

ISSN 1827-2126

# QUADERNI VERGERIANI

ANNUARIO DELL'ASSOCIAZIONE CULTURALE  
ITALOUNGHERESE DEL FRIULI VENEZIA GIULIA

«PIER PAOLO VERGERIO»

*Anno V, n. 5 – 2009*



DUINO AURISINA

## Sommario

### 7 *Presentazione*

#### *Varia historica*

- 11 GIZELLA NEMETH & ADRIANO PAPO, *Umanisti, eruditi e collaboratori italiani alla corte di Sigismondo di Lussemburgo*
- 25 ADRIANO PAPO & GIZELLA NEMETH, *Geopolitica dell'Alto Adriatico all'epoca di Mattia Corvino*
- 71 LÁSZLÓ J. NAGY, "Al mare, Ungheresi". *Contributo alla storia degli interessi commerciali dell'Ungheria all'epoca della Monarchia Austro-Ungarica*
- 77 ALESSANDRO ROSSELLI, *László Bárdossy, Primo Ministro ungherese dell'epoca Horthy, in alcune note (1941-1942) del Diario 1937-1943 di Galeazzo Ciano*
- 85 GÁBOR ANDREIDES, *Un regime comunista del blocco sovietico e il suo leader. La visita di János Kádár in Italia nel 1977*

#### *Studia philosophica*

- 101 GÁBOR GÁNGÓ, *Les origines centrale-européennes du Marxisme 'occidental': Brzozowski, Gramsci, Labriola, Lukács*

#### *Studia litteralia*

- 115 NIKOLETTA MONTRESOR, *Sándor Márai: uomo e scrittore del suo tempo*
- 127 NIKOLETTA MONTRESOR, *Sándor Márai: uno scrittore ungherese in Italia*
- 139 ANTONIO D. SCIACOVELLI, *L'Italia nei romanzi di Sándor Márai: "fortificatore" (un inquisitore spagnolo a Roma)*

#### *Studia linguarum*

- 147 JUDIT JÓZSA, *Appunti sulla traduzione letteraria fra l'italiano e l'ungherese*
- 167 KINGA DÁVID, *La responsabilità del traduttore. A proposito della prima traduzione ungherese degli Illustratori, attori e traduttori di Luigi Pirandello*

#### *Musicalia*

- 197 MÁRTON RÓTH, *Liszt e l'Italia*

#### *Varia culturalia*

- 207 ANDRÁS LENÁRT, *László Vajda, l'ungherese internazionale*

### *László Vajda, l'ungherese internazionale*

Il nome di László Vajda fece la sua apparizione nel mondo culturale ungherese già agli inizi del XX secolo. László Vajda (1878-1933) lavorava come attore di teatro in varie cittadine e città dell'Ungheria, e più tardi collaborò come articolista e critico a diversi giornali e riviste, soprattutto su argomenti di cultura e di teatro. Il periodo più fruttuoso del suo percorso artistico ungherese ebbe inizio nel 1908, quando riuscì a dirigere il Teatro Ungherese, per esserne più tardi direttore generale e artistico. Come scrittore, fu autore e co-autore di un gran numero di sceneggiature all'epoca del cinema muto<sup>1</sup>. Fin dagli anni '20, lavorava come sceneggiatore anche in Germania e, assieme al famoso regista Georg Wilhelm Pabst e a Bertolt Brecht, scrisse la sceneggiatura del film *Die Dreigroschenoper* [L'opera da tre soldi], girato nel 1931 proprio da Pabst e tratto dall'opera teatrale del drammaturgo tedesco. Vajda morì a Berlino e lasciò un'eredità artistico-culturale, di cui non poté certo evitare le conseguenze, a suo figlio.

László Vajda *junior* (1906-1965) nacque a Budapest, ma la sua attrazione per il cinema iniziò a Berlino. Benché suo padre non desiderasse che il suo primogenito seguisse la tradizione familiare e divenisse cineasta, nulla e nessuno poté impedire al giovane László di entrare nel mondo del cinema. A Berlino, svolse varie mansioni in gruppi di lavorazione cinematografica: elettricista, assistente al montaggio, secondo operatore, assistente di direzione e, infine, montatore principale<sup>2</sup>. Nella prima metà degli anni '30, partecipa alla lavorazione di tre film in Inghilterra. Benché la portata reale dell'intervento di Vajda nelle pellicole inglesi sia dubbia, è però certo che diresse in parte *The beggar Student* {Lo studente mendicante} (1931), poi firmato da John Harvel e da Victor Hanbury, che fu il co-regista (sempre con Victor Hanbury) di *Where is the Lady?* {Dov'è mai la signora ?} (1932) e che diresse da solo *Love in the on Skis* (1933) {Amore sugli sci} (1933) e *Wings over Africa* {Ali sull'Africa} (1933)<sup>3</sup>.

I suoi primi lavori come regista da solo nacquero nel suo paese d'origine. Assieme ad Ákos Ráthonyi e ad Ákos Dezső Hamza, introdusse nel mondo del cinema ungherese la problematica della disoccupazione e creò il prototipo della figura femminile ogni volta più mascolina, oppure coraggiosa e volitiva, personaggio molto insolito nella cinematografia ungherese dell'epoca<sup>4</sup>, anche se tale nuova tendenza non fu abbastanza messa in rilievo nelle

<sup>1</sup> Cfr. *Vajda, László*, in AA.VV., *Film kislexikon* {Piccolo dizionario del film}, Budapest 1964, p. 806.

<sup>2</sup> Cfr. F. LLINÁS, *Ladislao Vajda. El húngaro errante* {László Vajda, l'ungherese errante} in «Semana Internacional de Cine de Valladolid», 1997, p. 41.

<sup>3</sup> Cfr., ad esempio, LLINÁS, *Ladislao Vajda* cit., pp. 42 e 147-8; <http://www.imdb.com/name/nmo0883334> (2 mag. 2009); <http://altmovie.com/artist/ladislao-vajda-114966/> filmography (2 mag. 2009).

<sup>4</sup> Cfr. G. TANNER, *Torreádorsírató* [Pianto per il toreador], in «Filmvilág», 11/2000, pp. 46-8.

sue opere. Girò dieci pellicole in Ungheria, ma nessuna di esse fu davvero notevole o, per meglio dire, esse non si distinguevano dai film ungheresi del periodo, che parlavano sempre dello stesso tema con gli stessi attori (e con il solito *happy end*). I suoi film *A kölcsönkért kastély* { Un castello in prestito } (1937), *Magdát kicsapják* {Magda è espulsa} (1938) e *Péntek Rézi* {Teresa Venerdì} (1938) sono ben noti nel paese, ma non offrono alcuna innovazione, si limitano a far parte della tradizione cinematografica ungherese degli anni '30 e si allineano, sia artisticamente che sul piano tecnico, alla linea ufficiale. Questo modo d'essere di Vajda, che intende aderire all'ortodossia e non differenziarsi notevolmente dal percorso artistico degli altri registi, si evidenzierà anche nei suoi lavori successivi (con alcune eccezioni, di cui si parlerà più tardi).

In quali circostanze avvenne l'esilio di Vajda? Per lui, fare un film significava svolgere un lavoro che gli era stato assegnato e non apparire come singolo artista. È anche possibile affermare che – salvo alcune eccezioni – Vajda non possedeva uno stile personale: nelle sue opere non è infatti possibile notare caratteristiche identificabili come sue peculiari. Per lui – soprattutto prima del periodo spagnolo – girare un film aveva un obiettivo preciso e quasi unico, divertire il pubblico, anche se, senza alcun dubbio, conosceva molto bene anche il lato tecnico del cinema, e quindi sapeva certamente quali metodi e strumenti applicare per ottenere gli effetti sperati<sup>5</sup>.

Quando in Ungheria la situazione cominciò a farsi preoccupante per Vajda a causa delle sue origini ebraiche, se ne andò in Francia, ma lì non ebbe molta fortuna nel lavoro: secondo le previsioni, avrebbe dovuto dirigere una pellicola sulla prima guerra mondiale, intitolata *Sevastopol* {Sebastopoli}, ma durante la preparazione (1939) scoppiò il secondo conflitto mondiale, e per Vajda fu impossibile girare il film in cui il protagonista, un ufficiale tedesco, si mostrava simpatico e di buon carattere, cosicché la realizzazione del progetto fu immediatamente proibita dalla censura francese<sup>6</sup>.

Se quindi Vajda aveva l'intenzione di fuggire il fascismo, il suo futuro sarebbe stato invece legato a paesi in cui questa stessa ideologia era al potere in quel momento.

---

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Cfr. l'intervista con László Vajda pubblicata nella rivista «Cámara», 102, 1/IV/1947 ( i numeri delle pagine, nella versione digitalizzata del periodico, sono illeggibili).

Dopo aver lasciato la Francia, Vajda si stabilì in Italia, dove comunque prese parte alla produzione di tre o quattro pellicole.

La situazione era abbastanza particolare nell'Italia di Mussolini. Secondo il Duce, il cinema era l'arma più forte di cui l'umanità disponesse nell'età moderna. Nella sua sala di proiezione privata, visionava tutte le pellicole che più tardi sarebbero state distribuite in Italia, e proprio lui ne autorizzava la proiezione (però, come riferisce un testimone dell'epoca, il Duce si addormentava se dopo una mezz'ora non vedeva se stesso nel film), e conservava le opere proibite nella sua cineteca privata<sup>7</sup>. Mussolini perfezionava il culto della sua personalità, e per far ciò si appoggiava alla cinematografia: pianificava sempre la sua espressione davanti alle cineprese, nonché da quale angolo sarebbe stato filmato il suo discorso perché il suo atteggiamento e la sua gesticolazione originassero il più gran rispetto nel pubblico. Tuttavia, il suo intervento diretto nella cinematografia si manifestò anche in modo diverso. Per esempio, fece versare 100.000 lire allo scrittore Lucio D'Ambra perché trasformasse un libro in un film di propaganda, e collaborò personalmente con il commediografo Gioacchino Forzano nella realizzazione di una pellicola che lo interessava direttamente<sup>8</sup>. Inoltre, per meglio controllare il lavoro degli Studi Cinematografici di Cinecittà, fu creata al suo interno una rete di spionaggio formata dagli stessi cineasti, che raccoglievano e inoltravano informazioni sui loro compagni di lavoro<sup>9</sup>.

La versione italiana della propaganda si distingueva da quella degli altri paesi dittatoriali: mentre in Unione Sovietica e nella Germania nazista si poteva notare l'esclusivismo dell'ideologia imperante, nell'Italia fascista apparve chiaro il fattore di squilibrio e di incertezza, e componenti italiane si mischiarono ad elementi europei e statunitensi. Così, il controllo apparve meno stretto, anche se ben palpabile. Esso aveva un obiettivo: il Duce voleva che la gente pensasse che la decisione di adattarsi all'ideologia fascista fosse libera e volontaria, senza ordini dall'alto<sup>10</sup>. Senza dubbio, a differenza delle altre due nazioni, mai si

---

<sup>7</sup> Cfr. E.D. PUERTAS, *Historia social del cine en España* [Storia sociale del cinema in Spagna], Madrid 2003, pp. 290-1.

<sup>8</sup> Cfr. M. FRANZINELLI, *Prefazione* a N. MARINO – E.M. MARINO, *L'Ovra a Cinecittà. Polizia politica e spie in camicia nera*, Torino 2005, p. VIII.

<sup>9</sup> Ivi, p. 18.

<sup>10</sup> Cfr. L. LENGYEL, *Tömegpropaganda és buborékpolitika* [Propaganda di massa e politica delle bolle di sapone], in «Mozgó Világ», 1/2006, pp. 36-7.

poté far coincidere al 100% la produzione cinematografica con la corrente politica ufficiale, perché esistevano generi in cui si manifestava la vera arte cinematografica (naturalmente, il tema fascista era presente anche in tali opere, però spesso solo sullo sfondo). Ciò avvenne in parte coscientemente; infatti, il Duce e i suoi propagandisti pensarono che il pubblico avrebbe respinto la propaganda diretta tipica del nazismo, e così si mostrarono più duttili<sup>11</sup>. I film girati in Italia erano talmente differenti da quelli tedeschi che una volta Goebbels, Ministro nazista della Propaganda, dopo aver visto un film italiano, disse a un amico: “Se lo avesse fatto un regista tedesco, avremmo dovuto fucilarlo”<sup>12</sup>.

I rapporti fra l'Italia e l'Ungheria nel campo del cinema furono abbastanza variegati durante gli anni '20, '30 e '40. Nella cinematografia italiana, l'influenza ungherese apparve a differenti livelli e modi. Da un lato, nel famoso genere delle *commedie dei telefoni bianchi* si possono trovare elementi che chiaramente provengono dalle commedie ungheresi, con un diretto innesto dello stile ungherese nella produzione italiana. Dall'altro, fra il 1933 e il 1944 fu girato un considerevole numero di pellicole la cui storia si svolgeva in ambiente magiaro e, sulla base di questi film, è possibile vedere che immagine avevano gli italiani dell'Ungheria in questo periodo. Tale immagine era abbastanza stereotipata e unilaterale, e creava una vera e propria *Ungheria di Cinecittà* che non aveva molto a che vedere con la realtà, e che esisteva soprattutto nel mondo del film<sup>13</sup>. Francesco Bolzoni creò poi il termine *commedia all'ungherese*<sup>14</sup> fin dal titolo del suo saggio, che da allora divenne generale e frequentemente impiegato nella storiografia sul cinema italiano. Lo stesso autore applicò il termine *Allegra brigata di Budapest* al gruppo di cineasti ungheresi che arrivarono in Italia per lavorare in film-commedia<sup>15</sup>. Registi, attori sceneggiatori e cineasti di ogni sorta giunsero in

---

<sup>11</sup> Cfr. K. ARNONE, *The cinema under Mussolini* [Il cinema ai tempi di Mussolini], in <http://ccat.sas.edu/italians/resources/Amiciprize/1996/mussolini.htm> (2/V/2009)

<sup>12</sup> K. THOMSON - D. BORDWELL, *A film története* [Storia del cinema], Budapest 2007, p. 303: Goebbels si riferiva al film italiano *La corona di ferro* (1941) di Alessandro Blasetti.

<sup>13</sup> Cfr. A. ROSSELLI, *Amikor a Cinecittá magyarul beszélt. Magyarok az olasz filmművészetben 1925-1945* [Quando Cinecittà parlava ungherese. Gli ungheresi nel cinema italiano 1925-1945], Szeged 2005, pp. 13.

<sup>14</sup> Cfr. F. BOLZONI, *La commedia all'ungherese nel cinema italiano*, in «Bianco e Nero», III, 1988, pp. 31-9.

<sup>15</sup> Cfr. *ibid.*

quel momento negli studi di Cinecittà per partecipare alla creazione del nuovo genere filmico italiano e conferirono così un *sapore* ungherese alle pellicole<sup>16</sup>.

Nell'*epoca d'oro* di questo rapporto transnazionale, due dei film ungheresi di Vajda furono oggetto di *remakes*, ambedue ad opera del giovane Vittorio De Sica: *Magdát kicsapják* (1938) fu rifatto con il titolo di *Maddalena zero in condotta* (1940), e si ebbe anche la versione italiana di *Péntek Rézi* (1938), che venne intitolata *Teresa Venerdì* (1941)<sup>17</sup>. La tendenza a realizzare nuove versioni dei film di Vajda però non si esaurì qui: *Magdát kicsapják* venne adattato da un regista ispano-portoghese, anche stavolta sotto il titolo di *Cero en conducta* {Zero in condotta} (1946). Il nome del regista non è del tutto chiaro: talvolta figura come Pedro Otzoup, a volte come F.M. Topel<sup>18</sup>. Vajda dichiarò poi in un'intervista che De Sica trattò sempre il copione originale con molta attenzione e gli versò i diritti che gli competevano come sceneggiatore, ma gli spagnoli non fecero poi altrettanto con i suoi diritti di *copyright*<sup>19</sup>.

Fu in tali circostanze che Vajda arrivò in Italia. Prima dell'inizio del suo vero e proprio percorso artistico spagnolo, Vajda girò un paio di film in Italia, anche se talvolta il grado del suo intervento resta dubbioso. Per esempio, in un'intervista<sup>20</sup> Vajda afferma di aver collaborato alla sceneggiatura del film *Dente per dente* (1941) di Marco Elter, tratta dalla commedia *Measure for Measure* {Misura per misura} di William Shakespeare, ma il suo nome non è accreditato nei titoli di testa della pellicola né trova riscontro in altre fonti di dati: così, l'unica prova del suo intervento risiede nella sua affermazione.

Invece è certa la sua accreditazione come regista nel caso del film *La zia smemorata* (1940). La pellicola è una commedia d'amore in cui il centro dell'azione si colloca nell'eterno gioco del malinteso. La trama parla di una coppia i cui membri, proprio a causa dell'equivoco, si allontanano l'uno dall'altra e alla fine - seguendo le *leggi* di questo tipo di commedia - si

---

<sup>16</sup> Sul tema degli ungheresi nella ciematografia italiana cfr. E.G. LAURA, *Il mito di Budapest e i modelli ungheresi nel cinema italiano dal 1930 al 1944*, in G. CASADIO - E.G. LAURA - F. CRISTIANO, *Telefoni bianchi. Realtà e finzioni nella società e nel cinema italiano degli anni Quaranta*, Ravenna 1990, pp. 31-49 e P. LUGHI (a cura di), *Paprika. La commedia fra Italia e Ungheria nel cinema degli anni Trenta*, Trieste 1990.

<sup>17</sup> Cfr. ROSSELLI, *Amikor a Cinecittà magyarul beszélt* cit., p. 62 e p. 75.

<sup>18</sup> Cfr. LLINÁS, *Ladislao Vajda* cit., p. 56.

<sup>19</sup> Cfr. l'intervista di László Vajda in «Cámara», cit. (il numero della pagina, nella versione digitalizzata del periodico, è illeggibile).

<sup>20</sup> Cit. in LLINÁS, *Ladislao Vajda* cit., p. 50

formano nuove coppie con l'entrata in scena di nuovi personaggi. Anche stavolta Vajda non propone innovazioni, ma si limita solo ad applicare le regole da lui apprese in Ungheria e che i cineasti afferenti al genere utilizzano appunto in quasi ogni commedia.

Una maggiore ripercussione ebbe invece il suo secondo film in Italia *La congiura dei Pazzi* (*Giuliano De' Medici*) (1941). Pare necessario un breve accenno alla trama del film per poter capire quali problemi furono causati dalla pellicola. La storia si svolge a Firenze, nel 1477, e il tema centrale è l'ormai storico antagonismo fra i Medici e i Pazzi, due potenti famiglie rivali. Il protagonista è Giuliano De' Medici, fratello minore di Lorenzo, che si troverà al centro dello scontro dopo aver preso la decisione di sposarsi in segreto con una ragazza senza il permesso del padre di lei. I Pazzi convincono il padre della giovane a vendicarsi sul marito, e così Giuliano verrà assassinato. Il popolo fiorentino, che era sempre stato dalla parte dei Medici, fa giustizia e si rivolta contro i Pazzi. Lorenzo De' Medici, dopo essersi sbarazzato della cognata, educherà il nipote che poi diverrà papa con il nome di Clemente VII.

La critica scrisse parole abbastanza positive sul film, che però provocò uno scandalo nell'ambiente dei dirigenti fascisti proprio nell'anno della sua realizzazione. Si tratta dell'unico film storico di Vajda, perché le sue altre opere ambientate in epoche antiche appartenevano sempre ad un genere molto popolare (avventura, film sull'infanzia, cinema religioso). Il regista qui mostra come i Medici ottennero l'egemonia su Firenze, e il compito principale dei film storici all'epoca di Mussolini era appunto quello di ricostruire un passato eroico e glorioso di cui gli italiani, in quel momento (siamo già in piena seconda guerra mondiale) potessero essere orgogliosi. In tale sistema di coordinate, Giuliano De' Medici teoricamente non avrebbe creato problemi con la censura, ma tutto andò in modo diverso.

Benito Mussolini vide il film (proprio con il titolo *La congiura dei Pazzi*) per caso a Bari e si indignò per quel che aveva visto nella storia. Ordinò di ritirare la pellicola dai programmi, di tagliare varie scene e di preparare un nuovo missaggio sonoro per eliminare le scene da lui ritenute intollerabili e offensive. Così, il film fu rititolato *Giuliano De' Medici* e vi venne tolto il nome di Vajda che, da quel momento in poi, non fu più accreditato come regista del film<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Cfr. in proposito M. ARGENTIERI, *Il cinema in guerra. Arte, comunicazione e propaganda in Italia 1940-1944*, Roma 1996, p. 144.



Ma quali elementi del film disturbarono così tanto il Duce? Soprattutto, il personaggio di Lorenzo De' Medici. O, per esser più precisi, la sua rappresentazione, nonché l'enfaticizzazione del suo carattere dittatoriale, offrivano tanti punti di somiglianza fra Mussolini e il signore fiorentino che al dittatore fascista il parallelismo apparve più che evidente. Non poté permettere quindi che tale tipo di caratterizzazione venisse alla luce per evitare che anche il pubblico individuasse l'analogia. Tanto meno aiutò il film il fatto che vi si rappresentasse con un atteggiamento abbastanza positivo la famiglia Pazzi, poiché nell'Italia fascista essa aveva un'immagine molto meno favorevole. Inoltre, nella pellicola la popolazione di Firenze non si conformava tranquillamente e silenziosamente alle direttive, e si scontrava proprio con i Medici. In questo dettaglio del film, il Duce vide un motivo di incitamento alla ribellione contro la dittatura fascista: perciò, ai suoi occhi, la pellicola risultava sovversiva nella sua versione originale<sup>22</sup>.

Nel 1941 apparve il film *Il cavaliere senza nome*, ufficialmente firmato da Ferruccio Cerio. Benché la storiografia cinematografica italiana segnali appena l'apporto di Vajda a tale pellicola, alcuni studi spagnoli<sup>23</sup> – che avevano esaminato la filmografia di Vajda, con più o meno successo, in relazione alla sua carriera spagnola – segnalano che Vajda partecipò alla sua lavorazione come co-regista. La pellicola narra la storia di un uomo che rientra in segreto a Milano dopo vari anni di assenza per incontrare la sua amata. Ma, dopo uno scontro con un conte, che è il padre di lei, perde la donna amata e la possibilità di vivere felice.

L'ultima pellicola di Vajda girata in Italia è intitolata *Villa da vendere* (1942) (cioè, una nuova versione di *Ez a villa eladó* (1935) di Géza Cziffra), però i titoli di testa non accreditano Vajda come regista ma, ancora una volta, Ferruccio Cerio. Esistono varie prove che confermano Vajda come vero autore del film: ad esempio, un'intervista con l'attore Amedeo Nazzari che, al momento di precisarne il regista, definisce Vajda come “un individuo di un'intelligenza eccezionale”<sup>24</sup>. L'assenza del nome di Vajda non sorprende, poiché, da dopo i

---

<sup>22</sup> Cfr. A. ROSSELLI, *A proposito del film di un regista ungherese nell'Italia fascista. La congiura dei Pazzi (Giuliano De' Medici) (1941) di László Vajda*, in AA.VV., *Miscellanea di studi in onore di Mária Farkas*, Szeged 2006, p. 303.

<sup>23</sup> Cfr., ad esempio, LLINÁS, *Ladislao Vajda* cit., pp. 161-2.

<sup>24</sup> Cfr. in tal senso F. SAVIO (a cura di), *Cinecittà Anni Trenta*, III, NAZ-ZAV, Roma 1979, p. 818.

problemi suscitati da *Giuliano De' Medici*, il regista era stato messo in lista nera e sottoposto a sorveglianza dall'OVRA, la polizia politica del regime.

Ma il problema causato dal suo film su Lorenzo De' Medici fu solo uno dei motivi per cui Vajda fu costretto a lasciare l'Italia. Per sbarazzarsi di lui, la dittatura mise in moto la sua macchina amministrativa e legale e spostò il centro dell'affare nell'ambito della questione ebraica.

Nell'Italia di allora appartenere alla razza ebraica era un grave delitto. L'OVRA stava infatti raccogliendo prove per giustificare il sospetto che Vajda avesse ascendenze ebraiche, e l'inchiesta dette il risultato sperato. Alla fine dell'aprile 1941 il sottosegretario di Stato preposto alla Direzione Nazionale della Cinematografia inviò un *telespresso* al direttore generale della polizia in cui lo informava che, su richiesta del Ministero, le autorità ungheresi avevano inviato in Italia i dati razziali di Vajda e che, in base a tali informazioni, era sicuro che appartenesse alla razza ebraica. Di conseguenza, il direttore generale considerava la collaborazione con Vajda come indesiderabile da quel momento in poi, e chiedeva al Ministero di utilizzare in tal senso tutti i mezzi che riteneva opportuni<sup>25</sup>. Vajda si disperò quando si accorse di essere sotto inchiesta (stava appunto lavorando alla pre-produzione de *Il cavaliere senza nome*) e il 12 giugno 1941 inviò una lettera al Ministro degli Interni per informarlo delle sue preoccupazioni: Scriveva infatti: "Dopo l'ordine di sospensione di ogni attività che il sottoscritto ha rispettosamente osservato, questo ulteriore inasprimento significherebbe per lui un vero e proprio disastro [...]; se il sottoscritto dovesse essere costretto a lasciare l'Italia entro il 21 corrente senza naturalmente poter esportare il frutto del suo lavoro sarebbe condannato alla fame nel pieno e letterale significato della parola"<sup>26</sup>. Ma, alla fine, nel corso del 1942, fu costretto a lasciare l'Italia.

Il suo arrivo in Spagna era però stato ben preparato in anticipo. In *Giuliano De' Medici* aveva già lavorato con attori spagnoli, che più tardi lo aiutarono a metter radici in Spagna. Se interessante era il motivo *ufficiale* per cui era stato costretto a lasciare l'Italia, tuttavia, benché

---

<sup>25</sup> Cfr. V. CAMPORESI, *Para una historia social de lo no nacional en el cine español. Ldislao Vajda y el caso de los hudios de las persecuciones antisemitas en España* {Per una storia sociale degli stranieri nel cinema spagnolo. László Vajda e il caso degli ebrei perseguitati rifugiatisi in Spagna}, in N. BERTHIER -J.C. SEGUIN (a cura di), *Cine, nación y nacionalidades en España* {Cinema, nazione e nazionalità in Spagna}, Madrid 2007, p. 64.

<sup>26</sup> La lettera è citata in CAMPORESI, *Para una historia* cit., p. 65.

lui stesso fosse cosciente che la sua persecuzione era dovuta alle sue origini ebraiche, in Spagna non tornò mai sull'argomento. Infatti, in una intervista, a proposito del suo arrivo, dichiarò che aveva dovuto lasciare sia Parigi che Roma per motivi legati alla seconda guerra mondiale<sup>27</sup>: neanche una parola sulla persecuzione antisemita. Benché in Spagna non avesse mai grandi problemi a causa delle sue origini ebraiche, nell'Archivio Generale Amministrativo spagnolo si trova una nota manoscritta che informa dell'arrivo in Spagna di un "trust ebraico di produzione cinematografica" diretto da un "ebreo di origine polacca" arrivato nel paese con "il signor Vajda, ebreo di origine ungherese"<sup>28</sup>. Comunque, non è dato sapere se Vajda ebbe negli anni seguenti questo tipo di problema.

Il regista ungherese girò venti pellicole in Spagna, di cui alcune in co-produzione con altre nazioni. In un primo momento del suo soggiorno spagnolo, gli furono affidati progetti la cui storia assomigliava molto a quella delle sue pellicole ungheresi: cioè, realizzò commedie leggere. Più tardi, frequentò vari generi, dal melodramma al poliziesco, e collaborò di frequente con il direttore di produzione Felipe Gerely e con lo sceneggiatore Andrés László, ambedue emigrati ungheresi. Nelle pellicole da lui girate fino agli inizi degli anni '50 si notano l'influenza del neorealismo italiano ed altri tratti provenienti dalla sua sperimentazione, frutto del suo soggiorno in paesi europei e della conoscenza delle tendenze cinematografiche più importanti e rappresentative del mondo filmico europeo. Per fare solo alcuni esempi, *Barrio* {Quartiere} (1947), tratto da un romanzo di Georges Simenon, risentiva di influenze francesi, mentre *Séptima página*{Settima pagina} (1951) apparteneva al genere del cinema socio-realista molto popolare in Spagna all'epoca.

Senza alcun dubbio, le pellicole più importanti di Vajda furono legate all'imperante ideologia del franchismo. All'epoca di Franco (1939-1975), il cinema ebbe un ruolo fondamentale: doveva appoggiare l'ideologia del regime ed evidenziare i valori considerati primordiali dalla dittatura, come la coesione socio-nazionale, la supremazia della religione cattolica e l'ordine, basato sulle forze armate; il cinema spagnolo doveva riflettere appunto tale atteggiamento mentale. Oltre al cinema di propagnada, i generi più popolari furono il

---

<sup>27</sup> Cfr. l'intervista di László Vajda in «Foto», 1/IX/1945 (il numero delle pagine, nella versione digitalizzata del periodico, è illeggibile)

<sup>28</sup> Cfr. in proposito *Archivo General de la Administración* {Archivio Generale Amministrativo}, (3) 3604563.

film di avventura, o di argomento bellico, e le commedie *inoffensive*. In linea generale, la politica cinematografica del franchismo aveva molto in comune con quelle dell'Italia e della Germania. Franco utilizzò come punto di partenza il *Filmpolitik* {Film politico} di Hitler e di Mussolini, lo perfezionò e lo inserì in una dimensione spagnola.

Vajda dovette lavorare in un tale sistema di coordinate. Benché aborrisse il fascismo, finì per stabilirsi in un paese in cui la direttiva principale era l'ideologia dell'estrema destra: senza dubbio perché in Spagna l'antisemitismo non arrivò agli estremi dell'Italia e della Germania, vi poté lavorare tranquillamente.

Vajda non girò mai pellicole direttamente di propaganda, ma cercò solo di seguire le tendenze. Il suo film più ufficiale e patriottico fu *Ronda española*{Ronda spagnola} (1951), che narra la storia dei gruppi di Coro e Danza della *Falange* (l'unico vero movimento fascista spagnolo, *n.d.a.*) in viaggio per l'America Latina a scopi propagandistici.

Ma l'apice della sua carriera giunse con *Marcelino pan y vino* {Marcellino pane e vino} (1955). Con questa pellicola, realizzata in co-produzione con l'Italia, non solo aderisce alla tendenza del "cinema con bambini", ma la ricrea anche con l'impiego di Pablito Calvo nel ruolo principale. Il film trasmette la spiritualità del cattolicesimo allo spettatore tramite un intervento divino provocato dall'innocenza di un bambino orfano che è in contatto con Cristo e anche con Dio. Il tema si rivelò perfetto per il regime di Franco, e il film ebbe successo anche fuori dalla Spagna, finendo per divenire il film più popolare di Vajda in tutto il mondo (in Italia fu fatto nel 1991, con scarso successo, un *remake* del film, *Marcellino* di Luigi Comencini). Benché in Spagna molte sue pellicole precedenti avessero avuto successo, quest'opera fece divenire Vajda uno dei registi più popolari del periodo. Il segreto del suo trionfo era il fedele adeguamento alle tendenze dell'epoca senza introdurre innovazioni che potessero provocare il malcontento del regime. Va senza alcun dubbio riconosciuto che Vajda fu un cineasta professionista e che traeva sempre il massimo dai materiali a sua disposizione.

In seguito, la cooperazione con Pablito Calvo continuò in due altre pellicole, *Mi tío Jacinto* {Mio zio Giacinto} (1956) e *Un ángel pasó por Brooklyn* {Un angelo scese a Brooklyn} (1957), ambedue co-produzioni con l'Italia.

## László Vajda

---

Il riconoscimento del suo lavoro da parte dello stato spagnolo si era già manifestato prima di *Marcelino pan y vino*: nel 1952 fu insignito dell'*Ordine di Isabella la Cattolica*, e nel 1954 ottenne la cittadinanza spagnola: il regime infatti riponeva piena fiducia nel regista.

Nella parte finale della sua carriera, girò un altro film che gli diede fama internazionale, *El cebo* {L'esca} (1958), co-produzione fra Spagna, Svizzera e Repubblica Federale Tedesca, tratto dal romanzo poliziesco di Friedrich Dürrenmatt. Dopo quest'opera, Vajda realizzò altre quattro pellicole in Germania e il suo ultimo film - con cui restò fedele a se stesso - fu ancora una volta proprio una co-produzione tra Spagna, Italia e Francia, *La dama de Beirut* {La dama di Beirut} (1965).

Come si è detto fin dall'inizio, László Vajda fu un vero e proprio regista internazionale. Lavorò infatti in tutti i paesi che avevano un'importante industria cinematografica e, mediante le co-produzioni, collaborò con tali paesi per tutta la sua carriera. Senza dubbio, la storiografia cinematografica parla quasi sempre di Vajda come regista spagnolo proveniente dall'Ungheria e, come se i suoi film girati fuori dalla penisola iberica non fossero importanti, ne cita solo i titoli. Il libro di Francisco Llínas, *Ladislao Vajda. El húngaro errante* {László Vajda, l'ungherese errante}, dedica un po' di spazio ai film di prima del periodo spagnolo, ma manca comunque una monografia in cui si scriva chiaramente che László Vajda fu davvero l'ungherese internazionale.

*(Traduzione dallo spagnolo di Alessandro Rosselli)*