

Serialità e ripetizione nelle commedie musicali Cines-Pittaluga (1930-1933)

Paola Maganzani

aA

Nei primi decenni del Novecento, la Cines rappresenta il nucleo produttivo più importante del panorama cinematografico italiano. Alla fine del 1929, Stefano Pittaluga decide di ristrutturare gli Stabilimenti di via Vejo, a Roma, passati alla SASP dopo il fallimento dell'UCI, diventando così il protagonista assoluto del passaggio dal muto al sonoro nel cinema italiano. Per quanto auspicata, la ripartenza avviene però con un tasso di accelerazione inferiore rispetto alle attese e la produzione italiana di questo periodo è numericamente inferiore alle esigenze del mercato. La crisi della produzione nazionale e l'incremento della domanda impongono l'importazione di film dall'estero, soprattutto dall'America, che opera in un contesto di supremazia produttiva. In netto contrasto con i modelli di organizzazione prevalenti nel cinema europeo, il cinema americano degli anni Trenta si presenta come un'industria assai diversa: oltre ad essere orientata alla standardizzazione, grazie ad un processo di integrazione verticale sempre più spinto, la produzione è adeguata alle esigenze della distribuzione. L'industria americana è fondata sull'impiego quasi esclusivo di capitali elevati; essa propone insomma, all'indomani della conversione al sonoro, un paradigma completamente

157

nuovo, votato alla distribuzione internazionale di un prodotto culturale di massa. Alla serializzazione produttiva industriale americana si contrappone, nella coeva condizione cinematografica europea, una rete commerciale mediata da intellettuali, critici, tecnici e da attori che si dividono alternativamente tra cinema e teatro. Ciò rende preminente il ruolo delle convenzioni teatrali e drammaturgiche. Difendere queste tradizioni, senza cambiare l'essenza delle stesse, appare dunque in Europa altamente problematico. Da un punto di vista prettamente economico, una via praticabile potrebbe essere quella di abbandonare – o non intraprendere nemmeno – la produzione, specializzandosi quasi esclusivamente nella sola distribuzione (principalmente di film americani), come avevano fatto ad esempio negli anni Venti molti industriali del cinema italiani e francesi. Lo stesso Pittaluga è più interessato all'importazione, alla distribuzione e all'esercizio, che alla produzione ed è favorevole alla conclusione di nuove trattative di collaborazione con case cinematografiche di altri paesi del continente, a cominciare da quella rete “di fatto” che alcuni studiosi ravvisano funzionare all'epoca in Europa, la cosiddetta “Film Europe”^{aA}: un'iniziativa paneuropea atta a contrastare l'egemonia americana, che opera fra le maglie dell'industria culturale del tempo¹.

Il cinema italiano non sembra possedere una vocazione cosmopolita né, dallo stallo dei primissimi anni Venti in poi, può vantare una situazione economicamente solida e organizzata. Nella pratica, la crisi rende la produzione ancora più difficoltosa e il ciclo di programmazione nazionale non consente la copertura delle spese, salvo per quei film che riescono a varcare i confini nazionali. Per reagire a questo nuovo stallo, un'ipotesi è quella di adottare un sistema di produzione *low budget*, iniziativa che in Italia verrà attuata anche in futuro². Tuttavia anche una produzione a basso costo non è sufficiente a risollevare un'economia compromessa, soprattutto se i prodotti realizzati non sono apprezzati dal pubblico, come nel caso del film *Stella del cinema* (M.

1. Cfr. A. HIGSON, R. MALTBY (a cura di), *Film Europe and Film America: Cinema, Commerce and Cultural Exchange, 1920-1939*, Exeter University Press, Exeter 1999, p. 17.

2. Cfr. G. MANZOLI, G. PESCATORE (a cura di), *L'arte del risparmio: stile e tecnologia. Il cinema a basso costo in Italia negli anni Sessanta*, Carocci, Roma 2005, pp. 14-15.

Almirante, 1931)³. Nel 1930 il costo di produzione di un film supera tranquillamente le 600.000 lire; unica eccezione è *Stella del cinema* che si attesta sulla cifra di 539.000 lire, ma i risultati al botteghino sono modesti e gli introiti coprono meno della metà del costo, dopo circa diciassette mesi di sfruttamento. Lo stesso andamento poco soddisfacente si riscontra anche per altre pellicole del periodo: *Medico per forza*, *Nerone*, *Resurrectio*, *La scala*, *La lanterna del diavolo*, *Solitario della montagna*, costati in media dalle 500.000 al milione di lire⁴.

Dopo la morte di Pittaluga, la direzione della Cines viene assunta da Ludovico Toeplitz e da Emilio Cecchi in qualità di direttore artistico (1932-1933). Uomo di grande sensibilità culturale, Cecchi si prefigge di nobilitare i film italiani, di renderli più raffinati, mentre Toeplitz mostra interesse verso un cinema più commerciale e anche più redditizio, come il film-commedia. È in questo periodo che il cinema italiano, di cui la Cines copre la quasi totalità della produzione nazionale, inizia a produrre e distribuire le prime commedie musicali adattate da soggetti stranieri, austriaci e ungheresi, ma soprattutto tedeschi, uniformandosi ai gusti di questi ultimi e cogliendo l'essenza di un modello da riprodurre senza soluzione di continuità: dalle varianti della commedia ungherese, a quelle sentimentali, questi film assumono un ruolo determinante per la produzione destinata a un pubblico di massa, rilanciando l'ottimismo e i valori tradizionali. Si rivelano all'altezza di queste aspettative soprattutto le commedie musicali di ascendenza operettistica, dallo stile incentrato sulla comicità, sugli equivoci, sull'intrattenimento brillante. Nella formula narrativa confluiscono i comportamenti, le relazioni che ruotano intorno a personaggi, per lo più femminili, con intrecci e storie sentimentali a lieto fine. A differenza della produzione dalle intenzioni e ambizioni culturali alte, queste pellicole denotano l'assenza totale di

3. *Stella del cinema*, è stato pubblicato in DVD dalla Ripley's Home Video, nella collana "Perduti nel buio", 2018.

4. Cfr. Banca Commerciale Italiana, Fondo SOFINDIT, Cart. 309 (1933) n. 1. Sul film *Stella del cinema* si veda inoltre, G. BURSI, *Vano è creare forme strane e nuove! "La stella del cinema" di Mario Almirante e la rappresentazione della tecnologia nel primo cinema sonoro italiano*, «Immagine», n. 5, 2012, pp. 105-137.

riferimenti alla realtà politica dell'Italia e, di conseguenza, anche alla scomoda presenza del regime. Per il vertice fascista il cinema può muoversi secondo le libere leggi di mercato, a condizione che i modelli offerti non creino stati di conflittualità sociale⁵. La peculiarità di questa stagione produttiva suggerisce il tema qui proposto, che è quello di osservare le dinamiche produttive e contestualizzare alcuni esempi, appartenenti a un *corpus* di opere cinematografiche che si avvalgono di un modello produttivo standardizzato, assimilabile alle versioni multiple plurilingue⁶ – stesso soggetto cinematografico, serializzazione, ripetizione dei *cliché* – ma che allo stesso tempo si affermano come adattamenti culturali.

Identità nazionale e nazionalizzazione dei film, tra musica e immagine

La transizione al sonoro dell'industria cinematografica, amplifica le potenzialità degli altri mezzi di comunicazione in essa confluiti, come la radio, la discografia e il teatro⁷. La progressiva necessità di trovare un'interazione tra elementi visivi ed elementi sonori, con un rapporto tra immagine e suono che tende a caratterizzarsi ora come dialogo fra codici linguistici più che come opposizione reciproca, innesca un processo virtuoso in cui le due componenti interagiscono fra loro arricchendosi a vicenda. Il risultato dell'azione combinata tra produzione musicale e cinema si rivela determinante per il successo di queste commedie musicali, in bilico tra musica e immagine.

Lo spazio della musica per film è sempre stato precario, in bilico tra alto artigianato e occasioni, elaborazione

5. In continuità con le leggi previgenti, la censura garantisce la moralità delle pellicole. Cfr. M. ARGENTIERI, *La censura nel cinema italiano*, Editori Riuniti, Roma 1974, p. 27.

6. Sulle versioni multiple si rimanda ai testi di N. DUROVIČOVÁ (a cura di) "Cinéma&Cie", n. 4, Spring 2004; H.-M. BOCK, S. VENTURINI (a cura di), *Multiple and Multiple-language Versions II/Versions Multiple II*, "Cinéma&Cie", n. 6, Spring 2005; F. PITASSIO, L. QUARESIMA (a cura di) *Multiple and Multiple-language Versions III/ Versions Multiple III*, "Cinéma&Cie", n. 7, Fall 2005.

7. Sull'argomento si vedano: P. VALENTINI, *Presenze sonore. Il passaggio al sonoro in Italia tra cinema e radio*, Le Lettere, Firenze 2007, e E. MOSCONI, *L'altra Pittaluga. Le canzoni nelle commedie della Cines*, "Immagine", n. 16, 2017, pp. 61-99.

di formule originali (dal punto di vista canoro, musicale e umoristico) e iterazione seriale delle medesime⁸.

L'accostamento della canzone al cinema, che per il cinema italiano è inaugurato dal film *La canzone dell'amore* (G. Righelli, 1930), apre un nuovo scenario in tema di adattamento cinematografico. Allo stesso tempo, le conseguenze del passaggio al sonoro restringono le possibilità di nazionalizzare un film straniero. La trasposizione linguistica ha delle implicazioni sull'adattamento culturale, non solo a causa della traduzione ma anche perché il parlato introduce nuovi elementi di specificità culturale e sociale nei film. Come nel resto d'Europa, in termini di influenza diretta sulla produzione cinematografica, la Germania svolge una funzione dominante anche sul mercato italiano⁹. La lista delle pellicole che mostrano una relazione di vario tipo tra il sistema cinematografico tedesco e quello italiano negli anni tra il 1929 e, 1933 è copiosa. Tra i primi adattamenti dei film tedeschi, *La segretaria privata* (1931) di Goffredo Alessandrini riprende il film *Die Privatsekretärin* (1931) di Wilhelm Thiele.

La segretaria privata è un divertente *Bürofilme* sul modello dell'omonima versione tedesca; considerato il capostipite delle commedie brillanti del periodo, la pellicola conquista il pubblico (soprattutto quello femminile) illustrando, nei toni disincantati della commedia romantica, la trasformazione dei modelli culturali e sociali di riferimento e i cambiamenti all'interno della società del momento, come quello delle giovani impiegate che lasciano un ambiente provinciale o rurale per un contesto urbano e di emancipazione. Il film porta sullo schermo i luoghi della realtà quotidiana – come la banca, il ristorante notturno e la pensione per impiegate – senza disattendere, alla fine, l'attesa sociale per il ritorno della protagonista alla sfera domestica, ovvero al matrimonio e alla vita familiare, situazione con cui il film si chiude¹⁰.

161

8. V. VENTURI, *Cesare Andrea Bixio. L'attività musicale di Bixio per l'industria cinematografica (1920-1945)*, Padova, Libreriauniversitaria.it, Padova 2010, p. 97.

9. Giovanni Spagnoletti sottolinea come il «modello tedesco» abbia «marcato in modo significativo la produzione della "rinascita" della Cines-Pittaluga», G. SPAGNOLETTI, *Il modello tedesco*, in *Storia del cinema italiano 1924-1933*, cit., pp. 320-332.

10. Cfr. G. P., *Elsa Merlini in un film degli Anni 30*, «La Stampa», 27 marzo 1981, p. 19.

Il regista Goffredo Alessandrini ha dichiarato di aver avuto a disposizione una copia originale tedesca e ha ammesso di aver visionato con attenzione alla moviola il film di Thiele, in maniera da «copiarne più che poteva»¹¹.

La recente acquisizione da parte del *Filmmuseum* di Monaco di una versione completa del film tedesco, ha rafforzato il confronto e l'analisi comparativa tra le diverse versioni esistenti (italiana, francese, inglese)¹². Pur non essendo girati simultaneamente alla versione tedesca (ad eccezione dell'edizione francese, girata a Berlino dallo stesso regista), gli adattamenti successivi (italiano e inglese) sono tuttavia assimilabili alle versioni plurilinguistiche. Secondo Pierre Sorlin, le due versioni – quella francese e quella tedesca – sono «gemelle» in quanto girate contemporaneamente dallo stesso regista negli stessi studi cinematografici, mentre quella inglese e quella italiana sono «cugine»¹³. La casa di produzione *Greenbaum* realizza la versione tedesca e quella francese nei suoi teatri di posa a Berlino¹⁴, mentre la versione italiana e quella britannica sono girate nei rispettivi paesi, dopo pochi mesi dall'uscita del film tedesco¹⁵. La connotazione seriale di queste produzioni costituisce la risposta europea al mercato d'Oltreoceano e, allo stesso tempo, alla necessità contingente di immettere sui mercati nazionali film che garantiscano risultati concreti. La Germania, principale industria cinematografica di riferimento in Europa, mantiene le distanze da una produzione massiva di versioni

11. F. SAVIO, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1944)*, a cura di T. Kezich, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 11-13. Uno dei titoli di testa del film recita: «La Segretaria Privata di Franz Schulz», *La segretaria privata*, Fondo Pittaluga, fascicolo edizione film A244/6, MNC.

12. *Die Privatsekretärin* (restaurierte Fassung, 1931) è conservata negli archivi del *Filmmuseum* di Monaco di Baviera, dopo il lungo e complesso lavoro di restauro di un esemplare in pellicola in 16 mm, scoperto alla Library of Congress di Washington. La versione restaurata è stata proiettata per la prima volta sul grande schermo il 19 febbraio del 2019, in occasione dei cento anni di Emelka, compagnia distributrice del film (*100 Jahre Emelka – M. L. K.*, rassegna a cura di Stefan Dröbler, *Filmmuseum, Munich*).

13. P. SORLIN, *Multilingual Films: Or What We Know About A Seemingly Bright Idea*, "Cinema & Cie" n. IV, Spring 2004, p. 18.

14. Cfr. U. KLÖCKNER-DRAGA, *Renate Müller: ihr Leben ein Drahtseilakt. Ein deutscher Filmstar*, Verlag Kern, Bayreuth 2006, p. 91.

15. *Sunshine Susie* (V. Saville, 1931) è una commedia musicale britannica girata negli studi di Elstree di Londra, uscita nelle sale il 6 dicembre 1931. Cfr. *Daily Express*, 7 dicembre 1931, p. 6. Cfr. anche «Daily Express», 3 dicembre 1931, p. 11. Nello stesso mese esce la versione italiana. Cfr. *La segretaria privata*, *Cine-Gazzettino*, 23 dicembre 1931, p. 2.

multiple, come quella americana inaugurata in Francia all'inizio del decennio dalla Paramount-Joinville, preferendo la produzione di film in due o tre versioni al massimo. In Europa, la serializzazione produttiva industriale americana in chiave "sausage factory", non ottiene il successo auspicato e, dopo lo slancio iniziale, viene progressivamente abbandonata¹⁶.

Le peculiarità delle commedie replicate da film tedeschi, come *La segretaria privata*, sono sintetizzabili in due temi principali. In primo luogo, lo stile scenografico innovativo armonizza gli insegnamenti del cinema tedesco e di quello americano (influenze come quella del Bauhaus rivelano il carattere internazionale, piuttosto che locale, dell'estetica modernista di questo film)¹⁷. Lo stile internazionale ha delle proporzioni inusuali, con spazi dilatati e geometrie vistosamente simmetriche (la stanza delle dattilografe), come nei moderni uffici americani. L'utilizzo di pannelli verticali, di tendaggi trasparenti, di oggetti d'arredo e arredamenti in stile déco, costituisce un'operazione di superficie più che di profondità, sconfinando alla fine nell'estetica dell'artificio¹⁸.

In secondo luogo, il lavoro di adattamento dei testi delle canzoni e dei dialoghi del film, insieme all'interpretazione degli attori, attesta la nazionalizzazione del film come prodotto culturale. L'adattamento delle musiche del compositore ungherese Ludwig Lajtai e dei testi di Robert Gilbert, con la traduzione eseguita da Oreste Biancoli, replicano anche per l'edizione italiana il connubio perfetto per un film convenzionale, brillante e sentimentale al pari del film-operetta tedesco, contribuendo al successo dei due motivi

16. La filiale parigina della Paramount si procurò l'appellativo di "sausage factory" secondo la cultura americana dei consumi di massa, che stava a indicare la fabbrica in cui si realizzavano contemporaneamente versioni dello stesso film in più lingue usando, per ogni versione, attori provenienti dai paesi originari della lingua stessa. Tra il 1930 e il 1931, la Paramount realizzò circa un'ottantina di film parlati nelle principali lingue europee (francese, tedesco, spagnolo, italiano, portoghese, svedese, ceco, polacco, rumeno), fino a che il doppiaggio mise fine a queste produzioni. Cfr. A.S. ROSSHOLM, *Reproducing Languages, Translating Bodies, Approaches to Speech, Translation and Cultural Identity in Early European Sound Film*, Stockholm University, Stockholm 2006, p. 144.

17. V. BUCCHERI, *Stile Cines: studi sul cinema italiano 1930-1934*, Vita e pensiero, Milano 2004, p. 80.

18. Sullo stile internazionale delle scenografie nei film italiani dei primi anni Trenta si veda S. PARIGI, *L'architettura cosmopolita*, «Immagine», ns., n. 19, inverno 1991-1992, pp. 1-8.

conduttori, lo slow-fox *Oggi son tanto felice* e il valzer *Chiesi al mio cuor*.

La sceneggiatura italiana (o più precisamente l'elenco dei dialoghi, come indicato nel fascicolo di edizione) rispetta la serialità dell'intreccio e resta per la maggior parte fedele ai cosiddetti *intertitles* tedeschi¹⁹. Tuttavia sono i ruoli principali, assegnati al trio Besozzi-Merlini-Tofano, a conferire al film un'"italianità" che deve risultare evidente fin da subito²⁰. Le riprese prevedono delle inquadrature finalizzate a dare pieno risalto, non solo all'azione degli attori, ma anche ai primi piani: «Tutta la comicità del lavoro» si dice infatti tra le carte del fascicolo di edizione «è affidata ai visi degli attori che debbono risultare morbidi e luminosi»²¹.

I dialoghi del film ricalcano l'originale, benché vi siano delle eccezioni accortamente adattate dagli autori, secondo le convenzioni dell'epoca, come ad esempio la scelta dei nomi di Otello ed Elsa, che allude a Wagner e a Verdi, nonché alla protagonista del Lohengrin, oppure la descrizione del menu della cena alla pensione per signorine sole, con riferimenti espliciti alle pietanze poco invitanti; o ancora l'esempio dello stipendio di una dattilografa (500 lire al mese nella versione italiana, in luogo degli 80 marchi tedeschi)²².

Nel raffronto tra i due *remake* del film tedesco, è da segnalare il ruolo del portiere della banca, che deve fungere da contrappunto alle schermaglie amorose della coppia protagonista. Al temperamento artistico e alla comicità dell'attore italiano (Sergio Tofano), viene dato ampio spazio in particolar modo nelle sequenze ambientate nel locale notturno, conferendo alla scena una maggiore autonomia rispetto alla versione tedesca. La stessa circostanza ricorre nel film inglese, nel quale l'usciera della banca – interpreta-

aA

19. Negli archivi della *Deutsche Kinemathek* di Berlino sono conservati i dialoghi tedeschi, etichettati come sottotitoli, ma di fatto coincidono con il parlato del film. *Die Privatsekretärin*, "Zwischentitel", Z (G), Z. 15.1.1931, n. 4207.

20. *La segretaria privata*, Fondo Pittaluga, MNC, N. A244/6.

21. Indicazioni per la stampa del film *La segretaria privata*, Fondo Pittaluga, Fascicolo A244/6.

22. Cfr. P. M. DE SANTI, ...*E l'Italia sogna. Architettura e design nel cinema déco del fascismo*, in S. CARPICECI, A. APRÀ (a cura di), *Le ombre cantano e parlano: il passaggio dal muto al sonoro nel cinema italiano attraverso i periodici d'epoca (1927-1932)*, vol. I, Artdigiland, Dublin 2012, p. 447. L'autore osserva inoltre l'influenza di film come questo sui gusti e sulle aspettative del pubblico.

to da Jack Hulbert – mostra analoghe abilità espressive. La sceneggiatura originale del film *Sunshine Susie*, conservata al BFI di Londra, è una traduzione fedele dei dialoghi del film tedesco persino nell'utilizzo dei nomi dei personaggi, poi modificati nel girato così come il titolo del film, che in effetti non ha nulla a che vedere con quello della versione tedesca²³. Le sequenze intercalate dalle canzoni e la scena ambientata nel *tabarin*, si prestano a maggiori personalizzazioni, come per la versione italiana. Il regista Victor Saville ha dichiarato nella sua autobiografia di essere riuscito a conferire un'impronta particolare al suo adattamento cinematografico del film tedesco, inserendo alcuni tocchi personali: il più famoso di questi è legato alla sequenza realizzata nella stanza delle dattilografe²⁴. La sequenza è effettivamente presente soltanto nell'edizione inglese; a lungo si è creduto che il film tedesco avesse una sequenza collettiva analoga a quella britannica, in cui l'arrangiamento del brano *Von der Arbeit seine Hande* (Dal lavoro delle sue mani) è affidato a un insolito coro di macchine da scrivere, sincronizzate all'unisono all'interno della *typing pool*²⁵.

In continuità con *La segretaria privata*, la Cines annuncia i film successivi – *La telefonista* e *Due cuori felici* – con due frasi di lancio che rimandano in entrambi i casi al film archetipo di un genere in divenire: «Una commedia briosa, vivacissima, indiolata, sul genere della *Segretaria privata*»; e «Se non avete dimenticato il successo della *Segretaria privata* non dimenticherete nemmeno il successo di *Due cuori felici*».²⁶

La telefonista (N. Malasomma, 1932) è la versione italianizzata del film *Fraulein – Falsch Verbunden* (E.W. Emo,

23. Cfr. *Sunshine Susie*, Script – Original story: Based on the play by Franz Schulz-SCR-16886, BFI, Reuben Library (UK). Il testo, dattiloscritto, reca il titolo “*The Private Secretary*”, *English adaption by Robert Stevenson* (donated by Sir John Wolf, Oct. 1984). Characters: Vilma Furstner (Renate Müller), Hasel (Jack Hulbert), Klapper (Morris Harvey), Paul Arvay (Owen Nares).

24. Cfr. R. MOSELEY, *Evergreen: Victor Saville in His Own Words*, Southern Illinois University Press, Carbondale 2000), pp. 56-58.

25. Un'ulteriore conferma è data da un aneddoto raccontatomi da Stefan Dröbler, in merito alla preparazione di una clip del film da mostrare in occasione del centenario del Bauhaus: gli organizzatori sono rimasti delusi perché pensavano che la stessa sequenza girata da Victor Saville nella “typing pool” fosse presente anche nel film tedesco. In effetti Victor Saville nella sua autobiografia dichiarò di aver conferito al film *Sunshine Susie* un tocco particolare (colloquio con Stefan Dröbler, Monaco di Baviera, 11/09/2019).

26. P. M. DE SANTI, *Le ombre cantano e parlano*, cit, p. 444.

1932), interpretato da Magda Schneider, Joannes Riemann, Trude Berliner²⁷, un'altra commedia musicale improntata su una serie di equivoci comici: narra la storia della vivace e fantasiosa telefonista di un centralino pubblico, la quale innesca una serie di equivoci con gli abbonati. *La telefonista* porta sullo schermo due aspetti della quotidianità di quegli anni: la diffusione dei moderni mezzi di comunicazione e di nuovo il lavoro femminile, qui mostrato attraverso le attività quotidiane all'interno della centrale telefonica. Nonostante sia presentata come «commedia spigliata e bene eseguita dagli ottimi interpreti del Teatro Italiano [...]. Il soggetto attirerà il pubblico e piacerà per la sua spigliatezza»²⁸, la critica definisce il soggetto tedesco «anacronistico» e poco appropriato, come sottolinea Enrico Roma:

L'adozione del telefono automatico ha reso per noi anacronistiche le caricature del disservizio per colpa delle telefoniste, e le complicazioni derivanti dalle conversazioni tra esse e gli abbonati. E poiché l'argomento di questo film si basa esclusivamente su tali pasticci, non riesce a divertirci gran che [sic] e sarebbe stato meglio rinunciarvi. Se sta in piedi è per merito degli attori che recitano con garbata comicità²⁹.

L'intenzione di uniformare il film di produzione italiana a quello tedesco è rafforzata dalla testimonianza del fonico Vittorio Trentino, secondo il quale *La Telefonista* «era un film copiato dai tedeschi, un doppione. Si partiva dal film tedesco e si rifaceva in italiano»³⁰. Tuttavia, nelle sequenze girate nel locale notturno (il *tabarin*) le due versioni si sviluppano in modo differente. È quanto accade ad esempio

27. Il soggetto è tratto da un racconto di Herbert Rosenfeld. La stampa dell'epoca informa della presenza delle autorità italiane a Berlino, sia in occasione della presa di alcune scene negli "Ateliers di Staaken", che alla presentazione del film tedesco *Fräulein, falsch verbunden*. Cfr. *Notiziario*, «Kines», 7 febbraio 1932, p. 13.

28. Relazione sul Film *La Telefonista*: 19 settembre 1932, *La telefonista*, Fondo Pittaluga-MNC, Fascicolo edizione film, n. A245/5.

29. E. ROMA, *Senza titolo*, «Cinema illustrazione», vol. VII, n. 45, 9 novembre 1932, p. 15.

30. F. SAVIO, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1944)*, a cura di T. Kezich, Bulzoni, Roma 1979, p. 1103. Sul *Bollettino d'informazioni*, n. 63/64, 10-20 maggio 1932, pp. 1-2 vengono citati Aldo Vergano e Raffaello Matarazzo come curatori dei dialoghi per l'edizione italiana, Nunzio Malasomma e Raffaello Matarazzo per gli «adattamenti ritmici delle canzoni» e Vittorio Trentino come «tecnico dei suoni».

nell'ampio capitolo ambientato nel locale da ballo. Nella versione tedesca è presente una sequenza di danza interpretata da una coppia di ragazze in un succinto costume di scena e lo spettacolo prosegue con la canzone *Ein Kuss mit Liebe*. Nell'edizione girata in Italia, la corrispettiva sequenza prevede soltanto l'esecuzione della canzone, tradotta in *Bacio d'amore*. Ciò mette in evidenza come nel film tedesco lo spettacolo all'interno del *tabarin* crei una sospensione del tempo, che può essere paragonata alla funzione esercitata dallo spettacolo all'interno di un musical classico americano³¹. Alcuni studiosi hanno in effetti individuato in *Fräulein, falsch verbunden* un'apertura nel senso del musical, o comunque un tentativo di sperimentazione legata a questo genere cinematografico³².

La propensione a riprodurre i modelli americani è d'altronde innegabile anche nella versione italiana. *La Telefonista* è infatti il primo film italiano a mostrare un'orchestra jazz vera, qui opportunamente ingaggiata per dare vita ai numeri imperniati sulle canzoni *Da quell'istante* e *Bacio d'amore*³³. Tuttavia, il film di Malasomma rimane prevalentemente ancorato al genere di «spettacolo misto di canto e prosa»: è cioè più imparentato con l'operetta, che con modelli d'oltreoceano, benché anche questa denoti una maggiore semplicità di impianto e una tendenza a mettere sottovetro l'attualità. In generale, attraverso la ripetizione, ossia il ritorno o la riproposta di elementi già dati o conosciuti, il film richiama un tipo di serialità che è di fatto una mera declinazione del modello della *Segretaria*. Si tratta cioè pur sempre di «ripetizione di una stessa struttura narrativa, dove le piccole variazioni dell'intreccio servono a fornire al-

31. Vedi R. ALTMAN, *Genre: the musical*, Routledge & Kegan, London 1981; C. SALIZZATO, *Ballare il film*, Savelli, Milano 1982.

32. Vedi D. BRUNI, *Commedia anni Trenta*, Il Castoro, Milano 2013.

33. Cfr. A. MAZZOLETTI, *Il jazz in Italia: dalle origini alle grandi orchestre*, Torino, EDT 2004, p. 249. Considerato uno dei pionieri del Jazz italiano, Vittorio Spina prese parte sia alle incisioni per la Persic Fono Roma, sia al film *La telefonista*, girato a Roma nel maggio 1932, diretto da Nunzio Malasomma e prodotto dalla Cines, che vide anche la partecipazione del trombonista americano Herb Flemming. La canzone *Bacio d'amore* è cantata dal trio Rosati-Huges-Flemming accompagnati da Spina (alla chitarra), Baldoni (di spalle) e Rogani. De Grandi, seduto, suona il sax tenore e Carlini dirige e suona con maestria il sax alto.

lo spettatore la consolazione del ritorno dell'identico, della stessa fabula»³⁴.

A livello drammaturgico, vengono poi nuovamente privilegiati gli interni. In effetti, la predilezione per l'ambiente chiuso e l'estetica da studio è una circostanza ricorrente nella maggior parte delle commedie realizzate sulla scia de *La segretaria privata*. I passaggi ricorrenti propongono così un'alternanza di abitazioni, uffici e locali notturni, limitando le azioni che si svolgono al di fuori di questi. Equivoci e scambi di persona alludono infine anch'essi alle tipologie della ripetizione, incentrandosi principalmente su «meccanismi legati al formato del segmento narrativo [...] di situazioni stereotipate e ripetute»³⁵. Vale la pena ricordare alcuni commenti della critica dell'epoca. Ad esempio: «La trama non vale raccontarla [...] diremo solo che essa è assai vicina a quella della *Segretaria privata*...»; ma anche «*La telefonista* ha cambiato nome ai personaggi, parole alle canzonette, ma nella sostanza, cioè in quella specie di meccanizzazione tra operettistica e farsesca della vita d'un ufficio che fu la nota originale della *Segretaria privata*, è rimasta la stessa»³⁶.

L'adattamento per il mercato inglese di *Fraülein* esce nelle sale il 14 gennaio del 1935 e ha un titolo del tutto differente: *Give Her a Ring* (A. Woods, 1935, conosciuto anche come *Giving You the Stars*, dal titolo della canzone omonima). Ambientato a Copenaghen, il racconto è affine al plot tedesco e italiano e difatti si apre brillantemente con uno scambio telefonico tra gli abbonati e le operatrici di una centrale telefonica, che intonano il loro tema musicale mentre collegano i fili. Karen, una delle centraliniste, prende un appuntamento con un abbonato sconosciuto, Otto Brune; come indizio di riconoscimento lui canterà la canzone *Giving You the Stars*, un successo radiofonico del momento (nella versione italiana e in quella tedesca il mezzo di riconoscimento è un fazzoletto nella mano destra). Paul, il giovane direttore della centrale telefonica, fissa un appuntamento con la sconosciuta Trude, una modista. Le

aA

34. U. ECO, *Tipologia della ripetizione*, in F. CASETTI (a cura di), *L'immagine al plurale. La serialità nel cinema e nella televisione*, Marsilio, Venezia 1984, pp. 19-36.

35. A. BERNARDELLI, *Eco e le forme della narrazione seriale. Alcuni spunti per una discussione*, «Between», a. VI, n. 11, maggio 2016, pp. 8-9.

36. Dossier, «Rivista del cinematografo», a. LIV, n. 8, agosto 1981, pp. 446-447.

due coppie si mescolano, tuttavia, ed è Paul che incontra Karen (anche lui per combinazione canta la stessa canzone); mentre Trude fa amicizia con Otto. Karen è ignara del fatto che stia flirtando con il suo capo, mentre Trude pensa di trascorrere la serata con il direttore dei telefoni. Poi tutto si risolve e alla fine trionfa l'amore vero tra la graziosa centralinista e il suo principale.

Pur mantenendosi specularmente al film tedesco/italiano nella sequenza d'inizio e nel finale corale all'interno della centrale telefonica, questo lavoro cinematografico si presenta come un musical brillante, tagliato per un pubblico esigente come quello inglese, abituato a vedere sullo schermo i musical americani. Il film è arricchito ulteriormente da numeri di canto e danza, da un ballo con costumi tipici olandesi, dall'esibizione di una coppia di pattinatori e anche da un numero di tip-tap danzato da Paul e Trude. I numeri e le esibizioni musicali denotano un uso disinvolto ed esperto della macchina da presa e una valorizzazione dello spazio scenico, mentre le scenografie sono particolarmente elaborate. Di grande suggestione è l'edificio costruito appositamente per il film all'interno degli studi cinematografici della British International Pictures (BIP). L'enorme set rappresenta un ristorante girevole su più livelli con una cupola "a fungo"; ciascuno dei piani circolari è disposto su perni, per girare in direzioni opposte. Circa la metà di ogni piano è costituita da uno spazio coperto, il resto è aperto e costituisce il luogo ideale per ballare d'estate³⁷. Inoltre, il film possiede alcune sequenze riprese in esterni, totalmente assenti nelle altre versioni. Le immagini conferiscono al film un più ampio respiro, come ad esempio nella scena che mostra le centraliniste all'uscita dal turno di lavoro nella *Kongl Post* (sede della centrale dei telefoni): inforcano la bicicletta, in pochi attimi la piazza antistante e le strade della città sono gremiti e le ragazze diventano le protagoniste di una coreografia urbana in bicicletta, che prosegue nell'atmosfera di un incantevole parco cittadino.

Prodotto dalla BIP e quasi interamente girato negli El-

37. Cfr. *Revolving Buildings in the Future*. In *Elstree Film Give Her a Ring*, «Film Pictorial», vol. VI, n. 151, 12 gennaio 1935, p. 19; *Musical comedy at its best: a sparkling sensational spectacle*, «The Picturegoer», vol. IV, n. 191, 19 gennaio 1935, p. 24.

stree Studios di Londra, è tra i primi lavori di Athur Woods, il più giovane regista inglese che, come asserisce la critica:

ci dimostra che non tutte le migliori pellicole provengono da Hollywood e che gli sforzi britannici possono eclissare qualsiasi cosa finora esportata dalla colonia cinematografica americana e nella forma di una commedia musicale di alto livello qualitativo equivale al meglio di Hollywood³⁸.

Convenzionalità, standardizzazione e teatralità si riscontrano anche nella commedia *Due cuori felici* (B. Negroni, 1932), rifacimento del film tedesco *Ein bißchen Liebe für dich* (1932) diretto da Max Neufeld e interpretato da Magda Schneider e Hermann Thimig³⁹. Nell'edizione italiana Vittorio De Sica è Mister Brown, il figlio di un magnate americano dell'industria automobilistica che, in viaggio di ispezione a Roma, si innamora – come sempre accade – della persona sbagliata. Ciò dà luogo a una commedia degli equivoci con un ovvio rovesciamento delle parti. Di nuovo però, il film mette in scena anche la contemporaneità. Senza discostarsi troppo dall'edizione tedesca, lo fa attraverso le case attraversate dall'azione dei personaggi e attraverso gli oggetti che le “abitano”, fra cui mobili, soprammobili e opere d'arte. Si tratta infatti di interni sofisticati e moderni⁴⁰, ambienti che quasi sopraffanno l'azione, lasciando spazio solo alla parola e alle canzoni, elementi nuovamente privilegiati. C'è però, più forte che in precedenza, anche un riferimento allo stile hollywoodiano, qui destinato a emergere soprattutto con il brano *How do you do, mister Brown?*, più volte richiamato nella forma di “cantato” o di recitato.

Due cuori felici sarebbe allora «non cinema ma teatro filmato» afferma Enrico Roma, salvo poi rendere merito al regista «che non si è limitato a ripetere, ma ha voluto riambientare italianamente la commedia, facendone scomparire il carattere originario, che sarebbe stato anacronistico

38. *Give Her a Ring*, 'Equal to Hollywood's best', «Film Weekly», vol. XIII, n. 326, 11 gennaio 1935, p. 32.

39. La versione tedesca *Ein bißchen Liebe für Dich* di Max Neufeld è girata con un cast artistico completamente diverso. Un'edizione inglese dal titolo *Yes, Mr. Brown* (1933), diretta da Herbert Wilcox e interpretata da Jack Buchanan, Hartley Power, Elsie Randolph e Margot Grahame, risulta purtroppo scomparsa.

40. Cfr. LEADER, *Larredamento moderno nel cinema*, «La Casa bella», a. v, n. 59, novembre 1932.

col nome dei personaggi e il luogo dell'azione»⁴¹, facendo riferimento all'interpretazione con l'accento *yankee* di mister Brown-De Sica, nel ruolo del ricco americano. La commedia avrebbe potuto beneficiare dello stile applicato alla canzone anche nel numero musicale del consueto locale notturno, nella versione tedesca comprensivo anche di un numero di danza tip-tap eseguito da un gruppo di scatenate ragazze (a testimonianza, ancora una volta, di una maggior presenza femminile nei numeri musicali, come nel caso di *Fräulein, falsch verbunden*). Nuovamente, nel film italiano questo elemento è assente.

Sul piano narrativo, questi prodotti cinematografici propongono dunque situazioni e ruoli versatili nelle loro caratteristiche essenziali e si configurano come ripetizione del medesimo intreccio. Ci si può spingere anche oltre, pensando ad una serialità nell'interpretazione, ovvero alla tendenza a trasformare i protagonisti di queste commedie in maschere che recitano una parte preconfezionata. La scelta del personaggio inoltre è sempre parallela a quella delle attrici, costantemente conformi al ruolo rappresentato. La loro immagine pubblica – ispirata tanto a purezza di spirito che fisica – deve infatti non solo corrispondere a quella del personaggio, ma anche trovare riscontro nelle coscienze delle spettatrici. Sul piano visivo, le immagini riportano così «tratti comuni che testimoniano l'esistenza di un'estetica omogenea: simmetria, piattezza dello spazio, modularità della sintassi, [...] alternanza sistematica tra ambienti reali e ambienti di finzione e delle costanti narrative: modulate su una prima parte che descrive l'ambiente di lavoro, una parte centrale che solitamente è ambientata in un locale notturno, e una parte finale chiarificatrice degli equivoci e dei ruoli»⁴².

Scambi e collaborazioni cinematografiche tra l'Italia e la Germania: adattamenti, versioni multiple e remakes

Gli anni 1932 e 1933 vedono consolidarsi la stagione di interscambio e di collaborazione reciproca tra il cinema tedesco e quello italiano, con un concreto aumento dei film

41. E. ROMA, *I nuovi films*, «Cinema Illustrazione», VII, n. 38, 1932, p. 12.

42. V. BUCCHERI, *Stile Cines*, cit., p. 91.

in lavorazione: tutti i film-commedia sono prodotti o co-prodotti dalla Cines (alcune produzioni sono minoritarie italiane)⁴³. Si distinguono due filoni produttivi adattati dai soggetti tedeschi. In primo luogo vi sono le commedie girate a Berlino negli studi della Itala Film, società fondata agli inizi degli anni Trenta dall'italiano Alberto Giacalone, per la produzione di pellicole sia per il cinema tedesco che per quello italiano⁴⁴. Queste ultime vengono infatti girate in doppia versione, con la collaborazione di un nutrito contingente di maestranze e di attori italiani tra i più noti protagonisti della scena teatrale e cinematografica del momento, come Elsa Merlini, Nino Besozzi, Vittorio De Sica, Sergio Tofano e Renato Cialente. Appartengono a questo filone *Una notte con te* di E. W. Emo, 1932, (*Ich bleib' bei Dir*, Johannes Meyer, 1931), *Paprika* (*Paprika*, Carl Boese, 1932), *La ragazza dal livido azzurro* (*Und wer küßt mich?*, E. W. Emo, 1932/1933), *Cercasi modella* (*Marion, das gehört sich nicht*, E. W. Emo, 1932/1933) *Lisetta* (*Das Blumenmädchen vom Grand-Hotel*, Carl Boese, 1933), *La canzone del sole* (*Das Lied der Sonne*, Max Neufeld, per conto del consorzio Italfono-SAPF, 1933).

La scelta di attingere ai soggetti di matrice straniera, come nel caso delle pellicole sopracitate, è dettata dalle esigenze produttive ed economiche ed è il frutto delle auspicate collaborazioni cinematografiche italo-tedesche condivise dal regime. L'afflusso di ottimismo trasmesso da molte commedie brillanti su di uno sfondo di sentimentalità scontata, che alimenta una produzione commerciale convenzionale e omologata, non è sempre ben visto dalla critica, in quanto secondo alcuni detrattori non agevola l'affermazione di un'identità culturale del cinema italiano: trattandosi di film senza distinzione d'origine che corrispondono a una convenzione standardizzata e prettamente commerciale, non possono identificarsi con una produzione nostrana:

Molta gente, e fra questa non pochi registi e produttori italiani, crede che il film cosiddetto "internazionale" e cioè a larga diffusione, debba essere un film "senza patria". Non

43. Cfr. A. BERNARDINI, *Comproduzioni e partecipazioni*, in *Il cinema sonoro 1930-1969*, Anica, Roma 1992, p. 8.

44. L'Itala-Film berlinese anticipa di alcuni anni quella cooperazione cinematografica italo-tedesca che avverrà dopo l'avvento del nazismo.

si possono infatti chiamare altrimenti film dove i personaggi tranciati a stampo, muniti d'idee e di sentimenti "comprati fatti", si muovono in ambienti pseudo-moderni e con o senza l'aiuto di un torbido intruglio musicale; e risolvono, dopo millecinquecento metri di pellicola, il solito, ipocrita problemino amoroso. In Italia, non potendosi disporre di grossi calibri né di sontuose mess'in scena [sic], ha fatto fortuna la mediocrissima formula tedesca, e n'è venuta fuori una specie di nuova e scolorita Arcadia piccolo-borghese. Mediocrità non aurea, ma di stagnola⁴⁵.

In secondo luogo, l'alternativa a un modello ricalcato e imitato sullo stesso territorio in cui ha trovato ragione d'essere, è costituita da un genere equivalente, come abbiamo visto, che è realizzato negli stabilimenti italiani, in stile Cines. Un ruolo importante è rappresentato dagli architetti e dagli scenografi che apportano un prezioso contributo allo sviluppo di un'estetica modernista per i set dei film degli anni Trenta, proprio grazie alla Cines, che cerca di elevare la qualità del cinema italiano dopo il declino negli anni Venti. Il cinema svolge quindi un ruolo efficace nella divulgazione dell'architettura moderna e di questo si rendono conto architetti e scenografi (Capponi, Paladini, Medin, Paolucci, ecc.), mentre i redattori di Casabella e Domus riconoscono nel cinema il più efficace strumento pubblicitario per la diffusione di un design moderno e per l'educazione del pubblico ai nuovi modelli abitativi. Questi set moderni vengono spesso fotografati prima delle riprese e potrebbero essere facilmente confusi con le immagini di interni reali, pubblicati da riviste di architettura contemporanea⁴⁶.

La forte influenza modernista che si manifesta nei progetti scenici creati per le commedie romantiche durante gli anni tra le due guerre, trova le sue prime testimonianze nella stagione produttiva che appartiene a un periodo meno conosciuto della storia del cinema italiano.

Il successo dei primi adattamenti italiani di film stranieri è da attribuire in buona parte alla messa in scena eseguita

45. E. M. MARGADONNA, *Film senza patria*, Cine-Stampa, «La Stampa», 13 giugno 1933, p. 5.

46. L'architetto e scenografo Giuseppe Capponi si è occupato della realizzazione delle scenografie per *La voce lontana* di Guido Brignone (1933) e per *La signora di tutti* di Max Ophüls (1934). Cfr. LEADER, *Da "Casabella": scenografia cinematografica*, in «Immagine», ns., n. 19, inverno 1991-1992, pp. 22-25.

con gusto rigorosamente moderno e quel grado di innovazione tale da meritare «l'assenso ufficiale a quella linea di commedia in grado di confrontarsi con la produzione internazionale»⁴⁷, soprattutto con quella hollywoodiana. L'immaginario americano influenza fortemente il cinema italiano nei primi rifacimenti di commedie sentimentali derivate dal teatro o dalle operette musicali ungheresi, come nel caso dei già citati *La segretaria privata* (G. Alessandrini, 1931), *La telefonista* (N. Malasomma, 1932) e *Due cuori felici* (B. Negroni, 1932)⁴⁸. Una formula che prepara il terreno al successivo filone cinematografico dei “telefoni bianchi”, nella prospettiva di «una progressiva standardizzazione del prodotto cinematografico»⁴⁹.

Conclusioni

Le nuove opportunità fornite dal sonoro hanno consentito il rafforzamento del cinema nazionale attraverso la produzione di forme culturalmente specifiche di determinati generi, in particolare la commedia. In questo contesto la Cines è favorevole alla commedia musicale dai toni sentimentali, in linea con le principali cinematografie internazionali. Nonostante le contrarietà del mondo intellettuale, questo filone produttivo è tra i più promettenti anche in Italia. Secondo Augusto Genina:

[le commedie e i film musicali] sono da ritenere una risorsa che non può essere sottovalutata perché nel contesto europeo rappresenta la quota preponderante (75% di ciò che viene offerto nelle principali sale di spettacolo appartiene al genere comico), a Londra, Berlino, Parigi e anche in Italia. E l'operetta appare dominante soprattutto a Parigi. La volontà, talvolta assai malinconica, di divertirsi leggermente e a ogni costo, è diventato il desiderio più diffuso nei

47. G.P. BRUNETTA, *Storia del cinema italiano: il cinema del regime 1929-1945*, vol. II, Editori Riuniti, 1993, p. 37. In questo passaggio Brunetta riferisce dell'intervento del ministro delle Corporazioni Giuseppe Bottai, in aiuto all'iniziativa privata e dell'industria cinematografica che si trovava ad affrontare problemi di concorrenza internazionale. Vedi G. BOTTAI, *Dichiarazioni a favore della Legge*, «Lo spettacolo italiano», a. II, n. 7, luglio-agosto 1931.

48. Cfr. V. ZAGARRIO (a cura di), *Mirroring myths – miti allo specchio tra cinema americano ed europeo*, RomaTrE-Press, Roma 2019, p. 64.

49. M. FRANCHI, F. PITASSIO, *Genealogie e famiglie allargate*, in A. FACCIOLO (a cura di), *Schermi di regime*, cit., p. 15.

vari pubblici. E a Berlino si possono trovare ingenti capitali per la realizzazione di una pellicola purché ci si sia fin da principio accaparrata la collaborazione di un grande cantante. O l'operetta, o un film qualsiasi dove si possa udire almeno per qualche minuto una celebre voce⁵⁰.

A dispetto della mutata situazione della Cines, che non può più contare sull'assetto imprenditoriale dei tempi di Pittaluga, Genina riconosce dunque la possibilità di creare anche in Italia una buona serie di film musicali, grazie alle sonorità, le professionalità canore autoctone e gli incomparabili sfondi architettonici e naturali, di cui il paese è ricchissimo. Pur nella consapevolezza che il cinema, inteso come espressione d'arte, è senza dubbio ben altra cosa, secondo il cineasta – nell'intelaiatura di una complessa produzione nazionale – anche questi film possono acquisire il loro diritto di cittadinanza e, con una maggiore impronta italiana, rimpiazzare quei rifacimenti di commedie, per lo più tedesche, ai quali il cinema italiano si è rivolto, specialmente per ragioni pratiche.

aA

Nell'analisi delle commedie musicali girate alla Cines, sono emerse modalità stilistico-narrative in sintonia con le tradizioni culturali nazionali e con i gusti del pubblico coevo⁵¹; questo spiega la ragione del successo e dell'accoglienza positiva nel nostro paese di quei soggetti che, adattati per pubblico nazionale, sono entrati a far parte a pieno merito della nostra produzione cinematografica e hanno contribuito a ridare fiducia all'industria cinematografica nazionale. Alla luce dei confronti portati come esempio, è emersa la volontà di costruire una "via italiana" alla commedia musicale, che si è tradotta in una costruzione della storia più verosimile – per quanto possano concedere trame spesso scombinata e paradossali –, in una narrazione più attenta e ragionata, in una caratterizzazione più "nostrana" e realistica dei personaggi e delle ambientazioni, in un approfondimento dei caratteri e soprattutto in una divulgazione di riflessioni e di indirizzi di comportamento, in controtendenza con la moralizzazione del cinema del Ventennio. Rivolte ad

175

50. A. GENINA, *Commedie e film musicali*, «La Stampa», 9 gennaio 1934, p. 6.

51. Cfr. F. CASETTI (a cura di), *L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Marsilio, Venezia 1985, cit., pp. 19-36.

un consumo popolare, queste pellicole hanno dato spessore ai modelli comportamentali e culturali coincidenti con gli stereotipi, gli atteggiamenti e le formule narrative seriali. D'altro canto la serialità del prodotto filmico era vincolata a meccanismi commerciali, in qualche modo assimilabili (per la tendenza alla standardizzazione dei soggetti e dei modi di produzione) alle regole della serialità produttiva predominanti nella filmografia statunitense.

Sulla base di questi presupposti, risulta chiaro allora come la commedia musicale della Cines di Stefano Pittaluga non fosse il mero calco di un film straniero, ma un prodotto conforme alle principali realtà cinematografiche internazionali, eppure allo stesso tempo alla ricerca di una progressiva autonomia e referenzialità.