

UN ITALIANO TIPICAMENTE PORTOGHESE. BREVE STORIA DEL CINEASTA RINO LUPO

CATERINA CUCINOTTA*

“FIQUEI MARAVILHADO com o vosso País. Que sol esplendoroso, que estonteamento de paisagem, que rincões soberbos de vegetação e de cor, que majestade de serranias, de vales e de montanhas!” Questo dichiara alla stampa portoghese¹ il cineasta Rino Lupo, nato a Roma il 15 febbraio del 1884 e trasferitosi a Oporto nell’agosto del 1921, dopo una vita artistica rocambolesca fatta di numerosi viaggi dettati dal suo intuito imprenditoriale per sfuggire alla guerra e alla miseria che attanagliavano l’Europa di quegli anni.

Cesare Vitaliano Lupo detto Rino resta una figura controversa nel panorama del Cinema Europeo perché, se di certo sappiamo che era italiano, è alquanto difficile analizzare la sua vasta opera includendola in questa o in quella cinematografia specifica. Dalle sue stesse affermazioni sappiamo però che, tra tutti i Paesi dove lavorò, il Portogallo fu il suo preferito tanto da ricostruirsi una nuova famiglia e denominarlo il suo “Paese d’adozione”.

* PhD in Scienze della Comunicazione indirizzo Cinema con una tesi sulla teoria dei costumi nel cinema portoghese, è ricercatrice del CECC (Centro di studi in Comunicazione e Cultura) e del CIAC (Centro di Studi di Arte e Comunicazione). Laureata a Palermo e specializzata a Bologna al DAMS, si divide tra la ricerca accademica e il lavoro nei costumi sui set cinematografici.

¹ *Cine Revista*, 56, 15-11-1921.

LA VALIGIA SEMPRE PRONTA

Dall'Italia se ne andò presto, visto che le prime tracce che si hanno della sua attività lavorativa risalgono al 1912 a Parigi, dove a 28 anni lavorò come regista e attore sia alla Gaumont che alla Lux, due tra le grandi case di produzione francesi dell'epoca. È infatti accreditato come assistente alla regia di Léonce Perret nel film *Graziella la gitane* del 1912, che sia per forma che per contenuti rimanda immediatamente al suo primo film girato in Portogallo, *Mulheres da Beira* del 1922.

Nel maggio del 1913 sappiamo che si trovava a Berlino, come testimonia un articolo nella rivista italiana *La Vita Cinematografica*² in cui un corrispondente scrive di lui come di un buon *metteur en scène*, quasi totalmente sconosciuto in Italia ma con all'attivo grandi lavori in pellicola in varie mansioni. È infatti proprio a Berlino che Rino Lupo nel 1914 lavora al suo primo film da regista, *Wenn Volker Streiten*, prodotto dalla Apollo Film, in cui si mette in scena una dimostrazione di quanto anche i militari tedeschi fossero umani e disponibili con il prossimo. Anche se la stampa tedesca ne parlò come di un capolavoro realista sull'importanza della guerra, restò pur sempre un film di propaganda in cui Rino Lupo ebbe poca voce in capitolo. Tiago Baptista, nella sua biografia su Rino Lupo³, attribuisce alla poca libertà creativa concessagli in Germania la sua decisione di trasferirsi, nel marzo del 1915, a Copenaghen dove nello stesso anno diresse il film *Slor-Danserinden* prodotto dalla Kinografen, con l'allora famosa ballerina francese Adorée Villany⁴. Ma la vita delle case di produzione non era facile neanche fuori dalla

² *La Vita Cinematografica* è una rivista quindicinale stampata a Torino tra il 1910 e il 1930: una tra le più longeve sul cinema muto in Italia.

³ Tiago Baptista, *As cidades e os filmes, Uma biografia de Cesare Rino Lupo*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 2008, p. 51.

⁴ A questa ballerina sarà poi ispirato il piccolo cameo in *Fátima milagrosa* di Lea Niako, attrice e ballerina indocinese molto famosa negli Anni '30.

Germania: vuoi per la scarsità di fondi, vuoi per l'instabilità politica europea, già nel 1916 la Kinografen, sebbene fosse la più grande produttrice di film danese, chiuse i battenti e con essa se ne andò anche Rino Lupo, che decise di viaggiare fino a Mosca. Seguendo le vicende attraverso l'accurato testo di Tiago Baptista, a Mosca si inserì bene, tanto che tra il '16 e il '17 diresse 15 film con grandi case di produzione, e creò e interpretò una sua serie comica di discreto successo che intitolò per l'appunto *Rino*.

Nell'ottobre del 1917, data la precarietà politica dell'epoca, tutte le case di produzione russe con sede a Mosca dovettero traslocare e, mentre apparecchiature e tecnici si stabilivano principalmente tra Odessa e Yalta, Rino Lupo si spostò a Varsavia. Consapevole di una quasi inesistente industria cinematografica, Lupo predilesse quindi una città più marginale, fuori dai confini russi, in Polonia, e fu qui che iniziò una nuova carriera in ambito cinematografico, questa volta aprendo una scuola di cinema alla fine del 1918: la prima Scuola di Cinema della Polonia. Parallelamente ai corsi per futuri attori, (lo stesso Lupo partecipò a svariati film polacchi come attore) nel 1920 Rino Lupo fondò anche la rivista *Kinema*, che attraverso gli articoli conservati ci mostra una fervente attività di promozione e di critica cinematografica che continuerà fino al 1925, anche dopo l'abbandono del fondatore Lupo.

Ed è proprio un articolo del luglio del 1920 a informare i lettori polacchi del viaggio intrapreso da Lupo, che da Varsavia si spingerà fino al lontano Portogallo con varie soste nelle principali capitali europee, tra cui anche Roma⁵, in cerca di finanziamenti per la costituzione di una vera industria cinematografica polacca. Secondo Tiago Baptista⁶ risulterebbe evidente come, se da un lato egli avrebbe voluto presentar-

⁵ Rino Lupo lasciò a Roma una moglie e una figlia, di cui perse i contatti fino a quando non tornò in Italia nel 1930.

⁶ *Cit.*, p. 80.

si alla portoghese Invicta Film come regista indipendente, dall'altro, non conoscendo bene la situazione portoghese, voleva comunque mantenere i contatti con la Polonia. Raccontò lui stesso, più tardi, in un'intervista, che furono due portoghesi di passaggio a Varsavia⁷ a parlargli dell'esistenza della Invicta Film e del fenomeno nascente del cinema in Portogallo.

FINALMENTE IL PORTOGALLO: *MULHERES DA BEIRA* E LE SCUOLE D'ARTE CINEMATOGRAFICA

“Uma tarde de Agosto de 1921 um homem de aspecto estranho, de estatura mediana e de olhos vivos a espreitarem por detrás de umas lunetas pequenas, que cintilavam sob um boné de viagem enterrado até as orelhas, tranpôs o portão da Quinta da Prelada.”⁸ Questo racconto orale, ormai diventato leggendario, riguardante l'ingresso di Lupo alla Invicta Film, nel corso degli anni si è ripetuto in tutte le pubblicazioni che lo riguardano, rimandandoci una immagine viva del personaggio che doveva essere il romano Rino Lupo. Viaggiare da Varsavia fino a Oporto, perché, come lui stesso affermò in varie interviste, ormai era stufo dei Paesi freddi e aveva bisogno di sole e calore, rappresentò a dir poco un gesto azzardato che poteva perfettamente finir male. Ma così non fu. Il gesto venne accolto come “strano”, o come si dice in portoghese “atrevido” e forse proprio per questo i dirigenti della Invicta Film, su suggerimento di Georges Pallu⁹, vollero concedergli un'opportunità in via sperimentale offrendogli di dirigere la

⁷ La veridicità di questi fatti fu poi confermata dall'autore Félix Ribeiro, primo direttore della Cinemateca Portuguesa, che avrebbe incontrato personalmente uno dei due portoghesi riferiti da Lupo, tale António da Silveira.

⁸ Félix Ribeiro, *Filmes, figuras e factos da história do cinema português 1896-1949*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1983, p. 101.

⁹ Con il francese Pallu si instaurò subito un rapporto di stima reciproca e Lupo divenne il suo protetto all'interno della Invicta Film. Pallu, Mariaud e Lion sono i tre francesi che lavorarono come registi di punta nella Invicta Film dal 1918 al 1924.

trasposizione cinematografica di *A frecha de Mizarela*, racconto di Abel Botelho, in *Mulheres da Beira*. Scelse per il ruolo principale un'attrice italo-portoghese alle prime armi, Brunilde Júdice¹⁰ con la quale comunicava in italiano e dalla quale ha sempre ricevuto grandi elogi, sia per il personaggio di Aninhas, su cui lavorarono molto, sia per le sue doti di regista un po' fuori dagli schemi. Il film racconta la parabola discendente della campagnola Ana, detta Aninhas, originaria di un piccolo villaggio nel Nord del Portogallo, affascinata dalla vita del grande centro cittadino di Arouca dove si lascia sedurre da un uomo che, senza scrupoli, la abbandonerà per una donna più sofisticata. In preda alla depressione e con un bambino in grembo, si suiciderà proprio gettandosi dalle famose cascate Mizarela. Il personaggio principale ricorda molto quello di *Graziella la gitane* del 1912, uno dei primi lavori cinematografici francesi a cui Rino Lupo aveva partecipato, sia dal punto di vista della sceneggiatura, sia per l'uso, eccessivo per l'epoca, di riprese in esterni. Anche se la stampa dell'epoca ne parlò soprattutto da un punto di vista paesaggistico, il film è stato chiaramente rivalutato dai critici e dagli storici portoghesi non solo dal punto di vista della fotografia, ma anche per l'originalità dell'adattamento carico di simbologia tradizionale, grazie all'uso di specifici tratti distintivi del suo nuovo Paese d'accoglienza.

Tra *Mulheres da Beira* del 1921 e *Os lobos* del 1923, Rino Lupo si dedicherà alla sua passione parallela per l'insegnamento delle arti cinematografiche attraverso l'apertura di varie scuole, tra Oporto e Lisbona, nelle quali molti attori del cinema muto portoghese appresero l'arte della recitazione direttamente dal maestro italiano. Uno tra questi studenti fu anche il giovanissimo Manoel de Oliveira che, insieme al fratello, incuriosito dall'onda del nuovo fe-

¹⁰ Brunilde Júdice aveva già recitato nella parte di Mariana nel cast di *Amor de perdição*, del 1921, la prima versione muta del romanzo diretta dal francese Georges Pallu.

nomeno moderno del cinematografo, si iscrisse ad uno dei corsi di Oporto. Dichiarerà più tardi in un'intervista che rimase molto deluso da quell'esperienza poiché in fin dei conti non aveva imparato granché e, tra gli ambienti tecnici, iniziò a vociferarsi che quelle scuole erano un modo poco ortodosso di Rino Lupo per riuscire a trovare fondi per i suoi film¹¹.

Se volessimo contestualizzare i fatti e provare a vedere la situazione da un altro punto di vista, in coerenza coi tempi, immaginiamo che a Varsavia l'idea funzionò in quanto l'industria cinematografica era veramente agli albori e tutti gli studenti che frequentarono la scuola polacca di Lupo iniziarono percorsi artistici all'interno del cinema e del teatro. Lo stesso non si può dire del Portogallo dove, sebbene l'industria cinematografica non fosse sviluppata appieno, comunque la presenza della Invicta Film a Oporto fin dal 1910 ne faceva un ramo alquanto esteso, con una seppur breve storia alle spalle fatta, tra gli altri, anche di stranieri, soprattutto francesi, che del Portogallo avevano fatto la loro sede di lavoro.

Dai documenti raccolti nella citata biografia del 2008¹², a conti fatti, comprendiamo che un fenomeno in espansione come quello delle scuole d'Arte cinematografica da Rino Lupo prese solo il via ma, indipendentemente dalla sua volontà, si diffuse a macchia d'olio su tutto il territorio, annoverando tra i professori anche grandi registi dell'epoca come Roger Lion e il direttore della fotografia António Duarte; artisti che a loro volta aprirono altre scuole tra Oporto e Lisbona e che formarono studenti che, una volta terminati i corsi, aprirono anch'essi altre scuole. Riflettendo un po' su questo fenomeno e pensando anche al dilemma teatro/cine-

¹¹ Dai documenti rimasti, perviene l'insegnamento dell'arte drammatica come materia unica, a differenza della Polonia in cui i collaboratori di Lupo insegnarono agli studenti anche nozioni base di regia e sceneggiatura.

¹² Tiago Baptista, *cit.*, p. 102.

ma che in quegli anni sicuramente predominava tra tecnici e artisti, risulterebbe probabile una certa urgenza di divisione tra le due recitazioni, tra i due modi, francamente differenti, di interpretazione dei ruoli e pensiamo perciò che la nascita di queste scuole potrebbe apparire giustificata.

Gli articoli che ci rimandano a questo argomento sono molto critici sia nei confronti della Scuola di Lupo, sia nei confronti di tutte quelle che ne seguirono: ma se ci chiedessimo chi fu il fondatore della prima scuola di cinema in Portogallo, almeno che sia documentata, tolti i risultati titubanti e le critiche legittime, la risposta resterebbe comunque Rino Lupo. Come anche in Polonia.

OS LOBOS E FÁTIMA MILAGROSA

Un anno dopo l'apertura della sua personale casa di produzione, la Ibéria Film, nel 1923 gira il film *Os lobos*, la cui prima versione, molto lunga, desta non poche disapprovazioni tra il pubblico e la critica specializzata, inducendo Lupo a crearne una seconda versione, molto più corta che Félix Ribeiro, nel 1958, dopo una proiezione alla Cinemateca Portuguesa, affermerà essere una delle opere più belle del cinema portoghese muto, segnalando Rino Lupo come uno dei registi più interessanti degli anni '20. D'altronde la creazione della Ibéria Film rappresentava un salto di qualità sia per l'arte di Rino Lupo che per il cinema portoghese in generale: da lì sarebbero dovuti nascere altri progetti di lancio internazionale che poi, secondo le fonti, non videro mai la luce. Ma *Os lobos* fu distribuito in altri Paesi europei. Non erano anni facili dunque neanche per la cinematografia lusitana che, se tra il '24 e il '25 vide chiudere tutte le piccole case di produzione, a eccezione della Invicta Film, non trattenne nessuno dei grandi registi stranieri che qui avevano costruito la loro arte cinematografica: difatti i francesi Pallu, Lion e Mariaud e l'italiano Lupo se ne andarono.

Nel 1926 Lupo girò in Spagna *Carmiña, flor de Galicia*, un remake di *Mulheres da Beira* che, come sappiamo, era a sua volta ispirato al francese *Graziella, la gitane*. Come successe in Portogallo, anche in Spagna Lupo comprese i regionalismi, li traspose in pellicola alla sua maniera con scorci paesaggistici e scene tradizionali, inserendovi infine una storia senza luogo e senza tempo. In fondo deve essersi chiesto anche lui cosa fosse questo “cinema nazionale” di cui tutti parlavano: non era forse un accattivarsi il pubblico, culturalmente diverso di volta in volta, ma con un amore per la nazione da cui non si può prescindere? La creatività di Rino Lupo non conobbe confini...

Gli interni del film spagnolo vennero girati negli studi portuensi della Invicta, pretesto per Rino Lupo per ristabilire i vecchi contatti con i colleghi portoghesi: infatti nel 1926 esce *O desconhecido*, film diretto da lui, prodotto e fortemente voluto da alcune famiglie borghesi di Ericeira, il cui compenso fu totalmente devoluto in beneficenza. Nello stesso anno gira *O diabo em Lisboa*, film che non ebbe particolare fortuna visto che non fu distribuito fino al 1928, anno di *Fátima milagrosa*, pellicola che segnò un cambiamento nei soggetti di Rino Lupo, il quale, allontanandosi dai drammi rurali, finì per avvicinarsi alle perturbazioni cittadine fatte di vizi e deambulazioni notturne. *Fátima milagrosa* inoltre contò sulla presenza, nei panni di uno degli amici del protagonista, dell'esordiente Manoel de Oliveira, allievo di Rino Lupo, che probabilmente ne comprese le potenzialità.

Questo fu un film che, all'epoca, segnò una sorta di svolta nell'ambito della fruizione commerciale, poiché da un lato, nel 1928, erano ancora in corso i festeggiamenti per l'anniversario decennale della prima apparizione della Madonna ai pastorelli (maggio 1917) e, dall'altro, lo stesso fatto era visto come un fenomeno di risonanza internazionale per l'intero Paese che avrebbe richiamato a sé fedeli da tutta l'Europa, facendo di una piccola terra come Fatima un cen-

tro spirituale cattolico. E Rino Lupo non perse l'occasione e scrisse di proprio pugno questo soggetto immergendosi nuovamente in concetti a lui cari come il nazionalismo e il moralismo, e trasportandoci in una storia che vede come protagonisti una vedova e sua figlia maltrattate dal giovane viziato e vizioso erede del loro padrone lisboeta le cui vicissitudini lo convertiranno miracolosamente tramite un pellegrinaggio a Fatima.

Al di là del moralismo intrinseco, il film possiede oggi una grande valenza documentale per via delle scene notturne girate nei night club di Lisbona dalle quali si evincono le abitudini dei cittadini di quell'epoca. Peraltro, vista la mescolanza tra finzione e documentario, si può benissimo inserire nel filone tipicamente portoghese dell'*etnoficção* che nel 1929 prendeva il via con *Maria do mar* di Leitão de Barros¹³. Il film destò molto interesse nella stampa dell'epoca non solo grazie alla bravura degli attori (molti articoli ne parlano come di un capolavoro da questo punto di vista) ma anche e soprattutto per le sequenze che vedevano da un lato Fatima e i suoi pellegrini, dall'altro gli attori i quali, secondo trama, in mezzo a scene di vita vera, risolvevano le questioni che avevano fatto rimanere col fiato sospeso gli spettatori. Tutti parlavano del film e per questo si gridò al miracolo: il miracolo di un film che aveva fatto avvicinare il grande pubblico (mamme, nonne, semplici operai, giovani studenti...) al cinema portoghese nazionale, ormai inesistente e sopraffatto dalle immagini nevrotiche provenienti da Parigi e New York.

Ma come poteva un italiano saper fare così bene il cinema portoghese? In effetti arrivarono anche critiche dure che giudicavano il lavoro di Lupo come mediocre e orientato solo al guadagno e alla fama. Come era avvenuto per i francesi dei

¹³ Concetto analizzato nel terzo capitolo della mia tesi di dottorato: *O vestuário no cinema: percursos de análise em filmes portugueses de etnoficção*, tesi discussa nell'A. A. 2014/15 presso la Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Ciências da Comunicação.

primi anni '20, secondo molti critici portoghesi, anche Rino Lupo avrebbe dovuto andarsene o almeno smettere di girare “filmezinhos”. Invece, Rino Lupo continuò ad andare avanti con le sue attività cinematografiche parallele istituendo altri corsi di recitazione a Lisbona e fondando la rivista cinematografica *Arte Muda* (che avrà comunque vita breve) e, per terminare, aprirà la Lupo Film, che produrrà il suo ultimo film portoghese, *José do Telhado*. Probabilmente, anche l'ultimo film diretto da lui.

JOSÉ DO TELHADO E LA PARTENZA VERSO IL SONORO

Contrariamente a quanto era accaduto con *Fátima milagrosa*, riguardo a questo nuovo progetto fu mantenuto il silenzio assoluto, strategia definita dallo stesso regista al fine di evitare critiche banali e pregiudizi gratuiti sul suo lavoro: una strategia che irritò profondamente tutti i critici più stimati dell'epoca, che se un giorno gridavano alla vergogna, il giorno dopo imploravano delle risposte da parte dell'entourage di Lupo, il quale probabilmente se ne stava a guardare, continuando il suo lavoro di preparazione di quello che sarà *José do telhado*.

Nel 1929 questo film fu un successo enorme e, al pari di *Fátima milagrosa*, attirò pubblico di ogni ceto sociale e zona del Portogallo, nelle province fu proiettato per anni e, a dispetto di una nuova questione che si andava affermando tra le élite cinefile riguardo al versante educativo del mezzo cinematografico, il film narrava la storia di un bandolero davvero esistito, il Robin Hood portoghese che, nella più consueta delle tradizioni, rubava ai ricchi per dare ai poveri e finì in galera a scontare un ergastolo mentre stava per fuggire in Brasile. Un film acclamato dalle masse che rinforzò il dibattito riguardo alla massificazione del cinema e che proprio dalla capacità di Lupo di creare affari, da questo suo essere “um homem de negócios”, ne vedrà sancita la definitiva caduta:

all'epoca di Leitão de Barros e dei suoi magnifici *Nazaré, praia de pescadores* (1927), *Maria do mar* (1929) e *Lisboa, cronica anedótica de uma cidade* (1930) quello che la critica gli chiedeva era un tipo di cinema un po' diverso e forse lui non seppe cogliere questo cambiamento in atto. E iniziò a tergiversare...

Sappiamo che il film *A severa* di Leitão de Barros, del 1931, sancì la nascita della prima produzione sonora portoghese e, attraverso i documenti consultati, si nota chiaramente un passaggio generazionale in questa fase in cui lo stesso Leitão de Barros con António Lopes Ribeiro e Chianca de Garcia fecero parte della commissione per la difesa dell'apertura di uno studio sonoro nazionale, che sopraggiungerà nello stesso anno. Apparentemente in questi anni '30 non vi è posto per registi stranieri e Rino Lupo, presumibilmente cosciente di questi nuovi sviluppi, ricominciò a viaggiare: tra il '30 e il '34 non diresse altri film e si limitò a recitare in ruoli secondari sia in Francia che in Germania, non riuscendo mai a produrre niente in Italia. Affermava lui stesso in varie interviste per corrispondenza a riviste portoghesi di cinema che intraprendere questo viaggio, all'avvento del sonoro, era un servizio che stava rendendo al suo Paese d'adozione perché, se il cinema si fosse trasformato da muto in sonoro, lui sentiva la necessità di andare lì dove la tecnologia appariva più sviluppata per poi tornare in Portogallo e creare altri innovativi film. A Roma, durante il Congresso Internazionale del Teatro del 1932, constatando che mancava una delegazione del Portogallo, si fece carico lui stesso di esserne rappresentante, elogiando il suo Paese d'adozione e dando a conoscere il teatro e il cinema portoghesi.

Non sappiamo se davvero stesse imparando la nuova arte del sonoro, soprattutto a Berlino, da dove inviò tante lettere in toni entusiastici riguardo alle innovazioni sonore tedesche, alla seconda moglie Aida che era rimasta in Portogallo: sappiamo però che a metà degli anni '30, probabilmente 1934,

la stessa ricevette una telefonata dalla famiglia italiana di Lupo per avvisare lei e la figlia Ilka della sua morte, a causa dell'aggravarsi di una forte polmonite. Rino Lupo morì a Roma probabilmente nel 1934, tra gli affetti della sua prima famiglia (prima moglie, figlia e fratelli) all'età di 50 anni. E senza mai aver potuto girare un film in Italia.

BREVE INQUADRAMENTO TEORICO DELL'OPERA DI RINO LUPO

Due critici portoghesi, Roberto Nobre e José de Matos Cruz¹⁴, scrivono di Rino Lupo come del più bravo regista del cinema muto portoghese, riferendosi ai suoi primi due film come ai più belli, più espressivi e nobili dell'epoca pre-sonoro. Nel tentativo di inquadrare il lavoro di Rino Lupo nella cinematografia europea, possiamo certamente riferirci a lui come a un precursore dei suoi tempi, soprattutto rispetto al suo lavoro in Portogallo.

Il fatto che fosse un uomo a cui piaceva molto viaggiare gli permise di fare da mediatore per il passaggio di informazioni da una zona all'altra d'Europa, oltre che ad aprire la sua mente verso idee precursore. Tra gli articoli facilmente reperibili si parla di lui come di un'anima inquieta, sempre pronto sul set a cambiare l'ordine del giorno all'ultimo minuto, agendo secondo una "rigorosa improvvisazione"¹⁵ e un istinto artistico innato.

Il "realismo", quel genere cinematografico presente in molti Paesi Europei all'epoca del muto, tra cui anche l'Italia¹⁶, è un segno che effettivamente può contraddistinguerlo nei suoi due principali film, i primi lavori girati in Porto-

¹⁴ Cf. Roberto Nobre, *Singularidades do cinema português*, Lisboa, Portugália Editora, s. d., e il testo di José de Matos Cruz in *Panorama do cinema português*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 1980.

¹⁵ *Os Lobos*, 1923, de M. Félix Ribeiro, in *Panorama do cinema português*.

¹⁶ Ricordiamo il primo film realista italiano, *Assunta Spina* del 1915 con Francesca Bertini.

gallo. Sia in *Mulheres da Beira* che in *Os lobos* si coglie un particolare uso del paesaggio come elemento completamente consono all'azione, in cui la montagna e le foreste portoghese non fanno solo da sfondo ma, cosa assolutamente innovativa per l'epoca, fanno parte dell'azione, e da lì si possono estrapolare le sfumature caratteriali dei personaggi. Roberto Nobre suggerisce questa sua tendenza come proveniente dalle sue conoscenze cinematografiche internazionali: Rino Lupo era infatti un grande conoscitore del cinema della sua epoca e anche un grande ammiratore del cinema dell'Europa del Nord, in cui aveva lavorato (Berlino, Copenhagen e Mosca) e di cui aveva potuto studiare i fenomeni e le peculiarità prima del suo arrivo a Oporto.

L'idea di inserire il paesaggio all'interno dell'azione proviene con tutta certezza dal cinema muto danese o svedese, come anche tedesco o norvegese, in cui sia i luoghi dell'azione come anche le forze della natura entrano in scena trasformando il melodramma in un dramma universale e trascendendo i casi individuali e gli avvenimenti¹⁷.

Pensiamo a *Mulheres da Beira*, alla morte di Aninhas con un salto nel vuoto dalle cascate di Mizarela, come anche ai suoi racconti riguardo alle donne ben vestite di Arouca. Pensiamo al pescatore di *Os lobos*, Ruivo, che cerca di reinserirsi in una comunità montanara e che morirà proprio sulla sabbia, dove forse sarebbe dovuto morire già all'inizio del film. In particolare *Os lobos* è un invito a guardare l'esteriore, (paesaggio, natura...) come un sintomo dell'interiore (indolenza, carattere, cattiveria) del protagonista Ruivo: elemento che non può non rimandare immediatamente al cinema nordico di Sjöström, il quale a sua volta influenzerà altri cineasti di nazioni diverse come Griffith, Pudovkin e lo stesso Bergman.

Dall'altro lato non possiamo dimenticare i suoi grandi successi al botteghino: *Fátima milagrosa* e *José do telhado*, en-

¹⁷ Gianni Rondolino, *Storia del cinema*, Torino, Nuova edizione, Utet libreria, 2000, p. 101.

trambi additati come melodrammi noiosi senza stile o ancora con uno stile fermo nel tempo, senza movimenti di camera e con poche idee. “Il Signor Rino Lupo non si evolve, non migliora di film in film, non si aggiorna. È sempre lo stesso (...) Oggi il campo/ contro campo non si fa più in piani congiunti, ma in primi piani e campi lunghi”¹⁸. Non possiamo dar torto alle critiche ma, da un lato prettamente storico, non possiamo neppure scordare che fu proprio Rino Lupo a scrivere il soggetto e girare il primo film sul fenomeno di Fatima, al cui interno, tra campi lunghi e scene poco allettanti, si trovano degli spunti creativi molto interessanti come ad esempio il montaggio alternato tra la band del Clube Monumental, le amanti di Antero e lo champagne da un lato, e le donne con le candele in viaggio verso Fatima, la Madonna con la sua aria supplicante e i fedeli in lacrime dall’altro. Il messaggio che ne uscì fu chiaro. La tecnica impeccabile.

E se è vero che Rino Lupo non appare su nessun libro di Storia del Cinema Europeo, la sua capacità di adattamento e la sua curiosità lo hanno portato ad essere lui stesso uno studioso di quel cinema, a cui ha assistito sempre molto da vicino. Il Portogallo, suo Paese d’adozione, lo ha già omaggiato con varie biografie, diverse retrospettive e scrivendo di lui e della sua opera in tutti i manuali di cinema portoghese. E a dire il vero appare chiaro a tutti che il fatto che fosse italiano non passa in secondo piano.

¹⁸ Tiago Baptista, *cit.*, 2008, p.169.