

UN ET TRIN: LES VERSIONS MULTIPLES A LA CINES SELON PITTALUGA

Luca Mazzei, Università per Stranieri di Perugia

La storia non conosceva sino ad oggi industriali di talento: è giunta l'ora degli industriali di genio che sanno dare corpo ad una grande idea animatrice, animando le cose immani da essi create secondo un entelécheia perfetta.

Eugenio Giovannetti

La renaissance d'un cinéma national, liée aux efforts de la Cines, était au début une chose beaucoup plus sérieuse de ce que nous étions disposés à admettre. La voyant aujourd'hui, dans la profondeur d'une perspective, la figure de l'industriel Pittaluga, dont les efforts demeurent inséparables, s'élève à nos yeux comme celle d'un courageux et avenant créateur. Avec des critères encore peu surs et à travers des erreurs, Pittaluga allait vers une idée vivante de la production et finirait par donner au film un élan irrésistible. Grâce à lui, la Cines était redevenue un centre productif très organisé, à la hauteur de l'époque; et l'élan donné par Pittaluga se prolongea pendant quelque temps à travers ses successeurs immédiats.¹

En avril 1937, l'aventure des studios Cinecittà à peine commencée, le théoricien et critique Eugenio Giovannetti, dans le *Cinegiornale* romain, commémorait ainsi, avec nostalgie, le producteur italien le plus attendu, haï, acclamé, contrôlé, contesté pendant les années difficiles du cinéma national.

Rarement une nécrologie fut-elle plus juste.

Pittaluga en effet, cela est certain, avait une idée très personnelle de la gestion de ses sociétés, idée qui se différenciait des conseils méthodiques de la nouvelle presse spécialisée italienne en ascension, et qui s'éloignait aussi des lignes directives adoptées par ses collègues des maisons concurrentes. Probablement tant pour une question d'origine que pour des questions de théories implicites du commerce idéal.

*Il film è l'arte moderna atta ad avvicinare sempre più
i popoli fra di loro,
e l'esercente cinematografico è il suo vero araldo.*

Stefano Pittaluga

On sait, en effet, que le producteur chanceux, envié par tous au début des années 30, avait été, quelques années auparavant, un commerçant génial et brillant. Et même au moment de sa mort, survenue soudainement le 5 avril 1931, le nouveau producteur de

la Cines-Pittaluga, malgré la nécessité évidente de restructurer sa société – il fut contraint en 1928 de vendre une grande partie des cinémas contrôlés par la S.A.I.C.I. (la section de SASP qui s'occupait des locaux) – possédait encore les meilleures salles d'Italie, restaurées et transformées aujourd'hui en ces fortifications d'où partent les attaques de la nouvelle et agressive stratégie publicitaire.

Commerçant inguérissable, Pittaluga montrait par ailleurs un profond attachement à ses origines même dans d'autres aspects de sa nouvelle activité: par exemple dans l'attention constante à l'impact que les films produits par sa société aurait sur le public (une pensée forte qui le poussa souvent à des choix draconiens comme par exemple le retard de la post production de *Resurrectio* de Blasetti, qui fut complétée quelque temps après *La canzone dell'amore* de Righelli, plus commercial et plus utile à fins publicitaires), dans le choix de construire des lieux de production grands et modernes et de tenir parallèlement petits et maniables tous les produits relatifs aux films: ou encore dans l'impulsion donnée, dès le début de l'aventure Cines, aux short et aux "revues cinématographiques", c'est-à-dire à tous les titres utiles pouvant aider les exploitants à organiser une soirée idéale, aussi diversifiée que possible, du premier au dernier photogramme, entièrement constitué par films appartenant à la société en question.

Pittaluga fut également un commerçant dans le soin qu'il réservait aux stratégies promotionnelles réalisées pour porter au succès sa nouvelle société: stratégies nouvelles, modernes, étonnantes.

Parmi celles-ci, rappelons les pages publicitaires avec un fort impact visuel (par exemple un graphisme toujours reconnaissable) imprimées à paiement sur les journaux spécialisés lus par un vaste public, des publicités qui étaient souvent de véritables affiches avec insertion de textes et qui étaient réduites à un format revue: ou les premières projections luxueuses proposées à un public échantillon dans les villes choisies lieux de toute la botte (avec si possible l'intervention, en nombres réduits d'avant spectacles extraordinaires, des acteurs principaux du film); ou encore la création de riches revues publicitaires imprimées en différentes éditions dans chaque ville (pour soutenir les salles locales appartenants à la SASP); ou, enfin, le choix, comme interprètes principaux de chaque film, d'acteurs et actrices connus appartenants au milieu national des spectacles de variétés (Petrolini par exemple, mais aussi des actrices sous contrat dans le domaine théâtral avec sa société, comme Grazia Del Rio).

Sarei pronto a mettere a disposizione di S.E. Mussolini due milioni all'anno per quel qualis-que istituto di beneficenza che egli volesse indicarmi perché mi dispensasse dal produrre, lasciandomi un documento da poter fotografare e mostrare ad ogni occorrenza a quelli che mi attaccano perché non voglio fare l'industriale.

Stefano Pittaluga

Pittaluga cependant, ne l'oublions pas, avait aussi été longtemps un distributeur. Et pas seulement de ses films, au contraire...

De ses catalogues, et de 1927 à 1930 seulement (mais Pittaluga avait commencé à distribuer en 1913) étaient sorties productions Universal, Metro Goldwyn Meyer, Famous Players Lasky, First National, Columbia, British International Pictures, Albatros, Société General de Paris, Itala Film, Atlas Film et d'autres maisons encore.¹

Un panorama très vaste, qui avait élargi les frontières des connaissances du futur

ducteur du monde européen – horizon à travers lequel son activité de commerçant se déplaça librement – jusqu'à l'univers trans-océanique, immense espace, et pour beaucoup moralement inacceptable, où Pittaluga en revanche se déplaçait désormais avec une extrême désinvolture.

Contrats, visites, observations attentives: cette prédisposition à l'internationalisme ou, si l'on veut, à un certain inconscient "novecentismo" militant, donna ses fruits les meilleurs pendant la période d'or de la production Cines, des années que je n'hésite pas, avec Giovannetti, à étendre de la réouverture des studios rue Vejo (fin 1929/début 1930) jusqu'à la gestion complète de son premier successeur improvisé, le "faible" et pour cela encore pittaluguien (et les films produits durant cette période le démontrent, *La segretaria privata* d'Alessandrini en tête) commendataire Fedrazzini, qui fut à la tête de l'entreprise du mai 1931 à avril 1932.

Pour mettre en lumière cette double présence du Pittaluga distributeur dans l'activité du Pittaluga producteur, il suffit de penser à la gestion méthodique des sorties, toujours temporisées par un calendrier de "paquets" bien confectionnés, initiative avec laquelle il rationalisa jusqu'à l'extrême la distribution des produits de la maison romaine (et en Italie il fut le seul); encore, il suffit de s'adresser par exemple à la constante référence de sa production – même des "courts" – à des modèles internationaux: la référence ici est la *Revue Paramount*, source presque évidente de "sa" revue Cines (sur foi des articles publicitaires publiés par les deux maisons dans la revue italienne *Cinema-Teatro* presque une guerre combattue d'une page à l'autre),³ même s'il faut dire que le cliché américano parisien sembla plusieurs fois avoir été surpassé, surtout en vertu des acteurs de talent, comme Falconi et Tofano, et des magiciens du montage comme Serandrei.

Il faut penser ensuite, toujours à propos de la double présence dans une même personne du producteur et du distributeur, au rôle des chiffres ostentatoires entre ampère, watt et volt, relatives aux volumes de puissance des plus importants studios européens et américains de la période, chiffres repris et en bonne partie dépassés au printemps 1930 par ceux des nouveaux groupes électrogènes de la Cines, capables de fournir la lumière, disait-on, à une ville de 100.000 habitants (et ce fut même la *Rivista Cines* à annoncer la nouvelle, à voix plus haute de n'importe quel autre support publicitaire).⁴

Et encore, il ne faudrait pas oublier les rangées de filles souriantes et dansantes dont furent envahis les sets de la première Cines, chorégraphies féminines trop proches, pour ne pas noter la ressemblance, à celles des films américains, ou aux décors géométriques et modernes de nombreux shorts Cines Pittaluga, films qui semblaient vraiment vouloir se mesurer à l'Amérique ou, mieux encore, à ce simulacre d'Amérique moderne que furent les spectacles de Broadway repris et assimilés à l'intérieur du cinéma d'Hollywood...

L'uomo dell'organizzazione tecnica crea dapprima lo spirito e poi lo veste di membra. Ecco l'industriale diventar artista arditissimo, il più michelangioloesco dei creatori.
Eugenio Giovannetti

Commerçant, distributeur, producteur. Pittaluga, en 1930, était déjà aux yeux de tous un et trin. La trinité cependant ne cache jamais *de facto* la divinité. Sans le développement, dans la dernière, d'un *entelécheia*, on peut difficilement la reconnaître comme telle. Le producteur complet risque ainsi de tomber de sa tour en démontrant d'être sim-

plement trifide: un industriel illégitime, hybride, dont les ambitions se perdent dans de fortes tares génétiques. Le sujet est connu: les revues "blasettiennes" en furent longtemps des témoins aguerris et, il faut admettre, même de sérieux supporteurs. Pittaluga n'aurait jamais pu être "producteur" justement parce que trop commerçant et surtout parce que trop "distributeur".

Les preuves étaient d'ailleurs sous les yeux de tout le monde: le rapport d'amitié commerciale avec l'ennemi américain, l'hostilité au contingentement en faveur d'une ristourne sur l'impôt du trésor public et surtout l'accord européen présumé, dont Pittaluga fit la publicité en mai 1927 à travers l'intermédiaire des tribunes de la revue *Der Film*, une entente qui selon Pittaluga aurait dû déboucher (et en furent témoin ses choix successifs) sur la production de quatre-vingts films répartis ainsi: chacun entre producteurs allemands, français, italiens et anglais; une position qui, en revanche, fut interprété par les détracteurs de Pittaluga seulement comme un accord répartitif pour la distribution réciproque de vingt films produits singulièrement par des sociétés situées dans les quatre pays intéressés.

Le brouillard se dissipa en bonne partie, on le sait, entre fin 1929 et début 1930, lorsque la SASP, après une forte restructuration interne, un travail qui inclut de manière assez évidente même les studios de Via Vejo, transformés en peu de mois en modernes établissements sonores, recouvrit les battants. Dans le programme diffusé à l'occasion de l'inauguration officielle – qui n'est pas vraiment le programme initial, parce que, sur les modalités de la réouverture de la Cines, Pittaluga proposa successivement différentes versions, toutes écartées du cours pratique d'entreprise (et dans une de celles-ci on parla même de l'arrivée imminente de Carl Theodor Dreyer pour tourner le film en costumes d'époque romaine chrétienne *Le Catacombe*) – on parlait d'un autre film, *In silenzio*, tiré d'une nouvelle de Luigi Pirandello dont aurait été produite une édition en français pour le compte de la maison Vandal et Delac à Paris, édition présentée par Monsieur Jean Cassagne qui se trouvait déjà à Rome depuis quelques jours pour les accords opportuns.⁶ Et on ajoutait:

Pendant la prochaine saison estivale sera mis en scène le film grandiose Ave Maria en version italienne, française et allemande; pour la version française ces jours ci a été signé le contrat avec la maison Vandal et Delac de Paris; pour la version allemande un accord a été signé avec le Cinéma Film de Berlin qui a acheté le film pour la Pologne, la Tchécoslovaquie, l'Autriche, la Hongrie, la Roumanie, la Grèce, la Turquie, la Belgique, la Suisse, la Hollande, la Suède, la Norvège, la Danemark, la Finlande et les états baltes.

Le film sera toujours mis en scène par le directeur italien qui sera le coordinateur de toutes les versions, engageant à ses cotés des collaborateurs du pays intéressé qui l'assisteront en ayant une attention particulière pour les dialogues des artistes, etc. La Cines annonce le prochain tournage d'un autre film, Figlia di Re, avec la participation de sociétés étrangères, et avec une mise en scène imposante. Trois versions sont déjà assurées et on espère pouvoir en faire une en anglais aussi.

Dans le but d'évaluer comme il faudrait le travail productif de la Cines, il faut considérer que, outre les versions indiquées ci-dessus, de chaque film sera faite la version internationale sans dialogues et avec des effets sonores et musicaux, version utile à la programmation dans tous les pays sans distinction.

En outre, il sera présenté une édition muette avec des titres pour les pays qui n'ont pas un cinématographe équipé du sonore.[...]

L'exposition du programme de la Cines-Pittaluga se conclut avec une explication à propos des systèmes de synchronisation.

Chaque film en effet, en plus de la synchronisation sur pellicule, sera présenté ensuite avec la synchronisation enregistrée sur disque.

Par conséquent, pour chaque film, les établissements Cines devront faire au total dix (en réalité neuf versions): cinq sur pellicule et cinq (en réalité quatre) sur disque.⁷

La grande attention de Pittaluga aux nécessités distributives, c'est-à-dire au débouché sur d'autres marchés qui à lui seul – on pensait – aurait pu garantir une solidité à l'industrie cinématographique "lourde" (une industrie, c'est-à-dire, aux équipements et à l'entretien coûteux comme c'était la Cines), se mariait ici, depuis le début, avec la nécessité d'adjoindre à la production internationale précautions et attentions relatifs à l'immense variété d'équipements techniques de l'activité: de ce fait, des salles équipées "sound on disk", des salles équipées "sound on film", des salles avec des projecteurs muets. Retouché lui aussi en bonne partie, ce programme officiel se présentait en outre – on dirait aujourd'hui après coup – comme une explicitation incontestable suivant précisément la ligne industrielle pittaluguienne.

Nous parlions de retouches. Dans la pratique, en effet, depuis le début disparurent non seulement les deux kolossal *Ave Maria* et *Figlia di Re*, mais aussi les espérées versions anglaises (à cause de l'absence du partenaire, qui sans doute devait correspondre à la BPI), tandis que l'on sait bien peu des versions "sound on disk", de celles muettes (avec légendes) et de celles "internationales" (c'est-à-dire sans légendes et pourvues uniquement du sonore et de la musique).⁸ Certaines recherches effectuées sur les exemplaires des documentaires *Cines Campo Dux - Il Duce tra avanguardisti e balilla allo stadio del Campo Dux* d'Alessandro Blasetti (1930; m. 384) et *Il Duce a Villa Glori*, peut être aussi de Blasetti (1930, m. 438), les deux réalisés durant les tous premiers mois de la production Cines-Pittaluga, semblèrent démontrer la volonté de produire des versions avec bruits et légendes, et semblèrent aller dans la même direction un paragraphe du long reportage sur le tournage de *In silenzio* écrit par Umberto Paradisi le 23 août 1930 pour le *Cine gazzettino*,⁹ et un catalogue de la SASP publié toujours sur le *Cine gazzettino*, le 3 janvier 1931; ce dernier parlant clairement d'une "version internationale sonore" de *Resurrectio* et d'une version "internationale" de *La stella del cinema* et de *Terra Madre*, films tous les trois déjà réalisés ou en réalisation auprès des studios de Via Vejo.¹⁰ En revanche, de cette liste de 1931, disparaît toute référence à ces versions de *La canzone dell'amore*, un fait qui laisse encore plus dans le doute.

Sans de plus précises corrélations, il est difficile aujourd'hui d'avoir des certitudes d'un côté comme de l'autre, et seule une recherche plus approfondie entre d'éventuels documents conservés parmi les dossiers de l'Archive d'Etat à Rome ou dans d'autres sièges analogues, italiens ou étrangers, peut être accompagnée d'une analyse de quotidiens extra nationaux (pour ne pas parler des recherches fondamentales des copies pour l'étranger encore conservés auprès de cinémathèques non italiennes) pourraient ajouter quelque chose de décisif à ces doutes importants.

A la Cines Pittaluga la volonté nette de produire des versions multiples resta, au moins pour un certain temps.

On parle surtout de long métrage, étant donné que pour les "courts" on enregistre la

présence d'une seule reproduction en version multiple sonore, celle du très bref film d'essai, *La ninna nanna delle dodici mamme* de Mario Almirante. Pensé dans le but de montrer au public la bonne qualité des équipements sonores de la maison, ce film, dont on peut aujourd'hui visionner une reproduction restaurée auprès de la Cineteca Nazionale de Rome, donne à voir un plan – le chariot en avant avec lequel commence le "court" –, joué en français par le protagoniste/chanteur Odoardo Spadaro.

Pittaluga, d'ailleurs, tenait énormément aux versions multiples, surtout pour des raisons économiques. Sa formule de succès – on l'a dit – était exactement la fusion d'appareils de production gigantesques (toujours opportunément publicisés comme tels) et films, si non légers au niveau technique, certainement allégés du point de vue du budget et donc du risque financière.

Les grands films, malgré un faible affaissement dans ces sens là à la fin du 1928/début 1929, quand Pittaluga annonçait les œuvres historiques *Le catacombe* (par la mise en scène de Dreyer), et *Figlia di Re* (projet qui, en 1930, était encore sans metteur en scène, mais qui était tiré d'un texte de Guido Milanese situé dans l'ancien Egypte), n'étaient pas dans son style.

D'ailleurs, même si l'on ne sait rien ni de ces sujets "avant restructuration de la Cines", ni de la réalisation que Pittaluga avait voulu, c'est sûr que le modernisme de *Giuditta ed Oloferne* par FERT-Pittaluga qui venait de paraître, et la tendance vers la scénographie spartiate déjà démontré par Dreyer dans *Jeanne D'arc*, ne semblent pas nous emmener aujourd'hui dans la direction du film historique à l'ancienne.

Schiettezza dei materiali, ecco dunque l'elemento fondamentale della nuova estetica: avete un bel disprezzare lo standard: lo standard significa proibita costruttiva e trionfo del ritmo sul disordine.
Eugenio Giovannetti

Parler d'intérêt pour le film en version multiple et d'un contemporain refus du film à budget fort élevé peut paraître contradictoire, spécialement si l'on pense au modèle monstrueux des versions multiples de Paramount à Joinville, mais Pittaluga, qui était en même temps producteur et exploitant, savait très bien – et il l'avait déjà démontré à ceux qui, en 1927, auraient pu et voulu croire en lui – que les deux pratiques industrielle et cinématographique des films multi-langages et de la diminution des frais pouvaient aisément ne pas être en contradiction. Bien au contraire...

En effet multiplier pour Pittaluga signifiait diviser. La sienne était une mathématique fondée sur le principe des co-productions. Tant de versions, autant de producteurs. Tant de marchés, autant de risques en moins. La somme des addenda résultants et les grands numéros qui en naissaient, au fond, servaient seulement pour la publicité, qui était, elle, très imposante et préférablement à jouer sur plusieurs tables, afin de valoriser le travail employé et les chiffres utilisés pour chaque marché dans lequel le produit se présentait.

La formule, au fond, était simple: trouver un ou plus *partner* étrangers dans chaque nation afin de produire, dans ses établissements, un film sonore en plusieurs versions, dont les frais seraient divisés "également" entre les partners. Ensuite, chacun aurait reçu, comme dividende, le négatif de sa propre version, à exploiter dans des régions géographiques bien définies, liées au langage parlé dans la version même.¹¹

Idee géniale, au moins pour ce qui concerne – comme l'on a déjà suggéré – le secteur de la promotion. Ce n'était pas une coïncidence que le film destiné à l'ouverture de la saison cinématographique 1930-31 de Cines Pittaluga, entendue dans ce cas comme "distribution", ne fut pas, comme soutenait Pittaluga, la première oeuvre sonore de Blasetti *Resurrectio*, oeuvre d'un style foudroyant mais aussi film symbolique et nationaliste, et pour cela bien utilisable sur le plan d'une pacification interne au panorama critique national, mais aussi un film dans un seul langage et, en raison de nombreux problèmes au moment de la réalisation, post-synchronisé et non enregistré en direct, et, surtout, qui participait notablement moins du contexte "gigantiste" que la machine publicitaire multimédia de la nouvelle maison (sur papier et pellicule) avait déjà proposé aux yeux du spectateur et du lecteur italien.

Le film *Resurrectio* suspendu – en réalité à cause de problèmes dus au manque d'un studio de post-synchronisation¹² mais aussi en raison du désir de Pittaluga de proposer, pendant la même saison, au moins trois film avec le célèbre acteur de variétés Ettore Petrolini¹³ (un de ces films fut dirigé par Blasetti, qui retarda ainsi la post-synchronisation de son premier film sonore) –,¹⁴ à inaugurer la nouvelle phase du rapport entre la Cines-Pittaluga et le public italien fut en effet, dès le 9 du mois d'octobre, jour de la première au Supercinema à Rome, *La canzone dell'amore*, film réalisé d'après un conte de Pirandello et tourné à via Vejo en version triple: la première en italien, dont le négatif était possédé par Cines-Pittaluga; la deuxième en français, négatif de Van Dal et Delac (déjà en contact avec l'Anonima Pittaluga pour la distribution en Italie des films produits par eux);¹⁵ et la troisième en allemand, possédée par une association d'exploitants locaux (Nord-Film d'Hambourg, Phoenisch Film de Cologne, Siegel Monopol Film de Dresde, Cando-Film de Berlin),¹⁶ laquelle faisait trait d'union avec l'Italie: la Itala Film du docteur Giacalone¹⁷ (qui était, elle aussi, en rapport avec l'Anonima Pittaluga pour la distribution en Italie de ses films) [Fig. 1]¹⁸

Tournées simultanément aux studios Cines (mais peut être avec quelques exceptions: Toni Tezlaff, qui dans la version française devait interpréter le rôle de la gouvernante, arriva à Rome quand le film était presque terminé, soit quand tous les autres membres de la distribution internationale avaient pris leur congé),¹⁹ les trois versions furent réalisées entre le début de juillet et le 30 d'août 1930.²⁰ Pour la version italienne, le metteur en scène était Gennaro Righelli, qui avait une ancienne confiance avec Pirandello et qui avait déjà essayé de porter la pièce au cinéma (muet) en 1926, pour la FERT.²¹ Pour la France, où le film eut le titre de *La Dernière berceuse*, les acteurs furent dirigés par le metteur en scène Jean Cassagne; et pour l'Allemagne, où le film s'appela *Liebeslied*, par Constantin David (employé déjà par Camerini dans *Rotaie*).

Les acteurs protagonistes de la version italienne étaient Elio Steiner, Dria Paola, Isa Pola, Olga Capri, Camillo Pilotto, Fulvio Testi et Mercedes Brignone. Dans un bref plan à la fenêtre apparaissait aussi Leda Gloria, qui aurait été l'interprète de *Terra madre*. Pour la version française les acteurs furent Robert Honnet (à sa deuxième expérience de cinéma après *Un Chien andalou* de Buñuel et Dalí); la protagoniste du film sonore, à peine paru, *Le Trou dans le mur*, Dolly Davis; l'actrice italienne (mais éduquée sur les planches des spectacles de variétés parisiens) Grazia del Rio, qui couvrait le rôle qu'en Italie avait Isa Pola, Madeleine Guitty (dans le rôle de la patronne, qui dans la version italienne était interprété par Olga Capri, obèse tout de même), Jean Angelo, Berthe Jalabert et l'ex comique du muet Polidor.

Pour l'Allemagne les acteurs firent Gustav Frölich, déjà fort célèbre (qui rappelait beau-

coup Elio Steiner), Renate Müller, Kitty Berger, Fritz Alberti, Toni Tezlaff, Frigga Braut. Le tournage fut très compliqué, à cause de la présence, dans les studios Cines, d'autres troupes travaillant sur d'autres films (*Resurrectio*, *Cortile*, *Il medico per forza*, *Nerone*, les *shorts* et, comme cela se voit dans une photo avec légende publiée sur *Cinema-Teatro* du 16 septembre 1930, un film – peut-être seulement quelques séquences – tourné à la Cines pour Universal avec Gustav Frölich),²² mais aussi parce que le plan de tournage, dans ce cas, ne pouvait absolument pas prévoir des retards. La plupart des acteurs étrangers avaient d'autres obligations et les dates étaient fixées.²³ Ce n'est pas une coïncidence si une note du Bureau de presse signale, avec beaucoup d'orgueil (qui est même un peu suspect), que:

*Selon le plan de tournage fixé le film aurait dû être terminé le 26. Comme on le voit, s'agissant d'un film international en trois versions, et soumis pourtant à beaucoup d'imprévus et de difficultés artistiques et techniques, l'organisation de Cines a affirmé sa pleine efficacité parce que les quatre jours de retard ont été imposés seulement par la difficulté dans le tournage de certaines séquences auxquelles ont participé des enfants très petits: acteurs petits et terribles qui, sous la chaleur des lampes et devant un microphone, ont mis à l'épreuve la patience des directeurs et des assistants.*²⁴

Cette démonstration de productivité, comme l'on disait, apparaît avoir été utilisée, plus qu'à la réalisation du produit, à deux buts principaux: la réduction des frais de tournage et la possibilité d'avoir toujours, avec un certain marge d'épargne, une force publicitaire valable et efficace. C'est cette dernière raison, et pas une autre, qui amena Pittaluga, selon notre opinion, dans la période août octobre 1930, à utiliser une campagne publicitaire particulière, destinée soit à la presse spécialisée soit aux quotidiens, donc au grand public, et fondée sur la grandeur de l'opération productive mise en œuvre. Une campagne particulière, parce que généralement fondée sur un travail d'enrichissement des potentialités fantasmagiques que les plans du film projetés en partie auraient eu sur le spectateur italien. La phrase peut paraître obscure, mais elle devient plus claire si l'on regarde cette image, qui appartient au numéro du 16 août 1930 de la magnifique revue romaine *Cinema-Teatro*.²⁵ [Fig. 2]

L'image parle de soi-même: il s'agit de trois photos de tournage du même plan, mieux, de la même situation dans les plans correspondants en chaque version. Un tableau similaire se trouve aussi dans *L'impero d'Italia* du 11 septembre 1930 et dans *Oggi e domani* du 22 septembre 1930.²⁶ On y voit Dria Paola, Dolly Davis et Renata Müller qui posent le bébé dans son berceau.

Et maintenant, voilà le problème: pourquoi montrer au lecteur italien des plans appartenant à des films qui nécessairement, à cause d'accords distributifs, ne pourraient être vus? Pourquoi payer pour cette opération le coût d'un espace publicitaire, sinon pour faire de la propagande sur le *sur-plus* de spectacularité caché derrière les plans du film, ou, si l'on veut, en lisant la chose du côté de l'industriel, sinon pour optimiser le budget, récupérer les frais, cumuler les restes, et les recapitaliser?

Au fond, c'est la même logique qui ordonne la première *Rivista Cines*, présentée avec *La canzone dell'amore* dans le premier paquet distribué par la maison pendant l'automne 1930 (Pittaluga les appelait "programmes" et les promotionnait de la sorte dans la presse quotidienne). Intitulé d'un nom compliqué, *Rivista Cines. Insegna e diverte*.



Fig. 1

Numero speciale dedicato agli Stabilimenti Cines (Revue Cines. Enseigne et amuse, Numéro spécial dédié aux Studios Cines), le court-métrage correspondait à une visite "imprévue" aux nouveaux studios Cines le jour même où ils venaient d'être inaugurés, en compagnie du protagoniste de la version italienne du film Elio Steiner et de la co-protagoniste de la version française Grazia del Rio (le jour pourtant est factice, puisque on y voit des séquences tournées certainement en juillet, comme celle de *Resurrectio* sur un bus, et d'autres de *Cortile* et *Il medico per forza* tournées précédemment, sûrement pas pendant la cérémonie d'inauguration). Encore une fois les différents plans se résu- maient dans un seul, et les restes se recapitalisaient en faveur de la promotion.

Fort intéressantes, mais, à mon avis, à lire dans la direction contraire, c'est à dire comme "taxe sur l'image" et donc comme dispersion non voulue du capital, sont les photos collectives des trois metteurs en scène du film – Righelli, Cassagne, David – parues fréquemment sur les quotidiens et les revues spécialisées de cet année là. Le schéma était simple: les trois hommes étaient habillés de la même façon, mais l'italien était toujours devant les autres, dans une pose différente, et une légende le signalait comme "metteur en scène", tandis que les deux autres étaient dénommés "collaboratori" (collaborateurs).²⁷ Il s'agit de photographies qui signalent la volonté d'arriver à une pacification interne (en premier lieu avec le nationalisme des revues de Blasetti, dont le personnel avait été engagé par Cines, mais aussi avec le nationalisme du fascisme en général, avec son attention à éviter la xénophilie dans son lexique), plutôt qu'une nouvelle exhibition des développements internes d'une stratégie industrielle "autonome", mais, il faut le dire, dans ce cas les nuances sont vraiment subtiles. Revenons donc aux données certaines, in primis, aux films et à leur calendrier de parution.

De *La canzone dell'amore* nous avons déjà parlé. *La Dernière berceuse*, pour le moment disparu (mais on n'a sans doute pas fait des recherches suffisantes en ce sens, recherches qui restent à faire, également, pour toutes les versions réservées au marché étranger des films Cines), au contraire, parut à Paris dans la première semaine du mois de décembre 1930, et continua à avoir un bon succès en France dans les salles de la Gaumont-Franco Film-Aubert; pour ce qui concerne la Belgique, l'exploitation passa à la Pax Film et Etablissement L. Van Goitsheven.²⁸ Mais dans les mêmes jours Blasetti, qui était finalement libre de *Nerone*, tourné seulement en italien (mais Ettore Petrolini, on doit le dire, était un phénomène exclusivement national, sinon plus typiquement romain), et qui n'était plus occupé par la post synchronisation de *Resurrectio* (mené à terme, semble-t-il, après la réalisation du studio de sonorisation et de synchronisation qui avait été construite sur les fondations de l'ex théâtre de la Palatino Film), écrivait la deuxième version multiple réalisée dans la maison Cines, c'est à dire *Passa la morte*, ensuite changée, lui aussi, en *Kennst Du das Land*.

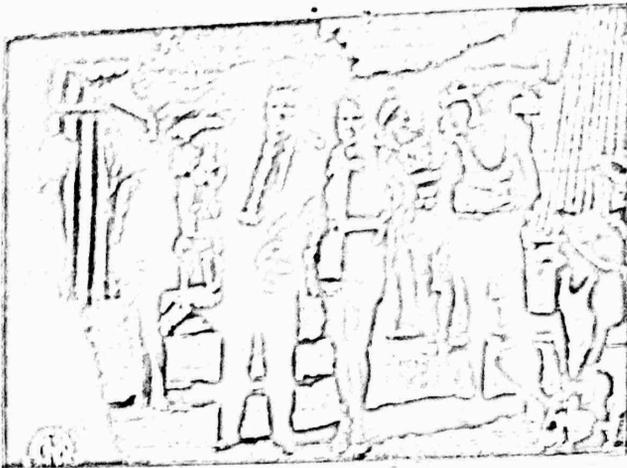
Double version, pas triple, pour la précision. Cette fois ci, en effet, il n'y avait pas les partenaires français et, comme cela était déjà arrivé autrefois pour des copies anglaises, tout s'acheva par un négatif manqué et des marchés en moins. Les acteurs de *Terra Madre* furent Sandro Salavini, Leda Gloria, Isa Pola, Vasco Creti, Carlo Ninchi, Olga Capri, Ugo Gracci, Franco Coop, Giorgio Bianchi, et les ex traducteurs de scène de *La canzone dell'amore*, Franz Sala e Raimond van Riel, en réalité tous les deux employés comme traducteurs pour ce film aussi.

Pour la version allemande, au contraire, on avait engagé Maria Solveig, Mary Kid (qui avait déjà travaillé en Italie en 1928 pour les extérieurs du film allemand *Villa Falconieri* de Richard Oswald et qui, puisqu'elle parlait bien l'italien, était restée ensui-

te chez la Cines comme actrice du film immédiatement suivant *Rubacuori* de Guido Brignone), H. A. Schlettow (déjà interprète de *Volga! Volga!* film allemand de l'an 1928), et, entre autres, Raimond Van Riel. Au contraire, comme on le soulignait dans une note du bureau de presse de la maison romaine, aussi bien les figurants que l'assistant metteur en scène étaient identiques. L'assistant metteur en scène, ici comme ailleurs, était Ferdinando Maria Poggioli,²⁹ futur fameux auteur du cinéma italien dans les années 30 et 40. Le metteur en scène fut, au contraire, Constantin David, le même de *Liebeslied*. La formule productive/distributive aussi était semblable à celle de *Liebeslied*, avec la seule différence que maintenant, au lieu de l'Itala, comme co-baillieur de fonds, il y avait l'Atlas Film, une autre société productrice allemande avec laquelle Pittaluga avait été longtemps en contact pour la distribution des films en Italie; maison berlinoise dans laquelle il s'était expressément rendu au mois de septembre 1930 après le tournage de *La canzone dell'amore* qu'il venait de finir.³⁰ Et encore: du point de vue de la réalisation, *Terra Madre/Kennst Du das Land* et les différentes chansons d'amour parurent avoir, au moins en comparant entre eux les données publiées sur la presse périodique, des liens très solides. Les premiers furent sûrement les noms des directeurs de scène en langue étrangère; les second liens furent relatifs au choix de diviser la distribution en régions linguistiques. Mais cette fois-ci il n'y avait pas, à l'occasion de la parution du film (qui fut le 2 mars 1931 à l'occasion du Programma N. 6), les fameuses publicités avec les photos synoptique-comparatives.

Pourquoi? Sans doute parce que la Cines-Pittaluga s'était désormais affirmée: d'autres caractéristiques, maintenant, la rendaient connue aux spectateurs, comme le style de la mise en scène et de la scénographie, les acteurs, etc. En outre, peut être aussi grâce à un intérêt inférieur de la part des partenaires étrangers pour les co-productions en général (qu'est-ce qu'il s'était passé? Les recettes étrangères, dont je n'ai pas trouvé personnellement aucune trace sur la presse italienne, étaient-elles peut être mauvaises?), le lien de la Cines-Pittaluga avec le public national était devenu exclusif, en se spécialisant sur des sujets nationaux, et, en conséquence, les propositions de son appareil publicitaire s'adaptèrent à la même ligne directrice. Il suffit de penser, dans ce cas, aux acteurs "intégralement" italiens désignés comme présentateurs des revues Cines; ou aux sujets souvent d'importance seulement nationale; ou aux arguments des "court-métrages": ou encore aux trois film "petroliniens" – *Cortile*, *Il medico per forza*, *Nerone* – produits l'un après l'autre et tous seulement en version italienne; et, enfin, aux évolutions des acteurs, toutes italiennes, d'Armando Falconi dans le film *Rubacuori*; et à l'essai, audacieux mais monolingue, du film parlé à 100% *Corte d'Assise* mis en scène par Brignone.

Bien sûr les remarques – diffusées par le bureau de presse toujours très actif (où travaillaient journalistes très connus comme Ugo Paradisi et Ugo Ugoletti, ce dernier spécialisé en interviews) – sur les comportements et les amusements de la troupe allemande ne manquèrent pas; et on peut dire que l'on avait pas lésiné sur les nouvelles relatives aux résultats du film en Allemagne, qu'on dit remarquables³¹ (mais ces données aussi doivent être contrôlées). Mais il disparut complètement, au moins pour ce qui concerne la publicité de l'entreprise productive, la grande partie du côté iconique/fantasmagique, maintenant sacrifié au bénéfice d'un plus grand intérêt pour le secteur italien de la co production. D'ailleurs, on doit le dire, le sujet de *Terra Madre*, un film profondément rural et très caractéristique de son pays, ne se prêtait certainement pas *sua sponte* à être porté sur un plan publicitaire en qualité de vecteur de valeurs technologiques-internationalistes, comme, au contraire, *La canzone dell'amore* film moderniste.



È così una scena di "Intelligenza" interpretata. Si tratta d'una scena tratta dal film e la versione dell'attore è quella di Al Pacino. In questa foto lo stesso è pronto per la versione italiana con gli attori Gennaro Frasca e Gino Cervi.

Le superstizioni degli attori

Il sempre sorridente Nevea Oliva, se tutti lo dubitano non è esente da superstizioni. Ma non aspetta di essere da teatro. L'anno scorso quando fu chiamata a recitare nel film "Il re", recitò Frank Tullio, per 90 dollari con qualche dolla di Paramount, ha la sua superstizione che in verità è piuttosto semplice. Egli possiede una crocetta di orobolite di granito e di quest'orobolite, come maestro e come maestro, si usa per gli uomini più accuratamente vestiti di Hollywood non manca di farne mostra di tanto in tanto. Gli attori, questo è un fatto, cominciano a "fingere" le prime scene, prima di lui. In quel punto nessuno può farli credere che quella crocetta è una reliquia e che non può portarla una mortale fortuna.

Le più sorprendenti superstizioni di James MacDonnell. Appena terminato "Il Principe e il povero", il famoso direttore artistico Louis Lasker volle un



— In quest'altra si gira la versione francese con Humbert e Sylvia del Lido.



ed in pace con la stessa Nevea nella versione italiana con Gennaro Frasca e Gino Cervi.

bito interpellarla circa una nuova interpretazione e si recò nel camerino dell'attrice, facchiando. La MacDonnell che è di carattere generalmente allegro e sempre grillo, lo accolse con una sua ironia. Non sapeva che facchiando nel suo camerino è quanto di più serio che potesse fare? L'attrice subito, fra le porte volle a'loro allo studio e ripeté le per altre tante volte tra e brilla per me. Dopo di che potole pure rientrare ma la porta di fuori.

Il nome Lasker, col suo eterno viso in avanti fra le labbra, si precipitò ad accompagnare agli studi i fratelli Nevea. Ha una moglie cosa bellissima fra i denti.

Come fu e come non fu

- Filomena è, giunta a memoria con un'opinione pubblica.
- Poca Maria Canaris alla Camera come la scena di prima.
- L'Ammonio, che non ripresenta un

tema per più film lo chiese di recitare, e K.P. Tullio e K.P. Tullio vi volé fare "Come non".

Conoscete l'attore "Cavaliere" e l'attore "Cavaliere"?

Cavaliere e i miliardari

Mauro Cavaliere, un attore di un'epoca un tanto apprezzata nei riguardi del teatro americano.

È un attore interpretato di cavaliere e tutti i movimenti suoi, in una via cavaliere a cavaliere.

Mauro, che in questa occasione, nel giugno ha risposto all'offerta di un Cavaliere accettando perché gli fu offerto dal finanziere francese Sigisfredo della rivista "L'Europeo" e un "maestro" in attesa del pagamento Cavaliere fece mettere in chepote l'ordine dell'attore, di Parigi.

Fig. 2

Alla sua azienda egli ha tracciato un programma preciso [...] Questo programma Stefano Pittaluga non l'ha soltanto tracciato in relazioni esatte e cifre preventive precise; lo ha scolpito e confermato nel profilo di un organismo in cui - ripetiamo - ogni uomo è stato vagliato e valutato, ogni elemento studiato ed avviato verso la sua forma migliore, ogni esperimento ed ogni prodotto portati a conferme ed a basi di costruzione.
Alessandro Blasetti

Mais cela ne doit pas nous détourner. La réduction de la portée internationaliste ici certainement ne voulait pas encore dire renoncer à cette optimisation industrielle dont les versions multiples, dans leur tripartition (ou encore pentapartition) jusqu'à présent avaient été porteurs.

La nouveauté du système de production de *Terra Madre* était dans l'habileté d'organiser la meilleure des potentialités de l'enregistrement sonore qui, surtout pour ce film, était connoté d'une forte présence de la chanson, plutôt que de la différenciation linguistique.

Si nous désirons affronter convenablement ce problème, il faut remonter au 31 octobre 1929, quand la Brigata di Lugo de I Canterini di Romagna dirigée par le maestro Montanari, c'est-à-dire le groupe interprète de la colonne sonore du film, s'exhiba à Rome à l'Accademia di Santa Cecilia. Le concert, grâce aussi à la présence en qualité d'animateur/compositeur de Balilla Pratella, le partisan du renouvellement de ce groupe folklorique, fut un vrai succès et lança au groupe les honneurs de la chronique nationale. Dans le répertoire mis en scène, il y avait des chansons de plusieurs régions d'Italie, arrangées, et même imaginées, sous forme de chanson rurale par plusieurs compositeurs contemporains. Donc, évidemment, cette notoriété ajoutée au ruralisme anti-régionaliste et vaguement national, convainquit Pittaluga et Blasetti à choisir, pour la réalisation de la colonne sonore de *Terra Madre*, les sonorités du groupe romagnol. C'était un choix auquel dès le début on décida de donner beaucoup d'importance, comme on l'avait déjà fait pour les trois versions de *La canzone dell'amore*, un des titres des deux versions aurait dû coïncider avec le titre d'une chanson, à ajouter ensuite dans la colonne sonore. Si *Passa la morte* était en effet le titre du sujet original de Mario Apolloni, *Saltarello*, au contraire, était le titre de la quatrième chanson de la colonne sonore du film. Mais, voilà la question, pourquoi choisir cette fois-ci deux titres si différents entre eux?

Deux articles du 10 janvier et du février 1931 publiés dans le *Cine-gazzettino* nous en expliquent la motivation: les deux articles sont dédiés aux deux versions du film.³² Bien qu'elles fussent mises en scène en même temps, les versions italienne et allemande avaient en effet seulement en partie une colonne sonore identique. En réalité, dans les deux versions les chansons, neuf pour les deux films, étaient placées dans un ordre différent.

Dans la version allemande, la colonne sonore aurait dû terminer par la répétition de la chanson *Saltarello* (la cinquième en ordre progressif à être écouté), et la version italienne, au contraire, s'acheva par la répétition de l'*Antica Laude di Natale*, qui dans les deux versions était aussi la chanson d'ouverture. En d'autres termes, le mixage (et cela peut être confirmé, en outre aux deux titres cités, d'un article de *Cinema-Teatro* selon lequel au montage pour *Kennst du das Land*, au mois de février 1931, il y avait seulement Constantin David)³³ était réalisé d'une manière indépendante. Mais il y a encore

une autre chose. Les metteurs en scène, en effet, auraient eu à disposition, comme le disait toujours le *Cine gazzettino*, non seulement les chansons effectivement ajoutées dans la colonne sonore du film, mais aussi quatre autres chansons en plus comme réserve.³⁴

I Canterini di Romagna, en effet, en exploitant le nouveau studio d'enregistrement qui avait été construit dans l'ex-théâtre de la Palatino Film avaient déposé chez la Cines beaucoup de matériaux (enregistrés sur disque? Ou sur la colonne sonore d'une pellicule?). Un de ces "matériaux sonores" (et dans ce cas aussi on ignore si l'enregistrement de la colonne sonore était le même: probablement en était-il ainsi) fait partie d'un petit, très bref film composé de trois chansons et mis en scène au studio, avec une scénographie et une chorégraphie rurale, par Eugenio De Liguoro – déjà assistant de Blasetti pour *Resurrectio* – et entièrement centré sur l'interprétation des Canterini, ici en costumes traditionnels, d'une brève scène romantique pastorale qui se passait auprès du feu.

Le bref film, long de 158 mètres et passé à la censure le mois de janvier 1931 avec le titre *Canti di Romagna*, bien que d'autres sources le définissent *Nozze musicali*, entra ensuite, en partie, avec un très bref *backstage* de *Kennst du das Land*, dans la *Rivista Cines n. 5*, distribuée avec le "programma" immédiatement précédent à celui auquel on avait ajouté *Terra Madre*, en se transformant ainsi en un nouveau et intéressant instrument promotionnel. Mais, dans ce cas, c'était une seule chanson, *Lauda*, chantée au début et à la fin de *Terra Madre*.

Enregistrements sonores réalisés en envisageant une utilisation future:³⁵ baisse des frais de production; élargissement des possibilités de promotion de chaque produit; exploitation multimédia des ressources en stock: voilà, tout simplement, la méthode Pittaluga, sa *entelécheia* si l'on veut. Simple, mais fonctionnelle.

Terra arriva dans les salles, comme l'on a déjà dit, le 2 mars 1931, un mois et trois jours avant la mort du génial producteur. La méthode de doublage n'avait pas encore pris pied et les projets de Pittaluga pour les films ne version multiple à réaliser en coproduction n'étaient pas achevés. Dans son tiroir, il y avait laissé en héritage à Pedrazzini et à Toeplitz-Cecchi, *L'artigiano del diavolo*, mis en scène par Hans Steinhoff (en réalité directeur de la version allemande, intitulé *Die Pranke*, qui était tout à fait la version principale) avec la collaboration pour la version italienne, ou plutôt avec la mise en scène parallèle (pour des raisons linguistiques qu'on peut bien comprendre, les mots lui furent retouchés une fois de plus dans le sens nationaliste-italien), de Nunzio Malasomma. Il y avait aussi *La segretaria privata*, mais qui était déjà, comme on le sait, autre chose: en réalité un véritable *remake*.

De toute façon, dans le futur de la Cines, qui était destinée néanmoins à un éclatant et inexorable déclin, il n'y avait plus aucun espace pour les projets de coproduction, stratégies désormais anciennes et probablement confinée en marge de son activité par le producteur ligurien. Peut-être, simplement, ces propositions étaient elles trop liées au nomadisme du distributeur /exploitant Pittaluga (et à sa capacité à entretenir des relations, des liaisons d'échange et de la gestion sans aucun effort) pour réussir à survivre à sa mort. A via Vejo et dans ses environs, depuis ce mois d'avril 1931, venait de commencer l'ère de producteurs "purs". Ou mieux, "monophysites".

[Traduit par Paola Schiavone et Chiara Tognolati]

- 1 Eugenio Giovannetti, "Gli sviluppi della cinematografia in Italia. Il primo periodo", *Cinegiornale*, IV, n° 6 (21 avril 1937), p. 3.
- 2 *Cinegrafie*, VII, n° 11, Tatti Sanguineti (sous la direction de), *L'anonimo Pittaluga. Tracce carte miti* (1998).
- 3 "Gli stabilimenti della 'Cines'" et "Il primo film italiano della Paramount", *Cinema-Teatro*, IV, n° 11 (16 juin 1930), pp. 5-9 et p. 14.
- 4 *Rivista Cines. Insegna e diverte. Numero speciale dedicato agli Stabilimenti Cines* (plans n° 23-24): "Gli stabilimenti della 'Cines'", *cit.*
- 5 "Si riapre la 'Cines'", *Film*, XV, n° 36 (23-30 décembre 1928), p. 4; "La riapertura della 'Cines' di Roma", *La vita cinematografica*, XX, n° 1 (janvier 1929), p. 15; Umberto Paradisi, "La passione di Giovanna d'Arco" in un commento di Umberto Paradisi", *La vita cinematografica*, *cit.*, pp. 17-19; "La 'Pittaluga' nel 1929", *Cine Mondo*, III, n° 1 (5 janvier 1929), p. 29.
- 6 "Il programma di lavoro della 'Cines'", *Cinema Teatro*, a. IV, n° 10 (1 juin 1930) p. 4.
- 7 *Ibid.*, p. 5.
- 8 Pour une chronique de la progressive, mais rapide disparition du mirage industriel de ces versions, voir Umberto Paradisi, "Cines-Pittaluga", *Cine gazzettino*, V, n° 28 (12 juillet 1930), p. 8; "I prossimi film alla 'Cines'", *Cine gazzettino*, V, n° 29 (1 juin 1930) p. 3; "Il primo film internazionale", *Oggi e Domani*, I, n° 14 (21 juillet 1930), p. 6; "Nei grandi stabilimenti romani si lavora", *Cine gazzettino*, V, n° 30 (26 juillet 1930), p. 3.
- 9 Umberto Paradisi, "Una visita ai teatri della 'Cines' durante la lavorazione di 'Silenzio'", *Cine gazzettino*, V, n° 34 (23 août 1930), p. 3.
- 10 "L'attività della Cines durante il 1930", *Cine gazzettino*, VI, n° 1 (3 janvier 1932) p. 3.
- 11 P. "Le vie dell'Italia cinematografica: aiutare la già rinata industria", *Cine Mondo*, II, n° 23 (5 septembre 1928), pp. 4-5; "L'edizione tedesca del film 'Terra madre'", *Cine gazzettino*, VI, n° 9 (14 mars 1931), p. 6.
- 12 Le studio fut terminé au mois de novembre. Voir "Un nuovo teatro di sincronizzazione", *L'impero d'Italia* (12 novembre 1930), p. 3; *Cinema Teatro*, IV, n° 21 (16 novembre 1930), p. 13.
- 13 Ettore Petrolini, "Io e il film sonoro", *Cine gazzettino*, V, n° 42 (18 octobre 1930), p. 3; Ugo Ugoletti, "Petrolini e il film sonoro", *L'impero d'Italia* (22 juin 1930), p. 3, en suite, avec le titre "Petrolini alla 'Cines'", *Cine gazzettino*, V, n° 32 (9 août 1930), p. 3; Ugo Marocchi Bonghi, "Il film sonoro 'Nerone' nell'interpretazione di Ettore Petrolini", *Il Tevere* (8 novembre 1930), p. 5. Un film avec Ettore Petrolini, qu'on a projeté, mais qu'on n'a pas réalisé, est *Amore, amore, amore* dal *Castigamatti* di Svetoni, Voir CAF & SIM [Mariano Caffero e Giorgio C. Simonelli], "Fervida attività della rinascita", *Oggi e domani*, I, n° 8 (9 juin 1930), p. 7.
- 14 U. [Ugo Ugoletti], "Che cos'è 'Terra Madre'. Intervista col Direttore Artistico Alessandro Blasetti", *Cine gazzettino*, VI, n° 9 (28 février 1931), p. 5.
- 15 *Cinegrafie*, *cit.*, pp. 148, 156, 166, 181.
- 16 "Gli acquirenti tedeschi de 'La canzone dell'amore' visitano la 'Cines'", *L'impero d'Italia* (23 décembre 1930), p. 3.
- 17 "Marcel Vandal e il Dott. Giacalone", *L'impero d'Italia* (28 août 1930), p. 3.
- 18 "Alberto Giacalone", *Cinema-Teatro*, IV, n° 16 (1 septembre 1930), p. 3; *Cinegrafie*, *cit.*, pp. 174, 181.
- 19 "Notizie", *Cinema-Teatro*, IV, n° 17 (16 septembre 1930), p. 10.
- 20 U.P. [Umberto Paradisi], "Un illustre artista alla 'Cines'. Conversando con Jean Angelo", *Cine gazzettino*, V, n° 35 (30 août 1930), p. 3.
- 21 Evi [Enrico Vidalì], "La Battaglia per la Cinematografia. Un italiano", *L'impero* (5-6 février 1926), p. 3.

- 22 "Tchi da tutto il mondo", *Cinema-Teatro*, IV, n° 17 (16 septembre 1930), p. 12.
- 23 U.P. [Umberto Paradisi], "Un illustre artista alla 'Cines'", cit.: "Notizie", cit.: "Berthe Jalabert et 'La canzone dell'amore'", *L'impero d'Italia* (28 août 1930), p. 3.
- 24 "'La canzone dell'amore' è finita", *Il Tevere*, (24-25 septembre 1930), p. 5.
- 25 *Cinema-Teatro*, IV, n° 15 (16 août 1930), p. 11.
- 26 "Una scena delle tre versioni di un film internazionale", *L'impero d'Italia* (11 septembre 1930), p. 2; *Oggi e domani*, I, n° 23 (22 septembre 1930), p. 5.
- 27 "Il vasto programma della Cines-Pittaluga", *Cine gazzettino* V, n° 24 (14 juin 1930), p. 3; "Il programma di lavoro della 'Cines'", cit.
- 28 "'La canzone dell'amore' presentata a Parigi...", *L'impero d'Italia* (11 décembre 1930), p. 3; "Nel Belgio", *Cinema-Teatro*, V, n° 2-3 (février 1931), p. 10.
- 29 "Corriere dei lettori", *Cinema-Teatro*, V, n° 2-3 (février 1931), p. 16.
- 30 "Il comm. Pittaluga a Berlino", *L'impero d'Italia* (8 octobre 1930), p. 3, en suite dans *Cine gazzettino*, V, n° 41 (11 octobre 1930), p. 2.
Morawski, le représentant de l'Atlas, lui rendra ensuite la visite dans la troisième semaine d'octobre, en arrivant à Rome, chez la Cines, pour prendre les derniers accords. Voir: "La stella del cinema" e "Passa la morte", *L'impero d'Italia* (22 octobre 1930), p. 4.
- 31 "Saltarello", *Cine gazzettino*, VI, n° 30 (25 juillet 1931), p. 3.
- 32 "I canterini di Lugo alla 'Cines' per il film 'Terra Madre'", *Cine gazzettino*, VI, n° 1 (10 janvier 1931), p. 4; "'Terra Madre'. Le canto eseguito dai Canterini di Lugo", *Cine gazzettino*, VI, n° 9 (28 février 1931), p. 6.
- 33 "Corriere dei lettori", *Cinema-Teatro*, V, n° 2-3 (février 1931), p. 16.
- 34 "'Terra Madre'. Le canto eseguito dai Canterini di Lugo", cit.
- 35 Peut-être en recueillant l'auspice du penseur d'avant garde et ancien metteur en scène de *Vita futurista* Arnaldo Ginna, qui en faveur d'une fusion des industries du disque, du cinéma et de la radio, avec un but esthétique, économique et d'optimisation des ressources, s'était exprimé entre juillet et août dans les pages de *Oggi e Domani*. Voir Arnaldo Ginna, "Radiodramma dell'avvenire e teatro sonoro", *Oggi e Domani*, I, n° 12 (7 juillet 1930), p. 6; Id., "Radiodramma dell'avvenire e teatro sonoro", *Oggi e Domani*, I, n° 13 (14 juillet 1930), p. 6; Id., "Il film sonoro dell'avvenire e la crisi del teatro", *Oggi e Domani*, I, n° 15 (28 juillet 1930), p. 5; Id., "La stereoaustica e la musica dell'avvenire", *Oggi e Domani*, I, n° 16 (4 août 1930), p. 6; Id., "Costruzione dei teatri per audizione delle pellicole sonore", *Oggi e Domani*, I, n° 17 (11 août 1930), p. 5.
Mais peut-être, Ginna connaissait déjà le travail de Pittaluga, ou, au contraire, c'était Pittaluga qui connaissait le sien, étant donné que, dans le même mois de juillet, un des articles de Ginna était dédié à Pratella et aux Canterini di Romagna: Id., "Il film sonoro dell'avvenire e la crisi del teatro", *Oggi e Domani*, I, n° 15 (28 juillet 1930), p. 5.