

NOSFERATU

Revista de Cine

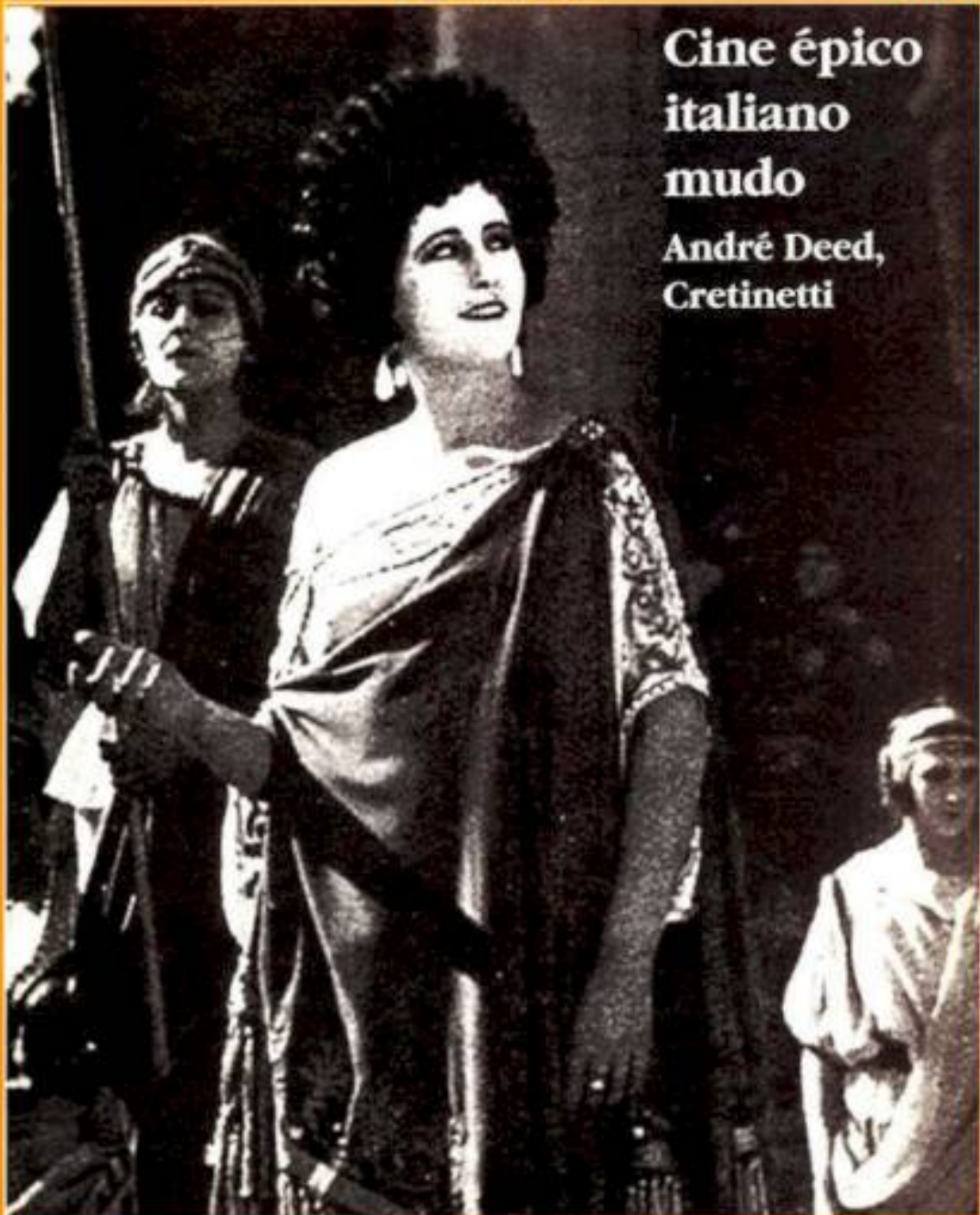
Nº 4

OCTUBRE, 1990

500 pts.

Cine épico italiano mudo

André Deed,
Cretinetti



La revista *Nosferatu* nace en octubre de 1989 en San Sebastián. Donostia Kultura (Patronato Municipal de Cultura) comienza a organizar en 1988 unos ciclos de cine en el Teatro Principal de la ciudad, y decide publicar con cada uno de ellos una revista monográfica que complete la programación cinematográfica. Dicha revista aún no tenía nombre, pero los ciclos, una vez adquirieron una periodicidad fija, comenzaron a agruparse bajo la denominación de "Programación Nosferatu", sin duda debido a que la primera retrospectiva estuvo dedicada al Expresionismo alemán. El primer número de *Nosferatu* sale a la calle en octubre de 1989: "Alfred Hitchcock en Inglaterra". Comienzan a aparecer tres números cada año, siempre acompañando los ciclos correspondientes, lo que hizo que también cambiara la periodicidad a veces. En junio de 2007 se publica el último número de *Nosferatu*, dedicado al Nuevo Cine Coreano. En ese momento la revista desaparece y se transforma en una colección de libros con el mismo espíritu de ensayos colectivos de cine, pero cambiando el formato. Actualmente la periodicidad de estos libros es anual.

AGRADECIMIENTOS

La presente revista hace referencia al ciclo de proyecciones cinematográficas a celebrar en el Teatro Principal de San Sebastián durante los meses de octubre, noviembre y diciembre de 1990, organizado conjuntamente con la **FILMOTECA DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA** y la **FILMOTECA DE LA GENERALITAT DE VALENCIA**. Han colaborado en la realización de dicho ciclo:

—LUCIANA SPINA (*Museo Nazionale del Cinema, Torino*)

—LIVIO JACOB (*Cineteca del Friuli*)

—MARIO MUSUMESI (*Cineteca Nazionale, Roma*)

—BRITISH FILM INSTITUTE

—PAOLO BERTETTO

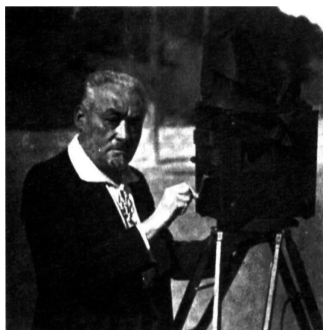
—VITTORIO MARTINELLI

—GIANNI RONDOLINO

—JOAN ABELLO (*INFAD, Barcelona*)

Arturo Ambrosio y Filoteo Alberini, dos de los precursores de la industria y el arte cinematográficos en Italia. Arriba caricatura de Ambrosio, representado como "Il Re".

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 *péplum* surgen especulaciones tales como la conquista para el cine de la *arquitectura tridimensional*,



Filoteo Alberini.

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 neorealista; 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.



Logotipos de tres de las productoras más importantes de la época: Itala Film, Morgana Films y Ambrosio.

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 fílmica 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 *tradicción 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.



Como los hermanos Lumière, la Milano Films también tuvo su “salida de la fábrica”.

El actor francés Ferdinand Guillaume —Tontolini o Polidor— y Marcel Fabr e —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**.



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 Ve-

subio, posee precedentes temáticos que se remontan a 1905.

Tras una primera etapa en la que la imagen fílmica 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...

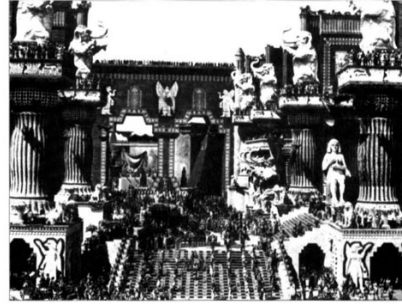
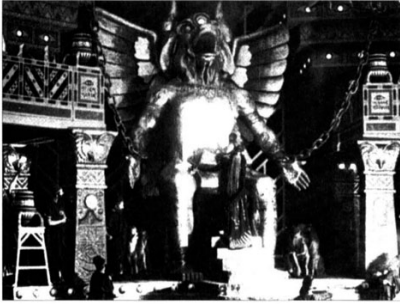
2.- Grandes máquinas

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 filmico 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 caduta di Troia**, 1910, ampliamente superados por los 2000 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 4500 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 *construidos*” 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 semi-plegados que configuran el cubo escénico y se lanza hacia la conquista de estructuras autónomas; estructuras que, co-

mo 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.

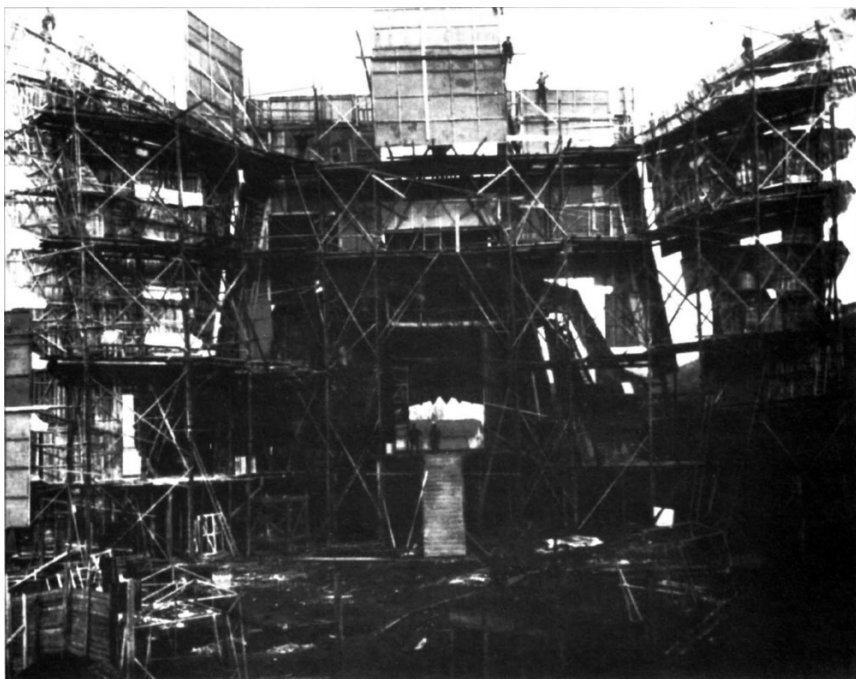
No fue fácil para un país formado en la tradición de la *perspectiva artificialis* como método inequívoco y único de mimesis de la tridimensión en el plano pictórico, sustraerse a esta convención perfeccionada durante centenares de años en los lienzos y descubrir que el espacio filmico, presentado al 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 Re-



nacimiento 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".



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

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 carte-