

Slapstick in Italië: de receptie in filmtijdschriften en distributie gedurende het interbellum

-- Sofie Frederix --

Dit artikel onderzoekt de distributie en receptie van Amerikaanse slapstick in fascistisch Italië gedocumenteerd in filmtijdschriften, om een nieuwe dimensie toe te voegen aan de reeds bestaande vaststellingen over de Italiaanse filmcultuur tijdens het interbellum. Daarbij komen de gevolgen van Mussolini's cultuurpolitiek aan bod. De veranderende invloed van het regime op buitenlandse cinema zal immers de casus beïnvloeden. Zo zal specifiek de weerslag van wetgeving en censuur op de werkelijke vertoning van slapstickfilms bestudeerd worden. Daarnaast worden verscheidene filmtijdschriften geanalyseerd, waaruit de populariteit van het genre bij de Italiaanse bevolking, haar intellectuelen en politici blijkt. De resultaten worden besproken aan de hand van enkele beroemde slapstickfilm makers, namelijk Buster Keaton, Harold Lloyd, Charlie Chaplin en Laurel & Hardy. Het zwaartepunt van het onderzoek ligt bij de filmtijdschriften in de collectie van de Romeinse Biblioteca Luigi Chiarini.

Het komisch filmgenre slapstick was prominent aanwezig in de filmcultuur gedurende het interbellum.¹ Wegens de internationale populariteit van Hollywood kon zeker Amerikaanse slapstick op veel waardering rekenen. Ook in Italië deden producties van bekende filmmakers als Charlie Chaplin of Buster Keaton hun intrede. Het

politieke klimaat had echter invloed op de distributie en beeldvorming rond dergelijke films. Zo stippelde 'Il Duce' Benito Mussolini, die in 1922 aan de macht kwam, een fascistisch cultureel beleid uit voor de natie. Omwille van de economische toestand van de nationale filmindustrie was het regime initieel niet in staat om de productie, distributie en consumptie van cinema volledig te controleren. De nationale sector was in crisis, met een consistent dalende productie door hoge belastingen en gebrek aan investeringen. Bijgevolg was de eigen industrie niet opgewassen tegen de grote en kwalitatieve productie door de commerciële machine van Hollywood (Brunetta 66-67; Ricci 53-58).

Reeds uitgevoerd onderzoek over de Italiaanse filmcultuur tussen 1920 en 1940 concentreert zich voornamelijk rond de politieke context, meer specifiek de toepassing van censuur. Rond dit onderwerp werden in Italië een aantal onderzoeksprojecten opgericht, zoals 'Italia Taglia' in samenwerking met de Cineteca Bologna of de virtuele tentoonstelling CineCensura. Een ander veelbesproken thema is de Italiaanse overgang naar de geluidsfilm, wat Mario Quargnolo uitgebreid behandelde. Ook James Hay bestudeerde de Italiaanse filmcultuur in zijn boek *Popular culture in fascist Italy* (1987). Hierin wordt Amerikaanse film behandeld, maar algemeen genomen richtte men zich hoofdzakelijk op Italiaanse cinema. Een analyse van filmtijdschriften vormt een leemte in het bestaande onderzoek. Het bleef beperkt tot veeleer oppervlakkige studies of anthologieën met een accent op bekende figuren zoals *Gli intellettuali e il cinema* van Gian Piero Brunetta. Daarbij leverden de studies van Orio Caldiron belangrijke observaties aan over het thema. Hoewel de receptie van Amerikaanse slapstick in bijvoorbeeld Weimar al bestudeerd werd door Thomas J. Saunders, ontbreken inzichten hierover in de Italiaanse context. De klemtoon van dit artikel op Amerikaanse slapstick in Italië gedurende het interbellum vormt dus een unieke invalshoek.

Mussolini was zich goed bewust van de kracht van massamedia zoals film. Hij maakte er zelf veelvuldig gebruik van met het oog op propaganda en educatie van de massa. Niet voor niets noemde hij cinema "l'arma più forte" (Ottaviani 12). Juist daarom was het noodzakelijk hierover controle te verkrijgen. Een doel dat overeenstemde met zijn autarkisch beleid, waarbij hij een zo groot mogelijke economische onafhankelijkheid beoogde. Zodoende kwam de staat vanaf 1931 steeds meer tussen in de filmsector via wetgeving, cen-

suur en de creatie van diverse instituten (Ricci 53-58). Omtrent de nationale filmindustrie werden het studiocomplex Cinecittà en het Centro Sperimentale di Cinematografia opgericht, opdat productie en onderwijs beheerst konden worden. Daarnaast ontstond L'Unione Cinematografica Educativa of L.U.C.E., dat politiek gekleurde nieuwsuitzendingen opnam om in bioscopen te vertonen. Inzake distributie en censuur van buitenlandse films kwamen de Direzione Generale di Cinematografia en later de Ente Nazionale Industrie Cinematografiche tot stand.²

Politieke invloed manifesteerde zich eveneens in de contemporaine filmtijdschriften. Vaak zijn banden met instituten en politici merkbaar, bijvoorbeeld bij *Bianco e Nero*, uitgegeven door het Centro Sperimentale di Cinematografia. Bovendien was Luigi Freddi, die de Direzione Generale di Cinematografia leidde, bij de publicatie betrokken. Een ander voorbeeld is *Cinema*, waar Luciano de Feo, directeur van L.U.C.E., hoofdredacteur was. Later volgde Vittorio Mussolini, zoon van 'Il Duce', hem op. Het fascistisch gedachtegoed beïnvloedde evenzeer de inhoud van de artikels door onder meer het ophemelen van het beleid van Mussolini. Behalve de nauwe band met het regime, functioneerden de filmtijdschriften als een verlengstuk van cinema, met een grote populariteit van geïllustreerde tijdschriften, de zogenaamde 'rotocalchi'. Zulke uitgaves waren aangepast aan de moderne lezer, met een grotere focus op beelden tegenover tekst (De Berti 9-13). De bladzijden gaven blijk van zowel theoretische als kritisch-esthetische discussies. Allerhande onderwerpen kwamen aan bod, van recensies en interviews tot besprekingen van andere kunstvormen. De filmtijdschriften interageerden met de samenleving en bevestigden moderne levensstijlen verbonden met traditionele culturele modellen. Desalniettemin verscheen een opvallende hoeveelheid artikels over Amerikaanse cinema, wat de populariteit van Hollywood in Italië bevestigt.

Aldus droegen Italiaanse filmtijdschriften bij aan de grootschalige verspreiding van de Amerikaanse filmcultuur, waaronder slapstick. Over het genre publiceerden ze talrijke recensies, theoretische verslagen, nieuwtjes en roddels. Het is opvallend dat die gedurende het volledige interbellum veelvuldig bleven verschijnen. Zeker tijdens de jaren '20, begin jaren '30 was slapstick erg populair. Tegen het einde van de jaren '30 is een sterke vermindering van het aantal artikels over slapstick op te merken. De focus verschoof naar drama's, men gaat van de "epoca comica" naar de "epoca drammatica

e romantica” (Marescalchi 231). Vermoedelijk hing dit samen met de algemeen dalende populariteit van slapstick sinds de overgang naar de geluidsfilm (Cook 262-263). Opvallend is dat er vanaf 1939 door de invoering van de wet Alfieri nauwelijks nog slapstickfilms gedistribueerd werden, maar toch verscheidene artikels over dit onderwerp verschenen na die datum.

Wetgeving en censuur: de impact van het regime op Amerikaanse films en de pers

De eerste politicus die nadacht over cinematografische censuur in Italië was Giovanni Giolitti (Ricci 47-49). De liberaal bestuurde Italië als eerste minister tijdens de periode voor de Eerste Wereldoorlog (De Grand 134-135). Zijn ideeën vormden de basis van de eerste algemene regulering van de censuur in 1923. In het decreet werd vastgelegd dat films beoordeeld moesten worden door verschillende commissies, mede vertegenwoordigd door een moeder, een politieagent en een magistraat. In essentie mochten films vooral geen schending van de moraal of het nationaal decorum bevatten (*Manuale*). De regels golden voor zowel nationale als buitenlandse producties. Ongeoorloofde scènes werden verwijderd (Grifo).

Naast censuur voerde het regime in de loop van de jaren '30 steeds meer protectionistische wetten in die de nationale filmsector bevoordeelden. Dat proces startte in 1930 met een verbod op het vertonen van films gesproken in een vreemde taal. Daardoor moesten buitenlandse films gedubd worden en ook filmtitels naar het Italiaans aangepast worden (Ricci 61). Later werd een quotum opgelegd voor houders van bioscoopzalen: een bepaald percentage van de vertoningen diende Italiaanse films te beslaan. Tevens liepen importtaksen steeds hoger op (Brunetta 42). Daarnaast werd in 1934 de Direzione Generale per la Cinematografia opgericht, die instond voor de coördinatie van de censuur. Luigi Freddi, voormalig hoofd van het propagandakantoor van de fascistische partij, leidde het instituut (Freddi 159). Zijn invloed was doorslaggevend voor de goedkeuring van bepaalde films.

De meest invloedrijke wet was echter de zogenaamde wet Alfieri, doorgevoerd in 1939. Die vormde een kantelpunt voor Amerikaanse cinema in Italië. Hierin werd namelijk beslist de 'Monopolio' op te

richten met als gevolg dat de Ente Nazionale Industrie Cinematografiche als enige het recht kreeg over aankoop, import, distributie en dubbing van films (Mussolini et al. 95-100). Aangezien het instituut een monopoliepositie innam, verwierf de staat volledige controle over de filmproductie en -distributie in Italië. Bijgevolg daalde het aantal Amerikaanse films drastisch. De Hollywoodstudio's besloten immers hun kantoren in Italië te sluiten (Ricci 66-71; Quargnolo 60-61). De wet Alfieri vormde het eindpunt van een lange, trage weg naar het domineren van cinema binnen de fascistische cultuurpolitiek.

Censuur bestond evenzeer voor de pers. Benito Mussolini was van mening dat journalistiek ten dienste moest staan van het regime. Een idee dat duidelijk geconcretiseerd werd in *Le Veline*, ook wel 'le note di servizio' genoemd, richtlijnen voor de belangrijkste kranten en tijdschriften van het land gegeven door de minister van Populaire Cultuur. Doorgaans werden de voorschriften in het geheim via telefoon meegedeeld. Zo kon het regime onder de radar controle uitoefenen op die media. Het betrof het opleggen en verbieden van bepaalde onderwerpen, aangeven dat nieuws gesensibiliseerd of geminimaliseerd moest worden en controle op het gebruik van fotografie en titels. *Le Veline* voor cinema waren hoofdzakelijk gericht tegen publicaties over Hollywood. Daarnaast bestonden enkele richtlijnen in verband met Charlie Chaplin, die de pers zoveel mogelijk moest verloochenen. De zogenaamde joodse elementen in zijn films mochten journalisten niet vermelden. Een ander opvallend besluit was dat "la pellicola propagandistica" van Charlie Chaplin genegeerd moest worden (Ottaviani 33-35, 64-72). Vermits dit zich situeert in 1940 ging het vermoedelijk over 'The Great Dictator'.

Zowel voor cinema als de filmtijdschriften geldt dat de censuur eerder beperkt werd nagevolgd. Artikels over Hollywood en slapstick bleven massaal verschijnen tot het einde van de jaren '30. Zo leverden de tijdschriften een cruciale bijdrage aan de verspreiding van de Amerikaanse filmcultuur. Net zoals artikels over Amerikaanse cinema circuleerden de effectieve producties massaal. Tot twee derde van de getoonde films was buitenlands, ongeacht de autarkische ambities van de staat. Opmerkelijk is dat de meeste Amerikaanse films slechts minimale problemen ondervonden wat betreft hun distributie en vertoning. Vaak werd rekening gehouden met het belang van de filmindustrie en was er ruimte voor discussie om bepaalde films toch te kunnen vertonen. Met Amerikaanse films sprong men zelfs lakser om dan met Italiaanse (Ricci 4-6, 75). Voor

1939 veranderde censuur in de praktijk zodoende weinig. Het ging vooral om het aanpassen van de taal, hoogstens om het verwijderen van enkele scènes. In tegenstelling tot andere fascistische regimes, met name nazi-Duitsland, werd deze autoriteit verrassend minder totalitair toegepast. Goebbels, de nazistische minister van Propaganda, trad onmiddellijk op, met een duidelijk uitgebouwde strategie en aanzienlijk striktere censuur. Kortom, compleet divers van de graduele en passievere aanpak van Italië (Trapani).

De distributie en vertoning van slapstick in de nationale bioscopen, cineclubs en katholieke filmzalen

De programmatie in de nationale bioscoopzalen reflecteert de populariteit van slapstick. Tot 1939 kwam het genre frequent voor in de lijsten van goedgekeurde films door de minister van Binnenlandse Zaken en de Dienst voor Cinematografisch Toezicht. De distributie en vertoning van de producties van enkele bekende filmmakers worden onder de loep genomen, meer bepaald Buster Keaton, Harold Lloyd, Laurel & Hardy en Charlie Chaplin.³

Voornamelijk Metro-Goldwyn-Mayer en United Artists voerden de distributie van de films van Buster Keaton uit (Bordwell en Thompson 76, 146, 155). De meeste langspeelfilms die Keaton produceerde in de eerste helft van de jaren '30 waren te zien in de zalen. Wat de kortfilms betreft is geen enkele met zekerheid vertoond, behalve zes exemplaren van Educational Pictures, waarmee hij een reeks kortfilms ontwikkeld had (Neibaur 79-128). Buster Keaton scheen grotendeels aan censuur te ontsnappen. Louter één film, *The General*, onderging aanpassingen (*Elenco* 31/03/1927).

Net als bij Keaton heerst bij Harold Lloyd onzekerheid over zijn kortfilms. Allicht was de meerderheid, geproduceerd voor 1924, niet te zien in Italië. In 1924 en 1925 zijn er wel een aantal getoond, daterend uit 1917 tot 1919. Alle films die hij tussen 1924 en 1939 heeft opgenomen, zijn met zekerheid vertoond in de Italiaanse bioscopen. Pathé studio's verzorgde de distributie (Lloyd). Door het verbod op films in een vreemde taal, werd aan enkele producties opgelegd de gesproken delen te verwijderen. Zodoende veranderden die weer naar stomme films. Later loste dubbing dit probleem op. Bij slechts twee films, *The Lamb* en *A Cat's Paw*, werden effectief scènes verwij-

derd vanwege censuur. Aanleiding waren gewelddadige uitspraken en culturele opvattingen (*Elenco* 30/11/1924; *Elenco* 31/10/1934).

Eveneens omtrent de vertoning van de kortfilms van het komisch duo Laurel & Hardy heerst onduidelijkheid ("Piccola enciclopedia" 1936B, 8). Alle langspeelfilms van voor 1939 waren wel met zekerheid te zien in Italië. Opnieuw resulteerde het verbod op films in een vreemde taal in aanpassingen. Daarom besloot het duo eerst aparte uitvoeringen op te nemen, waarin ze zelf Italiaans spraken. Dankzij hun zware accent creëerden ze een bijkomende reden tot vermaak. Later zal men ervoor kiezen de films te dubben (Quargnolo 30).

De talrijke producties van Charlie Chaplin doken het meest op in de programmaties, maar ondervonden ook de meeste correctie door censuur. United Artists, het productiehuis dat de filmmaker mee had opgericht, stond in voor de distributie (Bordwell en Thompson 146). Een groot deel van zijn kortfilms werd in Italië vertoond, enkel van de producties van Essanay leken er slechts twee in de bioscopen geprojecteerd te zijn. Zijn langspeelfilms werden vrijwel direct na uitkomst in de Verenigde Staten getoond in Italië. Enkel *The Great Dictator* verscheen nergens omwille van politieke censuur. Eenzelfde motief leidde tot de schrapping van enkele scènes in *A Dog's Life*. Ook *His Prehistoric Past* werd gecensureerd. Vreemde richtlijnen werden daarenboven opgelegd aan *The Pilgrim* en *City Lights*. Bij de eerste film moest een deel op het einde verwijderd worden vanwege geweld, waarbij het woord "assalito" gebruikt werd ter beschrijving. Dat komt overdreven over vermits geen sprake is van zwaar geweld in de betreffende scène. Bij de tweede film ging het over scènes gesproken in een vreemde taal, maar dialogen zijn in *City Lights* afwezig.⁴ Natuurlijk start de film met een speech, maar dat is eerder gewoon geluid. Tot slot werd *Modern Times* eerst afgekeurd, maar Luigi Freddi corrigeerde dit met het argument dat de film vooral de Verenigde Staten bekritiseerde, waardoor het buiten de Italiaanse verantwoordelijkheden lag. Daarbij viel de artistieke waarde van *Modern Times* niet te miskennen (Ricci 75-76). Uiteindelijk ondergingen de meeste films van Chaplin aanpassingen (Cafiero 54-56).

Naast de nationale bioscopen bestond een ander cruciaal distributiekanaal: de cineclubs. Deze groeperingen hielden zich bezig met het verspreiden van de cinematografische cultuur door de organisatie van filmvertoningen, conferenties, lezingen en discussies. Doorgaans kozen ze films uit op basis van hun specifieke artistieke of

experimentele karakter. Zodoende werden meer controversiële films vertoond die niet in de reguliere cinemazalen verschenen. Vermits de voorschriften voor de nationale bioscopen niet van toepassing waren op semiprivate groeperingen zoals cineclubs, kon censuur vermeden worden.⁵ Betreffende de programmatie is vast te stellen dat slapstick wederom populair was bij intellectueel Italië, en dat het vooral Charlie Chaplin was die men artistiek waardeerde. Cineclub Milano, Genova en Urbe hebben met zekerheid films van Chaplin vertoond, in Urbe zelfs in 1939, toen Amerikaanse films veelal afwezig waren (“Cine Club Milano” 42; “Cinematografia” 438; Fioretti 62). Daarnaast vond in cineclub Italiano te Rome de première plaats van *City Lights* (Roma 1931A, 13). Verder werd in cineclub Bologna *Modern Times* geprojecteerd. De film zou enkel omwille van de artistieke kwaliteit gekozen zijn, over de sociale betekenis uitte men zich uiterst negatief (Mariani 112-114). Ten slotte vonden conferenties over Charlie Chaplin plaats in Imola en Milaan (Gambetti, 86-94).

Een laatste groep in de samenleving die ingreep op de distributie en vertoning van films waren katholieke genootschappen. Zij richtten hun eigen cinemazalen op. Bovendien voerden ze een eigen, strengere censuur in, waarvan de focus lag op een goede morele inhoud (Brunetta 62-64). Tussen 1934 en 1940 werden in de katholieke zalen slechts dertien slapstickfilms vertoond, twee van Charlie Chaplin en elf van Laurel & Hardy.⁶

Het apathische masker van Buster Keaton

De filmtijdschriften rapporteerden enerzijds over de distributie, anderzijds over nieuwtjes en recensies van slapstick. Dergelijke publicaties vertalen de visie van Italiaanse critici over de komische filmmakers. Daarbij werden Buster Keaton, Harold Lloyd en Charlie Chaplin als de Heilige Drievuldigheid van de komische film beschouwd. Doorgaans werden ze in vergelijking met elkaar besproken. Buster Keaton was ten opzichte van Harold Lloyd en Charlie Chaplin minder populair in Italië. Filmtijdschriften publiceerden minder artikels over hem dan over de twee andere filmmakers, hoewel zijn naam regelmatig opdook in de jaren '20 tot midden jaren '30. Zijn films kregen tevens minder publiciteit en stonden voor kortere periodes in de programmatie van bioscopen.

Recensies bleven vaak oppervlakkig en onverschillig, net zoals zijn aanblik. Keaton stond bij de Italiaanse pers bekend voor zijn emotioneel voorkomen, overeenkomstig met zijn internationale reputatie als 'Great Stone Face.' Zijn mimiek blijft sober waardoor je zijn gezicht aandachtig moet observeren om verandering te kunnen zien. Zijn gelaat is abstract, bijna onmenselijk en straalt een kalme, koude redelijkheid uit. Hij kiest ervoor terug te grijpen naar de canon van klassieke nobelheid, niet naar het groteske. Volgens Libero Solaroli ontstaat de expressievorm als reflectie op de actuele samenleving, de hedendaagse mentaliteit, gecombineerd met een zekere fataliteit (1927B, 11). De vijandige realiteit is echter niet in staat zijn apathische houding te veranderen (Serandrei 1929A, 13). Zijn stijl, getypeerd als surreëel, ironisch en sierlijk, zou wel dichter aanleunen bij die van Charlie Chaplin dan die van Harold Lloyd. Daarbij verkiezen sommige critici Keaton boven Lloyd. Keatons films kenmerken zich door esthetiek en diepgang (Padovani 14; Liotta 14). Omwille van een afwijzing van wetenschappelijk objectivisme relateerde Solaroli de filmmaker met de avant-garde kunststromingen suprematisme en constructivisme:

Egli prende la vita nei suoi films come la potrebbe prendere un pittore suprematista: con indifferenza assoluta per tutto ciò che è fonte d'entusiasmo e di abbattimento per l'umanità. (1927B, 11)

Verschillende op sensatie beluste journalisten rapporteerden over Keatons moeilijkheden, zowel professioneel als privé (Candido en Eliseo 7; Norris 11). Zo verkondigde Braccio Agnoletti in een artikel in *Lo Schermo* in 1935 dat hij in het ziekenhuis was opgenomen wegens "una crisi feroce di pazzia". De oorzaak moest gezocht worden bij zijn traumatische ervaringen tijdens de Eerste Wereldoorlog, zijn echtscheiding en geflopte films. Toch verwachtte Agnoletti dat de acteur een plek in de geschiedenisboeken zou innemen (12-13). Een ander artikel in *Cinema* uit 1938 vermeldde eveneens deze vermeende krankzinnigheid. Alfredo Mezio vernoemde hierin andere redenen: alcoholisme, eenzaamheid, financiële en professionele problemen (302-303).

De enige film van Buster Keaton die uitermate negatieve kritieken ontving was *Doughboys*. De karikaturale voorstelling van oorlog, waarbij volgens Enrico Roma de soldaten frivool en vrouwelijk

voorgesteld werden, kwam over als een belediging, misplaatst en kinderachtig (1931C, 12). *Spite Marriage*, *Steamboat Bill Jr.* en *College* kregen daarentegen positieve beoordelingen.⁷ Laatstgenoemde beschreef Marcello Gallian in *Cinematografo* als een ridiculisering van de ridderroman in een hedendaagse, sportieve context, een interpretatie van de 20^e-eeuwse romantische droom (12). In datzelfde tijdschrift verscheen een recensie over *The General*, waarin Libero Solaroli de film weergaf als een perfecte fusie tussen mise-en-scène, plot en vertolking. Hij typeerde de productie als modern, volgens een nieuwe esthetische verbeelding in de karakteristieke stijl van Keaton (1927A, 5). Een opmerkelijke bewondering, vermits de film in andere landen geen succes was (Bordwell en Thompson 155). Ten slotte werd *The Passionate Plumber* in een futuristisch tijdschrift geprezen om zijn virtuositeit en hilariteit, maar de auteur wees toch op een gebrek aan vernieuwing (Rispoli 5). Desondanks toont dit aan dat de futuristen, net als de Italiaanse gemeenschap, Keatons cinema wel konden smaken.

De sympathieke expressiviteit van Harold Lloyd

Harold Lloyd is de tweede filmmaker die deel uitmaakt van de Heilige Drievuldigheid van slapstick. Het hoogtepunt van zijn populariteit bereikte hij rond dezelfde periode als Buster Keaton. Harold Lloyd werd gewaardeerd door critici maar zou steeds minder in de smaak vallen naar het einde van de jaren '30 toe (Allodoli 44). Zijn stijl karakteriseert zich door expressiviteit en repetitiviteit. Verder werd Lloyd beschouwd als grover, mechanischer en bevattelijker. Zijn benadering draait meer rond beweging, gerealiseerd door artificiële acties en acrobatische toeren, waarmee hij het publiek hoopt te vermaken. Net zoals Buster Keaton is zijn uitdrukking er een van sereniteit en onverschilligheid, alhoewel ietwat gevoeliger (Pavolini 146-147; Padovani 14; Maser 15). Anderzijds beoordeelden sommigen zijn mimiek als eentonig. Gian Franco Sicàri benoemde zijn stijl dan weer als typisch Amerikaans (8). Volgens een artikel in *Cinema Illustrazione* symboliseert hij een paradoxaal optimisme, hij plaatst een ideale spiegel voor de actuele samenleving. Vanuit deze drang tot reflexiviteit, verkiest hij geen buitensporig absurde situaties op te zoeken. Harold Lloyd trok een zeer gevarieerde groep toeschouwers aan, zelfs een publiek dat niet geïnteresseerd was in cinema (Rapsberry 7).

De grote massa vond hem vooral sympathiek, ondanks dat hij niet tot de grote namen van de esthetische cinema gerekend werd. Bijgevolg was het vooral zijn persoonlijkheid die zijn populariteit veroorzaakte. Daarbij schilderden journalisten hem af als een bescheiden, rustige, vriendelijke man die genoot van de aanwezigheid van zijn familie. In tegenstelling tot Buster Keaton waren zijn privé en professionele leven perfect in evenwicht. Dankzij een dergelijke goede reputatie werden fouten hem vergeven, zo was hij soms niet volledig mee met zijn tijd (Sicàri; “Parla la madre” 2; Rapsberry 7). De receptie van Lloyd in Italië kwam grotendeels overeen met de empathie die hij ontving in andere landen, gekenmerkt door een cultivatie van zijn “average guy image” (Dale 62-69).

De kritieken over Lloyd's films waren overwegend positief. Enkel *The Freshman*, *The Milky Way* en *Professor Beware* waren niet in staat de kijkers te overtuigen (“Chronache” 1928C, 12; “Notiziario” 48; Visentini 289-290). *For Heaven's Sake* en *Speedy* daarentegen werden geprezen voor hun kwaliteit (“Chronache” 1928D, 13; “Chronache” 1929B, 12; Serandrei 1928). Hetzelfde gold voor *Movie Crazy*, die positief beoordeeld werd in *Il Futurismo* door Arnaldo Ginna, bekend als regisseur van de futuristische film *Vita Futurista*. Afgezien van de slecht uitgevoerde nasynchronisatie, complimenteerde hij de acteur op diens mimiek en komisch talent (5). Zo leek na Buster Keaton ook Harold Lloyd in de smaak te vallen bij de futuristen. Daarnaast zorgde *Welcome Danger* voor hilariteit bij het publiek. Toch ontvingen critici de film minder goed. Raul Quattrocchi suggereerde in *Kines* dat het eerste deel van de film afkeurenswaardig was, een tekortkoming die het tweede deel compenseerde door diepgang, diversiteit en dynamiek. Desondanks bleef het drama voorspelbaar en ontbrak originaliteit, sommige gags zouden immers overgenomen zijn uit *Speedy* (1930A, 3). Diezelfde recensent schreef over *Feet First*. De film begint naar zijn mening met een onsamenhangend uitgangspunt maar ontwikkelt zich tot een goed en licht onderwerp door een reeks komische stunts. De verwachtingen voor de film waren uitermate hooggespannen wegens de al vroege speculatie in de filmtijdschriften, maar *Feet First* kon deze inlossen. Zo zou het zelfs een van Lloyds beste films zijn (1931, 3). Kortom, de levendige actie en gevarieerde scènes ontlokken gelach in de cinemazalen. Verder bereikt de filmmaker een hoog niveau door een afwisseling van komische, dramatische en sentimentele scènes. Ondanks de teleurstellende resultaten in het buitenland, vond de Italiaanse pers *The*

Kid Brother uitermate grappig en succesvol. Lloyd roept een fusie van hilariteit en opwinding in het leven waarbij hij zich manifesteert als een veelzijdige, begiftigde kunstenaar.⁸

Bewondering voor Charlie Chaplin, maar ook antisemitisme

Charlie Chaplin vervolledigt de Heilige Drievuldigheid van de komische film. Hij was daarbij veruit de populairste in Italië, zijn faam bleef stijgen gedurende het volledige interbellum. Hij werd beschouwd als de absolute top van de stomme film, niet voor niets noemden ze hem de 'Napoleon van de lach' (Guerriero 17-18). Journalisten prezen Chaplin voor zijn talent in mimiek en pantomime, waardoor hij film tot kunst verhief. Zijn gags verbonden hem met het publiek, zo riep hij een universeel gevoel van medeleven op, gecombineerd met satire. Hij werd steeds afgebeeld als moderne romanticus, die de mentaliteit na de Eerste Wereldoorlog en de kwetsbaarheid die hierdoor ontstond perfect weergaf. De contemporaneïteit is derhalve het onderwerp van Chaplins films. Hierover construeert hij een karikatuur die zowel triest als grotesk overkomt. Zo visualiseert hij de heersende vooroordelen van de 20^e eeuw (Consiglio en Debenedetti 224-227; Curio 5-7). Anselmo Jona typeert hem als anarchistische dichter, omdat hij de tegenslag van het individu die geen plek vindt in de maatschappij symboliseert (5).

Ondanks de vele lovende kritieken, betwistte Amedeo Acri in 1939, toen de circulatie van slapstickcinema in Italië was stopgezet, de poëtische kwaliteit van de filmmaker. Hij vond slapstick een zeer simpele vorm van humor (300-301). Dat is echter een van de weinige voorbeelden van een afkeurende beschouwing over Chaplin. Over het algemeen rekenden critici de acteur tot de klassieken van de cinema, waarbij ze hem vergeleken met andere klassiekers zoals Molière en Shakespeare (Jona 5; Crisolini 194; Mortari 5-7). Zijn privéleven was eveneens veelbesproken. Vergeleken met Buster Keaton beoordeelden journalisten hem telkens positief in de geschriften over zijn liefdesleven en scheidingen. In de Verenigde Staten daarentegen zorgden zijn acties voor meer schade aan zijn imago (Maland 94-105). Er verschenen talrijke interviews met de komiek, waarin hij werd weergegeven als een typisch Amerikaanse, intelligente, verzorgde man.⁹ Tijdens een interview met Luigi Garrone deed de acteur een

opvallende uitspraak: hij kijkt ernaar uit ontvangen te worden door 'Il Duce' in Rome. Ondanks dat hij Benito Mussolini later bespote in *The Great Dictator*, bleek Chaplin aanvankelijk toch niet zo gekeerd tegen de leider.¹⁰

Charlie Chaplin schiep een bepaald type om hilariteit op te wekken, namelijk de clown Charlot, die hij in alle films opnieuw opvoerde tot aan *Modern Times*. Het personage was zo populair in Italië dat hij zelfs een eigen overlijdensbericht kreeg. De uitvoering van het karakter stopzetten, was volgens de auteur een grote fout. Charlot bleef immers modern en een inspiratiebron (Profili 13). Het gelijk van de schrijver over deze stelling valt tot op heden niet te betwisten. Waarin Chaplin verschilt met andere filmmakers is dat hij het publiek aanzet tot nadenken. Het komische en tragische gaan hand in hand. Daarnaast speelt emotie een grote rol. Een samensmelting die diepgang genereert. Bovendien hield Chaplin rekening met esthetiek, door aandacht te verlenen aan ritme en scenografie (Mortari 5-7; Ungaretti 62). Kunstcriticus Carlo Ludovico Ragghianti zocht een link tussen cinema en figuratieve kunst. Hij plaatste de filmmaker binnen de categorie functioneel linearisme (Salvagnini 96; Costa 94-96).

Opvallend is dat in meerdere artikels mythevorming ontstond rond de voorgewende joodse identiteit van Chaplin. In het tijdschrift *Bianco e Nero* werd zijn naam vermeld in een artikel over joden in de filmindustrie. De filmmaker zou het perfecte voorbeeld zijn van de joodse mentaliteit en daarom een gevaarlijke invloed uitoefenen, men staat immers meer open voor ideeën bij een komedie (Paolella 49-51). In een ander artikel werd dit aangehaald als reden voor Chaplins individualisme en de absoluut negatieve inhoud van zijn films (J. C. 78-93). Daarnaast vormde hij onmiddellijk het onderwerp van het eerste artikel in een nieuwe rubriek over joodse acteurs in *Film*. Opnieuw werd herhaald dat hij een typisch joodse levensvisie vertegenwoordigde, niet geschikt voor de nationale mentaliteit, waarbij niet-Italiaanse rassen zoveel mogelijk gelimiteerd dienden te worden. Verschillende uitspraken onderstrepen een antisemitische houding, zoals de volgende:

Non bisogna commettere l'errore, del resto comunismo, di conettere il pessimismo ebraico alla millenaria persecuzione che gli ebrei hanno subito da parte dei cristiani. L'ebreo è pessimista per propria, indipendente tradizione religiosa. (Historicus 2)

Aansluitend omschreef Mario Serandrei Chaplin als onverenigbaar met de idealen van het fascisme:

Il signor Charles Spencer Chaplin non contribuisce a costruire quelle coscienze forti e maschie che all'Italia d'oggi occorrono. (1929B, 5)

Vervolgens verscheen in *Cinema* een artikel dat ingaat op een brief van Jean-Pierre Liausu over Chaplin, waarin aanstoot genomen wordt aan het benoemen van de filmmaker als van Italiaanse origine. De schrijver benadrukt dat Italiaanse komedie compleet verschilt van Amerikaanse, dat Chaplin niet de eigenschappen bezit van het “genio Italiano” en dat hij per definitie geen nationaliteit heeft omdat hij joods is (“Cinema gira” 1936, 369). Uit dat soort artikels blijkt de denigrerende blik van Italië tegenover joden in de tweede helft van de jaren '30. Artikels uit de jaren '20 daarentegen zijn hier nauwelijks mee bezig. Ondanks de aanwezigheid van antisemitisme, nemen sommige intellectuelen een geïnteresseerde houding aan ten aanzien van de joodse attitude.¹¹

De kritieken op de producties van Charlie Chaplin waren wisselend. Zo deden *Pay Day* en *A Woman of Paris* het ondermaats (“Chronache” 1928A, 14; “Chronache 1928F, 12). Hetzelfde gold voor *The Circus*. De film zou te dramatisch, droevig en langdradig zijn, tegengesteld aan de smaak van de toeschouwers, zij willen immers lachen (Argo 25; “Chronache” 1928D, 13). Buiten Italië kreeg de film dezelfde aanmerkingen. Een recensie in *Cinemalia* stelde dat de film oppervlakkig, onorigineel en technisch gebrekkig was, de start van een neerwaartse spiraal (“Prime visioni” 50-51). Dezelfde kritiek gaf Libero Solaroli, Chaplin focust volgens hem te hard op het tonen van vernuft, waardoor universaliteit verloren gaat. Daarentegen benoemt hij de film als intiem en expressief verfijnd (1928, 7-11). Overigens heeft de film wel veel publiek getrokken en was een groot succes in de cinemazalen. Zijn kortfilms en *The Kid* werden eveneens goed onthaald. Daarbij was *The Pilgrim* succesvol: de film is gemakkelijk te volgen, levendig, interessant, geloofwaardig en lachwekkend. *The Gold Rush* zou zijn grootste succes en meesterwerk betekenen.¹² Volgens criticus Lino Sartori heeft de film alle elementen tot waardering, namelijk intrige, ontroering, vermaak en een kritische blik (11-16).

Al vroeg begon de pers te speculeren over *City Lights*, waardoor de verwachtingen hoog waren. Hoewel de film lovende recensies ontving

in de Verenigde Staten, reageerden Italiaanse critici ambivalent. Een artikel in *Kines* beschreef de film als een meesterwerk, zelfs beter dan *The Gold Rush*, terwijl in datzelfde tijdschrift een jaar later bij de herneming van de film in de cinemazalen een uiterst negatieve kritiek verscheen ("Luci della città" 10; K. 2-3). Wel moet opgemerkt worden dat de laatste auteur de film niet echt begrepen leek te hebben. Een terugkomende opmerking betrof de behandeling van geluid, waar de film satirisch mee omgaat. Deze bewerking werd gezien als ouderwets, een bewijs dat stomme film niet meer aan de orde was (Pagnol 115-116). Niettegenstaande verschenen talloze positieve recensies, onder andere in *Cinema Illustrazione*. Enrico Roma reflecteerde op de première van de film in de Cineclub van Rome. Hij vond de productie komisch en er was een perfecte balans met het sentimentele. Het bewees Chaplins talent, een voorbeeld van delicate poëzie. Voor de vertoning van de film werd geopend met een tekst waarin stond dat Benito Mussolini de film een wonderbaarlijk nieuw meesterwerk van Chaplin vond (1931A, 13). Ook 'Il Duce' genoot klaarblijkelijk van slapstick.

Over *Modern Times* was de pers unaniem positief. De film zit technisch goed in elkaar en bereikt spirituele diepgang. Voorts fuseren de ideologische elementen perfect met de komische, het is namelijk een satire op industrialisatie. Deze recensie in *Bianco e Nero* ging evenzeer in op de politieke boodschap, die antifascistisch, maar ook anticommunistisch is. Een boodschap die verworpen moest worden volgens de auteur, maar niet gecensureerd, vermits het spotkend bedoeld was. Daarom hekelde hij de Italiaanse versie, waarin adaptaties het verloop van de film en gags onnodig verstoorden (J. C. 78-93). Eerst leek het erop dat *Modern Times* zelfs niet vertoond zou worden in Italië (Lombrassa 27-28). Uiteindelijk zou het de laatst vertoonde film van Chaplin zijn, een prachtig, spannend spektakel in een fabriek, dat meer inging tegen het sociale systeem dan tegen de machine (Masto 170-171).

De overgang naar geluid met Stan Laurel & Oliver Hardy

Het duo Laurel & Hardy, dat in Italië de bijnamen Stanlio e Ollio of Cric e Croc kreeg, was minder populair, ondanks het feit dat er meer artikels over hen verschenen tegen het einde van de jaren '30 dan in

de jaren daarvoor. Laurel & Hardy waren de enige slapstickacteurs die werkelijk de overgang naar geluidsfilms maakten als verrijking van hun repertoire (“Trio comico” 466). Voor de vertegenwoordigers van de zogeheten Heilige Drievuldigheid verliep dit daarentegen behoorlijk moeizaam (Cook 262-263).

De meningen over Laurel & Hardy waren verdeeld. In essentie typeerden groteske bewegingen en gezichtsuitdrukkingen hun stijl: explosief, dynamisch en mechanisch. Juist het komische contrast en samenspel tussen de twee was succesvol.¹³ Met films als *The Music Box*, *The Devil’s Brother*, *A Close Shave*, *Hot Water* en *Bonnie Scotland* scheerden ze hoge toppen. Daarnaast was *Pardon Us* enorm lachwekkend. Bijgevolg noemden de critici hen na de première “grote koningen van de lach”. Hun films werden wel niet beschouwd als kunst.¹⁴ Negatieve kritiek was dat hun humor ongepast, saai en iteratief was. Zo miste de film *Way Out West* vakmanschap en diepgang. *Our Relations* kreeg dan weer zowel goed als slecht commentaar.¹⁵ De receptie van Laurel & Hardy in Italië liep gelijk met die in de Verenigde Staten, waar het duo ondergewaardeerd bleef (Gehring 178-179).

Conclusie

Amerikaanse slapstick was bijzonder populair in Italië gedurende het interbellum. De veelvuldige manifestatie van artikels, recensies en interviews over het genre staven deze stelling. Zelfs in 1939, toen slapstickfilms niet meer in de Italiaanse bioscopen vertoond werden, schreven journalisten alsnog over het genre. De richtlijnen van het regime die gegeven werden via Le Veline beperkten de tijdschriften niet in hun verslaggeving over Amerikaanse cinema. Zelfs de strikte censuur van de katholieken tolereerde enkele van de films. Eveneens apprecieerde de intellectuele elite het genre, die ermee in aanraking kwam via cineclubs. Bovendien spraken politici als Luigi Freddi en leider Benito Mussolini hun bewondering uit voor dit soort cinema.

Wat betreft de distributie valt te concluderen dat de meeste slapstickfilms, zeker de langspeelfilms, in Italië te zien waren. Frequent ging het om adaptaties, waarbij de taal aangepast werd of scènes verwijderd werden. Desondanks greep censuur niet buitensporig in. Het fascistisch regime was, op politiek problematische inhoud na, frappant mild in de omgang met Amerikaanse cinema. Toch zetten de

autoriteiten verschillende stappen om controle over de filmindustrie te verkrijgen, zoals de creatie van instituten en protectionistische wetten. Hierbij bleek de wet Alfieri het meest invloedrijk, vermits die de circulatie van Amerikaanse films in Italië fors beperkte.

De kritieken over slapstick in de filmtijdschriften waren ambivalent. Het merendeel van de artikels was evenwel positief. Een fenomeen dat niet beperkt bleef tot gespecialiseerde filmtijdschriften, zelfs in futuristische tijdschriften verschenen recensies over slapstick. De populariteit van Buster Keaton en Harold Lloyd nam af naarmate de jaren '30 vorderden, in tegenstelling tot Charlie Chaplin, die gedurende het volledige interbellum een uitgesproken waardering genoot. Verslagen over hem getuigden eveneens van meer diepgang. Doch verspreidden journalisten geruchten over het privéleven van deze filmmakers. Afgezien van Buster Keaton schaadde dit hun reputatie niet. Merkwaardig is de mythevorming rond de joodse identiteit van Chaplin die zich ontwikkelde eind jaren '30. Vrijwel alle tijdschriften publiceerden hierover verhalen. Bijgevolg werd hij ongeschikt voor de nationale mentaliteit geacht, ondanks zijn artistiek talent. De Italiaanse critici waren het wel unaniem eens dat slapstick een uitdrukking was van moderniteit en dynamiek. De films bevatten meer betekenis dan slechts het komische, groteske. Theoretische verslagen behandelden de psychologie achter de gag, de dramatiek, de ideologie van de actie. Over het algemeen ontving slapstick in Italië dus een overwegend positieve beoordeling. Bovenal genoot het genre een grote liefde en populariteit in de gehele samenleving.

Works cited

- Elenco delle Pellicole Cinematografiche approvate dal ministero del Interno.* 30/11/1924. Biblioteca Luigi Chiarini, Centro Sperimentale di Cinematografia, Rome.
- Elenco delle Pellicole Cinematografiche approvate dal ministero del Interno.* 30/11/1926. Biblioteca Luigi Chiarini, Centro Sperimentale di Cinematografia, Rome.
- Elenco delle Pellicole Cinematografiche approvate dal ministero del Interno.* 31/03/1927. Biblioteca Luigi Chiarini, Centro Sperimentale di Cinematografia, Rome.
- Elenco delle Pellicole Cinematografiche approvate dal ministero del Interno.* 31/05/1927. Biblioteca Luigi Chiarini, Centro Sperimentale di Cinematografia, Rome.
- Elenco delle Pellicole Cinematografiche approvate dal ministero del Interno.* 31/03/1931. Biblioteca Luigi Chiarini, Centro Sperimentale di Cinematografia, Rome.
- Elenco delle Pellicole Cinematografiche approvate dal ministero del Interno.* 31/10/1934. Biblioteca Luigi Chiarini, Centro Sperimentale di Cinematografia, Rome.
- Acri, Amadeo. "Filosofia del gag." *Cinema* 4:69 (1939): 300-301.
- Agnoletti, Braccio. "Addio a Keaton." *Lo Schermo* 1:4 (1935): 12-13.
- Allodoli, Ettore. "Note sul comico cinematografico." *Bianco e Nero* 2:10 (1938): 44.
- Argo. "Cinematografando." *Cinemalia* 2:8 (1928): 25.
- Arpagone. "Bianco e nero: i nostri parenti." *Cinema* 2:15 (1937): 110-111.
- Bibesco, Antoine. "Quali sono i difetti del cinema." *Cinemalia* 2:15-16 (1928): 34-35.
- Cafiero, Mariano. "Charlie Chaplin." *Lo Spettacolo Italiano* 2:2 (1931): 54-56.
- Candido en Eliseo. "Il comico che mai sorride..." *Quadrivio* 5:13 (1936): 7.
- Candido. "Bianco e nero: i nostri parenti." *Cinema* 2:15 (1937): 110-111.
- "Chronache dall'Italia." *Cinematografo* 3:1 (1929): 12.
- "Chronache dall'Italia." *Cinematografo* 2:6 (1928): 10.
- "Chronache dall'Italia." *Cinematografo* 2:9 (1928): 12-13.
- "Chronache dall'Italia." *Cinematografo* 2:11 (1928): 12.
- "Chronache dall'Italia." *Cinematografo* 3:2 (1929): 12.
- "Chronache dall'Italia." *Cinematografo* 2:8 (1928): 12.
- "Chronache dall'Italia." *Cinematografo* 2:10 (1928): 13.
- "Chronache dall'Italia." *Cinematografo* 2:4 (1928): 14.
- "Cine club Milano." *Cinematografo* 4:7 (1930): 48.
- "Cinema gira," *Cinema* 3:39 (1938): 72.
- "Cinema gira." *Cinema* 1:10 (1936): 369.
- "Cinema gira." *Cinema* 2:15 (1937): 86.
- "Cinematografia sperimentale ed a formato ridotto." *Cinema* 1:11 (1936): 438.
- Comin, Jacopo. "Appunti sul cinema d'avanguardia." *Bianco e Nero* 1:1 (1937): 6-32.
- Consiglio en Debenedetti. "Chaplin Charlot." *Cinema* 1:6 (1936): 224-227.
- Crisolini, Rosetta Ricci. "Films da rivedere." *Cinema* 2:30 (1937): 194.
- Effemme. "Prime visioni a Milano." *Cinemalia* 1:1 (1927): 43.
- Fioretti, G.B. "Capo di buona speranza." *Cinema* 4:62 (1939): 62.
- Gallian, Marcello. "Recensioni: Ti voglio così." *Cinematografo* 1:21 (1927): 12.
- Garretto. "Stan Laurel e Oliver Hardy." *Cinematografo* 4:3 (1930): 11.
- Garrone, Luigi. "Charlot in Italia: intervista con Charlie Chaplin a Milano." *Cinema Illustrazione* 7:11 (1932): 2.

- Giina, Arnaldo. "Cinema teatro e varietà." *Il Futurismo* 2:1 (1933): 5.
- Guerriero, Vittorio. "Come intervistai Charlot." *Cinemalia* 2:8 (1928): 17-18.
- Historicus. "Attori ebrei: 1. Charlot." *Film* 1:31 (1938): 2.
- "I film." *Bianco e Nero* 1:2 (1937): 109.
- "I film: i fanciulli del West." *Bianco e Nero* 1:12 (1937): 86-87.
- J. C. "I film." *Bianco e Nero* 1:4 (1937): 78-93.
- Jazz. "Dopo il successo di Muraglie." *Kines* 11:48 (1931): 10.
- Jona, Anselmo. "Dimissioni di Charlot." *Film* 1:21 (1938): 5.
- K. "IncurSIONI sugli schermi romani." *Kines* 12:5 (1932): 2-3.
- "Le luci della città." *Kines* 11:16 (1931): 10.
- Liotta, Emilio "L'ultimo film di Buster Keaton." *Kines* 11:8 (1931): 14.
- Lombrassa, Domenico. "Perchè Charlot non potrebbe essere cittadino italiano." *Lo Schermo* 2:12 (1936): 27-28.
- M. S. "Films stranieri: le riprese." *Cinematografo* 3:15 (1929): 13.
- Marescalchi, Giannino. "Pioggia a pagamento." *Cinema* 3:43 (1938): 231.
- Maser. "Galleria dei cineasti celebri: Harold Lloyd." *Cinematografo* 3:10 (1929): 15.
- Masto, Raffaele. "L'uomo e la macchina." *Cinema* 2:17 (1937): 170-171.
- Mezio, Alfredo. "Buster Keaton o il pensiero dominante." *Cinema* 3:45 (1938): 302-303.
- Mussolini, Benito, et al. "Regio Decreto-Legge 4 settembre 1938-XVI, n. 1389." *Bianco e Nero* 2:10 (1938): 95-100.
- Mussolini, Vittorio. "Emancipazione del cinema italiano." *Cinema* 1:6 (1936): 13-14.
- . "Un momento critico." *Cinema* 3:58 (1938): 307.
- Norris, E. "L'ultima avventura di Buster Keaton." *Cinema Illustrazione* 7:16 (1932): 11.
- "Notiziario internazionale." *Lo Schermo* 2:9 (1936): 48.
- Padovani, Giorgio. "L'attore comico e il suo stile." *Kines* 11:19 (1931): 14
- Pagnol, Marcel. "La storia di cinema." *Cinema* 3:52 (1938): 115-116.
- Paoletta, Domenico. "Gli ebrei nel cinema." *Bianco e Nero* 3:1 (1939): 49-51.
- "Parla la madre di Harold Lloyd." *Kines* 11:13 (1931): 2.
- Pavolini, Corrado. "Evoluzione del film comico." *Cinema* 4:65 (1939): 146-147.
- "Piccola enciclopedia del cinema." *Cinema Illustrazione* 11:28 (1936): 8.
- "Piccola enciclopedia del cinema." *Cinema Illustrazione* 11:3 (1936): 8.
- "Prime visioni," *Cinemalia*, 2:9 (1928): 50-51.
- Profili, Arturo. "Charlot è morto." *Cinema* 2:25 (1937): 13.
- Quattrocchi, Raul. "IncurSIONI sullo schermo." *Kines* 10:10 (1930): 3.
- . "IncurSIONI sullo schermo." *Kines* 10:14 (1930): 4
- . "Prime visioni." *Kines* 11:16 (1931): 3.
- Rapsberry. "Harold Lloyd." *Cinema Illustrazione* 6:3 (1931): 7.
- Rispoli, Mario. "Teatro cine varietà." *Il Futurismo* 2:21 (1933): 5.
- Roma, Enrico. "Film della settimana a Milano." *Cinema Illustrazione* 9:49 (1934): 14.
- . "Fra diavolo." *Cinema Illustrazione* 9:6 (1934): 12.
- . "I nuovi film: Acqua calda." *Cinema Illustrazione* 11:18 (1936): 11.
- . "I nuovi film: Allegri eroi." *Cinema Illustrazione* 11:11 (1936): 11.
- . "I nuovi film: Contropelo." *Cinema Illustrazione* 10:19 (1935): 15.
- . "I nuovi film: Piano... forte." *Cinema Illustrazione* 9:14 (1934): 14.
- . "I nuovi films: Muraglie." *Cinema Illustrazione* 6:46 (1931): 12.
- . "I nuovi films." *Cinema Illustrazione* 6:48 (1931): 12.

- . "Prime visioni in Italia: Le luci della città di Charlie Chaplin." *Cinema Illustrazione* 6:14 (1931): 13.
- Serandrei, Mario. "Dello charlottismo: ovvero decadenza di Charlie Chaplin." *Cinematografo* 3:4 (1929): 5.
- . "Films Italiani e stranieri." *Cinematografo* 2:24 (1928): 11-12.
- . "Galleria dei cineasti celebri." *Cinematografo* 3:1 (1929): 13.
- Solaroli, Libero. "Il circo." *Cinematografo* 2:10 (1928): 7-11.
- . "Apologia dell'a-umano." *Cinematografo* 1:22 (1927): 11.
- . "Films Americani: Come vinsi la Guerra." *Cinematografo* 1:7 (1927): 5.
- Terra, Dino. "Inaugurazione del Cine Club Italiano." *Cinematografo* 3:11 (1929): 11. "Un trio comico: i fratelli Marx." *Cinema* 2:23 (1937): 466.
- Ungaretti, Giuseppe. "Un poeta." *Cinema* 2:14 (1937): 62.
- Visentini, Gino. "Film di questi giorni." *Cinema* 3:59 (1938): 289-290.
- Bordwell, David en Kristin Thompson. *Film history: an introduction*. New York: McGraw, 2003.
- Brunetta, Gian Piero. *Cinema Italiano tra le due guerre: fascismo e politica cinematografica*. Milaan: Mursia Editore, 1975.
- Cook, David. *A history of narrative film*. New York: W. W. Norton & Company, 2004.
- Costa, Antonio. *Cinema e pittura*. Turiijn: Loescher Editore, 1991.
- Curio, Mortari. "Un grande comico." *I grandi artisti del cinema: Charlie Chaplin*. Milaan: Casa Editrice Italiano Gloriosa, 1926. 5-7.
- Dale, Alan. *Comedy Is a Man In Trouble: Slapstick In American Movies*. Minneapolis: University of Minnesota press, 2000.
- De Berti, Raffaele. "Il nuovo periodico. Rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume." *Formi e Modelli del Rotocalco Italiano tra Fascismo e Guerra*. Reds. Raffaele De Berti en Irene Piazzoni. Milaan: Cisalpino, 2009, 3-64.
- De Grand, Alexander. *The Hunchback's Tailor: Giovanni Giolitti and Liberal Italy from the Challenge of Mass Politics to the Rise of Fascism, 1822-1922*. Westport: Praeger, 2001.
- Freddi, Luigi. *Il cinema: Miti, esperienze e realtà di un regime totalitario*. Rome: L'Arnica, 1949.
- Gambetti, Giacomo. *Cesare Zavattini: Cinema e Vita*. Bologna: Editore Bora, 1996.
- Gehring, Wes D. *Laurel & Hardy: A Bio-Bibliography*. New York: Greenwood Press, 1990.
- Maland, Charles J. *Chaplin and American Culture: The Evolution of a Star Image*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- . *Manuale dello spettacolo: il cinematografo e il teatro nella legislazione fascista*. Rome: Casa Editrice Ditta Carlo Colombo, 1936.
- Mariani, Andrea. *Gli anni di Cineguf: il cinema sperimentale Italiano dai cineclub al neorealismo*. Milaan: Mimesis Edizioni, 2017.
- Mortari, Curio. "Un Grande Comico." *I grandi artisti del cinema: Charlie Chaplin*. Milaan: Gloriosa Casa Editrice Italiano, 1926. 5-7.
- Mura, G. "Charlot nel film Il pellegrino." *I grandi artisti del cinema: Charlie Chaplin*. Milaan: Gloriosa Casa Editrice Italiano, 1926. 8-10.
- Neibaur, James L. *The Fall of Buster Keaton: His Films for M-G-M, Educational Pictures, and Columbia*. Lanham: Scarecrow Press, 2010.
- Ottaviani, Giancarlo. *La cattura del consenso, Aspetti della politica culturale del fascismo: Le Veline 1935-1943*. Siena: Lalli Editore, 2007.

Quargnolo, Mario. *La parola ripudiata: l'incredibile storia dei film stranieri in Italia nei primi anni del sonoro*. Gemona del Friuli: La Cineteca del Friuli, 1986.

Ricci, Steven. *Cinema and fascism: Italian film and society: 1922-1943*. Californië: University of California Press, 2008.

Salvagnini, Sileno. *Il sistema delle arti in Italia: 1919-1943*. Bologna: Minerva Edizioni, 2000.

Sartori, Lino. "Charlot nel film la febbre dell'oro." *I grandi artisti del cinema: Charlie Chaplin*. Milaan: Gloriosa Casa Editrice Italiano, 1926. 11-16.

Sicari, Gian Franco. *I grandi artisti del cinema: Harold Lloyd*. Milaan: Gloriosa Casa Editrice Italiano, 1926.

Sos: *guida per la visione dei film proiettati in Italia dal 1934 ad oggi, completata da segnalazioni sulla stampa periodica*. Venetië, 1959.

Ward, Richard Lewis. *A history of the Hal Roach Studios*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2006.

Bann, Richard W. "Laurel & Hardy Feature Films." Laatst geraadpleegd op 19/02/2020, <http://www.laurel-and-hardy.com/>.

Lloyd, Anette D'Agostino. "The films of Harold Lloyd." Laatst geraadpleegd op 5/02/2020. <https://haroldlloyd.us/the-films/the-films-of-harold-lloyd/>.

La visita di Vittorio Mussolini.

Onder regie van Arnaldo Ricotti. L.U.C.E., 1937. Archivio LUCE. Laatst geraadpleegd op 30/06/2019. <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000023584/2/la-visita-vittorio-mussolini-1.html>.

Grifo, Mario. "I primi passi della censura cinematografica in Italia." Laatst geraadpleegd op 31/05/2020. <http://cinecensura.com/sala-i-modi-della-censura/il-muto/>.

Trapani, Salvatore. "Dittature e cinema." Laatst geraadpleegd op 31/05/2020. <http://www.novecento.org/pensare-la-didattica/dittature-e-cinema-883/>.

Notes

- 1 Dit onderzoek kwam tot stand in het kader van een bachelorproef binnen de richting Kunstwetenschappen aan de Universiteit Gent gedurende het academiejaar 2018-2019. De promotor was Prof. Dr. Steven Jacobs.
- 2 Op het Centro Sperimentale di Cinematografia, Cinecittà en L.U.C.E. zal dit artikel niet nader ingaan, vermits die instituten voornamelijk nationale productie in plaats van buitenlandse distributie behelzen. Informatie over deze drie instituten kan gevonden worden in volgend bron: Vito Zagarrìo, "Schizofrenie del modello fascista." *Storia del Cinema Italiano*, reds. Lino Micciché en Orio Caldiron. Marsilio: Edizioni di Bianco & Nero, 2001. 37-61. Dit boek bevat over het algemeen een uitgebreide analyse over de Italiaanse filmcultuur en -tijdschriften gedurende het interbellum, evenals de politieke context.
- 3 Alle kwantitatieve bevindingen rond de distributie van de slapstickfilms in Italië zijn opgenomen als filmlijsten binnen de bachelorproef "De distributie en receptie van Amerikaanse slapstickfilm in Italië tijdens de interbellumperiode: een onderzoek naar de invloed van fascisme op cinema en de visie van critici gedocumenteerd in filmtijdschriften (ca. 1920-1940)" aan de Universiteit Gent.
- 4 *Elenco delle Pellicole Cinematografiche approvate dal ministero del Interno*. 31/05/1927. Biblioteca Luigi Chiarini, Centro Sperimentale di Cinematografia, Rome; *Elenco delle Pellicole Cinematografiche approvate dal ministero del Interno*. 30/11/1926. Biblioteca Luigi Chiarini, Centro Sperimentale di Cinematografia, Rome; *Elenco delle Pellicole Cinematografiche approvate dal ministero del Interno*. 31/03/1927. Biblioteca Luigi Chiarini, Centro Sperimentale di Cinematografia, Rome; *Elenco delle Pellicole Cinematografiche approvate dal ministero*

- del *Interno*. 31/03/1931. Biblioteca Luigi Chiarini, Centro Sperimentale di Cinematografia, Rome.
- 5 Voor verdere toelichting over het fenomeen van de cineclub, zie Mariani 33-34. De opening van de eerste cineclub, opgericht in 1929 door Massimo Bontempelli wordt besproken in Terra 11.
 - 6 Zie *Sos: guida per la visione dei film proiettati in Italia dal 1934 ad oggi, completata da segnalazioni sulla stampa periodica*. Venetie, 1959. De volledige programmatie van de katholieke filmzalen van 1934 tot 1959 is in deze bron te vinden.
 - 7 Voorbeelden van positieve kritieken zijn te vinden in volgende bronnen: Quattrocchi, Raul. "IncurSIONI sullo schermo." *Kines* 10:14 (1930): 4; "Chronache d'Italia." *Cinematografo* 2:9 (1928): 12; "Chronache d'Italia." *Cinematografo* 2:6 (1928): 10; "Chronache d'Italia." *Cinematografo* 3:1 (1929): 12.
 - 8 Zie Effemme 43 en Sicàri. Andere artikels over *Feet First* en *The Kid Brother* zijn: "Parla la madre di Harold Lloyd." *Kines* 11:13 (1931): 2; "Chronache dall'Italia." *Cinematografo* 2:11 (1928): 12; "Ad Hollywood." *Cinematografo* 1:3 (1927): 13.
 - 9 Een aantal voorbeelden van interviews met Charlie Chaplin: Leiner, E. "Qualche indiscrezione su Charlie Chaplin." *Kines* 10:9 (1930): 5; Finotti, Ezio. "A Londra con Charlie Chaplin." *Kines* 11:11 (1931): 7; Curti, Vittorio. "Nel regno della cartapesta." *Films* 2:42 (1931): 10.
 - 10 Zie Garrone 2. Hoewel dit een vreemde uitspraak lijkt voor Chaplin, is het mogelijk dat hij deze effectief gedaan heeft en het niet gewoon als propaganda opgenomen was. In 2017 verscheen een nieuwe biografie over de acteur waarin zijn relatie met het fascisme onderzocht wordt. Auteur Richard Carr brengt hier eveneens de bewondering voor Mussolini van Chaplin naar voren. Carr, Richard. *Charlie Chaplin: a political biography from victorian Britain to modern America*. Abingdon: Routledge, 2017.
 - 11 Voorbeelden hiervan zijn Ettore Margadonna en Cesare Zavattini. Zie Brunetta 76-77. Artikels die deze stelling illustreren zijn: Margadonna, Ettore. "Mentre Luci della Città viaggia verso l'Europa: Chapliniana." *Comoedia* 13:2 (1931): 24; Margadonna, Ettore. "La comicità cinematografica." *Comoedia* 12:9 (1930): 17- 20.
 - 12 "Chronache dall'Italia." *Cinematografo* 2:10 (1928): 13; "Cinema gira," *Cinema* 3:39 (1938): 72; "Chronache dall'Italia." *Cinematografo* 3:2 (1929): 12; Mura, G. "Charlot nel film Il pellegrino." *I grandi artisti del cinema: Charlie Chaplin*. Milaan: Casa Editrice Italiano Gloriosa, 1926. 8-10; M. S. "Films stranieri: le riprese." *Cinematografo* 3:15 (1929): 13; Comin, Jacopo. "Appunti sul cinema d'avanguardia." *Bianco e Nero* 1:1 (1937): 6-32; "Piccola enciclopedia del cinema." *Cinema Illustrazione* 11:3 (1936): 8.
 - 13 Zie Pavolini 146-147 en Garretto 11. Andere beschouwingen over Laurel en Hardy zijn: Allodoli, Ettore. "Note sul comico cinematografo." *Bianco e Nero* 2:10 (1938): 44; Candido. "Bianco e nero: i nostri parenti." *Cinema* 2:15 (1937): 110-111.
 - 14 Roma, Enrico. "I nuovi film: Piano... forte." *Cinema Illustrazione* 9:14 (1934): 14; Roma, Enrico. "I nuovi film: Contropelo." *Cinema Illustrazione* 10:19 (1935): 15; Roma, Enrico. "I nuovi film: Acqua calda." *Cinema Illustrazione* 11:18 (1936): 11; Roma, Enrico. "I nuovi film: Allegri eroi." *Cinema Illustrazione* 11:11 (1936): 11; Roma, Enrico. "Fra diavolo." *Cinema Illustrazione* 9:6 (1934): 12; Jazz. "Dopo il successo di Muraglie." *Kines* 11:48 (1931): 10; Roma, Enrico. "I nuovi films: Muraglie." *Cinema Illustrazione* 6:46 (1931): 12.

15 Roma, Enrico. "Film della settimana a Milano." *Cinema Illustrazione* 9:49 (1934): 14; Arpagone. "Bianco e nero: i nostri parenti." *Cinema* 2:15 (1937): 110-111; "I film: i fanciulli del West." *Bianco e Nero* 1:12 (1937): 86-87; "Cinema gira." *Cinema* 2:15 (1937): 86; "I film." *Bianco e Nero* 1:2 (1937): 109.