

CINEMA
MUTO
ITALIANO
IN PILLOLE



L'ARRIVO DEL CINEMA IN ITALIA	3
LE PRIME PROIEZIONI E I PRIMI FILM	3
DAL CINEMA AMBULANTE ALLE SALE STABILI	3
LE PRIME CASE DI PRODUZIONE	4
LA CRISI DEL 1909	4
LA PRODUZIONE IN SERIE E LA NASCITA DEL FILM D'ARTE	5
IL BOOM PRODUTTIVO E L'AVVENTO DEL LUNGOMETRAGGIO	5
I GIORNI DI <i>CABIRIA</i>	5
L'INTRODUZIONE DELLA CENSURA	6
LA GUERRA E LA PRIMA INVASIONE HOLLYWOODIANA	6
IL DOPOGUERRA E IL MONOPOLIO UCI	6
VERSO UN CINEMA DI RETROGUARDIA?	7
IL FENOMENO PITTALUGA	7
L'AVVENTO DEL FASCISMO	8
LA NASCITA DEL LUCE	8
I PRIMI PASSI DEL CINEMA SONORO	8

L'ARRIVO DEL CINEMA IN ITALIA

Tra il 1895 e il 1896 si diffonde anche in Italia una nuova forma d'intrattenimento, a metà strada tra la curiosità scientifica e l'attrazione, incentrata sulla visione di immagini fotografiche in movimento. Come in altri paesi, in origine si fronteggiano due sistemi di consumo delle immagini decisamente diversi: il **Kinetoscopio**, [<https://it.wikipedia.org/wiki/Kinetoscopio>] messo a punto dal noto inventore statunitense Thomas A. Edison con la collaborazione di William L. Dickson, e il **Cinématographe** [<https://fr.wikipedia.org/wiki/Cin%C3%A9matographe>] brevettato dai fratelli Lumière, titolari di un'importante industria di articoli fotografici di Lione.

Il Kinetoscopio consente la visione di un brevissimo film solo a uno spettatore per volta: questi, dopo avere introdotto una moneta, si china sull'apparecchio e attraverso un apposito oculare vede al suo interno, in scala molto ridotta, le immagini in movimento. Il cinematografo Lumière invece prevede una visione collettiva tramite la proiezione delle immagini su grande schermo.

Gli spettacoli di Kinetoscopio, pur giungendo in Italia prima del cinematografo Lumière (si presume a partire dalla primavera del 1895) vanno incontro a un rapido declino. Il cinematografo Lumière arriva in Italia poco tempo dopo la prima proiezione pubblica avvenuta in Francia (il 28 dicembre 1895): il nuovo spettacolo raggiunge le principali città a partire dalla primavera del 1896. I primi film sono brevissimi (una "veduta" Lumière, <https://www.youtube.com/playlist?list=PLoDXjsSwl0z81JL380kMa4tKDuBYW8Tm> costituita da una sola inquadratura, non dura più di 50 secondi), i soggetti sono prevalentemente rappresentati da riprese "dal vero" di eventi, scorci di città, passaggi di folle, luoghi esotici ma quasi subito iniziano a comparire anche i primi film di finzione (per lo più scene farsesche o film a trucco, ma non mancano i soggetti sacri). Tra i primi artisti italiani a utilizzare il cinematografo dei Lumière si distingue il grande trasformista **Leopoldo Fregoli**.

LE PRIME PROIEZIONI E I PRIMI FILM

Un programma di proiezioni tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del nuovo secolo si compone di più titoli e crea un'alchimia spettacolare in cui alle scene "dal vero" si affiancano, soprattutto dopo il 1900, film a trucchi, comiche, drammi realisti ed edificanti. In fondo questa diversificazione dell'offerta è la traslazione in un nuovo medium di quell'aggregato di attrazioni tipica del teatro di varietà. Anche se già in questa prima fase non mancano i locali destinati esclusivamente a proiezioni (si tratta comunque di strutture dalla vita breve), buona parte delle prime proiezioni si svolgono all'interno di altre forme di spettacolo come il caffè concerto e il teatro di varietà.

La maggioranza dei titoli distribuiti in Italia fino al 1905 è prodotta all'estero, soprattutto in Francia, dove operano alcune società – non solo quella dei fratelli Lumière ma anche la **Pathé** e la Gaumont - che hanno già raggiunto uno standard quasi industriale.

Alcuni pionieri italiani, tuttavia, iniziano, sia pure in modo artigianale a realizzare brevi film: oltre alle riprese realizzate per conto dei Lumière da valenti operatori come il piemontese **Giuseppe Filippi** [<http://www.3confini.it/Foto%20Piossasco%201/Filippi%201.htm>], sono da ricordare anche i brevi film realizzati da **Italo Pacchioni** (*Il finto storpio al Castello Sforzesco* [https://www.youtube.com/watch?v=_y_tesJ7vFA], *La gabbia dei matti* ecc.), forse il primo a realizzare film di finzione in Italia.

DAL CINEMA AMBULANTE ALLE SALE STABILI

Il cinematografo è una nuova forma di divertimento collettivo recepita dal pubblico con stupore. La stampa registra spesso le reazioni degli spettatori di fronte a questa nuova esperienza: al pubblico il cinema appare come un evento misterioso e seducente, quasi in grado di sconfiggere la morte. Nel giro di breve tempo, tuttavia, questo entusiasmo tende a declinare e il cinematografo patisce un momento di difficoltà. Lo spettacolo cinematografico, quindi, non assume subito una

forma stabile: già a fine Ottocento inizia a svilupparsi il fenomeno (attestato anche in Francia e in Inghilterra) dei **cinematografi ambulanti**, grazie al quale il cinema riesce a sopravvivere e a farsi conoscere non solo nelle grandi città ma anche nelle zone rurali, animando i mercati, le feste patronali, il Carnevale.

LE PRIME CASE DI PRODUZIONE

Intorno al 1905 la situazione cambia: il progressivo aumento del metraggio delle pellicole, il perfezionamento dei proiettori, la riduzione dei prezzi d'ingresso, il miglioramento delle attrezzature, la crescente necessità di rinnovare l'offerta dei film, creano le condizioni per la diffusione di sale cinematografiche stabili. Torino, Milano, Napoli e Roma sono le città in cui si diffondono maggiormente i cinematografi permanenti.

Questi fattori, insieme anche a un contesto economico più favorevole agli investimenti e alla modernizzazione, pongono le basi per un decollo produttivo del cinema anche nel nostro paese. Anche se le prime società nascono con quasi dieci anni di ritardo rispetto alle analoghe iniziative di paesi come la Francia e gli Stati Uniti, alcune di esse riescono a sviluppare in tempi rapidi un'attività competitiva.

La prima società di produzione italiana, l'Alberini & Santoni, nasce a Roma nel 1905, su iniziativa di **Filoteo Alberini**, già attivo da anni nel settore dell'esercizio. La società romana realizza nello stesso anno della sua costituzione il primo film italiano a soggetto: si tratta de **La presa di Roma**, girato per celebrare il 35° anniversario dell'ingresso delle truppe italiane nella futura capitale dello Stato unitario. Con l'arrivo di nuovi finanziatori, l'Alberini & Santoni si trasforma poi nei primi mesi del 1906 nella **Cines**, una delle più importanti e longeve società di produzione del cinema italiano. Oltre a Roma, anche Torino inizia a imporsi come polo significativo (seguita poco dopo anche da Napoli, sia pure in misura minore): nel 1906 si costituisce la società collettiva Ambrosio & C., per iniziativa di **Arturo Ambrosio**, titolare di un negozio di ottica e fotografia, mentre l'anno successivo viene fondata la Carlo Rossi & C., dalle cui ceneri nascerà, nel 1908, l'Itala Film di Carlo Sciamengo e **Giovanni Pastrone**.

LA CRISI DEL 1909

Dopo il 1905 il trend produttivo del nascente cinema italiano registra una crescita vertiginosa sia per numero di società che di film prodotti: dai cinquanta titoli del 1905 si passa ai circa 370 del 1908. Alcune società proseguono nella loro opera di riorganizzazione interna.

Nel 1909 il settore patisce gli effetti di una crisi economica più generale: la crisi in realtà investe soprattutto la distribuzione e l'esercizio (quest'ultimo già frenato anche dai primi provvedimenti di regolamentazione del settore adottati da alcuni comuni). La distribuzione, in particolare, vive una fase di sofferta riorganizzazione, con il graduale passaggio dal sistema della vendita diretta delle pellicole al sistema del noleggio. Anche nella produzione, tuttavia, si registra un rallentamento: alcune società (per esempio la Cines) registrano perdite significative. La concorrenzialità delle case italiane rispetto a colossi come la Pathé, resta ancora molto modesta. Si avverte inoltre anche un logoramento delle tipologie narrative. Una conseguenza negativa di questa crisi è la sovrapproduzione, ossia l'eccesso di offerta di titoli rispetto alle capacità di assorbimento del mercato interno: di fronte a queste difficoltà, diventa necessario per i produttori italiani aumentare la propria visibilità internazionale, condizione necessaria per recuperare i crescenti costi di realizzazione dei film. Il primo cinema italiano dimostra di possedere una rapida e capillare capacità di penetrazione sui mercati esteri, a partire da quelli più appetibili e solidi (come il mercato inglese): molteplici fattori (lo stadio ancora embrionale nello sviluppo internazionale delle professionalità, e delle grandi coalizioni industriali e finanziarie, l'assenza temporanea di leggi protezionistiche, l'azione ancora debole degli organismi di censura) creano un contesto commerciale ancora precario, aperto alla spietata

ma libera competizione. A partire dal 1908 le case italiane, anche le più piccole, si attestano sui principali mercati europei, iniziando poi anche una difficile ma sempre più significativa diffusione nel vasto mercato statunitense.

LA PRODUZIONE IN SERIE E LA NASCITA DEL FILM D'ARTE

La progressiva affermazione del noleggio sul precedente sistema della vendita ha tra i suoi effetti un più rapido *turn over* nella fornitura delle pellicole. I film si differenziano sempre di più in base al genere. Dal gennaio 1909 l'Itala Film introduce in Italia la comica seriale con personaggio fisso: si tratta della celebre serie di Cretinetti, realizzata dall'attore francese **André Deed**, già noto per avere interpretato la serie di Boireau prodotta dalla Pathé. La programmazione in serie non investe però solo il genere comico: l'Ambrosio nel 1909 inaugura con il film *Spergiura* (da una novella di Balzac) la "Serie d'oro" per le produzioni più impegnative della casa, spesso tratte da fonti storico-letterarie. Un'iniziativa analoga, con la "Serie artistica", poi rilanciata con la "Serie Princeps", è inaugurata dalla Cines nel 1911 con *I Maccabei* e il kolossal *La Gerusalemme liberata*.

I titoli prodotti nell'ambito di queste serie rappresentano i primi tentativi italiani di produrre i cosiddetti "film d'arte", con scenografie verosimili di intenso valore evocativo, riprese del paesaggio e delle città d'arte, una recitazione di alto livello, elevati contenuti storici o letterari, un forte valore istruttivo e pedagogico. Questa formula ambiziosa e impegnativa s'ispira ad analoghi tentativi già compiuti a partire dal 1908 da alcune case francesi come la Film d'Art.

IL BOOM PRODUTTIVO E L'AVVENTO DEL LUNGOMETRAGGIO

Dopo il superamento della crisi, il cinema italiano vive una fase di decollo: tra il 1909 e i primi anni Venti il nostro cinema realizza un numero di film vertiginoso. Solo la casa torinese Ambrosio in poco più di 15 anni, produce circa 1400 film. Il boom, in particolare, si registra tra il 1912 e il 1914. I margini di profitto realizzati con l'esportazione permettono ai produttori di investire cospicui capitali per la realizzazione di film non solo più curati, ma anche più lunghi rispetto alla media consueta. A partire del 1911 alcune case iniziano a proporre film la cui durata è sensibilmente superiore alla media (la lunghezza standard di un film si attestava allora sui 250-300 metri, equivalenti a 10-15 minuti di proiezione): nella primavera del 1911 *L'Inferno* della Milano Films (1200 metri), *La Gerusalemme liberata* della Cines (1000 metri) e *La caduta di Troia* dell'Itala Film (600 metri) aprono la strada anche in Italia alla graduale affermazione del lungometraggio, proponendo una formula spettacolare nuova, già sperimentata con il successo, di poco precedente, dei sensuali drammi prodotti in Danimarca (tra cui *L'abisso*, 1910, interpretato da Asta Nielsen, una delle prime dive della storia del cinema).

La graduale affermazione del lungometraggio è un fenomeno internazionale, ma il contributo dell'Italia è particolarmente importante: negli Stati Uniti, per esempio, sono proprio i lungometraggi italiani a imporre l'affermazione di questa nuova formula di produzione e programmazione.

I GIORNI DI CABIRIA

Nel 1914 il cinema italiano ha raggiunto un potenziale produttivo di alto livello, capace di competere con le altre grandi case internazionali (nonostante le società italiane dispongano di minori mezzi, capitali e maturità tecnologica): un kolossal monumentale come *Cabiria*, prodotto in quell'anno dall'Itala Film sotto la direzione di Giovanni Pastrone e con la collaborazione di D'Annunzio, dimostra non solo che l'ambizione dei produttori italiani ha ormai raggiunto uno standard di eccellenza ma anche che il modello organizzativo della produzione ha compiuto passi da gigante rispetto ai primi anni, quando era sufficiente una piccola equipe priva di rigide divisioni di ruoli per svolgere artigianalmente tutte le mansioni previste dal processo di produzione.

L'INTRODUZIONE DELLA CENSURA

Dopo il 1910, con l'ormai inarrestabile trasformazione del cinema in un medium popolare, il nuovo spettacolo diventa bersaglio di una vasta campagna di aggressione. Le critiche tradiscono un evidente disagio (se non una paura) nei confronti dei cambiamenti: il cinema diventa il capro espiatorio di un'insicurezza più profonda, generata dalla difficoltà di comprendere le trasformazioni della modernità. Cronisti, moralisti, funzionari ministeriali, politici conservatori, magistrati, avvocati, **psicologi, neurologi** e antropologi criminali si impegnano a individuare le ragioni della pericolosità del cinematografo. Queste convinzioni alimentano una sterminata pubblicistica che rilancia i suoi allarmi per tutti gli anni Dieci e anche oltre. La sola misura da adottare, si legge quasi sempre, non può che essere la drastica proibizione "a monte" dei contenuti visibili immorali.

Lo Stato, più volte chiamato in causa dai moralizzatori, interviene a disciplinare il settore con gradualità. L'autentica svolta normativa si ha il 20 febbraio del 1913, quando Giolitti diffonde ai Prefetti una circolare che di fatto introduce la **Censura cinematografica** di Stato.

LA GUERRA E LA PRIMA INVASIONE HOLLYWOODIANA

Lo scoppio della guerra provoca un calo della produzione interna e delle esportazioni. Non la stessa cosa può dirsi tuttavia per le importazioni: i film stranieri giungono nel nostro paese con grande facilità, e a trarne vantaggio è il cinema statunitense, l'unica produzione non toccata, almeno fino al 1917, dalle conseguenze della guerra. Proprio durante gli anni del conflitto il cinema americano pone in Italia le basi della sua futura egemonia. Nel 1917 arrivano in Italia film importanti come *Intolerance* (1916) di David Wark Griffith e *The cheat* (1915) di Cecil B. De Mille, ma gli spettatori italiani possono anche vedere i film di Thomas H. Ince, le comiche di Mack Sennett, Roscoe Arbuckle e del primo Chaplin. Per quanto riguarda la produzione interna si afferma il "diva film" (dramma passionale incentrato su un personaggio femminile) e iniziano a proliferare i film di propaganda bellico-patriottica. Quest'ultima è una produzione spesso realizzata in gran fretta, segnata da titoli improbabili come *Patria mia!* (1915), *Morte alle spie!* (1915), *Vipere d'Austria, a morte!* (1915), ma illuminata anche da titoli di grande valore artistico come *Maciste alpino* (1915) e *La guerra e il sogno di Momi* (1917)

IL DOPOGUERRA E IL MONOPOLIO UCI

Dopo la guerra non si registra una ripresa (malgrado il numero dei film prodotti nel 1919 salga di circa 35 unità rispetto all'anno precedente): si conferma al contrario quel trend nell'aumento delle importazioni che era già emerso negli anni del conflitto. Agli inizi del 1919 l'industria cinematografica italiana tenta di formulare una risposta unitaria a questi segnali di crisi: il 30 gennaio si costituisce la società anonima Unione Cinematografica Italiana (UCI), nata grazie al finanziamento di due grandi istituti di credito (la Banca Italiana di Sconto e la Banca Commerciale) e al fragile compromesso raggiunto tra i due protagonisti concorrenti della scena produttiva di quegli anni (Giuseppe Barattolo e Gioachino Mecheri). L'UCI punta al controllo monopolistico della produzione e tenta una strategia (sia pure piuttosto timida) di concentrazione "verticale", finalizzata allo sfruttamento del prodotto-film dal momento della sua ideazione e realizzazione al consumo nelle sale. In breve tempo, la nuova società riesce ad acquisire la proprietà e il controllo di decine di case di produzione e di stabilimenti, creando di fatto un potente trust nazionale. L'operazione si rivela ben presto il prodotto di una speculazione, dettata forse anche dalla necessità delle banche (notevolmente arricchitesi durante la guerra) di trovare occasioni pretestuose di reinvestimento dei profitti, in modo da muovere capitali immobili da sottrarre al fisco. L'aumento della produzione non prevede l'elaborazione di formule nuove: la ricetta è sempre la stessa ovvero drammi mondani, film avventurosi a pallida imitazione degli analoghi prodotti americani, super-produzioni in costume ormai desuete.

VERSO UN CINEMA DI RETROGUARDIA?

La crisi dell'Uci si aggrava con la messa in liquidazione, nel 1921, della Banca Italiana di Sconto, partner finanziario determinante del consorzio. Dopo quell'anno si registra una sensibile diminuzione dell'attività produttiva. A colpire non è tanto il calo della produzione (che per altro diventerà drammatico a partire dal 1924), quanto il divario ormai incolmabile tra lo standard qualitativo del film italiano e il livello di maturità espressiva raggiunto dalle altre cinematografie maggiori (dagli Stati Uniti all'Unione Sovietica, dalla Germania alla Francia): i risultati prodotti dal cinema italiano nel corso degli anni Venti sembrano invece incapaci di produrre reali novità, al contrario di quanto avviene in Francia (con la cosiddetta *première vague*), in Germania (con il cinema espressionista e il *kammerspiel*), in Unione Sovietica (con le sperimentazioni ideologico-formali del cinema rivoluzionario), e soprattutto negli Stati Uniti (dove si stanno definendo e istituzionalizzando le regole auree della narrazione classica).

Il cinema italiano, in altri termini, scivola gradualmente nella retroguardia, restando pressoché estraneo alle avanzate ricerche narrative e visive che animano gli anni Venti, unanimemente considerati come il periodo di più alta e matura realizzazione formale delle potenzialità espressive del cinema muto.

L'obiettivo della riconquista dei mercati passa attraverso un progetto di "ritorno all'antico": si tratta di riproporre i vecchi generi dei primi anni Dieci. Le produzioni più impegnative si muovono ancora dentro il perimetro steccato del kolossal storico. I titoli più rilevanti del periodo son *La nave*, 1921, di Gabriellino D'Annunzio, *La mirabile visione*, 1921, di Luigi Sapelli, sulla vita di Dante e la sua opera maggiore, *Messalina*, 1923, di Enrico Guazzoni, l'ambizioso *Quo Vadis?*, 1924, di Gabriellino D'Annunzio e Georg Jacoby, la quarta versione de *Gli ultimi giorni di Pompei*, 1926, di Amleto Palmieri e Carmine Gallone.

IL FENOMENO PITTALUGA

In conseguenza della crisi numerosi professionisti del cinema italiano sono costretti emigrare in altri paesi, in particolare in Germania. Il fallimento dell'Uci riapre gli spazi del mercato ai piccoli produttori indipendenti. I tentativi più riusciti di mantenere in vita la produzione italiana negli anni Venti sono condotti da produttori che propongono film per un pubblico regionale o per le comunità italiane all'estero: è il caso di alcuni produttori napoletani come Emanuele Rotondo, Vincenzo Pergamo, la famiglia Notari, guidata sin dal 1905 dalla forte e singolare personalità di Elvira, ma soprattutto Gustavo Lombardo, già attivo dagli anni Dieci come uno dei più importanti distributori italiani.

Dopo una serie ininterrotta di svalutazioni, nel 1926 la Banca Commerciale, ormai proprietaria quasi unica dell'Uci, cede la società all'unico imprenditore cinematografico capace in quel momento di elaborare strategie di risposta alla crisi del settore: Stefano **Pittaluga**. Quest'ultimo nel corso dei primi anni Venti aveva conquistato una posizione di leadership nella distribuzione e nell'esercizio: dopo avere iniziato l'attività nei primi anni Dieci in Liguria come distributore di zona, aveva saputo rafforzare il perimetro delle sue attività distributive costituendo nel 1914 a Torino la Società Anonima Stefano Pittaluga, un'azienda che tra la fine degli anni Dieci e i primi anni Venti vive una fase di profondo sviluppo, affidando le sue fortune alla gestione di numerose sale (soprattutto di prima visione) e alla distribuzione di film americani prodotti da quelle case (per esempio la Warner) che non disponevano ancora di filiali italiane.

Anche se l'obiettivo prioritario della sua azione mira di fatto al monopolio dell'esercizio e della distribuzione, Pittaluga promuove iniziative anche nel settore della produzione, profilando un progetto di controllo verticale del mercato per certi versi simile a quello delle grandi *majors* hollywoodiane, pur ovviamente con dimensioni e soprattutto esiti più modesti.

A differenza dei dirigenti dell'Uci, Pittaluga possiede una visione più trasversale della macchina-cinema e ragiona con la mente del distributore: la sua esperienza gli consente di comprendere meglio la necessità di non solo di formare ma soprattutto di assecondare i gusti del pubblico. La profonda

conoscenza di questi gusti fa sì che Pittaluga sia pienamente consapevole dell'obsolescenza delle formule narrative e spettacolari del cinema italiano: la sua proposta per tentare il rilancio della produzione nazionale prevede la realizzazione di pochi film ma confezionati con cura. Anche se Pittaluga tenta (non si con quale convinzione) di rilanciare il film storico (con *Beatrice Cenci*, 1926), il genere portante di questo tentativo di rilancio produttivo (in realtà assai timido, perché la quota dei film prodotti diminuisce di anno in anno passando dai 114 titoli del 1922 ai 20 titoli del 1929) è il film atletico-acrobatico, grazie al contributo di Bartolomeo Pagano, in arte Maciste, protagonista di interessanti tentativi di umanizzazione e di creativa reinvenzione del suo personaggio dall'esistenza ormai più che decennale (la sua prima apparizione è in *Cabiria*, 1914).

L'AVVENTO DEL FASCISMO

Dopo la presa del potere, all'indomani della marcia su Roma, il nascente regime fascista si limita inizialmente a proseguire l'azione di controllo censorio sui film già impostata dalla precedente legislazione. Anche se già dalla fine del 1922 si registrano i primi film esplicitamente propagandistici (si vedano per esempio *A noi!*, lungometraggio documentario di Umberto Paradisi, realizzato ad appena dieci giorni dalla marcia su Roma, a *Il grido dell'aquila*, prodotto dall'Istituto Fascista nel 1923, primo esempio di film filo-fascista di finzione), il regime non esercita particolari pressioni sui produttori per la realizzazione di film di propaganda. I rappresentanti del settore cinematografico moltiplicano, soprattutto dalla metà degli anni Venti, i loro appelli al governo per un intervento di sostegno da parte del governo, soprattutto tramite sgravi fiscali. Il primo intervento significativo dello Stato in materia risale alla legge del 18 giugno 1931, che introduce la possibilità di fornire crediti ai produttori e istituisce premi in denaro calcolati sugli incassi.

LA NASCITA DEL LUCE

Se il regime mantiene un profilo morbido nei confronti della produzione a soggetto, diverso è invece il suo atteggiamento nei confronti delle potenzialità educative e propagandistiche del cinema documentario. Nel 1926 il regime statalizza l'Unione Cinematografica Educativa (Luce), un organismo che già da alcuni anni era andato specializzandosi nella produzione e distribuzione di film a carattere didattico. L'iniziativa è fortemente voluta dallo stesso Mussolini, che trasforma definitivamente il **Luce** in uno strumento monopolistico di informazione e di propaganda delle attività e delle iniziative del regime.

Gli sforzi per riorganizzare una produzione nazionale e i tentativi di avviare un'industria cinematografica di Stato s'intrecciano con un evento destinato a segnare un passaggio epocale nella storia del cinema: la graduale diffusione del **film sonoro**.

I PRIMI PASSI DEL CINEMA SONORO

Pittaluga comprende subito l'importanza del film sonoro e la necessità di rifondare le condizioni tecnologiche della produzione e dell'esercizio. Si fa promotore del graduale adeguamento delle sale cinematografiche da lui gestite (in particolare di quelle di prima visione) ai due sistemi di riproduzione del suono cinematografico allora in voga: il *sound on disc* (sistema di riproduzione del suono tramite dischi grammofonici in sincrono con le immagini) e il *sound on film* (sistema, rivelatosi vincente già a partire dal 1931, di registrazione fotosensibile del suono direttamente su pellicola tramite pista ottica). Il 19 aprile 1929 Pittaluga presenta al pubblico italiano ***Il cantante di jazz*** (di A. Crosland) il primo film della storia del cinema con scene parlate, sia pure in misura assai ridotta (il film, prodotto dalla Warner con il sistema del *sound on disc* era uscito negli Stati

Uniti un anno e mezzo prima, nell'ottobre del 1927). Il processo di conversione al sonoro ha comunque dei tempi estremamente lunghi.

Dopo aver rilevato i vecchi teatri di posa della Cines, l'imprenditore genovese decide di modernizzarli, rendendoli adatti alle esigenze delle riprese sonore: i nuovi studi saranno inaugurati nel maggio 1930, alla presenza di alte autorità dello Stato tra cui il ministro Bottai. Nell'ottobre del 1930 esce il primo film sonoro italiano, ***La canzone dell'amore***, di Gennaro Righelli, da un soggetto di Luigi Pirandello.

Nell'aprile 1931 Stefano Pittauga muore improvvisamente. La sua scomparsa porta al graduale smantellamento del suo progetto, in fondo ancora embrionale, di integrazione verticale tra produzione, distribuzione ed esercizio. E apre, non solo simbolicamente, una nuova fase nella storia del cinema italiano.