

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:
Las películas del ciclo

Autor/es:
Angulo, Jesús; Martinelli, Vittorio

Citar como:
Angulo, J.; Martinelli, V. (1990). Las películas del ciclo. Nosferatu. Revista de cine. (4):52-78.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/40768>

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

Las películas del ciclo

Jesús ANGULO
Vittorio MARTINELLI



Cortometraj de **Cretinetti**

- Cretinetti cerimonioso, 1909
- Cretinetti ha rubato un tappeto, 1909
- Il Natale de Cretinetti, 1909
- Come Cretinetti paga i debiti, 1909
- Cretinetti fra il celibato e il matrimonio, 1909
- Cretinetti antialcoolista, 1910
- Cretinetti e il delitto (Cretinetti prigioniero distinto), 1910
- Cretinetti nella gabbia dei leoni, 1910
- Cretinetti impiegato di banca, 1910
- Cretinetti volontario della Croce Rossa, 1910
- Cretinetti re dei reporter, 1910
- Cretinetti prende le sue precauzioni (Cretinetti superstizioso), 1910
- Cretinetti ebbe in dono un pallone, 1910
- Tutte amano Cretinetti (Cretinetti e le donne), 1911
- Cretinetti agente di assicurazioni, 1911
- Cretinetti ha smarrito un ago, 1911
- Una strana avventura di Cretinetti, 1911
- L'ultima monelleria di Cretinetti, 1911
- Cretinetti più del solito, 1911
- Cretinetti ipnotizzatore, 1911
- Cretinetti è un gentleman, 1911
- Cretinetti al cinematografo, 1911
- I tacchi di Cretinetti, 1911



Cabiria

(Cabiria. Giovanni Pastrone, 1913-14)

Ficha Técnica

Cabiria. Italia, 1913-14. **Director:** Piero Fosco (seudónimo de Giovanni Pastrone). **Guión:** Giovanni Pastrone. **Rótulos:** Gabriele D'Annunzio. **Fotografía:** Segundo de Chomón, Giovanni Tomatis, Augusto Batagliotti y Natale Chiusano. **Efectos especiales:** Segundo de Chomón. **Dirección artística:** Camillo Innocenti y Luigi Borgnono. **Música:** Ildebrando Pizzetti y Giocondo Fino.

Intérpretes: Lydia Quaranta, Italia Almirante Manzini, Umberto Mozzato, Bartolomeo Pagano, Raffaele di Napoli, Enrico Gemelli, Vitale di Stefano, Alessandro Bernard, Luigi Chellini, Ignazio Lupi.



Cabiria fue el proyecto más ambicioso de todos los realizados bajo la etiqueta de "cine colosalista" en la Italia del mudo. Su costo de un millón de liras era el equivalente al presupuesto de veinte films de la época. Tardó en realizarse dos años y su duración original superaba, con mucho, la de cualquier película realizada hasta la fecha, con un metraje original de unas tres horas. Aunque Giovanni Pastrone, a la sazón director de producción de *Itala Film*, fue el autor, no sólo de la idea, sino también del guión, un proyecto tan ambicioso requería nombres ilustres a su frente. Fue así como el gran poeta Gabriele D'Annunzio pasó a encargarse de elaborar los rótulos, siendo durante mucho tiempo considerado -con el beneplácito de Pastrone- el responsable máximo del film. Fue también D'Annunzio quien propuso el nombre de Cabiria ("*Hija del fuego*") para la protagonista y como título de la película.

Hoy está, sin embargo, fuera de toda duda la autoría de Pastrone. De su cabeza partió el proyecto, él escribió el guión, se rodeó de los mejores técnicos de los que pudo echar mano y controló el rodaje de principio a fin. El resultado es una obra maestra del cine mudo universal. Gian Piero Brunetta considera **Cabiria** no sólo la cumbre del género, sino incluso el final de su edad de oro: "*Desde el día siguiente de este film, el género en su conjunto se sumerge en una trayectoria descendente y ya no presenta innovaciones dignas de ser destacadas. El cine italiano mudo de los quince años siguientes parece querer vivir del parasitismo explotando las adquisiciones de estos años, considerados cada vez más como el fruto de una edad de oro mítica*". Aunque en otros apartados de esta revista se escribe más detenidamente sobre las innovaciones

de las que habla Brunetta, es imposible no destacar aquí el extraordinario trabajo de Segundo de Chomón, tanto en la fotografía como al frente de los efectos especiales. Chomón creó una sorprendente iluminación en las escenas de interiores (excelente en el interior del templo de Moloch y del palacio de Asdrúbal) a partir de grandes haces de luz artificial. Inventó una rudimentaria pero efectiva técnica de *travelling*, a partir de un "carrello" sin rieles, que daba a las escenas de masas mayor profundidad y concedía una cierta tridimensionalidad a los ciclópeos decorados de cartón-piedra. Convirtió en antológicas las escenas en las que el fuego se convierte en protagonista (la erupción del Etna, en la que los sobreimpresionados personajes huyen de unas soberbias maquetas envueltas en llamas, o el incendio de las naves romanas a partir de la enorme lente inventada por Arquímedes para devolver, multiplicada, hacia ellas la luz solar), ensamblando a la perfección sus trucajes con el excepcional dominio de las escenas de masas de Pastrone. Consiguió con sus sobreimpresiones momentos tan inquietantes como el atormentado sueño de Sofonisba o tan líricos como la vuelta a Roma de los enamorados Fulvio Axilla y Cabiria, rodeados de una rueda de juguetonas diosecillas.

La dignidad de la reconstrucción histórica no es impedimento para que la más desbordante fantasía visual se haga dueña y señora del film. Con claras deudas a la tradición italiana de grandes montajes operísticos, el cartón-piedra es protagonista esencial de **Cabiria**. Grandes escenarios abiertos en los lugares en los que se desarrolla la acción histórica: Túnez, Sicilia, Alpes... Grandes decorados de dos civilizaciones opuestas: la sobriedad y clasicismo de las construcciones romanas y el exotismo y la lujuria formal de los decorados africanos (mezcla, por cierto, en la que caben referencias cartaginesas o egipcias, asirio-babilónicas o precolombinas). Y en estos impresionantes escenarios el magistral dominio de los movimientos de cientos, miles de figurantes. Muy pocas veces el cine mudo ha alcanzado la espectacularidad de **Cabiria** y, cuando lo ha hecho, ha sido casi siempre como deuda innegable a esta película (las grandes producciones del primer De Mille, **Intolerancia**, de Griffith, el **Ben-Hur**, de Niblo, incluso los estudios de movimientos de masas de Eisenstein). El *pathos* llega al paroxismo total en las escenas en las que estos dos mundos se enfrentan y, sobre todo, en aquellas en las que el fuego se hace protagonista. Junto a las ya citadas de la erupción del Etna y el desastre naval romano, uno de los momentos cumbres de **Cabiria** es la secuencia del sacrificio final a Moloch, cuyas fauces ardientes engullen hambrientas cuanto cuerpo virginal les es ofrecido. El ritmo que Pastrone da a la secuencia es ejemplar y la tensión no es menor por el hecho de no cabernos ninguna duda de que Fulvio Axilla y Maciste salvarán a Cabiria en el último minuto.

Es de agradecer, para concluir, que la copia de Turín que se verá en el ciclo conserve la música original (en la que destaca la *Sinfonía del fuego*, de Ildebrando Pizzetti) y la coloración que le diera Pastrone a partir de diversos virados y teñidos. Se trata de la copia más fiel y completa que hoy se conserva de esta película magistral.

J. A.



Los últimos días de Pompeya

(*Gli ultimi giorni di Pompei*. Luigi Maggi, 1908)

Ficha técnica

Gli ultimi giorni di Pompei. Italia, 1908. **Dirección:** Luigi Maggi. **Tema:** De la novela de Bulwer Lytton. **Guión:** Arrigo Frusta. **Fotografía:** Roberto Omegna. **Escenografía:** Ettore Ridoni. **Duración original:** Mt. 366. **Producción:** Ambrosio Film, Torino. **Intérpretes:** Lidia de Roberti, Umberto Mozzato, Mirra Principi, Luigi Maggi.



Si en la realidad los volcanes tienen momentos imprevistos de actividad furiosa entremezclados con largos períodos de letargo, en el cine ocurre más o menos lo mismo: la fatal erupción del Vesubio, acaecida en el 79 d.C., ha conocido con la misma alternancia que los fenómenos sísmicos, una amplia serie de versiones cinematográficas.

Sin embargo, por amor a la justicia y a la pedantería de filmógrafo, la primera versión es inglesa: en 1902, Robert William Paul, probablemente basándose en un nuevo film de Georges Méliès (*L'eruption de la montagne pelée*), a su vez, inmediatamente copiada por Ferdinand Zecca (*La catastrophe de la Martinique*), ilumina siniestramente coladas de lava y dispara fragmentos de materia volcánica en las pantallas del Reino Unido con *The Last Days of Pompei*.

La película de Paul, como por otra parte las de Méliès y de Zecca, son "*actualidades reconstruidas*", con una duración de tres o cuatro minutos, con gran derroche de trucos y fumógenos; se trata, no obstante, de un género gramaticalmente mixto de fantasía y de realidad que posee un efecto especial propio, peculiar del cine, con expansión de visiones fantasmagóricas y gran final pirotécnico.

En 1906, el productor y posterior director, en los años diez y veinte, Roberto Troncone, un napolitano que ha abandonado los estudios universitarios para dedicarse a la nueva maravilla del siglo, filma una verdadera y desastrosa erupción del Vesubio. Con una máquina cinematográfica Gaumont sobre sus espaldas, apretando contra el pecho el trípode, Troncone se encamina a pie hacia las laderas del volcán, ya que el funicular que lleva desde Nápoles al Vesubio ha sido alcanzado y bloqueado por la lava, y filma todo lo que ve: casas destruidas, muros hechos añicos, huertas convertidas en una extensión de lava solidificada. Y por la noche, volviendo a casa, revela febrilmente el testimonio de esta nueva destrucción del “Vesevo Esterminador”, como define Plinio al terrible volcán. La noche siguiente todo el material será proyectado en las salas cinematográficas napolitanas, que en el año de gracia de 1906 son ya once.

En 1908, Arturo Ambrosio confía al abogado Sebastiano Ferraris, que utiliza el nombre artístico de Arrigo Frusta, la adaptación de la novela de Bulwer Lytton, para obtener un film de longitud superior a las medidas *standard* de la época, que giraban en torno a los doscientos metros máximo. Ettore Ridoni dibujará los decorados y Roberto Omega, que estará tras la máquina, conseguirá que la película esté llena de rutilantes virajes y que la historia se relate con todo su dramatismo.

Los intérpretes son la graciosa Lidia de Roberti, una turinesa que había tenido experiencias anteriores teatrales en compañías dialectales piemontesas, la opulenta Mirra Principi, el desvaído Luigi Maggi (que era además el director artístico de la película), y un joven y prometedor actor, Umberto Mozzato, que algunos años después encontraremos como Fulvio Axilla en **Cabiria**.

Los últimos días de Pompeya, presentada contemporáneamente en toda Italia -en Roma aparece en catorce salas cinematográficas- obtiene inmediatamente un éxito enorme. Los medios utilizados y el dinero invertido para su realización se notan y se ven.

Al día siguiente de su estreno, la prensa, que habitualmente ignora el cine, dedica un amplio espacio al suceso, revelando el interés por el tema del drama. Casi todas las críticas subrayan cómo ha sido espléndidamente resuelta la histórica escena del inicio de la erupción y cómo es realmente visible el espanto y la fuga de los espectadores del circo, golpeados por los fragmentos y las salpicaduras de la lava incandescente.

La película se exportó en centenares de copias a todo el mundo y allí dónde llegó, unánimemente público y crítica estuvieron de acuerdo en reconocer a la película de la Casa Ambrosio méritos artísticos excepcionales, confirmando y ampliando el éxito ya obtenido en su patria.

V. M.



La caída de Troya

(*La caduta di Troia*. Giovanni Pastrone/Luigi Romano Borgnetto, 1911)

Ficha técnica

La Caduta di Troia. Italia, 1911. **Dirección:** Giovanni Pastrone y Luigi Romano Borgnetto.

Argumento: "La Ilíada", de Homero, adaptada por G. Pastrone. **Longitud original:** Mt. 600 c. **Producción:** Itala Film, Torino.

Intérpretes: Giulio Vinà, Giovanni Casaleggio, Mme. Davesnes.



La caída de Troya constituye para la turinesa *Itala-Film*, no sólo el primer experimento de largometraje -aunque los seiscientos metros de la película no permitían todavía a la narración un amplio desarrollo-, sino que sobre todo es para Pastrone la prueba general del proyecto que ya está acariciando, y que verá la luz un par de años más tarde: **Cabiria**.

El argumento mitológico de **La caída de Troya** está narrado sintéticamente desde la partida de Menelao y la llegada de Paris durante la ausencia del rey espartano, hasta el incendio de Troya y el duelo final, que concluye con la muerte de Paris.

Una aureola fabulesca invade la narración, sobria y esencial. Especial atención se aplica en el estudio de la escenografía y del vestuario, con la finalidad de ambientar los personajes en la atmósfera requerida por la situación. Se presta aún mayor atención a los virajes, a veces muy violentos, dirigidos a exaltar las escenas más emocionantes.

El palacio de Príamo, con su escalinata y grandes columnas, tiene ya una austera grandiosidad, ignorada por los toscos decorados de fondo de pasta de cartón, entonces tan en uso, y que son el prelude de las extraordinarias y airosas visiones panorámicas de **Cabiria**.

A pesar de que la técnica y el cuadro fijo resultan todavía inmaduros, se tiene sin embargo la sensación de un intento de ilusión de "masa" en aquel correr frenético de hombres armados a caballo y a pie, que se ven afluir desde la gran puerta desmantelada, y de los que se intuye que hacen un giro en redondo para entrar en escena más veces y dar así la impresión de un ejército exterminado que irrumpe en la ciudad conquistada. Lo cual responde a los criterios del experto y perspicaz Pastrone, el patrón de *Itala*.

Al director artístico Borgnetto le había dictado instrucciones precisas: simplificar todo lo posible el conjunto dramático, valorizando en cambio las soluciones escenográficas, haciendo especial hincapié sobre los efectos visuales y sobre la profundidad de campo. Cuando surgió, **La caída de Troya** dejó perpleja a la crítica, pero tuvo el efecto de encantar a los espectadores, atraídos por las imponentes reconstrucciones de las fortalezas y de la solemne andadura de la narración. El caballo de madera aparece delineado con su amenazante perfil, sobre una campiña que se vuelve mágica por la oscuridad del amanecer; las divinidades aparecen y desaparecen como por un sortilegio; los amores de los héroes dan además forma a un encantamiento que combina las sugerencias de la teatralidad barroca con trucos o simulaciones. Finalmente, el incendio resulta creíble, con cautos acercamientos a reproducciones a escala reducida de modelos de escenografía, que exaltan los recursos expresivos autónomos, después de años de inadecuados tratamientos del decorado.

El mismo Pastrone se dará cuenta, después de la realización del film, de cuántos fueron los defectos amplificadas sin piedad por quienes lo invalidaron con sus reiteradas negativas. La actuación es pobre, sintética, privada de matices. Las escenas sí se han vuelto creíbles a la mirada, pero no por esta razón el ojo olvida ciertas roturas o faltas de continuidad, que reducen una escena de violencia a un embarazoso acercamiento al ridículo, desde las comparsas que rotan sin parar alrededor del escenario -para parecer un ejército- a las columnas que saltan como bastoncillos sobre las espaldas de los soldados que huyen.

De ahora en adelante, Pastrone dedicará gran parte de sus energías al estudio de soluciones escénicas más adecuadas para resolver los lamentables inconvenientes y, al mismo tiempo, desarrollará la estructura dramática con mayor atención.

V. M.



La Odisea

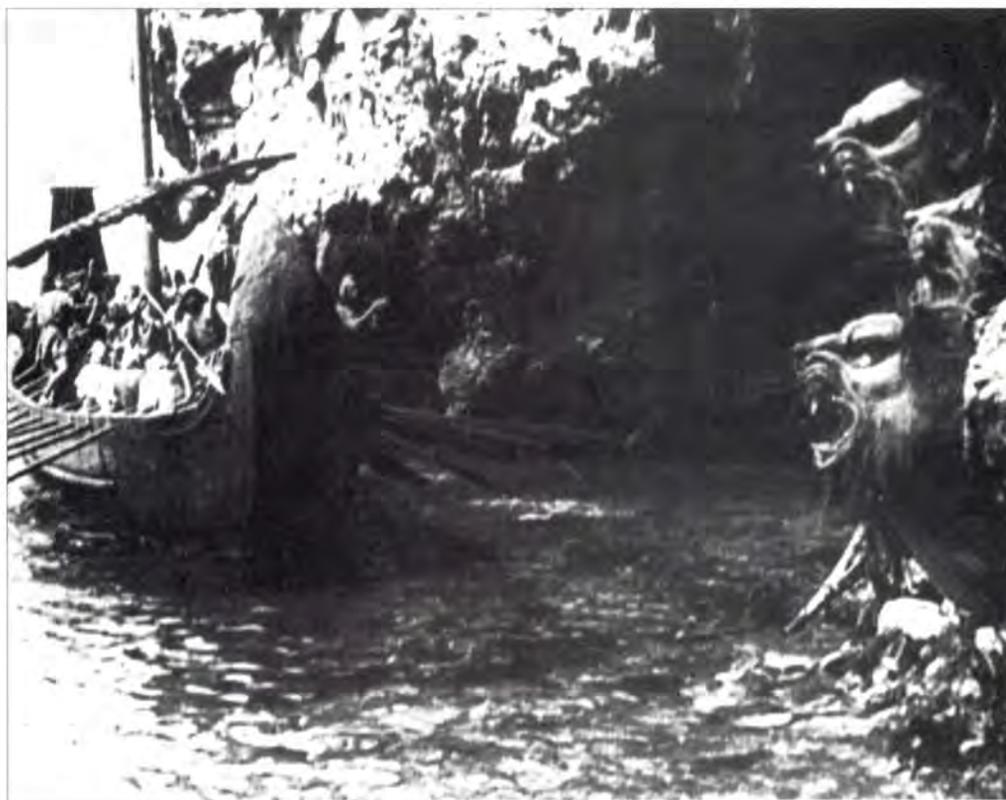
(*L'Odisea. Giuseppe de Liguoro, 1912*)

Ficha técnica

L'Odisea. Italia, 1912. **Dirección:** Giuseppe De Liguoro. **Tema:** Del poema de Homero.

Guión: Giuseppe De Liguoro. **Fotografía:** Carlo Montuori. **Producción:** Milano Film, Milano.

Intérprete: Giuseppe De Liguoro.



El verdadero y propio lanzamiento del largometraje, en Italia como Dinamarca y Alemania, se produjo en los primeros meses de 1911 y en él se vieron empeñadas nuestras mayores casas de producción. Entre las primeras dispuestas a emprender y presentar en las pantallas una película que apuntara directamente a la meta de más de mil metros, fue la *Milano-Film*, con la adaptación cinematográfica del primer cántico de “La Divina Comedia”, **L'Inferno**, realizada por Adolfo Padovan y Francesco Bertolini, con la colaboración de Giuseppe De Liguoro.

Animados por el gran éxito obtenido con esta película (que alcanzaba los mil trescientos metros y que había costado alrededor de cien mil liras -que ya se habían recuperado- y superada toda previsión de beneficios y de venta), los dirigentes de la casa milanesa no dudaron en poner en marcha una segunda película, basada en el poema homérico por todos conocido.

La realización se encargó al conde Giuseppe De Liguoro, quien tomó también el papel de Ulises. La *Milano-Film* no reparó en gastos y se benefició mucho de la aportación del operador Carlo Montuori (quien alrededor de cuarenta años después filmó **Ladri di Biciclette**), el cual experimentó con brillante éxito el empleo de la luz artificial, de manera que se pudo permitir realizar tomas sin preocuparse de las condiciones atmosféricas y que pudo filmar sin pensar en el alba y en el ocaso.

“Escenas espectaculares, efectos pictóricos sensacionales, virajes ejecutados a la perfección que dan a la película un realismo sorprendente, la fuerza dramática de la historia, el más grande poema épico-alegórico de todos los tiempos, la infalible ilusión de realidad de la escenografía, la excelente calidad de la fotografía, la actuación excepcional”: estas son las frases que se pueden escuchar en las críticas italianas y extranjeras que acogen la película en su estreno en los círculos comerciales; con anterioridad, **L’Odissea** fue estrenada en la Exposición Internacional de la Industria y del Trabajo que se desarrolló en el Parque del Valentino en Turín en Septiembre-Octubre de 1911, y un jurado compuesto por Louis Lumière, el fotógrafo Paul Nadar y otras personalidades le concedieron un premio de dos mil liras-oro.

Cuando **L’Odissea** llegó a las pantallas americanas, anunciada como una “\$ 200.000 production”, el *New York Sunday American* le dedicó dos páginas llenas de reproducciones fotográficas y de frases rimbombantes, mientras el crítico Stephen Bush en “*The Moving Picture World*”, después de haberse entretenido en exaltar las virtudes, se deja llevar a observaciones generales sobre el fenómeno de las películas italianas en U.S.A.: “Es bastante curioso que películas como **L’Inferno**, **La Gerusalemme liberata** y **L’Odissea** hayan sido realizadas todas en el extranjero por productores italianos. Además, su éxito entre nosotros reivindica integralmente el derecho del cine a ser reconocido como arte. El arte es universal y juega con las limitaciones de la lengua y de la geografía. Por todo lo que sabemos, estas películas han obtenido un mayor éxito entre nosotros que en otras partes y en su propio país de origen. Es desde luego muy singular que unos productores a cinco mil millas realicen unas obras cinematográficas sobre las cuales nuestro pueblo pone el sello de su inmediata y decidida aprobación”.

V. M.

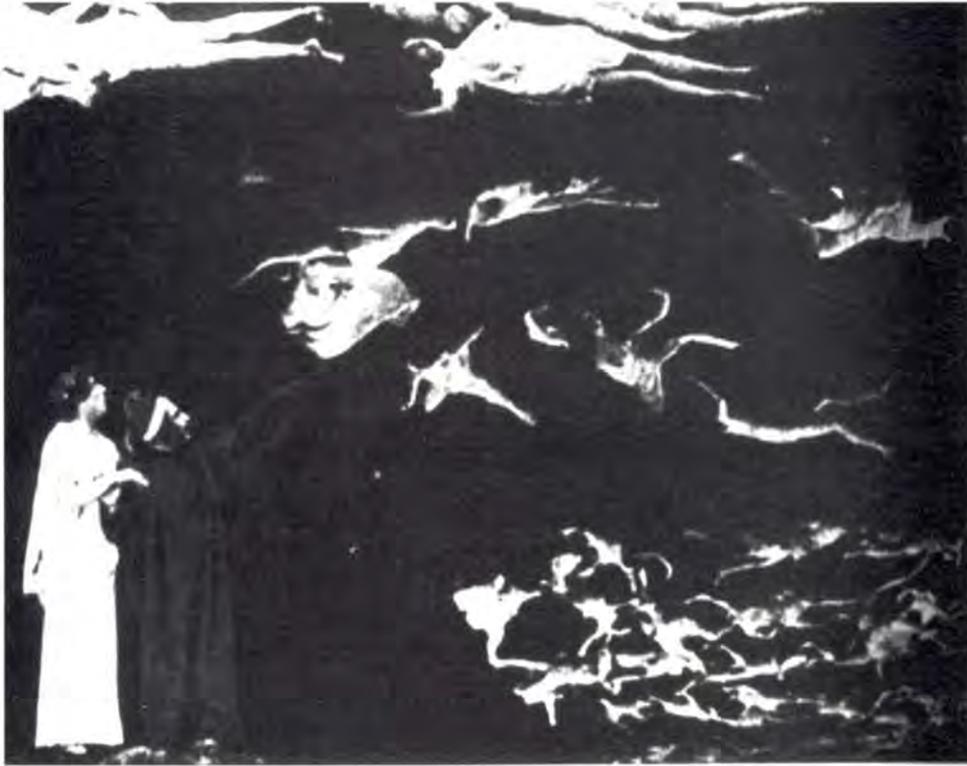


El Infierno

(L'Inferno. Francesco Bertolini/Adolfo Padovan, 1911)

Ficha técnica

L'Inferno. Italia, 1911. **Dirección:** Francesco Bertolini y Adolfo Padovan, con la colaboración de Giuseppe De Liguoro. **Argumento:** El Primer Canto de "La Divina Comedia", de Dante Alighieri. **Fotografía:** Emilio Roncarolo. **Escenografía:** Sandro Properzi. **Producción:** Milano Film, Milano. **Longitud original:** Mt. 1.400 c.
Intérpretes: Salvatore Anzelmo Papa, Arturo Pirovano, Giuseppe De Liguoro, Attilio Motta.



La Sociedad *Milano Film* se constituía en 1910 sobre las cenizas de la *Saffi/Comerio*, y había heredado de ésta el proyecto y un grupo de secuencias titulado **El Infierno**.

Estas escenas habían sido presentadas en setiembre de 1909 al Concurso Cinematográfico de Milán y obtuvieron un premio. Probablemente animados por el buen éxito, los dirigentes de la recién constituida Casa milanesa, volvieron a producir el film, cuya elaboración fue larga y fatigosa, vaciando los fondos del *budget* de producción, que ascendió a 100.000 liras.

Una vez terminada la producción, que refleja el primer canto del poema dantesco, se decidió que el film, que tenía la longitud -jamás alcanzada hasta entonces- de aproximadamente 1.400 metros, debía ser proyectado íntegramente, en un único espectáculo.

Para el lanzamiento de **El Infierno**, previsto para los primeros meses de 1911, *Milano-Film* se confió a Gustavo Lombardo, el audaz distribuidor napolitano, quien elaboró una gran campaña publicitaria desde la propia realización del film, utilizando la lujosa revista "Lux" (de la que era propietario), publicando indiscreciones del *set*, o comentarios entusiastas de periodistas o personalidades de la cultura admitidos a algún pase privado del film.

Lombardo contactó también con los concesionarios de las distintas zonas de la península y proveyó a los cines que acogerían las primeras proyecciones de marzo de 1911, desde octubre del año anterior, de *affiches* enormes y fotos en tricromía de las escenas más emocionantes del film.

Esta excepcional promoción del primer largometraje italiano corrió el riesgo de transformarse en una colosal inversión en el vacío, cuando una pequeña casa cinematográfica de Velletri, la *Helios*, después de haber realizado de prisa, con furia y en la más absoluta clandestinidad un **Infierno** de 400 metros, lanzó el film en enero de 1911, beneficiándose su mísera falsificación del lanzamiento publicitario de Lombardo.

Pero cuando dos meses después el verdadero **Infierno** de *Milano-Film* aparece en los más prestigiosos teatros italianos, bajo los auspicios de la *Sociedad Dante Alighieri*, el interés por esta primera excepcional prueba de la cinematografía italiana se extendió con rapidez, desde las salas cinematográficas a todos los periódicos que dedicaron páginas y páginas al suceso, recogieron entrevistas de los cineastas y declaraciones, casi todas entusiastas, de las mayores personalidades de la cultura de la época.

El éxito de **El Infierno** alcanzó dimensiones internacionales: en Francia, Lombardo organizó una “*ante-premier*” en la Sala Fenet para “*le tout Paris*”; en Londres, el film permaneció dieciocho semanas en el Teatro Lux, y se hicieron también proyecciones matutinas para grupos escolares; en Nueva York, el lanzamiento del film coincide con la publicación de “*La Divina Comedia*” en inglés.

Originariamente dividido en tres partes y cincuenta y cuatro escenas, **El Infierno** vuelve a proponer e ilustra sobre la pantalla los momentos y los personajes más notables del poema de Alighieri, siguiendo al pie de la letra el esquema del canto, desde la desaparición en la “*Selva Oscura*” hasta la salida del infierno, y representa un compendio de los mejores momentos (desde el punto de vista técnico y estilístico) alcanzados por el cine en aquel primer período de su desarrollo, señalado hasta entonces por el cortometraje.

La empresa, extraordinaria para la época, correspondía y concretizaba la ambición de los dirigentes de la *Milano Film*, los cuales habían asumido las riendas de la productora milanese, explícitamente mirando a la realización de films “artísticos”, es decir inspirados en argumentos “nobles”, en modelos culturales altos, susceptibles de interesar también a aquellas élites de la cultura y de la política que, hasta entonces, habían despreciado el cine, diversión popular y, por lo tanto, “vulgar”.

V. M.



Espartaco

(*Spartaco*, Enrico Vidali, 1913)

Spartaco. Italia, 1913. **Direcció :** Enrico Vidali. **Argumento:** Renzo Chiosso. **Fotografía:** Raimundo Scotti. **Escenografía:** Domenico Gaido. **Producción:** Pasquali Film, Torino.
Intérpretes: Mario Guaita "Ausonia", Cristina Ruspoli, María Gandini, Alberto Capozzi, Luigi Mele.



Mario Guaita, "Ausonia", actor que dio vida al primer **Espartaco**.

¿Podía una figura mítica como la del gladiador de Tracia, el libre Spartaco, campeón de la libertad, quedar excluida de una versión cinematográfica? Ni imaginarlo siquiera. Y fue por esto que Ernesto María Pasquali, emprendedor pionero del cine turinés, decidió llevar a la pantalla las vicisitudes - "muy noveladas", observó un crítico quisquilloso (¿pero no es así también para la película de Kubrick?)- del ex-mercenario del ejército romano, símbolo del espíritu de lucha y de la liberación de los esclavos. El papel del protagonista se confió a un rostro nuevo en la pantalla: se llamaba Mario Guaita y había nacido en Milán en 1881; abandonados, tras la inscripción en la Universidad, los estudios de medicina, este atlético joven había constituido, con otros dos actores de variedad, el *Trio Ausonia*, especializándose en figuraciones plásticas y reproducciones vivientes de cuadros célebres, un número de atracción muy seguido por el público en los primeros años del siglo.

“Tranquilo, lento en el gesto, rosáceo, fresco, sonriente” -así lo recuerda un guionista-, Mario Guaita, *“gladiador del primer Novecientos”*, como gustaba presentarse en los escenarios, era el intérprete ideal para Spartaco y el papel le fue como anillo al dedo.

Enrico Vidali llenó la película de imponentes escenas de masas y utilizó al mejor pintor, Domenico Gaido, excelente figurinista de la revista de moda *La Donna*, para diseñar unas estilizadas escenografías.

Aunque algunas críticas fueron tibias, destacando que las vicisitudes no tenían la dignidad de un relato clásico y se recurría demasiado a menudo a escenas de acción -consideradas entonces por los críticos como *“prácticas bajas”*-, el público italiano se apresuró a asistir en masa a la proyección de la película, que tuvo larga vida en las pantallas de la península, tanto que todavía en los años veinte se proyectaba.

Igualmente entusiastas fueron las acogidas en el extranjero, donde estas espectaculares producciones realizadas con exteriores naturales, piezas arquitectónicas reales y trajes suntuosos, hacían indudablemente buen juego con vicisitudes análogas, especialmente si estaban producidas en los Estados Unidos, donde las reconstruían someramente en estudio.

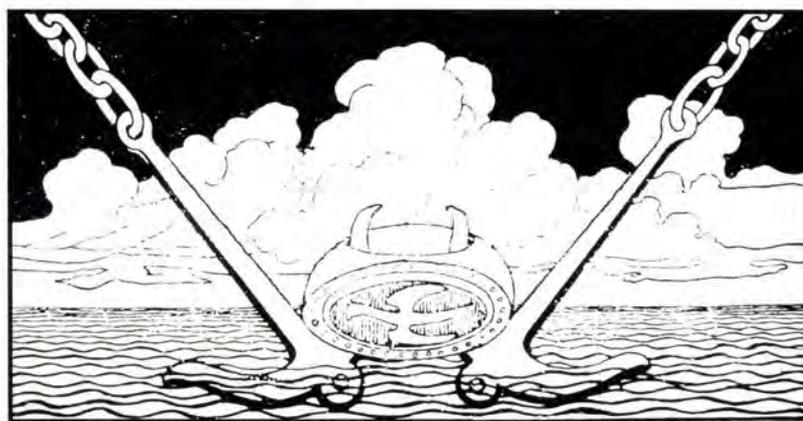
Pero, volviendo a Ausonia -fue con este nombre con el que Mario Guaita interpretó todas las otras películas de su carrera, así felizmente iniciada con Spartaco- merece la pena citar algunas palabras de la crítica, para darse cuenta de su éxito después de que la película hubiese iniciado su triunfal gira también en el país danubiano, con el mismo Mario Guaita acompañándola y promovéndola:

“Cuando Ausonia está vestido con ropa civil, moderna, no muestra para nada la potente musculatura que posee. Pero cuando se desnuda tiene un tórax espléndido, bello, armónico y atlético”.

“Ausonia tiene el más bello cuerpo del mundo: ha obtenido meritoriamente el primer premio de belleza masculina en la Academia de las Bellas Artes de París. Escultores italianos y franceses han esculpido, sobre su modelo, estatuas de Apolo y de gladiadores”.

“¿Pero quiénes son Psilander y compañía en comparación a Ausonia? El es el único en su género, él ‘non plus ultra’ en belleza plástica y clasicismo de facciones. Ausonia sobrepasa también al renombrado atleta Eugene Sandow”.

V. M.

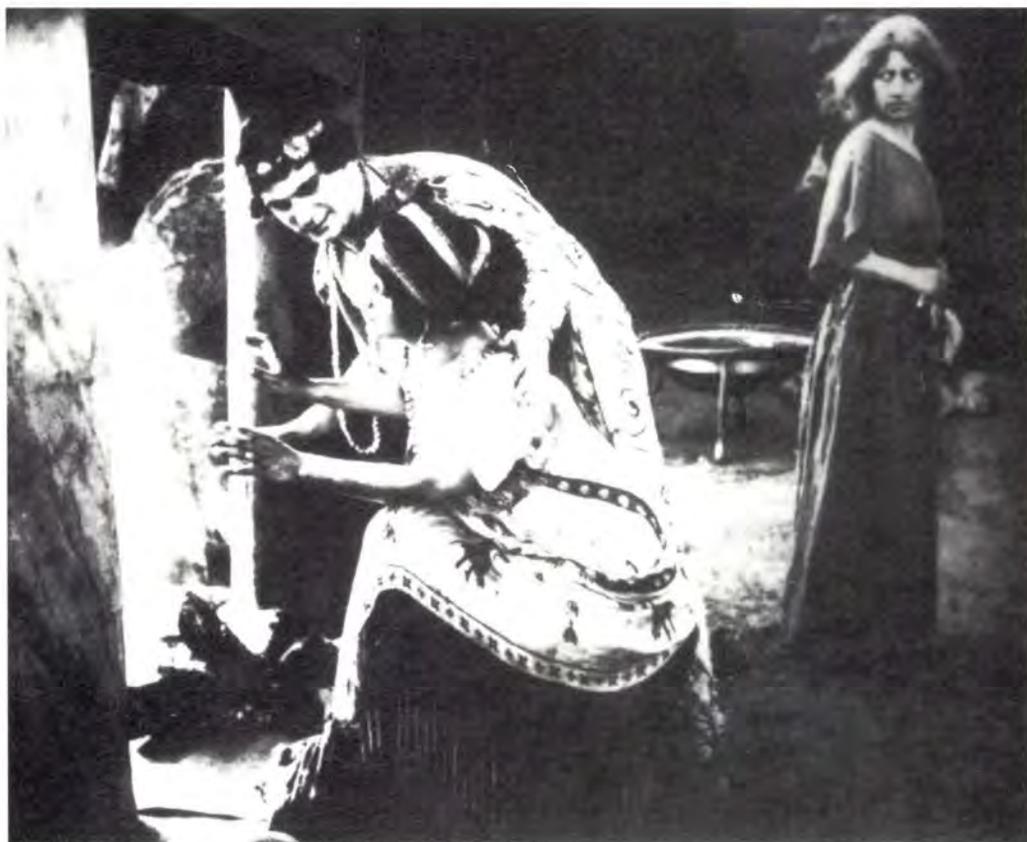


Los últimos días de Pompeya

(*Gli ultimi giorni di Pompei. Eleuterio Rodolfi, 1913*)

Ficha técnica

Dirección: Eleuterio Rodolfi. **Argumento:** De la novela de Edward Bulwer Lytton. **Guión:** Arrigo Frusta. **Fotografía:** Giovanni Vitrotti. **Coreografía** (especialmente para la película): M^a C. Graziani-Walter. **Duración original:** mt. 1.600 c. **Producción:** Ambrosio-Film, Turin. **Intérpretes:** Fernanda Negri-Pouget, Eugenia Fiorio-Tettoni, Ubaldo Stefani, Cesare Gani-Carini, Antonio Grisanti, Vitale De Stefano



Han pasado sólo cinco años desde que la *Ambrosio* llevó a la pantalla la popular novela de Bulwer Lytton: quizás muy pocos para planificar una reproducción. Pero en este espacio de tiempo, el cine ha vivido una evolución igual, si no superior, a la que veinte años después conocerá con la introducción del sonoro. El cine en 1913 ha cumplido dieciocho años y ya es mayor de edad; disminuyen continuamente las películas de una o dos bobinas. El largometraje se ha consolidado como el *standard* oficial de producción y el relato cinematográfico ya no es un conjunto de pequeños cuadros con leyendas que explican. Su lenguaje se ha articulado, las leyendas han pasado de ser explicativas a diálogos, los actores se benefician de los primeros planos y las casas los indican con nombre y apellido en los títulos de crédito; está por nacer el divismo, porque los espectadores, mayormente atraídos por las historias que les vienen relatadas, se identifican con los héroes y las heroínas de la pantalla, que crean en ellos unos modelos de conducta a imitar.

Por lo tanto, ya es hora de volver a hacer, esta vez con una duración que en los boletines publicitarios se indica exageradamente en tres mil metros, y que en realidad es poco más de la mitad (o sea, una duración considerable), la dolorosa historia de los pompeyanos alcanzados por la ira del volcán, castigador de sus pecados.

El Director Artístico de este "Pompeya-bis" es Eleuterio Rodolfi, quien en la *Ambrosio* es un verdadero *factotum*; normalmente es el actor brillante junto a Gigetta Morano, pero en esta ocasión se convierte también en el director de la película más comprometida de la casa.

En cuanto se difunde la noticia de que *Ambrosio* está realizando la película, también la competencia, *Pasquali* de Turín, empieza a realizar una **Los últimos días de Pompeya** suya. Pero no vale; se anuncia una tercera, a cargo de la recién nacida *Gloria Film*, también ésta turinesa, a la que después, sabiamente, renuncia.

La *Pasquali*, que ha iniciado su película después de la de *Ambrosio*, reduce sus tiempos de elaboración, y en sólo ventiocho días completa las tomas.

Las dos películas salen contemporáneamente en Agosto de 1913 y las dos cosechan favorables acogidas en Italia y en el extranjero. Pero es obvio que entre las dos casas el *affaire* sólo puede terminar en una disputa judicial. La *Ambrosio* acusa a la *Pasquali* de haber utilizado para su película un título específico, ya asumido por la propia *Ambrosio* para una película artística de fabricación propia.

La infracción lamentada por *Ambrosio* se refiere a la sola reproducción abusiva del título y no a la imitación de la obra, cuyos derechos habían sido, desde hacía mucho, hechos de dominio público.

El juicio, que duró mucho tiempo, con la intervención de expertos de renombrada fama, fue uno de los primeros en Italia que se refería a una obra cinematográfica y su tutela.

Habiendo la *Pasquali*, mientras tanto, modificado el título de su película en **lone, o gli ultimi giorni di Pompei**, el juez se las arregló con mucha facilidad, decidiendo que la coincidencia de títulos no constituía delito e invitó a la Sociedad *Ambrosio* a emprender otra acción legal, por lo civil, de resarcimiento de daños por competencia desleal.

No sabemos cómo concluyó la disputa. Lo cierto es que la gran propaganda dada al litigio favoreció tanto a la *Ambrosio* como a la *Pasquali*. Y no fueron éstos los últimos **Ultimos días de Pompeya**. Otros, muchos otros, aparecerían en los años sucesivos.

V. M.



Maciste

(*Maciste. Vincenzo Denizot, 1915*)

Ficha técnica

Maciste. Italia, 1915. **Dirección:** Vincenzo Denizot, Luigi Romano Borgnetto. **Supervisión:** Giovanni Pastrone. **Fotografía:** Augusto Battagliotti, Giovanni Tomatis. **Producción:** Itala-Film, Turín. **Duración original:** mt. 2.010.

Intérpretes: Bartolomeo Pagano, Leone Papa, Amelia Chellini, Clementina Gay, Didaco Chellini.



Bartolomeo Pagano en *Maciste Imperatore*, de Guido Brignone (1924)

Es verdad que el nombre de Bartolomeo Pagano no nos dice hoy nada: sin embargo, todos conocemos el de Maciste, el legendario “*libertador del valiente país de los Marsi*” (hoy en día Abruzzo), como lo definió Gabriele D’Annunzio al crear los personajes de **Cabiria** (1914).

La película en la cual Giovanni Pastrone, con el seudónimo de Piero Fosco, “*vigila la ejecución*”, es una de las que han marcado la pauta en la historia del espectáculo cinematográfico: por la grandiosidad de la puesta en escena, por la cuidada realización, por las innovaciones técnicas y el uso de los efectos especiales, debidos al genial Segundo de Chomón, por la nobleza de las leyendas y también -¿y quién podría negarlo?- por el personaje del “*gigante bueno*”, que entusiasmó a los espectadores y fue aclamado “divo” de la noche a la mañana.

¿Quién era entonces Bartolomeo Pagano? Un señor de treinta y seis años que había trabajado siempre en el puerto de Génova, su ciudad natal. Había empezado haciendo de descargador, y con su poderoso físico manejaba las cajas como pajitas; luego, con los años, había subido de grado y se había convertido en jefe-expedidor. Pero aunque sus nuevas funciones no lo preveían, cuando se daba el caso, por el excesivo peso de algún saco o por incitar a algún “pelandrón”, hacía él el trabajo. Su complexión física era desproporcionada, pero armónica. Y cuando se decidió erigir en el puerto de Génova una estatua al trabajador de los muelles, Pagano fue elegido como modelo.



La primera aparición del personaje de Maciste fue en el film de G. Pastrone **Cabiria** (1913-14)

Fue así como Domenico Gambino y Luigi Romano Borgnetto, dos fieles colaboradores de Pastrone, lo encontraron, enviados a la búsqueda de un coloso que pudiera interpretar el personaje de Maciste, para el cual habían realizado un concurso, sin mucho éxito.

Gambino y Borgnetto invitaron enseguida a Pagano a ir a Turín para hacer una prueba: éste dudó, luego se habló de dinero, y al fin aceptó. El resto es historia del cine: Pagano se convirtió en Maciste.

El propio Pastrone, que no esperaba una afirmación tan clamorosa del personaje, tanto que, apenas terminadas las tomas de **Cabiria**, había confiado a Pagano a André Deed (Cretinetti) para un pequeño papel de policía corpulento y chapucero en **Cretinetti e gli stivalli del brasiliano** (1915). Pastrone se sentó enseguida a la mesa e inventó una historia en la que una rica muchacha, maltratada por un pérfido tutor que quiere quitarle el patrimonio, yendo al cine a ver **Cabiria**, con Maciste en acción, entiende que sólo el gigante de la película podrá libertarla de la trampa: así que va a buscarle a la *Itala*, y el buen coloso, vestido de rectificador, no duda en convertirse en el ángel custodio de la desventurada muchacha y en poner, a su manera, todas las cosas en su sitio. La película, titulada **Maciste**, será la primera de una larga serie que encontrará, cada vez más, el favor del público y la benevolencia de la crítica, al empezar con **Maciste alpino** (1916), donde, aunque con grotescas exageraciones de tortas y patadas en el trasero, nuestro héroe consigue casi vencer la guerra.

En breve, la popularidad del personaje se extiende también a otros países: en Francia, Louis Delluc definió a Maciste como el "*Guity del bíceps*"; en Méjico, el mayor éxito de 1917 es una película local, donde el campeón de lucha libre Ugartechea volvía a tomar el personaje literalmente, en una película titulada **Maciste turista**. El hércules alemán Michael Bohnen fue apodado "Maciste" y así se quedó.

Pagano duró en la pantalla quince años y se retiró, en el verano de 1928, a la Villa Maciste, que se había hecho construir en Sant'Ilari, Liguria. Una serie de malos años le estropearon el físico, una paratifoidea lo redujo a una delgadez alucinante, la artritis lo ató a una silla de ruedas. Quizá no fue jamás un actor, en el sentido común de esta palabra, sino, como afirmaba un biógrafo suyo, "*la personificación viviente de un héroe mítico*".

Cuando murió, en 1947, era el señor Bartolomeo Pagano, que había concluído su existencia terrena: Maciste, sin embargo, ha quedado en el recuerdo y en el lenguaje de todos los días como el sinónimo de la fuerza y del coraje.

V. M.

Mesalina

(*Messalina*. Enrico Guazzoni, 1923)

Ficha técnica

Messalina. Italia, 1923. **Dirección:** Enrico Guazzoni. **Argumento y Guión:** Enrico Guazzoni. **Escenografía:** Guido Del Monaco. **Fotografía:** Alfredo Lenci, Victor Armenise. **Producción:** Guazzoni-Film, Roma. **Duración original:** mt. 3.373. **Intérpretes:** Rina de Liguoro, Gino Talamo, Gianna Terribili-Gonzales, Lucia Zanussi, Gildo Bocci, Bruto Castellani, Aristide Garbini, Alfonso Trouché, Calisto Bertramo, Mario Cusmich.



Enrico Guazzoni (1876-1949) puede ser considerado un auténtico pionero del cine italiano. En 1905 entra en la "Manufactura para películas cinematográficas Alberini y Santoni" de Roma (que el año siguiente se convierte en la Cines), en calidad de escenógrafo y diseñador de patentes y de telones de foro. En breve, pasa a la actividad de director artístico, alcanzando prestigio y fama internacional a principios de los años diez, firmando algunas películas "in costume" de relevante compromiso productivo: **Agrippina** (1909), **La esposa del Nilo** (1910), **La Jerusalén liberada** (1912) y sobre todo **Quo Vadis?** (1913), el primer largometraje italiano en el sentido moderno del término, que obtuvo gran éxito en todo el mundo y fue el prototipo en el que se inspiraron, en la estructura narrativa y también en algunos personajes típicos, casi todas las películas históricas italianas del período mudo.

A estas obras, Guazzoni hizo seguir algunas películas del género: **Marco Antonio y Cleopatra** (1918), **Caio Julio César** (1914), **Fabiola** (1917), una segunda versión de la **Jerusalén liberada** (1918), **El saco de Roma** (1920), permaneciendo fiel en los posteriores años veinte a su especialidad, cuando fundó una casa propia de producción, sin volver a encontrar, sin embargo, la frescura y la calidad de las películas de sus inicios.

Mesalina es un proyecto suyo antiguo, un sueño guardado en el cajón alrededor de diez años y que logra realizar en uno de los peores momentos del cine italiano: son los años en que la mayor parte de los actores, directores, técnicos, a causa de la profunda crisis en la que se debate la cinematografía nacional han emigrado a Alemania en busca de trabajo. Las estructuras productivas están al límite, mientras los cines están siempre copados por las películas americanas, introducidas por verdaderos conquistadores.

Y, sin embargo, tozudamente, Guazzoni logra encontrar, aunque sea a plazos, los capitales para llevar adelante su proyecto. **Mesalina** se resiente de esta elaboración a intervalos, muchas veces interrumpida y vuelta a empezar en los episodios más sobresalientes, escogidos para ilustrar la vida de la disoluta emperatriz romana -el asesinato de Calígula, la subida al trono de Claudio, el episodio de la sacerdotisa Mirit, los varios amores de la protagonista con Marco, Silio y por fin con el auriga Ennio-, que aparecen desligados y fragmentados, mientras a menudo, la misma figura de Mesalina pasa a segundo lugar.

A todo esto hay que añadir la pesada intervención de la censura, la cual corta sin piedad las escenas particularmente

osadas las cuales estaban astutamente diseminadas en la película y que eran la prerrogativa de la actriz Rina De Liguoro, la diva que en los años veinte había recogido la herencia de las Bertini, de las Borelli y de las Menichelli, todas retiradas del cine a consecuencia de sus matrimonios con condes y barones.

A despecho de la realización caótica, de la interpretación melodramática, de la redundancia de episodios desconectados, de los cortes de Madama Anastasia, **Mesalina**, que en su patria obtuvo un éxito modesto, logró, sin embargo, imponerse en el extranjero: por ejemplo, en los difíciles países de lengua anglosajona, donde fue presentada como **La caída de una emperatriz**, o en la Unión Soviética, única película italiana importada en los años veinte. Y abrió a la Condesa De Liguoro el camino a una carrera internacional. Además de varias películas realizadas en su patria, la actriz apareció en producciones francesas, alemanas, y austríacas, para concluir su aventura cinematográfica en Hollywood, bastante miseramente, en las versiones españolas de las películas de Laurel y Hardy.

Cuarenta años después de **Mesalina** se acordará de ella Luchino Visconti para ofrecerle, poco antes de su muerte, una breve pero incisiva "silueta" en **El Gatopardo** (1963).

V. M.



Maciste alpino

(*Maciste alpino*. Luigi Maggi/Luigi Romano Borgnetto, 1916)

Ficha técnica

Maciste alpino. Italia, 1916. **Dirección:** Luigi Maggi y Luigi Romano Borgnetto. **Guión y supervisión:** Giovanni Pastrone. **Fotografía:** Giovanni Tomatis, Carlo Franzoni, Augusto Battagliotti. **Efectos especiales:** Segundo de Chomón.

Intérpretes: Bartolomeo Pagano, Enrico Genelli, Valentina Frascaroli, Pido Schirron, Marussia Allesti, Evangelina Vitagliani y Felice Minotti.



El personaje de Maciste no sabía, cuando nació, la popularidad que adquiriría en el cine italiano. Creado por Pastrone como personaje secundario para su **Cabiria**, ya en esta misma película atrajo hacia sí toda la atención en las múltiples secuencias de acción, en las que sus músculos llenaban la pantalla. Para el papel, Pastrone eligió a Bartolomeo Pagano, un casi analfabeto descargador del puerto de Génova. Pagano no necesitaba actuar. Le bastaba con plantarse frente a la cámara y liarse a mamporros. Entonces, los ojos de todos los espectadores se clavaban en su formidable anatomía y las bocas se entreabrían de asombro.

Desde entonces, hasta 1926, Pagano interpreta a Maciste en veintitrés películas. De la jaula de los leones a los Alpes, convertido en atleta, medium, sonámbulo o príncipe aventurero, enamorado, de vacaciones o salvado de las aguas, enfrentándose incluso al propio Maciste, el personaje de Pagano se convierte en uno de los más sólidos mitos del cine italiano. Tras él, el personaje pasa al olvido para ser recuperado en los años sesenta, aunque con mucha menos garra, bajo la piel de actores como Gordon Scott o Steve Reeves. De entre tantos "macistes" como interpretó Pagano es **Maciste alpino** (1916) uno de los más atípicos. Si el humor siempre estaba presente en estas películas, **Maciste alpino** contiene además una buena dosis

de ironía, no sólo hacia el personaje, sino también hacía el género épico que en la época llenaba las salas italianas. Desde la liberación por Maciste de sus compañeros prisioneros de los soldados austriacos, a los que deja materialmente colgados, hasta el asalto final para rescatar del castillo del conde de Patrolungo a éste y a su hija, goloso objetivo ésta del apetito de un par de ebrios oficiales, las peleas contienen innumerables gags, que se acercan incluso al vodevil en los momentos finales de la liberación de Giulietta, con puertas que se abren y cierran, disputas por la chica, personajes que se esconden...

Supervisada por Pastrone (al que incluso algunas fuentes citan como realizador), la película está dirigida por Luigi Maggi y Luigi Romano Borgnetto. Maggi, responsable del primer gran éxito del cine colosalista italiano (**Los últimos días de Pompeya**, 1908), domina con la misma habilidad los momentos de humor rodados en estudio y las secuencias de exteriores, entre las que destacan las escaladas de las paredes alpinas, rodadas en tono documental. Es entre estas secuencias en las que se insertan los trucajes realizados por Chomón, que muestran a los soldados italianos pasando de un pico a otro, avanzando por largas cuerdas abiertas al vacío. Chomón utilizó uno de sus inventos consistente en sobreimpresionar al paisaje fotografías recortadas y animadas. El efecto es uno de los momentos cumbre de la película.

De inmediato éxito popular, la película generó un agrio debate entre los que la veían como una película de exaltación patriótica y aquellos que la acusaban de ironizar acerca del patriotismo en un momento tan delicado, llegando incluso a pedir su prohibición. Vista hoy, da la impresión de que los segundos estaban más cerca de la realidad, pero no será a nosotros a quienes moleste esa cierta ironía antimilitarista. No parece, sin embargo, que esa ironía fuese captada en su tiempo. En la prensa italiana de la época podía leerse: *“Este film puede ser considerado como una novedad del género. Es un bello drama, un destacado film de guerra y un bonito romance de amor”*.

Es, evidentemente, el final feliz de esa historia de amor el que cierra la película. Los dos enamorados se abrazan y besuquean, encaramado cada uno a uno de los sólidos hombros del forzado Maciste.

J. A.



Quo Vadis?

(Quo Vadis?. Enrico Guazzoni, 1912)

Ficha técnica

Quo Vadis?. Italia, 1912. **Dirección:** Enrico Guazzoni. **Argumento:** De la novela de Henryk Sienkiewicz. **Guión:** Enrico Guazzoni. **Fotografía:** Alfredo Lenci. **Escenografía:** Camillo Innocenti. **Duración original:** mt. 2.250. **Producción:** Cines, Roma.

Intérpretes: Amleto Novelli, Lea Giunchi, Gustavo Serena, Carlo Cattaneo, Bruto Castellani, Amelia Cattaneo, Augusto Mastripietri, Ignazio Lupi, Cesare Moltini, Olga Brandini, Leo Orlandini.



En el inicio de 1912, la *Cines* encarga la realización a Enrico Guazzoni del **Quo Vadis?**. La sociedad romana ha adquirido los derechos para realizar una película de la afortunada novela del polaco Henryk Sienkiewicz, a un precio de vértigo. Otro vértigo igual le vendrá a la *Unión Cinematográfica Italiana*, una docena de años después, cuando se aventure en una nueva versión, la que tiene a Emil Jannings en el papel de Nerón.

Si los herederos de Sienkiewicz han pretendido una cifra astronómica, y la *Cines* ha pagado sin parpadear, la película deberá ser una superproducción, un coloso de los que deberán dejar literalmente maravilladas las plateas cinematográficas, hasta ahora acostumbradas a ver novelas o trabajos teatrales condensados en una o dos bobinas.

Por lo tanto, carta blanca a Guazzoni. En el hipódromo de las carreras de los Parioli en Roma, prepara la vasta arena donde se desarrollarán los juegos gladiadores; en otras zonas de la ciudad, que hoy son un hormiguero de palacios, monta la fachada del Senado, levanta templos paganos y otras construcciones de la época.



En cuanto a los actores se refiere, no hay preocupaciones: tiene a Amleto Novelli en el papel de Vinicio, Lea Giunchi en el de Licia, Gustavo Serena, que será un apropiadísimo "Petronio arbiter", y luego Cattaneo como Nerón, Lupi, Mastripietri, etc.: los mejores que ofrece la cinematografía romana. Para el papel de Ursus elige a Bruto Castellani, actor que representa varios papeles, grande y gordo, quien ya había aparecido en otras películas precedentes, con el "físico del papel".

Cuando, por fin, al principio de 1913, la película aparece en las salas cinematográficas de toda Italia -utilizando para los estrenos los teatros de ópera de las mayores ciudades- es un triunfo. **Quo Vadis?** es para la época una auténtica novedad, un espectáculo completo: el relato es inatacable, motivos religiosos, orgías en los comedores, los cristianos dirigiéndose a la masacre en el Coliseo, las luchas entre los gladiadores, las palabras divinas, el castigo final, la purificación...

Todo realizado con una amplitud de medios, un sentido del espectáculo y un cuidado de reconstrucción que hizo exclamar admirado al crítico del berlinés "Die Licht Bildbühne": "Ningún otro sabría llevar puesta la túnica como los actores italianos". **Quo Vadis?**, casi contemporáneamente con los estrenos italianos, pasó todas las fronteras -había sido vendido con anterioridad sin haber sido visto, en absoluto, en todo el mundo-, encantando y entusiasmando públicos europeos, rusos y americanos.

Serias publicaciones como "Motography" o "The Motion Picture World", pero también periódicos cotidianos de todos los países, dedicaron al acontecimiento páginas y páginas sin ahorro de hipérboles. En los Estados Unidos, la película salió en Abril de 1913, siendo el primer largometraje presentado en un teatro de Broadway, el Astor, al exagerado precio de un dólar y medio la butaca.

"Los productores americanos -escribió el "New York Telegraph" al día siguiente del estreno- aprenderán una cosa de esta película, si quieren sacar partido de esta experiencia. No es necesario tener a todos los actores en la línea de diez pies. En **Quo Vadis?** hay una mayor perspectiva obtenida con la cámara emplazada más lejos respecto de los actores y la acción contribuye en un cincuenta por cien del valor espectacular de la producción".

En Londres, la película fue proyectada en el *Albert Hall*, con la presencia de Jorge V y de la Reina, quienes quisieron felicitar al director y a los actores. Uno de los más festejados fue el propio Castellani, a quien sus Majestades se dirigieron a él llamándole "Ursus" y expresándole su simpatía.

V. M.

Maciste en el Infierno

(*Maciste all'inferno. Guido Brignone, 1926*)

Ficha técnica

Maciste all'inferno. Italia, 1926. **Dirección:** Guido Brignone. **Argumento:** "Fantasio" (Riccardo Artuffo). **Fotografía:** Massimo Terzano, Ubaldo Arata. **Escenografía:** Giulio Lombardozi. **Efectos especiales:** Segundo de Chomón. **Duración original:** mt. 2.475. **Producción:** F.E.R.T.-Pittaluga, Torino. **Intérpretes:** Bartolomeo Pagano, Elena Sangro, Pauline Polaire, Franz Sala, Lucia Zanussi, Umberto Guarracino, Mario Sajo, Domenico Serra, Felice Minotti, Andrea Miano.



Cuando Stefano Pittaluga decide, a principios del año 1925, poner en marcha **Maciste en el Infierno**, nuestro héroe está atravesando un momento de cansancio. Hace más de diez años que lo hacen girar siempre alrededor del mismo argumento, cambiándole sólo de vestido: ha sido alpino, medium, atleta, policía en vacaciones, justiciero, africano, humanitario, se ha salvado de las aguas, ha luchado contra la muerte, ha salvado a la hija del rey de la plata y en el último film ha sido emperador.

Maciste en el infierno, al contrario, trata de un sujeto completamente diferente, obra de un escritor de cierta inspiración artística que se llama Riccardo Artuffo, pero que usa un acertado seudónimo: "Fantasio". Y el film resulta una auténtica fantasía diabólica, una mezcla de lo grotesco y lo sentimental, de lo cómico y de lo extraordinario, donde se logran fundir experiencias lejanas como las de Méliès y contemporáneas como las de **Metrópolis** (dando paso a la explosión absolutamente banal de obras con escaso valor y fácil efecto que llegarían en los primeros años treinta), en un gozoso "pastiche" de expresionismo y banalidad, sensualidad mediterránea y gótico luciferino.

En esta historia, la lucha del Mal contra el Bien (con obvia victoria final de este último) se complica con elementos sobrenaturales; la evocación una vez más del mundo infernal está hecha según la clásica tradición dantesca vista en las ilustraciones de Gustavo Doré. Guido Brignone, director de categoría no excelsa, aparece aquí en estado de gracia: para crear el reino de las tiniebras, confía en la habilidad de aquel mago de los trucos que es Segundo de Chomón, el cual reproduce en las escenografías del bravo Lombardozi construcciones monumentales, antros aterradores, fosas profundas, cuadros de una belleza "infernal", rojizos de llamas y densos de sombras, cavernas humosas y grupos de diablos cornudos.

En este ambiente de "akelarre" mágico y místico, donde impera un Barbariccia cubierto de humo y niebla, un Plutón que recuerda el Comefuegos de Pinocho, excitadas diablas, a las que prestan su turbadora desnudez seductoras actrices como Elena Sangro y Lucía Zanussi, brincantes súbditos del Imperio de los Inferos (1), Maciste aparece, sin embargo, como el más desprotegido, fuera de lugar, un coloso impotente, frente a este fresco caótico que parece animarse como un grabado medieval.

Por primera vez lo vemos en serias dificultades. Esta vez es la película quien las tiene, no él. Y eso no nos disgusta.

Por la historia, **Maciste en el Infierno**, por sus escenas osadas, encontró obstáculos con la censura, que impuso el corte de varias secuencias. Pero esto sucedió después de que el film había sido visto, antes de ser expuesto a la censura, en el ámbito de la Feria de Milán, dotado de un certificado especial "sin impedimento", por millares de espectadores, y donde ganó un premio.

Sobre el film hay también un insólito testimonio: he aquí como nos habla del mismo Federico Fellini: "Uno de mis primeros recuerdos es **Maciste en el Infierno**. Me parece que es absolutamente mi primer recuerdo. Era muy pequeño. Estaba en brazos de mi padre, que estaba de pie (el cine estaba repleto); por lo tanto debía tener un peso soportable, no tendría más de seis o siete años.

Era el Cine Fulgor, no era el mejor de Rimini; como los primeros cines, tenía todavía el cobertizo o carpa del Luna Park (2). La riada de gente, los aullidos, el llamarse a gritos, el aire siempre amenazante, al menos para un niño; y después la oscuridad, el humo, aquel estar en pie como en la iglesia, como en la estación, aquellas esperas siempre un poco inquietantes, quizás como las partidas que no deseamos.

Aquel pequeño cine lo he contado en muchos films míos: me parece que se pagaban nueve monedas, precisamente bajo la pantalla, donde había algunos bancos ocupados inmediatamente por un gentío desordenado que se empujaba y se pegaba; después estaban los "distinguidos", que pagaban una lira.

He aquí mi primer film, en brazos de mi padre, con los ojos ardiendo un poco, porque cada tanto, para atenuar los efectos del humo de los cigarrillos, la máscara expandía en el aire, con aquella maquinilla con la que se daba flit a las moscas, un perfume agrio y dulzón a la vez. Recuerdo este saloncito oscuro, lleno de humo, con este olor penetrante y sobre la pantalla amarillenta, un hombretón con una piel de cabra que le ceñía el cuerpo, muy potente de hombros -mucho más tarde he sabido que se llamaba Bartolomeo Pagano- con los ojos maquillados, las llamas que lo rodeaban, porque estaba en el infierno, y delante suyo las mujeronas, también ellas maquilladísimas, con las cejas en forma de abanico que lo miraban con ojos llameantes.

Aquella imagen ha quedado impresa en mi memoria. Muchas veces, bromeando, digo que intento siempre volver a hacer aquel film, que todos los films que hago son la repetición de **Maciste en el Infierno**....

V. M.



Notas del traductor

(1) Entre los antiguos romanos la *Inferia* era el sacrificio y las ofrendas hechas a los dioses, refiriéndose el texto a los sacrificados.

(2) En Italia, en la época a la que hace referencia Fellini, el Luna Park era el parque de diversiones, muchos de los cuales se transformaron en cines.

Nerón

(*Nerone*. Luigi Maggi, 1909)

Ficha técnica

Nerone. Italia, 1909. **Dirección:** Luigi Maggi. **Argumento:** De la tragedia de Arrigo Boito. **Guión:** Arrigo Frusta. **Fotografía:** Giovanni Vitrotti. **Escenografía:** Decoroso Bonifanti. **Duración original:** mt. 338. **Producción:** Ambrosio Film, Torino. **Intérpretes:** Alberto Capozzi, Mary Cléo Tarlarini, Lidia de Roberti.

Tras el éxito obtenido con **Gli ultimi giorni di Pompei**, Ambrosio pensó repetir la experiencia produciendo **Nerone**, basándose en la obra lírica de Arrigo Boito, que, aun habiendo sido escrita hacia el 1875, no había sido nunca representada en teatro (y lo fue sólo en 1924, mucho tiempo después de la muerte de su autor); de hecho, el autor paduano la había publicado en 1901 como *tragedia*, y fue inmediatamente acogida con óptimas críticas y estudios admirables. Se trata, más allá de la experiencia personal del terrible emperador romano, de un agudo estudio sobre el conflicto entre cristianidad y paganismo; y fue, de hecho, esta parte de la historia la que más interesó a Ambrosio, quien pensaba que un resumen cinematográfico bien construido habría podido ilustrar eficazmente el contraste descrito por Boito.

Frusta tuvo la misión de realizar el guión, mientras la escenografía fue encomendada al pintor Decoroso Bonifanti. Luigi Maggi se ocuparía de la dirección artística, mientras que la dirección *técnica* -en la práctica, las tomas- fue realizada por el excelente operador Giovanni Vitrotti.

En la parte del déspota romano está Alberto Capozzi, el actor que puede ser considerado el primer *divo* del cine italiano: rostro tenebroso, frente amplia, nariz aguileña, Capozzi es la estrella absoluta del cine turinés: se lo disputan la *Ambrosio* y la *Pasquali*, y pasa indiferentemente de la una a la otra, siempre con su mirada ceñuda pero viril, sobre la cual un sutil gesto de los labios confiere algo de melancólico. Para interpretar el Nerón, viste con mucha naturaleza la toga y se toca la cabeza calva con una corona de flores, enmarcándose el mentón con una barba espinosa.

Junto a él está Mary Cléo Tarlarini, otra *proto-diva*, con la cual Capozzi hará pareja fija en treinta películas de la *Ambrosio*. El reparto lo completa en su cabecera la gentil Lidia de Roberti, mientras en las partes menores estaban presentes casi todos los actores que se encontraban bajo contrato con la casa turinesa.

También el **Nerón** obtuvo un gran éxito, tanto en Italia como en el extranjero. Ambrosio fue personalmente a los Estados Unidos para la promoción de esta y de otras películas de su producción.

Entrevistado por el cronista del "The Moving Picture World", quien le hizo observar el coste excesivo del **Nerón**, Ambrosio le contestó con orgullo: "¡Dinero! ¡Vosotros los americanos pensáis siempre en el dinero! Nosotros cuando hacemos nuestras películas no miramos nunca el coste. Partimos de la idea de alcanzar el resultado que deseamos y lo obtenemos". Concepto que reitera un año después en otra entrevista, esta vez en Italia: "Para nosotros el cine es un arte, no un oficio vulgar, es un arte hecho por los que tienen gusto y entendimiento del arte".

Es indudable que tanta vivacidad y entusiasmo al concebir estas producciones, colosales para la época, han encontrado una acogida en el éxito previsto que obtuvieron dondequiera que fueron proyectadas.

Sin casi darse cuenta, en aquellos tiempos surgió un relevo: las mastodónticas puestas en escena de las obras líricas, gloria y orgullo del espectáculo italiano del Ochocientos, con el nuevo siglo se convirtieron en el sugestivo escenario de las epopeyas históricas que el cine mudo italiano iba reconstruyendo sobre las pantallas.

V. M.

