



Ñawi: arte diseño comunicación

ISSN: 2528-7966

ISSN: 2588-0934

Escuela Superior Politécnica del Litoral

Vargas-Machuca, Miguel Dávila

El género histórico como impulsor del cine italiano del Primo Novecento.

Ñawi: arte diseño comunicación, vol. 4, núm. 2, 2020, Julio-Diciembre, pp. 183-207

Escuela Superior Politécnica del Litoral

DOI: <https://doi.org/10.14482/INDES.30.1.303.661>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=687972072009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)



Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

El género histórico como impulsor del cine italiano del *Primo Novecento*.

Historical Genre as the Driving Force of *Primo Novecento Italian* Cinema.

Resumen:

Numerosas películas de recreación histórica animaron los inicios del cine italiano durante el *Primo Novecento*, hasta la Segunda Guerra Mundial. Entre 1908 y 1914 se desarrolló una etapa de esplendor conocida como *Cinema epico italiano muto* o *Kolossal*, con ambientaciones sobre todo en la Antigüedad, que situaron a Italia en la cúspide de la producción cinematográfica planetaria y generaron gran éxito a nivel mundial. La industria italiana creó producciones de un esfuerzo y una calidad nunca vistos, así como llenos de valiosísimos avances narrativos en un medio aún joven, marcando una importante influencia en el género histórico posterior y creando algunas de sus características más reconocibles hasta nuestros días. A pesar de la crisis provocada por la Primera Guerra Mundial en el cine italiano, el género histórico continuó siendo parte importante de su producción, e incluso el propio Mussolini se sirvió después de él para apuntalar su propaganda ideológica.

Abstract:

Numerous historical recreation films spurred the beginnings of Italian cinema during the *Primo Novecento*, until World War II. Between 1908 and 1914 a period of splendour developed known as *Cinema epico italiano muto* or *Kolossal*, with settings mostly in Antiquity, which placed Italy at the top of world film production and generated great success worldwide. The Italian cinema industry created productions of an effort and quality never seen before, full of valuable narrative advances in a medium still young, exerting an important influence in the later historical genre and creating some of its most recognizable characteristics still with us today. Despite the crisis in the Italian cinema caused by World War I, the historical genre continued to be an important part of its production, and Mussolini himself used it to underpin his ideological propaganda.

Keywords:

Historical cinema; *kolossal*; Ancient History; Italy; first half of the 20th century.

Palabras claves:

Cine histórico; *kolossal*; Historia Antigua; Italia; primera mitad del siglo XX.

Sumario. 1.Introducción: el cine histórico como género. 2. Nacimiento del cine italiano y primeras obras históricas.3.La gloriosa etapa del *Kolossal*. 3.1. Planteamiento y nacimiento del *Kolossal*.3.2. Desarrollo general del *Kolossal*. 3.3.La cumbre del *Kolossal*: *Cabiria*. 4.La crisis del cine italiano hasta la llegada del fascismo.5.El cine histórico como herramienta del fascismo.6.Consideraciones finales

Como citar: Dávila Vargas-Machuca, M. (2020). El género histórico como impulsor del cine italiano del Primo Novecento, *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 4, Núm. 2, 183-206.

<http://www.revistas.espol.edu.ec/index.php/nawi/article/view/701>

www.doi.org/10.37785/nw.v4n2.a10

Miguel Dávila Vargas-Machuca

Universidad Internacional de Andalucía
Jaén, España

mdavilavm@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-7442-4509>

Enviado: 09/04/2020

Aceptado: 16/04/2020

Publicado: 17/07/2020

1. Introducción: el cine histórico como género

Al hablar de género histórico, se suelen incluir en él de forma común las producciones que representan o recrean tiempos pretéritos. Se trata de un “macrogénero” que “aspira a convertir episodios de la Historia en relato y espectáculo audiovisual” (Gubern, 2009, p. 11). Por ello, hay un esfuerzo en volver al pasado para crear narraciones que intentan acercarse a los hechos históricos que conocían sus autores, sin olvidar el omnipresente e inevitable subjetivismo de cada obra cinematográfica, así como el componente implícito de recreación del pasado siempre con cierto reflejo del presente de su realización.

Según la evolución de los diferentes géneros individualizados en la Historia del Cine, cabe hablar también del cine histórico como un género transversal o “metagénero” cuyas producciones pueden acomodarse “a los diferentes géneros codificados por la tradición cinematográfica: cine de aventuras, melodrama, western” (Gubern, 2009, p. 11), comedia, musical, bélico, etc. De hecho, tiene una íntima relación con las biografías fílmicas o *biopics*. Dentro del propio cine histórico se han ido identificando otros subgéneros y etapas que han dado lugar a multitud de términos como *kolossal*, *péplum*, bíblico, *film in costume*, *sword and sandal*, *epic*...unas categorías cuyos límites pueden ser difícilmente determinables, bastante relativos y en ocasiones subjetivos, creando ciertas controversias en la investigación cinematográfica.

2. Nacimiento del cine italiano y primeras obras históricas

Los datos de que disponemos sobre el nacimiento del cine en Italia son bastante vagos, con unos precedentes conocidos como período “de latencia productiva” (Brunetta, 1998, p. 75). La primera referencia data del mismo 1895 en el que los Lumière realizaron su primera sesión pública. Se trata del *kinetografo*, un aparato patentado por Filoteo Alberini (1867-1937) que permitía filmar y proyectar, pero que pasaría desapercibido frente a la irrupción del cinematógrafo francés o del *kinetoscopio* estadounidense en tierras italianas. Los operadores de la empresa Lumière fueron los primeros que realizaron en Italia rodajes de vistas o documentales de actualidades, pero también hay en estos momentos iniciales contadas excepciones realizadas por italianos que intentaban imitar los primeros clichés del medio planteados desde Francia. Así, Italo Pacchioni (1872-1940) se sumaba a la moda de las llegadas de trenes “con un modesto *Arrivo del treno nella stazione di Milano* (1896)” (Gubern, 2006, p. 72), mientras que el mago y transformista Leopoldo Fregoli (1867-1936) incorporaba proyecciones cinematográficas en sus espectáculos tras haber visitado en 1896 a los Lumière en Lyon, al tiempo que filmaba sus propios números de ilusionismo entre 1897 y 1899 animado por el éxito de Méliès. En 1900 encontramos una estampa bíblica muy al uso en los primeros años del Cine, *La Passione di Gesù*, “dirigida por un emprendedor empresario, Luigi Topi, dueño de varias salas de explotación cinematográfica” (Vidal, 2007, p. 157).

Tras ese “período de latencia”, la aparición de las primeras productoras propias puede considerarse como el nacimiento de la industria cinematográfica italiana como tal, en su caso unos diez años más

tarde del nacimiento del medio. En 1904 surgió en Roma el Primo Stabilimento Italiano di Manifattura Cinematografica Alberini e Santoni, empresa productora conocida desde 1906 como Cines, y que contaba con el anteriormente mencionado pionero Filoteo Alberini como uno de sus fundadores. Poco a poco aparecerían otras productoras cinematográficas en diversas ciudades del país, configurando nuevos polos de creación. Entre ellos destaca Turín, que aprovechó su condición de centro industrial nacional para convertirse en el principal centro de producción cinematográfica de Italia, aunque muy probablemente también ayudaría el hecho de ser la sede de la casa de Saboya, la dinastía real del por entonces joven Reino de Italia. Allí surgieron grandes empresas como la Ambrosio Film en 1906 o la Carlo Rossi & C. en 1907, que pasaría a liquidarse al año siguiente y a convertirse en la importantísima Itala Film.

A pesar de ese retraso aproximado de diez años respecto a otros países (principalmente Francia y Estados Unidos), la industria cinematográfica italiana aprovechó ciertas peculiaridades propias para que su desarrollo temprano fuera mucho más rápido de lo normal (esto también explicaría el posterior y repentino gran éxito de las películas italianas, y su conquista de pantallas y públicos en todo el mundo). Una de estas particularidades es que el nuevo medio del cine fue considerado como una curiosidad técnica o un mero entretenimiento en barracones temporales durante un tiempo muy reducido, ya que Italia contó muy pronto con una nada despreciable cantidad de salas expresamente dedicadas a las proyecciones: “En 1907 hay ya 500 salas de cine en todo el territorio y el cine es un gran negocio” (Vidal, 2007, p. 159).

Otro gran condicionante positivo propio es que, para ahorrar tiempo y dinero en su desarrollo y saltarse la fase lógica del aprendizaje, las empresas italianas realizaron diversas operaciones de lo que hoy entenderíamos como espionaje industrial. Semejante idea, que podría escandalizar en nuestros días, era algo habitual en los momentos iniciales de la Historia del Cine, sobre todo debido a unas normas aún poco definidas en términos de legislación, autoría o patentes. Las productoras cinematográficas italianas se lanzaron pues a copiar modelos de gestión del trabajo y técnicas que ya habían dado resultados positivos en Francia, además de contratar directamente personal francés para aprovecharse de su mayor experiencia en el medio (Brunetta, 1998, pp. 75-76). De entre los profesionales franceses contratados por empresas italianas, un caso ilustre es Gaston Velle (1868-1953), que llegó a Italia aportando los secretos de la empresa pionera Pathé (Pinel, 2010, p. 85). Resulta curioso también cómo la Itala Film se jactaba de haber contratado personal francés, una maniobra que terminó en los tribunales:

[La Itala Film] se erige en paradigma de la emancipación industrial italiana al aglutinar a todos los emisarios de la Pathé en la nueva firma autóctona creada en 1906; hecho que obligaría a la pionera casa francesa a querrellarse por una publicidad irreverente que se enorgullecía de disponer de un personal técnico escogido entre lo mejor de la Sociedad Anónima Pathé Frères de París (Pérez, 1990, p. 5).

El proceso de unificación por el que surge el Reino de Italia concluyó en 1870 (sus fronteras eran muy similares a las actuales, con la excepción del Trentino y de Trieste, que se añadirían definitivamente tras la Primera Guerra Mundial), poco más de treinta años antes de que la industria cinematográfica italiana alzara el vuelo. Ante semejante coyuntura sociopolítica, un país de tan corta existencia aprovechó el nuevo medio como una importante manifestación cultural que aglutinara y apoyara su joven espíritu nacionalista. Además, durante el siglo XIX y a inicios del XX se constató a nivel mundial un gran interés por la Historia y el conocimiento del pasado, un hecho que influiría de manera decisiva en distintas manifestaciones artísticas o culturales, como la novela histórica o la pintura historicista. En esta coyuntura favorable al interés en la representación o rememoración del pasado, el cine italiano respondería, como hicieron también otras cinematografías coetáneas, con obras afines a esta afición histórica.

Todos los condicionantes mencionados provocaron que las películas de recreación histórica se convirtieran en uno de los filones preferidos por la temprana industria cinematográfica italiana y por el público nacional. La lógica dictó pues que la primera película no documental y con argumento propio realizada en Italia no solo aludiera al pasado, sino también precisamente a un hecho determinante en su historia nacional. En efecto, *La presa di Roma* (Filoteo Alberini, 1905), realizada en la empresa cinematográfica Alberini e Santoni, conmemoraba el 35 aniversario de la entrada de las tropas de la casa de Saboya en Roma en 1870, reflejando este hecho culminante del proceso de unificación italiana (Figura 1).



Figura 1. *La presa di Roma* (Alberini, 1905).
Fuente: Fondazione Cineteca Italiana (Canal Vimeo).

El hecho de que el primer argumento original de una película producida en Italia fuera una recreación del pasado demostraba un interés histórico y anunciaba lo que estaba por venir en la industria cinematográfica nacional. Desde entonces, en los primeros pasos del cine italiano se dio gran importancia a la recreación de etapas, hechos singulares o personalidades que tuvieran cierta relevancia en términos históricos, políticos o culturales en Italia. Por ejemplo, las sólidas tradición y producción literarias apoyaban una temática tan ilustre como el esplendor de las ciudades italianas

durante la Edad Media o el Renacimiento, así como sus personajes más notorios. Y otra de las épocas más recurrentes, con importantes y claras connotaciones políticas para entender la Italia de ese presente del *Primo Novecento*, fue precisamente el aún cercano *Risorgimento*, el mencionado proceso de unificación nacional.

Otro elemento externo también influyó de manera decisiva en el gran interés de este pionero cine italiano por las cintas históricas: el éxito mundial de las películas de la productora francesa Le Film d'Art. Las cintas de esta empresa basaban sus argumentos en textos de conocidos novelistas y dramaturgos, o de clásicos universales, y se caracterizaban por planteamientos teatrales para su puesta en escena, con acciones estáticas delante de decorados basados en telones pintados, además de contar como intérpretes con grandes figuras del teatro. Atendiendo al éxito de estas películas, el incipiente cine italiano aprovechó sus características de manera rápida y efectiva, lo que generó tanto éxitos internos como algún reconocimiento desde ambientes intelectuales franceses. Es el caso de Jules Claretie (1840-1913), administrador general de la Comédie Française, que había podido visionar durante una estancia en Italia *Il Conte Ugolino* (Giuseppe de Liguoro/Giovanni Pastrone, 1908/1909¹), basada en un pasaje de *L'Inferno* de Dante Alighieri, y demostró su admiración por ella en unas declaraciones al diario parisino *Le Temps*: "¡El Dante en cine! Parece increíble. Es una realidad y el resultado es verdaderamente artístico" (Jeanne & Ford, 1995, pp. 42-43).

El ejemplo de las recreaciones históricas de Le Film d'Art apuntaló una de las particularidades más destacables de la industria cinematográfica italiana pionera: la rapidez con la que se superó la consideración del nuevo medio como mero entretenimiento de clases populares para abrazar pronto una identidad propia como representación artística. Esto permitió llamar la atención de públicos más cultos como la burguesía o la nobleza, clases sociales acostumbradas por entonces a contenidos más intelectuales. De hecho, este planteamiento introdujo una variable que influyó bastante en las preferencias de la producción italiana del momento, ya que a finales de la primera década del siglo XX diversos miembros de las clases más pudientes del país (sobre todo de la aristocracia) se interesaron por invertir en la industria cinematográfica. Tal línea de mecenazgo aumentó los presupuestos de las películas y, por extensión, su metraje y los medios disponibles. E incluso permitió seguir aumentando el recurso a argumentos más cultos y artísticos, alejados del mero entretenimiento (Brunetta, 2008, pp. 49-53).

En este proceso de dignificación del Cine como arte autónomo Italia aportó también un importante elemento local que permitía superar las puestas en escena estáticas de Le Film d'Art: el gran peso de la ópera en la cultura italiana. Las espectaculares escenografías de la tradición operística del país, mucho más dinámicas y versátiles que los telones pintados, abrieron al cine italiano el camino de la búsqueda de la tridimensionalidad. Los telones planos de los fondos comenzaron entonces a combinarse en los espacios escénicos preparados para los rodajes con elementos en volumen y tres dimensiones. El punto

1 Existen dudas sobre fechas o autoría en muchas producciones de los inicios del Cine. Sin ánimo de ser demasiado exhaustivo, se reflejan solo si es necesario.

de vista de la cámara se enriquecía de ese modo y adquiría libertad para explorar el escenario o moverse entre los intérpretes, dando lugar de manera inmediata a un enriquecimiento de los encuadres y a una mayor complejidad y versatilidad narrativa. Al mismo tiempo, los intérpretes tenían más posibilidades de movimiento y, por consiguiente, mayor libertad para desenvolverse en el espacio escénico, algo que además relajaba en parte la exagerada expresividad física necesaria en unas películas aún sin posibilidad de diálogos sincronizados hasta finales de la década de 1920. De este modo, aunque la industria cinematográfica italiana había comenzado su desarrollo unos diez años más tarde que otros polos mundiales de producción importantes, alcanzó unas cotas de innovación narrativa sin precedentes y mucho más avanzadas, consiguiendo “liberarse de los condicionamientos de los códigos teatrales” (Brunetta, 1998, p. 85) y convertirse “en una especie de *film d'art* potenciado” (Lacolla, 2008, p. 32).

3. La gloriosa etapa del *Kolossal*

3.1. Planteamiento y nacimiento del *Kolossal*

Además de haber conseguido que el Cine fuera considerado un producto cultural y artístico con un público potencial muy variado, y de haber logrado los avances escenográficos y narrativos por influjo de la tradición operística, Italia tenía otra particularidad de difícil parangón en otros países: una enorme herencia material y cultural de la Antigüedad, en especial del esplendor de la Roma Antigua. Una presencia tan notable de restos arqueológicos y materiales, principalmente romanos, pero también de otras etapas históricas o culturas, era un excelente catálogo visual e incluso un estupendo y versátil muestrario de localizaciones en las que rodar. Además, un gran repertorio de manifestaciones culturales y de tradiciones ancestrales había pervivido a lo largo de los siglos en el imaginario popular italiano. La industria cinematográfica y el público potencial del país eran por tanto muy conscientes de que esta gloriosa etapa del pasado era un referente de esplendor muy valioso para un país tan joven. La Antigua Roma se convertía así en una “Edad de Oro” recurrente para el cine italiano, a la vez que respondía al gran interés en la Historia y en el conocimiento del pasado de esos inicios del *Primo Novecento*.

El escenario cultural y sociopolítico de Italia era muy favorable, por todas las razones planteadas, a la proliferación de las películas de recreación histórica. Las productoras italianas tenían pues el camino expedito para crear ambiciosas cintas históricas, con tramas ambientadas principalmente en la Antigüedad y sobre todo en la Roma Antigua. Poco a poco, las películas fueron marcando hitos, superando a las precedentes con presupuestos cada vez mayores, decorados cada vez más monumentales y más conseguidos, extras cada vez en mayor número y metrajes cada vez más abultados. Además, la industria cinematográfica italiana aprovechó dos importantes aspectos económicos que le permitieron continuar superándose paulatinamente: una mano de obra barata y el ahorro en electricidad favorecido por una gran disponibilidad de luz natural en los estudios o en las localizaciones de exteriores (Vidal, 2007, pp. 160-163). El resultado de toda esta coyuntura favorable fue una carrera de superación durante algunos años que dejó para la posteridad un buen número de espectaculares producciones de cine histórico definidas en su conjunto como *Kolossal*, Cine Épico Italiano Mudo, “grandes máquinas” (Lillo

Redonet, 1994, p. 16) o “film-mamut” (Gubern, 2006, p. 73). Se trata de la primera gran etapa de la Historia del Cine para la representación de la Antigüedad (además, el nutrido corpus resultante fue el responsable de muchos de los estereotipos de la Historia Antigua que han llegado al imaginario cultural mundial).

Estas películas históricas se convirtieron de repente en reclamos para públicos masivos en Italia, dando lugar a un éxito inmediato que también trascendió las fronteras nacionales para convertirse en deseados objetos de consumo en todo el mundo, lo que confirmaba sin duda la puesta al día de la industria cinematográfica italiana, a pesar del retraso en su desarrollo y haber podido alcanzar e incluso superar a nivel productivo a las grandes cinematografías. Al mismo tiempo, el éxito de estas ambiciosas recreaciones históricas en mercados extranjeros permitió la extensión comercial del cine italiano. La combinación de ese potencial productivo y una balanza comercial muy positiva se vio acompañada de un paulatino aumento de presupuesto para cada película, ya que las productoras italianas, animadas por la exitosa distribución de sus cintas en mercados tan importantes como el estadounidense, incluso fueron capaces de solicitar anticipos de financiación en el exterior (Brunetta, 2008, pp. 55-56).

3.2. Desarrollo general del *Kolossal*

La película que marca el inicio de esta etapa es *Los últimos días de Pompeya* (*Gli ultimi giorni di Pompei*, Luigi Maggi, 1908), conocida también como *La ciudad destruida* o *La destrucción de Pompeya*, adaptaba la conocida novela *Los últimos días de Pompeya* (*The Last Days of Pompeii*, Edward Bulwer-Lytton, 1834). Fue una producción que ya presentaba una paradoja cultural, repetida en numerosas recreaciones de la Antigüedad realizadas por entonces en Italia: la preferencia por la adaptación de grandes relatos de escritores foráneos del siglo XIX, como Bulwer-Lytton o Sienkiewicz (Torres, 1994, pp. 12-13). Esta decisión, que obviaba en la mayoría de ocasiones a los clásicos grecorromanos o a ilustres representantes de la literatura italiana, podría haber respondido a la búsqueda de un mayor abanico de público potencial y a querer sumar a las capas más ricas e ilustradas en Italia y el resto del mundo (Wyke, 1997, p. 25). Y su éxito nacional e internacional (Figura 2) animaría al resto de productoras italianas a interesarse preferentemente por evocaciones cinematográficas del mundo grecorromano (España, 2009, p. 45).



Figura 2. *Gli ultimi giorni di Pompei* (Maggi, 1908). Fuente: Museo Nazionale del Cinema (Cineteca, Canal Vimeo).

Su director, Luigi Maggi (1867-1946), uno de los grandes nombres de los inicios del cine italiano, fue el responsable de otras reconstrucciones de la Antigüedad. Por ejemplo, *Nerone / Nerone o l'incendio di Roma* (1909), de gran impacto nacional e internacional, es una cinta de gran esfuerzo escenográfico, con decorados detallistas y respetuosos con el arte romano, con algunas características asociadas al emperador Nerón, como el incendio de Roma, los martirios de cristianos o las orgías, que se convertirían en estereotipos repetidos con posterioridad².

Muchas de las producciones históricas de este cine italiano pionero se centraban en recreaciones de diversos aspectos de la Roma Antigua, ese referente glorioso para la aún joven Italia. Así, encontramos relatos mitológicos o legendarios como *Il ratto delle Sabine* (Ugo Falena, 1910), ambientaciones en la etapa de la monarquía como la coproducción franco-italiana *Tarquinius Superbus*³ (1911), retratos de la época republicana como *Spartaco* (Oreste Gherardini, 1909), narraciones de la etapa imperial como *Poppea ed Ottavia* (1911), hasta llegar a películas ambientadas en la Antigüedad Tardía y la transición hacia la Edad Media, como *Alboino e Rosmunda* (Ernesto Maria Pasquali, 1909).

Pero este cine italiano interesado en la recreación del pasado no se limitaba a la antigua Roma, sino que podía también retratar otras civilizaciones o culturas destacadas de la Antigüedad, como Cartago o Mesopotamia, como ya apuntan algunas producciones de Luigi Maggi anteriormente mencionadas. Evidentemente, la literatura clásica, la mitología o el conocimiento histórico propiciaron que la Antigua Grecia inspirara también muchas producciones italianas del momento. Con base mitológica o legendaria, cabe destacar la muy meritoria *L'Odissea* (Francesco Bertolini, Adolfo Padovan y Giuseppe de Liguoro, 1910), realizada en el seno de la productora Milano Films, que en poco más de media hora de metraje adaptaba la *Odisea* de Homero de una forma bastante resumida, pero con un encomiable esfuerzo de producción y puesta en escena que contó con localizaciones casi totalmente de exteriores y con unos efectos mecánicos y pirotécnicos muy cuidados⁴. Por su parte, las producciones de contexto bíblico o que retrataban los primeros tiempos del cristianismo resultaban lógicas en un país de tan sólida tradición católica⁵. Con evidente contenido cristiano, aunque ambientada en el Imperio Bizantino del siglo VI, destaca *Teodora, imperatrice di Bisanzio* (Ernesto Maria Pasquali, 1909).

Una de las figuras de mayor renombre en los primeros años del cine italiano es Giovanni Pastrone (1883-1959), un personaje considerado de hecho como una figura capital para los comienzos del cine mundial. Además de llevar a cabo diversas labores como actor, guionista, productor y

2 Otras películas dirigidas por él, con ambientación en la Antigüedad, son *La vergine di Babilonia* (1910), *Didone abbandonata* (1910), *Lo schiavo di Cartagine* (codirigida con Arturo Ambrosio, 1910) o *Delenda Carthago! / La distruzione di Cartagine / La caduta di Cartagine* (1914); cabe mencionar también su *Satana, il dramma dell'umanità* (1912), cuyo argumento pasa por distintas épocas históricas, incluidos los tiempos de Jesús de Nazaret.

3 Conocida también como *Tarquinio il Superbo* en Italia y *Tarquin le Superbe* en Francia.

4 Otras producciones italianas situadas en la Grecia Antigua con base histórica son *La morte di Socrate* (1909) o *Saffo (Scene dell'antica Grecia)* (Oreste Gherardini, 1909).

5 Son muchos los ejemplos, como *La martire pompeiana / Martire di Pompei* (Giuseppe De Liguoro, 1909), *In hoc signo vinces / In questo segno vincerai* (Nino Oxilia, 1913) o *I misteri delle catacombe / Fabiola* (Eugenio Perego, 1913).

director, Pastrone es uno de los primeros “hombres para todo” del cine italiano y, desde su puesto de administrador de la Itala Film (a partir de 1908), fue el “creador de un modelo de industria que abarcaba todo el proceso, desde la escritura del guión hasta la distribución y exhibición de la película” (Vidal, 2007, p. 171). A pesar de que no dirigió muchas películas, y en muchas ocasiones bajo el seudónimo de Piero Fosco, debe ser reconocido como uno de los grandes cineastas del momento, cuyos logros principales corresponden a cintas de género histórico ambientadas en la Antigüedad, comenzando por *Giulio Cesare / Brutus* (1909). Su primer gran éxito llegaría con *La caduta di Troia* (1910), temprana adaptación de *La Ilíada* de Homero, codirigida por Luigi Romano Borgnetto, que fue calificada entonces como una “gran producción cinematográfica histórico-mitológica con centenares de figurantes, escenas monumentales y poderosas escenas del incendio” (Toffetti, 1995, p. 63). Su gran esfuerzo de producción, poco común para la época, con una cuidada puesta en escena, dejaba ya bien patente que para Pastrone la escenografía tenía más importancia en la narración que la actuación de los intérpretes, convirtiéndose en sí misma en una especie de Caballo de Troya al ser uno de los primeros títulos que popularizó el modelo del *kolossal* italiano en el resto del mundo, especialmente en Estados Unidos (Pinel, 2010, p. 109).

Otro nombre ilustre de las primeras décadas del cine italiano es Enrico Guazzoni (1876-1949), que comenzó su prolífica carrera en la productora romana Cines en 1907 y aportó su formación previa en pintura y dibujo para especializarse en películas de recreación histórica con puestas en escena y decorados muy esmerados. En su haber cuenta con cintas ambientadas en la Antigua Roma, como *Brutus* (1910) o *Agrippina* (1911), de temática bíblica, como *Los Macabeos* (*I Maccabei*, 1911), o situadas en el Antiguo Egipto, caso de *La esposa del Nilo* (*La sposa del Nilo*, 1911) y *La rosa de Tebas* (*La rosa di Tebe*, 1912)⁶. Pero en esta etapa su obra más conocida es *Quo vadis?* (1912/1913), una adaptación de la novela homónima ambientada en la Roma de Nerón escrita por el polaco Henryk Sienkiewicz, quien “se querellaría con Enrico Guazzoni por los derechos de autor, cedidos a la Société Générale de Cinématographie, de París, en 1908” (Caparrós Lera, 2003, p. 32). Muchos la consideran como la primera gran superproducción del cine italiano y la primera cinta merecedora de ser denominada como *kolossal*, debido a unas cifras de presupuesto y metraje mucho mayores de lo normal en la época (medio millón de liras y ciento veinte minutos de duración), además de una espectacular puesta en escena y un tratamiento de las masas de figurantes nunca visto con anterioridad que dio lugar a escenas memorables como la carrera de cuadrigas, el incendio de Roma o el martirio de los cristianos en el circo (Torres, 1994, p. 13). El enorme éxito entre el público italiano propició que se exhibiera ininterrumpidamente durante veinte años en las pantallas nacionales, mientras que a nivel internacional también tuvo un impacto considerable (Vidal, 2007, p. 166), destacando su acogida triunfal en Estados Unidos cuyo público cinematográfico parecía dispuesto desde entonces a ser “colonizado por el cine italiano” (Brunetta, 1998: 81). Posteriormente, Guazzoni dirigió también otras cintas de ambientación antigua, como *Marcantonio e Cleopatra* (1913), muy estimada por él mismo:

6 Conocida también como *Ramses re d'Egitto* o *Ramsete, re dell'Egitto*.

“Se me ofrecía la ocasión de mostrar a los espectadores los lugares más característicos de la antigua Roma y del antiguo Egipto que alguna vez impresionaron nuestra imaginación. [...] Intentaré que el más pequeño detalle sea conforme a la más estricta verdad histórica” (Vidal, 2007, p. 165).

Mario Caserini (1874-1920) es otro autor importante de esta etapa del cine italiano, trabajando en algunas de las productoras pioneras italianas, como Cines, Ambrosio o Gloria. De su factura son producciones históricas ambientadas en la Antigüedad, siendo su título más destacable *Los últimos días de Pompeya* (*Gli ultimi giorni di Pompei*, 1913), nueva adaptación de la novela de Bulwer-Lytton codirigida con Eleuterio Rodolfi, que obtendría gran éxito a nivel mundial por su calidad y audacia, justificadas por meritorias escenas de masas y algunos planos arriesgados rodados con fieras salvajes⁷.

Merece ser mencionado también Giovanni Enrico Vidali (1869-1937), profesional versátil de carrera prolífica. En relación con estas recreaciones de la Antigüedad destacan dos películas suyas en la década de 1910: la primera, en codirección con Ubaldo Maria del Colle, es *Jone / Gli ultimi giorni di Pompei* (1913), otra nueva adaptación de Bulwer-Lytton; la segunda, una espectacular cinta de acción de enorme éxito nacional e internacional, es *Spartaco, ovvero il gladiatore della Tracia* (1913), una de las primeras ocasiones en las que aparecía este personaje tan recurrente en el cine mundial, interpretado esta vez por el forzudo Mario Guaita (alias “Ausonia”), cuyo lucimiento de músculo para hacer las veces del rebelde Espartaco fue una novedad que ayudaría al éxito de la cinta (Lapeña Marchena, 2002, pp. 58-60).

Evidentemente la corriente de recreación histórica de este cine italiano pionero no se limitó a la Antigüedad y se interesó también por otras cronologías, normalmente atendiendo a algún elemento artístico o cultural que asegurara el interés del público y, por extensión, el éxito en la venta de entradas. Una de las fuentes más recurrentes para los argumentos de películas históricas fue la Literatura, tanto la épica como el teatro y, por supuesto, la novela histórica decimonónica, recurriendo la mayoría de adaptaciones a obras de autores extranjeros, aunque no faltaron también algunas de italianos. En este sentido, la labor de la productora Film d'Arte Italiana, surgida como espejo de la francesa Le Film d'Art, es el paradigma de las adaptaciones literarias en este cine italiano de los inicios del *Primo Novecento*. Entre sus producciones, con ambientaciones en diversos segmentos cronológicos, pueden mencionarse adaptaciones de Shakespeare, Dumas, Hugo o Mérimée⁸.

Otras productoras italianas del momento tomaron también textos literarios como fuente para sus argumentos de recreación del pasado: no podía faltar así el recurso a la obra cumbre de la literatura italiana, el poema clásico *La Divina Comedia* (*Divina Commedia*), escrito por Dante Alighieri en el siglo XIV y adaptado parcialmente en *L'Inferno* (Giuseppe de Liguoro, 1911). Otra obra destacada de la

7 Otros títulos ambientados en la Antigüedad, en esta etapa de la producción de Caserini, son *Mesalina* (*Messalina*, 1910), *Catilina* (1910), *Antígona* (*Antigone*, 1911), *La distruzione di Carthago* (1912) o *Nerone e Agrippina* (1913).

8 Ejemplos de ello son *Otello* (Ugo Falena y Gerolamo Lo Savio, 1909), *La signora delle camelie* (Ugo Falena, 1909), *Carmen* (Gerolamo Lo Savio, 1909), *Rigoletto* (Gerolamo Lo Savio, 1910) o *Romeo e Giulietta* (Ugo Falena, 1912).

literatura italiana es el poema épico *La Jerusalén liberada* (*La Gerusalemme Liberata*), escrito en el siglo XVI por Torquato Tasso y ambientado en las Cruzadas, que inspiraría dos adaptaciones homónimas por parte del ya mencionado Enrico Guazzoni en 1910 y 1913. Si hablamos de argumentos basados en ilustres autores foráneos, pueden mencionarse títulos como *Il Conte di Montecristo* (Luigi Maggi y Arturo Ambrosio, 1908) a partir de la conocida novela de Alexandre Dumas, o *El talismán* (*Il talismano*, 1911)⁹, adaptando la novela homónima de Sir Walter Scott. Por último, ya fuese a partir de textos literarios o del conocimiento histórico, el cine italiano vio en sus primeros tiempos la necesidad de recrear la etapa en la que se había formado como estado-nación, el *Risorgimento* (Brunetta, 2008, p. 200). Con argumentos situados durante el proceso de unificación pueden nombrarse títulos como *Il tamburino sardo* (Umberto Paradisi, 1911), *I Mille* (Alberto Degli Abbatì, 1912) o *I Carbonari* (Gustavo Serena, 1912).

3.3. La cumbre del *Kolossal*: *Cabiria*

El desarrollo de estas películas históricas italianas llegaría a su punto culminante de producción y de éxito planetario con *Cabiria* (*Cabiria, visione storica del terzo secolo a. C.*, Giovanni Pastrone, 1914). Para un análisis pormenorizado de esta película, que excede las intenciones de este artículo, remito a Dávila Vargas-Machuca (2017). Fue la primera gran superproducción o *blockbuster* de la Historia del Cine, superando en metraje y en recursos materiales, técnicos y económicos a todas las películas precedentes. Su duración inaudita hasta entonces, de entre dos y tres horas según las copias y noticias que nos han llegado, era el resultado de un rodaje igualmente increíble de “seis meses, en una época en la que muchos filmes se terminaban en cuestión de días” (Cousins, 2011, p. 47). Otros aspectos derivados de su enorme esfuerzo de producción fueron: el uso de soluciones técnicas muy avanzadas, gigantescas escenografías, localizaciones en grandiosos exteriores (de Sicilia, los Alpes o Túnez) y un trabajo espectacular en escenas multitudinarias. En términos económicos, representó el mayor esfuerzo de toda la época muda en Italia con un presupuesto de un millón de liras, que aproximadamente multiplicaba por veinte la media de la época en el cine del país (Figura 3).



Figura 3. Título de la película. *Cabiria* (Pastrone, 1914).

9 Conocida también como *Riccardo Cuor di Leone*.

Cabiria marcó también el colofón al camino emprendido por el cine italiano para alejarse de su consideración inicial de mero entretenimiento de clases populares y alcanzar la categoría de hecho artístico autónomo con suficientes calidad y aliciente para ser apreciado por estratos sociales acostumbrados a manifestaciones artísticas más cultas como la literatura o la ópera. De hecho, su increíble esfuerzo económico y sus aspiraciones artísticas provocaron que su productora, la Itala Film, realizara un complejo plan de *marketing* no exento de engaños para añadir prestigio y generar un gran impacto mediático que desembocara en mayores beneficios. *Cabiria* “logra una síntesis nueva y potencialmente perversa entre capital y espectáculo, [y] es también la primera película que recurre sistemáticamente a la simulación y a la mentira para llevar adelante formas de autopromoción y de publicidad más radicales e incisivas” (Bertetto, 1990, p. 21). Siguiendo este plan, Giovanni Pastrone, que fue realmente el productor, escenógrafo, guionista y director de la película, se quitó importancia y apostó por el producto. Como ya había hecho en otras ocasiones, adoptó el seudónimo de Piero Fosco y designó como autor principal a Gabriele D’Annunzio (1863-1938), considerado como la personalidad intelectual y artística más importante de Italia a finales del siglo XIX y principios del XX. Por su parte, D’Annunzio aceptó seguir el plan sobre todo porque las cincuenta mil liras que se le ofrecían aliviarían su delicada situación económica (Brunetta, 1998, p. 87; Vidal, 2007, p. 166). Así, a pesar de haber creado solo los nombres de los personajes ficticios y haber modificado a su estilo los intertítulos, fue presentado también como autor del argumento, de la escenografía e incluso de la puesta en escena. Además, fue también el responsable del subtítulo “*Visione storica del terzo secolo a. C.*”, otra forma de crear poso cultural al mencionar un interés histórico implícito. Para continuar dignificándola como producto cultural de alta consideración, la música que acompañaría las proyecciones de *Cabiria* fue encargada al prestigioso compositor Ildebrando Pizzetti (1880-1968).

Esta “visión histórica” toma como contexto la Segunda Guerra Púnica (218-201 a. C.) y se acerca a destacados aspectos de este conflicto entre Roma y Cartago. Para ello, el argumento se apoyó en diversas fuentes clásicas, sobre todo Polibio y Tito Livio, mostrando hechos como el paso de los Alpes por Aníbal y su ejército o el asedio de Siracusa y la intervención de Arquímedes con sus espejos ustorios. Pero el armazón principal del argumento es una historia romántica ficticia en la que se pueden advertir influencias de algunas novelas históricas, como las ya mencionadas *Los últimos días de Pompeya* y *Quo vadis?*, pero también de *Salambó* (*Salammbo*, Gustave Flaubert, 1862) y, en especial, de *Cartago en llamas* (*Cartagine in fiamme*, Emilio Salgari, 1908). La narración contiene algunos personajes prototípicos que serían reproducidos hasta la saciedad en el cine histórico posterior, como el esclavo forzado bonachón y defensor de los débiles (Maciste), el héroe enamorado (Fulvio Axilla), la joven misteriosa (Cabiria-Elissa), el malvado sacerdote (Karthalo) o el traidor (Bodastoret) (Brunetta, 2008, p. 212).

En relación con su argumento y con el contexto de la Italia contemporánea a su realización, *Cabiria* es “una película nacional hecha a medida, que se sirve de la Historia para imprimir en el espíritu del pueblo italiano la conciencia de un pasado imaginario y glorioso” (Sand, 2004, p. 234). El joven país

acababa de expandirse entre 1911 y 1912 al conquistar Tripolitania y Cirenaica (la zona costera de la actual Libia), por lo que las victorias de Roma en África eran el modelo a seguir para el recién inaugurado colonialismo italiano, mientras que la evocación del poder romano sería también una “glorificación de Occidente frente a los bárbaros” (Ferro, 2008, p. 20).



Figura 4. Decorados realistas. *Cabiria*
(Pastrone, 1914).

Con respecto a su escenografía, *Cabiria* también es la culminación del proceso del cine italiano para abandonar la bidimensionalidad de los telones pintados y convertir los decorados en espacios cada vez más realistas y dinámicos, de modo que los intérpretes actuaran de forma más natural y la cámara tuviera mayor libertad de movimiento (Figura 4). El escenógrafo Camillo Innocenti diseñó estructuras de tamaño natural, gigantescas arquitecturas construidas con enormes armazones de madera sobre los que se colocaban paneles de cartón piedra para simular las calidades. El decorado paradigmático de la película es el templo de Moloch en Cartago, cuya arquitectura exótica, desmesurada e incluso monstruosa y amenazadora presenta una “puerta-boca” que emula la efigie del dios, mientras en su interior predominan los claroscuros y el centro de las miradas es la feroz estatua del dios, que “devora” a sus víctimas, a través de una abertura en el pecho, con el fuego de su interior.

En el terreno técnico, hay que mencionar la decisiva participación del aragonés Segundo de Chomón (1871-1929), uno de los pioneros de la técnica cinematográfica y del género fantástico, con dilatada experiencia en España, Francia e Italia (Vargas-Machuca, 2016). Su maestría se tradujo en novedosos e influyentes avances técnicos, como el desarrollo de la movilidad del punto de vista de la cámara mediante su invento del *carrello*¹⁰, un rudimentario “carrito” con ruedas sobre el que se dispuso una cámara y con el que se pudieron realizar los primeros *travellings* de la Historia del Cine, los primeros movimientos conscientes de la cámara para explorar el espacio escénico. Se incide en que son *travellings* conscientes y dirigidos, puesto que hay ejemplos precedentes de cámaras a bordo de medios de transporte en movimiento (Vargas-Machuca, 2016, p. 224). La espectacular escenografía

¹⁰ Su autoría no está clara, ya que fue patentado o bien por Pastrone en solitario o bien conjuntamente con Chomón en 1912 (Toffetti, 1995, p. 65).

adquiría así mayor profundidad y protagonismo, se hacía más verosímil dando la sensación de relieve y permitía mayor interacción entre los elementos encuadrados, dando un paso decisivo hacia la dinámica visual propia del cine posterior. Chomón también aportó su pericia técnica en el uso de la iluminación artificial y especialmente en diversos efectos pirotécnicos o trucajes visuales de gran calidad en escenas memorables como el incendio de la escuadra romana por los espejos ustorios de Arquímedes o el sueño premonitorio de Sofonisba.

Cabiria es la realización cinematográfica de la obra de arte total o *Gesamtkunstwerk* “imaginada y teorizada por Richard Wagner a finales del siglo XIX” (Brunetta, 1998, p. 88), cuyo inmediato éxito a nivel mundial sentó las bases del dominio italiano de los mercados cinematográficos hasta la crisis provocada por la Primera Guerra Mundial. Además de constituir un modelo de gran influencia para el cine ambientado en la Historia Antigua, generó una gran influencia en personajes, decorados e iconografía del cine posterior. Es indudable su impacto en David W. Griffith, especialmente en su aclamada *Intolerancia* (*Intolerance: love's struggle throughout the ages*, 1916), así como en algunas cintas históricas de Cecil B. DeMille, en los grandes movimientos de masas que perfeccionó Eisenstein (Alberich, 2009, p. 30.), en las fastuosas y colosales reconstrucciones del Mundo Antiguo realizadas en el Hollywood de mediados del siglo XX o en el péplum italiano de las décadas de 1950-1960. Merece una mención especial el personaje de Maciste, que recogía el tipo de forzudo surgido con el *Ursus de Quo vadis?*, pero que serviría de prototipo a seguir a partir de entonces por personajes análogos del cine histórico como Sansón, Hércules, otros Ursus o incluso el propio Maciste de toda una serie de películas posteriores.

4. La crisis del cine italiano hasta la llegada del fascismo

El gran éxito de *Cabiria* ayudó a que el cine histórico italiano y sus colosales recreaciones de la Antigüedad siguieran dominando las pantallas de todo el mundo, incluso después del inicio de la Primera Guerra Mundial en julio de 1914. De hecho, la inicial neutralidad del Reino de Italia en la Gran Guerra permitió que su producción cinematográfica no se detuviera, y el poderoso tirón de la superproducción de Pastrone animó a producir en el mismo año otras recreaciones de la Antigüedad como *Salambò* (Domenico Gaido), *Teodora* (Roberto Roberti) o *Cayo Julio César* (*Cajus Julius Caesar / Giulio Cesare*, Enrico Guazzoni).

Pero en mayo de 1915 Italia entra en el conflicto mundial tras declarar la guerra al Imperio Austro-Húngaro, al Imperio Alemán, al Imperio Otomano y a Bulgaria, posicionándose junto a la Triple Entente (Francia, Reino Unido e Imperio Ruso) y sus aliados. Las lógicas consecuencias negativas en la economía italiana en general dieron un vuelco al esplendor de la boyante industria cinematográfica, que sufrió unos efectos devastadores, por ejemplo tras la movilización masiva de soldados para el frente alpino, lo que mermó la posibilidad de contratar personal. Los abultados presupuestos a los que habían llegado en años precedentes las cintas históricas colosales no pudieron hacer frente, en esta coyuntura bélica, a la huida de las inversiones de las clases pudientes en la industria cinematográfica.

Además, mientras el público nacional estaba saturado de producciones históricas y comenzaba a darles la espalda en las salas italianas, comenzó el desembarco masivo en ellas de producciones provenientes de Estados Unidos.

Para el cine italiano, la Primera Guerra Mundial también “marca el nacimiento y el máximo apogeo del fenómeno del “divismo”, de la aparición y consolidación de una serie de actrices que obtienen grandes éxitos populares y a las que se conoce con el nombre genérico de divas” (Torres, 1994, p. 19). Actrices provenientes del teatro o con alguna experiencia previa en el Cine (Lyda Borelli, Francesca Bertini, Pina Menichelli, Italia Almirante Manzini, Rina de Liguoro, las hermanas Lydia y Letizia Quaranta, etc.), se convierten en verdaderas estrellas caprichosas que buscan interpretaciones premeditadamente exageradas y que finalmente arruinarán a unas productoras ya de por sí heridas de muerte: “La mascarada histórica se trastorna en histérica y aparece la gesticulante diva, que va a causar enormes e irreparables estragos desde las pantallas italianas” (Gubern, 2006, p. 76). En mucha menor medida alcanzaron fama los intérpretes masculinos, pero resulta curioso que muchos de ellos doblaban sus funciones como actores y como directores.

Toda esta crisis provocó una lógica disminución de películas históricas en comparación con el esplendor del periodo entre 1908 y 1914, y durante los años del conflicto la representación cinematográfica de la Antigüedad deriva hacia argumentos de inspiración religiosa, con alguna contada excepción como *Saffo* (Aldo Molinari, 1918). Quizá el ejemplo más ilustre de estas cintas bíblicas, que se presuponen válvulas de escape frente a los horrores de la Gran Guerra, es *Christus* (Giulio Antamoro, 1916), que obtuvo un éxito considerable,

[...] y durante muchos años fue la película de referencia sobre Jesucristo, por lo menos para la jerarquía católica; su última proyección pública fue en 1928, nada menos que sobre las paredes de la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén, pero en las dos décadas siguientes siguió explotándose en circuitos no comerciales (España, 2009, p. 59).

El propio Vaticano se interesó por estas películas religiosas, participando en la distribución exterior de *Christus* e incluso animando a la producción de alguna de ellas, como *Fabiola o los mártires cristianos* / *Fabiola o los mártires de la fe* (*Fabiola*, Enrico Guazzoni, 1918), adaptación de la novela homónima escrita por Nicholas Wiseman en 1834 (Gubern, 2006, p. 73). En el último año de la contienda, con ambientación en la Antigüedad, puede ser nombrada también *Atila* (*Attila*, Febo Mari, 1918).

Durante la Guerra el cine italiano no solo produjo recreaciones históricas de la Antigüedad, sino también ambientadas en otras cronologías que, de algún modo, tuvieran interés en el contexto bélico: las Cruzadas, por ejemplo, fueron abordadas en dos películas italianas, *La cruciata degli innocenti* (Alessandro Blasetti, Gino Rossetti y Alberto Traversa, 1917), melodrama religioso, y *La Gerusalemme liberata* (1918), la tercera ocasión en la que Enrico Guazzoni adaptaba el poema épico homónimo de

Torquato Tasso¹¹. A pesar de que no son estrictamente históricas, merece la pena recordar dos películas que recuperaban al personaje de Maciste más allá de *Cabiria* para situarlo en el contexto de la Gran Guerra, en *Maciste bersagliere* (Luigi Romano Borgnetto y Luigi Maggi, 1916) o en *Maciste alpino* (Giovanni Pastrone, 1917), sin olvidar la recreación onírica de un episodio bélico del conflicto mundial en *La guerra y el sueño de Momi* (*La guerra ed il sogno di Momi*, 1917) de Segundo de Chomón y Giovanni Pastrone (Figura 5).



Figura 5. *La guerra ed il sogno di Momi* (Chomón & Pastrone, 1917). Fuente: Museo Nazionale del Cinema (Cineteca, Canal Vimeo).

El escenario postbélico es desolador para la otrora brillante y boyante industria cinematográfica italiana, que vio cómo desaparecía la mayor parte de los beneficios provenientes del exterior, a la vez que muchas productoras cerraban y las nuevas que aparecían no podían afrontar los altos presupuestos consolidados. Al mismo tiempo, desde la crisis bélica, se había producido una saturación de cintas históricas y un cambio de gustos del público hacia otros géneros más realistas, como los dramas y melodramas protagonizados por grandes divas, o incluso el cine cómico. Para complicar aún más la supervivencia de grandes producciones históricas italianas, la irrupción del cine estadounidense en las salas europeas refrenda esos cambios productivos y de preferencias del público (Brunetta, 2008, p. 269). Existieron diversos intentos de concentración productiva y financiera para que la industria cinematográfica italiana volviera a ser competitiva, como la creación de la Unione Cinematografica Italiana y la FERT (Barroso, 2008, p. 9), pero la producción no dejaba de caer, ya que las temáticas y los modelos de entretenimiento habían cambiado demasiado, mientras que el cine italiano se había estancado (Brunetta, 2008, pp. 279-291).

A pesar de la enorme disminución de producciones y de la superación del modelo del *Kolossal*, tras la guerra hubo algunos títulos ambientados en la Antigüedad, como *Spartaco* (Pineschi, 1919),

¹¹ Con ambientaciones en épocas históricas posteriores cabe citar *Héctor Fieramosca* (Ettore Fieramosca, Domenico Gaido y Umberto Paradisi, 1915), *La dama de las camelias* (*La signora delle camelie*, Gustavo Serena, 1915) o *Ivan el Terrible* (Enrico Guazzoni, 1917).

Il mistero di Osiris (Aldo Molinari, 1919) o *Il canto di Circe* (Giuseppe de Liguoro, 1920). Además, los relatos bíblicos siguieron siendo recurrentes, como en el caso de *Giuliano l'Apostata* (Ugo Falena, 1919), la coproducción hispano-italiana *Redención / Redenzione / La Redenzione di Maria di Magdala* (Carmine Gallone, 1919), *La Sacra Bibbia* (Pier Antonio Gariazzo, 1920) o *Teodora la princesa esclava* (*Teodora*, Leopoldo Carlucci, 1921). Y con argumentos situados en otras etapas históricas, pueden mencionarse antes de la llegada del fascismo títulos como *Il sacco di Roma* (Enrico Guazzoni y Giulio Aristide Sartorio, 1920), *Il ponte dei sospiri* (Domenico Gaido, 1921) o *Dante nella vita e nei tempi suoi* (Domenico Gaido, 1922).

5.El cine histórico como herramienta del fascismo

Cuando Benito Mussolini llegó al poder en 1922, la situación de la industria cinematográfica italiana era catastrófica y no había remontado después del fin de la Primera Guerra Mundial: “La producción era casi nula y las 3227 salas de proyección de toda la nación no programaban más que filmes extranjeros” (Jeanne & Ford, 1995, pp. 185-186). A pesar de algunos intentos por parte del gobierno fascista de fijar cuotas mínimas obligatorias de películas italianas en las salas del país, o de la creación del ente público Istituto Luce como herramienta educativa e ideológica del régimen a través de sus noticiarios, la industria cinematográfica italiana no iba a ser capaz de volver a las glorias del *Kolossal*.

La inflación presupuestaria de las películas y los cambios de preferencias del público eran grandes obstáculos para abordar de nuevo el cine histórico. La única fórmula que parecía posible era aprovechar éxitos precedentes y crear nuevas versiones que, aunque todavía podían mostrar cierta espectacularidad, desgraciadamente carecían de propuestas narrativas o formales evolucionadas respecto a sus predecesoras. Antes de la llegada del sonoro hubo tres grandes ejemplos de estas películas históricas ambientadas en la Antigüedad. La primera es la ambiciosa *Mesalina* (*Messalina*, Enrico Guazzoni, 1923/1924), de gran éxito en Italia, entre otras razones por contar como protagonista con la diva Rina de Liguoro, y una de las pocas de esta época tardía del cine silente italiano con cierto impacto internacional (España, 2009, p. 73), que en 1935 contaría con una nueva versión sonorizada. La segunda es la coproducción italo-alemana *Quo Vadis?* (Gabriellino D'Annunzio y Georg Jacoby, 1924), un intento de reeditar el éxito de la versión de 1912 dirigida por Guazzoni, por lo que no se reparó en gastos y se contó con espectaculares decorados, centenares de extras y el gran actor suizo-alemán Emil Jannings como Nerón (Alberich, 2009, p. 36); pero, “pese a haber solicitado al propio Mussolini que escribiera los textos de los carteles que se intercalaban en la proyección, propuesta que el Duce rechazó” (Gracia Alonso, 2013, p. 89), y a pesar del gran esfuerzo productivo, resultó un fracaso que hirió de muerte a una industria cinematográfica italiana que pendía de un hilo y “acaba de hundir a la maltrecha productora Unione Cinematografica Italiana” (Torres, 1994, p. 14); de hecho, para abundar en las desgracias, hubo varios desafortunados episodios durante su rodaje como la muerte de un extra que interpretaba a un mártir cristiano, quien fue devorado en el decorado del circo por una leona “en un exceso de celo interpretativo” (España, 2009, p. 75). El tercer ejemplo, otra coproducción con Alemania, es *La ciudad castigada* (*Gli ultimi giorni di Pompei*, Amleto Palermi y Carmine Gallone, 1926),

una película que casi no evolucionaba respecto a los éxitos del *Kolossal* y que supuso “un espectacular desastre económico” (Solomon, 2002, p. 28).

En cuanto a otras producciones de cine histórico ambientadas en cronologías diferentes a la Antigüedad, el recurso a obras literarias o teatrales vuelve a ser recurrente en esta etapa previa a la llegada del sonoro¹² y también hay lugar para *biopics* de temática religiosa¹³, mientras que el *Risorgimento* vuelve a ser un referente ideológico en el cine mudo fascista, por ejemplo en *Cavalcata ardente* (Carmine Gallone, 1925).

La llegada del sonido sincronizado asestará “el puntillazo al cine histórico” (Pérez, 1990, p. 19), pero el régimen de Mussolini siguió pensando en él como una poderosa herramienta propagandística, lo que mantuvo el interés en la recreación del pasado con condicionantes ideológicos. Se priorizaron entonces argumentos sobre etapas o hechos relacionados directamente con el régimen, siendo un ejemplo paradigmático *Camicia nera* (dir. Giovacchino Forzano, 1933), una retrospectiva del nacimiento del Fascismo desde la Primera Guerra Mundial con motivo del décimo aniversario de la llegada al poder de Mussolini. En relación también con el nacionalismo italiano, diversos títulos recurrían al *Risorgimento*, como *Villafranca* (Giovacchino Forzano, 1933) o *1860* (Alessandro Blasetti, 1934), mientras que la coproducción italo-germana *Condottieri / Giovanni dalle Bande Nere* (1937)¹⁴ retrataba al *condottiero* renacentista Juan de Médicis (1498-1526). La tan ansiada expansión colonial de Italia tuvo su reflejo en algunas producciones cinematográficas que narraban hechos de actualidad, pero también en alguna recreación del pasado, como *La Gerusalemme liberata* (Enrico Guazzoni, 1934), cuarta adaptación del poema de Tasso por el mismo director (y primera sonora), que mostraba el choque entre lo occidental y lo oriental, en analogía con Italia y los países susceptibles de ser colonizados por ella, en su mayoría relacionados con la cultura oriental árabe. La Antigüedad quedaba aún lejos de las prioridades del régimen, y en estos inicios del sonoro hay solo algunos ejemplos que la toman como excusa, como la filmación teatral *Nerone* (1930) de Alessandro Blasetti (España, 2009, pp. 100-101.) o la comedia *Gli ultimi giorni di Pompeo* (1937) de Mario Mattoli (Lapeña Marchena, 2010, p. 173).

Pero, aunque el contexto era poco favorable a las producciones históricas ambientadas en la Antigüedad, a mediados de la década de 1930 surge la idea de realizar la gran superproducción de la Italia fascista que rememorara el esplendor del *Kolossal*. *Escipión el Africano* (*Scipione l'Africano*, Carmine Gallone, 1937). Para un análisis a fondo de esta película (Figura 6), puede consultarse a Vargas-Machuca (2017, pp. 387-663). Además de las lógicas aspiraciones de convertir a la película en un gran reclamo comercial que funcionara tan bien en taquilla como las producciones previas a la

12 Cabe citar ejemplos como *Cyrano de Bergerac* (*Cirano di Bergerac*, Augusto Genina, 1923), *Il fornaretto di Venezia* (Mario Almirante, 1923) o *Beatrice Cenci* (Baldassarre Negroni, 1926).

13 Por ejemplo, *El santo de Asís* (*Frate Francesco*, Giulio Antamoro, 1927) o *Antonio di Padova, il santo dei miracoli* (Giulio Antamoro, 1930).

14 Codirigida en la versión italiana por Giacomo Gentilomo y Anton Giulio Majano, y en la alemana por Luis Trenker y Werner Klingler.

Gran Guerra, el régimen de Mussolini comprendió las grandes posibilidades de usar este producto cultural de masas también como un vehículo ideológico muy valioso que se sumara a otras grandes demostraciones de poder y de reforzamiento de los sentimientos nacionalista e imperialista en la Italia del momento. La ocasión merecía un gran esfuerzo, por lo que no se escatimaron medios. En lo material, se crearon unos decorados realmente grandiosos; en lo humano, se dispuso de miles de extras y de un reputado equipo técnico y artístico; y, en lo económico, constituyó el mayor presupuesto del cine italiano durante la etapa fascista, con más de doce millones de liras, lo que multiplicaba por más de doce la media del momento en el cine italiano (Brunetta, 2003, p. 432).



Figura 6. Título de la película. *Scipione l'Africano* (Gallone, 1937).

Esta película histórica situaba su argumento en la Segunda Guerra Púnica, centrándose sobre todo en el papel decisivo de Escipión a finales del conflicto, hasta triunfar en el mismo contra Aníbal y Cartago. No es de extrañar que la cúpula fascista apoyara el proyecto de forma explícita y siguiera de cerca el rodaje, reconociendo la excelente oportunidad para que la narración de las hazañas de este glorioso personaje de la Antigua Roma, venciendo al enemigo cartaginés y haciéndose con sus posesiones, sirviera como referente de la misión imperialista del Reino de Italia en África. La película sería una potente herramienta didáctica del fascismo para incidir en una idea principal de continuidad: al igual que el norte de África había sido posesión romana, Italia tenía derecho a volver a hacerse con territorios en ese continente (Prieto Arciniega, 2010, p. 174; Sand, 2004, p. 433). Por ello, tampoco es casual que el proyecto comenzara al mismo tiempo que se iniciaba la Guerra de Abisinia en octubre de 1935, y que el propio rodaje se iniciara en cuanto finalizó la conquista de Etiopía y se proclamó el Imperio Italiano en mayo de 1936. El apoyo directo y cercano del régimen a la producción provoca que las ansias comerciales se vean superadas por poderosos condicionantes ideológicos, lo que se traduce en una narración manipulada hasta el extremo de crear la duda sobre si se está asistiendo a una recreación del siglo III a. C. o a un noticiario de actualidad de la década de 1930. La cinta está salpicada por símbolos correctamente situados en época romana pero que remiten también de manera directa al ideario visual fascista: por una parte el *fascio littorio*, que dio nombre al partido y al

régimen de Mussolini, siempre arropando las apariciones del personaje de Escipión; por otra, el saludo romano, adoptado e institucionalizado por el régimen de Mussolini, que aparece de manera recurrente y exagerada a lo largo del metraje, creando conexiones directas entre las demostraciones de fervor de las masas civiles o militares hacia Escipión y las grandes concentraciones populares durante la etapa fascista centradas en la figura del *Duce*.

En efecto, una de las características más notables de la película es la sólida identificación entre el personaje de Escipión y Benito Mussolini. El político y militar romano pertenecía a la gloriosa “Edad de Oro” de referencia para el fascismo, pero concretamente a una Roma republicana que eliminaba posibles alusiones a un poder regio o divino, centrando el poder en un victorioso caudillo aclamado por el pueblo como salvador de la patria. La película muestra el enfrentamiento en el Senado de Escipión contra la facción conservadora de Catón y Quinto Fabio Máximo para llevar a cabo su atrevido plan en África, una escena que entronca con la actitud de Mussolini de saltarse los designios del Parlamento italiano mediante maniobras y trucos legales hasta convertirse en un caudillo totalitario. Escipión es presentado en la cinta de Gallone como un político ejemplar, que obra siempre a favor del bien común de la patria y se muestra magnánimo y clemente cuando la situación requiere contención. Pero también es un caudillo militar determinado que demuestra ardor guerrero en sus arengas a las tropas y es capaz incluso de asestar la primera lanzada en la batalla de Zama. Su actitud en el idílico final, cuando se retira con su familia a su *villa* para dedicarse a labores de patriarca familiar, enmascara el espíritu belicista de toda la película y entronca con la lógica fascista de que la guerra es la premisa para asegurar la paz en el futuro (Brunetta, 2001, pp. 147-148). En la película, su triple condición de político, militar y patriarca familiar cumplía perfectamente con los condicionantes propagandísticos, facilitando la identificación con los pilares ideológicos del fascismo. De hecho, la continua glorificación de Escipión es fácil de entender como una loa continua de Mussolini, ya que incluso el tono y los gestos del personaje cinematográfico están claramente inspirados en los del *Duce* durante sus alocuciones públicas.



Figura 7. Gestos inspirados en el Duce. *Scipione l'Africano* (Gallone, 1937).

Por todas las razones mencionadas, *Escipión el Africano* debe ser considerada como un título paradigmático entre las producciones cinematográficas propagandísticas que bucean en el pasado para justificar el presente, una muestra de cómo el Cine puede llegar a ser una herramienta muy útil para los poderes establecidos. En términos comerciales la película fue un fracaso de taquilla, pero el descalabro comercial no impidió que su afinidad con el régimen le granjeara diversos premios o que incluso se convirtiera en objeto de estudio en las escuelas italianas, demostrando que las aspiraciones comerciales habían sido mucho menos prioritarias que las ideológicas. La película tenía además como misión, relacionada con lo ideológico, demostrar tanto en Italia como en el exterior hasta dónde era capaz de llegar la industria cinematográfica fascista. De hecho, sirvió también como banco de pruebas para el gran símbolo del cine fascista: los estudios romanos de Cinecittà, que pretendían convertirse en referencia mundial, y que serían inaugurados oficialmente al mes siguiente del fin del rodaje, gran parte del cual tuvo lugar allí.

Escipión el Africano no consiguió reverdecer los laureles del cine épico de la etapa del *Kolossal* y, de hecho, fue el último gran intento de recrear la Antigüedad de una manera tan ilusa como anticuada. La película estaba más centrada en razones políticas e ideológicas que en artísticas o de entretenimiento, y al menos fue una demostración de la fuerza productiva de la industria cinematográfica italiana... pero efímera y bastante irreal. De hecho, cuatro años después, en junio de 1940, el Reino de Italia entraba en la Segunda Guerra Mundial como aliado del Tercer Reich alemán, con la intención de apuntalar y expandir sus posesiones territoriales. Algunas de sus aspiraciones habían sido apuntadas en varias de las películas citadas, como es el caso del Túnez francés que ocupaba el lugar donde antes estuviera Cartago. Pero Italia no solo no logró expandirse, sino que su derrota en la guerra le privó de todas sus posesiones coloniales. Pero eso... ya sería otra historia.

6.Consideraciones finales

No cabe duda de que el cine italiano tomó el género histórico como uno de sus grandes motores productivos desde su nacimiento hasta los años anteriores a la Segunda Guerra Mundial, aunque evidentemente hubiera otros géneros también recurrentes e importantes como la comedia o el melodrama. Como en cualquier otro país o en cualquier etapa de existencia del medio, el cine italiano debía responder a distintos condicionantes que marcarían tanto los esfuerzos productivos como el impacto en el público, demostrando así que las películas eran una expresión de motivos artísticos, industriales, económicos e incluso ideológicos. Las necesidades de la industria en conexión con los gustos del público serían las guías a seguir para entender los vaivenes del cine italiano, sus picos de esplendor y sus bajadas a los infiernos.

Tras unos inicios modestos en los que el cine histórico ya comenzaba a configurarse como una de las vías predilectas para la industria italiana, la gloriosa etapa del *Kolossal* demostró su capacidad para acelerar de manera vertiginosa el desarrollo industrial y convertirse en un inigualable fenómeno de organización que gestó la verdadera primera industria cinematográfica nacional. Sucediendo

a las grandes productoras del momento, la industria italiana se puso al frente de la producción cinematográfica mundial durante algo más de media década. Y, mientras iba alcanzando marcas e hitos cada vez más sorprendentes en términos de producción o presupuesto, fue aportando decisivos avances narrativos y artísticos que cambiarían por completo la forma de hacer Cine a partir de entonces a nivel mundial, llegando a un punto culminante con *Cabiria* en 1914. Al mismo tiempo, el *Kolossal* es la primera época de esplendor de representación de la Antigüedad en la gran pantalla, una coyuntura creativa en la que se configuraron arquetipos y estereotipos repetidos posteriormente en las recreaciones de la Antigüedad, pero también en el género histórico en general. Muchas de las soluciones técnicas, de la imaginería estética o de los lugares comunes planteados en el cine italiano previo a la Primera Guerra Mundial, tuvieron una influencia patente en cineastas del Hollywood inmediatamente posterior como Griffith, Niblo o DeMille, pero también en las grandes superproducciones épico-históricas estadounidenses de mediados del siglo XX y, evidentemente, en la prolífica etapa del péplum italiano.

La Primera Guerra Mundial terminó con este esplendor de la industria cinematográfica italiana e hizo desde entonces muy difícil que sus productoras pudieran crear películas similares en calidad o que fueran innovadoras y generaran impactos internos y externos. Evidentemente, el género histórico siguió siendo recurrente, pero los gustos del público habían cambiado hacia otras vertientes más novedosas y no tan repetitivas. Además, las diferentes maniobras políticas del estado italiano para impulsar al cine chocaban también con la invasión de contenidos extranjeros en sus pantallas desde la crisis bélica y postbélica. Después de que la llegada del cine sonoro hiciera aún más obsoletas las pocas películas históricas que pretendían imitar a los éxitos del *Kolossal*, habría que esperar a que el régimen fascista se sirviera de manera decidida del cine histórico como herramienta ideológica para encontrar cierta recuperación del género, aunque siempre lejos del esplendor prebélico. La única excepción de gran superproducción es *Escipión el Africano*, aunque sus aspiraciones tenían mucho más que ver con lo ideológico que con lo cinematográfico.

Como puede colegirse, los condicionantes políticos e ideológicos marcan también de forma poderosa el desarrollo del género histórico en Italia y del cine italiano en general. Existe desde el propio inicio de la actividad cinematográfica en el país una necesidad de recurrir al pasado para ayudar a la creación de un espíritu nacionalista común entre unos italianos que solo llevaban unas décadas bajo un mismo gobierno. Esta necesidad de proyectar el pasado en el presente no abandonará al cine histórico italiano desde su nacimiento hasta los momentos previos a la Segunda Guerra Mundial. Así, el recurso a películas sobre el *Risorgimento* se explica como respuesta a la cercana unificación, mientras que la recreación de la gloriosa Roma Antigua apela a una “Edad de Oro” de referencia. De hecho, estos sentimientos nacionalistas, tamizados a través del cine histórico, se ven enriquecidos con componentes expansionistas cuando la situación lo requiere: primero, cuando Italia invade Tripolitania y Cirenaica a principios de la década de 1910, las conquistas romanas en África en la Antigüedad sirven de ejemplo y justificación del presente colonialista. Y después, de una forma más

acusada durante la etapa fascista, cuando la Guerra de Abisinia desemboca en la creación del Imperio Italiano y la recreación de la Segunda Guerra Púnica es una evocación imperialista de un presente en el que Mussolini soñaba con volver a hacer del Mediterráneo un Mare Nostrum para la Italia fascista.

Puede pensarse que los regímenes totalitarios son los únicos en los que el género histórico y otros afines son considerados como importantísimas herramientas propagandísticas para llegar a las masas, dignas de ser apoyadas y controladas por el poder político. Existen ejemplos claros de hechos y personajes del pasado que sirven de espejos justificativos del presente como *Escipión el Africano* en la Italia de Mussolini, *Alexander Nevsky* (*Aleksandr Nevskiy*, Sergei M. Eisenstein, 1938) en la Unión Soviética de Stalin e incluso *Olimpiada* (*Olympia*, Leni Riefenstahl, 1938) en la Alemania de Hitler. Pero no hay que olvidar que en otras industrias coetáneas de países no totalitarios también había ilustres ejemplos de recreaciones del pasado con fuertes condicionantes ideológicos, como es el caso de *El sargento York* (*Sergeant York*, Howard Hawks, 1941) en el Hollywood anterior a la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial. Todos estos títulos son muestras de las múltiples facetas del Cine, de sus muchos puntos de vista, de sus muchos poderes, de sus muchas herramientas para impresionar o condicionar a su público. El cine histórico es algo poderoso, al igual que la propia Historia. Solo hace falta posicionarse frente a ambas disciplinas con un espíritu crítico para comprender mejor y no dejarse engañar sin más.

Referencias bibliográficas

- Barroso, M. A. (2008). *Las cien mejores películas italianas de la historia del cine*. Madrid: Cacitel.
- Bertetto, P. (1990). *Cabiria*, el espacio de la fascinación. *Nosferatu*, 4, 20-29.
- Brunetta, G. P. (1998). La narración: del "kolossal" al realismo. En Jenaro Talens & Santos Zunzunegui (Coords.). *Historia general del cine. Volumen III. Europa 1908-1918* (pp. 75-112). Madrid: Cátedra.
- Brunetta, G. P. (2001). *Storia del cinema italiano. Il cinema del regime, 1929-1945*. Roma: Riuniti.
- Brunetta, G. P. (2003). *Guida alla storia del cinema italiano: 1905-2003*. Torino: Einaudi.
- Brunetta, G. P. (2008). *Il cinema muto italiano. Da "La presa di Roma" a "Sole", 1905-1929*. Roma-Bari: Laterza.
- Caparrós Lera, J. M. (2003). *Historia del cine europeo. De Lumière a Lars Von Trier*. Madrid: Rialp.
- Cousins, M. (2011). *Historia del cine*. Barcelona: Blume.
- Dávila Vargas-Machuca, M. (2016). Segundo de Chomón: el mago latino de la fantasía. En Jezabel Gutiérrez y Jordi Macarro (Eds.). *Le monde ibéro-américain et le cinéma* (pp. 213-232). Paris: Université Paris-Sud.
- Dávila Vargas-Machuca M. (2017). *La proyección de las Guerras Púnicas en el cine italiano del primer Novecento: Cabiria (1914) y Scipione l'Africano (1937)* [Tesis doctoral]. Granada: Universidad de Granada. Consultado en: <http://hdl.handle.net/10481/47971>
- Dumont, H. (2013). *L'Antiquité au Cinéma. Vérités, légendes et manipulations*. Paris: Nouveau Monde Éditions ; Lausanne: Cinémathèque Suisse. Consultado en: http://www.hervedumont.ch/L_ANTIQUITE_AU_CINEMA/
- España, R. de (2009). *La pantalla épica. Los héroes de la Antigüedad vistos por el cine*. Madrid: T & B.
- Ferro, M. (2008). *El Cine, una visión de la Historia*. Madrid: Akal.
- Fondazione Cineteca Italiana. Canal Vimeo. Consultado en: <https://vimeo.com/cinetecamilano>
- Gracia Alonso, F. (2013). Arqueología, cine y fascismo. En Borja Antela-Bernárdez & César Sierra Martín (Coords.). *La Historia Antigua a través del cine. Arqueología, Historia Antigua y tradición clásica* (pp. 77-107). Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- Gubern, R. (2006). *Historia del Cine*. Barcelona: Lumen.
- Gubern, R. (2009). Prólogo. En Enric Alberich. *Películas clave del cine histórico* (pp. 11-12). Barcelona: Robinbook.
- Jeanne, R. & Ford, C. (1995). *Historia ilustrada del cine, 1. El cine mudo (1895-1930)*. Madrid: Alianza.
- Lacolla, E. (2008). *El cine en su época. Una historia política del filme*. Córdoba, Argentina: Comunicarte.
- Lapeña Marchena, O. (2002). Espartaco antes y después de Kubrick. Las otras apariciones del gladiador tracio en el cine", *Faventia*, 24/1, 58-60.
- Lillo Redonet, F. (1994). *El cine de romanos y su aplicación didáctica*. Madrid: Ediciones clásicas.
- Museo Nazionale del Cinema (2014). Cineteca, Canal Vimeo. Consultado en: <https://vimeo.com/user23575894>
- Pérez, J. M. (1990). La génesis del gran cine histórico: Italia, 1910-1923. *Nosferatu*, 4, 4-19.
- Pinel, V. (2010). *Le cinéma muet*. Paris: Larousse.
- Prieto Arciniega, A. (2010). *La Antigüedad a través del cine*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Sand, S. (2004). *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*. Barcelona: Crítica.
- Solomon, J. (2002). *Peplum. El mundo antiguo en el cine*. Madrid: Alianza.
- Toffetti, S. (1995). Pastrone en Turín o la ópera lírica en la época del automóvil. *Cuadernos de la Filmoteca*, 20, 57-70.
- Torres, A. M. (1994). *El cine italiano en 100 películas*. Madrid: Alianza.
- Vidal, N. (2007). *Orígenes del cine. Vol. I. Europa y otras cinematografías*. Valladolid: Divisa Red.
- Wyke, M. (1997). *Projecting the past. Ancient Rome, Cinema and History*. New York & London: Routledge.



Imagen: Shirley Mora