismo.

Paolo PUPPA

Ieri è stata rilevata l'esigenza di affrontare le più varie forme dello spettacolo contemporanee o precedenti al cinema dei telefoni bianchi, e da più parti è stata citata la presenza del repertorio teatrale. Vorrei soffermarmi su questo aspetto: partendo dalla constatazione che il cinema dei telefoni bianchi è stato preparato, in effetti, da un teatro dei telefoni bianchi. E se ci poniamo in un'ottica marziana, uscendo cioè da un arco di tempo così breve, potremo constatare che fra il teatro dei telefoni bianchi e il cinema dei telefoni bianchi si crea come un passaggio da un medium all'altro di una stessa tematica, che ci ricorda per esempio il cantare popolare, che da un'origine bassa ha avuto poi un'utilizzazione letteraria colta, fino ad

essere poi fatto nuovamente ricadere in aree sociali basse.

Ebbene, il passaggio dal teatro al cinema è una "trasmigrazione", come direbbero gli antropologi, da un medium medio-alto, come voleva essere il teatro "boulevard", soprattutto nella sua accezione ottocentesca, teatro della grassa borghesia parigina di origine provinciale, per la quale andare a teatro era uno "status symbol", verso un'area piccolo-borghese universalistica, premessa, com'è stato detto ieri, per una civiltà di massa.

Va osservato innanzi tutto che in questo passaggio il teatro consegna al cinema un potenziale umano, oltre che culturale, che non sempre il cinema sfrutterà in modo adeguato: per esempio gli attori. Vorrei fare un'ipotesi "fanta-culturale": se non ci fosse stata la guerra, questo cinema stava allestendo una macchina di copioni per attori che erano tutti di estrazione teatrale, e la civiltà interpretativa in questi film è spesso superiore alle sceneggiature; addirittura si stava creando una specie di "commedia dell'arte" cinematografica, con tipi fissi. Pensiamo al Melnati di Mille lire al mese: l'"amico" per antonomasia, goffo, disponibile, patetico, spesso balbuziente, esattamente come decine di altri personaggi da lui già creati sul palcoscenico, per esempio in Due dozzine di rose scarlatte, che è di tre anni prima, e in tante altre. E così per altri attori, per altri ruoli: come nelle compagnie ottocentesche, c'era il primo attore, l'attrice brillante, l'ingenua, il padre nobile e così via. Nell'immaginario cinematografico "bianco" si stava tipizzando un'articolazione di tipi fissi: l'amatore (Cialente, De Sica), la bisbetica, puntualmente domata (la Merlini, poi la Silvi), l'ingenua (la Benetti) e così via. Gli sceneggiatori avevano a disposizione un repertorio fisico e umano adatto per dettare dei copioni; e questo non mi pare un fatto negativo, poiché esso ha sempre accompagnato le grandi civiltà dello spettacolo. L'espansione della Commedia dell'arte con le maschere fisse venne favorita dalla possibilità di disporre di interpreti. L'analogo fenomeno del nostro cinema "bianco" venne bruscamente interrotto dalla guerra quando già disponeva di una vasta articolazione d'interpreti di alta efficienza, i quali potevano determinare una sorta di "scrittura" tipologica e psicologica adattissima ad assicurare una notevole conti-

nuità produttiva.

Il passaggio dal teatro al cinema avviene sotto il segno freudiano della rimozione, della censura, secondo una legge sociologica: quando un medium, o un genere, allarga la sua fascia di utenza, inevitabilmente rimuove tutta una serie di tematiche d'avanguardia; il successo del cinema rende generico il suo messaggio. D'altronde, se paragoniamo molti dei successi del teatro di "boulevard" ai film che quasi sempre ne venivano tratti, notiamo in questi ultimi una fortissima autocensura di carattere sessuale. La fortissima rimozione di carattere sociale tipica del clima fascista corrisponde a una rimozione di carattere sessuale. In un libro del sociologo francese Chevalier, "Les classes laborieuses et les classes dangereuses", certe osservazioni sul teatro ottocentesco potrebbero applicarsi al cinema, al momento del passaggio dal teatro al cinema dei telefoni bianchi. Una delle rimozioni di questo tipo di cinema è il lavoro, quasi che il fascismo oscuramente sentisse le difficoltà d'impatto avute al momento in cui era arrivato al potere, e quindi esercitasse di fatto una fortissima censura sociale. Altrettanto forte è la censura sessuale. Il teatro "boulevard", quello classico di un Bataille o di un Bernstein, mostrava immancabilmente camera da pranzo e salotto, come luoghi deputati del "decollo" borghese, che poi si aprivano nella camera da letto, e se lo fa, mostra camere lussuose, asessuate, dove il letto è una sorta di catafalco elegantissimo ma con le lenzuola e il resto perfettamente in ordine. Insomma il cinema parlato, affidandosi alla parola, opera una specie di censura che il teatro non poneva in opera: il testo teatrale, passando al cinema, si sbianca, si autocensura, si affida alla "chiacchiera", evita di mostrare gli spazi corporali, dalla toilette alla camera da letto.

Nel teatro "boulevard" la figura privilegiata era la famosa "donna medusea", cioè l'amante rapace, che distrugge le famiglie, adulta, esperta, spesso nelle sue accezioni russe. Nel passaggio al cinema la donna diventa più giovane, meno inquietante, meno vissuta, più ingenua: spesso è una collegiale, una giovinetta destinata al matrimonio, a un destino di madre, di angelo del focolare, così come imponeva l'educazione del fascismo, il quale aveva abolito la donna lavoratrice. Così come nei film dell'epoca non appare quasi

mai il personaggio dell'operaio, così la donna viene presentata a una sola dimensione: la futura sposa e madre di famiglia. Mentre il teatro "boulevard" ci presenta la famiglia dopo il matrimonio, con tutte le possibili conseguenze di noia, di disfacimento eccetera, il cinema bianco di solito ha una tematica pre-matrimoniale, quando la coppia non è ancora collaudata ma tende ancora a formarsi.

La figura maschile, a sua volta, nel passaggio dal teatro al cinema dei telefoni bianchi subisce un processo di trasformazione. Nel teatro "boulevard" egli è in genere un dongiovanni cinico e corrotto, di ascendenza byroniana, romantica e decadente; nel cinema resta un residuo di dongiovannismo, ma depurato, censurato, tendente borghesemente alla sistemazione matrimoniale. E' irriconoscibile, in questo schema dell'eroe giovanile, fresco, ben rasato, la tematica dell'eroe degli anni venti, coltivata anche dalle avanguardie teatrali e che trovava espressione nella linea artistica e futurista del maschio misogino, dominatore delle femmine, che poi troverà in Mussolini un'allucinante applicazione. Nel maschio del cinema dei telefoni bianchi è possibile un'identificazione umana, piccoloborghese, pantofolaia.

Esaminiamo anche la funzione del comico. Anche qui il passaggio dal teatro al cinema porta delle novità. Il comico si affievolisce, fa sorridere e non più ridere, secondo una strategia propria dei telefoni bianchi. Analizzando il fenomeno sotto la luce della psicanalisi, noi sappiamo che il riso è un'angoscia superata, la liberazione da una paura di morte. Orbene, si può dire che nel cinema dei telefoni bianchi non si vuol mostrare che la gente ha delle angosce, delle paure: si ha una rimozione "bianca" della risata. Una delle angosce del teatro "boulevard" era il conflitto verticale tra vecchi e giovani. Giovani senza soldi ma dotati di forti attrattive sessuali, contrapposti a vecchi con i soldi ma con scarso "appeal" sessuale. Nel passaggio al cinema questo scompare, la rivalità verticale tra vecchi e giovani si appiana in una rivalità orizzontale fra giovani che si contendono una ragazza.

E così anche il tema della "madre cattiva", delineato in tutti i modi nel teatro di un Bernstein o di un Bataille, scompare a favore di una figura materna e



protettiva, al massimo di stratta, ma non medusea.

Si accentua invece, nei confronti del teatro "boulevard", quello che viene chiamato la "sottrazione d'identità" cioè il timore del soggetto di perdere la propria sicurezza, la propria stessa identità. Lo abbiamo visto per esempio in Dora Nelson, così come lo trovavamo in Labiche, in Courteline e in altri.

Il teatro insomma prepara l'avvento del cinema; e nel prepararlo si autocastra, si autocensura. In Italia per esempio il teatro degli anni trenta manca quasi del tutto di quella componente sperimentalistica che aveva caratterizzato gli anni venti soprattutto nella ricerca scenica, più che drammaturgica. La "regia" teatrale degli anni trenta è in una situazione di "impasse", se non di riflusso: tutto il grande fervore sperimentale degli anni venti - Bragaglia e il Teatro degli Indipendenti, ma anche le compagnie Niccodemi-Vergani e Pirandello, anche lo stesso Forzano - si attenua, quasi che il teatro si appresti a consegnare al cinema l'immagine naturalistica di una scena-salotto. E noi troviamo degli autori che negli anni venti erano stati all'avanguardia, e che nel decennio successivo appaiono irriconoscibili. Basti citare il caso dei futuristi Corra e Settemelli, di Bontempelli, ecc.

Un'ultima osservazione riguarda i rapporti tra la cultura dell'epoca fascista e il teatro di "boulevard" cui per molti versi appare legato il cinema dei telefoni bianchi. Sono rapporti, spesso, di contrapposizione: il fascismo tende a creare, contro il teatro "boulevard", delle iniziative teatrali alternative. Osserviamo di passaggio come alcune cose che sembrarono nascere nel 1968 in realtà avevano avuto origine nel fascismo. Il fascismo, per attaccare il teatro "boulevard", che pure, a causa del suo successo, doveva accettare, nel 1929 dà vita, per esempio, al Carro di Tespi, che è l'idea di un decentramento teatrale, certo modellato dalla linea francese di un Copeau ma dotato di una sua autonomia; e nel '36-'37 dà vita al "sabato teatrale", dove non è più la compagnia che si sposta in provincia ma è il pubblico povero - nella concezione fascista sono i pensionati, i lavoratori con un reddito al di sotto di un certo calmiero, giovani con problemi occupazionali - che si sposta in centro per assistere a degli spettacoli teatrali.

Negli anni Trenta il fascismo crea anche le strutture del teatro all'aperto: a Firenze, il Maggio; a Venezia nel '34 apre con la Biennale, sezione Teatro, all'idea, che oggi viene ripresa ma che è un'idea vecchia, inquietante per le sue ambiguità, di grandi spettacoli all'aperto, non più di carattere politico, come voleva il regime, ma che sono un compromesso tra il fascismo della "linea Starace", della Kultur, e un fascismo della "linea Bottai", e porta Goldoni, Shakespeare ecc. nei parchi; crea a Siracusa l'Istituto del Dramma Antico: tenta insomma, se pur vanamente, di interrompere l'azione quotidiana della macchina "teatro boulevard", con un'idea di un teatro eccezionale, all'aperto, festivo, con testi universali o autarchici, che però in effetti è minoritario.

Qual è la distinzione di fondo tra questo progetto di un teatro popolare e il teatro quotidiano boulevard? Il fascismo avrebbe voluto dagli intellettuali la fondazione di un teatro originale, la memoria storica, in termini nietschiani, una storicità monumentale antiquaria: il fascismo voleva che gli intellettuali organici fornissero nelle pièces teatrali, e poi nei copioni cinematografici, i miti delle origini. E due erano, fondamentalmente, questi miti: il primo era la "cultura del fronte", l'idea nazional-popolare della costruzione dell'Italia nuova a partire da Caporetto; l'altro era la cultura della Marcia su Roma. Il cinema "movimento", cioè il fascismo di sinistra, privilegiava la Marcia, mentre il fascismo del "regime", per usare la dialettica di De Felice, cioè il fascismo sistema di potere e di consenso, privilegiava la grande Guerra; là dove il teatro quotidiano boulevard è un teatro non memorizzante, dove non c'è memoria storica e deliberatamente non c'è storicità: è un teatro contemporaneo, che vuole in qualche modo rimuovere questi progetti.

Noi vediamo alcuni dei filoni del teatro leggero boulevard che aprono la strada al cinema dei telefoni bianchi. Ma c'è una figura di cui si è parlato molto, ma che in quegli anni esercitava una specie di egemonia terroristica sul teatro; critici e studiosi lo consideravano uno dei personaggi più importanti: è Gioacchino Forzano. Oggi è quasi del tutto dimenticato, ma Forzano è l'uomo che, dopo aver scritto decine e decine di commedie di grande successo, passa al cinema, e organizza quella specie di piccolo contraltare a Hollywood che è la Tirrenia-Pisorno, complesso di stabilimenti e teatri

di posa tra Pisa e Livorno, la cui funzione primaria doveva essere quella di dare veste cinematografica a molti copioni teatrali, soprattutto suoi.

Dov'è l'importanza di Forzano? Non solo nel fatto che egli impersona in se stesso il passaggio dal teatro al cinema, ma soprattutto nel fatto che egli media il "sublime" del teatro storico monumentale (la sua trilogia scritta assieme a Mussolini: Campo di maggio, Villafranca, Cesare) con il teatro storico alla Sardou: l'eroe politico presentato in camera da letto o alle prese con piccoli fatti quotidiani. Oltre tutto Forzano costruisce dei miti che poi il teatro boulevard degli anni '35 presterà al cinema. Per fare un esempio, nel 1929 ha un enorme successo Jack Broder, che è una commedia leggera in cui una ragazzina povera, vestita con una tuta da lavoro, viene vista e subito ingaggiata da un regista americano, che la porta a Hollywood lanciandola come un secondo Chaplin. La ragazza, benché diventata ricca e famosa, ha una gran nostalgia della sua Lucchesia, e quando incontra un giovane figurinaio suo conterraneo se ne torna con lui in Toscana. Nella commedia L'America del cinema viene legata da Forzano all'idea dell'esotico, che noi sappiamo essere molto spesso una rimozione dell'erotico.

Forzano mostra anche la Russia: in Gutlibi, del 1925, c'è una donna nostalgica degli zar, alle prese con un pugile negro americano e con un mostruoso e deforme commissario del popolo bolscevico, che serve a dar l'immagine di un paese stritolato da quella macchina mostruosa che è il leninismo. In Un colpo di vento, grandissimo successo del 1930, c'è un anziano misantropo, che vive solo e non ha mai rivolto la parola ai vicini di casa. Quando, per un contrattempo, la porta di casa gli si chiude alle spalle lasciandolo in mutandoni sul pianerottolo, non sa come fare e si rivolge a una ragazzina che sale le scale, offrendole del denaro perché corra a chiamare un fabbro. Lo vedono, lo accusano di essere un vecchio satiro, lo perseguitano in tutti i modi, fino a fargli sfiorare la tragedia, poi tutto se chiarisce e c'è il lieto fine.

Il genere "commedia del consenso" ha tre figure cardine. La prima è quella di De Benedetti, che a sua volta recupera da Forzano determinati temi. Lohenqrin (1934) è un personaggio che torna dall'America; tutti lo considerano un gran seduttore, ma egli si rivelerà

un personaggio insulso. Due dozzine di rose scarlatte (1936) è un "marivaudage" basato sui classici scambi di coppie dovuti a una serie di equivoci, che poi si chiariranno. Uno dei successi più grandi l'ottenne Giuseppe Adami con Felicita Colombo (1935) interpretato da Dina Galli, che presenta uno scontro di classe tra borghesi e aristocratici. Questo è un tratto non infrequente nel teatro boulevard, che presenta spesso questo attacco alla classe aristocratica. E' certo una regressione, dato che ormai la novità non esiste più, però resta questo tratto pseudo-rivoluzionario del borghese che prende in giro il nobile, squattrinato, corrotto, che viene salvato dal borghese efficiente che lavora. In qualche modo la tematica rivoluzionaria della fine del settecento - pensiamo a Beaumarchais - viene rispolverata qualche volta dal teatro boulevard.

Il terzo cardine è Gherardo Gherardi - fra l'altro, sceneggiatore di Mille lire al mese -, che nella commedia di successo Trucature (1933) mostra una coppia di genitori che, preoccupati per il matrimonio del figlio con una parigina, simbolo di corruzione, fingono di darsi alla pazzia gioia per mostrare lo squallore di una coppia dissoluta e riportano la coppia giovane nei binari di una sana moralità.

Accanto a questa presenza del teatro boulevard va segnalata quella di un teatro più sobrio, crepuscolare e intimistico, che alimenta a sua volta il cinema. E' un teatro che talvolta sfiora la tragedia, senza però mai raggiungerla. Citiamo alcuni esempi italiani. Luigi Bonelli in Cicero (1934) ci presenta un avvocato disperato perchè non avvengono più liti (sembra quasi una parafrasi della situazione dei quotidiani italiani, limitati e censurati dall'abolizione della cronaca nera). Sarebbe interessante confrontare questo teatro crepuscolare intimistico con il teatro del Front Populaire (che ha il suo pendant nel cinema delle nebbie alla Marcel Carné): è un teatro non squallidamente boulevard, ma medio-boulevard. Prendiamo Viola, Cantini, Lodovici e Lopez: ecco un interessante quadrilatero che fornisce una rimasticatura di vicende nordiche, strindberghiane, wedekindiane, ma la fornisce tagliando ogni urlo di disperazione: la famiglia come inferno (pensiamo a La ruota di Lodovici, in cui la protagonista è perennemente "violentata" dal marito che non ama, e sogna disperatamente il grande amore, finché alla fine si ucciderà) e altre situazioni analoghe.

Queste commedie sono una specie di cerniera fra il teatro leggero e un teatro più alto, di tono mitteleuropeo o nordico, mostrano oltre tutto un lavoro di censura: le situazioni infernali vengono trasformate in uno "spleen" malinconico che raramente degenera in tragedia, e restano come sospese, secondo una tradizione del "teatro del silenzio" che fa capo a un Lenormand, a un Vildrac. Il cinema dei telefoni bianchi esce preparato da una scena teatrale che si è autocensurata, ha rinunciato, direi, a tutte le funzioni del dissenso ma ha rinunciato anche a qualsiasi ipotesi di tragedia.

#### Raymond BORDE

Claude Beylie vous a fait une description très précise de la comédie mondaine en France avant la guerre. Il vous a parlé des films et des cinéastes, c'est-à-dire de la production. Je voudrais me placer du point de vue du public, c'est-à-dire de la consommation. Que signifiaient ces films pour les spectateurs ? Comment étaient-ils reçus ? Mais il ne s'agit pas que du public français. Je suis persuadé que les conclusions auxquelles nous pourrions aboutir vaudront aussi pour le public italien ou anglais de la même époque.

La première question est la suivante : à quels besoins psychologiques, les comédies aristocratiques à téléphones blancs répondaient-elles ? On a déjà dit ici qu'à la veille de la deuxième guerre mondiale, elles jouaient le rôle de négation du danger, de recul dans le rêve et dans l'évasion, qu'elles faisaient oublier les nuages qui s'accumulaient sur l'Europe. Tout cela est vrai, mais je pense qu'elles avaient une autre fonction beaucoup plus immédiate. Elles donnaient au grand public la possibilité de pénétrer par la caméra, c'est-à-dire par procuration, dans un monde fermé, inaccessible : celui des palaces, des habits de soirée, des robes longues, des cocktails, des casinos, des hôtels particuliers, des villas sur la Côte d'Azur, des concours d'élégance automobile et des chauffeurs de grande maison.

C'est que, française ou non, la société d'avant guerre était beaucoup plus cloisonnée qu'aujourd'hui, en classes et en castes. Le public des salles de cinéma était formé, pour l'essentiel, de prolétaires, de gens modestes de petits bourgeois, qui voyageaient en troisième classe dans les trains, qui n'avaient jamais

franchi le seuil d'un restaurant chic, qui rêvaient de la Riviera et qui imaginaient que l'aristocratie est une fête perpétuelle. Aux comédies mondaines, on ne demandait ni d'être drôles - elles le sont très rarement - ni d'être tristes, mais simplement d'ouvrir la porte interdite et de donner la vision du luxe.

Le cinéma ne fonctionnait pas comme le théâtre. Claude Beylie a pu dire qu'à Paris, l'aristocratie allait chercher son propre reflet sur la scène du Théâtre des Mathurins ou du Palais Royal. Mais le même vaudeville, la même comédie, filmés pour des millions de spectateurs et non plus pour l'élite, changeaient de sens et jouaient un tout autre rôle : celui d'une porte ouverte à la dérobée sur une zone interdite. Le pauvre était le voyeur du riche.

D'où l'importance des smokings, des habits, des robes du soir, à une époque où les différences sociales passaient par des différences de vêtements. Une femme du peuple allait dans la rue en cheveux, mais jamais une petite bourgeoise n'aurait oublié son chapeau. Les uns portaient des casquettes, les autres mettaient des cravates et les détails vestimentaires définissaient la situation de chacun avec une précision fantastique. D'ailleurs, quand on regarde une photo de foule des années 30, on peut immédiatement, rien qu'au costume et à l'allure, localiser les ouvriers, les bureaucrates et les patrons. Et c'était valable pour tous les âges : un "gosse de riche" était aussi reconnaissable, aussi singulier qu'un fils de prolétaire.

Dans les films de téléphone blanc, la tenue de soirée va donc marquer de son éclat les images les plus fortes, celles qui compteront dans l'imaginaire. Le séducteur s'habillera devant la caméra dans une sorte de rite calculé et superbe, un peu comme le toreador revêt solennellement sa tenue de combat, son "habit de lumière" avant d'aller dans l'arène. Nous avons vu ici, à Rapallo, un film extrêmement typique, venu d'Angleterre, SCHOOL FOR HUSBANDS, qui débutait par deux scènes étonnantes. A sa coiffeuse, dans un boudoir l'héroïne se faisait une beauté et chacun de ses gestes la transformait progressivement en créature de rêve. Elle émergeait du quotidien. Elle devenait un emblème social, tandis que l'homme suivant la même trajectoire, dans sa salle de bains. Il n'en finissait pas de se bichonner, d'endosser ses atours, et de se

métamorphoser en séducteur de la nuit.

Ce mécanisme initiatique, qui produisait des personnages impeccables et calamistrés, sur fonds de whisky, de champagne et d'Hôtel Ritz, jouait dans toutes les comédies mondaines. En ce sens, les films venus d'Italie, de France ou de Hongrie étaient interchangeables. A Budapest ou à Paris, les amants en smokings et les femmes en robes longues arrachaient les spectateurs besogneux à la même grisaille, celle de la vie de tous les jours. Parmi les 20 longs métrages qui ont été présentés ici, nous avons eu plusieurs exemples de comédies à cheval sur deux pays où elles avaient la même fonction : DORA NELSON de Mario Soldati avait d'abord été tourné en France par René Guissart. BATTICORE et BATTEMENT DE COEUR ont été réalisés la même année, en Italie et en France, par Mario Camerini et Henri Decoin. LES AMANTS TERRIBLES de Marc Allegret transcrivent une pièce anglaise de Noël Coward. C'est significatif.

D'ailleurs on peut se demander si le public européen n'accueillait pas dans le même esprit les comédies américaines, celles de la Fox ou de la Métro, avec leurs personnages de millionnaires et d'héritières excentriques. On peut se demander si Franchot Tone ou Melwyn Douglas n'étaient pas l'équivalent affectif des jeunes premiers de Monte-Carlo, et s'il n'y avait pas osmose, à la veille de la guerre, entre tous les téléphones blancs, ceux de Rome et ceux d'Hollywood.

Une dernière remarque : tous ces films étaient joués au premier degré. Ils n'avaient aucune ambition artistique ou intellectuelle, ce qui confirmerait qu'ils étaient moulés sur les besoins du grand public, un peu comme aujourd'hui les séries télévisées du type DALLAS. On n'y faisait aucune recherche. Le metteur en scène plantait sa caméra dans des décors cossus où il lançait les comédiens. La meilleure preuve en est le comportement de Sacha Guitry. Autant Guitry était excellent cinéaste dans LE ROMAN D'UN TRICHEUR ou LES PERLES DE LA COURONNE, autant il se moquait de la technique dans les films qu'il tirait de ses pièces mondaines, QUADRILLE, FAISONS UN REVE. Alors il se bornait à transcrire du théâtre.

Concluons. Les "Telefoni bianchi" constituent un processus de pénétration dans la vie romanesque des

capitalistes. Ils ouvrent à l'imagination une terre inconnue, celle des puissants de ce monde. Vrais ou faux, ils donnent aux ouvriers un accès sur l'ennemi de classe. Ils auraient dû logiquement entraîner l'envie de le combattre. Ils auraient dû aiguïser la haine que les partis de gauche et d'extrême gauche avaient pour les exploités, que l'on appelait en France les "200 familles" et qui sévissaient dans tous les pays d'Europe.

Or rien de tel ne s'est passé. La presse de gauche n'a pas été sensible au caractère scandaleux des comédies mondaines, pour ceux qu'elles faisaient rêver avant d'aller travailler en usine. Il y a là une énigme. Ces films qui auraient dû déclencher la révolte ou la révolution, se sont soldés par du plaisir. Contrairement à toute attente, ils ont assumé une fonction politique d'apaisement. On aimerait donc interroger le grand public sur cette passivité qu'il a montrée jusqu'à la guerre, devant les images ravissantes de la très grande bourgeoisie. Mais il est trop tard pour faire un sondage d'opinions. Un demi siècle a passé.

#### Guido FINK

Debbo fare due premesse: non ho potuto assistere alla prima giornata di questi colloqui, per cui rischio di ripetere cose già dette, sia pur parzialmente, da altri; e poi debbo aggiungere che il compito che m'era stato assegnato è stato già svolto, in parte, da Raymond Borde nell'intervento che ha preceduto il mio, cioè di ricercare una eventuale influenza della "sophisticated comedy" americana degli anni Trenta sulla commedia europea: compito che peraltro, per prudenza e per coscienza dei miei limiti, ho voluto limitare rigorosamente all'esame del rapporto fra la commedia americana e quella italiana.

Parlerò dunque, sia pur sommariamente, d'influenze, di somiglianze (o di tentativi di somiglianza), di come la commedia italiana si sforza di somigliare - e vedremo in quale misura - a quella americana, un po' come nel film di Mario Soldati la modista Pierina a un certo punto viene truccata per somigliare a Dora Nelson, per diventare la diva Dora Nelson.

A proposito di somiglianze, vorrei cominciare con una citazione, non testuale, ma a memoria, da Wallace



Stevens (non il regista George Stevens, come sarebbe certo più pertinente in un discorso sulla commedia cinematografica degli anni Trenta, ma il poeta Wallace Stevens); il quale in un suo scritto teorico definiva la somiglianza "il principio base, la struttura base della realtà"; è solo la somiglianza, sosteneva Stevens, che ci permette di collegare, a livello di percezione, oggetti, persone, paesaggi che altrimenti fluttuerebbero in una specie di caos informe; e quindi anche la poesia, o qualsiasi altra forma di comunicazione letteraria - o non necessariamente letteraria -, si deve in certo senso basare sulla somiglianza: la somiglianza per esempio fra certi oggetti, che vediamo evocati sulla pagina o sullo schermo, e certi oggetti che sappiamo esistere nella realtà. In questo senso la somiglianza è qualcosa che soddisfa un nostro bisogno primario, dice Stevens. Il quale però ci avverte pure di due pericoli che il principio di somiglianza deve evitare: il primo è quello dell'identità, punto zero della somiglianza, la quale infatti scompare quando due cose sono identiche; il secondo è quello dell'imitazione, che è una somiglianza artificiale, una somiglianza mancata.

Io credo che si possa legittimamente sostenere che la commedia cinematografica del periodo analizzato in questa sede - e forse non solo di quel periodo - sia caratterizzata da una serie di somiglianze, alcune intrinseche, nel senso che certe commedie somigliano ad altre commedie o a un modello X di commedia, ed altre - in misura molto minore -, di natura estrinseca, cioè somiglianze rispetto alla realtà, la realtà di quei tempi che poi, come sappiamo, non era così allegra, non era certo caratterizzata da ritmi di commedia. Possiamo anche pensare che la serialità stessa della produzione della commedia cinematografica favoriva in certo senso un'aspirazione all'identità, che poi per fortuna non poteva realizzarsi perché la legge stessa della condizione minima di una non ripetizione assoluta vuole pur sempre che vi siano delle differenziazioni: è una legge di mercato.

Guardando alla commedia italiana del quinquennio che ci interessa possiamo trovare alcuni casi di somiglianze, di rapporti, di prestiti dal teatro anche di altri paesi europei - Germania, Ungheria, Francia, e persino Gran Bretagna (pensiamo a Vento di milioni di Dino Falconi) -. Poi c'è un secondo tipo di rapporti e

di somiglianze, dato dall'abitudine -che poi è anche una precauzione oratoria - di ambientare una commedia in una specie di "estero" di cartapesta, costruito in studio; la Budapest di Mille lire al mese o la Francia deliziosamente improbabile di Darò un milione dove i "flic" fanno le multe di "dieci e dieci" come i pizzardoni romani dell'epoca.

In terzo luogo, l'attrazione, fortissima, verso la "sophisticated comedy" americana; che si manifesta nei termini consueti di somiglianza, di imitazione e mai - purtroppo, o per fortuna, secondo i punti di vista - in termini d'identità. Sarebbe interessante a questo punto specificare il discorso, che è stato ripetuto tante volte, del mito del cinema americano in quegli anni, parlando con tanto di un'idea astratta di cinema o di immaginario collettivo, quanto di testi, di film specifici e bene individuati. Sarebbe però difficile tracciare un quadro preciso, con titoli e date (teniamo anche presente che molte commedie cinematografiche americane non arrivano più in Italia dopo il 1938, e dovremo aspettare la fine della guerra per recuperarle). Vi sono invece numerose commedie americane realizzate prima del quinquennio preso in esame qui, che continuano ad essere operanti: pensiamo a It Happened One Night, o a Twentieth Century, a The Merry Widow, a The Tin Man o a Broadway Bill, tutti del 1934, che sono tra i film più "citati" nel quinquennio che c'interessa. Sarebbero poi da aggiungere certi film che non sono distribuiti, ma vengono proiettati a un ristretto numero di addetti ai lavori, e sarebbe interessante sapere quanti, quali e per chi: posso ricordare almeno The X Women (1939) di Cukor, che i redattori di "Cinema" citano spesso.

Cercherò di indirizzare brevemente il discorso su un film determinato, e sceglierei un film che mi sembra particolarmente significativo anche perché ebbe in Europa maggior successo - o, meglio, minore insuccesso - che negli Stati Uniti. Si tratta di Angel (1937) di Lubitsch, al quale dedicò una splendida pagina Giacomo De Benedetti su "Cinema" nel 1938, credendo forse di darne un giudizio limitativo ma in realtà cogliendo la segreta musicalità di questo film straordinario. Così conclude De Benedetti la sua recensione: "Certo Angelo presenta dei pericoli: non tanto per il suo autore, quanto per la curiosa famiglia di cineasti. Fare del Lubitsch è sempre stata la grande aspirazione di quanti

tentavano il genere leggero e disinvolto. Naturalmente i poveretti ricascavano subito sul set, ad ali mozze. Con questo nuovo Lubitsch in apparenza più semplice e meno ingegnoso, la tentazione si invelenisce per quegli autocandidati alla grazia. E, quel ch'è peggio, sarà difficile dimostrar loro che ancora una volta avranno fatto fiasco".

Di fronte a un film che ammira e non ammira al tempo stesso, De Benedetti quindi mette in guardia contro il pericolo dell'imitazione, che sarebbe inutile o dannosa; e del resto non è il solo in quegli anni a fare un discorso di questo genere: c'è sì qualcuno, soprattutto sulle pagine de "Cinema", e lo stesso Vittorio Mussolini in prima fila, che propone il film americano come modello; ma c'erano molti che specie sulle riviste giovanili o di provincia (pensiamo a Franco Fortini - Franco Lattes - sulla rivista "Il Bo"), ritenevano ingenuo e illusorio tentar di risolvere la crisi del nostro cinema copiando il cinema americano.

E' d'altronde un conflitto che dura per molto tempo, al di là dei confini di questo quinquennio, e che praticamente non si risolve mai con la consapevolezza che il cinema americano, se è buono, è buono perché è americano, rispecchia nel bene e nel male certe realtà locali e quindi non è esportabile: è il discorso che per esempio fa Carlo Lizzani, molto chiaramente, nel '43.

In ogni caso è curioso pensare che Angel, il film di Lubitsch di cui parlava De Benedetti, è sì un film americano, ma appartiene a quel gruppo di film americani preminentemente proiettati verso valori europei: non solo perché sono tedeschi il regista e la protagonista ed è mezzo inglese e mezzo francese l'ambientazione, ma soprattutto perché il tocco raffinato e sofisticato tende chiaramente a fornire al pubblico americano un'imitazione di valori europei.

Che il cinema americano fosse una specie di lingua franca, basata su una realtà composita, ricca di apporti europei, è un fenomeno di scoperta non recente, che era già perfettamente chiaro alla critica di allora, che era sempre pronta a sottolineare la latinità di un Frank Capra, oriundo siciliano, o l'ascendenza austriaca di un von Sternberg, anche con

una punta di sciovinismo continentale, almeno fino allo scoppio della guerra, quando il discorso si rovescia, e il pubblico americano viene "traviato" dagli stranieri, dagli ebrei, dai comunisti, come scrivono tanti critici nostrani sulla scia di Vittorio Mussolini.

E' chiaro fin da allora che la macchina hollywoodiana non fa che riproporre cose già elaborate in Europa, e che a ogni viaggio di andata può corrispondere un viaggio di ritorno. E' quel che nota, per esempio, Gianni Puccini, quando nel 1938 rileva che il modello Mary Pickford, così influente, non è che una variazione novecentesca e puritana delle Rosaure e delle Colombine o delle ingenue del teatro italiano e francese; ed è quel che auspicava Emilio Cecchi quando suggeriva ai nostri produttori di servirsi di un Frank Capra per fare del "buon cinema italiano".

Da ciò deriva una situazione schizoide, che da un lato mira a una riappropriazione di ciò che è mitico, lontano, e dall'altro però non saprebbe rinunciare a considerarlo tale, e addirittura non lo apprezzerrebbe se tale non fosse. Insomma la somiglianza non deve mai diventare identità, il modello deve essere familiare e remoto al tempo stesso. Questo è un bisogno che in qualche modo rispecchia il normale rapporto di soggezione e di fascinazione che si instaura fra il testo filmico e lo spettatore, che nel periodo che c'interessa può esser ravvisato a tre diversi livelli. Il primo - esterno e oggettivo - dovuto ai limiti della distribuzione, all'artificioso impulso dato alla produzione nazionale tramite leggi protezionistiche, alla scomparsa dal mercato delle "majors" americane, alla crescita abnorme della produzione nazionale (37 film nel '35, 117 nel '41) e al corrispondente calo dei film stranieri (da 290 nel '37 a 127 alla fine del decennio, di cui solo otto americani). Naturalmente la sparizione della commedia americana favorisce una specie di mitizzazione, avvertibile molto chiaramente, malgrado il bavaglio posto dalla censura, in una rivista come "Cinema": i pochi film americani visti, e soprattutto i moltissimi non visti o solo ricordati, vengono assunti come modelli, mentre si produce una specie di rigetto verso i film italiani, visti come volgari contraffazioni.

Più interessante è il secondo livello, che ci conduce all'interno del genere e all'interno del testo

filmico, cioè, nel nostro caso, all'interno delle commedie prodotte nel periodo. Esse erano spesso basate - con le opportune varianti - su uno schema abbastanza fisso: un contesto nostrano, molto provinciale, che veniva turbato dall'intrusione di un elemento più moderno, più disinibito, più dinamico, spesso straniero e addirittura americano. Abbondava l'ambiente della scuola o dell'educando femminile - da Seconda B a Maddalena, zero in condotta o Ore 9, lezione di chimica -, caratterizzato da una quieta "routine" di insegnanti timidi, di direttrici rigide ma spesso cuor d'oro, di bidelli brontoloni, ecc., e che viene agitato dalla studentessa più moderna o sfrenata (oltre che - vedi Maddalena - dall'arrivo dello "straniero", dell'uomo che viene da Vienna). In ogni caso c'è un personaggio che con il suo dinamismo sottolinea la faticenza delle istituzioni; ed è un personaggio che sembra davvero provenire da un altro contesto o da un altro mondo, o quanto meno da un altro continente. Pensiamo a personaggi come la sventata canadese di Giallo (1933) di Mario Camerini, film ricco di ironici omaggi alla cultura anglofona, o alla ragazza aviatrice di Tempo massimo (1934) di Mario Mattoli, o al giro settentrionale, sofisticato e illegale in cui Aldo Fabrizi, pescivendolo romano, si lascia coinvolgere per amore de Caterina Boratto in Campo de' Fiori; per non dire quelle commedie in cui la presenza dell'America non è metaforica ma letterale: Centomila dollari (1940) di Camerini, con l'arrivo del miliardario americano, o Due milioni per un sorriso (1939) di Soldati, in cui c'è ancora, come nel precedente, lo straniero che a suon di dollari cerca di acquistare qualcosa da noi; o ancora Dopo divorzieremo (1940) di Nunzio Malasomma, dove l'intero contesto è americano; o L'uomo del romanzo (1941) di Mario Bonnard, dove c'è una scrittrice americana cui un italiano ha ispirato un romanzo, con conseguenti risvolti sentimentali.

Noi sappiamo che ogni commedia, per esser tale, ha bisogno di un elemento di rottura, di squilibrio verso un ordine preesistente, al quale peraltro si ritorna nell'immane lieto fine. Una struttura di questo tipo mi sembra però emblematica di un rapporto "culturale" con una società diversa e più moderna, sentita come modello e al tempo stesso come pericolo: una società cui si vuole assomigliare ma non fino all'identificazione. E' vero che film come Angel di Lubitsch o Desire di Borzage tradiscono, dall'altra

parte, un atteggiamento quasi analogo nei confronti dell'Europa, di un possibile modello europeo, ma - a parte le differenze di qualità artistica dovute anche al diverso tipo di teatro che c'è dietro - mi pare che certi topici, come il contrasto tra il vecchio e il nuovo, la frattura tra le generazioni, si ravvisino negli esempi americani in modo più dinamico e talvolta aggressivo: pensiamo a certi provinciali svaporati di Frank Capra o a certe ereditiere strampalate e pazzoidi (ma fino a un certo punto) impersonate da una Lombard o da una Hepburn. Nei nostri film invece c'è una certa disposizione a prendere blandamente in giro certo immobilismo della nostra società e delle nostre strutture familiari, ma al tempo stesso si prendono le debite distanze anche da quegli elementi di novità, di disturbo, che vengono a rompere quell'immobilismo: c'è insomma una prudente equidistanza che tradisce, o ribadisce, una sostanziale acquiescenza allo status quo.

Acutamente osservava un esponente della giovane critica, Sergio Grmek Germani, in un convegno a Pesaro, che il cinema italiano di quegli anni ha una sotterranea vocazione parodistica, volta però - vedi Dora Nelson, esempio classico in tal senso - verso quella che è un'aspirazione propria. E' quel che si vede anche in un altro film di Camerini, Il signor Max, dove l'ironia è rivolta verso quel mondo aristocratico nel quale il protagonista ha pur tentato d'inserirsi fingendo di essere un altro, per poi capire di non voler veramente diventare un altro, diverso da quello che egli è in realtà.

Questo atteggiamento cameriniano è ben diverso da quello, per esempio, di un John Ford in una delle sue commedie, The Whole Town's Talking di un paio d'anni prima, dove un impiegato timido per liberarsi del suo côté aggressivo dovrà, sia pur per breve tempo, diventare il gangster che gli assomiglia (anticipando in certo senso il Chaplin del Great Dictator).

Ma in tutta la commedia americana - che sia automatismo o abile mistificazione - vince sempre il personaggio più aggressivo: Katherine Hepburn conquista il paleontologo timido Gary Grant in Bringing up Baby, Carole Lombard conquista l'aristocratico alla deriva William Powell in My Man Godfrey, i coniugi di The Awful Truth di Hawks si alternano di volta in volta nel creare fratture all'ordine iniziale: la miglior difesa

è l'attacco, il lieto fine arriva sempre dopo una specie di guerra totale.

Le differenze appaiono più evidenti quando si attua il classico conflitto generazionale. Nella commedia americana i giovani devono vincere, e con il loro anticonformismo mettono in crisi l'ipocrisia e il perbenismo dei genitori (magari trovando aiuto e complicità in un nonno saggio): citerei in proposito Holyday di Philip Barry, portata sullo schermo da Cukor, in cui alla fine la protagonista Linda, interpretata dalla Hepburn, esce di scena, scappando col fidanzato della sorella, gridando: "Provate a fermarmi! Vi prego, perché qualcuno non ci prova?". Mai una Valli, una Noris, una Benetti avrebbero potuto lanciare una simile sfida antiborghese: nelle nostre commedie, come diceva Puppa, i genitori, se non sono delle benevole larve, delle comparse, sono delle persone intemerate, magari un po' antiquate e con qualche pregiudizio, ma non delle persone cui ci si ribella lanciando delle sfide: vedi in proposito Dora Nelson, Che distinta famiglia e lo stesso Quattro passi tra le nuvole dove al massimo, a messinscena finita, si può chieder a questi fieri contadini, genitori di una ragazza madre, di abbandonare i loro pregiudizi e di mostrarsi un po' più generosi e tolleranti.

Tratti di questo genere non sono, peraltro, tipici del periodo che andiamo considerando, e non credo che vadano imputati al clima e al moralismo fascista, se osserviamo che la stessa rinuncia del protagonista del Signor Max a inserirsi fra i "signori" viene poi ripetuta nel dopoguerra da Anna Magnani in Abbasso la ricchezza!, dalla Bosè in Le ragazze di Piazza di Spagna, dal personaggio Sordi in vari contesti; mentre l'ironia equidistante nei confronti della nostra inefficienza, ma anche nei confronti dei modelli superattivi, si ritrova nei Soliti ignoti, e le commedie faticosissime per non turbare gli anziani le troviamo, per esempio, anche in un film antiautoritario come Lo sceicco bianco, e così via.

Nel migliore dei casi, per tornare al quinquennio '35-40, nello schema della rottura dell'ordine e poi del ritorno all'ordine la commedia italiana può arrivare ai risultati di Dora Nelson dove il principio strutturale - come voleva Stevens - della somiglianza è diventato così generale da non aver più paura

dell'imitazione. E non solo perché il film richiama qua e là, come ammette lo stesso Soldati, il Lubitsch di Angel e di The Merry Widow, ma anche perché il mondo che il film ci presenta è caratterizzato da un tasso di finzione così globale che i casi di imitazione -Pierina che deve fingere di essere Dora, l'attore che deve fingersi un principe - appaiono assolutamente normali, accettabili: non vi è alcuna rinuncia. E nella scena classica dell'incontro fra le due Dore si arriva non già all'imitazione ma all'identità. "Non siete neanche bella", dice la diva; "Me ne dispiace per voi", risponde la modista. Questa è, sia pur nei limiti del film, un'eccezione: la Noris che guarda "orizzontalmente" la Noris diva è molto diversa dal De Sica giornalista che guarda dal basso in alto il De Sica-Signor Max.

E questo mi conduce al terzo ed ultimo livello di somiglianza e di distacco tra l'immagine schermica e la funzione dello spettatore che guarda a queste immagini desideroso ma anche timoroso di entrare nel quadro. Penso al giovane Antonioni che vede, al di là dello spettacolo film, lo spettacolo America, e nel '41 scrive su "Cinema" qualcosa su questa "civiltà spudorata": Fredric March - l'uomo, non il personaggio - che si presenta in frac verde al Trocadero pilotando una lussuosa automobile verde al fianco di una fanciulla giovanissima, o Carole Lombard che si mette a ballare in mezzo al Central Park, o il ballo di Ginger Rogers e di Shirley Temple alla Casa Bianca davanti ai signori Roosevelt: c'è al tempo stesso ostilità e segreta ammirazione per questa "civiltà dello spettacolo". Penso al critico Gino Visentini che sulla stessa rivista, vedendo il film Vivacious Lady di George Stevens, rimane ammirato, perplesso e -per sua stessa confessione - sconvolto per "il carattere elementare e sfrenato delle passioni nel popolo americano" perché nel film James Stewart sposa Ginger Rogers lo stesso giorno in cui l'ha conosciuta.

Atteggiamenti come questi, che vanno al di là del fatto film, come incontrarsi e sposarsi, ballare al Central Park o gestire la Casa Bianca come un grande "show", giustificano le "ali mozze" di cui parlava De Benedetti mettendo in guardia gli imitatori di Angel; i quali in fondo non arrivavano all'identità non solo perché non ci riuscivano, ma forse perché non volevano riuscirci, perché c'era in loro un certo timore: meglio



forse cadere sul set con le ali mozze, e fare magari un tonfo su un terreno ben conosciuto, che librarsi fra quelli che Pietro Bianchi chiamava "gli americani volanti", che volano ma non si sa dove possono andare a finire.

De Benedetti, che mi ha suggerito l'immagine iniziale delle ali mozze, me ne offre un'altra di chiusura, per capire il bisogno, che allora doveva animarci, di avere questo modello americano di fronte ma al tempo stesso a distanza. De Benedetti parla di Quality Street (Dolce inganno) di Stevens, e di Katherine Hepburn dice: "La Hepburn è una di quelle che vanno al di là. Dove? Bisognerebbe aver chiarito il mistero della poesia. E' una di quelle che si sono voltate indietro, e tuttavia ritornano a noi: non si sono lasciate risucchiare dal gorgo. O, Euridice!".

Ma la Hepburn è la stessa che in Sylvia Scarlet di Cukor si travestiva da uomo, che in Bringing up Baby sconvolgeva la vita del povero scienziato Gary Grant e che in Holyday, come dicevo prima, sfidava a fermarla. Non voglio attribuire troppo valore a questo "al di là" nel quale la Hepburn, secondo De Benedetti, era penetrata; ritengo anzi - e molti come me - che la Hepburn non andava proprio da nessuna parte, e che dall'altra parte non c'era poi molto di più di quel che ci fosse di qua, proprio così come Dora Nelson superava solo "gerarchicamente" Perina. Quel che conta però è proprio il coraggio di uscire dalla propria dimensione, di varcare una certa soglia, sia pure per arrivare a un "altrove" inesistente. Lo spettatore medio non ci prova ad andare "al di là" con Katherine Hepburn, né prova a fermarla: è ben contento di lasciarla andare al di là. Meglio, s'intende, se si volge un'ultima volta, come Euridice appunto, con una specie di ultimo invito impossibile che ci tranquillizza, e forse anche con un tacito rimprovero per la nostra viltà.

#### Jerzy TOEPLITZ

Je me donne maintenant la parole à moi même, en tant que représentant de l'Europe centrale, de cette Mitteleuropa dont presque tous les orateurs ont beaucoup parlé. On a situé entre Vienne et Budapest, dans le coeur de l'Europe centrale, les origines de la comédie mondaine aux téléphones blancs. Et comme j'ai commencé ma carrière de critique pendant les années

Trente, précisément en 1930, j'ai vécu l'évolution du cinéma parlant et de la comédie mondaine ; je crois donc pouvoir me présenter un peu comme un témoin de l'époque.

Je voudrais d'abord dire quelque chose sur l'apport de Budapest et de Vienne à ce genre de cinéma. Je suis d'accord avec le professeur Laura que dans les "telefoni bianchi" italiens on peut percevoir une influence précise du milieu culturel autrichien et hongrois : mais je ne crois pas que dans la comédie des autres pays cet apport ait été tellement marqué. Voyons Vienne, elle a été la capitale mondiale de l'opérette - Strauss, Lehar, Kalman -, et donc elle a toujours été, même à l'époque du muet, la source de beaucoup d'histoires cinématographiques basées sur les malentendus, les équivoques, etc. Cette influence a sans doute augmenté pendant la période sonore, mais elle existait déjà auparavant, elle est un élément plus ou moins constant, un peu comme l'élément russe, de la Russie tsariste et de sa "belle époque" tout à fait particulière, qui a toujours inspiré les scénaristes de cinéma.

Le cas de Budapest est assez différent. La Hongrie d'après la première guerre mondiale a été une curiosité absolue : elle n'était pas baignée par la mer. C'était déjà une absurdité, qui favorisait les situations de comédie et permettait très aisément d'identifier en Hongrie cette Ruritanie classique des histoires écrites pour le cinéma.

Dans ce contexte on observe que l'Italie avait un penchant spécial pour la Hongrie. Le régime autoritaire de l'Amiral Horthy était plus proche du régime fasciste et des conceptions politiques de Mussolini que ne l'était le régime de Hitler en Allemagne. Quant à l'Autriche, elle était un pays où, à une certaine époque, l'influence italienne avait joué beaucoup ; mais après l'assassinat de Dolfüss et après la querelle entre l'Allemagne et l'Italie à propos des zones d'influence, ce penchant s'était transféré plutôt vers Budapest : il y a entre Rome et Budapest un "feeling" émotionnel pareil à celui qui existait, par exemple, entre Paris et Varsovie ; Varsovie pour laquelle la culture et même la langue française ont toujours été un modèle. A Budapest, et en général en Hongrie, il existe toujours un grand sentiment vers l'Italie, et je crois que c'est la réciproque en Italie vers les Hongrois.

En tout cas, ces liens sont à mon avis un élément constant dans le cinéma européen, et pas seulement dans le domaine de la comédie. Le premier film parlant allemand, *Die Melodie des Herzen* (qui à l'origine devait être un film muet, et a été depuis transformé en film sonore et parlant) était situé en Hongrie : ce pays a donc tout de suite commencé à influencer le cinéma parlant européen. Toutefois, je ne crois pas que cette influence que je trouve constante, cet élément autrichien ou hongrois, a été plus fort à cause de l'émigration très forte des cinéastes autrichiens ou hongrois vers les autres pays, due à des raisons économiques mais aussi à des raisons politiques ; parce que la plus grande partie de ces émigrés ne se sont pas consacré, en général, à la comédie mondaine : Alexander Korda, qui est peut-être le nom le plus connu parmi eux, n'a pas lié son nom, ni comme réalisateur ni comme producteur, à ce genre de film. On peut dire de même pour Kertesz (devenu Curtiz aux Etats Unis) et pour les autres : ils ne sont pas les représentants classiques de la comédie mondaine. Voir le cas de Franziska Gaál qui, en Amérique, n'a pas retrouvé le succès qui avait caractérisé sa carrière à Budapest ou à Vienne. Quant au cinéma autrichien, il a été une sorte de feu d'artifice et a duré très peu de temps, et ce n'est pas l'Anschluss qui a mis fin à cette cinématographie, mais bien les conditions économiques : on ne pouvait pas faire du cinéma en Autriche sans pouvoir compter sur le marché allemand ; et ce marché posait des problèmes d'ordre politique et racial. Alors, après quelques films - pas plus de sept, huit ou dix films de Forst ou de Reisch ou quelques autres - qui obtinrent un succès universel, cela finit très rapidement.

On peut dire que le meilleur film autrichien de cette époque, quant à l'esprit, est un film comme *Liebelei*, tourné en Allemagne par un réalisateur, Max Ophüls, qui était né à Saarbrücken.

Alors je peux conclure que la liaison entre Rome et Budapest est très marquante et très caractéristique. Quant aux autres pays, des liens semblables n'existent presque pas. Si nous pensons, par exemple, à Der blaue fuchs, nous remarquons que ce sujet avait déjà été traité par Maurice Stiller au temps du muet, sous le titre Erotikon, et alors il faut le considérer seulement comme un bon sujet de théâtre, bon pour toutes les

saisons.

Je reviens alors à la question que j'ai posée au début de ce colloque : peut-on trouver des traits communs entre les comédies mondaines des différents pays pendant les années 30 ?

Toute considération faite, ma réponse est oui. J'observe qu'à la fin de l'époque muette et au commencement du parlant, il y avait dans le cinéma une certaine tradition "ruritanienne" qui voyait comme protagonistes les représentants de l'aristocratie. Mais ensuite ces représentants ont été remplacés par les représentants de la grande bourgeoisie. Et après la grande crise de 1929, pour le grand public d'un côté, et pour les producteurs de l'autre, il était inutile de continuer à jouer la carte de l'aristocratie et des têtes couronnées, et il valait mieux présenter l'image - certes idéalisée et déformée - des gens qui avaient véritablement le pouvoir, c'est-à-dire les représentants du capital. C'est ici que je vois les traits communs : pour l'Allemagne d'Hitler, pour l'Italie de Mussolini, pour la Grande Bretagne du parti conservateur, pour la Droite française qui en effet dominait en France malgré la présence formelle du gouvernement du Front Populaire (qui, sans l'apport des communistes et des socialistes, était le gouvernement du parti radical) pour la Hongrie de Horty, pour la Pologne des colonels au pouvoir après la mort de Pilsudsky, l'alliance avec le capital était essentielle. Et il était essentiel de présenter sur les écrans le milieu des riches, qui donnait une grande suggestion à la classe des pauvres - comme l'a souligné Raymond Borde -, et qui malgré les différents systèmes politiques, gouvernait dans tous ces pays. Le cas de l'Allemagne est exemplaire : l'alliance entre le régime de Hitler et les groupes capitalistes, la liquidation hors du parti de ces milieux qui voulaient encore donner une certaine valeur au côté "socialiste" de l'étiquette "national-socialiste".

Donc il y a un trait commun qui répond très bien à la politique des gouvernements et, en même temps, à la politique des producteurs qui étaient supportés par les gouvernements ou étaient strictement liés aux gouvernements, comme justement en Allemagne après l'opération d'achat des actions des grandes compagnies, UFA, Tobis, Bavaria, etc... Il y a donc un intérêt commun des gou-

vernements et des producteurs, et la fonction de ce cinéma était de ne pas critiquer ce monde dominant et inaccessible des riches, et de soutenir l'aspiration des gens à devenir à leur tour, un jour, riches. Et si on ne peut pas parler d'une "culture européenne" dans ces films, on peut en voir quand même des morceaux, donnant l'image d'un snobisme cosmopolite des classes qui voyageaient d'un pays à l'autre en wagon-lits.

C'est l'Internationale des riches qui était l'objet du désir des gens pauvres qui allaient au cinéma. Il y avait quelque fois dans certains de ces films, un embryon de criticisme dans le sujet, ou dans la mise en scène, ou même dans le jeu des acteurs, mais je crois que le public n'était pas en mesure de l'apercevoir d'une manière assez claire. D'autant plus que c'était une critique envers une classe qui avait déjà perdu le pouvoir, c'est-à-dire l'aristocratie, et c'était une critique un peu facile envers une catégorie qui n'avait plus aucune importance dans la société des années 30.

Enfin, je voudrais dire deux mots à propos de la comédie polonaise : tout d'abord que, dans le cinéma polonais, on n'a jamais eu un type de comédie qui pourrait s'appeler "mondaine" ou des "téléphones blancs" dans le sens classique. Au début il y eut une influence très forte du cinéma allemand ; ensuite nous avons eu une phase de la comédie-farce, comédie populaire. Mais vers 1935-36, en coïncidence avec une certaine amélioration des conditions économiques du pays et avec la promulgation de la nouvelle constitution qui portait la Pologne à jouer un rôle de grande puissance, est apparu un certain type de production cosmopolite et snob, fondée sur les Grands Hôtels et qui soulignait nos liaisons avec l'Europe des riches et des classes bourgeoises dominantes.

On peut remarquer qu'en 1936, par exemple, 70 % de la production totale est faite de comédies. Dans les années suivantes ce pourcentage va baisser, et en 1939, à la veille de l'invasion, elle était presque à zéro. Pourquoi ? Je crois qu'il faut regarder la situation politique générale de l'Europe. A la veille de la guerre la "danse sur le volcan", comme on l'a appelée, n'était pas prise trop au sérieux dans la plupart des autres pays européens : l'Allemagne était sûre d'une victoire très rapide ; en Italie l'attitude officielle était empruntée à un grand optimisme ; les grandes

démocraties se réfugiaient dans des illusions assez naïves ; quant à la Pologne, surtout après les événements d'Autriche et de Tchécoslovaquie, on savait très bien que nous étions destinés à être les prochaines victimes d'une agression. D'autre part, le gouvernement polonais n'était pas un gouvernement du peuple : c'était un gouvernement opposé à la droite et à la gauche, un gouvernement de minorité, fondé sur 40% des votes contre 60% d'abstentions. Dans ces conditions, tout le monde - autorités, producteurs et même le public - comprenait que le temps de la comédie n'était pas approprié à la situation, et c'est pour cela que commence alors une période de films sérieux, dramatiques, qui soulignaient la gravité de la situation générale. Des films comme La mélodie oubliée que nous avons vu ici sont des rares exceptions : en Pologne un temps était proche où on devait vraiment oublier tout genre de mélodie.

#### Guido ARISTARCO

Confesso che era mia intenzione essere un semplice osservatore. Ma dopo aver sentito alcune cose ritengo che tacere potrebbe sembrare - a me stesso e per me stesso - una colpevole reticenza. E allora vorrei ringraziare Rapallo, la Cineteca Nazionale, Laura e Cinotti per averci ricordato che cos'è stato il fascismo ; e non soltanto attraverso quei documenti agghiaccianti che ho rivisto qui, ma anche per il fatto immediato che quei documenti agghiaccianti si proiettavano sui film dei cosiddetti "telefoni bianchi".

Quando dico "telefoni bianchi" mi riferisco soprattutto ai film italiani e a quelli dei paesi cosiddetti "alleati" di allora, cioè ai film ungheresi, cecoslovacchi e polacchi. Non vi è dubbio, dal mio punto di vista, che questi film - tutti, nessuno escluso, fino al 1939 - avevano e conservano una sottile ideologia fascista, che io riscontro - e naturalmente sarebbe interessante verificare con la proiezione - già in film molto interessanti come ricerca del linguaggio cinematografico come Rotaie (1929) di Mario Camerini, il cui finale rimanda a quel neo-populismo di bassa lega che fu uno degli aiuti più efficaci non soltanto al consenso al fascismo ma anche alla prosecuzione del fascismo.

Vorrei anche sottolineare come per esempio i film

francesi non abbiano niente a che vedere con i "telefoni bianchi", ma si rifacciano - come d'altronde è già stato detto - ad una tradizione teatrale ben precisa. Questi telefoni bianchi, così incolori e insapori, ma problematici, hanno come matrice e come tipologia inconfondibile la favola, quindi un ben preciso tipo di evasione : il sognare ad occhi aperti, il dare all'italiano medio l'illusione di poter vivere in quegli ambienti, di poter incontrare principesse, principi e principi azzurri.

Non credo che sia un caso che proprio nel finale di Dora Nelson la protagonista stia girando un film intitolato "Il principe azzurro". Forse, da un punto di vista sociologico, l'influsso della commedia americana presa nel suo insieme - e fatte le grandi eccezioni - , e questo carattere del cinema americano di allora, del sognare ad occhi aperti, è ciò che sembrava ai nostri gerarchi la favola più convincente perché si applicasse quel principio che io leggevo ogni qualvolta si entrava in un locale pubblico : "Qui non si fa politica". Questi film erano l'applicazione pratica di questo slogan : noi non dovevamo fare politica, dovevamo lasciare questo compito agli altri. Credo che proprio in questo consista la grande responsabilità del cinema italiano e dei cineasti italiani : nell'aver accettato coscientemente questa evasione, e di averla applicata in conformità alle "veline". Qui nessuno ha parlato di veline ; ma è un fatto che almeno in provincia - e io vivevo allora tra Mantova e Ferrara, e lavoravo nei quotidiani di quelle due città - arrivavano le veline che esortavano a parlare dei "telefoni bianchi" e si diceva che quello era un cinema da appoggiare. Questo a me risulta ; forse per Meccoli, che era redattore di "Cinema" nella capitale, le cose erano diverse. Non solo, ma io vorrei ricordare che il cinema italiano dell'epoca fascista è stato il cinema dei film non realizzati. Quando si scriveva di pugno del ministro "Basta coi briganti", a proposito di una trascrizione di una novella di Verga, non si è mai vista una velina che dicesse "basta con i principi azzurri, o con le principesse". Non è un caso che nei cinegiornali Mussolini venga ritratto così impacciato, tra un bambino negro scimmiottante e un bambino bianco più spigliato : è chiaro che la commedia americana vista dagli sciocchi come Vittorio Mussolini, e vista con estrema intelligenza da uno dei maggiori critici letterari come Giacomo Debenedetti, fosse allora una tipologia e un

modello da seguire.

Vorrei fare qualche altra osservazione. Per esempio, nella confusione che ancor oggi si fa tra donne emancipate e donne evolute, io raramente ho visto nella commedia delle donne evolute : ho trovato sempre delle donne emancipate, che è cosa ben diversa.

Ma vorrei soffermarmi sulla relazione, a mio avviso molto articolata, ma che è stato poi lasciata cadere, di Ernesto Laura, dal quale come è noto mi divide l'ideologia, ma di cui ho apprezzato alcuni apporti essenziali. Vorrei riprendere un paio di sue affermazioni. La prima riguarda quello che egli ha definito, con una certa cautela, il "disimpegno" di alcuni nostri cineasti, i quali piuttosto che seguire le "veline" del cinema direttamente fascista - penso a certi film di Alessandrini, di Gallone, di Trenker e di altri - si diedero a un cinema impegnato che in un certo senso costituiva una certa forma di opposizione. Io non credo - non sono certo - che questo sia vero, per lo meno fino al 1939/40. Dopo questa data noi abbiamo veramente due posizioni nel cinema italiano : una di resistenza passiva, che è quella dei Castellani, dei Soldati, dei Poggioli, i quali si rifugiano in quello che Carlo Lizzani chiamò "formalismo", e nei romanzi del tardo Ottocento e del primo Novecento. In questi casi io credo che effettivamente ci sia la coscienza di questa resistenza passiva, perchè quello è l'anno in cui l'Italia viene coinvolta nella seconda guerra mondiale, e allora chi voleva -anche fra gl'ignari giovani ventenni - poteva aprire gli occhi.

Poi c'è quella che abbiamo definito una "resistenza attiva" ; e in proposito vorrei ricordare un film molto importante sul piano del linguaggio e sul piano concettuale, I bambini ci guardano di De Sica : che è un'allegoria critica di come dovrebbero essere giudicati, oggi, i nostri padri e noi stessi, cioè i fautori del fascismo. Nel finale di questo film, a rivederlo oggi, si trovano tanti di quegli umori che sarebbero poi esplosi nell'immediato dopoguerra, vi si ritrovano addirittura alcuni dei motivi di quel magnifico film di Rossellini che è Germania anno 0.

Ma io penso che fino al 1939 l'adesione dei nostri cineasti al fascismo sia stata generale : perché chi era "contro" e non era nei salotti "contro" si trovava



in galera o in esilio. Non consideriamo retoriche queste cose : se la psicanalisi c'entra, come c'entra sempre di pieno diritto, io penso che le nostre rimozioni dovrebbero essere l'oggetto principale delle nostre riflessioni.

Una domanda che rivolgo a Laura è questa : perché i nostri film dei telefoni bianchi si svolgono quasi sempre non solo in Ungheria ma all'estero ? E' un altro connotato di questo cinema che viene definito "asettico", e che lo era, perché era moralistico, verginale e virgineo, in cui i letti non erano mai scomposti e in cui non si vedeva mai una gamba. Erano ambientati all'estero perché certe situazioni - tipico, il divorzio - in Italia non erano permesse ; potevano accadere in Ungheria o in altri paesi europei, mai in Italia, dove la famiglia è una famiglia di eroi, di santi e di navigatori. Le ambientazioni straniere erano dunque un derivato di questo atteggiamento moralistico.

E mi viene in mente una frase, uno slogan, un invito di Luchiano Visconti, del 1941, credo : "I morti al cimitero". Ora a me pare che questi morti stiano uscendo dalle tombe, e mi chiedo : che cosa c'è dietro ? Perché si fanno uscire questi morti dalle tombe ? Se è perché chi non ha visto veda, e chi ha visto riveda, sono d'accordo con questo scoprimento di tombe, malgrado il lezzo che io sento mentre magari si ride e non soltanto si sorride ; perché ad esempio quello che è stato definito il successo di Massimiliano Neufeld è appunto un fenomeno che dovremmo individualmente analizzare al lume della psicanalisi. E Neufeld viene messo accanto ad Ophuls, il cui film mi sembra invece tragico, di una tragicità eccezionale, dati i tempi ; non è un "telefono bianco".

Un'altra osservazione : nei film dei telefoni bianchi vi sono anche telefoni neri. E i telefoni neri sono negli uffici, mentre quelli bianchi sono nei salotti dei principi azzurri. E' un caso?

Mi è parso dunque giusto che si riprendesse la relazione di Laura : la quale, ripeto, era articolata, proponeva dei dubbi, delle perplessità, delle domande. E vorrei chiudere con una domanda, che rivolgo a noi tutti : che valore può avere una dichiarazione di autori fatta dopo, col senno di poi ? Che valore può avere una dichiarazione di Camerini, o di Soldati,

fatta oggi ? Siamo certi che da queste interviste vengano degli elementi sicuri ?

E un'altra domanda a Meccoli : credi che ci sia stato veramente un fascismo di sinistra ? C'erano gerarchi intelligenti e gerarchi cretini : Bottai - credo non ci siano dubbi - era un gerarca intelligente, Scorza un gerarca cretino. Ma non c'è stato un fascismo di sinistra e uno di destra, come qui è emerso qualche volta, bensì un fascismo come fenomeno di massa, in un'Italia strapaesana, incolta e, come direbbe Pavese, calcificata. Ma allora, che funzione può avere interrogare oggi i protagonisti, quando poi c'è la rimozione continua, la reticenza ? Io starei molto attento alle dichiarazioni degli autori o dei personaggi di allora, poiché è evidente che, magari inconsciamente, qualcuna di queste persone, fascisti convinti, creda oggi che allora era non fascista.

Vorrei dunque ringraziare Rapallo per l'occasione offertaci ; ma vorrei sottolineare che in questa occasione c'è, serpeggiante, il tentativo di un recupero in nome dell'intelligenza, là dove l'intelligenza non c'è.

Jerzy TOEPLITZ

Et maintenant la parole est à Claude Beylie et à Ernesto Laura, qui répliqueront aux interventions et tireront les conclusions de notre symposium.

Claude BEYLIE

J'ai entendu ce matin énormément de communications passionnantes. Je n'ai pas toujours tout compris, je l'avoue : certaine rhétorique italienne m'échappe un peu, et d'autre part il y a, je ne dis pas des "règlements de comptes", mais sûrement des subtilités polémiques entre certains collègues italiens qui m'ont échappés. Or, je voudrais en conclusion répondre très rapidement, d'une façon non polémique, à ce qui vient d'être dit par Aristarco, et je voudrais défendre les "téléphones blancs", le cinéma du rêve, le cinéma d'évasion ; un cinéma apparemment du non-engagement politique, mais qui est un cinéma peut-être utile, et utile à tous les spectateurs, et surtout peut-être aux couches populaires, aux couches les plus défavorisées.

L'"Internationale" des téléphones blancs est une

Internationale de la frivolité, du rêve, de la fantaisie : et cette fantaisie, ce rêve, cette frivolité le public de toutes les époques l'a réclamé. Raymond Borde a parlé ce matin de fonction sociale d'apaisement ; c'est certain, mais cet apaisement c'est aussi d'une certaine façon, je crois, une manière de regonfler ses batteries, une manière de sourire pour reprendre force. Je dis que le public l'a toujours réclamé.

Au début du cinéma c'est Méliès qui faisait rêver, pendant que Lumière appelait à regarder en face la réalité. Ensuite, en 1915 à peu près, c'était le cinéma des "dive", des stars ; en 1920 cela a été le serial, les films épisodes, et aussi le burlesque. Entre 1930 et 1940, ça a été donc la comédie qui avait ce rôle d'évasion, de rêverie. Entre 1940 et 1945, ça a été en France l'évasion dans le désuet, dans les films se passant au Moyen Age, ça a été Le mariage de chiffon, Douce, Les visiteurs du soir, etc. Puis - je passe très vite - il y eu également, au lendemain de la Libération, quand des problèmes très graves se posaient dans tous les pays, il y a eu les films d'humour anglais, Passport to Pimlico, Kind Hearts and Coronets, etc. ; il y a eu la comédie musicale américaine d'Arthur Freed, Vincent Minnelli et d'autres ; aujourd'hui nous constatons que La cage aux folles est un énorme succès qui fait rêver les Américains comme les Français ont rêvé peut-être autrefois avec les comédies américaines.

Donc le cinéma a toujours cherché à distraire. Bien sûr il faut un néoréalisme, mais il faut aussi, peut-être, je dirais un paléoiréalisme ; et ce paléoiréalisme, ce cinéma tourné vers le passé, vers le rêve, je pense que les "téléphones blancs" ont été cela.

Un deuxième aspect que je voudrais très rapidement souligner - je me rends compte que je suis très frivole moi aussi, pas si sérieux - c'est la fonction véritable du protagoniste de ce symposium, c'est à dire le téléphone. On a beaucoup disserté sur sa couleur ; et Aristarco tout à l'heure a distingué - et je pense que c'est effectivement un point très important - les téléphones noirs et les téléphones blancs dans les films. Mais pourquoi finalement le téléphone ? Le téléphone a été dans certains cas un instrument dramatique : il l'a été chez Griffith - souvenez-vous que l'un des premiers grands films de Griffith est tiré

d'une pièce de théâtre qui s'appellait "Au téléphone" -; et le téléphone a permis à Griffith des effets révolutionnaires sur le plan du langage cinématographique dans ses films d'actions parallèles. Le téléphone a été également utilisé par Jean Cocteau dans "La voix humaine" comme un instrument dramatique ; et je crois que "La voix humaine" a donné lieu à un très beau film de Rossellini. Mais dans les comédies, le téléphone devait servir d'une façon extrêmement privilégiée et extrêmement intéressante : le téléphone permet la conquête de l'espace, de se déplacer d'un lieu à un autre ; les interlocuteurs se parlent à distance ; le téléphone permet toute sorte de quiproquo, et je pense que la comédie se devait d'utiliser le téléphone comme moyen dramatique et comique privilégié. J'aimerais savoir - quelqu'un a parlé hier de théâtre des téléphones blancs - s'il y avait une telle importance du téléphone, blanc ou noir, dans les pièces de théâtre. Il ne me semble pas ; il me semble que c'est au cinéma justement que le téléphone pouvait permettre un - comment dire -déplacement, une multiplicité, une ubiquité tout à fait passionnante. C'est la ressource des scénaristes en manque d'inspiration, et c'est ainsi que le téléphone joue dans ces films le même rôle que le tapis volant des comptes orientaux qui nous permet de franchir le temps et l'espace.

Dernier point - et je reviens à ce que je disais en commençant, quitte à passer pour un affreux réactionnaire - je dirais que dans ce cinéma des téléphones blancs, qu'il se déroule en Italie, en Hongrie, en Pologne, à Vienne, à Paris, à Hollywood (nous n'en avons pas parlé mais il y a quelqu'un qui en a parlé à propos de Lubitsch : il y a certainement des constantes entre Paris et Hollywood, entre l'Europe et les Etats-Unis), il y a une même patrie, une patrie du rêve, une patrie de la facilité, un cinéma du confort et de la fantaisie. Et bien, face au martèlement des chemises brunes, face au claquement des drapeaux noirs, le bourdonnement léger des téléphones blancs - me semble-t-il - a bien accompli sa fonction : permettre au public, à tous les publics, de sourire de ses malheurs.

Ernesto G. LAURA

Tra le molte cose che sono state dette, e sulle quali converrebbe ritornare, Aristarco ha posto un paio di interrogativi che sono centrali, dai quali val la

pena prendere lo spunto. Io non mi ero soffermato su uno dei punti su cui ha richiamato l'attenzione Aristarco perchè si tratta di un tema talmente ricorrente in Italia nel dibattito non solo cinematografico, ma storico in senso lato, che lo davo per scontato. Ma essendo questo un convegno internazionale, forse conviene fermare un momento l'attenzione su di esso per gli amici stanieri. E' il problema del consenso al fascismo.

Avevo già accennato, nella relazione, a quello che si può definire la specificità storica del fascismo nell'ambito di quel fenomeno che appartiene a tutte le epoche della storia dell'uomo : l'oppressione del potere sul popolo, esercitato dai regimi assolutisti. Perché diciamo, ad esempio, che il regime dei colonnelli greci era fascismo, ma non diremmo altrettanto della Russia degli zar ? Perché sentiamo che la Russia degli zar era un modo di esercitare il potere assoluto che si serviva di strumenti, e cercava di creare un rapporto col popolo, diverso da quello che è stato il tentativo fascista.

In sostanza, la novità storica del fascismo, all'interno di una strategia di destra, è stata di usurpare il linguaggio della sinistra, creando un partito di massa che non aveva precedenti, perché i regimi autoritari precedenti negavano innanzi tutto la creazione di partiti di massa. Ma di fronte all'avanzata di masse popolari che chiedevano partecipazione politica, chiedevano di essere soggetti e non oggetti, il fascismo fu una risposta, strategicamente molto abile, cioè un finto socialismo : un partito di massa, in cui mancava la partecipazione reale perché mancava il potere di decisione dal basso, però c'era una forma organizzativa, che arrivava fino a organizzare la piccola sezione di quartiere o addirittura di caseggiato, che corrispondeva a un certo tipo di organizzazione il cui modello era stato il partito comunista. Questo finto partito di sinistra in un paese che, com'è stato ricordato, era un paese provinciale, nel quale non c'era cultura politica molto estesa, né una grande possibilità di riferimenti e di confronti con modelli di altri paesi, e dove la stessa tradizione democratico-parlamentare era molto recente, ci fa capire l'ambiguità del fenomeno fascista. Da un lato - e qui ha ragione Aristarco - non esistevano gerarchi di sinistra e di destra ma esisteva il potere, che era

un potere di destra ; tuttavia intorno a questo potere vi era un'adesione da parte di certi strati popolari, non solo di giovani, che proprio per la mancanza di cultura e d'informazione finivano per farsi abbagliare dal linguaggio di sinistra del fascismo, e per credere che il fascismo potesse essere un movimento di sinistra.

Non è un caso poi che questi giovani - come lo stesso Aristarco testimonia in prima persona - son poi passati, dopo lo scoppio della guerra, quando la realtà con la sua brutalità e immediatezza ha vinto l'ipocrisia delle parole e degli slogan, alla resistenza e all'antifascismo. Quindi c'è stato - e se ne discute tra gli storici - un periodo di consenso intorno al fascismo, intendendo questo momento di stabilizzazione del regime, che riusciva ad avere a destra l'adesione della borghesia industriale ed agraria (l'Italia di allora era ancora il paese delle grandi proprietà agricole, un po' come l'Ungheria) che aveva bisogno di questo strumento di difesa, e dall'altro il consenso di tutta una fascia di popolazione che credeva onestamente che attraverso il fascismo si potesse battere quella borghesia capitalista e latifondista che dominava il paese.

E' chiaro quindi che molti cineasti furono fascisti; e son d'accordo con Aristarco che poi ciascuno, rian- dando al passato, ha cercato di salvarsi l'anima (non tutti : per onestà vanno ricordati almeno due cineasti che hanno sempre dichiarato il loro passato fascista : Luigi Chiarini - poi diventato uno degl'intelletuali più lucidi sul fronte antifascista - e Alessandro Blasetti ; altri, pur se non l'hanno dichiarato, questo passato l'hanno avuto). Resta però una mia perplessità non sciolta (e in questo senso la mia relazione voleva essere problematica e aperta alla riflessione) : che al di là di una adesione più o meno convinta al regime non vi fosse poi in alcuni il desiderio di muoversi intorno a una realtà che non era quella ufficiale, e quindi di fare un cinema diverso, forse teso a un fascismo "pos- sibile", che non era quello che avevano intorno. Questa perplessità mi rimane. Però vorrei sciogliere il dubbio che restava nelle conclusioni di Aristarco, che cioè la proposta di questa rassegna nasca da un'operazione no- stalgica. In questo vorrei essere molto chiaro : credo che questo cinema mondano, evasivo, borghese, favoli- stico sia morto con la guerra, col fascismo, con un

mondo, e che una resurrezione sia impossibile. Tanto vero che la commedia all'italiana, con tutti i limiti che abbiamo più volte denunciato, è, nella sua struttura, radicalmente diversa dalla commedia in frac, appartiene a un'altra stagione; potremo discuterla ma in nome di un altro tipo di rapporto con il pubblico, di un'altra stagione culturale.

Tuttavia ritengo che indagare su questo periodo sia stato utile, perchè, come diceva ieri Toeplitz nella sua introduzione, c'è sempre un film che prepara le stagioni successive; le evoluzioni non avvengono mai in un giorno. Noi abbiamo visto proprio qui a Rapallo, quando presentammo una rassegna del cinema russo dal periodo degli zar alla repubblica socialista sovietica di Lenin, come in questo breve arco di tempo si attardassero, ancora alcuni anni dopo la Rivoluzione d'ottobre, registi zaristi che continuavano a fare i film di prima, e bisogna aspettare Kulesov, cioè la fine del periodo di Lenin, perchè cominci a manifestarsi il nuovo cinema nato dalla Rivoluzione. Quindi è interessante tornare al passato per cogliere i deboli segni, o l'assenza di segni, ma comunque questo lungo periodo italiano che ebbe un'eco anche all'estero. Vorrei ricordare che Darò un milione di Camerini fu acquistato dalla Warner che lo rifece a Hollywood con la regia di Walter Lang, segno che certi film italiani offrivano motivi di internazionalità che andavano addirittura al di là dell'Europa. Abbiamo visto ieri come un film tedesco di Berger del 1932 potesse interessare un cinema cinese di sinistra, che nel '37 ne assumeva lo schema narrativo per poi inserirlo in un film. -Il Crocevia - che era in realtà un film di denuncia e di polemica sociale, ma che se s'ispirava a quel soggetto e se adottava alcuni modi della commedia europea, vuol dire che questa era riuscita a creare dei modelli culturali cui anche un pubblico così lontano e diverso come il cinese non era insensibile. Guardare dunque a questo periodo ha un interesse di approfondimento e di studio di caratteristiche, che non significa adesione sentimentale o peggio nostalgia.

Si potrebbe aggiungere che forse vi è stata una certa influenza di un tipo di commedia americana che non è sempre stata la "sophisticated". Per esempio, Three smart girls, primo film di Deanna Durbin, ha dato il via a quel filone dei film di collegio, di ambiente femminile che abbiamo ritrovato in Polonia, in Italia

con Ore 9 lezione di chimica e che hanno avuto molta capacità di creare imitazioni, e che non è la "sophisticated comedy" propriamente detta, che è piuttosto quella di Lubitsch, di Hawks o anche di certi film musicali con Fred Astaire.

Perché - potremmo chiederci - il cinema americano influenzò quello europeo soprattutto col filone della commedia e non con altri? Perché a mio avviso esso era debitore di modelli europei più di altri filoni, e quindi l'Europa li recuperava, mentre gli altri generi più importanti di Hollywood - western, gangster -erano più difficilmente esportabili.

Puppa ha obiettato al mio tentativo di recupero di Camerini. Io difendo Camerini (e so che molti non son d'accordo), e ritengo che quanto dice Puppa del rapporto tra le classi tipico del cinema populista, cioè la rappresentazione delle classi popolari e borghesi, ma con la finale intenzione di lasciare ciascuno al suo posto, e quindi di mantenere l'immobilismo dell'egemonia degli uni sugli altri, vada bene per gran parte dei telefoni bianchi - e ne abbiamo visti in questa rassegna: ungheresi, francesi, italiani -, in cui regolarmente l'industriale o proprietario terriero è un buono, che alla fine accomoda le cose. Ma non è il caso di Camerini: in lui la rappresentazione della borghesia non è affatto contraddistinta da toni di simpatia, anzi, sia pur bonariamente (Camerini non è certo Brecht, aveva un respiro più modesto) denunciava con molta lucidità la grettezza della borghesia che portava sullo schermo, il suo cinismo, la sua avidità. Pensiamo a T'amerò sempre, in cui il seduttore diventa emblematico di un mondo; o all'inizio di Come le foglie, con la descrizione della festa da ballo, l'ultima nella casa di un industriale che poi fallisce, che è una rappresentazione assolutamente negativa. Io ritengo che solo nel cinema di Camerini si trovi una rappresentazione così puntuale e precisa del mondo della borghesia e, al tempo stesso, di un mondo popolare che diventa protagonista e che viene proposto ad uno schermo che finora lo aveva ignorato. Certo, Camerini fa questo negli anni '30, nel dopoguerra egli è storicamente superato, perché emerge un altro tipo di discorso.

Sono, infine, d'accordo con Toeplitz: l'influenza di Budapest è anche causata con un certo legame italo-ungherese che nasce da una simpatia reciproca. Toeplitz



ricordava l'asse Varsavia-Parigi. Ci sono, nelle storie dei popoli, questi incontri, determinati da affinità anche di carattere sentimentale, che fanno poi nascere anche certi modelli culturali. C'era anche la motivazione politica : tra i molti tentativi falliti di Mussolini ci fu anche quello di farsi paladino di una certa Centroeuropa nei confronti del gigante nazista, e quindi il tentativo dell'alleanza Praga-Budapest-Vienna, che poi cadde progressivamente, prima lasciando che Hitler mangiasse l'Austria e poi la Cecoslovacchia e poi liberandosi di ogni impegno verso il Centro Europa. Però è chiaro che in questa fase di alleanze tra questi paesi centroeuropei arrivavano anche a crearsi certe condizioni produttive favorevoli a scambi di quadri, di soggetti, ecc.

Infine Toeplitz ha lumeggiato un elemento importantissimo, che non era affiorato nella prima parte del dibattito : come nella commedia dei telefoni bianchi ci sia una critica ferma solo nei confronti della classe morente, dell'aristocrazia : io ricordo che da ragazzo "noblesse" era sempre usato con disprezzo ; mentre teatro e cinema proponevano il mito della grande borghesia, classe emergente. E' anche esatto che l'Ungheria nel cinema sonoro è diventata un po' la Ruritania del cinema muto : un luogo in cui per convenzione si ambientava la favola.

Mi pare, per concludere, che l'Italia sia stata in quel periodo il paese più cosmopolita. Mentre, in fondo, l'Ungheria, quando faceva questa produzione, guardava alla tradizione dell'operetta, e quindi, sia pur nei limiti di un'operazione industriale, rivendicava una linea di cultura nazionale, che poteva servire in una fase di nazismo dilagante, mentre la Francia con la "comédie mondaine" si rifaceva in qualche modo alle sue grandi tradizioni della "belle époque" e anche qui rinverdiva una sua tradizione nazionale, l'Italia finiva per mediare, attraverso De Benedetti e altri commediografisceneggiatori, una serie di tradizioni non sue, per fare film in cui è rarissimo trovare quadri artistici e tecnici solo italiani. E' difficilissimo, su circa 720 film prodotti fra il '30 e il '43, trovare un film in cui dal regista all'ultimo tecnico siano tutti italiani : tutto ciò portava a un cosmopolitismo che non era d'invenzione, ma reale. Quando Pogany, cameraman ungherese, si forma a Londra, diventa assistente di Vich, cecoslovacco, e poi viene

in Italia, capite che il tono fotografico di un film medio non aveva nessuna caratteristica nazionale, ma respirava influenze diverse. Nel dopoguerra abbiamo avuto una generazione molto più caratterizzata : certi film del neorealismo hanno un tono fotografico eminentemente italiano. C'è stata quindi questa espropriazione dei caratteri nazionali, questo cosmopolitismo che forse come in Italia non c'è stato in nessun altro paese.

Questo spiega perché la commedia dei telefoni bianchi avesse questo standard di efficienza industriale, che era lo standard europeo, ma spiega anche perché essa fosse tanto combattuta da chi propugnava un cinema nazionale.

## APPENDIX

### SOVIET COMEDY 1935-1940

The second half of 1930s in Soviet cinema is marked by the flowering of the comedy genre. The best comedies of that time were full of enthusiasm in establishing new socialistic relations and attitudes in the life of Soviet people. At the same time everything was exposed shrewdly that was wrong and obsolete and prevented the movement forward. Comedies differed greatly by subjects and styles, by the creative manner of their authors, scriptwriters, filmdirectors and actors. However the ideological and artistic unity of these films is clearly seen and their common features, i.e. the social activity, optimism and energetic struggle for a new person, can be easily singled out. The characters of Soviet comedies of the second half of the 1930s possess the striking quality of creativeness. They are people of creative work. They are kolkhozniks (Bodataja nevesta, 1938 Traktoristy, 1939), workers (Svetlyj put, 1940) musicians (Volga-Volga, 1938, Muzykal'naja istorija, 1940).

The popularity of the comedies of that time is explained not only by the fact that they were really funny but also by the fact that they were musical too. Music for these films was written by such gifted composers as Isaac Dunaevskij, Dmitrij Pokrass, Dmitrij Kabalevskij, etc.

A great master of Soviet comedy of the second half of 1930s was the film director Grigorij Alexandrov. After the eccentric jazz-comedy Veselye rebjata, (1934) he made three musical comedies The Circus (1936), Volga-Volga (1938), The Clear Way (1940). Ch. S. Chaplin estimated Alexandrov's efforts in the following way: "Alexandrov discovered new Russia for America. Before Merry Folks Americans knew Russia of Dostoevskij, now they have seen great changes in people's psychology. People laugh soundly and merrily. That is a great victory."

In The Circus the theme of friendship among people was presented passionately and excitingly, everybody was shown as an equal member of united family, how different their nationality and colour of skin may be. Internationalism of Soviet people is opposed in the

film to the bourgeois racialism. In this film the beautiful Song of Motherland by Isaac Dunaevskij was performed for the first time.

The skill of Grigorij Alexandrov, fine, generous and full of life, was evident in his direction of circus show and in his work with actors, among whom the wife of the director and his permanent companion Ljubov Orlova was notable. Her eccentric skill, her profound psychological presentation of the part, combined with her lyrical vocal and dizzy choreography, are unique features of the gift of this most talented comedy actress of the Soviet cinema.

Grigorij Alexandrov's comedy *Volga-Volga* was a new step in the development of Soviet comedy. The theme of the powerful flowering of amateur talent activities of Soviet people gave the film the possibility of demonstration of the wide scope of life. The theme is developed mainly in the role of Ljubov Orlova who once again happily combines in her presentation eccentrics and lyricism. In the plot of the film Ljubov Orlova's heroine is opposed to an inveterate bureaucrat who is able to destroy everything alive or, even worse, to make it serve his needs. This part was played by an incomparable master of satire Igor Iljinskij, a pupil of Vsevolod Mejerhold. The striking lyrical-satirical musical film by Grigorij Alexandrov may be rightfully called a people's comedy.

The lofty theme of creative work found its poetic realization in Grigorij Alexandrov's comedy *The Clear Way*.

Another master of Soviet comedy of the second half of the 1930s was a film director Ivan Pyrjev, whose original comedy temperament was fully revealed in his films *The Rich Bride* and *Tractoperators*. These films were dedicated to toilers of Soviet kolkhoz villages. The scenes that glorify the free work are combined with folklore dances and lyrical song-monologues. In Pyrjev's comedies, talents of such actors as Marina Lady-nina, Nikolaj Krujchkov and Boris Andreev were displayed. Behind the modest appearance and simplicity of their characters the rare richness of heart was hidden. The music and songs for Pyrjev's films were written by composers Isaac Dunaevskij and brothers Pokrass.

The success of the films by Alexandrov and Pырjev, though the filmmakers of different creative individuality, determined for the long period of time the main direction of Soviet comedy's development. Their influence was fruitful ; however, the Soviet comedigraphy in 1935-40s knew other manners and styles as well. Thus, by subtle lyricism Boris Barnet's U samogo sinego morja was marked, in which funny situations were born by everyday life of Soviet fishermen. About grownups and children narrated a touching comedy by Tatjana Lukashevitch Podkidysh, 1940. A great popularity was won by The Musical Story (1940), by Aleksandr Ivanovskij and Herbert Rappaport.

In all these films talented comedy actors have played, among them Elena Kuzmina, Lev Sverdlin, Faina Ranevskaja, Rostislav Pljatt, Erast Garin, etc.

The majority of filmcomedies of that time are united by one common feature, i.e. they tell in the funny and witty way how people who have some drawbacks change due to the influence of public opinion, criticism and selfcriticism. In that was the social and artistic tendency of comedies borne on the ground of Soviet reality.

The best comedies of the second half of 1930s, particularly Alexandrov's Volga-Volga were undoubtedly influenced by satirical drama by Vladimir Majakovskij. Volga-Volga has much in common with Majakovskij's plays Klop and Banja. Following classical literary tradition screen versions of Anton Chehov's short stories Maska (1938), Medved (1938), Chelovek v futljare (1939) were directed by Isidor Annenskij. These pictures attract by their specific Chehov's kind of humour. Prominent theater actors Olga Androvskaja, Vera Marezckaja, Nikolaj Hmelev, Osip Abdulov, Sergej Martinson, Mihail Zarov, etc. showed their bright talent.

The interesting comedies by Semen Timoshenko Tri tovarischa (1935) and Vratar (1936) stood a little apart. The first of them is made in the genre of domestic comedy and attracts the audience by pointed observations and lively characters (actors Nikolaj Batalov, Anatolij Gorjunov and Mihail Zharov), while the second one is a first Soviet sport comedy that narrates about football and football players.

Comedies produced in Soviet republics added much to the comedialography of Russian Soviet cinema.

An Armenian film director Amo Bek-Nazarov made in 1936 a popular comedy Pepo based on Gabriel Sundukjan's play, in which a good-natured and noisy world of small handicraftsmen and fishermen was opposed to a grubbing world of merchants and money-lenders of old Armenia. Sharpness of satire, accurate use of folklore music, vividness of direction and actors play determined the success of this comedy.

A Georgian film director David Rondeli made in 1937 a satirical comedy Poterjannyj raj, that describes the everyday life of prerevolutional Georgia.

A Bielorussian comedy Moja ljubov (1940) by Vladimir KorshaSablin was devoted to the life of contemporary Soviet young people. A film actress Lidija Smirnova demonstrated her lyrical talent and charm in this film.

Soviet comedy of the second half of 1930s developed in the way of moral substance and high artistic skill while remaining close to the people, exploiting the success of fruitful principles of the art of socialistic realism. The traditions laid in those years found its continuation in comedies made during the Great Patriotic war and in the years that followed. The work of the prominent comedy directors of the 1930s Grigorij Alexandrov and Ivan Pyrjev became an example of high skill for film directors of new generation, such as Eldar Rjazanov, Georgij Danelija, Leonid Gajdaj, etc. A number of comedies made in the 1935-40s contribute to the best films of Soviet cinema.