

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

La génesis del gran cine histórico: Italia, 1910-1923

Autor/es:

Perez, José M.

Citar como:

Perez, JM. (1990). La génesis del gran cine histórico: Italia, 1910-1923.
Nosferatu. Revista de cine. (4):4-19.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/40762>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



donostiakultura.com

La génesis del
cine histórico:
Italia, 1910-1920

José M^a PEREZ



Arturo Ambrosio y Filoteo Alberini, dos de los precursores de la industria y el arte cinematográficos en Italia. A la izquierda, caricatura de Ambrosio, representado como "Il Re"; a la derecha, Filoteo Alberini; abajo, logotipos de tres de las productoras más importantes de la época: Itala Film, Morgana Films y Ambrosio.



Tomando el relevo a Francia en la hegemonía del mercado cinematográfico, Italia despertó a los fantasmas de su pasado para forjar con Emperadores y Generales gloriosos como protagonistas el cine de gran espectáculo. En torno al nacimiento del *peplum* surgen especulaciones tales como la conquista para el cine de la *arquitectura tridimensional*, que trajo aparejada la liberalización del *modo de actuar* del intérprete; la coexistencia temporal con manifestaciones cinematográficas antitéticas, en su concepción de la tradición y la modernidad, como el *cine futurista*, o de unos *dramas mundanos* que renuncian al oropel de las epopeyas épicas antecediendo en alguna medida al venidero cine neorrealista; fenómenos como el *divismo* o los *seriales* surgidos gracias a la solidez industrial y a la instauración de una mitología popular generada por estas superproducciones comerciales; el acercamiento, en estos años de efervescencia germinal, a la especificidad de un lenguaje propio ya intuido por la *incipiente crítica cinematográfica*; y, en último apartado, la modificación de las apetencias populares, de la situación política nacional y del mercado internacional que precipitó el *ocaso del cine histórico italiano*. Todos estos temas son esbozados en este trabajo de progresión lineal que, no obstante, ha sido fragmentado en trece apartados para que el lector se sienta amparado en una estructura.

1.- La batalla de las productoras

Los reiterados intentos de la casa gala Pathé por colonizar un nuevo mercado, el italiano, se estrellan contra el deseo de autonomía nacional de algunos empresarios, inventores y aristócratas que intuyen posibilidades lucrativas en el nuevo medio. Arturo Ambrosio da nombre a una de las primeras y más relevantes productoras italianas, después de realizar los primeros cortos documentales de la filmografía italiana desde 1904. Filoteo Alberini, hombre de ciencia como Lumière, fue inventor del *Kinetografo*, del *Auteroscopio* y otros artilugios de captación y reproducción filmica antes de convertirse en fundador en 1905 de la productora *Cines* junto con Santoni. El barón Carlo de Amato y el aristócrata Giuseppe de Liguoro fundan, confiados en su solvencia hereditaria, las productoras *Rinascimento Films* y *Milano*, respectivamente. Carlo Rossi es el creador de la *Rossi y Compañía* -posteriormente su nombre sería *Itala Films*-, que se erige en paradigma de la emancipación industrial italiana al aglutinar a todos los emisarios de la Pathé en la nueva firma autóctona creada en 1906; hecho que obligaría a la pionera casa francesa a querellarse por una publicidad irreverente que se enorgullecía de disponer de un "*personal técnico escogido entre lo mejor de la Sociedad Anónima Pathé Frères de París*".

A las productoras *Ambrosio*, *Cines* e *Itala* han de añadirse una retahíla de casas menores que surgían a la luz de la pujanza económica de las anteriores: *Caesar Films* financió el serial **Za-La-Mort** -analizado en el octavo apartado-; la *Pasquali* de Turín (ciudad en la que Arturo Ambrosio ganó el primer Festival Cinematográfico de la historia del cine en 1911); la *Morgana Films*, de un Nino Martoglio considerado en su faceta de realizador como precedente neorrealista, creada en colaboración con Roberto Danesi en 1913; *Savoia*, *Calio* y *Tiber* forman parte también de este mosaico incompleto de productoras italianas.



Más significativa y determinante que la apropiación de técnicos franceses para nutrir los equipos de las firmas nacionales es el "robo" de cómicos galos para crear un mercado que, a pesar de tener un precedente en la serie cómica de Music-Hall de Leopoldo Fregoli, pertenece a la *tradición parisina del gag*, que culminaría en cinematografía en la figura de Max Linder. Linder ocupó la vacante del considerado primer "clown" de la pantalla, André Deed -apodado Gribouille, Boireau o Cretinetti-, cuando éste abandonó la Pathé contratado por Itala Films en 1908.

El actor francés Ferdinand Guillaume -Tontolini o Polidor- y Marcel Fabrè -Robinet- completan la terna principal de cómicos italofranceses que constituyen el núcleo de la producción cómica italiana, que a la postre habría de funcionar como *ariete comercial* para preparar la infraestructura de canalización hacia el extranjero de las epopeyas históricas filmadas.

Estaban sentadas las bases de la industria comercial del cine italiano: podía nacer y extenderse el cine épico.

Si en la vecina Francia la reconstrucción de un hecho de la historia reciente que se remonta a cuatro siglos atrás, como **El asesinato del duque de Guisa**, 1908, filmado en plano general en un decorado de tres caras bidimensionales, se veneraba como logro cultural y expresión definitiva de la especificidad del cine, en la Italia de principios de siglo venía gestándose en silencio un fenómeno que eclosionaría en la historia del cine con el nombre de la hija del fuego: **Cabiria**.



Como los hermanos Lumière, la Milano Films también tuvo su "salida de la fábrica". Abajo, izquierda, caricatura del cómico francés Ferdinand Guillaume, "Polidor".



En el mismo año en que el duque de Guisa era asesinado entre las bambalinas "pintadas" por el decorador Emile Bertin y que el influjo de las fantasías de Méliès cedía ante el academicismo teatral y literario que la productora *Film d'Art* de los hermanos Laffitte imponía en el mercado galo e internacional, en ese mismo año, 1908, Maggi dirigía para la productora turinesa Ambrosio un film de significativo título: **Los últimos días de Pompeya (Gli ultimi giorni di Pompei)**. Una de las primeras reconstrucciones históricas cinematográficas de la historia del cine si recordamos la obra homónima que fue ya filmada al filo del siglo XX, 1899, basada en el libro de Bulwer Lytton, en el primer estudio inglés, edificado por Robert William Paul. Ubicada cronológicamente en los traumáticos días del año 79, en los que la aristocracia del Imperio padecía el fuego del Vesubio, posee precedentes temáticos que se remontan a 1905.

Tras una primera etapa en la que la imagen filmica se somete en Italia al documentalismo y a la congelación de la realidad al estilo Lumière con llegadas de trenes, carreras automovilísticas y maniobras militares, pronto las productoras más significativas entablan una dura batalla por la conquista de la fabulación histórica.

Desechado el verismo documental y adoptando como fuentes temáticas fundamentales clásicos literarios nacionales y foráneos (Dante y Shakespeare), episodios bíblicos y leyendas épicas de la historia y mitología grecorromanas preferentemente, la pugna por la apropiación del mercado de las reconstrucciones comienza con el primer paso: la construcción de estudios. *Ambrosio* edifica en 1904 el primer estudio, en el que rueda algunas escenas, ese mismo año, del considerado primer filme italiano del género, **La caída de Roma**, 1905. La carrera ha comenzado: se inaugura el gran género del cine histórico.

La primera década del siglo es testigo de su génesis. En 1907 aparecen **Marcus Licinius**, de Ambrosio, y **Othello**, de Caserini. Luigi Maggi dirige tras **Los últimos días de Pompeya**, 1908, un filme ambientado en la Francia de **Luis XI**, 1909, y Arturo Ambrosio realiza y distribuye un título basado en la biografía del emperador romano **Nerón**, 1909. En la misma fecha que las dos anteriores, la cinta **El infierno**, 1909, de Giuseppe de Liguoro, con base argumental en la "*Divina Comedia*" de Dante, pone en escena la coralidad y monumentalidad característica del incipiente género.

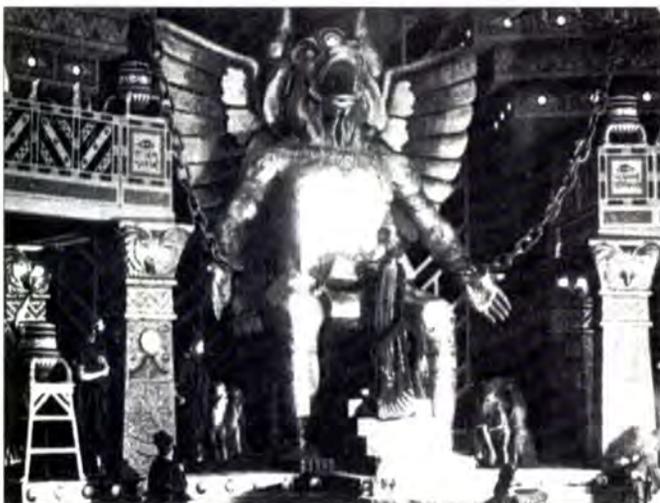
Con todo, la producción realmente específica comienza a partir de 1910, fecha en que los dos directores emblemáticos del período y género se lanzan abiertamente a la conquista del mercado: Enrico Guazzoni estrena tres obras: **Les Maccabées**, **Brutus** y **Agrippina**; Giovanni Pastrone, bajo el seudónimo de Piero Fosco, realiza **Agnese Visconti** y **La Caduta di Troia**. Guazzoni, Pastrone, Liguoro, Maggi y Caserini se convierten en los realizadores más prolíficos y aplaudidos de las denominadas...

2.- Grandes máquinas

El epíteto "*grandes máquinas*", utilizado para designar las superproducciones antiguas, confunde las películas con los monumentales artilugios mecánicos precisados para construir y levantar los decorados que en ellas aparecen. Revela esta confusión metonímica la prioridad otorgada sobre cualquier otro valor fílmico al alarde cuantitativo.

Así, la producción de la Edad de Oro del cine épico inaugurada al comienzo de la nueva década se consagra a producir cintas que superen en monumentalidad de los decorados, número de figurantes, longitud de metraje y cantidad de liras de inversión a las películas precedentes. Los cientos de figurantes de **L'Inferno**, 1909, de Liguoro son una nimiedad frente a los miles de extras de **Agrippina**, 1910, de Guazzoni; **La Sposa del Nilo**, 1911, de autor desconocido, "*tuvo gran influencia en el cine, principalmente por mantener la pantalla llena de gente*", según señala con ironía cierta enciclopedia al referirse a este alarde coral. Cuando la media del metraje de las películas de esta época ronda los 200 m., Pastrone emplea 600 para **La caída de Troia**, 1910, ampliamente superados por los 2.000 metros de longitud de película para el **Quo Vadis?**, 1912, de Guazzoni. Anécdotas todas ante los 40 metros de altura del decorado del templo de Moloch -fuente de inspiración del set babilónico de **Intolerancia**, 1916, de Griffith-, las 1.250.000 liras de coste o los 4.500 metros traducidos a tres horas de proyección que constituyen la impresionante carta de presentación de **Cabiria**, 1913-1914, de Giovanni Pastrone, alias Piero Fosco.

A pesar de estar movida por intereses lucrativos, la *política de las superproducciones* creaba sin saberlo beneficiosos e imprevistos efectos secundarios, ya que, como dice Roger Bousinot, "*a diferencia del 'Film d'Art', que será hasta el final un sucedáneo de la Comedia Francesa, la epopeya italiana encontró confusamente el verdadero lenguaje del cine*".



La influencia del cine épico italiano traspasó las fronteras del país, y el mismo David W. Griffith se inspiró claramente en **Cabiria** (izquierda) a la hora de realizar algunos de los decorados más impresionantes de **Intolerance** (derecha).

3.- El espacio filmico tridimensional

La fábula histórica imponía la necesidad de articular y construir espacios delante de la cámara. El *material profilmico* -lo que existe de manera efectiva delante de la cámara- no era ya manipulado o tergiversado por la selección del encuadre o la elección de una "localización" concreta: debía ser ideado y *construido* expresamente para la historia. Y no es éste, *construido*, un adjetivo carente de significado, porque ésta es la fundamental aportación del género histórico de los pioneros italianos: la edificación de verdaderas estructuras tridimensionales que desvinculan el espacio filmico, por primera vez, de la tutela teatral de los elementos bidimensionales del cubo escénico pintados en *trampantojo* -*trompe l'œil*- de ilusión perspectiva. Léon Barsacq, el ya fallecido escenógrafo y teórico, titula "*Decorados contruïdos*" el apartado que en su libro "*Le décor du film*" reserva al cine histórico italiano de esta época.

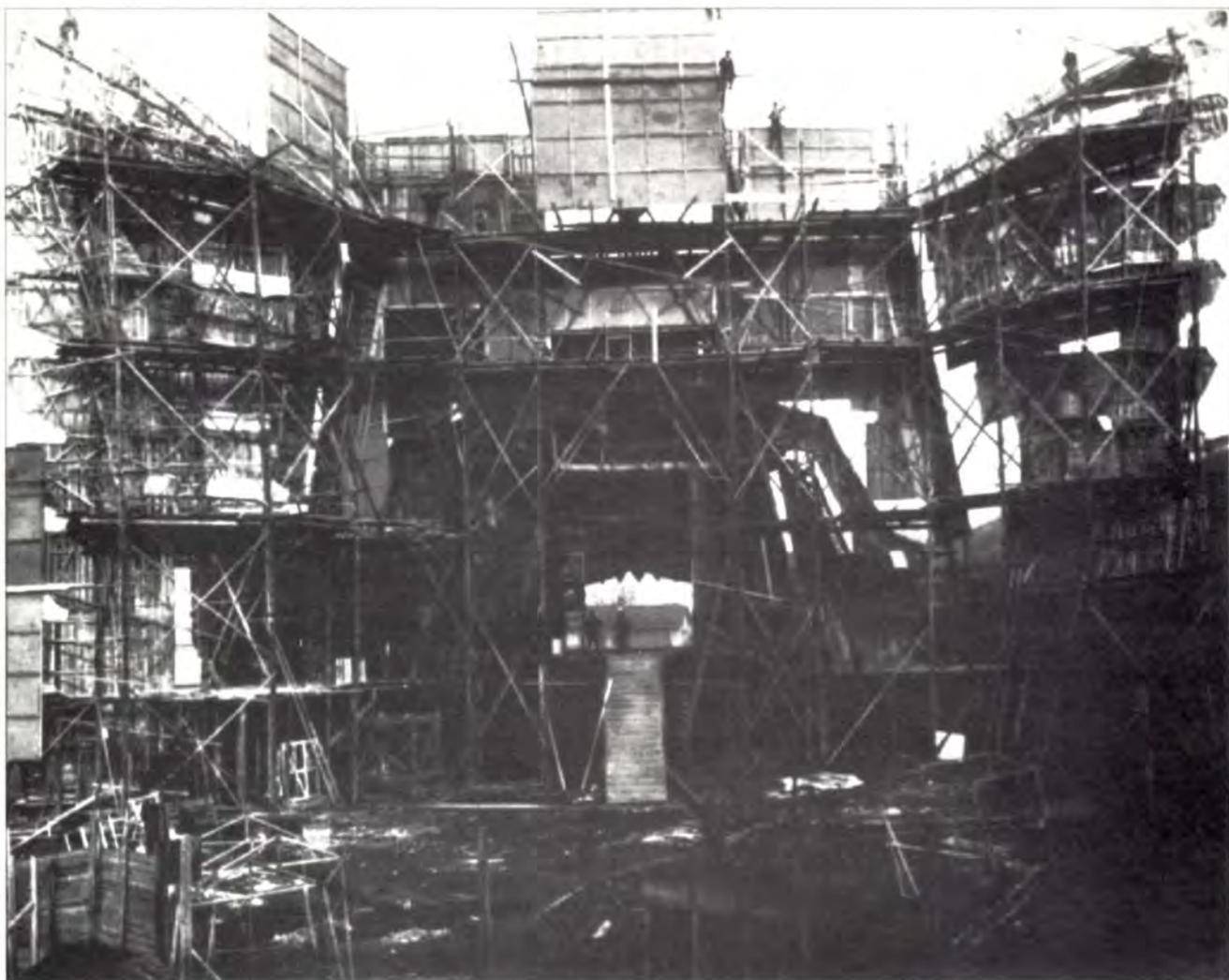
Ya no se trataba de adornar con revestimientos, cubrientes y accesorios un entorno estructural predefinido -el escenario- para adecuarlo lo mejor posible a la representación operística, cómica, bufa o dramática: la ficción filmica permitía y pedía *estructuras* desligadas del espacio de representación institucionalizado. En adelante ya no se intervendría exclusivamente sobre la forma. Se da durante estas fechas la *disociación entre el espacio de filmación y el de visionado* filmicos. Mientras el espacio en el que se proyectan las películas evoluciona desde la barraca hacia los teatros, o recintos cerrados que repiten la relación especial que se da en el teatro entre público y representación, el espacio destinado a la filmación escapa de los trípticos semiplegados que configuran el cubo escénico y se lanza hacia la conquista de estructuras autónomas: estructuras que, como el caso del cine épico italiano, responden a las exigencias temáticas y compositivas de cada película, secuencia o, en algunos casos, de cada plano. Enrico Guazzoni es un ejemplo de manipulador de ambos espacios y/o estructuras. Formado pictóricamente en la Escuela de Bellas Artes de Roma y, como todos los pioneros, aún sin contaminar por el vicio de la especialización, intervino tanto en las salas de proyección decorando el cine Moderno del cofundador de la Cines, Filoteo Alberini (una de las primeras salas fijas, abierta en Roma en 1904 tres años más tarde que la precursora sala florentina del mismo propietario), como construyendo las escenografías de los *peplums* que dirigió.

No fue fácil para un país formado en la tradición de la *perspectiva artificialis* como método inequívoco y único de mimesis de la tridimensión en el plano pictórico, sustraerse a esta convención perfeccionada durante centenares de años en los lienzos y descubrir que el espacio filmico, presentado al espectador en una pantalla bidimensional podía, no obstante, arropar mejor el discurso, la trama y la estética del filme si se construía tridimensionalmente.

Al margen de la riqueza iconográfica de la cultura italiana, los factores responsables de este descubrimiento de la tridimensión fueron la habilidad de los artesanos de la *escultura decorativa* familiarizados con las técnicas de moldeo y vaciado, la adopción en las jerarquías del trabajo filmico de las sólidas *estructuras gremiales* gestadas en el Renacimiento y la *irrupción de los arquitectos*, relevando a los decoradores teatrales e implantando, con sus técnicas constructivas de *Armazón de madera* y *Recubrimiento de estaf* (tejido de arpillera solidificado con escayola), la "Arquitectura fingida" filmica. Conjunción de factores que fue capaz de crear marcos fingidos que no difieren técnicamente en lo sustantivo de las construcciones de las epopeyas de Cecil Blount DeMille y otros perpetuadores posteriores del filme de gran espectáculo. "*Estos decorados podrían haber sido concebidos para las 'superproducciones antiguas' que se realizan hoy*", dice Barsacq refiriéndose a las construcciones italianas, "y datan de 1913".

Destaquemos entre el resto de factores el influjo de los arquitectos que acceden por primera vez a la edificación filmica, desbancando a los escenógrafos teatrales. La dicotomía pintor-arquitecto puede observarse en la formación profesional de los responsables plásticos de los dos filmes más significativos del período: **Quo Vadis?** (1912), del cartelista Guazzoni, y **Cabiria** (1914), de Giovanni Pastrone, cuya escenografía se debe al arquitecto Camillo Innocenti.





Construcción del decorado del Templo de Moloch para la película **Cabiria** (Giovanni Pastrone, 1913-14).

4.- Guazzoni versus Innocenti

El éxito internacional de **Cabiria**, imprescindible por otra parte para amortizar a través de la exportación hacia el extranjero el coste de las superproducciones, recaudaba alabanzas para su realizador. Pero el currículum de Pastrone contenía más logros como gestor de empresa (director de la *Itala* junto con el comendador Sciamengo) y promotor de mejoras técnicas (eliminó el brillo de la imagen mediante un procedimiento que bautizó como “firmeza”) que como responsable directo de la estética de sus filmes.

Escondidos entre los créditos de **Cabiria** figuran los nombres del técnico español Segundo de Chomón, responsable del famoso *travelling* sobre raíles, de la simulación mediante maquetas de las batallas navales y del empleo efectista de la luz artificial, y de Camillo Innocenti, que se encargó de diseñar la arquitectura tridimensional de los decorados a tamaño natural: el templo de Moloch, la perspectiva acentuada del opulento palacio cartaginés, la célebre estatua de Baal, los elefantes dorados, etc.

Frente a la capacidad plástica de Guazzoni, a cuya formación profesional ya hemos hecho referencia en el apartado precedente, oponemos el desarrollo de los métodos de una nueva ingeniería arquitectónica creada expresamente para ser transcrita en la pantalla. Mientras Enrico Guazzoni accede a la imagen fílmica a través de su innegable sentido compositivo de ascendencia bidimensional pictórica, Innocenti debe aprender a edificar monumentos de madera, basados más en la carpintería que en la verdadera arquitectura para la que estaba formado, y olvidarse de las leyes físicas que dejan de ser extrapolables a las nuevas técnicas constructivas. Sus edificios no tienen que ser habitables, sólidos, ricos y monumentales: tan sólo han de parecerlo.

5.- Panorama y paisaje

Vemos que la cinematografía italiana se nutre de su capacidad constructiva y de su gloriosa iconografía para adueñarse del espacio tridimensional. En Norteamérica y Suecia, paralelamente en el tiempo, se recurre al potencial inmaculado de la localización en espacios naturales.

Una de las diferencias entre el cine italiano y las cinematografías norteamericana y sueca de la época, resumida en la dualidad Naturaleza-Artificio, es esa distinción que Angel Zúñiga establece en *“Una historia del cine”* entre Panorama y Paisaje: *“El cine italiano descubre el panorama (...). No se sueña con descubrir el alma de la Naturaleza. Esta tarea les está reservada a los americanos y a los suecos”*.

La *Naturaleza* es explotada en su vertiente romántica por Sjöström y Stiller, adaptando temas extraídos de las leyendas suecas. La epopeya del colonizador americano en medio hostil constituye el fundamento dramático de los horizontales *westerns* de Thomas Harper Ince.

El *Panorama* es el verdadero estilema del cine italiano (Alberini inventó las “imágenes panorámicas”, método de visionado utilizado con motivo del estreno de **Il sacco di Roma**, 1914, de Guazzoni). Un Panorama sometido a la estructura del decorado. Un decorado que exigía diferentes formas de sintaxis.

Mientras las secuencias dramáticas, de desarrollo narrativo, son tratadas en Italia con el mismo hieratismo y ampulosidad que en las películas galas de la *Film d'Art*, son las *imágenes panorámicas*, los grandísimos planos generales que abarcan la totalidad del decorado, creado casi siempre para un único tiro de cámara, construídas en profundidad de campo total, las que conquistaron el espacio fílmico para el actor.



“El cine italiano descubre el panorama (...). No se sueña con descubrir el alma de la Naturaleza. Esta tarea les está reservada a los americanos y a los suecos” (Cabiria, G. Pastrone, 1913-14).



El decorado tridimensional y la profundidad de campo del encuadre conquistan el espacio fílmico para el actor (Messalina; E. Guazzoni, 1923).

6.- El actor ante el espacio

La conquista de este espacio produjo como acción secundaria la eliminación del énfasis pantomímico para simular la acción física. Los gestos no se erigían ya en signos de la acción sugerida por una gesticulación convencionalizada como lenguaje desde los inicios de la pantomima griega, ya que los actores disponían del espacio y los complementos matéricos para ejecutar *realmente* esa acción. La relación entre el espacio de interpretación y la manera de realizarla es determinante: el decorado "simbólico" de los *Films d'Art* franceses propiciaba el envaramiento teatral de los actores, encajonados en los decorados de tres caras.

El abandono de este lastrante marco interpretativo -tanto en las localizaciones paisajísticas del *western* americano o del naturalismo sueco contemporáneos como en las edificaciones construidas del cine épico que analizamos- liberó al cine de la *gestualidad simbolista*. El enciclopedista cinematográfico Roger Bousinot dice, refiriéndose a la expresividad interpretativa italiana de este período, que "los actores actuaban tan mal como en París" y que para expresar la desilusión, el abatimiento o el enfado "no sabían más que combar el torso y hacer con los brazos molinetes trágicos". De alguna manera, el acercamiento de la gesticulación de los figurantes a la especificidad *naturalista* fílmica se desarrollaba a pesar del amaneramiento teatral de los actores teatrales -sólo accedían al cine los intérpretes aplaudidos en los escenarios- y gracias a esa tridimensionalidad de los decorados. Arquitecturas suficientemente sólidas para soportar el peso de sus cuerpos, permitían a los actores representar a diferentes alturas aportando una nueva dimensión a la *estratificación dramática*. Las plataformas, gradas, escaleras, altares u otras superficies elevadas sobre el plano del suelo añadían al repertorio interpretativo la *dialéctica de la verticalidad*. La estatua de Baal mira desde lo alto a la víctima con que sus sacerdotes le rinden culto. Los cristianos suplican desde la arena al Emperador que en las gradas amenaza con su pulgar indeciso. La escena teatral, anclada a la horizontal, es incapaz de vehicular narrativamente las posibilidades del arriba-abajo.

La utilización de las masas en las escenas espectaculares de protagonismo colectivo acuñó para el léxico fílmico el término *coralidad*. Los realizadores se esforzaban en mantener la pantalla repleta de gente vitoreando las hazañas de los gladiadores (*Quo Vadis?*), batallando en campos de batalla panorámicos (*Cabiria*), huyendo del fuego caprichoso del emperador (*Nerón*), o corriendo en desplazamiento meramente ornamental (*El infierno*). Cuando Mitry dice que "las dimensiones de los decorados permiten una gran libertad de movimiento de parte de los actores que no representan ante la cámara y actúan sin preocuparse en exceso de ella", habla tácitamente de esa oposición entre gesto-signo y gesto-acción. Y el cine épico, era de suponer, identificó la *actuación* con la *acción*.

El progresivo acercamiento a una naturalidad gestual más adecuada al nuevo medio y el éxito popular de algunos intérpretes encarnando a mitos del pasado en los *peplums*, son algunas de las causas que convirtieron al actor en estrella y propiciaron la aparición de un fenómeno social que se desarrolló como género cinematográfico autónomo: el divismo.



"... Las dimensiones de los decorados permiten una gran libertad de movimiento de parte de los actores, que no representan ante la cámara y actúan sin preocuparse en exceso de ella..." (Jean Mitry). Fotograma de la película *Quo Vadis?*, 1912, de E. Guazzoni.



7.- Las vamps del mudo italiano

Elisabeth, Reine d'Angleterre, 1912, apuntaló el éxito de Sarah Bernhardt en las pantallas del mundo entero con la adaptación del drama de Emile Moureau, filmado en 25 escenas por Louis Mercanton. La Bernhardt triunfaba en el cine gracias a su personalidad dramática forjada en los escenarios teatrales. Una operación similar se intentó en Italia con la célebre actriz Eleanora Duse, al cederle el protagonismo de **Cenere**, 1916, de Arturo Ambrosio, con guión a cargo de la prestigiosa narradora Grazzia Deledda, que en 1926 sería Nobel de Literatura; pero la *vedette* renegó de la obra y consiguió que fuera anulada su exhibición. Otro había de ser el camino del divismo en Italia.

Envueltas en las sedas de la aristocracia, luciendo su belleza desde un diván, y recitando dramas románticos de d'Annunzio, Dumas o el mismo Dante, algunas actrices nacidas del *peplum* desataban desde la pantalla los sueños y las pasiones de sus contemporáneos de carne y hueso. Algunas de ellas son: Francesca Bertini, Pina Menichelli, Lyda Borelli, Hesperia, Letizia Quaranta, Soava Gallone, Maria Jacobini e Italia Almirante Manzini. Actrices que ponen en evidencia el potencial social del cine, su capacidad para crear modas y hábitos, y la acción centrífuga del cine hacia una sociedad ávida de mitos de celuloide. Cabe considerar a Theda Bara, Alla Nazimova, Barbara Lamarr o Pola Negri, precursoras del *star system* de Hollywood, como adelantadas discípulas de los modos y maneras de esta nueva zoología cinematográfica.

El divismo no circunscribe su acción a las salas de proyección, fluye hacia los ecos de sociedad y se convierte en piedra de escándalo o suspiro de admiración en forma de nupcias entre "príncipes y coristas": Lyda Borelli interrumpe su carrera al casarse con el conde Vittorio Cini; Soava Gallone interpreta cerca de cuarenta películas realizadas por su marido, Carmine Gallone, en su mayor parte; aproximadamente la misma cantidad de filmes son realizados por el conde Baldassare Negroni para el lucimiento de su actriz preferida, y después esposa, Hesperia (Olga Mambelli); Maria Jacobini era la prometida del actor y realizador Nino Oxilia, antes de que éste muriese en el frente austriaco; el barón Carlo Amato contrata y se casa con Pina Menichelli; Letizia Quaranta se especializa bajo la batuta de su marido, el realizador Carlo Campogiani, en películas de aventuras.

El divismo masculino no disfrutó de una estructura filmica autónoma. Estaba integrado en la composición protagónica de los filmes de gran espectáculo: Amletto Novelli, el hombre fatal número 1, fue sucesivamente Vinicio, Marco Antonio, Julio César, Iván el Terrible y Poncio Pilato entre los personajes de resonancias históricas que interpretó entre 1912 y 1916. A diferencia de las divas femeninas que acababan abandonando el *glamour* por el matrimonio, un tanto por ciento muy elevado de galanes encontraban en la realización mayores alicientes que en la interpretación y acababan escribiendo o dirigiendo sus películas. Es el caso de Mario Bonnard, Emilio Ghione, Luigi Maggi o Febo Mari.

Aún siendo un cine coral, organizador de grandes masas en las que el individuo ejerce de módulo ornamental y móvil, perdida su identidad en la maraña del arabesco humano, permitió el desarrollo paralelo de un cine de culto a la personalidad individual del actor -o preferentemente la actriz como acabamos de ver-, permitiendo que las divas interpretasen personajes nucleares de las fábulas históricas o propiciando la emancipación del más carismático de los personajes de ficción de la primera época del cine italiano: Maciste. Figura extraída del elenco de personajes secundarios de **Cabiria**, raíz de todos los Schwarzeneggers y Stallones en el árbol genealógico de los forzudos filmicos y perpetuador en Italia de la tradición francesa del cine de episodios -**Judex**, **Fantomas** o **Los Vampiros**- en forma de...

Bartolomeo Pagano



8.- Serial heroico hecho de músculo o cerebro

Elegido en un "casting de bíceps" por Giovanni Pastrone como el más completo conjunto de músculos de entre medio centenar de opositores, Bartolomeo Pagano interpretó durante 28 filmes, siéndole infiel únicamente en una ocasión, esa mixtificación entre las cualidades portentosas del demiurgo Heracles de la mitología griega y de la bondad asexuada del ángel de la guarda que es **Maciste**.

La idiosincrasia de esta figura señera de la mitología filmica italiana constituye uno de los pilares que en su forma más habitual de terna completa el esquema de "apolíneo héroe central/escudero novato/ingenuo forzudo" que casi todas las narrativas de héroes colectivos -caballería, capa y espada, ciencia ficción...- respetan con mayor o menor fidelidad. Recuérdese, por citar un ejemplo de radiación del cine hacia otras artes secuenciales, que el reparto de protagonistas de las historietas históricas de la posguerra franquista como "El Capitán Trueno" (Capitán/Crispín/Goliath) o ese *peplum* hecho comic que es "Jabato" (Jabato/Tadeus de Mileto/Taurus) recuperan con literalidad la figura de Maciste. *Obelix* no deja de ser una caricatura, en el caso del *peplum* paródico de episodios autoconclusivos ideado por Goscinny, de la matriz genérica de este personaje comparsa.

Maciste muere al mismo tiempo que el cine épico e, igual que éste, resucita al final de los años cincuenta con la *revitalización de las reconstrucciones históricas* en Italia y América. M. Gordon, G. Scott, R. Lewis, E. Fury o K. Morris relevan a Bartolomeo Pagano en la nueva etapa.

Además de todos los perpetuadores de su figura, Maciste tuvo una émula femenina denominada Astrea. El actor cómico Ferdinand Guillaume -Polidor o Tontolini- lleva a la pantalla como realizador y con poco éxito las andanzas de este "Maciste con faldas" inspirado en una musculosa dama de la aristocracia veneciana: **Astrea**, 1919, **Justitia**, 1920, **L'ultima aventura**, 1920, etc.

Intentaba hacerle sombra en la veta de los seriales heroicos, al hercúleo y bondadoso homúnculo, el refinamiento cínico del personaje de **Za-La-Mort**, que ocultaba bajo ese epígrafe silábico la personalidad de su referente directo de origen galo: el ladrón de guante blanco Arsenio Lupin. Este serial debuta en 1916, interpretado por el polifacético Emilio Ghione y, a pesar de ser un antecedente directo de seriales posteriores como **El Zorro** o **Pimpinela**, nunca tuvo el mismo asentimiento popular que el forzudo esclavo.



Bartolomeo Pagano, un descargador del puerto de Génova elevado a la categoría de héroe cinematográfico de la mano de G. Pastrone.

9.- Los experimentos futuristas

Se estrenaban en 1909 **L'Inferno**, de Giuseppe de Liguoro, **Othello**, de Mario Caserini, el **Nerón**, de Arturo Ambrosio, o el **Luis XI**, de Luigi Maggi, cuando en primera página del "*Le Figaro*" francés un poeta italiano renegaba de todo academicismo nostálgico, porque, según decía, "*queremos liberar a este país del fétido cáncer de profesores, arqueólogos, guías y anticuarios*". Inevitable que el movimiento futurista -cuyo portavoz, Filippo Tommaso Marinetti, era el autor del manifiesto que acabamos de citar- tuviese por cuna el país cuya tradición grandiosa lastraba toda negación herética del canon y dogma del clasicismo grecolatino. Apóstatas del culto a la tradición, los futuristas tomaban como modelos los logros de la tecnología moderna y sus inmediatas consecuencias. Electricidad, Mecánica, Dinamismo, Velocidad o Industria se escribían con mayúsculas en el ideario e iconografía futuristas.

Con especial vehemencia censuraban el inadecuado uso de la reciente tecnología mecánica del cinematógrafo para registrar, en esos monumentos de madera y escayola del cine épico, la vocación arqueológica de esa Italia vuelta hacia el pasado de la que renegaban.

Intentando captar esa esencia temporal de la que hablaba Canudo, el futurismo se acerca al medio cinematográfico a través de la fotografía. Medio que utiliza en un principio para representar, comprimido en los lienzos futuristas, el movimiento. Se sirve de la representación gráfica que la fotografía obtiene de los desplazamientos físicos. Bien sea la respuesta borrosa que una exposición prolongada obtiene de un móvil ("*Dinamismo de un perro con correa*", de Giacomo Balla, 1912), o la sobreimpresión en el mismo plano de representación de las fases sucesivas del mismo movimiento (abriendo brecha al cubismo y basado en los experimentos de análisis cinético de Muybridge y Marey).

En 1913, el que va a ser el abanderado del futurismo filmico publica un libro titulado "*El fotodinamismo futurista*". Se trata de Anton Giulio Bragaglia, autor de los filmes futuristas **Il mio cadavere** y **Perfido incanto** -con decorados del pintor futurista Enrico Prampolini-, ambas obras de 1916. La misma fecha en la que Arnaldo Ginna realiza **Vita futurista**, que cuenta como actores con el propio Marinetti y el ya citado Giacomo Balla, que se anticipan al cine surrealista con *performances* como la violación de la silla o la dialéctica a guantazos -con guantes de boxeo- que Buñuel recrearía -puede que sin saberlo- en **La Vía Láctea**, 1969, con la disputa teológica del duelo a espada entre jansenista y jesuíta.

La tradición del cine épico fue inmune a estos experimentos que se perdieron víctimas del desinterés -parece que tan sólo ha sobrevivido una copia que pocos han visto de **Perfido incanto** en la Cinemateca de París-. Resulta curioso constatar que el hermano de Anton Giulio Bragaglia, Carlo Ludovic, también realizador, es responsable en cierta medida del resurgimiento del *peplum* italiano en la década de los sesenta, con significativos títulos como **Los amores de Hércules**, 1960, o **Las vírgenes de Roma**, 1961. Coexistían, pues, en la misma Italia, incluso en la misma familia, como en el caso de los Bragaglia, la experimentación vanguardista y la mirada lucrativa hacia los "muertos sin defensa" de la historia.

El futurismo tanteaba en diversos medios estáticos -pintura y fotografía- buscando el movimiento. La secuencialidad cinética de la cinematografía se reveló como la panacea y, quizá, como ya contenía en sí misma la piedra filosofal que el "ismo" anhelaba, el movimiento, consiguió en su intento descubrir el *nonsense surrealista* y la *poliubicuidad cubista*, sin desentrañar la esencia del nuevo medio. En socorro de esa impotencia estaban vertiéndose, de la pluma de escritores italianos, los primeros...



Anton Giulio Bragaglia, abanderado del futurismo filmico.



A pesar de que su nombre figure en gruesos caracteres en los carteles anunciadores de **Cabiria**, d'Annunzio sólo participó en la elaboración de los títulos del film. Esta impostura fue aceptada por Pastrone -auténtico "padre de la criatura"- en aras de un mayor impacto comercial.

10.- Balbucesos de la crítica cinematográfica

Desde que Baudelaire adjetivó como "adoradores del sol" a los practicantes de los medios de registro óptico, los literatos y pensadores se disociaban en los practicantes de la diatriba ciega y los de la loa a las virtudes pictóricas de la fotografía. La aparición del cine simplificó aparentemente la labor crítica de los escritores que se dignaron usar su ciencia literaria en el análisis del nuevo medio *narrativo*: juzgaban exclusivamente los vicios o virtudes del texto que servía de argumento al filme.

En la Italia del período que nos ocupa, son adaptadas las obras de los dramaturgos y novelistas, clásicos o contemporáneos, que hubiesen tratado temas susceptibles de ser transformados en *peplums*. Hemos mencionado en páginas precedentes a Shakespeare, Dante, Dumas, Bulwer Lytton, Grazia Deledda y Gabriele d'Annunzio. El más significativo de todos fue este último, d'Annunzio, cuyo prestigio literario fue utilizado como reclamo publicitario en diversos filmes, a pesar de que no congeniaba con el medio cinematográfico. Su nombre figura en gruesas letras en la cabecera del cartel de **Cabiria**, que reproduce el instante en que la frágil heroína va a ser sacrificada a Baal, la advocación semítica del Sol, poco antes de que Maciste la rescate.

Mientras algunos italianos escribían *para* el cine, otros escribían *sobre* el cine. A los últimos pertenece el "fundador de la crítica cinematográfica", Ricciotto Canudo. Aunque ejercía su labor en París desde 1902, la capital cultural, su origen es italiano, como el de otros escritores que, con menos exhaustividad, reflexionaron en ensayos específicos sobre el nuevo medio -Papini o d'Amicis-.

Anna III - N. 4. Milano, 28 Febbraio 1914. Foto Carr con la Poate

RIVISTA QUINDICINALE
ORGANO
dell'Industria e del Commercio
Italiano ed estero

ABBONNAMENTO ANNUO
per l'Italia L. 6.50 - per l'Estero L. 10
UN NUMERO SEPARATO
per l'Italia L. 0.50 - per l'Estero L. 0.75

L'Illustrazione Cinematografica

& la CINEMA-DOCT

Casa Editrice A. LENTOFANTI - Milano, Via F. Cavallotti, 14

Habló del Séptimo Arte e indagó en la híbrida naturaleza del cine. Sus artículos, publicados desde 1907 hasta el año de su muerte, 1923, fueron recogidos en un libro póstumo: “*La fábrica de imágenes*”, 1927. Su tesis más celebrada habla del medio cinematográfico como conjunción entre las *artes del espacio*, encabezadas por la Arquitectura y complementadas por Pintura y Escultura, y las *artes del tiempo*, representadas por la Música en primer lugar, y por Poesía y Danza como artes temporales complementarias. La cinematografía, emparentada con las seis artes citadas, deviene la séptima en discordia.

Sus escritos allanaron el camino a ensayistas y cineastas franceses, cultivadores de la teoría y la práctica, que durante la *primera vanguardia impresionista* -Louis Delluc- y posteriormente coincidiendo con la *nouvelle vague* -Jean-Luc Godard-, vía “*Cahiers du Cinema*”, convirtieron a Francia en la primera potencia de la crítica cinematográfica.

Canudo desarrolló su labor crítica durante el mismo período en el que tuvo lugar el cine épico (1910-1923), pero se mostró descontento con la labor de sus compatriotas cineastas. Predijo la moda del filme “*presuntamente histórico*”. Prefería la comedia vodevilesca de Linder y alababa la novedad de los cortos de Chaplin, censurando sin piedad el cine de gran espectáculo porque “*la evocación de tiempos pasados es la más fácil, exige un mínimo de imaginación para obtener el máximo de suntuosidad pomposa; los muertos no pueden defenderse*”.



No todo eran epopeyas en el cine italiano de los años 10-20. Los dramas mundanos, precursores de la estética y la temática neorrealista, empezaban a abrirse paso ya en aquellas fechas y, también como los neorrealistas, a sufrir la persecución de la censura. En la fotografía, fotograma del episodio **L'Inferno bianco**, de Ubaldo Maria del Colle, incluido en el largometraje **I figli di nessuno** (1920).

11.- Drama mundano

No todo era “suntuosidad pomposa”. Existe una corriente *melodramática* que habla del presente en tono realista. Curiosamente, uno de los directores descolantes en ésto del gran cine histórico, Luigi Maggi, ha sido considerado inspirador de esta tendencia filmica y antecedente primigenio del neorrealismo que tras la Segunda Guerra Mundial sustituye a este *primer realismo*. Esta afirmación se fundamenta más en el método, inhabitual en esas fechas, que Maggi practicaba al rodar frecuentemente en *decorados reales* y a la inefable sensación verista que inspiraban sus filmes, que en la adopción temática de los males con los que la industrialización y la guerra, instaurando un nuevo orden social burgués, flagelaban al italiano de a pie. Nino Martoglio realizó durante su corta carrera cinematográfica cuatro filmes: **Il romanzo**, 1913; **Capitan Bianco**, 1914; **Sperduti nel buio**, 1914, y **Thérèse Raquin**, 1915. La amenaza latente en su tercer largometraje, **Perdidos en la niebla**, de llegar a un orden social clasista es coincidente con el mensaje de la cumbre del *Kammerspielfilm* alemán-movimiento con el que le hermana su acento desgarrador, disconforme e intimista-, realizada una década más tarde, **Der Letzte Man**, 1924.

El melodrama burgués insiste en la denuncia social y el cine épico tiende a perpetuar el orden religioso, y sirve de plataforma al poder vigente e institucional. Amalgama en su estructura interna esa mezcla de...

12.- Religión y guerra

Es el cine épico italiano un cine que se balancea entre el paganismo y el cristianismo. Cuando pagano, las epopeyas de los héroes mitológicos se leen como ansia Imperial. Si es cristiano, se convierte en una suerte de liturgia religiosa. Casi una hagiografía filmica, este cine pide prestados al martirologio algunos de sus maltratados protagonistas, recordando en versiones *sui generis* el triunfo del monoteísmo paleocristiano sobre el paganismo del mito y los dioses de la alegoría. Sitúa con frecuencia la acción en periodos de la historia en los que el cristianismo consigue victorias parciales o totales sobre cualquier forma de paganismo, en especial sobre el politeísmo romano: la Pasión de Cristo, los redentores sacrificios de los Evangelistas o mártires más recientes, las persecuciones de los Emperadores Nerón, Tito o Vespasiano, el momento de la oficialización del cristianismo bajo reinado de Constantino, o el año 1099 de la Era Cristiana, cuando la ciudad santa, Jerusalén, fue arrancada de las manos de los musulmanes gracias a los mandobles de la Santa Cruzada, esa cohorte de europeos que hace bueno el binomio *guerra y religión* -cruz y espada sería su homónimo simbólico-, que son dos de los principales ingredientes que el cine italiano comercializa como incentivos temáticos, en ocasiones apenas disociables.

La ficción filmica, que nació con el *Kinetoscopio* de Edison como medio de visionado individual, al descubrir la proyectividad luminosa sobre una pantalla se tiñó de paralelismos con la *liturgia colectiva* de la misa. El cine épico, beato por temática y aficionado a "ilustrar" los pasajes que cualquier sacerdote podría recordar desde el púlpito a sus feligreses, sustituye a los retablos secuenciales del altar en su función didáctico-religiosa. La pantalla hace las funciones de nuevo altar. Los espectadores pueden acudir a la proyección de **Satana**, 1912, de Maggi, **La Gerusalemme liberata**, 1913, de Guazzoni, o **Juana de Arco**, 1913, de Nino Oxilia, con la sensación de verse reafirmados en su fe, dichosos de su creciente cultura religiosa adquirida mediante vía icónica y sin pecar de frivolidad, viendo episodios "instructivos" recomendados por una jerarquía eclesíastica que ha excomulgado siempre cualquier otro género. No conviene olvidar tampoco que el espacio de ambas liturgias, religiosa y cinematográfica, coincide sospechosamente: la planta rectangular de las salas de proyección está "calcada" de la Iglesia cristiana, y ésta de la basílica romana.

Después de enunciar en párrafos precedentes la conexión del cine épico con la religión, descarnemos las vinculaciones que lo atan al fenómeno bélico. Cine épico y guerra se asocian en los tres tiempos verbales: nostalgia de *pasado*, el *presente* de una contienda mundial y advertencia de *futuro* colonial. No es necesaria una licenciatura en antropología para llegar a la conclusión de que el lirismo heroico de estos pasajes históricos, mitológicos o fabulados es la expresión de un inconsciente colectivo añorante de la época en la que el Imperio Romano hacía hablar latín a medio mundo; una época especialmente repudiada por Marinetti en su manifiesto futurista, como recordaréis.



Guerra y religión: no sólo juntas en la realidad histórica, sino también en la ficción cinematográfica (**La Gerusalemme liberata**, de Enrico Guazzoni, 1918).



“... Las gestas del pasado enardecen desde la pantalla cinematográfica el presente colonial e incitan a un futuro imperialista...”. (*Scipione, l'Africano*, Carmine Gallone, 1937)

Es el *peplum* también una “justificación” del *colonialismo italiano* de la época y un anticipo del que habría de venir. Recordemos que en 1911 Italia había conseguido instaurar un Imperio colonial que con el nombre de Tripolitania anexionaba parte de Libia y Argelia. La popular **Cabiria** puede considerarse una proclama laudatoria de este Imperio Norteafricano, ya que narra, además de los escarceos amorosos entre el general Fluvio Axilla y Cabiria, la campaña militar de Annibal en Italia y su derrota en suelo africano, humillado por el general Escipión. El nacionalsocialismo de Mussolini también recurriría a este fragmento histórico para “justificar” la conquista de Etiopía de 1936, con un filme propagandístico titulado **Scipione l'Africano**, 1937, de Carmine Gallone. Así, pues, las gestas del pasado enardecen desde la pantalla cinematográfica el presente colonial e incitan a un futuro imperialista.

El cine épico sufrió y disfrutó las consecuencias y causas de una contienda real: la Primera Guerra Mundial. El desarrollo de la industrialización europea trajo aparejada la necesidad de definir los límites geográficos de las diversas potencias. Ese clima político enrarecido fue el caldo de cultivo en el que, a comienzos de la segunda década del siglo, germinó como *peplum* el replegamiento en los valores nacionales de la cinematografía italiana. La inicial neutralidad italiana en el conflicto, a pesar de pertenecer a la Triple Alianza (Alemania, Austrohungria e Italia), les permitió consolidar su producción y buscar mercados merced a su no beligerancia y a la aparente inocuidad escapista de sus mensajes. El atentado de Sarajevo, que desencadenó la guerra, y el clímax del cine de gran espectáculo coinciden en el año 1914. El hecho de que en 1915 Italia se apuntase al bando de los futuros vencedores de la Triple Entente (Francia, Rusia y Reino Unido), mejoró sus posibilidades de exportación. Al finalizar en 1918 la Primera Guerra Mundial, acabó siendo uno de los países mejor parados del continente europeo. Claro que la amenaza de expropiación del predominio comercial cinematográfico no provenía ya del seno de la vieja Europa, sino del otro lado del Atlántico. De un lugar llamado Hollywood.

13.- El ocaso del cine épico

Se le había ganado por la mano a Francia. Rusia estaba ocupada con su Revolución, 1917, desde antes de acabar la guerra, y ninguno de sus directores después laureados -Eisenstein, Dovjenko o Pudovkin- estrenaría un filme antes de 1923. Los ingleses no suponían ninguna amenaza comercial si continuaban investigando en las mejoras técnicas y dedicados a la labor documental, como venían haciendo desde principios de siglo. El expresionismo alemán, a medio camino entre vanguardia y ortodoxia, ha sido más relevante *a posteriori* que en el período postbélico en el que ve la luz. La feroz vanguardia futurista italiana y rusa no *vendía*, ni había sido creada para ello. En Europa, sólo Lubitsch combatía desde Alemania con las mismas armas de la reconstrucción histórica al cine italiano. Fue el poderío norteamericano, que había precipitado con su intervención la derrota de las potencias centroeuropeas, el que ejerció de verdugo de la cinematografía italiana.

Cuando Italia perdía energía y su neutralidad declarando la guerra a Austria, 1915, los tres pilares del cine americano se unían en una entidad triangular. Los tres vértices de la Sociedad Triangle eran la *Reliance-Majestic* de D. W. Griffith, la *Keystone* de Mack Sennett y la *Kay Bee Ince*. Desde 1911, Thomas Harper Ince rodaba sus *westerns* bajo el sol de California en su "*Inceville*" particular. Fue buen terreno para asentar los tentáculos del Imperio cinematográfico estadounidense. Entre 1918 y 1920, la *Goldwyn Mayer Metro Company*, *Universal*, *Paramount* y *United Artist*, sin ánimo de exhaustividad, ubicaron su sede en los alrededores de Los Angeles.

Ante la ofensiva de Hollywood, mermadas por el bloqueo de mercados que supone alinearse a uno u otro bando en una contienda mundial, las compañías italianas, ineficaces si seguían atomizadas en multitud de casas independientes, se fusionan en la *Unión Cinematográfica Italiana (U. C. I.)*, 1919. Una violenta caída comienza en la década de los veinte con la competencia americana, la saturación del gusto popular, la reiteración y el amaneramiento. Se acrecienta el declive en 1922 por la influencia de los nuevos aires políticos de la reorganización postbélica que culminaron en la claudicación del monarca y la asunción del poder por el artísticamente lastrante gobierno de Mussolini. En 1923, Pastrone abandona la dirección con **Povere Bimbe** y la *F. E. R. T.*, otro *trust* creado contra la crisis, ha de disolverse. Nuestro cine épico agoniza jugándose todo a la carta de las superproducciones internacionales. Vemos enésimas versiones de éxitos antiguos: **Quo Vadis?**, 1923, dirigida por el alemán Georg Jacoby sobre guión atribuido a d'Annunzio, o **Gli ultimi giorni di Pompei**, 1924, comenzada por Amletto Palermi y acabada por Carmine Gallone, director que se adhirió después al panfletario cine nazista. Bajo la dirección del hijo del Duce, Vittorio Mussolini, la producción italiana en el período de entreguerras mantuvo en el olvido la anterior pujanza de su cinematografía. Así seguiría hasta que, en las antípodas de la reconstrucción de tiempos pasados, el verismo neorrealista negador de fábulas y mitologías escapistas recuperase a ojos del mundo con mirada escéptica la consciencia de que bajo los Alpes aún se hacía cine. Pero el puntillazo al cine histórico lo da en 1927 el *sonoro* a un género que no construye la dramaturgia de los personajes -deficiencia que el sonido pone de relevancia con especial énfasis-, unos personajes cuya identidad se desvanece entre un ejército de tritanos combatiendo contra las huestes de elefantes cartagineses en imponentes espacios de tridimensionalidad aparente y real.



A pesar de recurrir a enésimas versiones de conocidas y exitosas superproducciones, el declive del cine épico italiano era ya un hecho irreversible a mediados de los años veinte (**Gli ultimi giorni di Pompei**; Amletto Palermi y Carmine Gallone, 1924-25). Arriba, logotipo de la F.E.R.T., productora que aglutinó a varias casas independientes, en un vano intento por combatir la expansión de Hollywood.