

4^a BIBLIOTECA CINEMATOGRAFICA

Maria Adriana Prolo

storia del cinema muto italiano

Vol. I



L. VERONESI



MUSEO
NAZIONALE
DEL CINEMA
TORINO



UNIVERSITÀ
DI TORINO

uni—
-verso



CENTRO
RICERCHE
CINEMA MUTO ITALIANO
GIOVANNI
PASTRONE

*A LA MEMORIA
DE MI MADRE*

4^a

Maria Adriana Prolo

Historia del Cine Mudo Italiano

Vol. 1

Traducción de
Cecilia Ruiz Lopez

Editing por
Gabriele Perrone

Para consultar el aparato iconográfico (118 imágenes distribuidas a lo largo del volumen) y *la Lista de películas mudas realizadas en Italia de 1904 a 1915*, remítase a la versión italiana de *La storia del cinema muto italiano* Vol I

INTRODUCCIÓN

El cinematógrafo, que puede considerarse uno de los principales factores de la evolución humana espiritual e intelectual del primer cuarto del siglo XX, nacido como espectáculo público en París el 28 de diciembre de 1895 y en Nueva York el 28 de junio de 1896, se desarrolló rápidamente en todos los países civilizados del mundo.

El lenguaje visual, último de los medios de expresión concedido a la Humanidad, suscitó muy pronto una necesidad casi cotidiana de sensaciones y de sueños, transformó un número cada vez mayor de espectadores de todas las clases sociales, infundiéndoles en ellos un deseo de cosas nunca vistas, consolándoles y alegrándoles con visiones de gloria y bienestar o bien aumentando sus motivos de impaciencia por la imposibilidad material de equipararse inmediatamente al lujo y la elegancia representados en la pantalla.

Por su aportación de elementos constructivos y destructivos, el cinematógrafo ya debe ser estudiado como una de las más importantes manifestaciones de la vida cultural y social de un pueblo, y representa, junto con el deporte, su forma de recreación más difundida.

En Italia, el cinematógrafo nació como espectáculo y como producción cuando en Francia y en América prácticamente se había agotado el periodo de la aventura, de la feria, de la vida bohemia. No hubo ningún Charles Pathé, ningún Ferdinand Zecca, ningún Adolph Zukor en nuestra prehistoria. Los primeros italianos que se ocuparon de cinematografía fueron personas modestas y prácticas que intuyeron sus posibilidades comerciales e implantaron, en un primer momento, salas de proyección y, a continuación, productoras de películas, superando numerosas dificultades técnicas y alcanzando óptimos resultados así como un éxito inmediato. Durante muchos años, críticos e historiadores del cine italianos y extranjeros infravaloraron, denigraron nuestro cine mudo pero sería una

necedad negarle la categoría de arte cuando ya a partir de 1920 — es decir, tras su período de consolidación (1911-1920) que siguió al de conquista de un público fiel (1900-1910) — el cine se pudo diferenciar estéticamente entre *cine puro* (obra poética expresada con medios exclusivamente visuales) y *cine espectáculo* (tramas narradas a través de imágenes), y gracias principalmente a la cultura francesa y al italiano Ricciotto Canudo, se afirmó teóricamente como arte, creando películas de gran valor (1).

El *Elenco delle pellicole mute realizzate in Italia dal 1904 al 1931* (*Lista de películas mudas realizadas en Italia desde 1904 hasta 1931*), que podríamos titular a la antigua *Corpus filmorum italicorum*, y resulta desalentador para nosotros como lo sería una lista de preciosos incunables o excepcionales dibujos destruidos o extraviados, confirmación del indiscutible y constante éxito de nuestras películas, que conquistaban los mercados internacionales antes de ser vistas, imponiéndose en todo el mundo, nos demuestra que la producción italiana fue cualitativamente importante durante un largo periodo (2). Dicho periodo incluye esos años que hemos llamado *de consolidación*, es decir, desde 1911 hasta 1920 aproximadamente, y es comúnmente conocido como la época de oro de la cinematografía italiana, no solo por el oro extranjero que llegaba a Italia con la exportación de nuestras cintas, sino por la áurea supremacía de estas con respecto a las más numerosas, pero menos artísticas de muchas otras naciones.

Entre las películas más importantes, quedan solo unas pocas como testimonio de las diferentes tendencias expresivas del cine italiano mudo, pero ¡cuántas cosas podríamos descubrir y cuántas críticas desmentir si milagrosamente las cintas de ese *Elenco* pudieran ser proyectadas!

Las guerras, una tras otra, aceleraron su destrucción, además, tal vez el público actual, no encontrando la capacidad de descifrar el lenguaje mimográfico que fue expresión de costumbre y exigencias espirituales de un tiempo ya lejano, no comprendería y se burlaría. Es humano que una generación no admita la psicología y los gustos de la que la precede, pero no puede negar por esto su aportación al progreso de las artes, de la ciencia y de la industria (3).

En Italia, como en el resto de las naciones, desde los primeros años del siglo hasta aproximadamente 1910, el cine sufrió los dictámenes de una estética confusa y superficial y, de documental, pasó a ser fotografía animada, realizando tramas a partir de dramas, de cuentos, de novelas, con ingenuas adaptaciones de los recursos teatrales. Se produjo el despertar de una especie de exigencia romántica, rudimentalmente satisfecha por breves síntesis —en doce cuadros, veinte cuadros— de vicisitudes trágicas o sentimentales. Se podría indagar sobre los subterráneos vínculos entre la propagación del cinematógrafo y la boga de la poesía crepuscular, retorno romántico que se manifestó a principios del siglo XX.

Alejándose lamentablemente de la vía iniciada por Méliès, para el que el cine era una misteriosa transfiguración de la realidad y realización de fantásticos sueños, las primeras productoras italianas se dedicaron a girar películas con tramas basadas en cualquier texto ameno que se imprimiera en las ediciones populares y en las revistas. Bien es sabido que entre las ilustraciones de las llamadas novelas de apéndice y las escenas de las primeras películas no existen sustanciales diferencias.

Ver las tramas contadas principalmente con imágenes en lugar de leerlas, a veces fatigosamente, en palabras, era mucho más agradable y de ahí que las salas, o mejor dicho los *salons* cinematográficos, se multiplicaran en poco tiempo por toda Italia. La *truca*, es decir, la máquina para hacer trucos, una vez calmada su orgía de frenético movimiento, de gran poder hilarante, proporcionó asombrosas escenas en las que se invertían las leyes naturales de gravedad y acciones hasta entonces consideradas imposibles para el ser humano, se realizaban con extremada desenvoltura.

Comienzan a afirmarse en este período las cualidades expresivas de nuestros primeros actores cinematográficos de profesión, la genialidad y la habilidad de nuestros primeros directores y así Filoteo Alberini, Lamberto Pineschi, Giovanni Pastrone, Mario Caserini, Luigi Maggi, Ernesto Maria Pasquali, Mario Morais (Mago Boum), Carlo Alberto Lolli, Giuseppe De Liguoro, Enrico Guazzoni entre otros, improvisándose fotógrafos, pintores, coreógrafos intuyeron, experimentaron, codificaron las leyes del nuevo medio de expresión, comprendieron cuáles eran las posibilidades del paisaje italiano, descubrieron a los actores, reclutándolos con frecuen-

cia en las compañías filodramáticas o haciéndoles improvisarse como tales. De este modo, a los unos se les tuvo que corregir para hacerles abandonar su forma teatral de presentarse dirigiéndolos hacia las exigencias de la cámara de toma y a los otros hubo que instruirlos en un lenguaje simbólico de valor internacional. El ojo cruel del objetivo, que hacía las veces de público, perseguía a los pobres actores que lo miraban fijamente desconfiados, actuaban en semicírculo, alrededor de él y raramente se atrevían a darle la espalda. A pesar de todo, bien pronto se perfeccionaron en el juego escénico y nuestras cintas, por mérito de la habilidad de sus intérpretes mucho antes de que naciera el divismo, se dieron a conocer en todas partes.

Sin duda, el éxito personal de los actores, cuando aún no se usaba publicar sus nombres, se debe a su talento en materia de improvisación y a la tradición mímica italiana, propias de la gran comedia del arte italiana, nacida en la segunda mitad del s. XVI a partir del gran éxito del humorismo mímico de nuestros mejores *macchietisti* [N. de T. Actores particularmente célebres por su capacidad de improvisar *macchiette*” (literalmente, “bosquejos”), monólogos de carácter humorístico. A lo largo del libro se hace referencia a las “*macchiette*” como género.], Ferravilla, Scarpetta, Benini, y del poder expresivo de los actores dialectales más famosos Grasso, Musco y Petrolini. De hecho, sus representaciones en el extranjero, ante un público que comprendía únicamente mediante la eficacia de su mímica pero que abarrotaba los teatros y aplaudía frenéticamente, pueden compararse a nuestras películas mudas, que obtenían el mismo éxito y, por este motivo, gozaban de una enorme demanda fuera de Italia.

De tramas ingenuas y con pocos intérpretes que se movían entre blandas paredes de lona pintada o en un campo delimitado por líneas de tiza o por cuerdecillas atadas a clavijas, se pasó rápidamente a las grandes películas históricas, a los centenares de figurantes que actuaban en espaciosos estudios. En 1908, la compañía Ambrosio realizó la primera adaptación de *Gli ultimi giorni di Pompei*, en siete carretes (4). El año siguiente, de la productora Pasquali e Tempo salió un *Ettore Fieramosca ovvero La disfida di Barletta*, con doscientas personas y cuarenta caballos. En 1910 se rodó *La caduta di Troia*, de Itala, primera película de 600 metros sin interrupción proyectada en Italia (5). En 1911 llegó *La Gerusalemme libe-*

rata de Cines y en 1912, también de Cines, el *Quo vadis?* de Guazzoni, la película que conmocionó la industria cinematográfica mundial, afirmó la superioridad artística de la cinematografía italiana en el género histórico de masas y estableció los principios de una escuela italiana de grandes evocaciones históricas.

En junio de 1913, tras numerosos meses de trabajo preparatorio, en el estudio de Itala Film, en Ponte Trombetta, se comenzó a rodar *Cabiria. Visione storica del terzo secolo a.C.*, de Gabriele D'Annunzio. En abril de 1914, comenzó a proyectarse en los mayores teatros de las principales ciudades italianas; posteriormente, *Cabiria* salió al extranjero y, a pesar de la guerra, la película se proyectó un número incontable de veces en París, Londres y Nueva York.

La habilísima maniobra industrial que representó comprar la colaboración nominal del mayor poeta de la época (que costó a Itala Film cincuenta mil liras de oro, aproximadamente una vigésima parte del gasto total), potenciada por el estado de gracia de un director maestro que pudo hacer realidad su intuición poética sin excesivas concesiones a las exigencias comerciales, valiéndose de medios técnicos nuevos como el tróvelin, de artistas y de camarógrafos avezados, hizo nacer en Turín la primera gran obra de cine de arte rodada en el mundo. Giovanni Pastrone permaneció entonces a la sombra, en pago por haber realizado para el primero una trama original con medios esencialmente cinematográficos y solo cuando adoptó el pseudónimo Piero Fosco para la película *Il fuoco*, dos años más tarde, se comenzó a atribuir *Cabiria* al misterioso y genial director de Itala Film.

La historia, ambientada en una época de poder y esplendor, realizada con una puesta en escena de una grandiosidad sin precedentes y subrayada por los intertítulos dannunzianos que reforzaban con su sonoridad el ritmo majestuoso de los 16 fotogramas por segundo, contó con el acompañamiento musical del joven compositor parmesano Ildebrando Pizzetti. *La Sinfonia del fuoco*, interpretada por una orquesta sinfónica —mientras por la pantalla se deslizaban las aterradoras escenas del sacrificio al dios Moloch en el monstruoso templo, viradas a rojo, y un barítono repetía las invocaciones al dios, motivo obsesivo de gran importancia— constituye el primer ejemplo de música empleada de modo funcional en el cine.

Por primera vez, el público sintió que algo grande y nuevo estaba apareciendo en la pantalla. Para encontrar un encantamiento similar, había que volver al periodo histórico que va desde el final del siglo XVI hasta el principio del s. XVII, cuando el encuentro entre poesía y música dio origen al melodrama. En aquel momento, la poesía se transfiguró en música; en *Cabiria*, en 1914, la imagen visual fue eficazmente integrada por el lenguaje musical.

En cada una de las ciudades —cosa extremadamente infrecuente en aquel entonces— aplausos prolongados acompañaron las escenas más espectaculares de la película. Los principales periódicos consagraron columnas de recensiones, como para los acontecimientos artísticos más importantes (6). De hecho, las dos películas históricas que habían precedido a *Cabiria* y que habían obtenido también gran éxito, *Quo vadis?* y *Gli ultimi giorni di Pompei*, eran espectáculos cuya trama resultaba conocida para la mayoría del público, por lo que el efecto de la narración visual quedaba condicionado. La apasionante historia de la pequeña esclava, Cabiria, la evocación de la victoria de Roma sobre Cartago, la novedad de las magnificencias del mundo pagano, cuando el público empezaba a estar cansado de gladiadores, de bestias y mártires, fueron seguidas con enorme interés. Maciste, el esclavo que utiliza sonriendo su fuerza bruta para salvar a la frágil niña, es una figura nueva en la pantalla que será imitada, transformada, explotada en numerosas ocasiones.

Es bien conocida ya la influencia que *Cabiria* tuvo sobre la cinematografía americana. David Wark Griffith, el gran director pionero, estudió los fotogramas de *Cabiria* minuciosamente para descubrir el secreto de sus innovadores medios técnicos. El rodaje móvil con un trávelin que se deslizaba sobre raíles Décauville había permitido a Pastrone enfocar la máquina en movimiento y el paso del plano largo al primer plano sin interrumpir la escena. Fue así posible detectar y aislar a los personajes acercando sus rostros al espectador. El uso lógico y funcional de los primeros planos fue una revelación para Griffith.

Él mismo rodó dos años después *Intolerance*, que resultó bien distinta a *Birth of a Nation*, para la que aún no había recibido lección alguna desde Turín. *Intolerance*, que fue el resultado de una colosal multiplicación de las posibilidades escenográficas de *Cabiria* tratadas con el método de

montaje de cortes rápidos con variación continua de los episodios, método inventado por el gran director americano y aplicado con verdadera eficacia cinematográfica ya en *Judith of Bethulia* (1913), se considera a su vez la primera gran película americana del periodo mudo.

Desde 1910 hasta 1920 e incluso antes, todos los géneros cinematográficos que se desarrollaron en Europa y en América se habían experimentado con anterioridad en Italia, desde la evocación histórica a la comedia sentimental, desde la película de fantasía a la de emocionantes aventuras, del largometraje cómico al documental narrativo y a la película de ambientación exótica (7). Los italianos fueron los primeros en aplicar el cine a la didáctica, en realizar películas científicas (8). El naturalismo italiano, que goza de un lugar importante en la literatura europea, inspiró en 1914 *Sperduti nel buio*, de gran valor cinematográfico; a Lucio D'Ambra se debe ese género de película entre lo cómico, lo fantástico, lo operístico, con escenografías funcionales basadas en estilizaciones y cromatismos, que Ernst Lubitsch explotó con mucha habilidad y gran éxito algunos años más tarde, hasta el punto de plantear cómo es posible que el dambrismo brillase más en tierras extranjeras que en la natal.

En el género *apache* se consolidó por su originalidad la pareja de Za la Mort y Za la Vie (Emilio Ghione y Calliope Sambucini); en el de aventuras, con escenas audacísimas y sensacionales, las películas con Saetta (Domenico Gambino), Bualò (Mario Guaita Ausonia), Galaor (Alfredo Boccolini), Ajax (Luciano Albertini) se convirtieron en modelo para las casas americanas (9).

La primera película de vanguardia, *Perfido incanto*, rodada en 1916 por Anton Giulio Bragaglia, gracias a su fantasía, modernidad absoluta de medios técnicos y de criterios estilísticos, precedió a Alemania en las películas de tipo *Caligari*.

Podemos indicar, además, muchas aplicaciones de material plástico y de lenguaje analógico alusivo. En *Griffard*, rodado en Ambrosio en 1913 (con guion de Arrigo Frusta y dirección de Vitale De Stefano), encontramos un primerísimo plano de una mano de la que caen gotas de sangre. En *Histoire d'un Pierrot*, también de 1913, Pierrot, en un afán de evasión,

libera a una paloma de su encierro en una jaula; en *Il fuoco*, de Itala Film, Pina Menichelli plasma su rostro y su cabello a semejanza de un búho real, habitante de un antiguo castillo por el que ambos revoletearán cautivando a un joven pintor; en *Tigre reale*, basada en la novela de Giovanni Verga, también de Itala Film, aparece la rápida y maravillosa transformación de un rostro, que vuelve a hacerse joven y bello mientras dura el efecto de un fármaco misterioso; en *Hedda Gabler*, de Itala Film, mientras el manuscrito arde en la chimenea y Hedda murmura “Ahora quemamos a tu hijo, Tea la bella de cabellos rizados...”, las llamas proyectan sobre la pared a un niño que se retuerce. En *Giardino della voluttà*, de Giuseppe Maria Viti, una muchacha proyecta sobre una cortina con una linterna mágica la escena de un caballero que llega sobre un caballo blanco, para consolar a su hermana, que sufre por amor. De repente, la cortina se aparta y se ve al caballero prometido llegar en carne y hueso, para felicidad de su amada.

De modo que no fue únicamente el divismo, iniciado con Lyda Borelli y de la que fue epígono Francesca Bertini, la base del éxito italiano sino la verdadera presencia de valores cinematográficos, la maestría de sus registros, la fantasía creadora de sus escenógrafos, la belleza y elegancia de sus actrices.

El objetivo fijaba cada matiz de la elocuente mutabilidad de los bellos rostros italianos y el goce de la belleza, que es la base del deseo inconsciente de los hombres de todos los países, aseguró así a través de las películas italianas, llenas de mujeres hermosas, la supremacía de las actrices italianas sobre todas las demás.

Cuando nuestra industria cinematográfica estaba ya minada por múltiples elementos disgregadores, el divismo contribuyó a sostenerla aún durante un tiempo. La presencia de la diva que tanto amaba hacía que el público siguiera acudiendo, pero a esas alturas se contraponía la actuación sobria e incisiva de las actrices americanas con las ociosidades de nuestras actrices en decadencia; la técnica, el orden, la diligencia y la organización de las películas americanas cada vez más intrusivas, con la ramplonería de la mayoría de las películas realizadas por las compañías que surgieron entonces, aprovechando la euforia de la posguerra.

Alguna que otra casa productora resistió, trabajó seriamente, pero se impuso la ley de la pequeña casa de producción y la genialidad italiana

se encontró limitada por mezquinas luchas entre casa y casa, entre actriz y actriz.

En 1919 se constituyó el gran *trust* U.C.I. - Unione Cinematografica Italiana (Unión Cinematografica Italiana), del que ya sabemos lo perjudicial que fue para nuestro cine. La idea de unir todas las empresas de producción para hacer frente a la competencia extranjera y a la formidable organización industrial americana, podría haber tenido grandes resultados, como de hecho tuvo en Alemania la U.F.A. (Universum Film Aktiengesellschaft), que fusionó las más importantes productoras alemanas en un *trust*, produciendo obras de gran importancia. La U.C.I., vinculada a intereses ajenos e incluso contrarios al resurgir de la cinematografía italiana, aceleró dolorosamente su muerte.

Desde 1922 hasta la llegada del cine sonoro, el cine italiano estuvo vivo solo de modo aparente. Directores, actores y camarógrafos se fueron a vivir al extranjero (10).

Stefano Pittaluga, en 1924, de exhibidor pasó a productor, pero sus películas, incluso teniendo éxito, llevaban retraso con respecto a los avances registrados en la cinematografía de otras naciones. No se abordaba ni se resolvía ningún problema de arte, no se realizaba ningún esfuerzo por llevar a cabo producciones exclusivamente inspiradas por el cinematógrafo y exclusivamente posibles con él. El antiguo esquema ya no servía, resultaba viejo. En 1928 tratará de salir de él un cineasta, Alessandro Blasetti, con la realización de *Sole*, que marcó el principio y el tentativo de una nueva orientación. Poco más tarde, comenzaría la historia del cine sonoro italiano (11).

CAPÍTULO I

Filoteo Alberini fue el primer italiano que participó en la frenética carrera de invenciones y patentes para llegar al cinematógrafo, que se produjo en Europa y América en las últimas décadas del s. XIX.

Empleado técnico del Istituto Geografico Militare (Instituto Geográfico Militar) de Roma, en 1884 construyó un aparato rudimentario para la captación y proyección de imágenes en movimiento. Tras diez años de experimentos y sucesivas mejoras, lo hizo patentar durante el último trimestre de 1895 con el nombre de Kinetografo Alberini, unos meses después del cinematógrafo de los Lumière (1). Estos habían esperado a disponer de una abundante reserva de rollos antes de poner en marcha las representaciones públicas en París, el 28 de diciembre de ese mismo año, en el Salon Indien del Grand Café, del Boulevard des Capucines.

A raíz del famoso espectáculo, Louis Lumière (además de encargar doscientas máquinas de proyección a Carpentier, primer fabricante industrial de equipos cinematográficos explotados comercialmente) decidió confiar a Promio, el mejor de sus camarógrafos, la instrucción de otros camarógrafos que fueron invitados a ir a Lyon. Lumière llevaba varios meses enviando avisos a sus representantes en todo el mundo sobre la próxima iniciativa de la casa, con la recomendación de que, en cuanto recibieran la cámara, aprendieran a filmar vistas animadas y las enviaran a la sede principal (2). Uno de ellos fue el turinés Vittorio Calcina (1847-1916), agente general para Italia de la Société anonyme des plaques et papiers photographiques A. Lumière et ses fils, Lyon, Monplaisir, aunque no se sabe si participó en el curso impartido por Promio. Mientras este, por encargo de su casa, parte para una gira por Europa (véase su *Carnet de route* en Lapierre, op. cit.), Calcina se apresura a seguir las instrucciones recibidas y, el 20 de noviembre de 1896, filma en Monza a SS. MM. Humberto y Margarita de Saboya, quizás los primeros reyes que aparecieron en la pantalla en distintos momentos de su vida privada (3).

El nuevo invento fue acogido con gran interés en la corte italiana y

Vittorio Calcina se convirtió en el cinematógrafo de la Casa Real. Notable resultó la velada cinematográfica celebrada el 18 de octubre de 1899 en el castillo de Monza. El programa de «vistas animadas» presentado por Calcina, aprobado con un “Está bien” del primer ayudante de cámara del rey Humberto, el general Ponzio Vaglio, dio lugar a una especie de reseña trienal de la actividad de Calcina, con algunos interludios de variedades (4).

Las primeras proyecciones cinematográficas públicas en Turín se produjeron durante el invierno de 1896 en un local del antiguo Ospedale di Carità (Hospital de la Caridad) de via Po, en el que Vittorio Calcina y un socio suyo proyectaban las películas Lumière a un sueldo por espectáculo. En 1898, el cinematógrafo Lumière hizo su aparición oficial en la Exposición general italiana del parque Valentino. Un cierto señor Sala había montado un Pabellón egipcio, junto al laguito del parque, que consistía en una carpa variopinta con forma de simple habitación y alguna que otra fila de asientos de escuela infantil. Más allá de la carpa había una máquina misteriosa que proyectaba en transparencia sobre una sábana. Sala trasladó después su instalación a un patio de via Roma, derribando poco a poco las paredes de este para agrandar su local, llamado Splendor, que duró hasta la reconstrucción de via Roma. En 1899, Vittorio Calcina y un socio suyo eran propietarios de un auténtico cinematógrafo en via Maria Vittoria, 25. Allí invitaron en 1901 a la princesa Letizia para la proyección inaugural de las vistas animadas *La Stella Polare del Duca degli Abruzzi*, seguidas de *Battaglia dei guanciali* y de *Arrivo del treno alla stazione*, de Lumière. En la Exposición de Artes Decorativas celebrada en Turín en 1902, se pudo admirar *L'arroseur arrosé* en el cinematógrafo Padiglione Orientale. El misterioso oriente acrecentaba la fascinación de las retozonas figuras con canotier y larguísimas faldas de los primeros cortos de Lumière.

En Milán, estos aparecen en la primavera de 1896. Los anuncia un pionero de la fotografía, Rodolfo Namias, en una revista científico-literaria de la época impresa en Milán, “Il progresso fotografico”:

Gracias a la amable invitación del Sr. Calcina, representante en Italia de la casa Lumière, pudimos asistir a principios de abril a la inauguración de los espectáculos de fotografía animada con el cinematógrafo de los hermanos Lumière, presentados en el *Teatro*

Milanese. Mis lectores recordarán que hablé de este aparato en el “Progreso” de junio del año pasado (1895) a propósito de una visita mía a la fábrica Lumière de Lyon. Allí tuve la oportunidad de admirar los resultados del nuevo invento de los señores Lumière cuando aún estaba en fase de experimentación.

Ahora, el aparato, notablemente perfeccionado, presenta a la vista escenas animadas proyectadas sobre un lienzo, a veces en tamaño incluso natural, con una veracidad tal que asombra. De ese modo, se observa un desembarco, una escena entre dos niños, el trabajo de dos herreros, un paisaje marino (en el que las olas se mueven con una fidelidad extraordinaria), alguna escena cómica, etc., etc.

El principio en el que se basa este aparato es simple e ingenioso. Es bien sabido que en el llamado Kinetoscopio Edison se cuenta con una cantidad enorme de fotografías de una misma escena que, pasando con movimiento uniforme y una rapidez bastante notable ante el ojo reproducen los movimientos pero el hecho de que requiera un número extraordinario de fotografías (hasta 59 por segundo) hace extremadamente difícil captar escenas naturales, limita notablemente la duración de la escena, ya que no es posible disponer de cajas de tamaño adecuado o de salas enteras donde colocar las películas (en las que los motivos deben ser muy pequeños) y, además, fatiga la vista, que debe concebir en un brevísimo instante un gran número de imágenes. Los señores Lumière han pensado en suprimir la uniformidad del movimiento de la película y en mantener relativamente largo el tiempo de permanencia de la película delante del objetivo para permitir que la vista conciba la imagen por sí misma, consiguiendo, en cambio, que el intercambio de imágenes sea muy rápido. De este modo se facilita enormemente la tarea de quienes fotografían escenas animadas, ya que la pose es lo suficientemente larga como para obtener buenas imágenes sin preparaciones especiales y sin condiciones de luz especiales. La imagen permanece delante del ojo durante un tiempo suficiente, la retina concibe y retiene bien la imagen sin cansarse demasiado y, además, dado que el tiempo durante el cual la imagen permanece fija es relativamente largo, resulta suficiente para proyectar dicha imagen en una pantalla y así ver las imágenes a tamaño natural o al menos a una escala considerable. Estos espectáculos de fotografía animada han causado furor en todas partes, en Milán el público acudía en grandes multitudes todos los días para admirarlos. Y pronto en todas las principales ciudades de Italia será posible apreciarlos.

Quizá a raíz de estas actuaciones, el propietario de un premiado estudio fotográfico milanés con sucursales en otras ciudades de Lombardía, Italo Pacchioni (1872-1940), decidió explotar el invento comercialmente y corrió a Francia para comprar la máquina de toma Lumière. Sin embargo, al igual que Edison, tuvo que abandonar el proyecto y, de vuelta a Milán, con la ayuda de un hermano y un mecánico, fabricó una por sí mismo y, en 1896, se propuso competir con Lumière con *Arrivo del treno nella stazione di Milano*.

Más adelante, rodó también películas con guion: *La gabbia dei matti*, *La battaglia di neve*, rodada en el Parque de Milán, *Il finto storpio* y otros documentales sobre la vida milanesa, proyectándolos en una barraca de la feria de Porta Genova (5).

Otro pionero italiano fue Leopoldo Fregoli, el mago del transformismo. Tras conocer a los hermanos Lumière en París durante sus primeras representaciones, obtuvo permiso para ir a Lyon, a fin de aprender a utilizar la cámara de toma y realizó pequeñas películas de unos veinte metros: *Fregoli al caffè*, *Fregoli al ristorante*, *Una burla di Fregoli*, *Il sogno di Fregoli*, *Fregoli dietro alle quinte*, que proyectaba como cierre de sus actuaciones, en una pantalla de 4 por 3 metros rodeada de bombillas de colores, a la que se denominó Fregoligraph.

Uniendo cuatro piezas de cine que se sucedían sin interrupción, llegó a realizar dos largometrajes: *Impressioni di Ermete Novelli* y *Fregoli illusionista* (6). Con toda seguridad, en Italia como en otros países, el cine se conoció a través de las transformaciones mágicas de Fregoli, que se divertía dando la vuelta a sus piezas, improvisando así las primeras películas cómicas cinematográficas.

En 1898 apareció en Italia el Mutoscopio de Kennedy Dickson, ingeniero eléctrico de los talleres Edison. El científico Giuseppe Flecchia lo describió en una revista de Turín, “Silvio Pellico”, el 11 de septiembre de 1898:

No será difícil para ninguno de nuestros lectores, que sin duda han presenciado el espectáculo de la fotografía animada del famoso *Cinematógrafo Lumière*, hacerse una idea sobre este nuevo invento cuando sepan que se trata de un cinematógrafo notablemente perfeccionado. Su inventor fue el estadounidense Kennedy Dickson, antiguo ingeniero eléctrico en la fábrica de Edison y uno de los pioneros de la invención del cine propiamente dicho, que encontró la manera de fotografiar consecutivamente un mismo objeto en movimiento mediante la misma cámara oscura. De hecho, se sabe que hasta 1887 se utilizó el sistema empírico de colocar tantas cámaras seguidas como movimientos sucesivos debiera haber.

El Mutoscopio de Dickson se basa en el mismo principio de utilizar una sola cámara oscura, pero con la enorme ventaja de obtener fotografías nueve veces más grandes que las que permite el cinematógrafo [...].

El señor Andalò, que nos proporciona estas cifras, relata cómo Dickson, que se había dirigido recientemente a Roma para fotografiar al Pontífice, mostró a la familia imperial inglesa tomando el té en el jardín, donde las personas podían verse en tamaño natural, y

sin el grave inconveniente de la oscilación y convulsión de las figuras, propio del cinematógrafo.

Por consejo de algunos obispos americanos, Dickson fotografió al Pontífice en la silla gestatoria, con los sediaros y su corte, para que se pudiera contemplar un paseo por los jardines vaticanos. En un momento dado, el Papa levanta místicamente la mano e imparte la bendición (7).

El mutoscopio Dickson ya se había inventado y se vendía en América desde 1895. Pesaba alrededor de media tonelada y funcionaba eléctricamente. El paso de las innumerables fotografías pegadas sobre cartón se producía ante una lente que las ampliaba, proyectándolas en la pantalla. En 1897, un fotógrafo de Turín amigo de Vittorio Calcina, Pasquarelli, trató de fabricar algo similar al mutoscopio Dickson y al sistema cronofotógrafo Demény puesto a la venta por el Comptoir général de photographie L. Gaumont & Cie., fabricando un cronofotógrafo basado precisamente en el paso automático de fotografías por detrás de una lente, provocado por una manivela (8).

En un folleto impreso en Turín ese mismo año (por la tipografía Camilla e Bertolero) ilustró su invento:

Dejando de lado una costosísima serie de máquinas y accesorios como, por ejemplo, la linterna de proyección, la máquina para imprimir positivos transparentes en película, la máquina para perforar las películas, para revelarlas, el aparato Pasquarelli no proyecta las imágenes, sino que las muestra directamente impresas en papel albuminado y ampliado. El cronofotógrafo Pasquarelli es, por tanto, un aparato eminentemente popular y práctico, construido con la intención de generalizar el uso de este tipo de fotografías de gran interés, sobre todo cuando se desea conservar los rasgos y movimientos de los seres queridos y el recuerdo de acontecimientos importantes.

Junto al cronofotógrafo con el que se realizaban los negativos, había un Kinetoscopio para mostrar en movimiento los positivos, que funcionaba mediante una manivela. Probablemente, a causa de la difusión del cine Lumière, este precursor del cine baby, no tuvo el éxito que merecía tener, a menos que no sucediera que, a través de Calcina, el invento de Pasquarelli pasara a Lyon y provocara el de la Kinora, lanzada por Lumière en 1900 (9).

En Italia, donde se multiplicaron los aparatos de proyección Carpentier, vendidos con bobinas Lumière, se instalaron numerosos cines.

En Roma, en 1897, se abrió un teatro de Fotografie Viventi en vicolo

del Mortaro, propiedad de Madame Le Lieur. Ezio Cristofari, hijo de un actor y tipógrafo en un periódico romano, se hizo amigo del camarógrafo de la dama francesa y, en sociedad con Luigi Topi, fundó, a principios de 1898, una empresa franco-italiana, e inauguró en piazza Lucina un salón al que llamó “Novità fin di secolo”. Topi combinaba un misterioso aparato de proyección en el que un frasco lleno de agua servía para enfriar la parte de la máquina más cercana al arco voltaico, las películas de Lumière y Edison se unían con clavijas y los títulos se gritaban en romanesco desde las cabinas de proyección. Más tarde se utilizó un piano, y el negocio fue tan próspero que los dos socios se trasladaron a via Nazionale. En 1899, el propietario de la tienda de artículos fotográficos de la esquina de via di Pietra, Silvio Cocanari, instaló una sala, la Iride, en una especie de trastienda. La entrada se utilizaba para la venta de fotografías y tarjetas postales, grabados y policromías. Los espectáculos sólo empezaban cuando se reunían 15 o 20 personas en la sala. Otro cine en funcionamiento era el Lumière, del señor Felicelli, conocido fotógrafo romano, en corso Umberto I. En 1901, Filoteo Alberini, que había seguido interesándose por la cinematografía, abrió el Moderno en la exedra de Termini, y al mismo tiempo, en Florencia, el teatro Edison para proyecciones fijas y animadas (10).

En Nápoles, Mario Recanati instaló el primer cine en 1897 en la galería Umberto I y lo llamó Recanati; el segundo, el Iride, fue instalado por Menotti Cattaneo en via Alessandro Poerio. Aún en 1907, el Iride presumía de sus nobles orígenes por ser la primera sala de cine construida específicamente para espectáculos cinematográficos en Italia y en el mundo (11). Poco se sabe de los primeros cines en otras ciudades: parece que en Bolonia el primero fue el Marconi; en Catania, el primero, el Moderno Lumière, que no se inauguró hasta 1905.

El cine creció rápidamente a pesar de la certeza con la que el reverendo don Ferdinando Ridolfi, en un artículo titulado *Il cinematografo*, publicado en la “Rivista di fisica, matematica e scienze naturali” de Pavía, en 1901, afirmaba: “No cabe duda de que, una vez agotado el terreno de la curiosidad, este admirable instrumento volverá a la ciencia, para la que

fue inventado”. De hecho, los propios inventores, los hermanos Lumière, no intuyeron la enorme importancia que tendría en el mundo y, antes incluso de 1900, se desinteresaron de él.

La rápida difusión del cinematógrafo hizo necesaria la producción local de películas también en Italia. El primero en probar la nueva industria, en 1904, fue Arturo Ambrosio, comerciante de artículos fotográficos en Turín, en via Santa Teresa núm. 2, esquina con piazza San Carlo (12). Turín era entonces un reconocido centro de arte fotográfico y en la tienda de Ambrosio se reunían apasionados fotógrafos. Fue uno de ellos Edoardo Di Sambuy, quien, tras volver de Francia con una pequeña máquina de toma, convenció a Ambrosio para que filmara un evento deportivo de gran importancia, la primera carrera de coches Susa-Moncenisio, fijada por fin para la segunda quincena de julio. El año anterior, esta iniciativa había parecido muy arriesgada a las autoridades de la prefectura y solo se había hecho una prueba: numerosos guardias, escalonados a lo largo del recorrido, debían controlar que los coches no superaran en su frenética marcha ¡los 23 kilómetros en menos de 35 minutos!

La película, rodada por el fotógrafo camarógrafo Roberto Omegna (1876-1948) y por Arturo Ambrosio, fue revelada en el modesto taller de Ambrosio en via Napione e impresa a mano. Se proyectó por primera vez en un pequeño cine de via Finanze que llevaba el nombre de Edison y era propiedad de un hermano de Roberto Omegna. Después de *Le manovre degli Alpini al Colle della Ranzola*, con la intervención de la reina Margarita, Omegna fue a Calabria en 1905 para rodar una película sobre los daños causados por el terremoto, de más de cien metros de longitud, es decir, en cuatro bobinas (13). En Turín ya había unos once cines y la demanda de documentales locales se hizo insistente. Ambrosio, que en 1905 volvió a rodar la carrera Susa-Moncenisio y otros documentales que se proyectaron entre julio y agosto en el cine de via Roma 25, montó una plataforma en su villa más allá de la barrera de Niza, rodeándola de cortinas. Fue el primer estudio de Ambrosio Film. Se escrituraron actores de la compañía Cuniberti y de la Filodrammatica dialettale de Luigi Maggi que, de tipógrafo en Utet, pasó a ser director. El periodista Ernesto Maria Pasquali se improvisó guionista cinematográfico, los pintores Decoroso Bonifanti y Borgogno se convirtieron en escenógrafos. En el jardín de la

Villa o en los bosques de Stupinigi, en las orillas del Sangone o en el casti-
llo medieval del Valentino, se rodaron escenas dramáticas con vestuario, o
aventuras de hombres insensatos que persiguen a una joven que persigue
a un cura que persigue a una gran nodriza que persigue a un bombero
que persigue a un perro que huye con una ristra interminable de chorizo.
Nos encontramos ante la orgía del movimiento, a la que ya hemos aludido:
el cinematógrafo cinematográfico.

A Alberto Collo le tocaba interpretar los papeles femeninos, porque no
habría sido posible encontrar una actriz que participara en las disparata-
das carreras, las persecuciones, las caídas, las peleas diarias (14).

Ambrosio siguió trabajando y sus películas fueron inmediatamente
absorbidas por la demanda local. Los propietarios de cines de otras ciuda-
des se disputaban las copias disponibles. Había nacido el exhibidor, que
se convertiría cada vez más en el árbitro de la industria cinematográfica
italiana y, precisamente colocando de modo hábil las primeras películas
de Ambrosio, empezaba a comprender las posibilidades de beneficio que
ofrecía el comercio del cine.

En 1905 surgió en Roma un competidor, decidido a crear una verda-
dera fábrica de películas para cinematógrafos. En octubre de 1905, lo
comunica el “*Bullettino della Società Fotografica di Firenze*”:

Manufacturación de películas para cinematógrafos. Les informamos de que, en Roma,
via Torino 96, la empresa *Alberini y Santoni* ha establecido una industria nueva en Italia,
la de la manufacturación de guiones o películas cinematográficas. Le deseamos el mayor
de los éxitos.

A finales de año, la fábrica ya estaba en funcionamiento y, a principios
de 1906, el mismo “*Bullettino*” publicó una noticia más exhaustiva:

El primer establecimiento italiano de manufacturación cinematográfica. Felicitemos
sinceramente al Sr. Alberini y al Sr. Santoni porque, gracias a ellos, a partir de ahora,
también para el arte cinematográfico veremos, una vez más, la afirmación del axioma de
que Italia sabe valerse por sí misma, emancipándose también en esta industria artística,
de los mercados extranjeros.

El Cinematógrafo, diversión para el ojo y el espíritu, que concede a los que no pueden
viajar, las ventajas de admirar lugares lejanos, episodios ocurridos a enormes distancias,
situaciones inverosímiles, anécdotas exilarantes, sabrosas escenas fantásticas, fue perfec-
cionado de tal manera por la Compañía Alberini y Santoni, que compite aventajadamente
con las mejores fábricas extranjeras.

Esta empresa fue fundada en 1902 por don Filoteo Alberini, inventor del cinematógrafo en serie y propietario del celebrísimo cinematógrafo Moderno de piazza Esedra 67, lugar de encuentro de la mejor sociedad romana. En 1905 se asoció con el señor Dante Santoni y, para hacer crecer la empresa, se construyó una fábrica especial en via Appia Nuova, al exterior de Porta San Giovanni, dotada de una rica y variada maquinaria, con los últimos y más avanzados sistemas de reproducción cinematográfica, especialmente fabricados en Alemania y Francia.

El complejo cuenta con una superficie de 2000 metros cuadrados, consta de varios edificios y un enorme tanque para la reproducción de temas náuticos. El edificio principal tiene tres plantas, una de las cuales es un sótano para las cámaras oscuras, en el que más de 50 trabajadoras proceden a la preparación y coloración de las películas, número que se duplicará a causa de la demanda, cada vez mayor, y no incluye a los artistas expertos que se contratan progresivamente en función de los temas que se van tratando.

El estudio, enteramente de cristal, mide 21 por 12,50 m.; aquí se conciben y reproducen las distintas escenas que componen el argumento cinematográfico; a continuación, se encuentra el edificio de coloración, de 52 m. de longitud.

Por el gran tamaño de la instalación y la calidad racional de las reproducciones, podemos afirmar que se trata de la primera y única instalación de manufactura cinematográfica italiana. Su sede administrativa está en Roma, via Torino 96, sin sucursales en otras ciudades.

Entre los innumerables y artísticos trabajos de la compañía Alberini e Santoni debemos recomendar a los admiradores del cine la grandiosa reconstrucción histórica de *La presa di Roma* del 20 de septiembre de 1870, serie de 250 m. de longitud, en la que se atesoran los más minuciosos detalles históricos, extraídos de los periódicos y las crónicas de la época, con escenarios que reproducen los originales y la actuación, gracias a la concesión del Gobierno, de verdaderos soldados de las diferentes armas que lucen uniformes de la memorable época histórica del *Risorgimento* italiano.

Por su sabor de actualidad, merecen particular mención, además: la reproducción de los luctuosos episodios del reciente terrible terremoto calabrés, serie interesantísima, realizada *in situ* y de una longitud de 200 metros, y una nuevísima *féerie*, *La malia dell'oro*, con música expresamente escrita por el talentoso maestro Bacchini, así como una serie de nuevas y exhilarantes escenas cómicas. Hay en preparación muchos otros guiones con música expresamente escrita y de los cuales daremos noticia a su debido tiempo; mientras tanto, observamos que esta fábrica cinematográfica es la única que acompaña sus guiones con música escrita expresamente para ellos. De este modo, los compradores de las películas deben adquirir también la partitura musical para piano y, para quien lo solicite, es posible adquirir también la partitura para orquesta.

A esto le seguía un importante bombo publicitario sobre el brillante futuro de la empresa y sobre la excelente posición que tendría entre sus congéneres más renombradas.

En abril de 1906, Cines nace de la transformación de Ditta Alberini e Santoni en una sociedad anónima con un capital inicial de 400 000 liras. El beneficio neto tras un año de actividad será de medio millón (15).

En el verano de ese mismo año, Cines publicó un catálogo de películas ya rodadas y listas para la venta. Gaston Velle, de la compañía Pathé, había llegado de París un tiempo antes para actuar como director, ayudado por Mario Caserini y Egidio Rossi y acompañado por los escenógrafos Dumesnil y Vasseur y el operador de cámara André Wauzele, especialista en efectos especiales. Cines se apresuró a anunciarlo a sus clientes extranjeros en una circular:

Nous avons l'honneur d'informer notre clientèle que nous avons confiée la direction artistique de notre théâtre de pose à M. Gaston Velie, un des directeurs artistiques de la Compagnie des cinématographes Pathé Frères de Paris.

M. Gaston Velle est l'auteur des scènes cinématographiques les plus intéressantes et les plus universellement connues et dont la plupart marqueront une époque dans les annales du cinématographe. M. Velie continuera comme par le passé à créer et à mettre en scène de nouvelles œuvres plus intéressantes encore, ce qui nous assurera une des meilleures places sur le marché européen.

Ajoutons que M. Gaston Velie est venu à Rome avec une pléiade d'artistes décorateurs et d'autres auxiliaires techniques choisis parmi l'élite du personnel qu'il dirigeait à Paris, ce qui nous autorise à promettre à nos clients une production parfaite sous tous les rapports : scènes intéressantes, fixité absolue, photographie soignée, coloriage irréprochable, décors et costumes riches et choisis, artistes de premier ordre.

[Tenemos el honor de informar a nuestros clientes de que hemos confiado la dirección artística de nuestro estudio al Sr. Gaston Velle, uno de los directores artísticos de la compañía cinematográfica Pathé Frères de París.

El Sr. Gaston Velle es el autor de las escenas cinematográficas más interesantes y universalmente conocidas, la mayoría de las cuales marcarán una época en los anales de la cinematografía. Al igual que en el pasado, el Sr. Velle seguirá creando y poniendo en escena obras nuevas y aún más interesantes, lo que garantizará una de las mejores posiciones en el mercado europeo.

Hay que añadir que el Sr. Gaston Velle vino a Roma con una serie de artistas decoradores y otros ayudantes técnicos elegidos entre el personal de élite que dirigía en París, lo que nos permite prometer a nuestros clientes una producción perfecta en todos los aspectos: escenas interesantes, fijación absoluta, fotografía cuidadosa, colorido impecable, decorados y trajes ricos y seleccionados y artistas de primera clase.]

Es evidente que la circular es obra del mismo Sr. Velle, que era un antiguo prestidigitador de madre italiana, contratado por Pathé a principios

de 1904, y que luego se convirtió en especialista en trucos (16). Entre las películas que, si no marcaron una época, ocupan un buen lugar entre las primeras de Pathé, recordamos *Le tour du monde d'un policier*, *Les invisibles*, *La poule aux oeufs d'or*, de la que fue guionista y director con Gabriel Moreau, entonces actor en Italia, y de la que fue actor principal Charles Lépine, ex preparador naturalista en el Museo di Scienze Naturali (Museo de Ciencias Naturales) de Burdeos.

Lépine había importado a Francia el primer kinetoscopio de Edison, de quien había sido nombrado agente para Francia, y al conocer a Pathé, que recorría las ferias y los suburbios con los fonógrafos, le propuso su explotación. Entonces intervino Lumière y Pathé comenzó a fabricar películas y llamó a Charles Lépine para que se ocupara de la dirección administrativa de su industria. Este, más tarde, pasó a ser incluido entre los directores de películas (17).

Mientras tanto, Carlo Rossi, doctor en Química, nacido en Erzerum e hijo de un médico del sur de Italia, y oficialmente agente de seguros (18), había llegado a Turín, no sabemos bien por qué. Con Guglielmo Remmert, de origen prusiano, y con Lamberto Pineschi, de Roma, había conseguido fundar una empresa para la explotación de una especie de teléfono inalámbrico de gran futuro. Sin embargo, una vez en París en 1905, Rossi se convenció de que la industria cinematográfica en aquel momento ofrecía mejores ganancias, de modo que el dinero que iba a invertir en material para el teléfono inalámbrico, lo empleó para conspirar en torno a los estudios Pathé, logrando sobornar a Charles Lépine, entonces director, al técnico Ernesto Zollinger, y a los operadores de cámara Raoul Comte, Eugène Planchat, George Caillaud (19).

Pathé persiguió a los desertores y consiguió enviar a Lépine a la cárcel durante unos meses. En la avenida Casale 91, en Turín, sin embargo, comenzaron las obras para la instalación de la fábrica de películas y en Rossi e Remmert contrataron a un joven de Asti, músico por vocación y contable por necesidad, como ayudante de contabilidad y para ocuparse de la correspondencia en lenguas extranjeras (20). Pero el ingenioso contable Giovanni Pastrone, en lugar de ocuparse de la correspondencia comercial, se interesó por la técnica cinematográfica, y cuando llegó Lépine, consiguió aprender de él el oficio en poco tiempo, mientras que Giovanni Tomatis,

que había entrado en Itala como cochero, se convirtió en ayudante de cámara de Caillaud y más tarde en operador de cámara.

Al cabo de unos meses, Zollinger y Planchat se pasaron a Ambrosio, Lépine se fue a Holanda, los demás tuvieron destinos diferentes, se disolvió Carlo Rossi & C. y se formó Sciamengo e Pastrone (el ingeniero Sciamengo era yerno de Remmert) que, en septiembre de 1908, se convirtió en Itala Film. Carlo Rossi fue a Cines, en Roma, donde Lamberto Pineschi fundó una productora junto con su hermano Azeglio (21).

Mientras tanto, habían trasladado Ambrosio a una nueva y grandiosa planta en via Catania, en la esquina de via Verona, donde se trabajaba intensamente; y también se fundó la empresa Ottolenghi que, en octubre de 1907, se convirtió en Aquila Film.

Luca Comerio, que había sido fotógrafo especializado en grupos alegóricos, fotos en magnesio, retratos en porcelana y fotógrafo personal de S. M. el Rey de Italia, comenzó a trabajar en Milán como camarógrafo de actualidad hacia 1907. Emilio Ceretti, que le entrevistó en 1940, poco antes de que Comerio muriera, relata sus sacrificados comienzos:

En aquella época viajaba de una punta a otra de la península con su cámara para recoger fotografías y sucesos y luego preparaba breves documentales que, debido a la desconfianza de los exhibidores y a la forzada necesidad económica, imprimía en una sola copia y distribuía por rotación en los cines del centro. Parece ser que, al principio, era él mismo quien distribuía sus películas, desplazándose en moto con las bobinas en el portaequipaje. Partía de los cines más importantes, entregaba la bobina al camarógrafo y, en cuanto terminaba la proyección, la volvía a colocar en su portaequipaje y la llevaba a otros cines que la esperaban (22).

En Venecia, el propietario del cine Rialto rodó, también en 1907, una película de historia local, *Biaso el luganegher*, y la proyectó acompañada por unos actores aficionados que recitaban sus líneas en dialecto veneciano desde detrás de la pantalla.

Así pues, a finales de 1907 había 9 fábricas cinematográficas en Italia, tres de ellas en Turín: Ambrosio, Carlo Rossi & C., Aquila; dos en Milán: Luca Comerio y S. A. Bonetti; dos en Roma: Cines y S. A. Fratelli Pineschi; dos en Nápoles: Fratelli Troncone & C. y Manifattura cinematografi riuniti. Los cines importantes en Italia eran más de 500, con unos ingresos anuales de 18 millones, y los exhibidores eran, ya en aquel entonces, una multitud. A Italia llegaron películas americanas de Vitagraph, Urban Tra-

ding, Eclipse, Warwick; francesas de Pathé, Gaumont, Galaud & C., Mendel, De Maria, Parnalaud; alemanas de Edison Gesellschaft, International Kinematograph; escandinavas de Nordisk y Svenska. Fue un momento de verdadera batalla por las películas, perjudicial para los propietarios de los cines y para los exhibidores, que compitieron despiadadamente entre sí.

Las relaciones de interdependencia entre exhibidores y productora ya estaban claramente delineadas en 1907. El “filtro de piel de burro”, como Stefano Pittaluga llamaba jocosamente a los exhibidores, olvidando que él mismo lo había sido durante muchos años o quizás precisamente porque lo recordaba demasiado, funcionaba sin embargo como comprador y no como financiador de películas, demostrando ya que quería imponerse a los fabricantes. En uno de los primeros números de “Cinematografo” (periódico social ilustrado de fotografía, electricidad, proyecciones de luz, máquinas parlantes, música, cafés concierto), nacido en Nápoles el 26 de julio de 1907 y dirigido por Edoardo Correnti, aparecía un proyecto de unión cinematográfica entre exhibidores, con el fin de llegar a un acuerdo en la redacción de los programas, variándolos según los locales y evitando así las perjudiciales repeticiones. Esta conclusión a la que llega resulta interesante:

Otro objetivo de la empresa será protegerse de la camorra de las productoras de películas, que se deberán adecuar a una normativa especial para evitar que ocurra, como suele suceder, que en una semana lleguen novedades de varios miles de liras y luego en otras semanas lleguen incluso a faltar.

Los cines de la ciudad seguían aún con el pregonero vestido de librea que gritaba a los transeúntes los méritos del extraordinario espectáculo, ritmando su discurso con redobles de tambor y toques de trompeta, con los aparatos automáticos de reclamo, con los rociadores de perfume, con los distribuidores de peladillas, con las carreras de caballitos de lata, con los pájaros disecados que piaban moviendo la cabeza y la cola; incluso había premios para los espectadores más fieles por su asistencia. El cinematógrafo es el espectáculo de moda y ya forma parte de las costumbres de mucha gente.

Giovanni Papini fue el primero en intentar dar una explicación filosó-

fica del fenómeno. El 18 de mayo de 1907 apareció un artículo suyo en el diario turinés “La Stampa”, que merece ser reproducido íntegramente, por ser uno de los primeros escritos originales sobre el cine aparecidos en Italia. Se titula *La filosofía del cinematógrafo*.

Desde hace muy poco, en todas las grandes ciudades de Italia, asistimos a una multiplicación casi milagrosa de las salas de cine.

En la única ciudad de la que conocemos el número exacto, en Florencia, ya hay doce, es decir, una por cada dieciocho mil habitantes.

Los cinematógrafos, con su luminosa petulancia, con sus grandes carteles tricolores, renovados a diario, con las roncadas romanzas de sus fonógrafos, las cansadas llamadas de sus orquestinas, los estridentes reclamos de sus muchachos vestidos de rojo, invaden las calles principales, desalojan los cafés, se instalan allí donde antes se encontraban los salones de un restaurante o las salas de un billar, se asocian a los bares, iluminan de repente con la desfachatez de sus lámparas de arco las viejas y misteriosas plazas, y amenazan poco a poco con desbancar a los teatros, como los tranvías han desbancado a los coches públicos, como los periódicos han desbancado a los libros, y los bares han desbancado a los cafés.

Los filósofos, por más que sean hombres retraídos y enemigos del ruido, harían mucho daño si dejaran estos nuevos establecimientos de pasatiempo a la simple curiosidad de los niños, las damas y los hombres comunes.

Semejante fortuna, en tan poco tiempo, debe tener sus causas y el filósofo, cuando las haya descubierto, tal vez encuentre en los espectáculos cinematográficos nuevos motivos para el pensamiento, y quién sabe..., incluso nuevas emociones morales y sugerencias de nueva metafísica. Para el verdadero filósofo (no para el que está entre los libros y más bien podría denominarse mercachifle de filosofía) no hay nada en el mundo, por humilde, pequeño y ridículo que parezca, que no pueda convertirse en materia de pensamiento, y los que solo saben filosofar cuando se trata de la existencia del mundo exterior o de juicios sintéticos a priori, se parecen a un anatomista que solo supiera hablar de seres monstruosos y de casos teratológicos.

Los cinematógrafos, por tanto, son también digno objeto de reflexión y yo aconsejo encarecidamente a los hombres serios y sabios que acudan a ellos más a menudo.

Ellos podrán empezar por preguntarse por qué estos espectáculos luminosos encontraron tan rápidamente el favor de la gente. Quienes hayan reflexionado un poco sobre las características de la civilización moderna no tardarán en relacionar el cinematógrafo con otros hechos que revelan las mismas tendencias. En comparación con el teatro (al que, en parte, pretende sustituir), el cinematógrafo tiene la ventaja de ser un espectáculo más breve, menos fatigoso y menos costoso; es decir, requiere menos tiempo, menos esfuerzo y menos dinero. Ahora bien, una de las características que se acentúan cada vez más en nuestra vida es la de la tendencia a la economía, no por cansancio o avaricia (bien al contrario, los hombres modernos hacen más cosas y son más ricos), sino precisamente para obtener, con la misma cantidad de tiempo, esfuerzo y dinero, un mayor número de cosas.

El cinematógrafo satisface, al mismo tiempo, todas estas tendencias al ahorro. Es una breve fantasmagoría de veinte minutos, en la que todo el mundo puede participar por treinta céntimos. No requiere demasiada cultura, demasiada atención, demasiado esfuerzo para poder seguirla.

Tiene la ventaja de ocupar un solo sentido, la vista (ya que nadie presta atención a las mediocres y monótonas músicas que acompañan el desarrollo de las películas) y este único sentido está artificialmente alejado de distracciones por medio de la wagneriana oscuridad de la sala, que impide esos extravíos de la atención, esos ademanes y miradas que tan frecuentemente se observan en los teatros demasiado iluminados.

Con todo, el actual favor del cine no se explica solamente mediante estas razones, algo mezquinas, de economía. También se debe, en buena parte, a otras cualidades superiores que el cinematógrafo posee respecto al teatro, al que sin duda es inferior en muchos aspectos. La más importante de estas cualidades superiores consiste en la reproducción, en el tiempo, de vastos y complicados acontecimientos, que no podrían reproducir en un escenario ni siquiera los más hábiles tramoyistas. Una cacería con todas sus vicisitudes, una aventura de salvajes, la botadura de un barco, un viaje a las regiones polares son espectáculos que requerirían incesantes cambios de escena y espacios extensísimos para dar apariencia de verosimilitud. En cambio, ante el lienzo blanco de un cinematógrafo tenemos la sensación de que esos acontecimientos son los auténticos, vistos como podrían verse en un espejo que pudiera seguirlos vertiginosamente en el espacio. Son imágenes (pequeñas y luminosas, en dos dimensiones), pero dan una impresión de realidad mayor que los bastidores y los decorados pintados de un teatro de primera categoría. El cinematógrafo tiene además la ventaja sobre el teatro de ofrecernos el espectáculo de grandes acontecimientos reales sólo unos días después de que hayan tenido lugar, y no solo como una descripción de palabras o como una ilustración inmóvil, sino como una sucesión de movimientos tomados de la realidad y llenos de vida. En este caso, el cinematógrafo combina las propiedades de los periódicos y de las revistas ilustradas; los periódicos describen los hechos en el tiempo, pero sin proporcionarnos las imágenes; las revistas nos ofrecen las imágenes, pero inmóviles y fijas en el espacio, mientras que el cinematógrafo nos da las figuras visibles que se desarrollan en el tiempo. Puede ofrecer a nuestra curiosidad lo que ninguna otra cosa puede darnos: escenas de transformación.

Gracias a los secretos y trucos de la fotografía, que ya nos habían proporcionado fotografías inverosímiles (un hombre con su propia cabeza en la mano, etc.) y falsas fotografías de espíritus (seres humanos brumosos y transparentes), es posible obtener películas en las que suceden las cosas más insólitas y extraordinarias: personas que desaparecen repentinamente en el suelo; personajes de cuadros que bajan del marco y entran en una habitación para bailar un minué; divisiones milagrosas de cuerpos; procesiones de cabezas sin cuerpos o cuerpos sin cabezas; estatuas que cobran vida y tocan música; animales que se convierten en personas; personas que atraviesan las paredes, y todo lo que el ser humano pueda imaginar en sus sueños más salvajes o en sus fábulas más extrañas. Por este motivo, el cinematógrafo es una ayuda para el desarrollo de la imaginación; una especie de ojo sin

consecuencias negativas; una realización visual de las fantasías más descabelladas. Gracias a sus estratagemas fotográficas nos permite pensar en un mundo bidimensional mucho más maravilloso que el nuestro. Ahora bien, si estas observaciones explican, aunque sea en parte, la repentina fortuna del ingenioso invento de Lumière, no justifican todavía mi consejo a los filósofos. Y es que, incluso los filósofos, incluso los metafísicos, pueden venir a inspirarse en estas salas oscuras en lugar de vagar por mercados y plazas, como Sócrates, entre sepulcros, como Hamlet, o por las montañas como Nietzsche. El mundo que nos presenta el cine está lleno de una gran lección de humildad. Está hecho tan solo de pequeñas imágenes de luz, de pequeñas imágenes bidimensionales, que dan, a pesar de ello, la impresión de movimiento y vida. Es el mundo espiritualizado reducido al mínimo, onírico, rápido, fantástico, irreal. ¡Así es como se puede reducir la vida de los hombres sin quitarle su verosimilitud!

Contemplando esas imágenes efímeras y luminosas de nosotros mismos, nos sentimos casi como dioses contemplando sus creaciones, hechas a su imagen y semejanza. Involuntariamente, nos descubrimos pensando que hay alguien que nos mira como se miran las figuritas en los cinematógrafos y ante el cual nosotros (que nos consideramos concretos, reales, eternos) no seríamos más que imágenes coloreadas que corren rápidamente hacia la muerte para dar placer a sus ojos. ¿No podría ser el universo un grandioso espectáculo cinematográfico, con pocas alteraciones de programa, hecho para pasatiempo de una multitud de potentes desconocidos? Y como nosotros descubrimos, gracias a la fotografía, la imperfección de ciertos movimientos, lo ridículo de ciertos gestos mecánicos, la grotesca vanidad de las muecas humanas, del mismo modo esos divinos espectadores se reirán de nosotros, que nos agitamos en esta pequeña tierra, recorriéndola furiosamente en todos los sentidos, inquietos, estúpidos, ávidos, ridículos, hasta que nuestro papel termina y descendemos, uno a uno, hacia la silenciosa oscuridad de la muerte.

Papini aún no había rozado tan siquiera la cuestión de la cinematografía como arte que, por tanto, comenzaba a resultar un tema prioritario y tantas veces se convertiría en argumento de discusión en los periódicos. En la “Rivista fonocinematografica” de diciembre de 1907 un ignoto redactor afirmó perentoriamente que cuando la cinematografía hubiese llegado a un alto grado de perfección mecánica, se habría convertido en arte. Por el momento, bastaban las ganancias prodigiosas de los que a ella se habían dedicado. El estribillo de la opereta *Cine-mato-graf* de Luigi Barbera, musicada por Luigi Dall’Argine, que todo el mundo cantaba en Turín, donde la opereta tuvo gran éxito, decía:

I cine-mato-grafi
Diventan milionari
Si fanno gran danari,

Ormai colle pellicole
[Los cinematógrafos
Se hacen millonarios
Ganan un montón de dinero
Ya con las películas]

Las salas cinematográficas en Turín eran aproximadamente una docena, sin contar con las de la periferia (23). Contemporáneamente, en Nápoles, nació la canción *Cinematografi, cinematografà*, con letra de G. Capaldo y música de E. Galgano:

Cinematografi
Cinematografà
Teré Teré
Vieni con me.
Ti voglio fa vedè
Teré come se fa
Cinematografi
Cinematografà. (24)

[Cinematografi
Cinematografà
Teré Teré
Ven con migo.
Te quiero enseñar
Teré cómo se hace
Cinematografi
Cinematografà]

El cinematógrafo era el tema de un concurso convocado en Milán a principios de 1907 por Pietro Tonini, propietario del cine Marconi, para una novelita que distribuiría gratis en su local. El premio era de doscientas liras, que ganó un joven escritor cineasta, Gualtiero I. Fabbri, que a raíz del éxito de su librito (al que había puesto como epígrafe la afirmación de F. Vallery “El cinematógrafo no ha nacido aún: está en vísperas de nacer”) propuso a Tonini fundar una revista cinematográfica.

En abril de 1907 se publicó en Milán el primer número de “Rivista fonocinematografica”, la primera de este tipo en Italia, de la que Fabbri se convirtió en redactor jefe y Tonini en director. Tras los ocho primeros números, Tonini la vendió al napolitano Luigi Razzi, que la fusionó con

su revista “Café Chantant”, que desde hacía tiempo tenía una columna de cine (25).

El año 1907 fue sin duda el primer año de la cinematografía italiana y el interés que el nuevo espectáculo despertó (el texto de Papini lo demuestra) trascendía la técnica, todavía muy primitiva, que no lograba remediar las gesticulaciones frenéticas de los personajes.

“Afiches chapuceros, carteles sensacionales, lámparas de arco que se sacuden o se consumen en angostas salitas; endiablados sonidos de pianos mecánicos, vociferaciones de los llamadores, trinos y gorjeos de gramófonos, timbres eléctricos que lanzan insistentes alarmas anunciando siempre un final que nunca termina y un principio que nunca comienza”, eran inconvenientes necesarios para ganarse media hora de evasión de la vida cotidiana (26).

La gente acudía al cine no solo porque ofrecía tres excelentes requisitos, hoy desaparecidos –entretenimiento, brevedad, bajo coste–, sino simplemente por la dicha inconsciente de sentir que algo de sí misma se movía mientras perseguía las imágenes de los protagonistas en la pantalla, casi viviendo sus vidas. En todo caso, es difícil imaginar cómo se convirtió en costumbre una forma de espectáculo que hoy nos parece tan natural.

Una intuición precisa de lo que el cine podría haber sido ya entonces, si un artista lo hubiera podido utilizar para realizar sus fantasías, la encontramos en un boceto de Edmondo De Amicis, *Cinematografo cerebrale*, impreso por primera vez el 7 de diciembre de 1907 en “Illustrazione italiana”. El escritor imagina que un caballero X, en un sillón frente a una chimenea encendida, se entrega a sus pensamientos. Comienza así para él un cinematógrafo cerebral que, de haber sido llevado al cine con el título *Un uomo pensa*, habría precedido en muchos años al cine de vanguardia.

De repente, el rostro de uno de sus antiguos compañeros de colegio apareció en una de esas ventanas, y le sorprendió, porque llevaba mucho tiempo, quizá veinte años, sin pensar en él. Durante todo ese tiempo había permanecido sumergido, como anulado en su mente. Y, extrañamente, de aquel rostro resucitado no veía más que la frente, los ojos y la nariz; faltaba la parte inferior, como en una máscara desgarrada. Empezó a buscarla; se cansó inútilmente en ese esfuerzo, y emitió un sonoro bostezo. Aquel sonido terminó en su oído en una nota a partir de la cual, casi espontáneamente, giró en su cabeza la melodía de la Marsellesa, y vio a su alrededor hombres heridos, sangre, picas arrojadas al suelo, y a lo lejos multitudes que chillaban, generales empenachados, regimientos que pasaban sobre un horizonte oscuro azotado por la lluvia entre las ramas.

Y otros “motivos” más:

Recordó en su mente el rostro de la trabajadora que había visto fugazmente, y en él, para su sorpresa, encontró la parte inferior del rostro de su compañero de colegio. - ¡Extraño! - pensó. - Y lo cierto es que no se parecen entre sí. - Volvió a pensar en su compañero: un buen muchacho, que se mordía las uñas todo el día; y vio de nuevo, como en una mano que pasara ante sus ojos, una de esas uñas medio mordidas. Sin embargo, detrás de aquel, apareció otro, de ojos sombríos, cuya imagen siempre ahuyentaba porque le recordaba un episodio ridículo que había protagonizado. La ahuyentó también entonces. Pero ella regresó. Para librarse de ella, pensó en su despacho: vio la cara en un rincón. Pensó en una ópera que había escuchado meses atrás: allí estaba esa cara fea, sobre el escenario. Llevó sus pensamientos al Arsenal de La Spezia, a la basílica de San Pedro, al centro de un glaciar en los Alpes que había cruzado de joven: en todos los lugares vio brillar aquellos ojos sombríos. Se sintió irritado y casi desconcertado. Recordó una hormiga que un día había visto correr desesperadamente de aquí para allá, retrocediendo, saliendo del agujero, escondiéndose y reapareciendo con una hormiga más pequeña siempre pegada a la cabeza que parecía que no le fuera a dar descanso nunca más.

Las citas podrían continuar. La turbada trama es una verdadera escenografía de película. De Amicis murió cuando el cinematógrafo se disponía cada vez más a convertirse en un sucedáneo del teatro, y no en una orgía de imágenes nacida de una “orgia del espíritu”, como la que vivió el caballero X.

En 1907 nació la primera revista de cine italiana, en 1908 apareció la primera columna de crítica cinematográfica en un periódico.

Un joven redactor de la “Gazzetta di Torino”, Mario Dall’Olio, se encargó de redactarla el 4 de febrero, después de que el director del periódico reflexionara ampliamente sobre la conveniencia de tal iniciativa:

El desarrollo cada vez mayor de la industria cinematográfica, así como la especial predilección que el público demuestra por los espectáculos cinematográficos en general, nos han impulsado a poner en marcha la presente columna, que tiene como objetivo precisamente ilustrar todo lo relacionado con la cinematografía.

Mientras tanto, agradecemos la buena acogida general que ha tenido nuestra iniciativa, que nos permitirá –con el apoyo que propietarios y directores de las salas de cinematógrafos prestarán a nuestro joven redactor, al que se le ha encomendado especialmente la redacción de esta columna– ocuparnos de los espectáculos cinematográficos más dignos de ser señalados al público, tanto por su carácter estético y artístico como por su vertiente moral y la finalidad, normalmente educativa, que llevó a los cineastas a realizarlos.

En el mismo número –4 de febrero– se anunciaba que en el Cinema-

tografo della Borsa, la noche anterior, había comenzado la proyección sumamente nítida, de la película de Ambrosio *L'incendio del Restaurant du Parc al Valentino*, que resultó realmente emocionante. A continuación, Dall'Olio trató de redactar una verdadera crítica. De la película *La fidanzata della guida* –de productora desconocida– escribió:

Esta última, sin embargo, puede considerarse entre las buenas, evidentemente se sostiene por la muy lograda distribución de los efectos que ciertamente, y en gran parte, suplen el vacío, que considero de tipo psicológico, derivado del desarrollo demasiado rápido y conciso de la acción.

La noche del 17 de febrero tuvo lugar en Turín un acontecimiento cinematográfico de gran importancia:

¡Público y espectáculo insólitos anoche en el Ambrosio Biograph! La sala a la que suele acudir una muchedumbre que pela naranjas, una multitud de pequeños burgueses, de obreros y de niños, para presenciar las escenas hilarantes de la esposa celosa o las verdaderamente dramáticas y emocionantes de la pequeña heroína, estaba abarrotada de un público científico calvo y con gafas que daba a la sala (donde estallan las risas infantiles más frescas y resuenan los “oh” del asombro más prolongado) un severo aspecto académico.

De hecho, los miembros de la Reale Accademia di Medicina (Real Academia de Medicina) habían trasladado su sede al Ambrosio Biograph para la ocasión y con ellos habían acudido otros numerosos estudiantes de Esculapio, deseosos de ver desfilar en la blanca pantalla cinematográfica, transformada en mesa anatómica vertical, gracias a su ilustre colega el Prof. Camillo Negro, una muestra viva de los mejores sujetos neuropáticos. El profesor Negro quiso, con gran ingenio, aplicar el cinematógrafo a la enseñanza de las enfermedades neuropáticas, para proporcionar a los estudiantes de las pequeñas universidades, donde escasea el material clínico vivo, una colección de tipos y casos filmados. El exitoso intento del profesor Negro no dejará de suscitar el interés del mundo científico, ya que pone en nítida evidencia y conserva la grafía de los movimientos que con la simple fotografía no se podría reproducir. Para constatar esta nueva y victoriosa aplicación de la cinematografía acudió, como decíamos, un numeroso público de médicos... No se trataba, desde luego de un espectáculo familiar, sino más bien propio del Museo Barnum. El prof. Negro, después de rendir homenaje a la colaboración de su ayudante, el dr. Rovasenda, del Sr. Ambrosio y del camarógrafo Sr. Omegna, se dedicó con doctas y brillantes palabras a comentar el desfile de neuropatas de todas las especies afectados por hemiplejías orgánicas, parálisis agitantes, accesos epilépticos, crisis histéricas, diferentes formas de corea y tics, marchas patológicas, parálisis de los músculos oculares, etc. Y la nitidez de las películas era tal que parecía estar en una clínica: sin duda, la impresión era igualmente perturbadora ante esa pobre mujer histérica que se vuelve áfona cada tres meses y no recupera el habla a menos que el profesor Negro la sugestione y le ordene que lo haga (27).

Seguían otros sujetos, ya estudiados por Cesare Lombroso –que se encontraba entre los espectadores– y que en su mayoría vivían en el Cotto-lengo. El artículo terminaba con la noticia de que el profesor Negro había encargado a un médico italiano que repitiera el espectáculo cinematográfico en Roma, París y Nueva York (28).

Precisamente en febrero de 1908, en París, durante un banquete, Lavedan, Rostand, Lemaitre, Hervieu, France, Bernard, Vandérem, Bataille y Louys, discutían sobre el cine y decidieron crear una fábrica de películas de la que ellos serían guionistas y directores, para obtener efectos nuevos e imprevisibles en una película que se elevaría a la gloria de una verdadera obra teatral (29). Su denominación social sería S.C.A.G.L. (Société Cinématographique des auteurs et des gens de lettres) y la marca elegida para las películas, Films d'art. El banco Merzbach financió la empresa y, tras una adaptación de *L'Arlesienne*, de Daudet, se realizó *L'assassinat du duc de Guise* (guion de Henry Lavedan, primeros actores Le Bargy y Gabrielle Robinne, de la Comédie française), de la que Pathé se aseguró la exclusividad, y que fue una de las primeras películas francesas importantes.

En Italia, en cambio, se hablaba del interés de Gabriele D'Annunzio por el nuevo medio espectacular, de la adhesión sincera y entusiasta que dio a la máquina mágica.

Crainquebille (Ugo Ricci) escribía en “La Stampa” el 20 de julio de 1908:

El divino Gabriele no podía permanecer ajeno o indiferente a esta suprema renovación del arte: él va hacia la vida; él, que ha adoptado como emblema de su actividad renovarse o morir; él, que ha escrito de sí mismo: Todo se ambicionó y todo se intentó –él, que en su polifacética alma envidió el gesto del que yuga el toro y del que deslía la harina, envidió el gesto mucho más remunerativo del que gira y hace girar la manivela del cinematógrafo. Él, que abrió nuevos cielos a la pintura con el fabuloso cuadro de las Parcas pintado para el Salón de París; él, que con el Acqua Nunzia proporcionó la ambrosía del matutino baño restaurador a sus agotadas lectoras; él, que con el teatro Albano proporcionó por fin a la musa trágica digna sede; él, que con la rueda elástica para automóviles resguardó a los chóferes de las molestas averías, anuncia ahora la reeducación del alma popular con los paños taumatúrgicos de los mitos del celuloide.

El propio D'Annunzio contó seis años más tarde en una entrevista con motivo de *Cabiria* (en “Corriere della Sera” del 28 de noviembre de 1914) su primer acercamiento al cine.

Hace ya unos años, en Milán, me sentí atraído por el nuevo invento que me pareció capaz de promover una nueva estética del movimiento. Pasé varias horas en una fábrica de cine para estudiar la técnica y, sobre todo, para comprobar el partido que podría sacar de esas argucias que la gente del gremio denomina trucos. Pensaba que el cine podía dar lugar a un arte agradable cuyo elemento esencial era lo maravilloso. Las *Metamorfosis* de Ovidio, ¡eso sí que es un tema cinematográfico! Técnicamente no hay límite para las representaciones del prodigio y el sueño. Quería experimentar con la fábula de Dafne. No hice más que un brazo: el brazo que desde la punta de los dedos comienza su foliación hasta convertirse en una gruesa rama de laurel, como en la tabla de Antonio del Pollaiuolo que con placer he vuelto a ver hace unos días en Londres. Siempre recuerdo la gran emoción que me produjo el ensayo. El efecto era admirable. El prodigio inmóvil en el mármol del escritor o en el lienzo del pintor se cumplía misteriosamente ante los ojos atónitos, superando la eficacia del número ovidiano. La vida sobrenatural estaba allí representada en una realidad palpitante...

Los experimentos no tuvieron ningún resultado práctico. Según el poeta, “el execrable gusto del público” hizo la película invendible. La empresa Saffi Comerio (que más tarde se convertiría en Milano Films), en cuya fábrica D’Annunzio había intentado realizar sus mitos, consiguió hacer un contrato con el poeta a principios de 1909. A cambio de un pago inmediato de 12 000 liras, debía enviar no menos de seis guiones originales, los tres primeros antes de abril. Nunca llegaron y la empresa cinematográfica, aunque le demandó y ganó, nunca volvió a ver su anticipo (30).

Otras personalidades italianas comenzaron a recapacitar sobre el nuevo medio de expresión. En el número de diciembre de 1908 de *Lux (I nuovi orizzonti del cinematografo)* apareció una entrevista con Roberto Bracco que, aunque admitía el futuro artístico de la cinematografía, pensaba que, para alcanzarlo, esta debía cambiar la dirección que había llevado hasta el momento; con Ermete Zacconi, que trabajó sin reparo para dar a la gente visiones de buen arte y para dar a conocer su arte en todos los lugares a los que nunca había podido llegar; con Edoardo Scarpetta (cuyo hijo Vincenzino ya estaba en el cine), que reconocía la necesidad que tenía el cinematógrafo de buenos cómicos, que llegasen a la comicidad con la naturalidad de sus gestos y su expresión.

En 1908, las películas italianas se habían consolidado entre las mejores de Europa. Junto con *Gli ultimi giorni di Pompei* y *Caccia al leopardo*, que ya hemos mencionado en la introducción, Ambrosio había lanzado la película deportiva *I centauri*, que reproducía sensacionales ejercicios de

equitación de los oficiales de caballería de Pinerolo, cuyo estilo despertó entusiasmo y admiración en América.

Itala Film, afirmándose por su técnica, había ganado una de las diez medallas de plata distribuidas en la Exposición cinematográfica de Hamburgo (31). En Cines, Mario Caserini inició la serie de películas históricas de gran laboriosidad; en S.A.F.F.I., de Milán (es decir, Comerio, que se había convertido en Società Anonima Fabbricazioni Films Italiane), Giuseppe De Liguoro intentó hacer lo mismo y realizó la primera adaptación de *I Promessi sposi*, de Manzoni.

Los primeros meses de 1909 marcaron un retroceso para el cine mundial. El público ya no se conformaba con todo lo que se producía en los estudios europeos y americanos, hasta entonces seguros de vender las películas. Las fabulosas ganancias cesaron, la industria cinematográfica entró en una fase de reajuste y equilibrio.

La mayor exigencia estética de los espectadores anuló la sobreproducción chapucera de las grandes salas y, en cambio, potenció películas, como las italianas, que habían alcanzado una considerable superioridad artística.

Pathé luchó duramente por la hegemonía que había mantenido hasta entonces en los principales mercados consumidores de películas. Eastman Kodak se negó a llegar a un acuerdo con el gran *trust* de fabricantes proveedores de Edison, la federación de exhibidores que abastecía a once mil de los catorce mil cinematógrafos existentes en Norteamérica.

En París se celebró un congreso de las industrias cinematográficas europeas en la Sociedad Francesa de Cinematografía (Rue de Clichy 51). Participaron en él Arturo Ambrosio, de Ambrosio Film, el ingeniero Sciamengo, de Itala, Carlo Rossi, de Cines, Camillo Ottolenghi de Aquila, Luca Comerio de S.A.F.F.I. - Comerio y Lamberto Pineschi, de Fratelli Pineschi, pero no se llegó a ningún acuerdo sobre los medios necesarios para eliminar las causas de la crisis, que era una crisis de crecimiento del cine joven, normal después de un desarrollo tan rápido en pocos años de vida.

Por esta razón, Arturo Ambrosio y Sciamengo decidieron ir a ver cómo estaban las cosas en América. Una vez en Nueva York, se encontraron ante

la determinada hostilidad del *trust* de las grandes firmas (Vitagraph, Biograph, Edison, Urban, Essanay, Gaumont Pathé, Kalem, Lubin M. F., Georges Méliès, Selig, Bioscope) y consiguieron solamente un acuerdo con la Federazione degli Indipendenti (Federación de Independientes), que suministraba películas a los tres mil cinematógrafos norteamericanos restantes.

Ante el bajo nivel artístico de las producciones americanas y las demostraciones de entusiasmo y admiración por las películas italianas que ya se habían proyectado con enorme éxito, los dos industriales comprendieron que era inútil esforzarse para obtener dichos acuerdos comerciales que intuían que serían solicitados de modo espontáneo, como de hecho ocurrió más adelante.

La crisis industrial provocó la primera toma de posición contra el cine (32). Especialmente después de que el Vaticano prohibiera a los sacerdotes asistir a las salas de cine con sotana, los periódicos acusaban con frecuencia al cine de ser sinónimo de perversión e inmoralidad. El peligro que representaba era inversamente proporcional al coste mínimo de la entrada y a la brevedad del espectáculo. Los partidarios del teatro lo señalaron como un poderoso competidor de los escenarios teatrales. Algunas voces se alzaron en su defensa: el cine, además de no representar una seria competencia para el teatro (eran dos espectáculos diferentes en cuanto a contenido, forma y circunstancias), podría haber preparado poco a poco el espíritu del pueblo para la comprensión de una expresión artística más compleja y viva (33).

En 1909, el cine había realizado mejoras realmente notables. Ya se habla de vieja manera y de nueva manera. Un crítico anónimo de una de las mejores películas de Milano, *Nella di Loredano*, de Giuseppe De Liguoro, se atrevió a escribir: “la densidad de los oscuros aumenta y delinea mejor los detalles y ennegrece los fondos” (“Lux”, Nápoles 7 de noviembre de 1909). En cambio, se refiere a la película *Beatrice Cenci*, de Cines (rodada en el Castillo de Sant’Angelo en Roma, donde Beatrice Cenci fue condenada y ejecutada) el primer anuncio acompañado del nombre del director Mario Caserini y de los intérpretes de la primera cinematografía artística de la empresa: Fernanda Negri, en el papel principal y los actores Ettore Pesci, Maria Gasperini, Alessandro Rinaldi,

Renato De Grais (“Cine Fono”, Nápoles 25 de septiembre de 1909).

El primer gran evento cinematográfico nacional tuvo lugar en Milán con un concurso internacional en el que participaron las empresas francesas Eclipse, Lux, Eclair, la Deutsche Bioscop Gesellschaft, de Berlín y la americana Vitagraph, para la reproducción de guiones artísticos y morales (34).

Además de Ambrosio, Cines, Aquila, Comerio, aparecen nuevas casas de producción italianas: en Turín, U.N.I.T.A.S., que es la primera iniciativa católica de este tipo, creada para suministrar películas morales y educativas a los centros de recreación juveniles; en Roma, Latium, fundada y posteriormente vendida por los hermanos Pineschi (de la que se convierte en director el escritor florentino Yambo, Enrico Novelli); en Milán, Adolfo Croce & C., nacida en 1908 y especializada en documentales (35); en Nápoles, Vesuvio Film, heredera de las instalaciones de los hermanos Troncone, y de la que será guionista también Salvatore Di Giacomo.

Uno de los colaboradores más geniales de Ambrosio, que ya había pasado del periodismo y del teatro al cine, Ernesto Maria Pasquali (1883-1919), también decidió fundar una nueva compañía cinematográfica en 1909, con la intención de realizar películas extraordinarias.

Alquilaron un pequeño patio en via Giacinto Collegno 46 y construyeron una plataforma de madera rodeada de cortinas: empezaron a rodar adaptaciones de obras famosas, *Cirano di Bergerac*, *il Capitan Fracassa*. Al día siguiente de una gran tormenta, a causa de la obturación de las rejillas de desagüe, la plataforma se quedó flotando, se hinchó para después romperse, de modo que Ernesto Maria Pasquali y su camarógrafo, Pietro Marelli, emigraron a otro patio con marquesina en via Brugnone 22, donde con gran desenvoltura hicieron *Ettore Fieramosca* (200 personas, 40 caballos) entre las tierras sin cultivar del barrio de San Paolo.

Un escritor francés, Jules Claretie, de visita en Italia a finales de la primavera de 1909, observó con asombro que lo más común en las calles de las ciudades italianas eran los automóviles y los cines, que de hecho representaban las industrias en las que Italia destacaba en aquella época. Para neutralizar la competencia italiana, Charles Pathé decidió

establecer en Roma su propia sucursal italiana, que encargó a Re Riccardi, importador acreditado del teatro francés en Italia. Este confió al dramaturgo Ugo Falena, que había abandonado recientemente la dirección del Teatro Stabile, a Alfredo Campioni y a Emanuele Lo Savio, la organización de la nueva firma, Films d'arte italiana, que comenzó su actividad en el segundo semestre de 1909. Ugo Falena (tras haber estado en Vincennes en los estudios Pathé) se convirtió en su director y consiguió convencer a Ferruccio Garavaglia, Ermete Novelli, Dina Galli, Teresa Mariani, Amerigo Guasti, Ruggero Ruggeri, Oreste Calabresi, Italia Vitaliani y Cesare Dondini entre otros para que posaran ante la cámara. Cesare Dondini, que se sometió a tal ignominia y participó como Jago en la versión cinematográfica de *Otello*, fue despedido del Teatro Stabile de Roma.

Tras la primera película, *Il Trovatore*, en la que apareció por primera vez Francesca Bertini, que ya había actuado con Alfredo Campioni y Edoardo Scarpetta, se rodaron *Otello*, *Carmen*, *L'Ammiraglia*, *Michele Perrin*. *Lucrezia Borgia*, en 1910, fue protagonizada por Maria Jacobini, de diecisiete años, actriz del Teatro delle Quattro Fontane, de Roma. Las preocupaciones artísticas del director seguían limitándose a hacer girar la manivela muy rápidamente y a exigir que los actores actuaran con la boca cerrada (36).

En 1910 la crisis estaba superada. El cinematógrafo había vencido la desconfianza de los bancos, que ahora adelantaban abundantemente el capital a las productoras (ya que la película virgen extranjera debía pagarse no sólo en efectivo, sino depositando un anticipo de garantía en un banco). En un congreso nacional de cinematografía celebrado en mayo en Turín, entre exhibidores y productores, para tener una disponibilidad inmediata de capital y poder empezar una película tras otra sin interrupción, se decidió que las películas se pagaran al contado o en quince días contra aceptación. En aquella época, las sumas en juego oscilaban entre cinco y veinte mil liras.

También se intentó llegar a un acuerdo para eliminar, entre los exhibidores, el conocido sistema de la “bicicleta”, utilizado sobre todo en

el sur de Italia, que consistía en llevar rápidamente una misma película de un cine a otro en bicicleta, para poder incluirla, en la misma tarde o noche, en la programación de diferentes salas.

De ese modo, se estabilizó el programa de los espectáculos: viajes, drama, comedia, escenas reales — y no superaba, como duración, los tres cuartos de hora.

En Italia, a pesar del intenso trabajo de las productoras, se producía un extraño fenómeno: eran poquísimas las películas italianas que figuraban en los programas. Esto se debía a dos causas: la falta de interés de los productores por vender a los exhibidores italianos, que solían pagar menos que los clientes extranjeros, y la habitual xenofilia de quienes aceptaban incluso películas mediocres o incluso malas, siempre que vinieran del extranjero. Y esto ocurría mientras algunas compañías extranjeras ponían su propia marca en las películas italianas, como ocurrió en Inglaterra con *Nerone* e *Caccia al leopardo*, de Ambrosio, y las palabras película italiana hacían que la gente acudiera hasta las localidades más recónditas.

Ambrosio exportaba mucho a Norteamérica, donde su producción y la de Itala Film estaban suplantando la francesa.

Tenía guionistas fijos de gran imaginación. Recordemos entre ellos a Arrigo Frusta (el abogado Sebastiano Ferraris), conocido poeta en lengua vernácula y autor de numerosos guiones también para otras compañías italianas (37). Treinta actores y tres camarógrafos permanentes, es decir, cinco *troupes*, trabajaban de forma continua. Los primeros actores fueron Lydia De Roberti (Lidia Bonelli), hija de un profesor de pintura de Turín, y la inseparable pareja Alberto A. Capozzi-Mary Cleo Tarlarini, precursora de aquellas parejas de actores que más tarde se consagrarían en el cine americano. Se empezó a conocer a Gigetta Morano, que creará un tipo de mujer, juguetón y vivaz, sin precedentes en el cine.

Uno de los mejores camarógrafos de la compañía, Giovanni Vitrotti, fue enviado a Rusia en 1910 para colaborar en la instalación de una productora en Moscú, la Thieman & Reinhardt, y rodó películas con Protazanov, Olga Preobragenskaia, Uvarova, Sciaternikov (38).

Incluso en Itala Film, que estaba construyendo su gran planta en Ponte Trombetta, la producción estaba organizada con modernos cri-

terios industriales. Su exportación superaba la de todas las demás empresas italianas. El lanzamiento de la película *La caduta di Troia*, el primer largometraje italiano que ya hemos mencionado, que al principio muchos exhibidores se negaron a proyectar y luego intentaron en vano comprar a cualquier precio, aseguró a la empresa enormes beneficios. Se contrataron excelentes actores, algunos de los cuales eran franceses: Madame Léonie Laporte, Émile Vardannes, Gabriel Moreau, Edouard Davesnes con su esposa, excelente mimo (Helena en *La caduta di Troia*), Denisot, Lucien Nonguet y André Deed (Cretinetti - Gribouille), uno de los primeros actores cómicos de fama mundial. Alberto Collo, Lidia Quaranta, Umberto Mozzato, Emilio Ghione, Nino Oxilia, Sandro Camasio, Letizia Quaranta, comenzaron en aquel periodo su aprendizaje en Itala Film.

A propósito de Emilio Ghione, una carta desde Turín a “Cine Fono”, fechada el 19 de noviembre de 1910, decía:

Un tal Ghione, que hace meses, y quizá aún ahora, estaba al servicio de Itala Film, fue el incomparable protagonista de una divertidísima escena que tuvo lugar el lunes por la mañana en la Sección V de nuestro Tribunal, donde Ghione compareció como testigo de cargo en un juicio por perjurio. Su conducta, su comportamiento ante el Tribunal suscitaron una inmensa e irreprimible hilaridad. Este Ghione acompañaba su discurso con mímica, contorsiones, movimientos exagerados.

Pintor miniaturista, se había convertido en extra de Itala Film y por su estilo en la equitación y su habilidad para afrontar escenas arriesgadas pronto se había hecho notar. Se trasladó a Roma unos años más tarde, impulsado por la necesidad de cambiar de ambiente. Creó ese personaje, más justiciero que criminal, más altruista que ladrón, vestido de apache, *Za la Mort*, famoso en el cine mudo italiano casi como *Maciste*, del que Ghione había tomado ejemplo (39).

De las 19 productoras que trabajaban en Italia en 1910, 6 estaban en Turín, la capital del cine.

En Milán, donde, gracias a lo bien organizado que estaba el alquiler, llegaban con mayor rapidez y en mayor número de copias las películas de eventos internacionales, pero donde los precios eran más elevados que en otras ciudades italianas, Milano Films había sido reorganizada por su nuevo presidente, el barón Pier Gaetano Venino, y por su director

general, el barón Paolo Airoidi di Rebbiate. Debía su existencia, según una revista de 1910, “a la flor de la aristocracia y a la plutocracia lombarda”, pero a pesar de ello competía con las casas turinesas, ostentando nombres de guionistas como Gabriele D’Annunzio (sus guiones no llegaban, pero el nombre del poeta daba gran prestigio a la casa), Giannino Antona Traversi, E. A. Butti, Domenico Tumiati.

Para la película *Murat ovverossia Dalla locanda al trono*, de 400 metros, se contrataron cuatrocientas personas entre artistas y extras. Las escenas más importantes se rodaron en el castillo del conde Arnaboldi, en Carimate, y entre los actores, a las órdenes del director Giuseppe De Liguoro, se encontraban, además del propietario y el director general de Milano Films, los condes Jean y Giuseppe Visconti di Modrone, el conde San Nazaro, el marqués Rosales d’Ordogno, el conde Marco Greppi, los condes Gino y Giulio Durini y muchos otros invitados e invitadas.

Para una escena de la película *Sardanapalo*, basada en un guion de E. A. Butti, se contrató a las bailarinas de la Scala.

El año anterior se había rodado en Ferrara la película *Ugo e Parisina ovverossia Un amore alla corte di Ferrara*.

Domenico Tumiati lo recordaba con satisfacción unos años después:

Trabajé para el cine una sola vez, en 1908 [la fecha es errónea: es 1909], cuando la compañía Milano Films quiso intentar un experimento de lujo, trasladándose, con armas y equipaje, a Ferrara, para representar mi *Parisina* en su marco histórico. Yo mismo dirigí los ensayos, y por la fidelidad del marco, el resultado fue una película de exquisita belleza, pero precisamente por eso menos comercializable que las otras (40).

La película más importante de la compañía en ese periodo fue la adaptación del *Inferno* de Dante, una película en tres partes y 54 episodios, fiel reproducción escenográfica de la vida del siglo XIV. Se utilizaron trucos sumamente audaces. La escena de Bertram del Bornio avanzando, mientras sujeta su cabeza, entre los sembradores de discordia (Inf. XXVIII, v. 119 y siguientes) se realizó de esta manera. Un hombre de altísima estatura con la cabeza encapuchada en un terciopelo negro que no dejaba ver nada sobre un fondo negro, agarraba por el cabello a otro hombre de estatura mucho más baja, que estaba envuelto en una larga capa negra. Los dos avanzaban lentamente y la negrura del terciopelo, velado por la gris atmósfera infernal, hacía que la escena fuera

aún más impresionante. Para Lucifer machacando a Judas, fotografió una cabeza hirsuta real con una enorme boca abierta, construyó una enorme cabeza de cartón que reproducía exactamente la verdadera, colocó un hombre vivo dentro de ella y luego rodó la boca real mientras masticaba una marioneta. La precisa superposición de la película hacía posible el truco. El truco por el que el halo luminoso se movía alrededor de la cabeza de Beatrice fue mantenido en estricto secreto por el camarógrafo Emilio Roncarolo, que nunca quiso confiárselo a nadie.

Para interpretar a Dante y a Virgilio se eligieron dos experimentados escaladores, Salvatore Papa y Arturo Pirovano, y la mayor parte de las escenas se rodaron en el desfiladero de Porta, en la Grigna Sur. Con la excepción de algunas reservas con respecto a las escenas de los lujuriosos, que eran demasiado evidentemente marionetas a las que, además del castigo establecido por Dante, se añadía el de moverse a tirones entre las llamas, y a las de los gigantes que no lo parecían, la adaptación de Milano Films fue considerada una auténtica obra maestra (41).

En Cines, junto a Mario Caserini, pionero y maestro de nuestros directores de cine, comenzó a trabajar en aquella época un joven pintor, Enrico Guazzoni que, tras conocer a Filoteo Alberini mientras decoraba la sala del Cinema Moderno con Ballester, se pasó después al cine. Se especializó en recreaciones romanas, realizando las películas *Agrippina* y *Brutus* ya en 1910. Podemos atribuirle la dirección de muchas otras películas anteriores del *Elenco* (véase Cines), todas con temática histórica.

A pesar de la fe de muchos en el seguro futuro artístico del cine (el propio Caserini pronunció una conferencia sobre este tema en el Aula Magna del Collegio Romano el 2 de febrero de 1910) la lucha contra los espectáculos cinematográficos no disminuyó. Por primera vez, el Estado intervino estableciendo que las películas no podían proyectarse sin la autorización de la prefectura. La Subcomisión nombrada por el diputado Orlando en materia de delincuencia juvenil elaboró un proyecto de ley sobre los espectáculos cinematográficos. Este es su primer artículo:

Los gestores y los propietarios de los cinematógrafos pagan un impuesto fijo por cada película que no sea la reproducción: a) de escenas, aunque decentes, no educativas ni instructivas; b) de deportes, monumentos, ciudades, paisajes; c) de grandes procesos

agrícolas e industriales; d) de hechos de la vida nacional.

Un hecho como el cine, tan importante en la vida del país, empezaba, lamentablemente, a ser considerado solamente desde el punto de vista fiscal por el Estado italiano, que mantuvo durante muchos años una actitud negativa o incluso adversa hacia él, como veremos más adelante.

CAPÍTULO II

Aunque entre 1910 y 1911 no hay una distancia tan grande como para determinar claramente el final de un periodo y el comienzo de otro cinematográficamente diferente, conviene señalar el inicio la edad de oro del cine italiano en 1911, que fue un año importante. Entre los muchos acontecimientos que llevaron a Italia a engrosar las filas de las principales naciones europeas, destaca en ese año la Exposición Internacional de Turín, que representó una síntesis del progreso italiano. La Turín industrial, la Turín artística, la Turín literaria, resultó ser también la Turín cinematográfica, cotizadísima en los mercados más importantes del mundo.

Si examinamos la producción de las distintas productoras turinesas y añadimos la de Cines, la de Milano Films y otras empresas menores, llegamos a la conclusión —que ciertamente no se podría desmentir, incluso si existieran listas precisas y veraces de la producción cinematográfica de otros países— de que la contribución italiana al cine, ese año, fue muy notable.

La Exposición de Turín incluía salas de cine en el pabellón oficial de cinematografía del Pilonetto, en el pabellón de Estados Unidos, Argentina, Brasil y en el de la compañía eléctrica Siemens y Schukert. Se convocó un concurso internacional de cinematografía, para las tres categorías de cine: artístico, científico y didáctico, con un primer premio de veinticinco mil liras, que tuvo repercusión mundial. Entre los miembros de la comisión estaban Louis Lumière y Paul Nadar (1).

El primer premio en la categoría artística fue concedido a Ambrosio por *Nozze d'oro*, de tema patriótico (solo en Londres se vendieron 60 ejemplares), y en la categoría científica, a la película *La vita delle farfalle*, de Roberto Omegna y Guido Gozzano.

El segundo premio fue para Cines por la película artística *San Francesco o Il poverello d'Assisi* y por la película didáctica *Il tamburino sardo*. El tercer premio fue para Milano Films por la adaptación de la *Odissea*. Itala Film, que estaba ocupada en la instalación de la nueva gran fábrica de

Ponte Trombetta y, dadas las circunstancias, no podía rodar una película importante, no participó. Al concurso de cine de humor convocado por la Exposición de Arte Humorístico de Rivoli, para películas que no superasen los 500 metros, no se presentó ninguna película.

Recorriendo las publicaciones periódicas, los álbumes y las guías de la Exposición Internacional de Turín, se observa la abundancia de cuadros figurativos que se distribuyeron por los pabellones, con la intención de hacer más atractivos para el público ciertos hechos. En la serie de ocho dioramas destinados a representar el progreso de la industria de la seda desde la antigüedad hasta 1911, obra del pintor G. B. Carpanetto, de Romolo Bernardi, de Alberto Rossi y de Decoroso Bonifanti, hay dos, *L'imperatore Giustiniano che accoglie due persiani finti monaci apportatori del seme bachi* y *Jacquard visitato da Napoleone l'imperatore*, estrechamente relacionados con la escenografía cinematográfica de la época. El cuadro de género, tan común en la pintura piamontesa del siglo XIX, en el que los modelos se alineaban frente al caballete del pintor como si se tratara de un escenario, se convirtió en una escena cinematográfica en la que los actores se colocaban frente a la cámara, con los mismos criterios artísticos. De hecho, el éxito de nuestro primer cine se debió en gran parte a nuestro arte escenográfico.

Las compañías italianas trabajaron febrilmente pero su producción fue turbulenta, antagónica y desordenada. Se advierte el peligro, que será cada vez más grave, de su falta de unidad y, por tanto, su incapacidad para enfrentarse, unos años más tarde, con criterios industriales sólidos, a las colosales empresas extranjeras, de acuerdo entre sí en la conquista de los mercados exteriores.

En América, artísticamente, estaban todavía en una Edad Media del cine, pero en la primavera de 1911 llegó a Italia la noticia de que las empresas Vitagraph, Edison, Essanay, Biograph, Lubin, etc. querían boicotear las películas europeas y, preferentemente, las italianas (Francia estaba atravesando una crisis de decadencia) (2). Gualtiero I. Fabbri, en su revista, invitó a los exhibidores italianos a boicotear películas americanas como *Den hvide slavehandel*, *Ved fænglets port*, *Les Misérables*, así como “los fétidos, desagradables, insípidos y horribles cowboys con sus eternos revólveres desenvainados y sus repugnantes gestos de auténticos bandidos:

fuera con todo el bagaje letal de secuestros, fuera persecuciones, fuera emboscadas, fuera asesinatos, robos, chantajes y similares porquerías americanas y ocupémonos nosotros de hacer arte” (3).

Sin embargo, las empresas italianas siguen vendiendo en los mercados extranjeros, sin preocuparse del mercado nacional. El peligro de boicot no les asusta. Fue el verdadero momento de la eufórica venta a ojos cerrados. La marca servía de garantía, las películas italianas hacían que los espectadores se precipitasen a los cines en Nueva York, Sídney y Barcelona.

La crisis de los guiones es más temible (4). Pathé en 1911 había utilizado ya más de tres mil. Los largometrajes, es decir, las películas que requerían dos o tres semanas, incluso un mes de gestación, desde ese punto de vista representaban una ventaja, porque encontrar 20 o 25 temas originales al mes representaba una tarea sumamente ardua. Había que tener en cuenta las exigencias de los públicos extranjeros: finales felices para los países anglosajones, finales trágicos para los países eslavos. De hecho, Aquila Films, de Turín, tenía a Rusia como principal cliente, país al que las demás empresas ya vendían desde hacía tiempo esas películas pícaras y de carácter mordaz que Pathé y Gaumont habían dejado de incluir en sus programas oficiales, pero que también seguían produciendo para clientes rusos y alemanes (5).

Las películas se dividían en numerosos géneros:

- histórico: histórico-dramático, histórico-fantástico
- sentimental
- dramático
- patético
- comedia
- cómico: cómico-satírico, cómico-acrobático, comedia de trucos
- vistas
- actualidad
- documental (de la vida real con trama)
- pastoral
- fantástico
- científico
- panorámico
- acrobático
- de atracción
- de trucos

-idilio
-macchietta
-emocionante.

Estética fue definida la película de Gaumont, *Pater Noster*, en 1911 (6). Muchas veces, las películas dramáticas, las fantásticas y las cómicas — más tarde el sistema se utilizó también con frecuencia para las vistas — tenían un virado, es decir, se sometían a un último baño de color por lo que había paisajes marinos azules con personajes azules, y atardeceres rojos con personajes rojos.

Los programas estaban compuestos normalmente por un drama, una comedia, noticias y gags cómicos.

Los intertítulos eran parte integrante y necesaria de la película. A menudo ocurría que en los días festivos el camarógrafo de cabina giraba la manivela a 40 metros por segundo y los personajes, como si les hubiera picado una tarántula, volaban por la pantalla, pues el operador debía considerar superfluo para la comprensión de la historia conceder un tiempo suficiente para poder leer los subtítulos. En los primeros tiempos del cine, había una enorme distancia entre los dos momentos, el de la impresión y el de la proyección de la película, encomendados a dos manos que giraban la manivela con fines diferentes. Faltaba una regulación necesaria que garantizara que el carrete impreso corriera con el ritmo adecuado de proyección, respetando las reglas artísticas.

De los viejos cineastas he oído misteriosas insinuaciones sobre ciertos trucos de los camarógrafos de cabina que, después de haberse embolsado una propina, cubrían la lente de la máquina de proyección con un velo de grasa, para que la fotografía de ciertas películas, que molestaba por su nitidez a quienes no conseguían alcanzarla, pareciera menos nítida de lo que era. En todo caso, fueron solo episodios aislados, fruto del deletéreo antagonismo entre productoras.

La música de acompañamiento, que en los primeros tiempos tenía la función de cubrir el zumbido de la máquina de proyección y colaborar con una ayuda auditiva al esfuerzo que el público hacía para adaptarse al nuevo medio de expresión, era interpretada por orquestinas o incluso, en los cines nuevos y grandes, por orquestas. En los viejos y anticuados, durante las últimas proyecciones nocturnas apenas quedaba un trombón o

un clarinete para acompañar al sempiterno pianista. Se formó una categoría especial de música adecuada para comentar las películas, y se pasaba de una pieza a otra, de melodías nostálgicas a marchas impetuosas, de serenatas patéticas a galopes furiosos. *Il passaggio del treno*, de Dall'Argine o *Gli automobilisti*, de Cerato para las escenas animadas; el vals *Olas del Danubio*, de Ivanovici o el *Hidalgo tango* de Fiorito para las sentimentales, eran las más frecuentes. Las películas posteriores se vendieron incluso con las partituras de la música de acompañamiento, como en el caso de *Histoire d'un Pierrot*, y para algunas otras, *Cabiria*, *Rapsodia satanica*, *Frate Sole* y *Sinfonia bianca*, maestros como Ildebrando Pizzetti, Pietro Mascagni, Luigi Mancinelli y Vittorio Gui, escribieron comentarios musicales originales (7).

La necesidad de nuevos guiones llevó a la compañía Ambrosio a solicitarlos al poeta Guido Gozzano que con *La via del rifugio* (1907) e *I colloqui* (1911) se había ganado el reconocimiento como uno de los más notables poetas italianos del momento.

Siendo ya guionista y argumentista en Ambrosio, escribía el 26 de septiembre de 1911 a Salvator Gotta:

Llevo varios días en Turín para poner en escena *La statua di carne*, las novelas de Zévaco y otras delicias similares... Aquellos que disfrutan —y son muchos— viendo cómo se profana la poesía y a los poetas, pueden regocijarse... Pero también de este vilipendio escribiré quizás un libro espantoso (8).

Unos meses antes, en diciembre de 1910, en una conversación con Carlo Casella, que le preguntó si era cierto que escribiría guiones cinematográficos, Guido Gozzano había respondido:

¿Te sorprende que yo, con fama de trabajador solitario y desdeñoso, me haya decidido por una forma tan popular como el cinematógrafo? No tienes por qué. No he hecho más que seguir la línea artística que me he marcado y a la que siempre soy fiel.

Yo, que me he resistido a las seducciones...pecuniarias de los grandes diarios, porque creía que derrocharía en el periodismo toda mi energía literaria; yo, que me he resistido y me resisto a la prueba del teatro, porque todavía estoy lejos de esa madurez y de esa atenuación que deseo, he aceptado de buen grado revelar mis fantasías en una película vertiginosa.

El cinematógrafo ha llegado en un momento adecuado para simplificar y realizar mi sueño: se acabó la prolijidad de diálogos y escenas, se acabó la dificultad de comprensión, opto por la proyección silenciosa, que es elocuente al mismo tiempo; la cinta prodigiosa que revela y comenta.

He adaptado para la pantalla los guiones más originales de mi volumen de cuentos; cuentos de hadas, repito, para adultos y niños, guionizados con gran síntesis argumental e ingeniosos efectos. Los temas son de mi completa invención; cada episodio se alternará con unos versos sencillos y concisos, comentando la historia que sigue. Es algo que he hecho con gran amor y con gran deleite, y cada película, con su fabulosa imagen y su comentario en verso, me resulta tan amada como mi obra literaria y no dudaré en firmarla y protegerla como mis volúmenes de prosa y poesía (9).

Sin embargo, su trabajo como adaptador y guionista permaneció en el anonimato. Además de su colaboración con Roberto Omegna para el documental *La vita delle farfalle*, podemos atribuirle con toda seguridad la trama de *Solo al mondo*, la conmovedora historia de Piccolino, el minúsculo héroe extraviado por el mundo, ya que fue anunciada por la compañía Ambrosio (“La Vita Cinematografica”, 1 de julio de 1911) casi con las mismas palabras de Gozzano:

La Compañía Ambrosio, fiel a sus ideales de ascensión artística, a la interpretación de todo lo grandioso e interesante que hay en la ciencia, en la historia, en el arte, añade ahora una nueva serie de películas delicadamente poéticas. Cada episodio se alternará con unos versos sencillos y concisos para comentar la historia que sigue y sus argumentos serán de interés para pequeños y mayores.

Tal vez podamos atribuirle también *Hans suonatore di flauto*, que formaba parte de su idea de recopilar tramas del folclore de todos los pueblos, pero el trabajo de Guido Gozzano en Ambrosio Film debió ser muy reducido. Gozzano se marchó después a la India con su amigo Garrone, que enfermó como él y murió antes que él; sólo retomaría el deseo de realizar sus bellas fantasías lumínicas en 1913, cuando comenzó a ocuparse de San Francisco de Asís. Solo unos meses antes de morir consiguió completar la primera estructura fotogramática de la tan soñada película. Hubo acuerdos con una gran empresa de Turín, el protagonista habría sido quizás Ruggero Ruggeri, la ejecución de la película se habría realizado casi íntegramente en Asís, como confió Guido a su hermano Renato el 17 de abril; pero el 9 de agosto de 1916 el poeta murió y la película de Gozzano nunca se realizó (10).

La guerra ítalo-turca fue la primera guerra italiana en la que el cine hizo su aparición. Ambrosio, Cines, Comerio, Pettine enviaron camarógrafos o fueron personalmente a la costa tripolitana (11). *La Gloriosa Battaglia di Misurata* de Tripoli Film, financiada por el exhibidor Armando Vay, se rodó incluso con una lente telescópica que podía fotografiar al enemigo en ataque y en defensa. Entonces comenzaron las especulaciones extranjeras de películas apócrifas que no faltaron tampoco unos años después, durante la Primera Guerra Mundial (12).

Los periódicos belgas publicaron rumores tendenciosos sobre nuestra guerra tripolitana basados en falsos documentales americanos (uno de ellos era *I martiri della Croce Rossa*, quizás de Vitagraph) en los que los italianos caían abatidos en pelotones por los disparos de unos cuantos árabes. Una *Battaglia di Zanzur* de Pathé, filmada quién sabe dónde, con extras chapuceros y un atajo de árabes, fue juzgada sumamente deshonorosa e incluso se pensó que estaba hecha intencionadamente, ya que, en los periódicos italianos, se estaba desatando una ofensiva contra el cine en general y contra la producción abundante pero absolutamente deficiente con la que Pathé y Gaumont estaban inundando Italia.

En 1912 había dos corrientes que atacaban al cine: una en defensa del teatro y la otra contra la inmoralidad que imperaba en las películas. La primera fue defendida por el periódico teatral el “Argante”, en el que Della Guardia y Remo Lotti llegaron incluso a atacar personalmente a Mario Caserini, calificándolo de cómico fracasado. Fue el propio Caserini quien dejó voluntariamente el teatro, tras dos años y medio con Ermete Novelli, para interesarse por el cine en Alberini & Santoni, ¡por 200 liras al mes!

Para tener un mayor número de espectadores en el teatro, se promovió un congreso con el fin de conseguir del Estado la limitación de las salas de cine, pero lo único que se consiguió, y con razón, fue que las películas, tan peligrosas por su rapidísima inflamabilidad, se custodiaran fuera de la ciudad y que se cerraran todos los cines subterráneos. El teatro sólo tenía una forma de defenderse: mejorar. Las compañías de calidad no temían al cine, que satisfacía necesidades diferentes en aquella época.

Los moralistas a ultranza tuvieron como epígono al comendador Avellone, que el 18 de octubre de 1912 publicó una carta en el “Giornale d’Italia” de Roma. Fiscal del Tribunal de Apelación de Roma, magistrado

íntegro, psicólogo, sociólogo, Avellone incluso llegó a reducir el cine al nivel de casa de usureros y garito. El Estado debía intervenir absolutamente para prohibir “espectáculos horrendos que reproducen adulterios, suicidios, desastres financieros basados en estafas, falsificaciones y fraudes, amores desvergonzados, enredos lascivos, hazañas canallescas, asaltos a carruajes de correos, audaces robos con sierras circulares y con masacre de los asaltados incluida”.

Además de utilizar la palabra cine para todas las circunstancias (cine electoral, cine de playa), es decir, cuando el periodista quería indicar un acontecimiento complicado y tumultuoso, se culpaba constantemente al cine en las noticias, como inspirador de todos los robos, todos los abusos, todos los asesinatos. Era el cine el que provocaba una sensible disminución del número de libros solicitados para su lectura en las bibliotecas populares, el que hacía disminuir los ingresos en las cajas de ahorro, el que restaba a las actividades útiles una cantidad diaria y elevada de energía mental y material, el que obligaba a la multitud de espectadores a respirar el aire malsano de las salas abarrotadas.

Los cineastas, por su parte, acusaban al Estado de hacer vivir la cinematografía ex lege, ignorándola o creando obstáculos y trabas perjudiciales. Veinticinco millones de personas trabajaban en la industria cinematográfica italiana y el Estado habría obtenido un considerable beneficio fiscal fomentándola.

Por el contrario, mientras que para los teatros se permitía poner carteles que anunciaban “*serata nera*” [N. de T.: Se refiere, de modo genérico, a veladas en las que la programación incluía contenidos subidos de tono.], de banales *pochades* procedentes del otro lado de los Alpes, para el cine esto no estaba permitido. Y llegaron a prohibir la representación pública de las *Nozze d'oro* de Ambrosio, premiada en la Exposición Internacional de Turín, y del *Tamburino sardo* de Cines, ¡por razones políticas! Las reprimendas contra el cine se dirigían más a las películas extranjeras que a las italianas, que apenas representaban un tercio de la masa cinematográfica en circulación.

La película más importante de 1912 fue *Quo vadis?* de Cines, dirigida por Enrico Guazzoni con Amleto Novelli, Lea Giunchi y otros buenos actores. La novela de Enrico Sienkiewicz había aparecido por primera vez en Italia, traducida por Federico Verdinois en 1899, y había tenido una amplia difusión y un enorme éxito (13). Los personajes eran ya bien conocidos, Licia, ingenua y resignada, Tigelino, orgulloso y adusto, y por ello la grandiosa recreación de Guazzoni, en seis partes con escenas cortas y concisas pero tumultuosas y con enormes escenografías, con una actuación natural sin gestos artificiosos, conmovió y emocionó a miles y miles de espectadores. Las escenas más admiradas fueron las de la irrupción de los pretorianos, que van a prender a Licia en la casa de Aulo, el secuestro de Licia por los cristianos, el asesinato de Crotón, el incendio de Roma y las sentimentales en las que Pedro reza en las catacumbas, Eunice sufre de amor, Licia y Vinicio se encuentran.

Algunas personas completamente desprovistas de imaginación observaron, durante la proyección de la película, que el toro que llevaba el cuerpo de Licia a la arena era negro, mientras que, cuando se enfrentaba a Ursus, era blanco, pero el público lo atribuyó al miedo y el entusiasmo no disminuyó. La película, que costó a Cines sesenta mil liras, recaudó varios millones de dólares y tuvo un enorme éxito en América.

Cabe mencionar también las películas de Caserini, que entretanto había pasado a Ambrosio, *I cavalieri di Rodi*, *Dante e Beatrice*, *Parsifal*, *Siegfried* y otras; el *Satana* de Luigi Maggi, interpretado por Mario Bonnard y con guion del poeta Guido Volante (1878-1916), precursor de la idea de representar diferentes manifestaciones de una misma fuerza en varias épocas, tema que encontramos más tarde en *Intolerance*.

También en 1912 Savoia Films, nacida el año anterior en Turín, de la que era gerente y en ocasiones director Pietro Antonio Gariazzo, y que había elegido como marca la reproducción de un sello de Amedeo V de Saboya, preparó sus primeras películas con Maria Jacobini, que aparece por primera vez con su nombre en *Il giglio della palude*; Tullio Carminati debuta en *Bacio di Margherita di Cortona*. En Itala Film se realizó *Padre*, con Ermete Zacconi, que tuvo que rodar inútilmente muchos metros de película ya que Pastrone, director de la película, estaba convencido de

tener que hacer comprender al ilustre actor que el escenario y el estudio eran cosas bien distintas (14).

En Roma Films se rodó una *Nanon* con Cesira Archetti que fue la primera película italiana en la que se reproducían escenas del hampa. La danza de Nanon en la Taverna del Grillo Nero es precisamente una de ellas.

En Vesuvio Films trabajaban Gennaro y Maria Righelli y en esta compañía se elabora una farsa basada en un cuento del *Decamerón*, óptima iniciativa que no se llegó nunca a rodar.

Circos, fieras, desfiles y luchas de gladiadores, erupciones del Vesubio, togas, peplums: desde *Quo vadis?* pasando por las dos ediciones de *Gli ultimi giorni di Pompei* (Ambrosio y Pasquali), montadas en 1913, llegaremos posteriormente al segundo coloso de Cines, *Marcantonio e Cleopatra*.

La adaptación de la popular novela de Bulwer-Lytton, *Gli ultimi giorni di Pompei*, causó uno de los primeros enfrentamientos graves entre casas cinematográficas de los que la historia tiene recuerdo (15).

Ambrosio, completamente en secreto, llevaba meses preparando esta película que debía representar, junto con la segunda y la tercera de la serie patriótica *La lampada della nonna* y *Le campane della morte*, una consolidación importante para la casa.

Incluso antes de rodarla, ya había sido vendida a Photodrama & C. de Chicago; la adaptación cinematográfica de la película realizada por Arrigo Frusta había costado mil liras. En un momento dado, la empresa Ambrosio vino a saber que otras dos empresas turinesas estaban realizando la misma película a principios de 1913: Gloria, que, tras haber alquilado la Arena de Verona y comprado toda una *menagerie*, abandonó la idea; y Pasquali, por encargo de las empresas de exhibidores milaneses Vay y Hubert, que habían puesto una sola condición a Pasquali: salir antes que Ambrosio a toda costa, para llegar antes a América y aprovechar la gran publicidad que ya se había hecho.

Pasquali consiguió rodar la película en veintiocho días y su adaptación, si bien no alcanzó el resultado y el esplendor escénico de Ambrosio, contó con una interpretación más brillante.

Las películas de Pasquali tenían su propio estilo. Lejos de la precisión, con frecuentes despropósitos, cautivaban por su ritmo trepidante, su emo-

cionante trama y la armonía de sus actores. Pasquali sabía cómo despertar la curiosidad del público, y para entonces, como director, había llegado a crear películas notables. *La porta aperta*, con Alberto A. Capozzi y Maria Gandini, tuvo mucho éxito. Un crítico de cine escribió en 1913:

Ella escribió nerviosamente unas cuantas palabras y luego esperó ansiosamente en el umbral. Dos brazos se extendieron ante ella y ella cayó en ellos perdidamente. El automóvil devoró la calle y luego el tren desapareció rápidamente en una larga estela de humo. Así es como se desenvuelven, así es realmente como se podrían describir las primeras imágenes, rápidas, sobrias, de gran eficacia. Del amante que arrebató a la culpable, solo se ven los brazos extendidos; el coche y el tren pasan en un instante. Es una novedad en la cinematografía, podría incluso considerarlo casi diría un estilo con grandísimo efecto. Ni la rapidez ni el carácter fragmentario de estas escenas menoscaban la claridad de la acción. Estas pocas pinceladas son tan estimulantes, tan claras, que incluso el brevísimo subtítulo “La fuga” parece superfluo, innecesario.

Pero volvamos a la segunda obra maestra de Cines, *Marcantonio e Cleopatra*, en la que Guazzoni demostró, incluso más que en *Quo vadis?*, su gran habilidad en el manejo de las multitudes de extras, utilizando la cámara con el vigor de un buen fresquista. En una entrevista aparecida en “Giornale di Italia” (Roma, 4 de noviembre de 1913), cuando la película se proyectó en Roma tras haber tenido ya un gran éxito en Nápoles y Florencia, el propio Guazzoni justificó su elección:

Ningún tema podría haber atraído y fascinado mejor a un artista que el que, a través de los personajes de Marco Antonio y Cleopatra, tuvo tanta influencia en los destinos del mundo antiguo. En primer lugar, presentaba la oportunidad de mostrar ante los ojos del espectador los lugares más característicos de la antigua Roma y del antiguo Egipto, que todo el mundo tiene grabados en su mente desde los pupitres de la escuela, pero que nunca ha visto, ni tendría la oportunidad de ver realmente ni siquiera gastando los tesoros de Creso. También ofrecía la posibilidad de reconstruir desembarcos y batallas, que permanecen entre las más memorables de aquellos tiempos y que, no sin trépida conmoción, se verán reproducidas en la pantalla de cine. Y, por último, el amor entre Marco Antonio y Cleopatra, además de ser en sí mismo uno de los temas más apasionantes de la historia, se prestó magníficamente a la reconstrucción de la vida en la suntuosa corte de los Ptolomeos, con escenas de intimidad llenas de fascinación por su fastuosidad... He estudiado cada parte de esta reconstrucción con el mayor escrúpulo, en los lugares donde ocurrieron, en los museos, en las bibliotecas. Una vez concluido este estudio, una legión de artistas y trabajadores de Cines emprendió el paciente trabajo de reconstruir partes enteras de ciudades, palacios, monumentos, aulas, salones, fuentes, pilas, muebles, armas y vestimentas, para que todo correspondiera a la más absoluta verdad histórica... Esto requirió un espíritu de

iniciativa y una tenacidad por parte del dotadísimo director general de Cines, el barón Fasini, que no son habituales en el ámbito industrial. Fue necesario contratar a artistas de primera categoría que, además de sus cualidades físicas —la belleza perfecta de Cleopatra, el masculino vigor de Marco Antonio y la austera majestuosidad de Octavio—, tuvieran una capacidad artística de primer orden para poder encarnar a cada personaje y representarlo en escena con todas sus virtudes y defectos. El papel de Cleopatra fue confiado a la señora Jeanne Terribili Gonzales, que se ha especializado en la creación de temas históricos con una marcada intuición artística; el papel de Marco Antonio, al señor Amleto Novelli, que fue el primer actor de una compañía dramática y ahora también se ha especializado en la cinematografía demostrando las más variadas aptitudes; el papel de Ottaviano, al señor Ignazio Lupi, que también abandonó el arte dramático para especializarse en la cinematografía haciendo gala de dotes sobresalientes; el papel de la esclava, a la señora Matilde Di Marzio, una artista lírica que promete destacar en la cinematografía.

La elección de Terribili Gonzales había suscitado algunas críticas porque, según Plutarco, Apolodoro había llevado a César, en una espuerta, a la joven y delgada Cleopatra, lo que habría sido imposible hacer con la lozana Cleopatra de la película. Sin embargo, la actriz consiguió ser mucho más decorativa a los ojos de los espectadores, ya acostumbrados a admirar sin reservas a majestuosas mujeres envueltas en peplos entre numerosas atónitas sirvientas, dedicadas a engañar su ocio con leones y leopardos en inmensos salones o entre columnatas.

El derecho a proyectar la película de Guazzoni durante un año en Inglaterra se pagó con más de trescientas mil liras, cifra que corresponde a lo que Cines había gastado en el montaje.

A finales de 1912, Mario Caserini, tras romper el contrato que le unía a Ambrosio hasta diciembre de 1915 (había permanecido en la compañía desde el 15 de octubre de 1911 hasta el 15 de diciembre de 1912), se convirtió en director de escena de Gloria Films —que, anunciada con gran publicidad, se sumaba a las siete casas ya existentes en Turín— comunicando que solo montaría sus propias películas, confiando la impresión de los carteles a las fábricas Biak de Lyon, propiedad del ingeniero Pouchain, que había sido director de Cines setificio en 1907 (17).

Caserini, además de tener fama de experto director de películas históricas, se había dado a conocer recientemente en Ambrosio con *Santarelli*

na (*Mademoiselle Nitouche*) con la que “se puede decir que comenzó la comedia cinematográfica, de tipo *pochade*, comedia en la que destacaría Camillo De Riso y que más tarde constituiría una de las bases de la producción cinematográfica italiana. Esa comedia que sería, en definitiva, lejanísima semilla de Lubitsch” (18).

La Gloria films podía contar con un número considerable de actores y técnicos porque Caserini, además de a su esposa Maria Caserini Gasperini, había reunido a su alrededor a la mayoría de los profesionales que habían trabajado con él en Cines y en Ambrosio.

La primera película, *Il treno degli spettri*, sirvió para que los actores se compenetrasen; la segunda, una adaptación de la conocida opereta *Florette e Patapon*, de Hennequin y Weber, reafirmó el éxito de *Santarellina*. Luego llegamos a *Ma l'amor mio non muore*, escrito por Lyda Borelli, la actriz más significativa de su tiempo, la más imbuida de teatralidad, que ostentaba en su material de correspondencia el desdeñoso lema “*La meute aboye: je passe*” (“La jauría ladra: yo paso”), e introdujo en la cinematografía italiana un nuevo elemento de gran atractivo para el público, la personificación del ideal femenino de la época, la enamorada hasta lo imposible, en la que la intelectualidad y el refinamiento se fundían, proporcionando el modelo para un número infinito de mujeres que *dannunzianeggiaron* y *borelleggiaron* entonces, con profunda convicción.

“Actriz inteligentísima, Lyda Borelli combinaba una sensibilidad extrema con un refinamiento estético que armonizaba bien con su figura sutil, algo arrebatada, etérea y dannunziana hasta la médula. Ese rubio pálido de sus cabellos, esos ojos dulcísimos en contraste con esa boca tan profundamente sensual, la convertían en una criatura totalmente idónea para encarnar la figura clásica de la mujer de D’Annunzio...” y, por tanto, la de Elsa Holbein, que se envenena en el umbral de la felicidad, segura de que su amor no morirá no habiéndolo disfrutado y agotado (19).

La película *Ma l'amor mio non muore*, dirigida por Caserini con la precisa intención de realzar las personalidades de sus protagonistas analizándolos y elevándolos de objetos a sujetos determinantes de las acciones y los acontecimientos, destacó por su moderno montaje, por sus primeros planos y por sus ambientes que, por primera vez en el cine, se abren en fuga uno tras otro en diversos fondos, marcando una neta diferencia con

respecto al resto de las películas de 1913 que también tienen gran valor como iniciadoras de nuevos géneros, o como afirmación de nuevos actores y actrices y de nuevo estilo de nuestros directores (20).

Lyda Borelli, entrando por primera vez en la industria del cine, conquistó de golpe uno de los puestos más importantes junto a Francesca Bertini, que se había formado como artista cinematográfica poco a poco, adaptando su sensibilidad a las necesidades de la cámara y alcanzando un alto nivel artístico ya en 1913 (21).

Francesca Bertini, después de haber formado parte de la compañía dramática dialectal de Gennaro Pantalena, había pasado siendo jovencísima, en 1910, a Films d'arte italiana, de Ugo Falena, y luego al Celio Film, compañía fundada en Roma en la primavera de 1912 por el abogado Gioacchino Mecheri y el conde Baldassarre Negroni, anteriormente director artístico de Cines.

Las primeras películas de Celio, *L'arma dei vigliacchi*, *La bufera*, *La gloria* (guion de Augusto Genina), dirigidas por Baldassarre Negroni, con Francesca Bertini, Alberto Collo y Emilio Ghione, procedentes de Itala Film, tuvieron una óptima valoración, motivo por el cual, probablemente, una compañía fundada para adaptar la pantomima musical *Histoire d'un Pierrot*, de Fernand Beissier y Mario Costa — *Italica Ars* — eligió Celio Film, que se había demostrado digna de tal realización.

Baldassarre Negroni, aun manteniéndose fiel al libreto, supo dotar la película de un montaje puramente cinematográfico, con una sobriedad excepcional, dado el origen teatral del guion (22). Empleó para ello medios expresivos característicos; ya hemos mencionado un pasaje narrativo que no encontraríamos en ninguna otra película extranjera de la misma época: cuando Pierrot, cansado de la vida conyugal, ve una bandada de palomas que huyen de la aguja de un campanario, libera de su cautiverio a una de las palomas que alegran la casa de Luisetta y la mira con pesar mientras despegas hacia el cielo. Luego, dos tomas desde lo alto de los campanarios, una para indicar que son las seis y otra para señalar el paso del tiempo (planos y modos cinematográficos que se utilizarán muchos años después), y un sentido vivo de la muchedumbre, de los niños que siguen a los soldados, a la salida de las planchadoras, una desenvoltura confiada en los movimientos de multitudes (23).

La actuación de Francesca Bertini, que encarnaba a Pierrot, se basó en la mutabilidad de su mímica fisionómica, en la pura fuerza de su gesto. Su estilo en este papel tan difícil, aunque muy diferente, puede equipararse al de Lyda Borelli.

Junto a estas dos actrices, en 1913 se reveló también Italia Almirante Manzini, que obtuvo sus primeros éxitos con la película de Itala *L'ombra del male* (director Gino Zaccaria) y con *Disperato abbandono*, en la que se utilizaron trucos de sorprendente belleza. Lo mismo ocurrió en la película *Tigris*, en la que el actor Davesnes interpretaba a tres personajes, que luego se enfrentaban y discutían entre sí, un truco que revelaba la presencia de un técnico experto en Itala Film. De hecho, Segundo De Chomon había llegado a la compañía pocas semanas antes. Sandro Camasio y Nino Oxilia también estaban en Itala Film y para ella montaron la primera adaptación cinematográfica —con un extraordinario resultado— de *Addio giovinezza!*, con Lidia Quaranta. Sandro Camasio lo escribió, feliz, el 8 de junio de 1913:

La película *Addio giovinezza!* ha sido todo un éxito. Con ella he demostrado que se puede hacer arte también con el cinematógrafo. Incluso la competencia se ha quedado entusiasmada. Ya lleva 5 días de réplica.

Luego, por capricho, Lidia Quaranta se trasladó a Savoia, que en 1913 también produjo películas muy importantes, y Sandro Camasio la siguió como director artístico (26).

Por Savoia, donde ya trabajaba María Jacobini, con sus grandes ojos negros y su palidísimo rostro, también había pasado Nino Oxilia (25). Dos directores, dos actrices, dos novelas truncadas por la muerte y cuyo epígrafe podía ser solamente el título de su exitosa comedia, *Addio giovinezza!*. Sandro Camasio murió repentinamente el 23 de mayo del mismo año en Turín (26); Nino Oxilia, el 18 de noviembre de 1917 en el monte Tomba, después de haberse consolidado como un excelente director en Cines (27).

En la segunda mitad de 1913, los principales periódicos y revistas de cine publicaron el sorprendente anuncio de un concurso internacional que Cines había decidido convocar con un primer premio de veinticinco mil liras, con la intención de elevar el nivel de la producción cinemato-

gráfica, que había quedado al arbitrio de la industria y del diletantismo, preocupada por la acción eficazmente educativa que el cine ejerce sobre el pueblo. El comité examinador estaba compuesto por Ferdinando Martini, Vittorio Emanuele Orlando, Domenico Oliva, Vincenzo Morello, Edoardo Boutet, Monsieur Besnard, presidente de la Academia Francesa de Roma; todos ellos personas respetables, pero también notoriamente incompetentes en materia de cinematografía. El premio era extraordinariamente atractivo para muchas personas que ya entonces creían que escribir un guion de cine era una tarea insignificante. El 30 de noviembre, “Tirso”, una de las principales publicaciones teatrales italianas, publicaba una valiente carta de Alberto Colantuoni, estimado libretista y autor anónimo de guiones, que denunciaba el concurso de Cines como una enorme trampa, ya que, además de los grandes premios de veinticinco, quince y dos mil quinientas liras, se concederían premios de cien liras, según el apartado 5, que decía: “Todas las obras premiadas, incluso aquellas a las que la Sociedad otorgue 100 liras de premio, resultarán propiedad exclusiva de la misma”. Y cien liras equivalían entonces a tres pares de botas. La intención de recopilar así un excelente fondo de guiones nuevos a un precio tan bajo era evidente, ya que se podía prever, como de hecho se confirmó posteriormente, la participación de un gran número de competidores. Efectivamente, el concurso Sonzogno, editado poco antes para un libreto musical, había contado con 555 competidores y habían participado los mejores nombres de la literatura italiana; el de Cines contó con 962 (28).

Alberto Colantuoni consiguió así que un autor de guion, al rechazar el exiguo premio, tuviera la posibilidad de recuperar la posesión de su obra.

La cuestión del concurso Cines coincidió con dos investigaciones sobre la cinematografía realizadas por un diario, “Il Nuovo Giornale di Firenze”, y una revista, “La Vita Cinematografica” di Torino. Un periódico ilustrado, “Excelsior”, repitió el experimento en París obteniendo respuesta de destacados comediógrafos, poetas, escritores, Alfred Capus, Marcel Prévost, Georges Courteline, Miguel Zamacoïs, y muchos otros.

También en Italia las respuestas a las siguientes preguntas del diario florentino fueron numerosísimas:

1. ¿El cinematógrafo hace una competencia perjudicial al teatro? Y, en caso afirmativo, ¿cómo?, ¿por qué?

2. ¿Se podrá producir una fusión artística entre teatro y cinematógrafo?
3. ¿Cree que las películas contribuyen o pueden contribuir (en consecuencia, siguiendo qué ideas y qué sistemas) al desarrollo intelectual y moral de los pueblos?
4. ¿Ha trabajado alguna vez para películas cinematográficas? En caso de respuesta afirmativa, ¿qué temas prefiere?
5. ¿Cuáles son, desde el punto de vista industrial y artístico, las clases sociales que pueden obtener mayor ventaja o padecer mayor daño del victorioso progreso del cinematógrafo?
6. ¿Cuál es el futuro del cinematógrafo? ¿Cuál será su evolución, con el posible auxilio de invenciones de perfeccionamiento mecánico como el fonógrafo?

Es evidente el modo en el que las preguntas mismas muestran una consciencia cinematográfica italiana que supera con creces (estamos en 1913) la de otras naciones.

Las respuestas de Roberto Bracco, Nino Martoglio, Domenico Tumiati, Yambo, Fausto Maria Martini, Giuseppe Prezzolini, Giosuè Borsi, Re Riccardi, Luciano Zuccoli, Nino Berrini, Nino Oxilia, Grazia Deledda, Luigi Capuana y muchos otros a los dos referendos merecerían numerosas citas. Curiosa la de Ottone Schanzer a la pregunta núm. 4: “La pregunta que se me dirige... me ofende un poco. Señor director, soy un caballero”. El director era Giuseppe Franquinet.

Todos formularon la esperanza de que el cine sirviera de instrumento para la difusión de las ciencias y las artes, para elevar la cultura y refinar el gusto del pueblo, pero como la cuestión ya estaba condicionada desde el principio por la obligatoriedad de su unión al teatro y de ciertas tareas sociales, el cine no podía ser tratado como un nuevo lenguaje y como un nuevo medio de expresión para crear obras de arte.

La cuestión también se debatió en otros periódicos. Luciano Zuccoli, que ya había respondido al referéndum en el “Nuovo Giornale”, retomó el tema en el “Marzocco” el 3 de agosto de 1913, en el artículo *Cinematografo e teatro*. Partiendo del principio de que el teatro debía entenderse como arte y el cine como industria, se mostraba bastante escéptico sobre las posibilidades futuras del arte cinematográfico e incluso pedía una ley que prohibiera la adaptación de las obras maestras de la literatura, afirmando:

El cine tiene la obligación de contar con su propia producción: y parece que hasta ahora los industriales del cine no han querido entenderlo. Los beneficios obtenidos deben imponer, si no por ley escrita, al menos por ley de conveniencia, un mayor respeto por

esas formas de arte que ya han encontrado su expresión en el teatro y en los libros. Así evitaremos la ofensa de ver la adaptación cinematográfica, con vilipendio de los derechos del genio, de *Hamlet*, por ejemplo, la tragedia del alma por excelencia, o *I promessi sposi*, obras que, por no decir otra cosa, dado que son ya de dominio público, no cuestan un céntimo a sus adaptadores y reportan un enorme beneficio económico, sí, pero por lo que se refiere a la conciencia del arte, ilícito y condenable.

El público culto quiere saber que al menos las obras maestras universalmente reconocidas están protegidas de los daños de toda especulación, sea cual sea su naturaleza; al igual que quiere saber que ciertos monumentos de gran valor histórico y artístico, que el Estado declara monumentos nacionales con este mismo fin, están protegidos de los daños del tiempo y del hombre. No me parece absurdo tener la esperanza de una ley que prevea la protección de las obras maestras de la literatura del mismo modo que todas las demás, situando al menos fuera de la competencia cinematográfica las obras de la literatura universal que no son ni pueden ser vigiladas por los ojos de sus autores ni de los herederos de estos... De este modo, nos ahorraremos la incomodidad de ver a Hamlet, a Otelo y a la Innombrable, tres almas inmortales, reducidas a funciones mímicas y a numerosas muecas.

Según Zuccoli, para el arte del cine aún quedaba todo por hacer, pero incluso explotando adecuadamente la libertad de lugar, sólo se habría llegado a un arte inferior que no podría compararse con la verdadera literatura, con el verdadero drama.

El artículo de Zuccoli dio lugar a otro, *Cinematografo ed arte* en el mismo diario (10 de agosto de 1913), de Sebastiano Arturo Luciani, esteta y músico, a quien la cinematografía italiana debe mucho porque fue uno de los más juiciosos y elogiados críticos cinematográficos del periodo del cine mudo (28).

Refutando a Zuccoli, afirmó con firmeza que el cinematógrafo bien podría convertirse en una forma de arte original una vez que la técnica rudimentaria se perfeccionara y naciera el poeta:

Pues si el cine es inferior al teatro porque carece del elemento verbal, es superior en cambio, no tanto porque pueda representar sencillamente el tema del poema dramático más libre y audaz, sino que, gracias a la facilidad con la que se pueden conseguir efectos de luz y transformaciones prodigiosas, hace posible representar especialmente temas fabulosos y fantásticos, irrealizables en cualquier escenario por moderno que sea. Por último, la rápida sucesión de diferentes imágenes permite lograr una especie de impresionismo escénico... Pero, repito, seguimos esperando al poeta que consagre este nuevo género.

Sin embargo, para Luciani era necesario que la música, en ausencia de la palabra hablada, se convirtiera en parte integrante de la visión, dan-

do lugar a efectos insospechados. Esto ocurrió unos meses después con *Cabiria*.

Con todo, considero que, más que Luciani, se acercó a la verdadera esencia del cine el escritor que, bajo el seudónimo de Oberon publicó *Cinematografo e scena di prosa* en “Giornale d’Italia”, de Roma, abordando la posibilidad de disciplinar y educar la producción cinematográfica para que, de un simple pasatiempo ofrecido a la multitud con el único fin de lucro, se convirtiera en una verdadera y propia manifestación artística:

Me parece superfluo demostrar cómo el cine, no menos que el canto y el color, el habla y la danza, puede ser lenguaje, es decir, expresión estética. Ciertamente, la producción cinematográfica no ha superado aún su primera fase exclusivamente comercial: el público seducido por las suntuosas salas y los carteles chillones, pide de las películas de miles de metros de longitud, no una emoción por belleza, sino una visión coreográfica y a la moda de emperadores y emperatrices romanos, de esclavas semidesnudas, de circos tumultuosos, de bestias feroces dispuestas a atacar; y hasta ahora los espectáculos cinematográficos más célebres no son más que adaptaciones improvisadas de novelas célebres, para bien o para mal, por razones que son cualquier cosa menos artísticas...

... Será necesario, pues, intuir el fantasma con esa fisonomía especial y expresarlo directamente en la forma cinematográfica: y no cabe duda de que, como el temperamento de algunos artistas está irresistiblemente inducido a expresarse con el color y el sonido, otros encontrarán en la película cinematográfica el medio más adecuado para producir o fijar sus intuiciones. El cinematógrafo está destinado a convertirse en un poderoso medio de expresión del arte; un nuevo lenguaje y, por tanto, un nuevo eco de la eterna actividad del espíritu. Y que se tranquilicen los paladines del arte dramático: la cinematografía no acabará con el teatro.

Estamos en Italia, en 1913.

En el norte de Italia, en 1912, con pocos meses de diferencia, se fundó en Milán la *Associazione dei cinematografisti italiani* (Asociación de cine italianos), dirigida por Antonio Bonetti, y en Turín la *Unione italiana cinematografisti* (Unión italiana cine) compuesta por fabricantes y exhibidores, dirigida por Ernesto Maria Pasquali. Muchos desearon la fusión de los dos entes, pero nunca pudo llevarse a cabo.

El 20 de febrero de 1913, el honorable Giolitti envió una circular a los prefectos, atribuida a la presión ejercida sobre el Gobierno por el avellonismo, es decir, por el movimiento cinematográfico nacido a partir de la

carta del comendador Avellone anteriormente mencionada. La circular, remitiendo a las anteriores de 19 de marzo de 1907, 21 de marzo de 1908 y 21 de agosto de 1910, establecía los criterios que debían seguirse para la concesión de licencias de representaciones cinematográficas, con el fin de evitar que el cinematógrafo se convirtiera en una verdadera y poderosa escuela del mal, dando “en pasto a los espectadores representaciones de famosos derramamientos de sangre, adulterios, robos y otros delitos, haciendo odiosos a los representantes de la fuerza pública y simpáticos a los delincuentes; con innobles excitaciones al sensualismo, provocadas por episodios en los que la viveza de las representaciones despierta inmediatamente las emociones más bajas y vulgares, y otros de los que surge una incitación al odio entre clases sociales o una ofensa al decoro nacional” (29).

Los inconvenientes que empezaron a surgir fueron muchos y muy perjudiciales para los industriales y comerciantes de películas, ya que las opiniones de los funcionarios cambiaban de una ciudad a otra, y no había ninguna garantía de que las películas obtuvieran o no la aprobación de la censura. La Unione de Turín decidió entonces presentar un proyecto en el que se proponía la creación de una *Ufficio revisione pellicole* (Oficina de Revisión de Películas) en Roma, en el Ministerio del Interior, que ofrecería la posibilidad de aplicar un criterio único para juzgar las películas, pagando incluso 10 céntimos por metro de película. Al Gobierno le pareció milagroso que los propios industriales se ofrecieran a pagar una tasa no solicitada, y el proyecto fue aceptado, encomendando a la Unione la tarea de organizar dicha oficina en Roma.

La Associazione milanese, en la que se incluían todos los representantes de las productoras extranjeras, se sublevó violentamente contra la Unione de Turín, y apeló al Gobierno; pero para entonces ya se había propuesto la tasa, y las dos asociaciones acordaron defender la causa de la industria cinematográfica italiana (que empleaba a unas doscientas mil personas, y era la más popular, la más apreciada y la más democrática de las industrias modernas) ante el Gobierno, nombrando una Comisión formada por Filoteo Alberini, el conde Attilio Aleardi, Antonio Bonetti, Giuseppe Barattolo, Ernesto M. Pasquali, Luigi Del Grosso y el barón Arturo Contestabile.

El proyecto de ley relativo al “ejercicio de la vigilancia sobre las pro-

ducciones cinematográficas y la imposición de la correspondiente tasa”, aprobado el 25 de junio de 1913, constaba de un solo artículo: “Se autoriza al Gobierno del Rey a ejercer la vigilancia sobre la producción de películas cinematográficas, ya sean de producción nacional o importadas del extranjero, y a establecer una tasa de diez céntimos por metro de película”, y estaba precedido de un informe del ministro Facta en el que se exponían las medidas propuestas:

Para apoyar el movimiento de la opinión pública, cada vez más de acuerdo en exigir que se impida que la producción cinematográfica toque el campo de la pornografía y el enaltecimiento del crimen, el Ministro del Interior, basándose en las normas de la ley de seguridad pública en vigor, ha obligado recientemente a los empleados de las Autoridades a asegurarse, mediante una revisión integral preventiva de las películas, de que no se representen espectáculos contrarios a la moral, la decencia pública, el orden público, el decoro nacional, el prestigio de las autoridades públicas, que no se reproduzcan escenas de crueldad u horror, o actos o hechos que puedan dar lugar a la comisión de delitos, y posteriormente, con la intención de imprimir uniformidad de criterio a la citada revisión para la más segura consecución de los fines de interés público, que persigue, y para satisfacer una especial demanda de la industria cuyas necesidades se ven a veces dificultadas, sobre todo, por la disparidad de apreciaciones de las distintas Autoridades, el propio Ministro, adhiriéndose a la petición, ha decidido centralizar el servicio de revisión en la Dirección General de Seguridad Pública.

Este servicio se inició el 1 del presente [mayo], fecha a partir de la cual todas las películas producidas en el Reino o importadas del extranjero que vayan a ser exhibidas al público, son examinadas previamente por la citada Dirección y, si no existen motivos de prohibición, reciben la correspondiente autorización.

El funcionamiento del nuevo servicio... implica un gasto, tanto por la instalación de los gabinetes de proyección correspondientes como por la compra de la maquinaria necesaria, y por el funcionamiento continuo de la revisión, dado el gran desarrollo que la nueva función central está destinada a asumir en poco tiempo para atender adecuadamente y con la rapidez requerida, el examen de la cada vez más creciente producción cinematográfica nacional y extranjera.

Por lo tanto, se ha manifestado la necesidad de disponer de fondos especiales para satisfacer estas necesidades, fondos que deben salir de las propias fuentes de la industria que da lugar al servicio. Para ello, aceptando una propuesta especial y espontánea de la *Unione dei produttori italiani* (Unión de los productores italianos), se ha decidido establecer una tasa de 10 céntimos por metro lineal de película que revisar: esta tasa se cobrará en el momento de la presentación de la solicitud.

El nacimiento de Madama Anastasia (como se era conocida la censura en la jerga cinematográfica) se remonta al 25 de junio de 1913; la cinema-

tografía asumía por primera vez su particular fisonomía ante la ley (30).

Se envió un número considerable de películas a Roma para obtener la autorización. Desde el 1 de mayo de 1913 hasta el 10 de abril de 1914 se examinaron 3979 películas, de las cuales 46 fueron prohibidas y 128 fueron admitidas con la obligación de realizar cortes y modificaciones (31).

La ley del 25 de junio de 1913 calmó la ira de los avellonistas. En “Domenica del Corriere”, su evangelio y pasto semanal, se publicaron unos versos como comentario:

Del ministero questa prudente e fine
Trovata, a suffragar non è lirismo,
Trattandosi di cine
Gridar: «Viva il governo del cinismo!».
[Este prudente y fino invento del Ministerio
no se debe a su amor por el arte,
dado que se trata de cine,
sino al cinismo del Gobierno]

Y no faltó además un regalito. El honorable Luzzatti, celoso y sutil descubridor de las tasas dulces e higiénicas, considerando la buena voluntad demostrada por la industria cinematográfica, propuso un pequeño timbre fiscal sobre las películas, una miseria de un sueldo sobre cada entrada, en un artículo aparecido el 16 de mayo en el “Corriere della Sera”. Refiriéndose al maravilloso desarrollo que había experimentado el cine en los últimos años, dijo:

Cuando en 1904, además del Tesoro, estuve al frente del Ministero delle Finanze (Ministerio de Hacienda), tuve la intuición de que se estaba creando algo considerablemente útil para el Tesoro, y se alegró mi alma italiana, educada en la escuela de Marco Minghetti y Quintino Sella, según la cual quien cuida las finanzas públicas, cuida la patria. Entonces di las instrucciones necesarias para someter a una investigación atenta los ingresos de los cines, que desde entonces fueron sometidos a la vigilancia de nuestros agentes fiscales. Ahora parece haber llegado el momento de dar un paso adelante. En las ciudades grandes y pequeñas, el cinematógrafo se ha convertido en el honesto pasatiempo de todas las clases sociales. Y va avanzando, penetra incluso en las pequeñas ciudades, en los pueblos; allí donde se produce una reunión de hombres incluso acampados, el cinematógrafo los sigue.

En los más de ocho mil municipios existentes en el reino no es presuntuosa la hipótesis, que parece fácil de comprobar, según la cual no menos de la mitad tienen un cinematógrafo. Tampoco sería excesivo suponer una media de tres cinematógrafos por cada dos mil municipios, reduciendo en un alarde de suma prudencia el número de municipios

utilizables; esto daría seis mil cinematógrafos. Tampoco parece indiscreto conjeturar que a ellos asisten, como media, doscientas personas por cada uno al día; lo que daría el producto de un millón doscientos mil espectadores diarios y, en los 300 días del año, daría un total de unos 360 millones. Digamos 300 millones y obliguémosles a pagar como tasa de ingreso por entrada, una media de cinco céntimos (eximiendo a los cinematógrafos que tienen como objetivo la cultura); puesto que aún no ha llegado el momento de discutir sobre la tasa única o las tasas múltiples según los cines o las plazas, ni de ver qué parte de la tasa de las entradas se puede convertir en un timbre sobre las películas nacionales y extranjeras, fácil de aplicar a partir de la reciente y buena medida del Presidente del Consejo, tendríamos una recaudación total de 15 millones.

El caballero oficial Antonio Bonetti, presidente de la Associazione milanese, refutó en una carta abierta al mismo periódico el optimismo fiscal del honorable Luzzatti, declarando que los datos eran “bastante dudosos”.

Reduciendo a 3 mil los 6 mil cines italianos que se presuponían, de los cuales 1000 abrían solo en días festivos y 2000 abrían solo en ferias, mercados, localidades costeras, etc., con 100 días de funcionamiento, los ingresos se reducían a poco más de 5 millones y medio. La tasa «dulce e higiénica» de un sueldo sobre cada entrada, habría representado incluso del 33%, porque la media de las entradas era de 15 céntimos, y aproximadamente la mitad de los cinematógrafos populares habrían tenido que cerrar, con la consiguiente pérdida, por parte del Estado, de los ingresos fiscales (33).

CAPÍTULO III

Mientras en Italia y en el mundo se consolidaba la conciencia de que el cine había cobrado importancia en la vida de las personas y en la economía de las naciones, Itala Film, compañía de Turín, se preparaba silenciosamente para superar con creces todo lo que se había hecho hasta entonces en el cine gracias a *Cabiria*.

Ya hemos mencionado el largo periodo de preparación de la película. Hubo un empleado que desde junio de 1912 registraba los datos atmosféricos, día a día, para que sirvieran de patrón a fin de rodar los exteriores; se hizo una selección atenta y rigurosa de los intérpretes: a Bartolomeo Pagano, estibador del puerto de Génova, se le pagó durante unos meses sólo para que se familiarizara con la cámara; a Gemelli, el actor, se le encargó únicamente la tarea de que se dejara crecer una venerable barba, la primera barba auténtica del cine italiano; se realizó una serie interminable de dibujos y bocetos para que cada objeto, cada reconstrucción correspondiera exactamente a los modelos de la época que el propio director de Itala Film, Giovanni Pastrone, había estudiado en la Exposición Cartaginesa del Louvre, en Saint Louis de Carthagène y en numerosas publicaciones (1). El armazón de la película estaba listo, había que encontrar a alguien que asumiera, en una época en la que la actividad del director era aún poco conocida, la autoría de una obra que prometía convertirse en algo estupendo.

Fue entonces cuando en Itala Film se pensó en Gabriele D'Annunzio y se escribió la carta del 30 de junio de 1913 al poeta, para que concediera a los propietarios autorización para dirigirse a París a presentarle un proyecto “de gran provecho y de mínima molestia para él”. (2).

La respuesta fue afirmativa y Giovanni Pastrone se reunió en un hotel con el poeta, le ofreció 50 000 liras de oro y obtuvo la firma de Gabriele D'Annunzio para su contrato. El argumento que Pastrone había llevado consigo se titulaba *Il romanzo delle fiamme*, los intertítulos estaban escritos en un conciso estilo pastroniano, los nombres de los personajes eran

unos nombres cualesquiera. D'Annunzio tituló la película *Cabiria*, es decir, “nacida del fuego”, tradujo al estilo dannunziano los intertítulos, encontró nombres altisonantes para los demás personajes, Kartalo, Croessa, Maciste, Bodastoret, etc. Así fue cómo el poeta se ganó las 50 000 liras de oro.

Los mismos industriales atribuyeron entonces, de forma reflexiva y constante, la invención de *Cabiria* a D'Annunzio, pero el nombre del poeta no bastaba para explicar el rotundo éxito de la película, en la que se apreciaba una enorme diferencia con respecto a todas las demás películas históricas proyectadas hasta entonces.

El 11 de agosto de 1913, D'Annunzio escribía a Giovanni Pastrone:

¿El trabajo de la película está ya en marcha? ¿Es prometedor? ¿Cuándo podrá estar terminado? Hasta pronto, espero, cuanto antes. Le saludo cordialmente. Suyo:
G. D'A.

Arcachón, 11 de agosto de 1912 + 1. (3)

Es evidente que el poeta está pensando en las vicisitudes de la pequeña *Cabiria* y surge en él el deseo, ya sentido unos años antes, de utilizar el lenguaje del cine para expresar las tramas inventadas por su imaginación. Como es igualmente evidente que, si el director de Itala hubiera ido a París después de “haber terminado una película grandiosa que puede ocupar la pantalla durante tres horas”, como inventó Tom Antongini, D'Annunzio nunca habría preguntado en agosto si ya se había empezado a trabajar en la película: las invenciones gratuitas de Antongini son ya bien conocidas. (4).

En diciembre de 1913 la película estaba muy avanzada. D'Annunzio escribe a los directores del teatro Porte Saint Martin de París: “Je viens de composer un drame gréco-romain-punique pour cinématographe dans le genre du *Quo vadis*? Il s'agit de plusieurs kilomètres de pellicule silencieuse et aventureuse extrêmement: vous verrez” [Acabo de componer un drama grecorromano-púnico para el cinematógrafo al estilo de *Quo vadis*? Son varios kilómetros de película muda y extremadamente arriesgada: ya verá]; y en la entrevista de “Corriere della Sera” del 28 de febrero de 1914, el poeta inventa: “Una casa de Turín, dirigida por un hombre culto y enérgico que tiene un extraordinario instinto plástico [no se podría hacer un mejor retrato del Giovanni Pastrone de 1913], da muestra de

arte popular a partir de un guion inédito proporcionado por mí. Es un diseño de una novela histórica, delineado hace varios años, encontrado entre mis innumerables papeles”. Está claro que la entrevista tenía como objetivo que el poeta declarara públicamente que era el autor de la trama, aunque a continuación resulta que es el director, y no el poeta, el autor de la película: “Se trata, por tanto, de un lienzo inmenso, y creo que nunca se ha presentado uno más grande, ni se ha trabajado con mayor atención al detalle, con mayor respeto por la arqueología, por el carácter histórico, con máxima armonía de movimiento y agrupación. La productora ha realizado, sin duda, el mayor y más atrevido esfuerzo que se haya hecho jamás en este arte. Son grandes composiciones históricas unidas por una ficción de aventuras que apela al más ingenuo sentimiento popular”.

Y he aquí la “ficción de aventuras”, que comienza en Catania, en el siglo III a.C., durante la segunda guerra púnica (218 - 202 a. C.).

Mientras el rico catanés Batto regresa a la ciudad con su hija Cabiria, sobreviene la erupción del Etna: la ciudad queda conmocionada por el terremoto y cubierta de ceniza y lapilli. Algunos de los sirvientes de Batto, tras apoderarse de las riquezas de su amo, escapan con la niña y con su nodriza Croessa, pero los piratas fenicios las descubren y Cabiria y Croessa son exhibidas como esclavas en Cartago, en el mercado por donde pasa el pontífice Karthalo, que compra a la pequeña Cabiria para sacrificarla al dios Moloch.

Mientras Aníbal cruza los Alpes e intenta llegar a Roma, en Cartago el patricio romano Fulvio Axilla y su siervo negro Maciste, que viven escondidos, incitados por Croessa consiguen salvar a Cabiria antes de que sea arrojada a la hoguera del templo; su intento de fuga es descubierto y Cabiria, arrebatada de nuevo, se convierte en esclava de Sofonisba, y recibe el nombre de Elissa.

Pasan unos años. Los romanos asedian Siracusa, aliada de Cartago, y Arquímedes consigue incendiar las naves romanas con los espejos ustorios. En Cartago, Cabiria, desconocedora de quiénes eran, calma la sed y el hambre de los dos prisioneros Axila y Maciste: comienza un idilio entre los dos jóvenes. El pontífice condena de nuevo a Cabiria al sacrificio en el templo, pero Maciste, que debe vengarse del pontífice por las torturas que había sufrido mientras estaba encadenado a la muela, lo aferra por la

barba, lo sacude y lo lanza contra el suelo para huir luego con Cabiria en brazos, llevándola a Fulvio Axilla. Una vez superadas otras cuantas vicisitudes, los dos jóvenes se embarcan hacia Roma.

La interpretación fue satisfactoria. Italia Almirante Manzini ya había demostrado su valía como actriz en algunas películas rodadas en el primer semestre de 1913. Su juego escénico era similar al enfático y estilizado de los más grandes artistas de su tiempo, pero ya modernizado; el de los otros intérpretes, presenta rasgos vivos y naturales que contrastan con la forma de actuar de los actores contemporáneos.

Las enormes reconstrucciones, realizadas en madera y cartón piedra, se montaron en los estudios y en el patio de la fábrica, mientras que los exteriores se rodaron en Túnez, en Sicilia y en Valles de Lanzo, en uno de los puntos por donde Aníbal, según la leyenda, había cruzado los Alpes.

El sistema de iluminación, compuesto por 12 lámparas de 100 amperios cada una, quedaba ingeniosamente multiplicado por el uso de grandes pantallas sobre las que había pegado el papel de aluminio arrugado que envolvía la película virgen a su llegada desde América. Cuando Griffith estudiaba la causa de esa luminosidad con reflejos envolventes que aumentaba la belleza de muchas escenas de *Cabiria*, ¡nunca habría imaginado que los medios procedían precisamente de América!

Pero desde Italia y desde Itala Film no tardaron en llegar las filtraciones de complacientes informadores. La actividad de Pastrone era vigilada atentamente.

Y luego, el trávelin.

Este nuevo medio técnico fue el que contribuyó por encima de todo a marcar la superioridad de *Cabiria* con respecto al resto de películas de su época (6).

El crítico de “Tribuna”, de Roma, tras su estreno en el Costanzi, trató de dar una explicación al respecto:

Mientras tanto, presenciábamos por primera vez un procedimiento técnico ideado por Itala Film, esto es, el avance de los planos expuestos, de modo que, una vez lanzada la imagen a la pantalla alejada, el espectador tiene la impresión de que una fuerte lámpara la ilumina y la acerca a su mirada (7).

No está muy claro todo lo que explica, pero demuestra la buena voluntad del crítico de registrar un hecho nuevo (8). Otro crítico, P. A. Berton,

desaprueba dicha novedad:

La acción queda asfixiada en un marco demasiado pequeño y se desarrolla o bien demasiado lejos o bien demasiado cerca y siempre presionada entre obstáculos, y con un entorno tan estrecho que apenas la contiene. De hecho, para tener la visión completa de los cuadros en las construcciones o en los individuos, se recurre al sistema, no siempre agradable, de hacer girar la cámara para desplazar los obstáculos. Y cuando los obstáculos no estorban, en los detalles en primer plano vemos enormes figuras de las que sólo dos bastan para llenar la pantalla con una desproporción de medio cuerpo (9).

El hecho de que la cámara siguiera al personaje en lugar de que el personaje se presentase a la cámara, era una conquista superior a la capacidad de comprensión de los críticos contemporáneos, que, por supuesto, no podían disfrutar estéticamente, reconociendo técnicamente las seguras y funcionales tomas de seguimiento y las sobrias tomas panorámicas de Pastrone (10). Entre ellas, cabe mencionar la excelente toma de la escena en la que los dos héroes perseguidos se atrincheran en un subterráneo:

Tras apuntalar la puerta, descienden por la escalerilla. Ahora se aprecia, a la derecha, el borde de un muro de contención; a la izquierda, algo que destaca en la oscuridad. Lentamente, el ojo de la cámara (que sigue, con estupendo sincronismo, el tiempo psicológico de los personajes) se mueve para explorar el lugar desconocido. Poco a poco se hacen visibles grandes tinajas; de entre las sombras surgen víveres de todo tipo. Un pasaje de primer orden, en el sentido de una misteriosa revelación ambiental: que anticipa logros análogos de Pabst (11).

Y también se anticipa el famoso final “estilo Griffith”, que aparece cuando la escena en la que Maciste secuestra a Cabiria se intercala con unas visiones de la ceremonia del inminente sacrificio de las niñas al dios Moloch (12). Y como Giovanni Pastrone rodó las escenas de Cabiria insertando a veces en el mismo rollo de película trozos de otras películas montadas a propósito para que no se descubriera el gran secreto, tenemos también el primer ejemplo de montaje constructivo, es decir, una disposición de los distintos trozos de película grabada según la inspiración poética del director. Los 4500 metros de *Cabiria* se extrajeron de los 20 000 rodados en más de seis meses de trabajo (13).

Se puede concluir, por tanto, que todo el futuro artístico del cine se intuyó en Cabiria, ya que los términos esenciales de la futura cinematografía — desde los de contenido narrativo hasta los de técnica— se encuentran en ella. Cabiria, que por un extraño error siempre se ha situado con

posterioridad a *Intolerance*, debe ser considerada la primera obra de arte cinematográfica del mundo.

Roberto Bracco, que había respondido despectivamente a la pregunta núm. 4 del Referéndum de “Nuovo Giornale”: “No he trabajado nunca en el cine y no tengo intención de hacerlo”, cambió de opinión al año siguiente y decidió vender los derechos de reproducción de su drama *Sperduti nel buio*, que había sido representado durante más de diez años con gran éxito, a una empresa italiana, la Morgana Film de Roma, interrumpiendo las negociaciones con una empresa extranjera. (14).

Fue el primer drama italiano famoso que pasó del teatro al cine y la primera vez que la versión cinematográfica superó artísticamente al drama teatral. En una entrevista, Roberto Bracco expresaba así su satisfacción:

Empiezo tarde y no a tiempo a transigir un poco yo también. El mundo artístico italiano no es más que una competición industrial.

Se entiende que la visión cinematográfica tendrá una finalidad diferente a la visión escénica pero mi drama no se verá ultrajado. Por el contrario, el público, que tan a menudo se queja de la excesiva síntesis de mis obras dramáticas, tendrá por fin el placer de conocer todo lo que en *Sperduti nel buio* he querido confiar a su intuición y a su transacción.

[No haré] ningún cambio que altere el sentido del drama y su ambientación. Sólo intentaré poner en el personaje del ciego, que es un símbolo de la oscuridad, una especie de fricción entre un instinto de fuerza rebelde, y la debilidad a la que la fatalidad le ha condenado. Este personaje encontrará una expresión típica en el actor al que creo que está destinado: Giovanni Grasso.... He preferido una casa italiana y estoy tranquilo (15).

Efectivamente, para *Sperduti nel buio* se logró por primera vez una perfecta colaboración entre el autor del guion y el escenógrafo-director, Roberto Bracco y Nino Martoglio. Dotados ambos de instinto teatral, coincidieron en intuir qué imágenes habrían hecho más visual el drama que, de hecho, alcanzó mayor eficacia persuasiva en la pantalla.

Giovanni Grasso interpretó a un Nunzio fuerte y vigoroso, haciendo con acertadas improvisaciones que su ceguera en la pantalla fuera más angustiante que en el teatro, creando incluso un nuevo tipo. Virginia Ballistrieri, una pequeña actriz del teatro siciliano, interpretó admirablemente a Paolina. El personaje de Livia Blanchard fue interpretado por Maria Carmi, que ya había hecho un difícil papel en la película *Accordo in mi-*

nore para Savoia Film, de Turín (16).

La presentación de los dos ambientes opuestos, el de la pompa y el vicio y el de la miseria, llevó al director a aplicar desde el prólogo de la película el eficaz montaje por contraste que fue utilizado casi contemporáneamente por Griffith y mucho después por Pudovkin.

Bellísimos los encuadres

e incluso asombrosos (escribe Umberto Barbaro) si se tiene en consideración la época en que se produjo la película: muy sencillos constantemente, como debe ser, determinados por las necesidades de la narración; y el relieve plástico es grandioso, como requiere el dramatismo, el asunto ético y artístico de la película. El campo está siempre delimitado de tal manera que hace resaltar el detalle más indicativo, y con una crudeza de luz que armoniza perfectamente con el realismo general de la obra.

En los exteriores se siente el sol benigno e implacable de Nápoles que ilumina con la misma crudeza el frac de Dillo Lombardi y los harapos de la estupenda actriz Virginia Balistrieri; y destaca la elección, particularmente aguda, del material visual y de toda una serie de detalles de tal veracidad que revelan, ellos solos, la gran y profunda empatía humana de los realizadores de la película. Se ven ciertos atuendos de algodón de cuadros, ciertas mantas de lana, pesadas y gélidas a la vez, y pantalones de rayas, sombreros blandos, los sombreros de paja de los bravucones, la inigualable gorra de Giovanni Grasso, y los velos y pendientes de Maria Carmi, con su cabellera fascinante: y, por último, los escalones raídos de la habitación del ciego y los duros y atroces pedruscos del mal afamado callejón (17).

El gran éxito de *Sperduti nel buio* sirvió para demostrar la versatilidad del público italiano, que, pocos meses después de *Ma l'amor mio non muore* (que había hecho llorar no sólo a inexpertas muchachitas sino también a hombres bigotudos y experimentados), se apasionó por las aventuras de los dos pobres perdidos en la oscuridad, Paolina y Nunzio. El *dannunzianismo* y el verismo, que eran las corrientes literarias de la época, influyeron en la producción cinematográfica italiana, elevándola a un alto nivel artístico.

Los actores italianos habían alcanzado una forma admirable. El corresponsal en Berlín de una revista italiana lo reconoció ya a principios de 1914:

Enfin on commence maintenant à imiter les italiens d'une autre façon. On a trouvé ici que le succès de la plus grande partie des films de Turin et de Milan n'était pas seulement dans l'effet des masses, mais surtout dans le jeu des personnes mimant, dans l'expression des visages, dans les mouvements naturels sans égard pour les spectateurs.

[Por fin empezamos a imitar ya a los italianos en otro sentido. Hemos comprobado

aquí que el éxito de la mayoría de las películas de Turín y Milán no se debía únicamente al efecto de las masas sino, sobre todo en la actuación de las personas que miman, en la expresión de sus rostros, en sus movimientos naturales, ajenos a los espectadores] (18).

Sin embargo, en general, seguimos ante una dirección limitada por las exigencias de fijación del objetivo.

En 1914 todavía se podía ver a los actores dirigiéndose a los lugares marcados. “Se percibe el rastro de este defecto en todas las películas de todas las compañías. No se ve al actor pasar o desviarse a la derecha, a la izquierda; sino que se dirige a un punto determinado con un movimiento determinado para ese único objetivo. Incluso se le puede ver acortar el último paso o alargarlo, para ocupar el punto preciso; desplazarse hacia atrás o hacia un lado. Se ve la falta de desenvoltura al caminar; se percibe la deliberación de su movimiento”, observaba un crítico de la época (19).

Había una sola forma de rodar en exteriores: lo describía en octubre de 1914 Alfredo Gentili, hablando de la película *La Gorgona* inspirada en la tragedia de Sem Benelli, que la troupe de Ambrosio rodaba entre los frondosos y fragantes pinares de Castagnolo, en la plaza de la catedral de Pisa, en el Cementerio monumental y bajo la torre güelfa de Arnovecchio, en Marina di Pisa.

El camarógrafo coloca la cámara en su trípode y traza sobre el terreno el campo dentro del cual debe tener lugar la acción. El campo tiene una anchura bien definida más allá de la cual los personajes desaparecerían del objetivo: por esta razón su anchura se delimita con una cuerda sostenida por unos postes de hierro fijados al suelo para evitar posibles salidas de campo. Una vez preparado el terreno, el director reúne a los artistas y les explica la escena que se va a representar. Hace lo mismo con los extras. En ocasiones, es el único que conoce el guion de toda la película o el criterio con el que está seccionada. Y ello para evitar que alguna infiltración (como la que provocó la detención de un representante de Cines en Roma hace unos días) pueda provocar que el tema que está rodando una compañía sea conocido por otra de la competencia, que podría utilizarlo contemporáneamente. Antes del desarrollo regular de la acción siempre se realiza un ensayo rápido: y el camarógrafo aprovecha el ensayo para enfocar la cámara y estudiar la luz de manera que la imagen tenga un bello efecto fotográfico. Las escenas se repiten casi siempre tres veces (20).

Mientras tanto, la compañía Ambrosio había recibido un encargo importantísimo por parte de George Kleine, un gran empresario americano, de cuatro películas por las que se pagarían 250 000 liras de oro. La primera actriz de David Belasco, Leslie Carter, y el actor Revelle Hamilton lle-

garon a Turín desde Nueva York para interpretar la adaptación del drama *La Du Barry*, del célebre dramaturgo americano, que se realizó en siete meses de trabajo en los estudios de Ambrosio y en otros emplazamientos entre los que se encontraba el jardín real de Caserta (director Edoardo Bencivenga, camarógrafo Piero Boccardi y escenógrafo Ettore Ridoni). Leslie Carter, que había asombrado por sus innumerables baúles de ropa (había ido de Paquin a París, antes de llegar a Turín, donde se alojó en el Hotel Europa de piazza Castello) regresó a Nueva York, pero su compañero Revelle permaneció varios meses más en Ambrosio, trabajando en numerosas películas (21).

Cuando se declaró la guerra en agosto de 1914, justo en la temporada más propicia para la cinematografía, se produjo un repentino y frenético cierre de fábricas con drásticos despidos de personal y una disminución de los elevados sueldos a los que, lamentablemente, empezaban a acostumbrarse los actores.

Por un momento pareció que una gravísima crisis industrial y financiera amenazaba con quebrantar irremediablemente el auge del cine italiano. Pero la declaración de neutralidad italiana hizo que las fábricas, los actores y el capital volvieran a fluir y la producción se reanudó, recomfortada por la esperanza de poder exportar más a países que producirían menos que antes debido a la guerra.

En Roma, la sociedad *Barattolo, Giomini, Panella* se transformó en Caesar Film y contrató a Francesca Bertini, Emilio Ghione y Alberto Colla, que trabajaban en Celio. La primera película con Bertini fue *Nelly la gigolette*, en la que la actriz creó un tipo de mujer descarada y hermosísima, al que le seguirá una larga fila de imitaciones, y Emilio Ghione utilizó por primera vez el nombre de *Za La Mort*, que tan famoso sería a continuación.

En Cines tenemos, en 1914, *Retaggio d'odio*, con Maria Carmi, primer intento audacísimo de película psicológica, o más bien, traslación a película de la novela psicológica (comienza a destacar en el género Pina Menichelli), así como *Caius Julius Caesar*, con guión de Raffaele Giovagnoli, película en la que en algunas escenas la candidez de las togas creaba impresionantes contrastes de claroscuros, hasta el punto de hacer pensar que se trataba de la fotografía de estatuas antiguas en movimiento (22);

esta compañía realizó también una serie de adaptaciones de grandes éxitos teatrales, con Dina Galli, Ruggero Ruggeri, etc.

Se ideó también una película sobre Garibaldi (con Enrico Ferri como guionista y con comentario musical de Pietro Mascagni) pero posteriormente Enrico Ferri fue acusado de servirse de la figura de Garibaldi para colmar sus ansias de publicidad, y este, entre otros motivos impidió que la película se realizase.

Tuvo gran éxito en Roma una película de Film d'Arte Italiana, dirigida también por Ugo Falena, *Il giornalissimo*, primera obra satírica cinematográfica con un prólogo y seis partes de Falena y Falbo. Se basaba en la historia de unas gafas con las que los lectores de un periódico ven cobrar vida ante sus ojos todo lo que leen, desde la primera página (política exterior, nota mundana), hasta la segunda: “Quo vadis?”, una novela política de gran actualidad, y así hasta el reportaje teatral en el que una bellísima actriz que parodia a Lyda Borelli en sus poses características, aparece en escena en el último acto de *Ferro*, de Gabriele D'Annunzio, con un afilado puñal. Durante la gesticulación espasmódica, el puñal se convierte en... una botella de Ferro China Bisleri. Cierra el espectáculo con una nueva imagen de “Excelsior”, es decir, la apoteosis del periodismo, en la que monseñor Perrella, Tito Livio Cianchettini y el Guerin Meschino son llevados a hombros.

Baldassarre Negrone y Augusto Genina trabajaban entonces en la Milano Films y cabe recordar *L'ereditiera*, de Negrone, en la que aparecían espectaculares primeros planos que fueron desaprobados por el director del periódico Film, de Nápoles, porque “los tinteros se convertían en pozos y las plumas en vigas”. (23).

También en Milán se rodaron algunas películas con Edoardo Ferravilla, parecidas a las rodadas en Nápoles con Edoardo Scarpetta, de nuevo para Musical Film de Sonzogno, empresa fundada en Milán el 16 de febrero de 1914.

En torno a la gran fuera de clase *Cabiria* hubo en 1914 un conjunto de excelentes películas que justifican la declaración que hizo Max Linder, vestido de poilu para una serie de actuaciones a beneficio de la Cruz Roja italiana y francesa, en Roma, a Lucio D'Ambra ese invierno: “En este nuevo arte ustedes están en primera línea. Francia le sigue con gran atención.

En esto, a nosotros nos queda todo por aprender”.

En América, en el mismo año, tenemos de importancia el éxito de la ya mencionada *Judith of Betulia*, de Griffith, la primera película de masas; el inicio de la actividad de un cómico acróbata, Charlot, que, esperamos que el día del Juicio Universal dé cuenta pública de la cantidad de ideas que tomó libremente de los gags cómicos europeos y, sobre todo, italianos, a partir de 1909; y la aparición de la niña prodigio Mary Pickford, la primera gran actriz del cine americano, en *La piccola Robinson*, de Famous Players.

Por último, cabe recordar la breve actividad cinematográfica, a la cual, lamentablemente, fue empujado por la necesidad, del autor de los más interesantes poemas pastorales modernos, Ercole Luigi Morselli. Después de trabajar como extra (“Hoy —escribía a un amigo a principios de 1914— he muerto en Beresina, vestido de guardia imperial”), se convirtió en director de escena en *Santoni Films*, en Roma, para una película basada en una comedia de Lucio D’Ambra, *Effetti di luce*, y luego reanudó su doloroso peregrinaje, enfermo y necesitado de tratamiento (24).

En 1915, Turín perdió su prerrogativa de capital cinematográfica de Italia en beneficio de Roma, que contaba con 25 productoras (algunas de las cuales, sin embargo, después de pregonar los títulos de las películas, murieron sin rodarlas), 66 exhibidores y 50 cines. En Italia, en aquella época, había unas 80 productoras, de las cuales más de 70 estaban realmente activas, 460 exhibidores y 1500 cines.

La exportación alcanzaba los 40 millones de liras de oro.

Ya desde 1914, para satisfacer a los mercados anglosajones, los exhibidores insistieron ante las productoras para que produjesen películas rocambolescas, criminales, emocionantes, sensacionales. Aquila Film, de Turín, dirigida por el señor Pugliese, al que de hecho llamaban el “Musolino del arte mudo” [N. de T.: Giuseppe Musolino, conocido como “El brigante Musolino” era un célebre bandido de la época.], llevaba especializada en este tipo de películas varios años.

Pero los delincuentes, que en los ejemplares que circulaban por Italia tenían nombres extranjeros, una vez que cruzaban la frontera, se conver-

tían en tipos italianos. Esto daba buenos resultados solo para las productoras que conseguían vender un gran número de ejemplares en Inglaterra, Rusia y Brasil (los mercados con mayor demanda de este tipo de películas).

A este respecto, el 12 de abril de 1914 apareció un artículo en el periódico florentino “Il Marzocco”, titulado *Il decoro nazionale e le cinematografie straniere*, en el que se comentaba una carta enviada desde Londres por el señor Luigi Giovanola con la que pedía la intervención de las autoridades gubernamentales italianas o, al menos, de la Dante Alighieri para poner fin

de una buena vez esta bajeza de una difamación tan estúpida y vasta de un pueblo, que tiene el sacrosanto derecho a ser respetado siempre y en todas partes, pero que necesita tanto más este respeto en un país donde tantos de sus hijos contribuyen modestamente con una actividad honesta y están demostrando cómo precisamente los italianos son completamente diferentes a los estúpidos modelos forjados por un convencionalismo que ya ha quedado atrás, tanto en la literatura como en la vida, e incluso antes en la vida que en la literatura.

El comentarista añadía además que, si realmente se quería protestar contra tales difamaciones, era conveniente eliminar de los periódicos italianos las informaciones diarias, en columnas enteras, sobre juicios y crímenes pasionales. El mismo interés morboso explotado por la industria periodística podía ser legítimamente explotado por la industria cinematográfica.

El género policíaco perduró durante mucho tiempo y posteriormente se insertó en el género acrobático sensacional, que tuvo considerables aplicaciones en Italia.

El buen negocio de las empresas que exportaban a Inglaterra comenzó a disminuir cuando este país impuso un arancel a la entrada de películas. Las empresas americanas sacaron provecho de ello y en pocos meses superaron las importaciones italianas, alemanas y francesas.

En abril de 1915 se hablaba de crisis industrial y de crisis comercial de la cinematografía. En febrero, Charles Pathé llegó a Italia y, depositando seis millone, se hizo con los derechos exclusivos durante diez años de la producción de Ambrosio, Itala, Napoli, Etna y otras empresas menores por un total de unos 45 000 metros de película al año, constituyendo una especie de consorcio que se llamó Pathé-Exchange. Pero las empresas

afiliadas pronto se dieron cuenta de que, si tenían ventajas financieras, también tenían serias desventajas, al tener que ajustarse a las directrices procedentes de París.

Un tal señor Gassnier trató de imponer su propio *Manuale per uso dei direttori di scena italiani* para poder tener éxito en los mercados anglosajones, y aquella americanización del cine con el uso excesivamente frecuente de los primeros planos no gustó a los directores italianos, que hasta entonces habían superado claramente no sólo a los franceses sino también a los anglosajones en términos de genio e inteligencia.

El conde Baldassarre Negroni, en “Tribuna” observaba:

El señor Gassnier nos pide que hagamos de modo absoluto lo que venimos haciendo desde hace tiempo de manera relativa: me refiero a los primeros planos.

Yo, por ejemplo, desde las primeras obras que puse en escena en Celio hace tres años, he utilizado los primeros planos para aquellas escenas que requieren un análisis más profundo del rostro de los artistas a fin de entender más claramente la expresión de sus sentimientos. Así, en mi opinión, el primer plano sólo debe considerarse como un complemento del desarrollo de la acción cinematográfica, mientras que para el señor Gassnier, toda la acción debe desarrollarse principalmente en primer plano; y cualquiera puede comprender cuánto se pierde en la ejecución artística de una película adoptando el principio americano: el ambiente, el decorado, el fondo, el cuadro, ya no deben preocupar al escenógrafo, que, por el contrario, limitaría sus cualidades artísticas e intelectuales haciendo que los personajes se movieran únicamente en un campo demasiado restringido para dar lugar a una acción cinematográfica...algo lógica. Nadie podrá negar nuestra superioridad en cualquier manifestación del arte, y por lo tanto nadie debe fijarnos los límites y los modos de las ejecuciones de nuestras aptitudes artísticas innatas (25).

También Arturo Ambrosio, entrevistado por el mismo periódico, declaró que el vademécum de Gassnier no contenía ningún concepto nuevo:

Aconseja lo que nosotros sabíamos y hacíamos cuando era necesario y es restringir la proyección sólo a los temas principales, es decir, aquellos temas en los que se debe concentrar la atención del espectador: un rostro que manifiesta sensaciones particulares, en lugar de toda la persona, una mano, por ejemplo, que abre un cajón y no todo su legítimo... propietario con el entorno que le rodea, ya sabíamos todas estas cosas pero las aplicábamos solo cuando era necesario; ahora Norteamérica, en mi opinión, quiere abusar de esta técnica analítica. Digo abusar, para nosotros los latinos, que tenemos una sensibilidad artística diferente, más refinada, por lo que para entender el desarrollo de una situación dramática no nos resulta necesario un análisis tan minucioso... (26).

Cuando Italia entró en la guerra en mayo de 1915, se repitieron los

acontecimientos de agosto del año anterior, cuando estalló el conflicto general. Algunas fábricas cerraron precipitadamente, otras redujeron su personal, otras siguieron trabajando. Ambrosio prometió una adaptación del drama de Rovetta *Romanticismo* e hizo circular por toda Italia numerosas copias de *Nozze d'oro* y de *La lampada della nonna*; Itala rodó *Patria*; Gloria, *Il tamburino sardo*, la primera de las ocho adaptaciones de *Cuore* de Amicis, estrenadas más tarde, en 1916; Latina Ars, *Su l'altare della patria*; Bonnard Film, a causa de la llamada a las armas de Mario Bonnard y de Piero Mazzolotti, cerró su estudio.

En Roma, Cines, una vez acabada la película *L'Italia s'è desta* redujo el personal; Tiber anunció *Guglielmo Oberdan*, *Ciceruacchio* y *Rugiada di sangue* y puso en marcha *Alma mater* (director Enrico Guazzoni); en Nápoles, Polifilms, aunque movilizaron al conde Antamoro, al conde Trisino y al actor Guido Trento, continuaron con Di Luggo, Ignazio Lupi y Edoardo Bencivenga, y realizaron *Guerra redentrice*; Dora Film hizo *Addio mia bella addio!* seguida de *Cadon gli eroi* y *Sempre avanti Savoia!*; Vomero Film preparó *Sotto il bacio del fuoco*, *Echi di squilli e trofei di vittoria* y *Sotto l'uniforme* y así sucesivamente, de acuerdo con la medida que concedía la autorización a todas las películas de tema patriótico destinadas a contagiar a las multitudes la emoción del entusiasmo. Las pantallas, al igual que los escenarios, se convirtieron en tribunas de patriotismo a ultranza.

Por el contrario, el resto de los géneros, se dejaron totalmente de lado.

En Cines se rodó *Rapsodia satanica*, con guion de Nino Oxilia, con Lyda Borelli, que entonces tenía treinta años, y acompañamiento musical original de Mascagni. Aprovechando la disolución de la compañía dramática de Lyda Borelli, Cines contrató a la diva para una serie de películas espectaculares. Mascagni concedió también la adaptación cinematográfica de la ópera *L'amica* que Guazzoni iría a rodar entre las montañas de Abruzzos. Carmine Gallone, en una de sus primeras películas, *Avatar*, introdujo escenas surrealistas con llamas que se liberaban de los cuerpos y se encontraban.

Tiber contrató a la más bella mujer del mundo, Lina Cavalieri, y a su marido, Luciano Muratore; pero su primera película, *La sposa della morte*, tuvo poco éxito; lo mismo sucedió a Ambrosio, que rodó dos películas

con Tina di Lorenzo. En Celio, en cambio, Leda Gys en *Leda innamorata*, con dirección de Ivo Illuminati, hace una divertidísima parodia de Bertini, de Borelli y de Carmi; en Caesar, además de la exitosa película *Otto milioni di dollari* (director Gustavo Serena), que contenía desdoblamientos de persona perfectamente ejecutados, Francesca Bertini interpretó *Assunta Spina*, una de las películas más notables de la temporada.

En *Assunta Spina*, Francesca Bertini demostró haber alcanzado un estilo, probablemente único en aquel entonces. Se trata del periodo más genuino de su carrera como actriz.

Muchos años después, Roberto Bracco diría de ella: “Era la encarnación completa de la mejor cinematografía, más verdaderamente italiana y más italianamente vital de aquellos tiempos, caracterizada por la genialidad inconsciente, por la ausencia de criterios precisos, por la mutabilidad, por la elasticidad, por lo imprevisible, por el advenimiento del capricho, por la indisciplina” (27). Si Lyda Borelli era la quimera inalcanzable, producto efímero de una moda y un uso ya decadentes en aquella época, Francesca Bertini era la mujer real, apegada a la vida tanto de los populosos callejones como de los lujosos salones de los personajes de Sardou (28). Sumamente sensible, plegará su expresividad meridional a la representación mímica de las pasiones humanas y eternas: amor, odio, desesperación, alegría, piedad, crueldad y del realismo popular pasará a la gran vida de Sardou y Bataille, del pañuelo sobre los hombros a la farándula de ropas fastuosas, colas, flecos, lentejuelas, drapeados, anchísimos sombreros, largas boquillas, *esprits* prepotentes.

A Roma llegó la troupe de Musical Film, de Milán, para montar *La crociata degli innocenti*, el único verdadero guion de cine escrito por Gabriele D’Annunzio. Los directores eran Registi Gino Rossetti y Alessandro Boutet (29).

Se habló de un probable comentario musical de Giacomo Puccini, pero el compositor lo desmintió.

A las dos ediciones de *La signora dalle camellie* que Caesar, con Francesca Bertini, e Tiber, con Hesperia, estaban rodando en Roma, les correspondían en Turín dos ediciones de *L’emigrante*, basada en un cuento de Febo Mari. La buena costumbre de las compañías italianas de atacarse entre sí, dañina para todas ellas, continuaba. La adaptación de Itala Film

tenía como protagonista a Ermete Zacconi, que demostró ser un gran actor cinematográfico.

El humilde protagonista (*escribe un crítico de cine de la época*) demuestra que en la pantalla puede aparecer con eficacia emotiva y nobleza estética el humilde protagonista del oscuro drama social: la vida de la gente humilde, los sufrimientos de la gente humilde, la dignidad y el orgullo de la gente humilde. Demuestra cuánta belleza íntima se desprende de los cuadros que reproducen la humanidad tal y como es realmente y no como la imagina el capricho de un intérprete y de un director de escena.

El mundo cerrado de los salones, de las cabalgatas, de los adulterios, se ha abierto para dejar pasar una ola de vida más amplia y sincera, por lo que la habilidad del reconstructor puede manifestarse felizmente en la búsqueda de ambientes modestos, a veces más interesantes que las afectaciones aristocráticas y la retórica de la pompa. La modesta casa del trabajador, la vida de a bordo del emigrante, las amarguras y los desengaños de la tierra prometida, el regreso que mezcla la deshonra, la miseria, la poesía afligida y profunda del trabajo honrado, de la humilde mesa familiar que aconseja a la infeliz mujer mundana que abandone la vida disoluta, he aquí otros tantos cuadros fieles, precisos, interesantes, sin digresiones y sin insulsas búsquedas de efecto.

Ermete Zacconi es un gran mimo, en la sobriedad de su gestión, en el poder psicológico de su rostro, en la verdad de su personificación del dolor, del cansancio, de la ira, de la sonrisa amable. Aquí tenemos, por fin, un poco de arte en medio a tanto diálogo de negociantes (30).

La otra película importante de Italia fue *Il fuoco*, trilogía de Piero Fosco, que no era la adaptación de la homónima novela de D'Annunzio, como se puede leer en alguna eruditísima Historia del cine, sino la trama original de dicho Piero Fosco, que aparece con este nombre por primera vez.

Un antiguo y extraño castillo es el telón de fondo de un extraño idilio entre una gran dama (Pina Menichelli) y un joven pintor (Febo Mari). Los irregulares rasgos del rostro de Pina Menichelli fueron utilizados para establecer atrevidas analogías con un búho real, que aparece y desaparece entre los muros del castillo. El peinado mismo de la actriz, cuya melena rubia queda sujeta por un extraño y adherente casquete de plumas, llama la atención por su funcionalidad. Todo esto fue antes de que llegase a Italia la película de Griffith *The Avenging Conscience: or 'Thou Shalt Not Kill'*, de la que hablaremos más adelante.

El astuto director Pastrone, fotografiando a la actriz desde abajo, consiguió efectos inéditos; Pina Menichelli fue admitida, tras su actuación, en el Olimpo de las divas. En ese momento, ya estaba vigente utilizar el

nombre de una actriz para lanzar una película, como si el cine italiano pudiera sostenerse únicamente gracias a la contribución de artistas conocidos: ésta será otra causa de la decadencia del cine italiano.

La censura intentó prohibir la proyección de *Il fuoco* y exigió una segunda revisión de la película a raíz de una protesta que los clericales habían organizado en Arezzo. Así, tras la segunda autorización, la Itala Film hizo añadir a los carteles publicitarios el siguiente y eficaz aviso: “La censura trató de prohibir la película, pero tras un atento examen dio su permiso, porque fue declarada una película artística”.

Mientras tanto, en Turín, había surgido otra buena casa de producción, la Latina Ars, que en la segunda mitad de 1915 inició la producción de *Il mio diario di guerra* (a partir de un guion que el padre Semeria había sacado de un cuaderno encontrado en el cadáver del heroico capellán Lorenzo X), con un comentario musical original del padre Giocondo Fino.

El padre Semeria desmintió públicamente su colaboración, negando que hubiera autorizado a nadie a hacer uso de su nombre, y hubo una polémica en los periódicos de Turín para establecer la verdad.

Carlo Camerano, abogado de Latina Ars, publicó una carta de un reverendo que afirmaba que había sido él quien había interpelado al padre Semeria sobre un tema cinematográfico y explicaba cómo este le había indicado la idea del tema, había aceptado que fuera guionizado y que revisara el guión modificándolo, y cómo se había comprometido a obtener el permiso de las autoridades militares para rodar algunas escenas en vivo y, finalmente, cómo había aceptado un pago inicial del Cab. Tolentino, director de la empresa (31). La película tuvo éxito y el padre Semeria no volvió a intervenir sobre la cuestión.

En Milán, la Milano Films, aprovechando un giro artístico de la conocida bailarina Mistinguette y su compañía de revista, realizó una película, *La doppia ferita*, en la que ella es la protagonista, a partir de un guion de Augusto Genina. Una de sus compañeras artísticas, Lina Millefleurs, será contratada por Milano Films, lo que resultará una buena adquisición.

A finales de 1915 se hizo público el escándalo del coronel Barone. Había recibido el permiso del Mando Supremo para rodar en zona de guerra (Isonzo y Carnia) una película titulada *Italia nel tuo nome e per la tua grandezza* para proyectarla únicamente como comentario de sus

conferencias patrióticas.

Los periódicos de izquierdas acusaron inmediatamente al coronel de especular con su monopolio de las películas de guerra, y algunos llegaron a insinuar que iba a la zona de guerra no para exponer su piel sino su... película, y los ataques no cesaron ni siquiera cuando el coronel Barone declaró públicamente que las veinte mil liras de beneficios netos de su actividad ya habían sido entregadas a la Cruz Roja italiana.

La controversia en torno al caso Barone y el supuesto monopolio obtenido a través del ministro Salandra, sirvió para empujar al Mando Supremo a la decisión de admitir en la zona de guerra a los camarógrafos de aquellas empresas cinematográficas de reconocida seriedad, que lo hubiesen solicitado a la oficina de prensa del propio Mando Supremo.

Así, Ambrosio rodó *Alla fronte*, Comerio *Come il soldato italiano si prepara alla difesa della Patria*, *La guerra d'Italia* y *La presa di Gorizia*. Esta última película, sin embargo, resultó no estar a la altura de las circunstancias. Así lo observó Giuseppe Meoni (*Guerra e cinematografo*) en el *Messaggero* de septiembre de 1916:

En la llamada Presa di Gorizia... el fuego se limita a una nube roja bastante fugaz en medio de la cual apenas se distingue a un hombre lanzando una cosa indefinible. En cierto momento, la leyenda de la pantalla anunció la bombarda en acción, es decir, el prodigioso instrumento que en la destrucción del más formidable campamento atrincherado de Europa había hecho realmente maravillas; pero por más que se agudice la vista, no se ve nada de nada. Y las manifestaciones de alegría de los pueblos redimidos se reducen a la presencia, tan frecuente como molesta, de dos —digamos dos— doncellas ya no tan jóvenes a las que, aunque dotadas de dones de belleza nada apolínea [sic], el intertítulo atribuye la función de representar a las bellas doncellas gorizianas.

Luigi Roatto y Gino Rossetti rodaron *Per i nostri combattenti per una più grande Italia*, haciendo uso del teleobjetivo aplicado a la cámara italiana *Fumagalli e Pion*, y *La nostra marina da guerra opera per la vittoria e la gloria d'Italia*, que contó con títulos de exquisita elaboración, mérito de Gabriele D'Annunzio; sin embargo, ambas películas, que obtuvieron resultados óptimos, fueron inexplicablemente prohibidas en Francia, a pesar de que las películas aliadas fueron ampliamente distribuidas en Italia.

La película *La flotta e gli eserciti alleati a Salonicco* y otros documentales de la guerra naval fueron realizados por el Ufficio Speciale di Repor-

tage cinematografico della Regia Marina (Oficina Especial de Reportaje Cinematográfico de la Marina Real), organizada y dirigida por el marqués Giuseppe Genoese Zerbi, quien tiempo después, ayudado por el capitán Guardigli, Nino Oxilia y el camarógrafo Ferdinando Martini, rodó *Dalla ritirata d'Albania alle trincee di Macedonia*, que aborda la labor realizada en la campaña de Serbia por la marina italiana.

Otros documentales fueron rodados por Carlo Montuori y Gioacchino Gengarelli, rebautizado como Gimiki por Nino Oxilia. Con él y Arnaldo Fraccaroli habían ido a Albania en un pequeño barco.

El barón Fassini había puesto a disposición las plantas de Cines para el desarrollo y la impresión de películas de guerra. Se creó una oficina especial para su distribución en el Ministerio del Interior, que debía colaborar con la Oficina de Propaganda en el Extranjero, creada por Paolo Bosselli para tutelar la propaganda cinematográfica en las naciones aliadas, que era muy deficiente. De hecho, las pocas películas que se conseguían proyectar, reproducían escenas de la retaguardia con territoriales arrebuados y no episodios de guerra combatida, por lo que se consideraron insultantes para el ejército italiano e indignas de los esfuerzos realizados por Italia para ayudar a los aliados (32).

Hasta finales de septiembre de 1916, comentaba indignado Gino Calza Bedolo en “Giornale d'Italia”, no había llegado a Inglaterra ni una sola película de guerra italiana. El Mando Supremo solamente había autorizado la exportación de la película de Comerio *La guerra dell'Adamello* (que ilustraba de forma más completa y eficaz las enormes dificultades sufridas por nuestro ejército en la guerra alpina), y se había cometido una fechoría:

El comendador Ricordi, un editor de música, compró la película por 100 000 liras, se convirtió así en su propietario absoluto, y se negó a exhibirla en París por menos de medio millón, prefiriendo quemarla en lugar de hacerlo (aunque luego no la quemó) y la película fue proyectada; además, quiso especular con ella también en Londres mientras que los Mandos Supremos Aliados cedían en favor de la Cruz Roja, para que se difundieran sus películas de propaganda. En esta situación, el Gobierno no tenía medio legal alguno a su disposición para obligar al comendador Ricordi a recordar que el interés del país valía algo más que sus intereses privados.

En todo caso, al país entero le resultaba inexplicable por qué la sangre

derramada por sus soldados en el frente, el testimonio de sus esfuerzos y su martirio tuvieran que servir, concluía Gino Calza Bedolo, para

engrosar la caja fuerte del comendador Ricordi que, preocupado por no vender más sus romanzas, intenta compensar la crisis de notas musicales con una frenética caza de papel moneda.

En París, mientras tanto, se proyectaban en el cine Vaudeville *Scene dal vero della guerra italiana sulle Alpi*, que eran indignas y groseras reyertas de extras en las montañas de los Abruzos. Las autoridades italianas denunciaron el hecho a las autoridades francesas y estas les respondieron que la película había sido “regularmente autorizada por la oficina de censura” (33).

Nos parece muy valioso el testimonio de Diego Angeli que, desde París, en junio de 1916, envió las siguientes noticias sobre la propaganda cinematográfica italiana y de las demás naciones beligerantes en un artículo que recogemos íntegramente por su importancia:

La otra tarde pasaba por delante de un cine del boulevard donde se anunciaba una serie de visiones sobre el ejército italiano en guerra, entré y me senté esperando ver la imagen viva de la nueva Italia. Pero mis expectativas no se vieron cumplidas. Las pocas películas que se desarrollaron en la pantalla no tenían el menor interés. Ni siquiera eran escenas de retaguardia: se trataba apenas de unas cuantas tomas auxiliares que un camarógrafo cualquiera había realizado sin preocuparse demasiado por el efecto estético y la impresión moral. Dos o tres carros destartados tirados por parejas de mulas representaban pomposamente los servicios de aprovisionamiento de las tropas italianas; cuatro tiendas remendadas en un valle alpino y delante de las cuales se paseaba desgano y descuidado un centinela que no tenía nada de marcial, fueron bautizadas con gran prosopopeya: “Campamento del ejército italiano en las cumbres del Cadore”; y finalmente un grupo de territoriales tan bien alimentados y desaliñados en el vestir, como poco marciales en el aspecto, debía representar un regimiento italiano en las horas de descanso. De todo este panorama surgió una sensación de melancolía y miseria. No era un gran pueblo luchando en uno de los territorios más difíciles de la presente guerra; no era una nación bien organizada que había entrado en el campo de batalla después de nueve meses de ardiente preparación y de experiencias ajenas; era un pobrecito estado balcánico, sin organización seria y sin suministros, una especie de Grecia miserable e inerte que exponía sus harapos con ese descuido que es una de las peores leyendas creadas en torno a nuestra actividad nacional. Y salí entristecido por este espectáculo poco reconfortante, mientras la orquesta pequeña tocaba la *Serenata* de Toselli y se anunciaba en la pared luminosa el vigésimo cuarto episodio de los *Misteri* di Nueva York.

culas de guerra. Ciertamente, admitir libremente a los camarógrafos en la zona de guerra puede ser un peligro: pero hay limitaciones y limitaciones. Aquí en Francia, por ejemplo, se ha dado permiso a una cámara sindical de cineastas, que está estrictamente sometida al control de las autoridades militares. Este control impide la visualización o difusión de escenas que puedan ser perjudiciales para la defensa nacional y el progreso de operaciones bélicas, pero al mismo tiempo ofrece al público lo suficiente sobre la guerra para que pueda darse cuenta de cómo se desarrolla y a través de qué dificultades, y con qué perfecta organización logística. Después de media hora de *scenes de la guerre*, la gente sale del cine perfectamente convencida de que a sus soldados no les falta nada, de que su organización es perfecta y de que su ejército es el primero del mundo. Servicios de retaguardia, ambulancias, parques aerostáticos, trincheras, pasarelas, cocinas de campaña, maniobras de artillería, pueblos bombardeados, explosiones de grandes proyectiles, puestos enemigos desbaratados por el fuego de los 75 y los 250; escuadrones de aviones en salida; lanzabombas de diversas formas y tamaños; convoyes de prisioneros, servicios auxiliares, ejercicios de lanzamiento de granadas de mano; revistas y distribución de honores en el campo de batalla; visitas del Presidente de la República al frente; las figuras de los líderes más citados y más admirados, en una palabra, todo aquello que de la guerra se puede ver sin perjuicio, se reproduce en estas series semanales de la vida en el frente.

Por su parte Inglaterra ha dado, con el consentimiento y por sugerencia de su Gobierno, tres grandes películas que bajo el título *England is ready* nos muestran al ejército inglés en los campos de entrenamiento, al mismo ejército en las trincheras de Flandes, y a la marina en los barcos y arsenales. Pero ¡qué admirable visión del esfuerzo realizado por la nación británica para crearse el organismo militar que no tenía! En primer lugar, fue un artista quien recortó los cuadros y eligió los fondos del paisaje. Entonces se procuró presentar los mejores regimientos y el material más avanzado. Este pueblo de idealistas prácticos ha comprendido enseguida la utilidad de la propaganda cinematográfica, y a los que repetían: Inglaterra no hace nada, les han respondido poniendo cinco millones de hombres en la línea de batalla y mostrando al mundo cómo estaban equipados esos hombres y qué perfección militar habían alcanzado.

Y lo mismo debe haber sucedido en Alemania. Los países neutrales, me dicen, están invadidos por películas de propaganda de guerra. Las hay para todos los gustos: desde el desfile de regimientos en las ciudades ocupadas por Bélgica y Francia, hasta escenas sentimentales que muestran ulanos y granaderos dando de comer a los niños de los países invadidos; desde la imagen de los campos de batalla hasta la de los pabellones de hospital. Hay de todo y todo adaptado a la mentalidad y las necesidades del público al que va dirigida la película. Un veterano neutral de Constantinopla me dijo el otro día que había visto -en los días siguientes a la batalla del Marne- la entrada de los ejércitos prusianos en París. Allí se podía ver el Arco de la Estrella y bajo él la infantería y la caballería del Kaiser, desfilando con todas sus banderas al viento. Sin embargo, las últimas líneas de estos ejércitos victoriosos eran transparentes y revelaban el truco. Dos películas superpuestas daban una buena ilusión con respecto a la verdad. ¡Y se trataba además de un público turco!

En cambio, aquí nosotros no hemos querido ni hemos sabido explotar este magnífico medio de propaganda. Y ojo, no se trata solamente de escenas de guerra: se trata con demasiada frecuencia de todo lo que se refiere a nuestro orden militar, que se presenta siempre de la manera menos ventajosa para nosotros. He visto, quién sabe cuántas veces, viejas maniobras de artillería, realizadas con cañones antediluvianos por soldados con uniformes abolidos hace ya diez años; he visto algunos modestos ejercicios de la escuela de Tor di Quinto, ¡bautizada como “caballería italiana en grandes maniobras”! He visto dos o tres compañías de infantería —y también estas con sus antiguos uniformes— pasar bastante desordenadamente por la pantalla y ser bautizadas como “Gran Revista de la Infantería Italiana”. Y el público en general, que no lo sabe, realmente cree que este es nuestro ejército y sigue haciéndose una idea sobre nosotros de poca seriedad y un muy escaso valor militar.

Además, seguimos teniendo el mal prejuicio de creer que somos realmente un pueblo de artistas. ¡Recuerdo que, en 1911, cuando se trataba de establecer los festejos en Roma, hubo alguien en el Comité que propuso muy seriamente vestir a una docena de hermosas muchachas de *ciociare*[N. de T.: En italiano, “ciociara” es la forma femenina del gentilicio de Ciociaria, región llamada también Cioceria y situada en el Lacio, al sureste de Roma] y tenerlas preparadas en la estación de Orte para ofrecer cestas de frutas a los extranjeros convocados a Roma para asistir al cincuentenario de la libertad italiana. Realmente creía que había tenido una «idea artística» y costó lo que no hay en los escritos convencerle de que había propuesto un disparate. ¡Pero desgraciadamente no siempre fue así y en Bruselas, por ejemplo, en el gran pabellón italiano de la Exposición Internacional, se podía ver a una florista de Florencia (sic) vendiendo al público abanicos de paja de Fiesole y postales! Pues bien, en la elección de nuestros temas militares, nuestros camarógrafos se guían más o menos por el mismo criterio y los sketches del género tratan siempre de reproducir un hipotético napolitano abrazando su petaca o tocando su acordeón, mientras alrededor los soldados bailan alegremente. Y no se puede imaginar cuánto daño nos hace esta concepción de nuestro temperamento artístico.

Ahora yo creo que alguien debería ocuparse también de esto. Nuestros gobernantes, en general, sienten un profundo desprecio por la opinión pública. Creen de verdad que ocuparse de ciertas pequeñeces no es digno de quienes se encargan de los asuntos serios de la nación. Mientras que desde ciertos puntos de vista Italia es la más democrática y la más avanzada de las naciones, desde otros, se ha quedado atrás más de medio siglo. Una exposición de arte, por ejemplo, considerada como un instrumento de expansión política o, para seguir en nuestro caso, la cinematografía utilizada como agente de propaganda, se les antojan a los dirigentes italianos cosas indignas de ser tomadas en consideración por un hombre político. Ignoran la enorme fuerza que tienen hoy estas manifestaciones de la actividad intelectual humana. Una vez vi en el stand de uno de nuestros astilleros, en una exposición en el extranjero, el facsímil de una placa acorazada para buques de guerra, y este facsímil era de madera pintada, mientras que a pocos metros la empresa Krupp había expuesto todo un arsenal de corazas, proyectiles y cañones reales. Los técnicos, que

conocían la potencialidad de nuestros talleres, miraban y quizás admiraban, pero el público que no sabía, sacudía la cabeza y después de haber tocado la placa acorazada decía despectivamente: Es de madera y pasaba a admirar la insuperable potencia de la empresa alemana. Desgraciadamente, en nuestro país, nuestros ministros, nuestros diputados, nuestros pastores del pueblo viajan muy poco, y si viajan, rara vez entran en contacto con el público real, el que forma las grandes corrientes de una nación y — cuando quiere — marca el camino que ellos mismos deben seguir. Por eso, mientras nuestros políticos no se ocupen de ello, deberíamos hacerlo nosotros, y hacer saber que incluso el cine, y sobre todo el cine —en un momento en que desempeña un papel tan importante en la vida del pueblo— puede convertirse en un magnífico instrumento de propaganda nacional. Recientemente, el “Journal de Genève” se quejaba de que Italia, que había realizado un esfuerzo tan admirable y luchado con un ímpetu de valor y abnegación tan grande, no hacía nada por dar a conocer este esfuerzo y que se apreciase este valor en el extranjero. Modestia de verdadero mérito, se dirá: pero no creo que sea lo correcto porque, por desgracia para nosotros, nuestros enemigos no son modestos, y con escritos, con dibujos e incluso con películas falsificadas se esfuerzan por demostrar su grandeza y nuestra miseria. Ahora me gustaría que me dijeran cómo llamar al individuo que ingenua y quizás voluntariamente va a ofrecerles pruebas de nuestra miseria. Más aún porque, sin recurrir a trucos cinematográficos y películas adulteradas, podríamos mostrar al mundo lo que realmente somos y lo mucho que mienten cuando nos muestran de manera diferente.

Además de documentales de guerra, se rodaron también películas de propaganda nacional. Recordemos *L’anello di guerra*, de Guazzoni, para la Associazione fra romani; *Roma mater*, concebido por el escultor Pierino Soro en beneficio de la Pro mutilati de Roma; *Per la patria*, propaganda por el préstamo nacional, realizada por el Film d’arte italiana y distribuida gratuitamente por Pathé. Fue dirigida por Ugo Falena y reproducía escenas reales en el campo con el rey soldado y el príncipe Humberto, seguidas por varias escenas con los mejores artistas cinematográficos y dramáticos presentes en Roma, Ermete Novelli, Laura Zanon Paladini, Gioacchino Grassi, Elisa Grassi, Lola Visconti Brignone, Italia Benini Sambo y Ferruccio Benini, que murió pocos meses después. Él fue el único gran actor que nunca se doblegó al dinero fácil que ofrecía el cine y aceptó hacer el papel del noble Vidal, que dio su reloj a la patria, impulsado únicamente por nobles sentimientos patrióticos.

NOTAS

INTRODUCCIÓN

(1) “La contribución de Canudo al cine presenta dos grandes características esenciales: fue la primera contribución crítica en orden cronológico; fue una contribución de primer orden y constituyó la base de cualquier investigación sucesiva, trazó el camino para cualquier experimento, aclaró las ideas para cualquier análisis posterior del cine como hecho estético” (J. Comin, reseña de *L'usine aux images*, París 1927, en “Bianco e Nero”, Roma, enero de 1937). Sobre Ricciotto Canudo, que nació en Gioia del Colle (Bari) en 1879 y murió en París en 1923, véase también Lo Duca, *Ricciotto Canudo*, Cinema, Roma, 10 de enero de 1942.

(2) Queremos agradecer a todos los que han tenido la amabilidad de contribuir a la elaboración del *Elenco* que, en todo caso, no pretende ser completo. Los datos, obtenidos a partir del examen atento de las publicaciones periódicas sobre cine, de las memorias publicadas y de los testimonios orales y escritos de los cineastas del cine mudo aún vivos en 1941, en la medida de lo posible, fueron verificados. La tendencia a anticipar fechas, a presumir de colaboraciones inexistentes, a aplazar los acontecimientos en beneficio propio, fue la causa constante de los errores que desde hace años se encuentran en las conmemoraciones de nuestras películas mudas, y que llevaría demasiado tiempo corregir. En el *Elenco* no se encuentran las 1478 películas de las que presume Ambrosio, las 1525 atribuidas a Cines desde 1909 hasta 1919, las 103 de Emilio Ghione, las 790 de Itala Film, ya que, en la medida de mis posibilidades, comprobé si las películas anunciadas por las casas cinematográficas se habían realizado realmente. A todos los que puedan corregir y añadir datos e información, les invito cordialmente a hacerlo para que tanto la *Storia* como el *Elenco* alcancen en adelante la máxima exhaustividad.

(3) Desde hace más de cuarenta años, se publican proyectos de museos nacionales, archivos cinematográficos y similares y, sin embargo, aún hoy, en 1950 d.C., ni las filmotecas ni las colecciones de recuerdos cinematográficos históricos han recibido todavía una ordenación digna en Italia.

En septiembre de 1909, la revista napolitana “Lux” anunciaba que en Roma en breve se inauguraría un museo especial —donde se conservarían las películas que reproducen los acontecimientos más famosos e importantes—, situado cerca del Ministero dell’Interno (Ministerio del Interior); en 1910 Achille Calabi propuso en “Fotografia artistica” de Turín que se abriera el primer museo cinematográfico nacional para la Exposición de 1911, concluyendo: “Este museo documental podría ser encargado por el Gobierno para estudiar la aplicación de la cinematografía en las escuelas y el ejército y proporcionar muestras de películas educativas”; en 1911 el director de los Archivio di Stato (Archivos del Estado) en Roma, Ernesto Ovidi, lanzó la idea de una «sección cinematográfica» de los Archivio di Stato (Archivos del Estado); en julio de 1912 se anunció que los editores de películas de

toda Italia habían acordado contribuir, cada uno con sus propios medios, a la constitución de archivos cinematográficos nacionales; en 1913, en “Tirso”, Giacinto Celano proyectó un “Museo del gesto y de la palabra” con el doble propósito de preservar las voces de las personas ilustres y los acontecimientos más importantes de la nación para las generaciones futuras; en 1914, durante la visita del subsecretario de Ministero di Educazione (Educación Pública), el diputado Giovanni Rosadi, a Morgana Film, de Roma, los directores de la compañía pidieron permiso para ofrecer al Ministro de Educación una copia de las películas de la Serie Giovanni Grasso con las que comenzar un Museo cinematográfico bajo la Dirección de Belle Arti (Bellas Artes); en 1917, en una reseña de *Cenere*, de Eleonora Duse, se afirmaba que esta película ya ha sido adquirida por el Estado para la recopilación de películas que se está ordenando —una nueva fuente de estudio histórico para las épocas futuras— en los Archivio di Stato (Archivos del Estado) de Roma»; en 1920 en el programa del Consiglio dell’Industria Cinematografica (Consejo de Industrias Cinematográficas) se contemplaba la “constitución de un museo de las películas y otras artes cinematográficas”; de nuevo en 1922, año de la completa desintegración de la U.C.I., Giuseppe Galassi en “Tempo”, de Roma, abogaba por la constitución de un Archivio del Cinema (Archivo del cine). Mientras que, en Italia, a lo largo de los años, se destruían y dispersaban valiosos materiales, en Nueva York surgía el riquísimo Museum of Modern Art Film Library y en París la Cinémathèque française recogía las reliquias de la cinematografía francesa, creando recientemente el Musée du Cinema. La iniciativa turinesa de un Museo del Cinema (Museo del Cine), nacida en junio de 1941 y apoyada por el Comune di Torino (Ayuntamiento de Turín) con la asignación de su sede en la Mole Antonelliana, sirvió para salvar máquinas y documentos que la guerra habría dispersado, como de hecho ocurrió con el Museo del Cinema Ricciotto Canudo (Museo del Cine Ricciotto Canudo) creado en Roma en 1942, tras la donación de preciosas reliquias cinematográficas históricas por parte de Dante Vannucchi. Esperemos que se puedan encontrar y así establecer finalmente un Museo Nazionale del Cinema (Museo Nacional del Cine) que recoja y conserve ese precioso material —del que aún queda mucho en Italia— que hace referencia a la gloriosa historia de nuestra cinematografía.

(4) En 1940, uno de los primeros escenógrafos de Ambrosio, Ettore Ridoni, que murió unos meses después y al que debo muchas informaciones preciosas sobre el cine de Turín, me contó que las enredaderas enroscadas alrededor de las columnas del triclinio salían directamente del suelo de parqué y sobre las mesas había esparcidos cuchillos y tenedores... Fue, por tanto, la película más sensacional del mundo en 1908. En el “Bollettino ufficiale del Club d’Arte di Torino” (XII-1908) apareció el siguiente aviso: “Se trata quizás de lo más destacado de estos últimos días, una película que ha atraído la atención no solo de Italia sino también del extranjero, baste decir que se proyectó al mismo tiempo en 14 cines de Roma y bien es cierto que merecía un éxito tan unánime. La empresa fabricante tuvo que hacer frente a gastos y dificultades poco comunes y fue capaz de superarlos dignamente. El tema del drama es interesantísimo pero lo que se interpretó de manera

espléndida fue la escena del circo cuando se inició la gran e histórica escena de la erupción del Vesubio así como el pavor y la huida de los testigos acribillados, sofocados por la terrible acción de la lava ardiente. No solo eso, sino que toda la película fue estudiada hasta el último detalle, y todas las escenas principales constituyen verdaderos cuadros artísticos». Y, de hecho, tres años más tarde, el director francés Victorin Jasset, aun declarando que la escuela italiana no había colaborado la evolución del arte cinematográfico (!), admitió:

Sin embargo, casi en sus comienzos, Italia produjo una obra maestra que, tres años después, a pesar de la rápida evolución experimentada en este tiempo, sigue pareciendo una de las mejores obras del cine. Me refiero a *Gli ultimi giorni di Pompei*, que desde su estreno revolucionó el mercado por su sentido artístico, su cuidada dirección, la habilidad de sus trucos, su amplitud de concepción y ejecución, así como por su excepcional calidad fotográfica. La película no tiene parangón y sitúa a la empresa Ambrosio entre las mejores marcas” (en *Anthologie du cinema, textes réunis et présentés par Marcel Lapierre*, París, La Nouvelle Édition, 1946, página 90).

(5) Fue uno de los primeros éxitos del genial director de Itala Film, Giovanni Pastrone.

La escenografía había sido meticulosamente estudiada a partir de textos de historia griega y los pintores Borgogno y Luigi Romano Borgnetto habían creado escenarios grandiosos. El suntuoso vestuario de los actores y de los numerosos figurantes procedía de la empresa Zampironi, suministradora de la Scala.

Técnicamente, además, fue una película importantísima. Las máquinas de proyección estaban entonces equipadas para desenrollar sin interrupción una bobina de 300 a 350 metros, ya que el público no permitía ninguna interrupción de su disfrute estético. Por eso, cuando en la primavera de 1910 Pastrone comunicó a su socio, el ingeniero Sciamengo, que se encontraba temporalmente en España, su audaz proyecto de lanzar una película de 600 metros, recibió una respuesta telegráfica: “Seiscientos metros, invendible”. Sin embargo, la película, que provocó la transformación de las máquinas de proyección de los principales cines, tuvo un gran éxito y comenzó así también en Italia la carrera hacia el largometraje. La compañía cinematográfica Pasquali rodó *Calvario*, de mil metros, Ambrosio también llegó a los mil metros con *L'ultimo dei Frontignac ovvero il Romanzo di un giovane povero*. Del extranjero llegaron los largometrajes de Pathé, Lux, Gaumont, Eclair, Bioscope; y luego, de Nordisk, *In dem großen Augenblick*, de Urban Gad con Asta Nielsen, de 1200 metros y *Jugend und Tollheit*, de dos mil metros. En 1912, los largometrajes estaban de moda. En “Courrier cinématographique” de París aparece un anuncio como este: “El próximo lunes la gran película – L’HISTOIRE DU MONDE – o – Depuis Adám jusqu’à Fallières (Armand) – ¡Duración: ocho días! – Entrada, que incluye comida y habitación para los ocho días: 100 francos – Lavabo, baños calientes, pedicura, etc. a disposición de los espectadores”.

Más tarde, se quedarán en 800 metros aproximadamente. *Cabiria*, en 1914, llegó a 4500 m.

(6) Podemos entender mejor el valor patético de *Cabiria* a través de la vehemente prosa, de auténtico *estilo 1914*, del napolitano Antonio Scarfoglio, aparecida en el “Mattino”, de Nápoles, tras el estreno de *Cabiria*: “Poema en llamas, poema candente. Ruina de los hombres, derrumbe de las civilizaciones, desenredo de las pasiones ante el calor deslumbrante de una inmensa hoguera; glorificación divina de la invencible fuerza roja que doblega a los hombres, que desgarrar las ciudades, que desvía los Hados. Y contra ella, una dulce niña de pelo rizado, armada solo con su frágil belleza y su infinita debilidad, batalla, lucha y gana. Las llamas arden altas y furiosas en torno a su pequeño cuerpo intangible, la humanidad se desgarrar a golpes de espada, de dientes y de honda en torno al corto círculo de su dulce mirada; la pesada huella del destino pasa por encima de los hombres, de las cosas y de las civilizaciones en el corto espacio de sus pasos inconscientes y una siniestra decadencia galopa en venganza del Dios insaciable sobre las costas de África y de Italia en la estela lastimera de su pequeña voz. Dos fuerzas frente a frente: una hecha de odio y violencia expoliadora, la otra hecha de debilidad e inocencia. En la colisión, dos ciudades mueren, dos fes se quiebran y una deidad se derrumba entre ruinas humeantes. Y una hecatombe rodea esta pequeña vida palpitante y desarmada que los hados han marcado sobre la frente”.

(7) Con la *Caccia al leopardo* rodada por Roberto Omegna en África Central en 1908 comenzó la serie de películas exóticas italianas, contemporáneamente a las francesas, iniciadas por Alfred Machin, enviado por Charles Pathé a África (P. Leprohon, *L'exotisme et le cinéma*, Paris, Les Editions J. Susse, 1945). En 1910, el Duque de los Abruzos dio una conferencia en el Teatro Vittorio Emanuele II de Turín, sobre su expedición al Karakorum: *Sul tetto del mondo*, ilustrándola con una película (rodada por su camarógrafo Vittorio Sella) cuya recaudación estaba destinada a la Opera Bonomelli, que proporcionaba asistencia a los emigrantes italianos. La exclusividad para todos los países del mundo fue concedida a Raleigh & Robert, de Nueva York. La película de un viaje de la Duquesa Elena de Aosta al Congo, se proyectó privadamente. También en 1910, ya que los viajes acompañados de operador cinematográfico se habían puesto de moda, partieron desde Milán hacia el Cáucaso Giuseppe Levi, Gino Gabotti, Mario Piacenza, y rodaron algunas películas; a Rusia y a las mismas regiones se dirigió el camarógrafo de Ambrosio Giovanni Vitrotti, de quien hablaremos en otra parte del libro. Mientras, en verano de 1910, algunos socios de la Società escursionisti (Sociedad de excursiones) de Turín se dirigen a Nápoles, Palermo, Malta y Túnez acompañados por un operador cinematográfico, el guionista de Ambrosio, Arrigo Frusta; con el mencionado Giovanni Vitrotti llegan al Mont Blanc (Colle del Gigante) con la cámara, adelantándose tres años al doctor Federico Burlingham, que lo visitó en 1913 con cuatro guías y un camarógrafo. Al mismo excursionista inglés precedieron también en su exploración cinematográfica del cráter del Vesubio, el abogado Roberto Troncone, el profesor Malladra y el guía Andrea Varvazzo con la exploración realizada el 5 de junio de 1912. En el mismo año, Filippo Omegna se dirigía a la India, de donde volvió con numerosos documentales, editados por Ambrosio. En 1914 el camarógrafo de

Comerio, Chentrens, acompañaba la expedición del barón Raimondo Franchetti al África oriental inglesa. Véanse en el *Elenco* las películas exóticas italianas posteriores.

(8) El primero que afirmó en Italia la utilidad didáctica del cinematógrafo fue el bresciano Stefano Cremonesi (fallecido en 1922 a los 51 años) que, desde noviembre de 1906, en Catania, donde había sido destinado como funcionario de aduanas, en el cine Lumière Moderno que había montado en via Spadaro Grassi, llevó a cabo el primer experimento de cinematógrafo escolar proyectando documentales de viajes y costumbres de países lejanos a los alumnos cataneses. Sin embargo, hay que recordar que la Rivista di artiglieria e genio de 1905 ya había propuesto el uso de proyecciones cinematográficas para la instrucción de los reclutas. En 1907 se inició en Florencia la propaganda para la introducción del cine en las escuelas con el comandante Luigi Castellani, a quien uno de los primeros periodistas cinematográficos, Gualtiero I. Fabbri, dedicó el siguiente epígrafe en 1916: A fin de que no suceda nunca en el presente ni en el futuro argumento de disputa sobre el primer inventordelcine escolar en Italia que sea bien sabido por todos que (modesto y no solipsista) lo fue el comendador mayor Luigi Castellani quien, activo y elogiado consejero en la alta asamblea municipal florentina tras casi un lustro de denodadas discusiones y una labor verdaderamente fecunda solamente a finales de 1907 obtuvo triunfante el voto unánime de sus colegas obsequiosos a su didáctica idea, que aún perdura. De este modo, las escuelas primarias de la ciudad de Dante inmortal exhortación y acicate para el resto fueron precursoras de la cinematográfica formación. (En “Cinematografia italiana ed estera”, Turín, 15-30 de octubre de 1916).

Stefano Cremonesi, tras regresar a Brescia y convertirse en propietario de dos cines, inició en julio de 1909, después de fundar una Società cinematografica bresciana (Sociedad cine de Brescia), el primer experimento de cine educativo, por el que reunía periódicamente a unos mil jóvenes y les proyectaba películas morales y educativas sobre temas como la historia natural, la historia y la geografía.

En una carta fechada el 30 de enero de 1910, dirigida al Comune di Brescia (Ayuntamiento de Brescia), ponía oficialmente sus cines a disposición de las escuelas municipales de Brescia todos los jueves. El programa del 11 de marzo de 1910, en el cine de la *Crociera di San Luca*, fue el siguiente: *I microbi* (científica); *Napoleone* (histórica); *Le grandi macchine* (industrial); *Manovre di pompieri* (gimnástica); *La corona* (moral); *Tartarin* (amena).

En enero de 1911, se fundó la sociedad Brixia docet para la producción y venta de películas morales e instructivas y equipos de proyección para las escuelas; en octubre, se publicó el primer número de la revista “Cinema docet”; en 1912, se fundó en Milán la *Associazione Cinematografica Nazionale Italiana* (Asociación Cinematográfica Nacional Italiana) “Cinema docet” bajo los auspicios de Stefano Cremonesi, quien al año siguiente publicó un folleto *La scuola dell'avvenire ossia l'istruzione e l'educazione a mezzo del cinematografo*, vendido a favor de los huérfanos de los maestros de primaria, y un pequeño periódico, “Staffetta”, para la propaganda de la sociedad “Cinema docet”.

Ese mismo año, el ilustre arqueólogo Giacomo Boni, en la sesión inaugural del Tercer

Congreso Fotográfico Italiano, celebrado en Roma el 24 de abril, calificó la cinematografía de “flamante púlpito y *biblia pauperum*, facilitadora de la cultura, que reproduce en las escuelas fenómenos, formas y movimientos naturales y dignificados”.

En 1913, la Società di Proiezioni Emiliana (Sociedad de Proyección Emiliana) “La bonne presse” fundó una sección de cine gracias a la labor del padre Romano Costetti. En 1914, en Roma, la sociedad Minerva para proyecciones escolares, fundada a finales de 1912 en Roma por iniciativa de Giovanni Rosadi e inaugurada por Corrado Ricci en el Teatro Argentina, fue constituida entidad moral por Real Decreto de 28 de junio de 1914.

La gran sala del Calidarium de las Termas de Diocleciano, en 14 proyecciones, recibió a unos 14 000 niños durante el curso escolar 1914-15. En 1916 se celebró en Roma el primer Consejo general del Istituto Minerva, presidido por Corrado Ricci, al que asistió también el representante francés Edouard Petit. Este anunció que se estaba organizando una institución similar en Francia y, de hecho, por decreto del presidente de la República, Paul Painlevé, se instituyó una organización para la educación escolar por medio del cine y una comisión, compuesta por cuarenta y cinco personas competentes, encargadas de establecer el plan general para lograr una organización completa.

Y todo esto mientras en Italia era difícil mantener vivas las diversas instituciones que habrían necesitado muchos medios y un apoyo más vigoroso del propio gobierno. El Istituto Minerva duró unos años. En 1923 el alcalde de Milán promovió un Ente nacional de cinematografía instructiva y educativa, para la producción de películas instructivas, pero no duró mucho. En 1924 se fundó en Roma una Unione Cinematografica Educativa (Unión Cinematografica Educativa), dirigida por Luciano De Feo y Eugenio Fontana, que en noviembre de 1925 se convirtió en institución moral y luego se transformó en el Istituto nazionale Luce per la propaganda e la cultura a mezzo della cinematografia (R.D.L. 5 de noviembre de 1925, núm. 1985). El 20 de septiembre de 1927 se inauguró en Roma el Istituto Internazionale per la cinematografia educativa, que Italia había propuesto a la Sociedad de Naciones.

Con el Real Decreto de 25 de enero de 1925, el *Istituto LUCE* se transformó en ente paraestatal y fue declarado único organismo cinematográfico y fotográfico al servicio del Estado.

(9) “Puedo afirmar serenamente y sin pecar de presunción que he sido uno de los maestros en este sector particular de la producción cinematográfica. Mis películas de aventuras, cuidadosamente examinadas por los productores de Hollywood, constituyeron modelos para muchos otros en los que, con el tiempo, se basarían las acrobacias de Eddie Polo y Douglas Fairbanks” (Domenico Gambino, *Salti e tuffi nel mio passato*, “Film”, Roma, 6 de agosto de 1939).

(10) Cfr. M. A. Prolo, *Italiani nella cinematografia straniera*, en “Bianco e Nero”, Roma, I, 1949, págs. 70-75.

(11) Cfr. *Il cinema italiano dal 1930 ad oggi*, en *Almanacco del cinema*, Roma 1939, págs. 21-23 y págs. 81-95; L. Freddi, *Cinema*, Roma, L'Arnia, 1949, vol. I, págs. 49-60.

CAPÍTULO I

(1) La patente se registró el 11 de noviembre de 1895 (núm. 40128 Reg. Gen.). Además de un *cinesigrafo* perfeccionado presentado en una reunión de la Sociedad fotográfica italiana en Florencia en los primeros meses del siglo XX, de él recordamos el registro de una patente para un cinematógrafo de bolsillo (junio de 1910); de un nuevo aparato para tomar fotogramas cinematográficos (noviembre de 1911; en Francia, septiembre de 1912); de un nuevo aparato cinematográfico en el que se une el aparato con una cámara panorámica que da a las imágenes una amplitud de ángulo de más de 110° (Alemania 1912 - vendido a América); de un nuevo aparato con un objetivo giratorio con un ángulo de 90° (febrero de 1919). Sería conveniente hacer un estudio exhaustivo sobre nuestro genial inventor.

(2) Cfr. G. Sadoul, *Histoire du Cinema, I: L'invention du cinéma (1832- 1897)*, Paris, Denoel, 1946, pág. 263 y sigs.

(3) Promio, uno de los primeros reporteros cinematográficos enviados al extranjero por la compañía Lumière para aumentar sus provisiones de películas, filmó al rey Óscar de Suecia en octubre de 1896 durante la inauguración de la Exposición de Estocolmo. El documental, rodado a las 11 de la mañana, se proyectó ante el soberano ya a las 7 de la tarde. (Cfr. A. Promio, *Carnet de route*, en M. Lapierre, op. cit.).

(4) Vittorio Calcina, por encargo de Lumière, había solicitado poder ofrecer al rey Humberto y a la reina Margarita un espectáculo cinematográfico en Monza. La propuesta había sido aceptada y el jefe de sección de la oficina del Primer Ayudante General de SM el Rey, Pietro Olivieri, le había escrito desde Monza el 2 de octubre de 1899: "Distinguido Sr. Calcina. - Respondo a su carta fechada en Génova. Sabía, por supuesto, que S. E. había escrito al Sr. Lumière para la sesión de cine en Monza. Ahora me gustaría informarle de que S. M. se ausentará durante unos diez días y, por lo tanto, tiene usted tiempo para preparar con tranquilidad todo lo necesario. Añado para su información que ahora hay luz eléctrica en la Villa Real. Saludos cordiales, etc.".

Y este es el programa del espectáculo:

Venezia - Partenza delle LL. MM. dal R. Palazzo, anno 1898

Venezia - Arrivo delle LL. MM. cogli Imperatori di Germania

Passaggio nel giardino delle LL. MM. recantisi all'imbarco

L'"Hohenzollern" salpa per l'Oriente

Le LL. MM. al Reale Castello di Monza, 20 novembre 1896

Le LL. AA. RR. i Principi di Napoli a Firenze, 1897

Una rivista di fanteria russa a Peterhof

Salto di ostacoli (siepi) di dragoni francesi

Passaggio difficile di artiglieria

Una battaglia di bambini a colpi di guanciale

In riva al mare

Balletto sulla scena (Carnevale di Venezia)
 Ciclisti romani in arrivo a Torino, 1898
 Acrobati rustici all'Esposizione di Torino
 Entrata all'Esposizione di Torino
 Chiosco Talmone all'Esposizione di Torino
 Passeggio all'Esposizione di Torino
 Uscita dei visitatori dall'Esposizione Porta San Sepolcro a Gerusalemme
 Saluto a Gerusalemme dal treno
 Feste giubilari di Londra a S. M. la Regina d'Inghilterra
 Feste giubilari e corteo di principi
 Siviglia - Corrida - Entrata delle quadriglie
 Siviglia - Corrida - L'estocado
 Siviglia - Danza di boleros
 Belfast - All'erta dei pompieri
 Una processione a Lourdes
 Varo dell'"Emanuele Filiberto" a Castellamare
 Sbarco di un battello-mosca a Lione
 Corteo nuziale.

Vittorio Calcina obtuvo permiso también para filmar el funeral del rey Humberto I en Roma. El general Ugo Brusati, primer ayudante de campo del nuevo Rey, comunicó personalmente este permiso a una persona autorizada en Roma: "Monza, 4 de agosto de 1900. - S.M. el Rey no tiene inconveniente en que el Sr. Vittorio Calcina, camarógrafo del Cinematógrafo y representante de la Casa Lumière en Italia, utilice su cámara para retratar de la mejor manera posible, en Roma, el cortejo fúnebre que acompaña el cuerpo del difunto Rey Humberto I. Autorizado por S.M. el Rey, me tomo la libertad de rogar a Vuestra Excelencia que facilite al susodicho Sr. Calcina su tarea disponiendo lo necesario para ello".

(5) Cfr. N. Giannitrapani-R. Persechini, *La vera origine del cinema italiano*, "Cinema", Roma, 1942, 25 de mayo, núm. 142. El primer manual técnico sobre el cinematógrafo aparecido en Italia (Guglielmo Re, *Il cinematografo e i suoi accessori*, Milano, Hoepli 1907, núm. 614) estaba dedicado al genial y simpático fotógrafo Italo Pacchioni, que fue uno de los primeros en mostrar en Italia las bellezas de la fotografía animada.

(6) Cfr. Mario Corsi, *Fregoli pioniere del muto e precursore del sonoro*, "Cinema", Roma, 10 de diciembre de 1936, núm. 11; y *Fregoli raccontato da Fregoli*, Milán, 1936.

(7) El primer papa que apareció en la pantalla fue León XIII (1810-1903). Entre los recuerdos de Vittorio Calcina donados por su hija Stella Calcina al Museo del Cine de Turín, se encuentra una fotografía tomada de un fotograma —en el que el venerable Pontífice, sujetado por dos prelados se dirige hacia un sillón— evidentemente extraído de una película Lumière de 1896.

(8) Cronofotógrafo sistema Demény, lo que es lo mismo, fotografía animada... Este aparato contiene una tira de película impulsada por un movimiento continuo del carrete receptor en el que dicha película queda bobinada después de haberse desenrollado. Sin embargo, durante el paso de una vista por delante de la ventana que da acceso a los rayos de la fuente de luz, una varilla excéntrica con forma de brote y gracias a la cual la película permanece siempre tensa, suspende momentáneamente este movimiento... Se ha calculado que, para la buena visualización de una imagen animada, la tira de película de más de 20 metros de longitud debe desenrollarse completamente en un tiempo de entre 40 y 45 segundos. También se entiende que, dependiendo de los guiones, puede ser necesario acelerar o ralentizar el movimiento (la explicación detallada del aparato está acompañada de una fotografía y dos figuras en las que el dispositivo tiene la siguiente marca: Comptoir général de photographie Gaumont & C.^{ie}, Paris – “Il Progresso”, Turín, noviembre de 1896).

(9) Vittorio Alinari lo comentó en un artículo del “Bollettino della Società Fotografica” de Florencia (junio de 1900) sobre la fotografía en la Exposición de París. Tras mencionar el cinematógrafo de bolsillo Chrono de Gaumont, un aparato muy pequeño y aparentemente bien construido, al hablar de Lumière añadía: “Expone otro aparato, el Kinora, que sirve para representar con suficiente ilusión las cinematografías impresas en papel. Yo también he comprado este aparato, aunque es más bien un juego de niños y, como tal, no sé si me aventuraré a presentarlo en una de las reuniones de nuestra Sociedad”. En el pequeño aparato, un rollo de resorte, mediante un botón, desenrollaba rápidamente una tira de papel en la que estaban impresos los principales fotogramas de una película, que podían verse como en un aparato estereoscópico manual. Vittorio Calcina lo envió como regalo a la familia real con los siguientes rollos de vistas animadas:

S. M. il Re Umberto e S. M. la Regina a Monza il 20 novembre 1896

S. M. il Re e il Principe di Napoli a Torino il 25-5-1897

S. M. il Re e la Regina a Venezia nel settembre 1898

S. M. il Re e la Regina con gli Imperiali di Germania a Venezia, 1897

S. M. il Re alla, rivista delle truppe reduci dalle grandi manovre l'8 settembre 1899

Le LL. MM. il Re e la Regina alle miniere di Monteponi, 1899.

(10) Cfr. Giovanni Livoni, *I primordi del cinema a Roma*, “La Cinematografia italiana ed estera”, Turín 15 de marzo de 1918; Mario Corsi, *Giubileo di un decano del cinema* (Ezio Cristofari), “Bianco e Nero”, Roma, noviembre de 1937.

(11) S. Pappalardi, *I primi cinema napoletani*, “Cinema”, Roma, 25 de marzo de 1939 núm. 66; R. Paoletta, *Contributo alla storia del cinema italiano*, “Bianco e nero”, Roma, septiembre de 1940.

(12) C. B., *Ambrosio, l'uomo dei 1478 film*, “Film”, Roma, 19 de febrero de 1938, núm. 4.

(13) E. Ceretti, *Il pioniere*, “Cinema”, Roma, 25 de abril de 1940, núm. 92

(14) Cfr. *Vita patetica di Alberto Collo*, "Film", Roma, 2-9-16-23 de julio de 1917.

(15) En el "Bullettino della Società Fotografica" de abril de 1906 aparecía la siguiente noticia: "Primera fábrica italiana de películas Alberini e Santoni - Administración: Roma via Torino 96 - Estudio: via Appia Nuova, fuera de Porta San Giovanni. - Estimado señor. El gran desarrollo de nuestra empresa, que tanto favor ha recibido en Italia y en el extranjero, y la necesidad de aumentar la producción de películas nos han impulsado a transformar nuestra planta de fabricación de películas en Società Italiana Cines. La nueva empresa continuará y aumentará considerablemente la producción de películas, la fabricación de equipos y la venta de todo lo relacionado con la cinematografía y artes afines. Les agradecemos con gratitud el apoyo que nos han brindado hasta ahora y confiamos en que siempre honrarán a la nueva Compañía con sus codiciados pedidos, etc. - Filoteo Alberini, Dante Santoni". Cines, desde 1909 hasta 1939 realizó aproximadamente 1525 películas; su propulsor fue el barón Alberto Fassini que la dirigió desde 1911 hasta 1918 (Cfr. A. R. Cades, *Storia della Cines*, "Cinema", Roma, 25 de abril de 1937, núm. 20).

(16) Antes de la llegada de Gaston Velle, Cines ya había rodado una veintena de películas, entre ellas, 10 documentales. G. Sadoul así lo afirma, añadiendo: "Velle ne s'était pas contenté de se faire accompagner par les décorateurs Dumesnil et Vasseur ainsi que par son opérateur André Wauzele, spécialiste du trucage ; il avait aussi emporté le scénario des films qu'il avait tournés ou vu tourner chez Pathé, avec les croquis des décors et les principales indications de scène" [Velle no solo se había hecho acompañar de los escenógrafos Dumesnil y Vasseur y de su camarógrafo André Wauzele, especialista en trucos; también llevaba consigo el guion de las películas que había rodado o visto rodar en Pathé, con los bocetos de los decorados y las principales direcciones de escena] (G. Sadoul, *Histoire générale du cinéma, II: Les pionniers du cinéma - De Méliès à Pathé 1897-1909*, pág. 410). Parece ser que se trataba de una costumbre del director francés, dado que, cuando dejó Cines en septiembre de 1907 para volver a Pathé, se llevó consigo el guion de la película *Nel paese dei sogni* (un chico tiene sueños maravillosos tras leer una novela de Julio Verne) que fue estrenada por Cines en octubre de 1907. De hecho, a principios de noviembre, Pathé Frères estrenó una película idéntica, *Il piccolo Giulio Verne*; el hecho fue reprobado por el semanario "La Lanterna" ("Piccolo corriere politico artistico letterario, Rivista dei cinematografi", Nápoles 16 de noviembre de 1907, núm. 9). Las películas de Pathé publicadas por Cines fueron: *Le triple rendez vous*, *La pile électrique*, *L'accordéon mystérieux* (comique) y una fée de 220 metros, *Voyage dans une étoile* gran espectáculo fantástico en diez escenas.

En el remarcable segundo volumen de la *Histoire* de Georges Sadoul, aparecen ilustraciones de las películas de Cines *Pierrot innamorato* e *Il pompiere di servizio*, procedentes de la Cinémathèque française (págs. 409, 411). Entre los franceses que vinieron a Italia en aquella época, podemos añadir a los señores Pouchain y Planchon, anteriormente directivos de la fábrica de cine Lumière de Lyon, que fueron a dirigir la fábrica de seda artificial de Cines situada en Padua, que debía producir el celuloide necesario para la creación

de una fábrica de película virgen en Pontevigodarzere. Sin duda, dicha fábrica funcionaba en 1911, ya que en el *Catalogo generale ufficiale dell'Esposizione internazionale dell'industria e del lavoro* de Turín, en el asiento Seda artificial (Grupo XIX, clase 129), figuraba la Sociedad italiana Cines Anónima Roma, capit. depos. 3 000 000 - Plantas: Roma, Fabricación de películas; Padua, Fabricación de seda artificial y productos afines; Vigodarzere, Fábrica de películas sensibles, aplicaciones de colodión y productos afines. - Filiales: París, Londres, Barcelona, Moscú, Berlín; Agencias: Nueva York, Río de Janeiro, Buenos Aires, Caracas, Sídney, Yokohama, Hong Kong, El Cairo. Una de las razones del gran desarrollo de la empresa Cines fue posiblemente su autonomía en el abastecimiento de película virgen.

(17) Conocí a Charles Lépine (Burdeos, 3 de marzo de 1859; Turín, 15 de enero de 1941) en el último período de su vida. Además de los regalos que hizo al Museo del Cinema de Turín, tuve muchas noticias suyas. Una de ellas, por ejemplo, de la que obtuve confirmación en las memorias de Gabriel Moreau, era que la primera edición francesa de *L'assassinat du Duc de Guise*, fue rodada sobre una serie de postales. “La technique de Lépine est beaucoup plus évoluée que celle des féeries contemporaines de Méliès et son style est très différent de celui de Montreuil” [La técnica de Lépine es mucho más evolucionada que la de las *féeries* contemporáneas de Méliès y su estilo es muy diferente al de Montreuil] (G. Sadoul, op. cit., vol. II, pág. 338). No es improbable que la elección de la marca Pathé, el famoso gallo, se deba a Lépine, preparador naturalista; de hecho, entre sus papeles hay una reproducción, con su autógrafo, de un gallo disecado, evidentemente obra suya.

(18) Carlo Rossi fue el sucesor de Gaston Velle en Cines en 1907. Entre las patentes concedidas en Francia en octubre de 1908 hay una de Carlo Rossi, Mecanismo de accionamiento de la película en aparatos cinematográficos. En enero, patentó en Italia una Plataforma panorámica horizontal y vertical para la toma de vistas cinematográficas y para aparatos cinematográficos en general. El mismo año, fundó en Plainpalais en Suiza, una sociedad, Iberia, y posteriormente, en Ginebra, la Duplex-Rossi para la explotación de sus patentes relativas al dispositivo de inversión Duplex, a la bobina Duplex y las ya existentes y futuras relativas a la película cinematográfica múltiple, que era una película en la que los fotogramas se colocaban longitudinalmente de dos en dos, de modo que en una película normal, sin variar la perforación, era posible tener dos series de fotogramas, una a la derecha y otra a la izquierda, de dos películas diferentes, reduciendo así a la mitad el coste. El dispositivo podía utilizarse para potenciar el cine en la escuela. En 1912 incluso apareció la noticia de que Carlo Rossi estaba negociando con el Ministerio de Educación francés para introducir el sistema Duplex Rossi en las escuelas francesas; en agosto de 1912 se patentó en Francia una película de 1200 metros, que se redujo a 300 metros al haber 4 filas de fotogramas, a nombre de *Pierre Ulysse*. El invento de Rossi tuvo poca aplicación posteriormente por la dificultad de adaptar los objetivos y por el deterioro de la película que pasaba dos veces por la máquina de proyección.

(19) Según declaraciones hechas por Giovanni Pastrone, por Charles Lépine y por Ernesto Zollinger en 1941.

(20) Cfr. *Vita laboriosa e geniale di Giovanni Pastrone* en “Film”, Roma, 4 de noviembre de 1939 y sigs. Itala Film contó inmediatamente con un excelente listado de camarógrafos. Además de Tomatis, trabajaron en la compañía Natale Chiusano, Augusto Battagliotti, Carlo Franzeri, Carlo Riffaldi y muchos otros a continuación. El maestro fue Segundo De Chomón, pionero del cine español, que fundó en Barcelona en 1910 la casa Hiberi, tras haber estado en Pathé como sucesor de Lépine en la realización de trucos sorprendentes. Llegado a Itala a fines de 1911, coincidió enseguida con la genialidad de Giovanni Pastrone, con su tendencia a gozar del truco en sí mismo: de hecho, uno inventaba, el otro realizaba técnicamente. Roberto De Chomón Ruiz, su hijo, fue durante muchos años su asistente camarógrafo, dedicándose *posteriormente* a la realización de películas en color.

(21) G. Sadoul, op. cit., vol. II, pág. 416, cita una productora, Frères Anselio de Roma: “À Rome enfin, Lamberto Pineschi fonda sous son nom une société qui fut dénommée Latium après son départ et celui des frères Anselio”[Por último, en Roma, Lamberto Pineschi fundó una empresa con su nombre, que adoptó el nombre de Latium tras su marcha y la de los hermanos Anselio] y también en el índice onomástico encontramos Anselio Frères producteurs italiens. Evidentemente, se trata del hermano y socio de Lamberto Pineschi, Azeglio. Desde su Toscana natal, los dos hermanos se trasladaron a Roma a principios de 1900; Lamberto se fue a París y luego a Turín, donde se asoció con Carlo Rossi y Guglielmo Remmert en una empresa de radiotelefonía, que en 1905 se convirtió en una productora cinematográfica. Lamberto Pineschi, tras dejar a sus socios de Turín, regresó a Roma y fundó con su hermano Azeglio, el 21 de junio de 1907, en via Appia 77, la Manifattura cinematografica Fratelli Pineschi, con 85 000 liras de capital, en la que se produjeron muchas pequeñas películas, e pusieron en marcha, al mismo tiempo, experimentos para aplicar el fonógrafo al cinematógrafo. En 1908, los hermanos Pineschi realizaron una película sonora y cantada, *Il trovatore*, mediante un sistema llamado Fono-teatro Pineschi. La película se proyectó en Roma en el cinematógrafo Lumière situado en el Palazzo Altieri de la piazza del Gesù, con gran éxito, pero luego fue prohibida por la casa Ricordi por violación de los derechos de autor.

También en 1908, el señor Pierini inventó un aparato isosincronizador eléctrico con el que rodó un *Duetto del pipelet* y un *Duetto della mascotte* y anunció la fundación de una Fábrica pisana de películas habladas, dirigida por el profesor A. Rattelli, profesor de Física de la Universidad de Pisa.

En enero de 1909 Lamberto Pineschi, que entretanto había dado el nombre de *Latium Films* a la fábrica, patentó un dispositivo para el encendido automático de los gramófonos en las representaciones cinematográficas y un aparato para la producción sincrónica de la voz y la cinematografía estereoscópica. Al mismo tiempo, el livornés Antonio Mannelli, anuncia un *voxmotografo*, que combina un proyector con la reproducción fonográfica de

la voz. (Cfr. "Il Tirso", 26 de octubre de 1909).

Tras vender Latium Films en 1910, los hermanos Pineschi continuaron sus experimentos cinematográficos, patentando en 1913 un aparato que permitía mantener en perfecto sincronismo un metraje ilimitado de película.

En 1916, junto con Dante Santoni, primer socio de Filoteo Alberini, fundaron en via Calatafimi una nueva fábrica, el Tecnoteatro, para la producción de películas en color y para la construcción de máquinas parlantes, que ya en aquella época aseguraban un perfecto sincronismo entre las máquinas de toma y de proyección y la máquina de grabación de voz y sonido.

Cuando ya en 1919 el siciliano Giovanni Rappazzo había conseguido grabar los sonidos en el borde de la película con un Elettro-cine-fono, basado en un detector fotoeléctrico de selenio, el ingeniero Elvino Pagliej había presentado en el Teatro delle Quattro Fontane la película *Finalmente parlo*, realizada y sincronizada con los aparatos Eureka (director Ugo Gracci, protagonista Cesare Dondini), y el triestino Edoardo Vecchiato y Cipriano Vische habían intentado hacer la película sonora, los hermanos Pineschi, en 1921, llegaron a una nueva conexión automática entre máquina de proyección y discos parlantes alcanzando el perfecto sincronismo entre sonido e imagen.

Fue en via Calatafimi donde el maestro Mascagni asistió a los primeros ensayos de la película sonora *Il barbiere di Siviglia*, producida ya no con el sistema fonográfico sino con una grabación sonora en la misma película que, en 1923, se proyectó íntegramente en el Teatro Adriano de Roma. La soprano Di Veroli y el tenor Manurita se habían prestado para su producción. Tres años después, Warner Brothers estrenó su primera película sonora con un sistema más o menos similar.

Cerremos estos breves apuntes recordando la actividad del abruzo Luigi Robimarga, inventor ya en 1926 de un Fonofilm italiano basado en el sistema de sincronismo entre la máquina de toma, el proyector y la máquina fónica portadiscos de accionamiento electromagnético, dotada de un sincronizador de fácil uso e instalación. El Gobierno italiano de 1929, que ya había mostrado una absoluta incomprensión hacia los ingeniosos intentos de los hermanos Pineschi, en lugar de apoyar la invención de Robimarga y favorecer la explotación comercial de los inventos italianos, se desinteresó de ella y durante muchos años los cines italianos utilizaron máquinas de proyección extranjeras.

(22) Cfr. E. Ceretti, *Il fotografo di S. M. il Re*, en "Cinema", Roma, 25 de abril de 1940, núm. 92; A. L., *Luca Comerio*, en Tempo, Milán, 4 de julio de 1940, núm. 58, V. D'Incerti, *Ricordo di Luca Comerio*, en "Ferrania", junio de 1950.

(23) Della Borsa (vía Roma, 26), Excelgrafica (vía Finanze, 11), Splendor (vía Roma, 31, "trepidación suprimida, fijación absoluta de la proyección"), Nuovo Sistema (avenida Regina Margherita, 134), Madrid (vía Berthollet, esquina con via Nizza), Ireos (vía Cernaia, 2), Principe Amedeo (vía Principe Amedeo, 20 bis; entrada: dos sueldos), Radium (vía Madama Cristina, 15, entrada cuatro sueldos; chicos y militares, dos), Galleria Subalpina (Galería homónima), Cosmorama mouvant (vía Lagrange, 8), Vetrina collettiva (vía

Garibaldi, 14). El 14 de marzo de 1907 en el Borsa ponían *The great train robbery*, de Edwin S. Porter, rodado por la compañía Edison en 1903 con Broncho Billy.

(24) En Nápoles, donde Mario Recanati, Menotti Cattaneo, Eugenio Pinzuti habían instalado los primeros cines, en 1907 había: 9 cines estables, 7 ambulantes y 2 cines *chantants*. Los primeros eran: la sala Elgé en el palacio Casilli de via Alessandro Poerio en el ferrocarril, en el que los propietarios, los hermanos Troncone proyectaban películas de producción propia; la sala *Recanati*, en la Galleria Umberto I, 90 y la sala Iride, en via Alessandro Poerio, que eran las más antiguas; el Salon de la Gaité en via De Pretis, y además el Parisien, el Olimpia, el San Giuseppe, el Internazionale, el Umberto I, el Mercadante a Foria, la Sala italiana, el Marconi, el Garibaldi, el Monte Majella, el Scotto Yonno y el Vomero (“Il cinematografo”, Nápoles, 22 de septiembre de 1907).

(25) “Rivista fonocinematografica e degli automatici, istrumenti pneumatici ed affini”, Milán, 8 de abril de 1907, dirección y administración, via Pattari 7. Esta es la presentación: «Las condiciones ya bastante evolucionadas de la fonografía y la cinematografía y similares hacen necesaria la existencia de una publicación periódica que no sólo proporcione el conocimiento más profundo de las diversas manifestaciones de tan útiles invenciones, sino que sea también un medio de comunicación e intercambio comercial entre quienes hacen una industria especial de estos inventos». En marzo de 1908, fundiéndose con el periódico napolitano “Café chantant” añadió a su título “Rivista fotocinematografica”.

Mientras tanto, había nacido en Nápoles el 1 de octubre de 1908, la revista “Cine-fono” que, con el núm. 7 de julio de 1909, se funde con el “Café chantant-Rivista fonocinematografica”, conservando su nombre. Véase también E. Ceretti, *La storia della critica cinematografica in Italia*, en Cinema, Roma, 10-25 de enero, 10 de febrero de 1939; A. Frescura, *Dove e come è nata la cronaca cinematografica*, en Film, Roma, 12 de marzo de 1938.

(26) Gaio (Angelo Orvieto), *Spettacoli estivi: Il cinematografo*, en “Corriere della Sera”, Milán, 21 de agosto de 1907.

(27) El pionero Roberto Omegna, recientemente fallecido en Turín, no recordaba esta colaboración suya y escribía: «Italia fue la primera en hacer películas científicas y educativas. De hecho, la primera película agrícola técnica data de 1906, y las primeras filmaciones orgánicas de películas científicas, de 1907. En 1911 obtuvo el primer premio en el primer concurso internacional de películas científicas celebrado en Turín con mi película *La vita delle farfalle*, que obtuvo el máximo galardón» (R. O., *Cinematografia scientifica*, en Bianco e Nero, Roma, noviembre de 1931, pág. 61). Este documental sobre la vida de la *Parnassius Apollo* que Omegna rodó con Guido Gozzano en Val d’Ayas (Valle de Aosta) forma parte de la cineteca del Museo del Cinema de Turín.

(28) Quizás la misma película fue proyectada en Nápoles en 1911 por el profesor Gaetano Rummo durante una serie de conferencias sobre enfermedades nerviosas. Anteriormente, en Nápoles, se habían proyectado operaciones quirúrgicas del profesor Doyen.

(29) Ernesto Ragazzoni, *Dal teatro al cinematografo*, en “La Stampa”, Turín, 21 de marzo de 1908. Véase G. Sadoul, op. cit., vol. II, pág. 253 y pág. 314.

(30) Sobre la relación de Gabriele D’Annunzio con el cine, véase especialmente: L. Bianconi, *D’Annunzio ed il cinema*, en “Bianco e Nero”, Roma, febrero de 1942; y del mismo autor, *Arte muta e letteratura: verismo e dannunzianesimo*, en “Bianco e Nero”, febrero de 1942. El comportamiento del poeta, superado el entusiasmo inicial, fue siempre despreciativo, ya que consideraba que las realizaciones del cine no eran dignas de su talento. De hecho, en febrero de 1920, declaraba: “En la actualidad, la cinematografía no es más que una muda representación escénica, que no solo perpetúa, sino que agrava la miseria del oficio teatral. E incluso renuncia a la única ventaja del silencio, enlazando las visiones incoherentes con un estrépito de teclas y cuerdas aún más molesto. — Creo que, después de un error tan largo, ha llegado el momento de obtener de estas imágenes mímicas los elementos de un arte nuevo, devolviendo el honor a la divina Fantasía. — Si la cinematografía es un arte de luz, su musa no puede ser otra que la que, según nuestra antigua tradición, fue llamada de la luz, como esa potencia que se asemeja a la luz para ilustrar las cosas y mostrarse a sí misma. Ya que la Energía fue y es nuestra décima musa, invocada por el poeta y elegida por el pueblo, esperemos el advenimiento de la undécima en este bajo mundo bolchevique y wilsoniano; y que ella pueda decir, en el latín de la luna: *Redibo plenior*” (“L’Arte del silenzio”, Roma, 15 de febrero de 1920). En 1920, en Fiume, había escrito una escenografía, *L’uomo che rubò la Gioconda*, que fue publicada en la revista francesa “Ambassade” en septiembre de 1932, editada por Mario Duliano, a quien había sido encargada por Emile Richard (Cfr. “Scenario”, *Notizie*, septiembre de 1932). Otra noticia de 1921 atribuye a D’Annunzio el envío de un guion al gran director americano David Wark Griffith.

(31) Dos películas de Itala figuran en el programa inaugural del mayor cine del mundo, el *Hippodrome*, que se abrió en París, place Clichy, a finales de 1908: *La faute d’un père*, *La culture du riz en Italie* (Cfr. G. Sadoul, op. cit., vol. II, pág. 401).

El primer gran problema que tuvo que resolver la cinematografía tras su nacimiento fue el de la fijación de las imágenes en la pantalla, que dependía de la delicada y difícil operación de la perforación. Hasta aproximadamente 1908, cada fabricante de películas tenía su propio paso de perforación, por lo que era necesario aplicar dispositivos reductores a las máquinas de proyección. Giovanni Pastrone, revolucionando los sistemas utilizados hasta entonces, encontró un nuevo procedimiento que más adelante fue adoptado de forma universal, para obtener la máxima precisión de la perforación en los sucesivos pasajes de la película del negativo al positivo. El primer logo de marca de Itala Film, diseñado por el pintor turinés Borgogno, consistía en una banda con la palabra *Fixité* agitada por una próspera dama. Recordemos también dos reglas de cálculo, inherentes a la perforación de la película negativa y positiva, inventadas por Francesco Margiunti, durante su estancia como mecánico en Etna Film, de Catania, y conservadas también en el Museo del Cinema de Turín.

En Italia no existe todavía una historia de la técnica cinematográfica, mientras que sería un imperativo recordar con mayor profusión a todos aquellos que en Italia crearon talleres en los que reparaban las primeras máquinas de toma y de proyección, llegadas del extranjero, y los primeros aparatos para perforar e imprimir películas, mejorando su funcionamiento con geniales argucias, para producir posteriormente modelos italianos (también para películas en color y estereoscópicas). Entre dichos técnicos recordemos a Filoteo Alberini, a los hermanos Lamberto y Azeglio Pineschi y a Dante Santoni, en Roma; a Giuseppe Bianco, constructor de óptimas perforadoras y medidoras de película, al mecánico Brero, inventor de una máquina de toma, al camarógrafo Pietro Marelli, que hizo otro tanto, al ingeniero Gaetano De Giglio, la empresa Pozzo e Manina, en Turín; la Fumagalli e Pion, la Prévost, la Zanotta, en Milán, así como a numerosos titulares de patentes italianas de invenciones, procedimientos, mejoras, procesos, dispositivos y sistemas para la industria cinematográfica.

A Vittorio Calcina le debemos el Cine Parvus, el primer conjunto de aparatos para el paso reducido construido en 1911 (ahora conservado en el Museo del Cinema de Turín), que no pudo ser explotado comercialmente tras su perfeccionamiento final debido a la llegada de la guerra mundial.

(32) En Nápoles, se llegó a preguntar incluso al profesor Arturo Labriola, profesor de Economía política en la Escuela de Estudios Comerciales de Nápoles, sobre la crisis del cine. Declaró: “La industria florecerá tanto mejor cuanto más se demuestre su utilidad. Tengo una buena opinión del cinematógrafo y me gustaría verlo ennoblecido sin tantas escenas cómicas finales. Reprodúzcan nuestras grandes galerías de Arte. Hagan desfilar ante nuestros ojos los Uffizi, Brera, el Museo Vaticano, el Louvre, el Museo Británico... Las escuelas les necesitarán”.

(33) U. Pierantoni, *Cinema e teatro*, en “Il Tirso”, Roma, 15 de agosto de 1909.

(34) Convocado a principios de 1909, se cerró en diciembre y la ceremonia de entrega tuvo lugar en 1910. El Comité ejecutivo estaba compuesto por Edoardo Banfi, presidente, G. Bistolfi, G. Brioschi, L. Grabinski Broglio, Dino Coen, Ulisse Cermenati, Ferruccio Foà, Gualtiero I. Fabbri, Achille Lanzi, Luigi Marone, Ercole Pettine, Antonio Rovescalli, Antonio Rubino, Pietro Tonini, Bernardino Viviani, Aldo Lucchini, Armando Vay, Giuseppe Franquinet. Fueron premiadas con medalla de oro Saffi Comerio por un *Saggio del poema dantesco* (en proceso de elaboración), *Ugo e Parisina*, *Dall'alba al tramonto*; Ambrosio por *Nerone*, *La caccia al leopardo*, *L'industria del legno nel Cadore*; Cines por *Macbeth*; Eclipse, de París, por *Leggenda del violino*, *L'isola* (con escenas reales); Lux, de París por *Un dramma sotto il Comitato di salute pubblica e Infortunio di un invalido*; Eclair, de París por *La collana della vergine* e *Arcangelo* (con escenas reales); Vitagraph (América) por *Il cammino della croce*, *La principessa misteriosa*, *Il Niagara d'inverno*, Aquila por *Onore e vita*; Itala que había mandado, fuera de concurso, películas sincronizadas. Otros premios habían correspondido a Latium por *Il crocifisso d'ottone*, a Adolfo Croce e C. por *Trento*

pittoresca, a Unitas, de Turín y a Pasquali e Tempo.

(35) Mediante una circular impresa a la que se adjuntaba un formulario para solicitar copias de las películas (depósito de 50 liras), la empresa Manifatture cinematografiche Adolfo Croce & C., con sedes en via Carlo Ravizza 19 y via Vittoria Colonna 40, informaba a su estimada clientela de que habían adquirido los derechos exclusivos de la excepcional cinematografía del Primer Circuito Aéreo Internacional de Brescia, una sensacional novedad:

“En virtud de un acuerdo especial con el Comité Organizador, *ninguna otra casa fabricante* de películas podrá realizar el interesante evento, ya que está formalmente prohibido el acceso a los recintos cerrados y a los hangares con cámaras cinematográficas... El Circuito Aéreo de Brescia no necesita presentación. El mundo entero conoce la extraordinaria importancia de este evento en el que participan los más célebres aviadores y sus más célebres aparatos. Para demostrar su extraordinario interés, basta con mencionar el nombre de algunos de ellos: Blériot, el triunfante piloto del Canal de la Mancha, Latham, Farman, Delagrangé, los tenientes Calderara, Savoia y Carlo Moucher, entre muchos otros...”.

(36) F. Liberati, *Venti anni di palcoscenico*, Roma, 1937, págs. 128 y sigs.

(37) Véase D. Meccoli, *La fiera della vanità*, “Cinema”, Roma, 25 de diciembre de 1939, núm. 84. Arrigo Frusta, el abogado turinés Sebastiano Ferraris, que pronto publicará sus recuerdos cinematográficos, escribió en 14 años 319 guiones de película. En 1912, las adaptaciones cinematográficas de *Gli ultimi giorni di Pompei* (II edición) y de *I promessi sposi* le fueron pagadas mil liras cada una.

(38) Véase M. A. Prolo, *Un operatore italiano in Russia*, “Cinema”, Roma, 10 de septiembre de 1941, núm. 125.

En el volumen publicado en Moscú en 1945 por Goskinoisdat, editado por el Instituto Estatal de Cinematografía: *I film artistici della Russia prerivoluzionaria*, de Ven. Viscnjevski, se recogen las siguientes películas en las que Vitrotti fue operador de cámara. Entre corchetes añadiré la información que me facilitó en 1941. En la lista rusa faltan el metraje de *Tradimento* (350 m.), *La fidanzata dello Zar* (1910, 441 m.) e *Ivan il Terribile*, de 1911.

1909 (19 de diciembre), *La fontana di Bakisarai*, 180 m., editada por Gloria Moscú, adaptación de la poesía homónima de Pushkin, director J. A. Protazanov, camarógrafo G. Vitrotti, intérpretes V. Sciaternikov, M. Korolieva, E. Uvarova [1910].

Il demone, 425 m. [348], editada por Thieman e Reinhardt, adaptación de Lermontov o más bien de la obra de Rubinstein, que acompañaba a la representación de la película, realizada por I. Kudiakov, director y camarógrafo G. Vitrotti, intérprete M. Tamarov.

Tradimento, adaptación de la comedia de Sumbatov-Jugoin, editada por Thieman e Reinhardt, Moscú, director y camarógrafo G. Vitrotti.

1911 (15 de febrero) [1910], *Il prigioniero del Caucaso*, 385 m. [306], adaptación del poema homónimo de Pushkin, editada por Thieman e Reinhardt, director y camarógrafo G. Vitrotti, intérprete M. Tamarov, música de Z. Kiui, adaptada por I. Kudiakov.

1912 (7 de enero) [1911], *Il canto del savio Oleg* [*Il principe Oleg*, 285 m., editada por Thieman e Reinhardt, segunda adaptación de la balada de Pushkin con ocasión del milenario del príncipe Oleg. Director y guionista J. A. Protazanov, camarógrafo G. Vitrotti, intérpretes S. Tarassov y J. A. Protazanov,

1911 (8 de octubre), *La canzone del forzato*, 380 m. [325], editada por Thieman e Reinhardt, Moscú, 'visualización' de la canción "C'erano giorni allegri, una volta", primera película destacable de J. A. Protazanov (director y guionista); camarógrafo G. Vitrotti, intérpretes N. Saltikov, V. Sciaternikov, M. Korolieva. Adaptación musical de I. Kudiakov a partir de las notas tomadas en Siberia por Hartenwald.

1911 (10 de noviembre), *Roghnedo* (*Saccheggio dei Polovetz*), 430 m. [359], editada por Thieman e Reinhardt, Moscú, adaptación de la comedia homónima de Amphiteatrof, guionista A. Amphiteatrof, director V. Krivzov, camarógrafo G. Vitrotti, intérpretes E. Uvarova, Voinov, V. Kvanin, J. A. Protazanov.

1912 (24 de enero) [1911], *Anfissa*, 860 m. [981], primera adaptación cinematográfica de una obra de Andreiev, editada por Thieman e Reinhardt, Moscú, guionista L. Andreiev, director J. A. Protazanov, camarógrafo G. Vitrotti, intérpretes E. Roschina-Insarova, V. Maximov, E. Uvarova, V. Sciaternikov, Glazunova, V. Kvanin, A. Grill, E. Devlet, A. Sapiieghin.

1912 (4 de septiembre), *Il cadavere n. 1346*, 700 m., editada por Thieman e Reinhardt, Moscú, director V. Krivzov, camarógrafo G. Vitrotti, intérpretes V. Maximov, M. Goriceva, M. Tamarov.

1913 (7-28 de octubre), *Le chiavi della felicità*, 4700 m., adaptación de la novela homónima de A. Verbitzkaia, editada por Thieman e Reinhardt, Moscú, guionistas V. Verbitzkaia y V. Toddi, directores V. Gardin y J. A. Protazanov, camarógrafos Meyer, Levitzky y G. Vitrotti, intérpretes V. Maximov, O. Preobragenskaja, M. Troianov, A. Volkov, Koiranski, V. Sciaternikov, Jasmin, E. Uvarova, V. Gardin, Tovarski. Esta película fue rodada en Italia.

(39) Véase U. Gentili, *Ghione e il suo 103° film*, "Film", Roma, 21 de mayo de 1938; Lo Duca, *Ghione l'avventuroso*, "Cinema", Roma, 10 de enero 1941, núm. 109; F. Soro, *Splendori e decadenza di Za la Mort*, "Cinema", Roma, 10 de enero de 1938, núm. 37. A Ghione, fallecido en Turín el 8 de enero de 1930, se debe uno de los primeros intentos de realizar una historia de la cinematografía italiana: *Le cinema italien par E. G.*, traducción de Carlo Zappia, en *L'art cinématographique*, Vol. VII, París, Alcan, 1930.

(40) Respuesta al referéndum cinematográfico del "Nuovo Giornale" de Florencia, 21 de octubre de 1913.

(41) Se proyectó en la sala Mercadante, de Nápoles, y a la inauguración se le dio un carácter solemne. Entre los invitados ilustres estaban Benedetto Croce y Roberto Bracco. Matilde Serao publicó un entusiasta artículo en "Giorno". Otra productora italiana, entre las menores, quiso hacer una adaptación del Purgatorio de Dante que resultó, según las crónicas de la época, una cosa insólita. Los pecadores estaban en bañador; más allá de las

llamas, los avaros y pródigos hacían rodar sacos llenos de papel que en un momento dado iban perdiendo el relleno y Paolo y Francesca, gesticulando como dos malabaristas, hacían reverencias ante un público hipotético.

CAPÍTULO II

(1) El jurado, presidido por el senador Pio Foà, y compuesto no solo por el inventor del cinematógrafo y por uno de los más ilustres fotógrafos franceses, sino también por Cesare Schiapparelli, Alberto Grosso, Andrea Marchisio, Angiolo Pochintesta, el conde Emanuele Costa di Polonghera y Annibale Cominetti, distribuyó los premios el 13 de octubre de 1911.

(2) La producción americana propiamente dicha no comenzó hasta 1912. En ese año, Adolph Zukor, un empresario cinematográfico neoyorquino, tras comprar en París a Mercanton la película *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, protagonizada por Sara Bernhardt, llegó a un acuerdo con el empresario teatral Daniele Frohmann y con el técnico y camarógrafo Edwin S. Porter, y convenció a actores teatrales para que trabajasen en el cine, fundando la Famous Players Films Company. La primera película importante de la compañía fue *Il prigionero di Zenda*, con James K. Hackett.

(3) G. I. Fabbri, *Un grido di dolore*, en “La Cinematografia italiana ed estera”, Turín, 15 de mayo de 1911, pág. 1250.

(4) Siempre fue un problema esencial, y se intentó varias veces resolverlo mediante concursos. Ya en 1907, *Il Cinematografo* de Nápoles convocaba un concurso permanente en busca de las mejores ideas sobre la edición de escenas o vistas para reconstrucciones históricas, escenas cómicas u otras: primer premio 100 liras, segundo, 50 liras y tercero, 25 liras.

(5) Cfr. G. Sadoul, op. cit., vol. II, págs. 393-395.

(6) En 1922 los géneros más utilizados eran: pasional, drama, aventuras, comedia, cinedrama, canción, cuento, fábula, novela, sensacional, acción, cuento, fábula heroicómica, visión, vistas, poesía, *zingaresca*, relato, tragedia, fantasía.

(7) Al italiano Giuseppe Becce, con el pseudónimo de Kinotek, se debe la primera publicación de un amplio repertorio de todas las piezas de música clásica utilizables para el acompañamiento musical de las películas mudas. Cfr. P. Schaeffer, *L'élément non visuel au cinema*, en “La Revue du Cinema”, París, septiembre de 1946, y G. Morelli, *La musica e il cinematografo*, en “Bianco e Nero”, Roma, julio de 1931.

(8) Cfr. F. Pertile, *Ancora su Guido Gozzano cineasta*, en Bianco e Nero, Roma, enero de 1939, pág. 78. No tengo constancia de una adaptación de la comedia de Ciconi realizada por Ambrosio, además de las de Latium, Milano e Itala (con el título: *Amore d'oltre tomba*). Véase principalmente M. Gromo, *Guido Gozzano cineasta*, en “La Stampa”, Turín, 24 de mayo de 1932; M. A. Prolo, *Torino cinematografica prima e durante la*

guerra, en “Bianco e Nero”, Roma, octubre de 1938; E. Zanzi, *Guido Gozzano poeta del film*, en “Gazzetta del Popolo”, Turín, 26 de abril de 1927.

(9) C. Casella, *Poesía e cinematografo. Conversando con il poeta Guido Gozzano*, en “La Vita Cinematografica”, Turín, 20 de diciembre de 1910.

(10) Cfr. R. Gozzano, *Guido Gozzano e il cinematografo*, en “Film”, Roma, 11 de marzo de 1939. El texto de la película *San Francesco* se encuentra en el vol. V de las *Opere* del poeta, publicadas por Treves en 1938.

(11) Digna de recordar por su conmovedora ingenuidad fue la iniciativa de Cines que, en 1911, envió a uno de sus camarógrafos, Silvio Cocanari, a las principales ciudades italianas para que filmase a las familias de los combatientes de Tripolitania y Cirenaica. En Roma se presentaron cuatro mil personas, en Milán dieciséis mil. En Florencia, más de un millar que fueron divididas según el cuerpo al que pertenecían sus seres queridos: caballería, infantería, granaderos, etc. Había quien agitaba su pañuelo, o la última carta recibida, o un cartel con “Vuelve pronto” y quien había escrito en la cinta de su sombrero “Te espero cuanto antes”.

(12) También en Italia se rodó uno. Así lo afirmaba Ruggero Baldus en “Cinematografia italiana ed estera” del 15 de septiembre de 1916:

“Recuerdo haber asistido, hace tiempo, a la proyección de una película que reproducía (?) la batalla de Trípoli. La publicó una empresa que no voy a nombrar, porque parece estar en camino de hacer bien las cosas y de progresar seriamente. Una chusma grosera y ridícula, reclutada quién sabe con qué criterio, y deficientemente equipada con indumentaria militar dispar y mal distribuida, gesticulaba grotesca e infantilmente en la pantalla; un amasijo de marionetas que debía representar la feroz lucha cuerpo a cuerpo y la carga de los *bersaglieri*. Cada... marioneta intentaba llamar la atención del espectador sobre su propia y dignísima actuación.... Como es habitual, para obtener el efecto de una masa imponente con solo unas decenas de hombres empleados en la secuencia, los grupos que desaparecen vuelven a entrar en escena inmediatamente después, de modo que los extras que regresan parecen ser la continuación de los grupos que ya han pasado por la pantalla. En la película en cuestión, este movimiento estaba tan mal organizado y dirigido que el público entendió el truco y sonrió, desde luego no para expresar su satisfacción... El colmo —y por ello hay que alabar al director de escena, que a estas alturas estará en la mitad de su brillante carrera—, el colmo fue el efecto patéticamente sentimental que emanaba efusivamente de nuestro hermoso Vesubio, ennegrecido y humeante, que dominaba, majestuoso y escultural, toda la escena... ¡colonial!”.

(13) En 1914, la editorial Fratelli Treves publicó una edición en cuartilla, ilustrada con 78 escenas de la película, edición que fue reimpressa en 1926, con ocasión del nuevo *Quo vadis?*.

(14) “Hemos encontrado una nueva virtud en este artista novel en el cine: la es-

pontaneidad, la ausencia de todo artificio, la indiferencia absoluta ante el objetivo, la naturalidad absoluta. ¡Zacconi, en *Padre*, ha sido auténtico! Y esta virtud no es fácil de encontrar en los actores del cine, en general. Y añadamos a esto que (enhorabuena a los que dirigieron la película) los demás actores, como llevados por un espíritu de emulación, por un deseo de asistir dignamente al Grande, estuvieron diferentes de lo habitual, resultaron de lo más eficaces sin exageración, correctos y expresivos. Testa, Casaleggio, Ravel, la Sra. Lidia Quaranta y sin excepción todos los demás, nos dieron más prueba de su arte, una prueba maravillosa. Y qué decir de la grandeza de los decorados: baste mencionar la riqueza, la novedad y la inmensidad de la escalera en la que se desarrollan las escenas del incendio...”. En “La Vita Cinematografica”, Turín, 15 de noviembre de 1912, pág. 58.

(15) Ambrosio demandó a Pasquali y el juicio tuvo lugar en el Juzgado de Instrucción de Roma el 9 de octubre de 1913, con Aristide Sartorio como perito artístico (que declaró su preferencia por la adaptación de Pasquali), y Salvatore Barzilai como abogado defensor, entre otros. Tras ocho horas de audiencia, se dictó sentencia absolutoria. El 2 de noviembre, el Tribunal de Casación dictó sentencia, con Santoro como juez, para el juicio entre Eugenio Checchi y Ambrosio Film, ya que esta última había publicado una película, *Il pianoforte silenzioso*, plagada de la obra de un acto publicada por E. C. en “Secolo XX” en octubre de 1909, y que el estudiante Mario Bori había vendido a Ambrosio como guion suyo original.

Ferdinando Martini actuó como perito de la acusación y en su informe pericial declaró que: “La cinematografía, independientemente de los medios especiales o del procedimiento mecánico de su ejecución, es esencialmente la representación o la reproducción figurativa de una obra literaria o artística original del genio, llevada a la vida ante los ojos en espectáculo público mediante la rápida sucesión de figuras, personas y hechos, elocuentes sin palabras; es un arte escénico figurativo... que puede representar o reproducir una obra literaria o artística original del genio, apta para la representación pública. De este modo, variando la parte extrínseca y sensible de la forma, y dejando la parte extrínseca del pensamiento expresado en la obra original y que es su esencia, *se forma una obra* que puede tener a veces una parte con forma propia y propios méritos y defectos, pero, en la esencia y en el efecto de la emoción de las almas que puede determinar en la ejecución pública, es *una reproducción de la obra original, y puede constituir una falsificación*”.

Posteriormente se produjo un acuerdo amistoso entre las dos partes, ya que Eugenio Checchi reconoció la buena fe del director del departamento de guiones de Ambrosio, Arrigo Frusta, y tuvo que admitir a su vez que había tomado el tema de su drama de un relato de Renzis.

La ley núm. 114 del 4 de octubre de 1914, que ratifica el Convenio de Berna revisado en Berlín el 13 de noviembre de 1908, estableció que los autores de obras literarias, científicas y artísticas tenían el derecho exclusivo de autorizar la reproducción y la representación pública de sus obras mediante la cinematografía y similares.

En 1915 la compañía Pasquali fue acusada de haber contrahecho en *Tempesta d’ani-*

me la comedia de E. A. Butti *I giganti ed i pigmei*, representada en 1903; en 1915 la compañía Caesar demandó a la compañía Tiber por la reproducción de *La Signora dalle camellie*; en 1916 se discutió el pleito entre Italo Mario Palmarini y Film d'arte italiana, que había rodado una película, *Le scarpine rotte*, con guion de Antonio Rasi, basado en el cuento *La scolta*, publicado por Palmarini en *Nuova Antologia* el 16 de mayo de 1906; en 1917 se produjo el requerimiento de Caesar a Megale por *I misteri di Parigi* que Megale tituló entonces *Parigi misteriosa*, así como la maraña de pleitos por la adaptación de *Cavalleria rusticana* montada simultáneamente por Tespi y Flegrea.

Tespi había comprado los derechos a Giovanni Verga, Flegrea a la empresa Sonzogno. Flegrea requirió a Tespi, Tespi demandó a Verga, Verga citó en juicio a Tespi, Mascagni intervino y citó en juicio a Sonzogno, Verga y Flegrea. La sentencia, reconociendo a Verga exclusivamente los derechos sobre su guion, le declaró en rebeldía frente a Tespi, declaró abusiva la concesión de Sonzogno a Flegrea y condenó a Mascagni por su intervención, que había aumentado los costes del juicio.

En 1921, Annie Vivanti demandó a la Unione Cinematografica Italiana porque la película *Piovra*, con Francesca Bertini, basada en la tragedia de Maria Tarnowska, era una adaptación de su novela *Circe*, pero se llegó a un acuerdo.

(16) Ferruccio Sacerdoti, en "Cinefono", Nápoles, enero de 1914.

(17) En abril de 1913 se fundó en Turín Leonardo Film, que tenía un estudio en la villa de la condesa Cappello, en via Sagra San Michele 47, con un doble objetivo: la producción de guiones dramáticos, didácticos y científicos que difundieran entre el público el conocimiento directo de los grandes acontecimientos históricos y la visión clara y precisa de los experimentos y resultados de las ciencias físicas y químicas y sus aplicaciones industriales. También se proponía realizar una labor de promoción de las riquezas italianas, llevando a cabo un amplio programa de reproducción artística de nuestras bellezas naturales y nuestros monumentos más ilustres. El programa fue firmado por personalidades del arte y la ciencia como Oreste Calabresi, Giacomo Grosso, Domenico Oliva, Annibale Rigotti, Romolo Ubertalli, Piero Giacosa y Modesto Panetti, entre otros. Directores artísticos fueron Giuseppe Pinto y Luigi Maggi, camarógrafos, Guido Ciotti y Giovanni Vitrotti. Las primeras películas aparecieron en 1914.

(18) J. Comin, *Ma l'amor mio non muore*, en "Bianco e Nero", Roma, abril de 1937, pág. 98.

(19) Id., pág. 99.

(20) "Puede decirse que el año 1913 fue el año crucial para el desarrollo del cine a nivel mundial, el año de las afirmaciones más importantes del cine italiano, el año en que el cine alemán empezó a encontrar su camino mientras el cine francés perdía terreno, el año en que la configuración del cine en todo el mundo empezó a tomar aspectos bien definidos que por sí solos bastaron para determinar las líneas de crecimiento que seguirían en los años siguientes. El mundo cuenta ya con 100 000 salas de cine: solo Estados Unidos

tiene 10 000, el cine americano emplea a 250 000 personas y tiene un capital global de unos 425 millones de liras, recaudando una media de 275 millones de liras cada año en sus salas: y si Cines y Ambrosio en Italia se limitan a pagar a sus accionistas el 20%, hay otras empresas que recompensan el capital con el 50% anual, como Nordisk...” (J. Comin, op. cit., pág. 99).

(21) “Actrices voluntariosas, bellas y elegantes como Lyda Borelli, que han triunfado de modo indiscutible y merecido en el teatro, no responden aún a las necesidades del cine, digan lo que digan todos los referendos de este mundo y todos los hosannas de sus admiradores. Lyda Borelli tiene alma de artista culta e inteligente, pero no conoce la técnica para conseguir un efecto real en la pantalla. Las exageraciones de las poses angulosas, la marcada contracción de ciertos músculos, los andares repetidamente oscilantes, la sonrisa que pretende a toda costa mostrar el bello conjunto de pequeños dientes, constituyen defectos tales como para hacer de una buena actriz de teatro una actriz de cine mediocre. En efecto, quien haya seguido las diversas obras cinematográficas de Borelli habrá observado cómo una sala, que en las primeras noches de una proyección se llenaba gracias al atractivo de su nombre y a los halagos de la publicidad, se despoblaba noche tras noche: y habrá observado también que mientras en *Ma l’amor mio non muore* el interés del público, su curiosidad, su afluencia fueron enormes, en las siguientes producciones, la más reciente *La donna nuda*, solo unos pocos admiradores tenaces resistieron el peso de tales producciones en las que la actriz, aun tan amada, perdió parte de su encanto, demostrando no estar todavía preparada para el arte del cine”. Así escribía L. Romano Scotti en “Tecnica cinematografica” (Turín, agosto de 1914). Hace referencia al referéndum del periódico “Film”, de Nápoles, en el que Francesca Bertini obtuvo 759 votos, Lyda Borelli 757 y Maria Carmi 365.

(22) El folleto publicitario cinematográfico de *Histoire d’un Pierrot* fue elaborado por Tommaso Sillani con ilustraciones de Aleardo Terzi y Tito Corbella, y se distribuyó en el estreno de la película con la que el Teatro Apollo de Roma se transformó definitivamente en una sala de cine. El Teatro Alfieri de Turín inauguró su primera pantalla el 21 de marzo de 1914.

(23) Cfr. U. Barbaro, *L’Histoire d’un Pierrot*, en “Bianco e Nero”, Roma, enero de 1937.

(24) “Paseaba con el silbato de mando en el bolsillo y, de vez en cuando, emitía un pitido agudo, que hacía retumbar los oídos. Pero el silbato seguía siendo el único metal que llenaba sus bolsillos. Los otros, más apreciados y comunes, insistían en abandonarlos. Y así él inventaba las más sutiles argucias para ganar dinero. Tenía un discurso persuasivo, una cierta gracia recatada y guasona que habría arrancado un anticipo al más duro de los administradores”. Renato Simoni, *Gli assenti*, Milán, s. f., pág. 143.

(25) En 1913, Savoia realizó películas importantes como *Giovanna d’Arco*, *In hoc signo vinces*, *Il pane altrui*, basada en la comedia de Turgheniev, *Il cadavere vivente*, basada

en la comedia de Tolstoi, y *La grande audacia*, que incluía una dramática persecución de un automóvil que huía de un avión (al aviador Bobba lo acompañaba el camarógrafo Augusto Navone) y una lucha de espías sobre el techo de un tren que corría vertiginosamente. En junio de 1913, Savoia había alquilado el Stadium para filmar *In hoc signo vinces*, contratando como extras, por tres liras cada uno, a un numeroso grupo de trabajadores en huelga. El director Oxilia, que daba las órdenes con bandera blanca, tuvo que sortear las opiniones políticas del momento, para moderar el ímpetu de los extras, que saludaron la llegada de los pretorianos al campo con numerosos silbidos.

(26) Unas semanas antes de fallecer, Sandro Camasio había escrito una comedia, *L'amante del cuore*, que dejó inacabada y que su amigo Nino Berrini completó. Fue recitada por Alfonsina Pieri y Amedeo Chiantoni durante la velada conmemorativa de Sandro Camasio celebrada en el Teatro Carignano de Turín el 27 de abril de 1914. Se trataba de un episodio de la vida cinematográfica. Un director se enamora de una actriz y quiere casarse con ella, pero ella prefiere ser la amante de un hombre rico: la necesidad de dinero es más fuerte que el amor. ¿Tal vez una experiencia no tan lejana? ¿Y no sería acaso el final de la obra el que acabó trágicamente con la vida de Camasio?

(27) “Lo conocí en Cines, hace cuatro años. En aquella época yo estaba empezando, pero él ya era una personalidad del teatro, la literatura, el periodismo y el cine. Poeta nobilísimo, uno de los autores más aclamados, director sumamente valorado, hombre de mundo cotizado y apreciado. Nino Oxilia hacía su entrada en el mundo del cine, precedido por la aclamación de su nombre y el inmenso éxito de *Addio giovinezza!*. Recuerdo que cuando me lo señalaron, me sorprendió su aire juvenil, quizá demasiado juvenil, que a veces le hacía parecer un enorme crío disfrazado de hombre del que resultaba difícil distinguir si era más bondadoso o más inteligente. Oxilia era un hombre sincero. Tenía el alma en la mirada, el corazón en la voz, todo el mundo podía leerlo a su antojo...

Reía a menudo y con gusto, y cuando reía su sonrisa lo iluminaba todo con la luz de sus grandes y dulces ojos que confesaban riendo su inmensa bondad... Nino Oxilia se había entregado sin vacilaciones y sin desconfianza con el fervor de una gran fe, había consagrado las mejores energías de su infatigable laboriosidad, de su vivo y profundo talento» (Augusto Genina, *Ricordo*, en “Cine-Gazzetta”, Roma, 6 de diciembre de 1917).

«Por su temperamento, Nino Oxilia no pertenecía ni a la categoría de los directores de escena de películas históricas ni a la de los de películas policíacas o de aventuras; dirigía, por regla general, la ejecución de guiones técnicos ténues y sentimentales, con un ligero tinte cómico; guiones como el de *Addio giovinezza!*, que era el ejemplo por excelencia y que reflejaba sus sentimientos, su carácter, su temperamento. Porque Nino Oxilia no era ni un dramaturgo ni un director artístico cinematográfico; era un poeta que aplicaba su poesía a comedias y películas» (Giovanni Livoni, *Il tragico fato*, ibidem).

“Esta cosa tan pobre y nada romántica que es el cine fue honrada por el ingenio y la obra de este poeta, que nunca la trató con desprecio, sino con amor y con fe sincera. Por eso consiguió no empequeñecerse en absoluto al ocuparse de una materia a menudo

vulgar, sino que fue capaz de ennoblecerla, transfiriendo en ella gran parte de su noble arte. La cinematografía le debe una gratitud imperecedera por lo él que hizo con esfuerzo diario y durante años para elevarla de las profundidades de sus orígenes puramente mecánicos y comerciales. Y si el teatro mudo italiano será un día verdadero arte y verdadera poesía, el nombre de Nino Oxilia debe ser recordado como el de un precursor, ya que en verdad muy pocos, aún hoy y quizás por mucho tiempo, son dignos de llamarse sus discípulos” (Ottavio Di Nissim, *In memoria di N. O.*, “In penombra”, julio 1918, págs. 58-59).

Véase principalmente de N. O. el artículo *Attori che non parlano*, en “La Lettura”, Milán, agosto de 1914; y las respuestas a los referéndums de “Tirso”, Roma (14 de febrero de 1916) y de “La donna”, Turín (mayo de 1916).

En enero de 1919, en el Palazzo Margherita de Roma, sede de un hospital de la Cruz Roja, tuvo lugar una íntima y sentida conmemoración de Nino Oxilia en la que se representó *Addio giovinezza!* en el pequeño teatro del palacio, exclusivamente para los heridos, con Maria, Diomira y Bianca Jacobini, Alberto Collo, Franco Pontieri, mientras Fausto Maria Martini conmemoraba a Oxilia en Argentina, antes de la representación de la misma comedia.

(28) Lo ganó Amerigo Scarlatti, placentino, entonces residente en Turín, experto bibliógrafo y brillante divulgador, con *Il tesoro di Rampsinite*, cuya realización fue imposibilitada por el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Más tarde se publicó como novela bajo el título *Il tesoro inviolabile*, primero en “Minerva”, donde Scarlatti escribía la columna *Et ab hic ab hoc*, y luego, en 1927, como novela histórica egipcia de la época de los faraones.

(29) Sebastiano A. Luciani, músico e historiador de la Música, literato y cineasta, además de los innumerables artículos dispersos por las revistas literarias de estos últimos treinta años, escribió *Verso una nuova arte*, Roma, 1921, *L'antiteatro*, ed. La Voce, 1928, e *Il cinema e le arti*, Ticci, Siena, 1943.

(30) A esta le siguió otra del 21 de abril igualmente grave.

(31) Véase G. Giliberti, *Legislazione italiana per la cinematografia*, Siena, 1942.

(32) De modo que el número de censura de las películas antiguas no sirve para establecer su fecha. En la antología *Vent'anni d'arte muta* del conde Franco Mazzotti Biancinelli, con prefacio de Emilio Scarpa, Milán 1940, se atribuyen a 1908 las dos películas Pasquali de 1913, *I due sergenti* y *Carabiniere* (que en G. Sadoul, op. cit. II, pág. 594, se convierten en *Les deux sergents des carabiniers*) por su bajo número en el visado de censura. No es correcto. De hecho, *Cabiria*, que se realizó en 1914, tiene el núm. 3035, mientras que *Il terremoto calabro-siculo* de la compañía *Croce*, que es de 1908, tiene el núm. 7863.

(33) En Italia, en 1939-40 había 4128 salas cinematográficas. Cfr. la estadística en *Almanacco del Cinema*, Roma 1939.

CAPÍTULO III

(1) Véase M. Gromo, *Ascesa del cinema subalpino* (1904-1914), en *Scenario*, Roma, junio de 1933; Anón., *Vita laboriosa e geniale di Giovanni Pastrone*, en *Film*, Roma, 4 de febrero de 1938 y sigs.; C. Caudana, *Cabiria*, en “Lo Schermo”, Roma, 1936; C. Pavolini, *Revisione di Cabiria*, en “Cinema”, Roma, 25 de mayo de 1948, Núm. 46.

(2) “Maestro, a riesgo de que se nos coja de la oreja y se nos tire en la papelera, no podemos demorarnos ya más en confesarnos cineastas y le presentamos nuestras disculpas si al anunciarnos escondimos nuestro verdadero ser en un sobre anónimo.

No fue cobardía la que nos empujó al subterfugio, sino conocimiento de los errores de nuestra gente que no hace mucho maltrataba tanto su obra como su alto nombre.

En pocas palabras, tenemos en mente un proyecto de gran provecho y de MÍNIMA molestia para usted y de naturaleza tal que no pueda ultrajar su nombre.

¿Gustaría usted de autorizarnos a ir a presentárselo?

Con el más profundo respeto (etc. etc.).

Turín, 30 de junio de 1913”.

Cfr. T. Antongini, *Vita segreta di Gabriele D’Annunzio*, Milán, 1938, pág. 174. Véase en el *Elenco* las adaptaciones de obras de D’Annunzio anteriores.

(3) Cfr. Anón., *Vita laboriosa e geniale di Giovanni Pastrone*, en “Film”, Roma, 25 de febrero de 1939.

(4) Son inventados los detalles de la estancia de Giovanni Pastrone en París a la espera de los intertítulos.

(5) Sobre la iluminación en tiempos del cine mudo véase: C. Montuori, *Dal teatro a vetri all’illuminazione artificiale*, en “Cinema”, Roma, 10 de mayo de 1937, núm. 23.

(6) El tróvelin fue patentado el 5 de agosto de 1912, según indica la copia de la patente, que se encuentra entre las piezas del Museo del Cinema de Turín. Véase Francesco Berti, *Il carrello*, en “Cinema”, Roma, 10 de julio de 1936, núm. 1.

(7) El estreno de *Cabiria* en Roma tuvo lugar la noche del 22 de abril. Durante el día, el aviador triestino Giovanni Vidner, que se había hecho famoso en el raid Trieste-Roma, voló cuatro veces sobre Roma lanzando carteles que anunciaban *Cabiria*. Vidner envió entonces un telegrama a D’Annunzio en el que le decía que estaba “satisfecho de que sus esfuerzos y su avión, marcado con el lábaro triestino, hayan podido servir para preparar el mejor éxito de la obra de un italiano”.

Fue la primera vez que se utilizó un avión para la publicidad de una película. El lanzamiento publicitario de *Cabiria* fue grandioso. Entre otras cosas, se distribuyeron tres copias impresas de los intertítulos de D’Annunzio, en tres formatos diferentes. La de tamaño folio, de 45 páginas y de la que se imprimieron pocos ejemplares, tenía grandes márgenes, grabados y letras capitulares en rojo y negro.

(8) Cfr. Tullio Nelli, *La cinematografia elevata ai fastigi dell'arte: Cabiria*, en "La Tribuna", Roma, 21 de junio de 1914.

(9) En la columna *Libero corde fabulari* de "Il maggese cinematografico" (Turín, 25 de abril de 1914). El estreno de *Cabiria* en Turín tuvo lugar el 18 de abril en el Teatro Vittorio Emanuele, que había inaugurado las proyecciones cinematográficas el 4 de julio de 1912 con *Nave*, adaptación de Ambrosio Film.

En *La Stampa* apareció el siguiente anuncio: "Teatro Vittorio Emanuele. Esta noche, a las 20.45 horas, *Cabiria*, una visión histórica del siglo III a.C., de Gabriele D'Annunzio, editada por Itala Film, de Turín. El espectáculo comienza con la Invocación a Moloch: *Sinfonia del fuoco*, del maestro Ildebrando Pizzetti. El resto de la música ha sido adaptada expresamente por el maestro Manlio Mazza, que dirige la orquesta de 80 músicos y 70 coristas del Teatro Regio. Barítono Sr. Giovanni Comune, camarógrafo Giovanni Vigo".

(10) Para que la manivela girase con un ritmo constante, se aplicó a la máquina de toma también un pequeño motor. Esta decisión fue criticada por Anchise Brizzi en el "Albo di cinematografia", periódico de Catania, en el número de junio-julio de 1915.

(11) Cfr. C. Pavolini, *Revisione di Cabiria*, en "Cinema", Roma, 25 de mayo de 1931, núm. 46.

(12) Cfr. U. Barbaro, *La VII Esposizione di Venezia - I film italiani*, en "Bianco e Nero", Roma, septiembre de 1939 y prefacio y notas de V. Pudovkin, *Film e fonofilm*, Roma, Le Edizioni d'Italia, 1935.

(13) Se rodaron dos negativos simultáneamente con dos cámaras diferentes, es decir, 9000 metros de película. El negativo núm. 1, con las partes de película que salieron mejor, se quedó en Italia; el negativo núm. 2 viajó por todo el mundo, ya que, a fin de evitar los elevados costes aduaneros, se enviaba para obtener de él cientos de positivos en los centros más importantes.

(14) Morgana Film fue fundada en Catania en mayo de 1914. Su primera película, *Capitan Bianco*, cuyos exteriores se rodaron en Tripolitania, fue ideada por un catanés, Nino Martoglio, e interpretada por otro catanés, Giovanni Grasso. Nino Martoglio, ya conocido como dramaturgo verista y entonces director artístico de Cines, en el mencionado referéndum de "Nuovo Giornale" de Florencia (20 de noviembre de 1913) había declarado: "... Me atraen irresistiblemente los guiones históricos, sobre todo de la época romana y de la Edad Media; pero también me gustan mucho, y compruebo con placer que también al público le gustan, los guiones de género íntimo, con pocos personajes, proyectados en primer plano, con artistas dignos, con personajes expresivos, y me atrevería a decir casi locuaces. Me gustan además los temas rústicos o no, de dramas que se desarrollan al aire libre, en nuestros hermosos paisajes, en nuestras soberbias villas, entre rebaños que pastan, entre bosques y ríos, llanuras y lagos. El paisaje da una sensación de bienestar que expande los pulmones. Y para un director de escena y para los actores es una fiesta poder actuar

y posar en el campo, y es un descanso para el cuerpo y la mente, de la misma manera, para el espectador es un descanso y un deleite de la vista al mismo tiempo”.

(15) “Gazzettino di Venezia”, 2 de febrero de 1914.

(16) Fiorentina, se llamaba Norina Gilli. Se casó con el escritor Karl Wollmoeller, autor de la pantomima *Il miracolo*, que fue puesta en escena por Max Reinhardt, y en la que Maria Carmi hizo el papel de la monja, tras haber sido protagonista de un ballet de Richard Strauss, *La leyenda de José*, en Londres. Trabajó para Savoia, para Cines, para Morgana, para Monopol y tras la entrada de Italia en guerra, se fue a Berlín a Bioscope, donde interpretó algunas películas del guionista rumano Vittorio Eftimion.

Karl Wollmoeller fue el traductor al alemán de las obras de Carducci, Pascoli y D’Annunzio. También tradujo los intertítulos de *Cabiria* para la edición alemana del opúsculo. Cf. R. Giani, *Carminati, il capitano della Duse*, en *Cinema*, 25 de enero de 1943 núm. 159; M. A. Prolo, *Maria Carmi, Wollmoeller*, en “*Cinema*”, 25 de abril de 1942 núm. 140. Anton Giulio Bragaglia, en 1942, a raíz de mi artículo, tuvo la amabilidad de enviarme las siguientes noticias: “En la actualidad, Maria Carmi tiene una escuela de interpretación en Nueva York; se ha convertido en Princesa Matchabelli. Maria Carmi fue la actriz principal de Max Reinhardt en el Grosse Schauspielhaus y es la célebre protagonista de la colosal féerie dramática o misterio profano *Das Mirakel* representada durante varios años en Berlín, Múnich, etc. Tras estos éxitos, llegó a Roma en 1922 y estuvo en el *Teatro degli Indipendenti* durante todo el año 1923. Su trabajo más importante en mi teatro fue *All’uscita*, de Pirandello, una novedad absoluta. Vendimos las entradas a 100 liras cada una. Posteriormente, Reinhardt se fue a Estados Unidos para hacer cine y fue invitado a montar *Il miracolo* en América. Fue entonces cuando hizo que Maria Carmi fuese desde Roma para que actuara la protagonizara y allí se quedó ella”.

(17) U. Barbaro, *Un film d’un quarto di secolo fa*, en “*Scenario*”, Milán, 1936, núm. 68; ídem, *Vecchi film in museo: Sperduti nel buio*, en “*Cinema*”, Roma, 25 de abril de 1939.

(18) F. Felix, *L’ennoblement des films*, en “*La fotografia artistica*”, To- Florencia, 4 de octubre de 1914.

(19) Pier di Castello, *L’arte di porgere nella cinematografia*, en “*La Vita Cinematografica*”, Turín, 30 de mayo de 1914.

(20) Cfr. A. Gentili, *Il retroscena del cinematografo*, en “*La Nazione*”, Florencia, octubre de 1914.

(21) George Kleine no pudo proyectar la película *Madame Du Barry* hasta el 13 de enero de 1915. Lo hizo en el Candler Theatre de Nueva York.

(22) En agosto de 1916, tras haber visto la película en el Vaudeville de París, Léon Daudet escribía en *Action française*:

“*Jules César* est un film italien. J’ai déjà fait cette remarque pour *Cabiria* et pour *Maciste*, que les films italiens sont à l’heure actuelle les mieux ordonnés, les plus intéressants et aussi les plus somptueux. Ils sont certainement agencés par un très grand artiste, par un homme qui sait faire manœuvrer les foules, leur ôter toute raideur, les débarrasser de toute convention. Les foules qui évoluent dans *Jules César* et qui comportent plusieurs centaines de figurants, donnent une extraordinaire impression de réalité, qu’il s’agisse de guerriers en marche et en bataille, ou bien de Romains se bousculant autour du triomphe du dictateur, ou bien, de furieux vengeant la mort du divin Jules... Dans l’ensemble comme dans le détail, la mise au point de ces tableaux historiques est parfaite. Le clou, c’est la scène de l’assassinat. Elle est plus complètement réussie que toutes celles que j’ai vues, aux représentations du *Jules César* de Shakespeare soit à Londres soit par les Meiningen, soit à Paris. Ce grand moment des races latines, monté par des Latins, étreint l’âme. Le détail en est scrupuleusement conforme à la tradition historique, tragiquement réglé et d’un effet irrésistible. J’aime beaucoup aussi le discours véhément de Marc Antoine, discours sans paroles, cela va sans dire, mais dont nous pouvons suivre les phases et les effets sur les visages anxieux, puis douloureux, puis furieux des auditeurs. On croit entendre de période en période le ‘ce sont des Hommes honorables’ de Shakespeare”.

[*Caius Julius Caesar* es una película italiana. Ya lo dije refiriéndome a *Cabiria* y a *Maciste*: las películas italianas son, en la actualidad, las mejor ordenadas, las más interesantes y también las más suntuosas. Son, sin duda, obra de un magnífico artista, de un hombre que sabe manejar a las multitudes, despojarlas de toda rigidez, liberarlas de toda convención. Las multitudes que aparecen en *Caius Julius Caesar*, que incluyen a varios centenares de figurantes, dan una extraordinaria impresión de realidad, ya sean guerreros en marcha y en batalla, ya sean romanos que se aglomeran ante el triunfo del dictador, ya sea gente furiosa que venga la muerte del divino Julio... Tanto en el conjunto como en el detalle, la ambientación de estos cuadros históricos es perfecta.

“El culmen es la escena del asesinato. Es el más conseguido de cualquiera de los que yo haya visto de las representaciones del *Julio César* de Shakespeare, tanto en Londres como por los Meiningen, o en París. Este gran momento de las razas latinas, escenificada por latinos, sobrecoge el alma. Los detalles se ajustan escrupulosamente a la tradición histórica, están trágicamente regulados y tienen un efecto irresistible. Adoro igualmente el vehemente discurso de Marco Antonio, un discurso sin palabras, por supuesto, pero cuyas fases y efecto podemos seguir en los rostros ansiosos, luego dolorosos, luego furiosos de los que escuchan. Uno cree escuchar punto por punto el “Estos son hombres honorables”, de Shakespeare].

(23) U. Barbaro, *Film e fonofilm* de V. Pudovkin, Roma, Le Edizioni d’Italia, 1935.

(24) G. Papini, *Ercole Luigi Morselli*, en “La Lettura”, Milán, 1 de mayo de 1921.

(25) Cita en “La Vita Cinematografica”, Turín, 7 de mayo de 1915, pág. 53.

(26) Cita en “La cinematografia italiana ed estera”, Turín, 15 de abril de 1915.

(27) Cfr. R. Bracco, *La cinematografia, Francesca Bertini, Giovanni Grasso ed io*, en “Comoedia”, Milán, 15 de junio -15 de julio de 1929.

(28) En una entrevista de abril de 1915, Borelli había declarado: “Me dejo cinematografiar y consigo incluso ponerle un cierto entusiasmo”. Quizás por esto Bertini que, por el contrario, se imponía a la máquina de toma, resultó bastante más significativa que ella como artista cinematográfica.

(29) Fue publicado en un opúsculo: *La crociata degli innocenti*, editado por Musical Films, Milán, Stabilimento Grafico Industriale G. Mediana & C. (1915) en octavilla, 36 págs., 13 ilustraciones y un resumen de la acción en francés.

(30) A. Dondeno, *L'emigrante*, en “Il Tirso al cinematografo”, Roma, 7 de abril de 1916.

(31) Cfr. “Il Tirso al cinematografo”, Roma, 20 de diciembre de 1915.

(32) Mientras tanto, se producía otro acontecimiento alarmante. Algunos periódicos de cine publicaban un anuncio comercial con una ligereza indescriptible: “Se compran películas deterioradas con pago en efectivo, etc. Cualquier lote de películas antiguas, películas dañadas inservibles, recortes, trozos de celuloide viejo, etc. Ofrecimientos de venta a...Zúrich, Suiza”. “Tirso” y otras revistas pidieron al gobierno que, como ya ocurría en Inglaterra, que había impuesto restricciones muy severas a la exportación de películas a los Estados neutrales, también en Italia se distinguieran las películas nuevas de las que pudieran ser utilizadas por el enemigo para fabricar explosivos.

(33) El 1 de noviembre de 1915 se promulgaron nuevas normas para la exportación de películas, con el fin de prohibir todas aquellas que pudieran comprometer la defensa o desacreditar en el extranjero el buen nombre de Italia o perjudicar de otro modo los intereses nacionales, o que contuvieran, aunque fuera en pocas imágenes (entrelazadas o no con la acción dramática), vistas de playas, edificios, ciudades o cualquier otro lugar de Italia que pudieran condicionar la defensa del Estado.

En ellas había también una afirmación que, probablemente interpretada por personas incompetentes, dio lugar a quién sabe cuántos errores: “Conviene señalar aquí que esta revisión extraordinaria, que no debe confundirse con la ordinaria para la *representación pública en el Reino*, no sólo está completamente exenta de cualquier impuesto, incluido el de timbre, sino que al estar dirigida a fines diferentes puede estar también exenta de algunas de las condiciones exigidas por la censura interna. *En otras palabras*, de una película cuya *representación interna podría no ser consentida* a nivel interno, bien puede permitirse su exportación”. De hecho, Fabrizio Romano, en un artículo *La guerra d'Italia e la cinematografia* (en “La cinematografia italiana ed estera”, Turín, 15 de julio de 1916), observaba que parecía que el Gabinete Salandra se había propuesto aniquilar nuestra industria cinematográfica: una censura absurda, idiota e insostenible nos ponía en estado de inferioridad frente a los productores extranjeros, mientras que prohibiciones, impues-

tos, atropellos de todo tipo obstaculizaban la exportación, empeorando nuestras tristes condiciones en el mercado internacional. A esto hay que añadir que la importación de películas extranjeras se producía con extraordinaria facilidad. Y de esto se valió ampliamente América.

(34) D. Angeli, *Cinematografia di guerra*, en “Il Marzocco”, Florencia, 25 de junio de 1916.

Introducción	0
Capítulo I	0
Capítulo II	0
Capítulo III	0
Notas	0
Índice	0

