

DESPUÉS DE LA ABOLICIÓN DEL MARCO: TRES TENDENCIAS DEL CINE ITALIANO SOBRE ARTE ALREDEDOR DE 1948¹

After the Abolition of the Frame: Three Tendencies of Italian Cinema on Art around 1948

GUILLERMO G. PEYDRÓ^a
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

La consciencia de un diálogo entre dos artes, donde el cine no es un mero sirviente que se limita a documentar la obra o artista representado, sino que aporta algo nuevo, había surgido a fines de los 30: será, sin embargo, una década después cuando se desarrolle una verdadera edad de oro de este nuevo género que centró muchos de los debates sobre las posibilidades del cine. En cuanto a número de obras, Italia aparece como el principal productor de films sobre arte del momento, y se producen intensos debates sobre las tomas de posición a seguir al hacer dialogar el legado cultural con el nuevo medio de masas. Historiadores del arte y cineastas discuten sobre el respeto a las obras, sobre la pertinencia de la fragmentación y distorsión de estas para analizarlas mejor, y en una fecha tan temprana como 1948, año clave donde se reúnen varios acontecimientos cruciales relacionados con este tema, encontramos en Italia al menos tres tendencias ya perfectamente definidas. En este artículo repasaré dichas tendencias a partir de tres películas de 1948, realizadas por los principales autores italianos de este género en la época: Luciano Emmer, el tándem Roberto Longhi / Umberto Barbaro y Carlo L. Ragghianti. Antes de ello, contextualizaré los primeros pasos de esta toma de conciencia del cine sobre arte, en un escenario internacional que incluye también a Bélgica, Francia, Suiza y España. Este artículo pretende cubrir en parte un vacío notable en este campo para los estudios de cine sobre arte en castellano.

Palabras clave: film sobre arte, Emmer, Longhi, Barbaro, Ragghianti, Bazin, FIFA, UNESCO, Resnais, Storck.

ABSTRACT

The awareness of a dialogue between two arts, where cinema is not a mere servant of the work or artist represented, but a device that adds something new, had merged in the late 30s, but it will be a decade later when a true golden age of this new genre will arise, centering many of the debates on the possibilities of cinema. In regard of the quantity, Italy appears to be the main producer of films on art, and intense debates take place on the issue of how the dialogue between the cultural heritage and the new mass media should be. Art historians and filmmakers discuss on the respect towards the masterpieces, on the pertinence of their fragmentation and distortion for delivering analysis, and as soon as 1948, a key date to many events related to the film on art, they can already be found in Italy at least three tendencies clearly defined. In this paper, these paths will be analysed through three 1948 films directed by the leading authors of the Italian film on art: Luciano Emmer, Roberto Longhi / Umberto Barbaro, and Carlo L. Ragghianti. Before that, I will put in context this new awareness of the film on art with an international scenario that includes Belgium, France, Switzerland, and Spain. This paper aims to solve the lack of information in Spanish regarding this subject.

Keywords: Film on Art, Emmer, Longhi, Barbaro, Ragghianti, Bazin, FIFA, UNESCO, Resnais, Storck.

[a] GUILLERMO G. PEYDRÓ es historiador del arte y cineasta, y acaba de terminar una tesis centrada en el film-ensayo sobre arte. Fue programador del Greenpoint Film Festival (Brooklyn, NY) en 2011 y ha publicado artículos sobre cine-ensayo e historia del arte en revistas especializadas. Sus dos primeros film-ensayos sobre arte se estrenaron en la sección oficial del festival Documenta Madrid 2012, y han sido proyectados desde entonces en cines, museos, universidades y centros de arte de Europa, Latinoamérica y Norteamérica. Departamento de Historia y Teoría del Arte, Universidad Autónoma de Madrid. Ciudad Universitaria de Cantoblanco, 28049 Madrid. natthig@yahoo.es.

[1] Este artículo ha sido escrito dentro del programa de becas FPI, en el marco de una estancia de investigación en la Cineteca de Bologna. Agradezco a Paola Scremin sus enriquecedoras sugerencias, a Valeria Dalle Donne y Marco Persico, de la Cineteca, su generosidad y entusiasmo, y a Natalia Mancuso por ayudarme a descifrar algunos de los apasionamientos verbales de Longhi y Ragghianti. De Filmoteca Española agradezco a Luis E. Parés el descubrimiento del libro de Carlos F. Cuenca, y a Trinidad del Río su generosa colaboración con respecto a los visionados de films españoles sobre arte.

El cine sobre arte en torno a 1948

Con motivo del congreso *Le film sur l'art et ses frontières*, de 1998, el programador del Louvre Philippe-Alain Michaud advertía: «La historia del film sobre arte es todavía muy fragmentaria: la rareza de las copias, las lagunas de los archivos y la ausencia de estudios históricos sistemáticos hacen hoy toda síntesis imposible o prematura»². Quince años después de esta afirmación, las lagunas siguen en gran medida inalteradas, pero al menos, gracias a algunas cine- matecas e iniciativas particulares, empezamos a tener acceso a algunos de los títulos clave de la primera época del cine sobre arte. Con esta acotación temporal –«primera época del cine sobre arte»– me refiero al momento, entre los años 30 y 50, en que la filmación de obras y artistas adquiere una fisionomía propia y puede hablarse ya de una tipología particular, donde el cineasta trasciende la mera reproducción documental y se plantea preguntas específicas con respecto a su papel creativo en dicha confrontación. Dominique Paini resumió en *Cahiers du cinéma* algunas de las contradicciones mayores de este diálogo, con las que todo cineasta ha tenido que lidiar desde el principio: la dificultad de reproducir adecuadamente el color de la obra original, la imposibilidad de ser fiel a las dimensiones cambiantes de las obras, o la oposición baziniana entre el cuadro centrípeto y la pantalla centrífuga, sobre la que volveremos; también la introducción de elementos extraños a la experiencia museística original, como el hecho de alterar la inmovilidad de la obra con movimientos de cámara, el comentario extradiegético –la voz *en off*–, la música, y desde luego, el visio- nado en una sala de cine y después en la televisión³. Todas estas contradiccio- nes son a la vez peligros y oportunidades para los cineastas:

«El film sobre arte es ante todo documental y su finalidad es heu- rística –mostrar obras de arte, pinturas, arquitecturas, esculturas– sabiendo que la intervención de la escritura cinematográfica sobre un conjunto de signos organizados plásticamente produce efectos múltiples que desbordan ese único punto de vista documental: fic- ción, discurso crítico, evaluación subjetiva»⁴.

Es en estas primeras décadas donde se siembran todas las semillas teóricas que desembocarán en ejemplos más recientes y complejos, y por ello resulta especialmente sugestivo acercarse a algunas de esas propuestas pioneras, sor- prendentemente sólidas desde la mirada actual, quizá más habituada a encon- trarse con derivaciones acomodadas y sin riesgo de estos primeros experimen- tos de diálogo entre cine y artes visuales.

Ya antes de los años 30 encontramos filmaciones a artistas en Francia y Alemania: ante todo las de Sacha Guitry, con su *Ceux de chez nous* (1915)⁵ o las de Hans Cürllis, con la serie *Las manos creadoras* (*Deutsches Kunsthandwerk*, 1923-29)⁶. Respecto del primero, con sus retratos de artistas como Renoir o Monet, André Bazin dirá que, en aquel entonces, «no se trataba para Guitry más que de conservar una fotografía animada de un personaje célebre»⁷. El

[2] Philippe-Alain Michaud, «Le film sur l'art a-t-il une existence?», en Yves Chevrefils Desbiolles (dir.), *Le film sur l'art et ses frontières, actes du colloque* (Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1998), p. 15. Todas las traducciones del inglés, francés e italiano en el artículo son mías.

[3] Dominique Paini, «Le film sur l'art» (*Cahiers du cinéma*, n.º 411, 1988), p. XIV.

[4] Dominique Paini, «Le film sur l'art», p. XIII.

[5] Remontada con sonido y bastantes cambios en los años 50. Cfr. Jérôme Prieur, «*Ceux de chez nous*, un film de Sacha Guitry» (*Zeuxis, films sur l'art/film on art*, n.º 1, otoño de 2000), p. 56.

[6] Philippe-Alain Michaud, «Le film sur l'art a-t-il une existence?», p. 16. En 1933 Cürllis devendrá uno de los documentalistas oficiales del III Reich.

[7] André Bazin, «Le cinéma et la peinture» (*Revue du cinéma*, n.º 19-20, otoño de 1949), p. 114.

segundo privilegia ya el encuadre de la obra haciéndose, y no tanto al autor que la trabaja, lo que deriva en una documentación del proceso que tiene un interés mayor desde el punto de vista de nuestro estudio; una opción parecida, donde se atiende al proceso, será la que tome en Estados Unidos una década después Eliás Katz en sus cortometrajes sobre artistas⁸. Las primeras experiencias de films conscientes del diálogo entre cine y obras de arte, con sus problemas y posibilidades de representación, se producen sobre todo al final de la década de los 30 en Bélgica e Italia. Se trata de cortometrajes belgas sobre los Van Eyck (*L'Agneau Mystique des frères Van Eyck* [André Cauvin, 1939]) o el arte flamenco (*Thèmes d'inspiration* [Charles Dekeukeleire, 1938]), mientras que en Italia Luciano Emmer revisita (y reinventa) los frescos de Giotto en Padua a partir de reproducciones fotográficas (*Racconto da un affresco* [1938]). En pleno apogeo de los nacionalismos, explica la investigadora Paola Scremin, el film sobre arte es promovido con el encargo de representar una fuerte identidad cultural con fines propagandísticos, y así se multiplicarán los films sobre monumentos e hitos de las diversas tradiciones culturales⁹. Francia tuvo también un inicio prometedor con la película hoy perdida *Rubens et son temps*, realizada en 1938 por el conservador jefe de pintura del Louvre, René Huyghe; él mismo defenderá su obra diez años después como ejemplo de la capacidad analítica y pedagógica del cine con respecto al estudio de las artes visuales en la Primera Conferencia Internacional del Film sobre Arte, celebrada en el año crucial de 1948¹⁰. Pero tras esta producción, que según Gaston Diehl analizaba ya el dinamismo interno de las obras y que parecía anunciar el film sobre arte del futuro, los siguientes films franceses contradijeron esta línea de exploración¹¹. Habrá que esperar a *Aristide Maillol, Sculpteur* (Jean Lods, 1943), que plantea la relación entre la obra y el hombre, y a *Henri Matisse* (François Campaux, 1946), que introduce ya con intención analítica una cierta distorsión de lo filmado: un ralenti de la mano de Matisse pintando, que permitía estudiar mejor su técnica. Poco a poco, y a pesar de críticas ya en la época a las muchas ingenuidades de films como este último¹², el cine comenzaba a inventar estrategias técnicas de diálogo con las otras artes. También los países de habla alemana tendrán su hito temprano en este campo con, por ejemplo, *Michelangelo, das Leben eines Titanen* (Curt Oertel, Suiza, 1940), que dramatiza la vida de Miguel Ángel sin utilizar actores, y que llegó a ser alabado como el primer film que sugirió la posibilidad de otorgar una experiencia artística con el medio de la película¹³. Para otros, en cambio, cabe achacarle a Oertel «haber construido su narración según un tipo lineal tomado de la novela o del film de ficción»¹⁴, lo que limitaba las posibilida-



Racconto da un affresco (Luciano Emmer, 1938).

[8] Steven Jacobs, *Framing Pictures: Film and the Visual Arts* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2011), p. 2.

[9] Paola Scremin, «Film sull'arte», *Enciclopedia del Cinema vol. II* (Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2003), p. 570.

[10] *Report on the First International Conference on Art Films* (París, UNESCO, 15 de septiembre de 1948), p. 8.

[11] Gaston Diehl, «Le film sur l'art en France ou la fixation d'un nouveau langage», en *Le Film sur l'art. Etudes critiques et répertoire international* (París, UNESCO, 1949), p. 54.

[12] Jean Vidal, «Il film sull'arte in Francia» (*Bianco e nero*, n.º 8-9, 1950), p. 121.

[13] Arthur Knight citado en Steven Jacobs, *Framing Pictures: Film and the Visual Arts*, p. 2.

[14] André Thirifays, «De quelques limites et possibilités du film sur l'art», *Le Film sur l'art, bilan 1950. Etudes critiques. Répertoire international, II* (París, UNESCO, 1951), p. 5.

des de exploración. La película, hoy perdida, solo podemos imaginarla a partir de un remontaje con numerosos cambios que fue supervisado por Flaherty en los Estados Unidos, y que llegó a ganar un Oscar¹⁵. En España, país que no existe en ninguno de los tres ambiciosos catálogos de cine sobre arte editados por la UNESCO entre 1949 y 1953, hubo sin embargo un precedente muy notable de futuros logros del género. En 1937, con las tropas fascistas asediando Madrid, el cineasta Ramón Barreiro quiso dar forma a una película sobre Velázquez: una especie de adiós emocionado, en realidad, porque sus cuadros estaban ya descolgados del Museo del Prado y embalados para ser transportados a la sede de la Sociedad de Naciones, en Ginebra, sin fecha de retorno¹⁶. Sobre fotografías del archivo Moreno, Barreiro realizó un recorrido por las obras clave del artista, intentando ya una transposición cinematográfica de los cuadros a partir de su descomposición en detalles y movimientos internos de cámara. En la película, obras como *Las Meninas* o *Las hilanderas* son fragmentadas en función de los personajes aludidos, que son aislados o reagrupados a placer, creando nuevas dinámicas internas; en *La rendición de Breda* se alcanza además una suerte de plano/contraplano de los dos protagonistas que desemboca en un plano medio con ambos, como veremos que hará Luciano Emmer dentro de una narración que repasa personajes e iconografías pero también analiza críticamente influencias y hallazgos formales. Hay también breves montajes expresivos, como una sucesión de primerísimos primeros planos de las miradas de los bufones, y panorámicas verticales como la que desciende desde el cuervo con dos panes hasta los santos en *San Antonio Abad visita a San Pablo ermitaño*, transformando la imagen estática de partida en virtud de la dimensión temporal de la acción. Un año antes de Emmer y Huyghe, la película de Barreiro contiene ya esbozadas, por tanto, posibilidades expresivas, divulgativas y críticas por las que optarán algunos de los principales responsables del cine sobre arte en Europa. Sobre esta obra pionera de nuestra cinematografía, el autor del catálogo de referencia del cine sobre arte en España, Carlos Fernández Cuenca, escribió en 1967:

[15] La película fue renombrada como *The Titan: Story of Michelangelo* (Richard Lyford, Robert Flaherty, 1950). Hoy existe una edición en DVD como «extra» de otro film posterior sobre Miguel Ángel, *Michelangelo: A Self Portrait* (1989) —dirigida por uno de los productores de ese remontaje de 1950, Robert Snyder.

[16] Carlos Fernández Cuenca, *30 años de documental de arte en España* (Madrid, Escuela Oficial de Cinematografía, 1967), pp. 19 y 27.

[17] Carlos Fernández Cuenca, *30 años de documental de arte en España*, p. 19. La película, de 10 minutos, puede verse en la Filmoteca Española. Otra película española de 1953, *El Greco en su obra maestra: El Entierro del Conde Orgaz*, de Juan Serra Oller, es por su parte, aunque solo en su aspecto visual, un excelente ejemplo temprano del tipo de análisis dinámico propuesto en Italia por Carlo Ragghianti, con movimientos de cámara que siguen el recorrido de la mirada en función de los ritmos internos de la obra. La película, de 15 minutos, se centra ya en el análisis de una sola obra, como pedía José Camón Aznar un año antes en el libro pionero en España sobre este tema, *La cinematografía y las artes* (Madrid, CSIC/Instituto Diego Velázquez, 1952), p. 29. También puede verse en la Filmoteca Española.

«Si Emmer y Gras fueron más lejos al descomponer y reelaborar el concepto narrativo de una sola pintura, Barreiro descompuso y reelaboró la técnica compositiva de cada lienzo de Velázquez, estableciendo así bases firmes para el análisis estilístico. El puesto histórico de ese film es, por lo tanto, de veras trascendente y representa una aportación española de gran altura en el hallazgo de las fórmulas definitorias del buen documental de arte. Aunque nuestros cineastas no hubieran hecho después nada que valiese la pena recordar, bastaría con el "Velázquez" de Ramón Barreiro, que anticipa mucho de lo que vendría después, para merecer una consideración importante, hasta ahora negada por la ignorancia de los investigadores y comentaristas extranjeros»¹⁷.

Será sin embargo una década después de estas experiencias aisladas, en paralelo al renacimiento del cine italiano con el Neorrealismo, cuando esta

tipología se internacionalice definitivamente y alcance una suerte de edad de oro, donde el film sobre arte se convierte en el catalizador de un proyecto internacional de reconstrucción de los lazos europeos a través de la cultura. El arte moderno se hace entonces emblema de la libertad contra la barbarie, en una lectura favorecida por la exposición nazi *Arte degenerado (Entartete Kunst)*¹⁸ donde las vanguardias históricas eran asociadas con la degeneración moral y los enfermos mentales. Se unen entonces en el empeño la UNESCO, creada en 1946 con sede en París, y el Festival de Venecia, con una sección independiente, así como otro festival anual en Bruselas. El hito decisivo, al hilo de varios congresos internacionales –Basilea, 1945; París, 1948; Bruselas, 1950–, será la fundación en 1948 de la *Fédération Internationale du Film sur l'Art (FIFA)*, que en 1952 será declarada ONG y pasará a recibir subvenciones oficiales para estudiar expresamente esta cuestión¹⁹. Se empiezan entonces a confeccionar ambiciosos catálogos de films sobre arte precedidos de artículos críticos: se editarán seis por parte de la Unesco²⁰, y al menos otros tres en la órbita italiana²¹, apareciendo ya incipientes intentos críticos en varias revistas para proponer categorías y ordenaciones para estas producciones. Por el catálogo italiano de 1953, el *Répertoire International des Films sur les arts*, sabemos por ejemplo que Italia es en esa época el principal país productor de films sobre arte, seguida de Francia y Alemania²². Es también Italia el país donde aparecen algunas de las más interesantes teorizaciones, promovidas en muchos casos por historiadores del arte, y es en torno al año clave de 1948, año de creación de la FIFA –pero también del primer *Congreso para las Artes Figurativas* celebrado en el Palazzo Strozzi de Florencia–, donde encontramos ya perfectamente configuradas tres tipologías muy sólidas de cine sobre arte, que serán la base de algunos de los principales formatos posteriores.

Me refiero, en primer lugar, a las propuestas del hoy considerado, junto a los belgas, padre del cine sobre arte, Luciano Emmer²³. En 1938, Emmer había inventado su propia forma enteramente original de hacer cine sobre arte, cuando tradujo al lenguaje cinematográfico los frescos de Giotto en la Capilla Scrovegni de Padua. Emmer, junto a su amigo Enrico Gras y a su futura mujer, Tatiana Grauding, había filmado sobre reproducciones fotográficas detalles de rostros, manos y gestos, y había construido libremente un relato dramatizado de la historia de Cristo, sin comentario didáctico ni pretensión pedagógica alguna²⁴; simplemente usaba las figuras pintadas por Giotto a modo de personajes de un relato, apoyado en un fondo musical ilustrativo²⁵. Para 1948, Emmer es ya famoso en los círculos artísticos de París, Bazin celebrará sus primeras obras con entusiasmo, y ese mismo año se le encargará al jovencísimo Alain Resnais una dramatización de la obra de Van Gogh partiendo de los impactantes descubrimientos de Emmer. Será también en París donde el productor italiano Salvo d'Angelo descubrirá en 1947 a Emmer y le encargará cinco nuevos cortometrajes de arte, entre ellos el que estudiaremos aquí, pero estos ya no gozarán de la libertad de los inicios: se les impondrá, ante todo, un comentario narrativo²⁶.

[18] La original fue en Munich, en 1937; después se llevó también a otros lugares del ámbito alemán. Para un análisis general de las implicaciones de esta condena nazi al arte moderno puede consultarse, por ejemplo, el libro de Peter Adam, *El arte del Tercer Reich* (Barcelona, Tusquets, 1992).

[19] Un resumen de la historia de la FIFA se encuentra en Francis Guermann, «La Fédération Internationale du Film sur l'Art (FIFA)» (*Zeuxis, films sur l'art/film on art*, n.º 1, otoño de 2000), p. 14 y ss., y Francis Guermann, «La FIFA: définition d'un genre cinématographique», (*Zeuxis, films sur l'art/film on art*, n.º 2, enero de 2001), p. 46 y ss.

[20] Los tres primeros, de 1949, 1950, y 1953, son reedición de tres números dedicados al film sobre arte por la revista belga *Les Arts Plastiques*; los tres siguientes, de 1960, 1966 y 1970, son ya explícitamente encargados a Comisiones de la UNESCO sobre temas específicos. La UNESCO editará además catálogos de films sobre danza o música, que trascienden este estudio.

[21] El catálogo de 1950 *Il cinema e le Belle Arti* retoma y amplía los catálogos franceses 1949 y 1950, aumentándolos; el de 1953 será dirigido por Carlo Ragghianti, y se actualizará con nuevas contribuciones en 1963.

[22] Paola Scremin, «Viatico nel mondo dei documentari sull'arte. Il critofilm e la cinematografia sull'arte fra gli anni Quaranta e Sessanta», en Marco Scotini (ed.), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione* (Milán, Edizioni Charta, 2000), p. 150.

[23] Paola Scremin, «Film sull'arte», p. 570.

[24] Luciano Emmer, «Dieci anni di lavoro e di vita» en AA. VV., *Le belle arti e il film* (Roma, Bianco e Nero, 1950), p. 60: Emmer habla del carácter de

experimento sin garantía de éxito de esta película.

[25] La música en aquella primera versión de 1938 fue tomada de un disco de Prokofiev, y solo más tarde, por cuestión de derechos de autor, Roman Vlad creó una nueva partitura sobre el montaje previo. Cfr. Roman Vlad, «La mia collaborazione con Luciano Emmer», en Enrico Ghezzi y Stefano Francia di Celle (comps.), *Mister(o) Emmer, L'attenta distrazione* (Turín, Torino Film Festival, 2004), p. 70.

[26] Paola Scremin (ed.), *Paola Dipinte. I cinema sull'arte di Luciano Emmer* (Bologna, Cineteca di Bologna, 2010), p. 32.

[27] Varios ejemplos de esta tendencia aparecen citados en Mario Verdone, «Il film sull'arte in Italia», en AA. VV., *Le belle arti e il film* (Roma, Bianco e Nero, 1950), p. 77.

[28] Nota de 1948 reproducida como apéndice del artículo «Film d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte», en Carlo L. Ragghianti, *Arti della visione I: Cinema* (Turín, Einaudi, 1975; 1ªed.: 1952), p. 240.

Salvo d'Angelo, con su productora Universalía, será también el responsable de la producción, ese mismo año 1948, de los dos films realizados por el veterano historiador del arte Roberto Longhi junto al realizador y teórico Umberto Barbaro. Longhi y Barbaro parten de una pretensión opuesta para el cine sobre arte: quieren producir obras rigurosas de Historia del Arte donde las posibilidades del cine estén al servicio de las necesidades de explicación de las cualidades formales e iconográficas de la obra elegida. Para este fin, en todo caso, la prioridad será respetar la obra, no alterándola ni deformándola en modo alguno, y realizando los mínimos movimientos de cámara posibles. Esta tendencia se opone frontalmente a dos anteriores: ante todo, a la de Emmer, que acusan de carecer de todo rigor desde el punto de vista de la Historia del Arte. Pero también y más directamente a otra tendencia, iniciada en los primeros 40, donde el cine servía simplemente para reproducir imágenes fijas de obras de arte, una tras otra, con comentarios didácticos y retóricos escritos por un historiador del arte; lo cual solía dar como resultado obras ajenas al lenguaje cinematográfico, dirigidas casi en exclusiva a especialistas²⁷. A esta línea rígida y sin demasiado interés para los estudios de cine, Longhi y Barbaro oponen una propuesta interesada en la divulgación, con un comentario accesible a todo el mundo, donde la relación texto-imagen funciona en el montaje a través de una serie de decisiones formales ya conscientes, tomadas desde el conocimiento de las posibilidades dramáticas, analíticas y expresivas del cine, que permiten descomponer y recorrer la imagen *simultánea* e inmóvil de partida. Una imagen que, en todo caso, es respetada y filmada desde la máxima sobriedad posible, huyendo del «modelo Emmer».

Estas tipologías instauradas por Emmer, Longhi y Barbaro, serán analizadas desde muy pronto por otro historiador del arte, Carlo Ludovico Ragghianti, cuya actividad crítica se remonta al inicio de los años 30, y cuyo protagonismo será crucial en el ambiente cultural italiano de estos años. Él mismo es el responsable de una tercera tipología de cine sobre arte, la más compleja y teorizada de las tres tratadas aquí. Al hilo del citado Congreso para las Artes Figurativas de 1948, Ragghianti proponía un nuevo tipo de film sobre arte que habría de denominarse *critofilm*: «se trata de un film crítico, o mejor de crítica de arte ejercida mediante el lenguaje cinematográfico»²⁸. Ragghianti realizaba ese mismo año, 1948, su primer *critofilm*, *La Deposizione di Raffaello*—con dirección técnica de Giuliano Betti—, que supondrá su primera experiencia en el análisis de una obra con los medios que le permitía el cine. En ella, a diferencia de Longhi y Barbaro, Ragghianti diseccionará la obra con enorme creatividad sin verse limitado por el respeto sacro a tocarla, pero lo hará, al contrario que Emmer, con una intención rigurosamente crítica. En su cine, este tercer autor dibujará esquemas de composición sobre las imágenes de frescos, partirá la imagen en dos para recorrer fragmentos, y seguirá los gestos del pintor, escultor o arquitecto para reconstruir el proceso en la medida de lo posible, haciéndose construir expresamente carriles o herramientas específicas para la cámara. También al contrario que en el cine de Longhi y Barbaro, donde el

montaje debe seguir exactamente al texto, en Ragghianti el montaje cinematográfico dicta al texto su ritmo²⁹.

Esta primera película de Ragghianti será contemporánea y compartirá muchas soluciones formales con una de las obras maestras del cine sobre arte de la primera época, el *Rubens* de Storck y Haesaerts³⁰, también de 1948, que será más tarde celebrada por Ragghianti como búsqueda análoga a la suya, a pesar de no compartir una metodología de análisis que entiende como demasiado dependiente de las teorías de Wölfflin. En 1948, *Rubens* se alzaría con un León de Oro en Venecia, y el *Carpaccio* de Longhi y Barbaro con otro León de Plata³¹. El *Van Gogh* de Resnais ganará el León de Oro de 1949 y un año más tarde, además, un Oscar³². En Francia, Bazin se posicionará a favor de la tendencia libre de Emmer y Resnais —que resulta en obras autónomas y no subordinadas—, con respecto a la opción



Rubens (Henri Storck y Paul Haesaerts, 1948).

de Storck y Haesaerts —que es también la de Ragghianti, y en parte la de Longhi y Barbaro—, saludando a Emmer como el primer revolucionario de un film sobre arte más poético que crítico. Es una época de grandes debates sobre las posibilidades de este género novedoso y los críticos se lanzan a establecer diversas catalogaciones, imaginando a partir de ellas futuros caminos³³.

Pasados estos primeros años de efervescencia y experimentación, ya en una fecha tan temprana como la segunda mitad de los años 50 se verán sin embargo frustrados los intentos de internacionalización y construcción sólida de propuestas novedosas: a pesar de la multiplicación exponencial del número de realizaciones, favorecido en Italia por la política de ayudas al documental, que obligaba a exhibir un cortometraje antes de cada proyección en las salas de cine, los productores se lanzan a encargar masivamente obras de calidad ínfima que alejan a los espectadores de todo lo que suene a film sobre arte. Todo ello se inserta en el complejo contexto industrial de una cinematografía que había sido prácticamente arrasada —Cinecittà, su máximo emblema y el mayor centro de producción cinematográfica europeo, había sido destruida en gran parte por los bombardeos aliados³⁴—, con los norteamericanos ansiosos de lograr el monopolio del espacio vacante para la introducción masiva de su cine y con una ley como el Decreto del 5 de octubre de 1945, que declaraba el fin del anterior monopolio protegido por el Estado y la apertura del sector al régimen de libre mercado —lo que implicaba, de hecho, aceptar todo lo sugerido por los norteamericanos: en 1946, de 850 films importados frente a 62 producidos, 600 venían de Estados Unidos—. Otra ley posterior de 1949, orquestada por el entonces subsecretario Giulio Andreotti, confirmará esta tendencia, que por un lado superará definitivamente las limitaciones de la censura fascista y llevará de

[29] Philippe-Alain Michaud, «Ut pictura pellicola. Ragghianti filma la pittura», en Marco Scotini (ed.), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione* (Edizioni Charta, Milán, 2000), p. 180.

[30] La película acaba de ser editada en DVD este 2013 por la Cinemateca Belga, junto a otros cinco films sobre arte de Henri Storck, entre ellos el célebre *Le monde de Paul Delvaux* (1944).

[31] Paola Scremin, *Carpaccio. Vita di un documentario d'arte* (Turín, Umberto Allemandi, 1991), p. 18.

[32] Steven Jacobs, *Framing Pictures: Film and the Visual Arts*, p. 23.

[33] Por ejemplo, Lauro Venturi, «Film d'arte, un tentativo di classificazione», en Enrico Ghezzi y Stefano Francia di Celle (comps.), *Mister(o) Emmer, L'attenta distrazione* (Turín, Torino Film Festival, 2004), p. 115; también Sigfried Kracauer, «The Film on Art», en Sigfried Kracauer, *Nature of Film: the Redemption of Physical Reality* (Nueva York, Oxford University Press, 1960), p. 195 y ss; o Giulio Carlo Argan, «Lettura cinematografica dell'opera d'arte» (*Bianco e nero*, n.º 8-9, 1950), p. 44.

[34] Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni ottanta* (Roma, Editori Riuniti, 1982), p. 19.

[35] Brunetta ha trazado con todo detalle las contradicciones económicas, políticas y culturales de esta época en Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni ottanta*. Especialmente en el capítulo «Una política económica per una pattuglia di naufraghi», p. 27 y ss.

[36] Massimo Gasparini, «Conversazione con C. L. Ragghianti» (1980), en Antonio Costa, *Carlo Ludovico Ragghianti, Il critofilm d'arte* (Udine, Campanotto, 1995), p. 64.

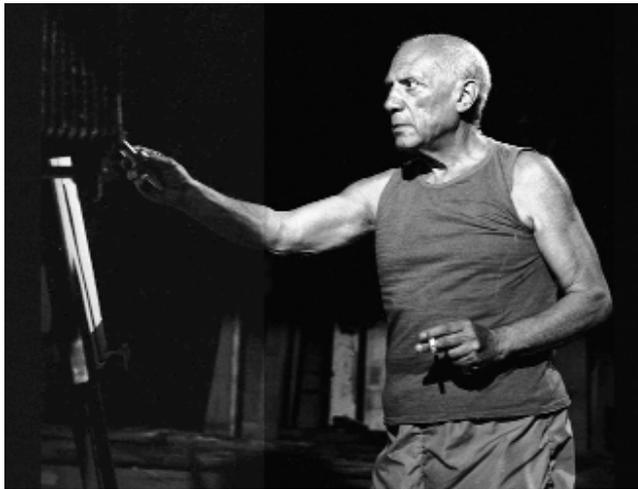
hecho al renacimiento de la industria, pero por otro promoverá un muy evidente nuevo tipo de censura a cargo del propio Andreotti –enemigo ante todo del Neorrealismo y su crítica social– y tendrá el costo de una degradación de la calidad general³⁵.

En una entrevista de 1980 con Massimo Gasparini, Ragghianti se quejará de que todos los debates teóricos de los primeros años en Italia parecían haberse perdido; declarará que se estaban encargando de hacer documentales de arte personas no preparadas y que los resultados eran en el mejor de los casos convencionales, y en el peor «verdaderamente depresivos»³⁶. El inventor del *critofilm* murió en 1987, sólo un año antes del nacimiento en Francia de la serie de Alain Jaubert *Palettes*, que supone el triunfo y gran culminación del tipo de film crítico sobre arte promovido por Ragghianti; un tipo de film realizado ya con todas las nuevas tecnologías informáticas disponibles a finales de los 80 –sin olvidar la potente producción, entre otras, de La Sept (futuro canal Arte)–. La serie alcanzará los cincuenta capítulos entre 1988 y 2002, y es hoy quizá el referente máximo del análisis crítico de arte a través del cine –si bien centrado exclusivamente en la pintura–. En el otro extremo del arco, algunas de las propuestas más creativas y ensayísticas de la historia del film sobre arte serán realizadas en Bélgica desde los años 60 por autores como Henri Storck, Luc de Heusch y André Delvaux; por su parte, Emmer se encargará de desarrollar su propuesta inicial hasta sus últimas consecuencias desembocando en

el film-ensayo en primera persona, y Francia tendrá pronto otro gran hito: *El misterio Picasso* (*Le mystère Picasso* 1956) de Henri-Georges Clouzot, que Bazin saludará como la segunda gran revolución del cine sobre arte.

Hay que fijarse por tanto en ese pregnante año de 1948, donde se encuentran ya en potencia soluciones de confrontación entre cine y pintura que han desembocado en algunas de las experiencias más fértiles en la historia del cine sobre arte, más allá de la tan manoseada biografía de genio propuesta por el cine de ficción, y que es por lo general escasamente consecuente con el contenido tratado; un contenido que implica, como bien supieron entender

estos cineastas italianos alrededor de la Segunda Guerra Mundial, consideraciones específicas sobre la manera de representar lo que ya de por sí es una representación. Volver a acercarse a estas primeras propuestas teórico-prácticas, a través del análisis de tres films concretos de estos autores, debería, a su vez, hacernos reflexionar sobre la manera de acercarnos hoy a una representa-



El misterio Picasso (*Le mystère Picasso*, Henri-Georges Clouzot, 1956).

ción cinematográfica consecuente con las obras de partida. Hacernos recordar, como en 1948, que toda obra cinematográfica sobre arte, más allá de un simple reportaje planteado con un formato en serie donde el arte puede grabarse como se graba cualquier otra cosa³⁷, supone un diálogo entre dos creadores de imágenes, donde el segundo toma posición y piensa el mundo a partir de la mirada con la que el primero lo hizo antes que él.

[37] Aunque ésta es precisamente la propuesta del realizador de la BBC John Read. Cfr. Sigfried Kracauer, «The Film on Art», p. 200.

[38] Debemos al empeño de Paola Scremin, una de las principales especialistas italianas en el cine sobre arte, el trabajo de estudio y recuperación de los films de arte de Luciano Emmer, así como del *Carpaccio* de Roberto Longhi y Umberto Barbaro. Los primeros se han editado recientemente en el cofre DVD *Parole dipinte* dentro del programa de restauraciones de la Cineteca de Bolonia, y fueron proyectados en la edición de 2011 del Festival Internacional de Films sobre Arte de Montreal.

1. *La leggenda di Sant'Orsola* (1948), de Luciano Emmer³⁸

La leggenda di Sant'Orsola (1948) es un cortometraje de 9 minutos, en el que Emmer dramatiza el relato del martirio de Santa Úrsula a partir de las pinturas de Vittore Carpaccio. Es una operación análoga a la que realizara sobre los frescos de Giotto en la Capilla Scrovegni, privilegiando el *racconto* sobre el análisis estético, pero con una diferencia fundamental: se añade ahora una narración con voz *en off*. El film está estructurado en una forma implícita de díptico, que



La leggenda di Sant'Orsola (Luciano Emmer, 1948).

[39] Paola Scremin, *Carpaccio*, p. 43.

[40] Antonio Costa, «L'estetica del frammento», en *Cinema e arte, documentari italiani dal 1940 al 1960* (Bologna, Cineteca del Comune di Bologna, 1992), p. 19.



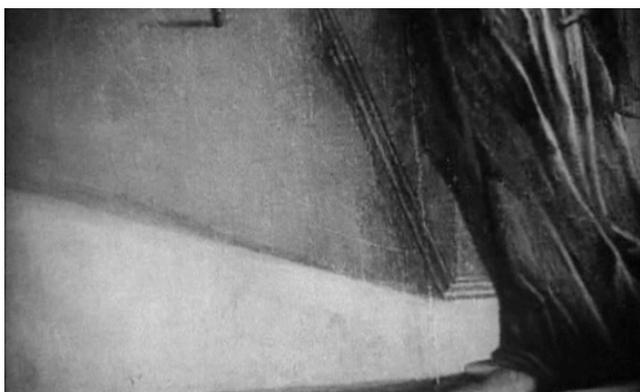
.La leggenda di Sant'Orsola (1948).

Emmer desarrolla con un dispositivo dramático muy eficaz: un sueño de Úrsula divide felicidad soñada y tragedia. La pintura es traducida a cine con una gramática narrativa tomada sin complejos del cine de ficción, con planos y contraplanos, aperturas focales, fundidos encadenados —uno de los procedimientos que condenarán Longhi y Barbaro³⁹—, panorámicas, o movimientos complejos en diagonal.

Una eficacia específica en esta traducción dramática la tiene el aislamiento de rostros del conjunto pictórico: por ejemplo, cuando el rey recibe la noticia de los embajadores —la petición de mano de su hija por el rey de Inglaterra— y el narrador habla de su repentino envejecimiento, o cuando Úrsula recibe la noticia de su padre y el narrador la imagina temblando de inquietud.

Para el profesor Antonio Costa, esta acotación cinematográfica de primeros planos y detalles deriva necesariamente en lo que denomina una «estética del fragmento»:

sólo a partir de esta descomposición del *continuum* original es posible realizar la transformación del hecho pictórico en hecho narrativo⁴⁰. A la mitad del film, un fundido nos devuelve a un primer plano de Úrsula durmiendo, y después a una panorámica que recorre el suelo de su habitación, de izquierda a derecha, desde su corona hasta los pies de alguien que se encuentra de pie delante de la cama.



.La leggenda di Sant'Orsola (1948).

Es quizá este el instante dramático más revelador de las posibilidades de la fragmentación de la superficie del lienzo con fines narrativos, reforzado además por la música de suspense compuesta por Roman Vlad. Enseguida sabemos por el narrador que se trata del ángel de Úrsula, que viene a revelar su martirio: si antes se dijo que Úrsula aceptaba casarse a cambio del bautismo del rey de Inglaterra por el Papa, junto a un cortejo de diez mil vírgenes, ahora, despierta y lúcida pero aún con los ojos cerrados, sabrá que al partir de Roma con el cortejo de vírgenes, todas ellas serán brutalmente asesinadas en un bosque de Colonia. Con la serenidad de la muerte aceptada por la Santa y el reconocimiento al pintor por su arte, el cineasta cierra la película.

En el pequeño catálogo de presentación de las primeras tres películas de su productora, Dolomiti Films, Emmer explicaba así su cortometraje *Racconto da un affresco*, que ejemplifica el modelo utilizado para las películas de esta primera etapa:

«Este cortometraje se propone ver con ojo cinematográfico los frescos de Giotto en la Capilla de los Scrovegni de Padua. Ver cinematográficamente, entendido esto como reconstrucción en el TIEMPO, de un efecto dramático, que en cambio se desarrolla en el ESPACIO. Por tanto, no una explicación y exposición de los cuadros de Giotto, sino su activa y autónoma expresión»⁴¹.

Alain Resnais, que ha llegado a afirmar que decidió hacerse director gracias a Emmer —su intención siempre había sido ser montador⁴²— da a posteriori algunas claves más del modelo inventado por el cineasta italiano:

«Emmer me permitió acentuar la idea que ya me fascinaba, tratar los cuadros y pinturas no en tanto que pinturas, sino como si fuesen actores, como si fuese ya cine, una escenografía y un set cinematográfico, utilizando las reglas del montaje fílmico, y no hacer un film de arte, donde se habla de arte con todo el énfasis que conlleva»⁴³.

Después de aplicar este método en *Van Gogh* (1948), repetido con menos fortuna en *Gauguin* (1950) y llevándolo a su límite en *Guernica* (1950), Resnais abandonará para siempre los films sobre pintura porque, como él mismo afirmará, «no encontraba soluciones nuevas, sentía que iba a repetir los mismos procedimientos»⁴⁴. Emmer, en cambio, sí seguirá explorando las posibilidades de este género, que en él acabará desembocando, como apunté más arriba, en el cine-ensayo. En cualquier caso, lo que propone Luciano Emmer ya desde este primer e influyente cortometraje sobre arte es utilizar a los per-



Guernica (Alain Resnais, 1950).

[41] Catálogo reproducido en Enrico Ghezzi y Stefano Francia di Celle (comps.), *Mister(o) Emmer* (Torino Film Festival, 2004), p. 20 y ss. Las palabras TIEMPO y ESPACIO aparecen en mayúsculas en el original.

[42] Alain Resnais, «Mi insegnò che i dipinti sono già cinema», en Enrico Ghezzi y Stefano Francia di Celle (comps.), *Mister(o) Emmer* (Torino Film Festival, 2004), p. 148. En este mismo texto, Resnais explica que sus cortometrajes anteriores sobre arte, sus «Visitas» a pintores, eran ejercicios dentro del curso de montaje en la Escuela IDHEC.

[43] Alain Resnais, «Mi insegnò che i dipinti sono già cinema», p. 149.

[44] Gisèle Breteau-Skira, «Entretien avec Alain Resnais», en Gisèle Breteau-Skira, *Abécédaire des films sur l'art moderne et contemporain 1905-1984* (París, Centre Georges Pompidou, 1985), p. 22.

sonajes pintados por Giotto como si fueran los intérpretes de un drama sacro, desarrollado en una sucesión narrativa que va del Nacimiento de Cristo a la Deposición –no a la Resurrección, por cierto, aunque esta sí está representada en la Capilla Scrovegni–. El film, por tanto, estructura en el tiempo una imagen que en su contexto original se presenta para el espectador de forma simultánea, de una sola vez, si bien en frescos sucesivos que hay que recorrer. Este primer film resume ya, por tanto, el «modelo Emmer», donde el cine es confrontado con la pintura con vistas a revelar su narración implícita, y no a realizar análisis alguno de las características formales de las obras retratadas. En una entrevista de 1991 con Guglielmo Moneti, el director hacía explícita esta elección:

«Para mí el cine es narración [*racconto*]. Me habría gustado hacer films para contar historias. Pero, ¿quién habría puesto el dinero? ¿Cómo podía lograr yo, pobre y sin medios, realizar ese deseo? Así nace la idea de narrar con la cámara la historia de Jesucristo, utilizando como actores los personajes de los frescos de Giotto»⁴⁵.

Partiendo del éxito de los films de Emmer, que ponían en evidencia cualidades desconocidas de las obras filmadas, críticos como Jean George Auriol podrán entonces afirmar que «Giotto es un precursor del cine porque era muy consciente de su labor de *metteur en scène*»⁴⁶ y Pietro Bargellini escribirá: «yo pienso que en el siglo XIV, la concepción que había de la pintura era ni más ni menos que la de un cine popular»⁴⁷.

El contexto de realización de aquel primer film es el de una Italia de Mussolini a las puertas de la Segunda Guerra Mundial. En 1938, L'Unione Cinematografica Educativa (LUCE), organismo del régimen fascista, promueve el cortometraje en jóvenes talentos. Emmer, en un Milán cosmopolita donde triunfa la idea vanguardista de unión de las artes, renueva de una manera intuitiva el film académico sobre arte siguiendo las teorías purovisibilistas que Lionello Venturi había plasmado la década anterior en *Il gusto dei primitivi* (1926)⁴⁸. Diez años después, estrenadas sus películas sobre Giotto y El Bosco en congresos y festivales internacionales, la influencia del modelo inventado por Emmer es indudable: se toma como referencia en la práctica totalidad de textos críticos sobre la materia –cada vez más numerosos–, y se encargan obras como el *Van Gogh* de Alain Resnais, que reivindican la herencia del cineasta milanés. Aquel primer cortometraje, narrativo, dramático, apoyaba su eficacia en el previsible conocimiento por parte del espectador de la iconografía de la vida de Cristo. Solo ello le permite prescindir de comentario, pues no funcionaría igual si se tratara de una historia menos conocida, como podría ser la Leyenda de Santa Úrsula. Es así que en el caso de *La leggenda di Sant'Orsola*, el productor Salvo d'Angelo le exigirá en efecto un comentario explicativo de la historia, lo que le añade una eficacia dramática que seguramente no tendría si lo ignoramos todo sobre el martirio de la protagonista.

André Bazin sintetizó la revolución de Emmer en el descubrimiento de la abolición del marco: es con esta supresión del marco, dice Bazin, que el cuadro

[45] Guglielmo Moneti, *Luciano Emmer* (Florencia, La Nuova Italia, 1991), p. 4.

[46] Jean George Auriol, «Faïre des films (I). Les origines de la mise en scène» (*Revue du cinéma* n.º 1, octubre de 1946), p. 8.

[47] Piero Bargellini, «Paroles peintes» (*Revue du cinéma* n.º 1, octubre de 1946), p. 24.

[48] Paola Scremin (ed.), *Parole Dipinte*, p. 30.

pierde sus límites y adquiere las propiedades espaciales del cine, y la cámara puede entonces moverse libremente dentro de él⁴⁹. La propuesta consiguiente de Resnais levantó en París una larga polémica entre los defensores del *aura*, porque las obras eran sometidas a una serie de juegos malabares que poco tenían que ver con el trabajo realizado por los historiadores del arte. Ante estas críticas, Bazin defendió los trabajos de Emmer y Resnais desde un punto de vista tanto pedagógico como estético; pedagógico, porque la divulgación y el deseo de acercarse al arte que se derivaban de estas obras era indudable, y solo los defensores de una visión elitista del arte estarían felices de atacarlos:

«[...] lo que me parece decisivo en los ensayos cinematográficos de Luciano Emmer, Storck, Alain Resnais, Pierre Kast y algunos otros, es que han conseguido precisamente solubilizar, por decirlo así, la obra pictórica en la percepción natural, de tal manera que basta con tener ojos para ver, y no se necesita ni cultura ni iniciación para gozar de una manera inmediata, podría incluso decirse que a la fuerza, de la pintura, impuesta al espíritu por las estructuras de la imagen cinematográfica como un fenómeno natural»⁵⁰.

Y defensa también desde un punto de vista estético, porque dichas objeciones, que acusaban al cine de traicionar a la pintura,

«parten evidentemente de un malentendido que lleva a exigir implícitamente al cineasta cosas que no se ha propuesto. [...] El cine no desempeña en absoluto el papel subordinado y didáctico de las fotografías en un álbum o de las proyecciones fijas en una conferencia. Estos films son obras en sí mismos. Su justificación es autónoma. [...] Un ser estético nuevo, nacido de la conjunción de la pintura y el cine [...]»⁵¹.

De manera análoga, Sigfried Kracauer propone quitarse prejuicios a la hora de realizar estas operaciones de fragmentación o distorsión en general, en tanto que en la historia del arte la norma ha sido el préstamo distorsionado de materiales previos: Piranesi ha copiado distorsionadas las ruinas romanas, Watteau hizo lo propio con esculturas de fuentes francesas e italianas, así que, «¿por qué no debería el cine hacer lo mismo?»⁵². Emmer no pretende analizar o explicar las obras de arte que utiliza en sus películas. Confiesa: «soy incapaz de describir una obra de arte [...] Solo sé vivir, en mi fuero interior, lo que ella me cuenta»⁵³. La propuesta de Emmer, más allá de polémicas, tendrá una enorme influencia en todo el futuro del cine sobre arte y apasionará por igual a cineastas, críticos y artistas ya desde las primeras proyecciones. La segunda de estas proyecciones, tras el estreno en la Mostra de Venezia en 1941, tuvo lugar recién terminada la Segunda Guerra Mundial, en el Primer Congreso Internacional del Film sobre Arte, en Basilea. Allí verá sus films Henri Langlois y será él quien se lleve a Emmer inmediatamente a París, donde se quedará cuatro años⁵⁴, logrando la admiración de críticos como Gas-

[49] André Bazin, «Un film bergsoniano: Le mystère Picasso», en André Bazin, *¿Qué es el cine?* (Madrid, Rialp, 2006), p. 218.

[50] André Bazin, «Cine y pintura», en André Bazin, *¿Qué es el cine?* (Madrid, Rialp, 2006), p. 214.

[51] André Bazin, «Cine y pintura», p. 215.

[52] Sigfried Kracauer, «The Film on Art», p. 197.

[53] Paola Scremin (ed.), *Parole Dipinte*, p. 41.

[54] Francis Guermann, «La Fédération International du Film sur l'Art (FIFA)», p. 14.

ton Diehl o el pintor Robert Hessens⁵⁵. El propio Cocteau, que escribirá el texto para alguno de los nuevos cortos encargados en 1948 por Salvo d'Angelo, dirá del cine de Emmer: «El plano de un rostro, la extrema importancia de un detalle, el lento retroceder de la cámara nos desarman y nos obligan a confesarnos que conocíamos muy mal esta obra maestra [de Giotto] que creíamos conocer de memoria»⁵⁶.

[55] Alain Resnais, «Mi insegno che i dipinti sono già cinema», p. 148.

[56] Paola Scremin (ed.), *Paola Dipinte*, p. 32.

[57] Paola Scremin, «Luciano Emmer. Racconti sull'arte» en Enrico Ghezzi y Stefano Francia di Celle (comps.), *Mister(o) Emmer* (Torino Film Festival, 2004), p. 108.

[58] Sobre esta última etapa de la filmografía de Emmer he publicado un artículo específico. Cfr. Guillermo G. Peydró, «Del racconto al ensayo: el último cine sobre arte de Luciano Emmer» (*Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual*, n.º 3, Universidad Complutense de Madrid, 2013).

[59] También debemos a Paola Scremin la recuperación de esta película, que presentó en 1991 en una edición VHS junto a un libro que estudiaba exhaustivamente su contenido y circunstancias: *Carpaccio. Vita di un documentario d'arte*.

[60] Umberto Barbaro, «Critica e arbitrio nel documentario sulle arti figurative» (*Bianco e Nero*, n.º 8-9, 1950), p. 48 [citado en Paola Scremin, *Carpaccio*, p. 41].

[61] Massimo Galimberti, «Longhi, Barbaro e il documentario d'arte: note sul *Carpaccio*», en Leonardo Franceschi (ed.), *Cinema/Pittura. Dinamiche di scambio* (Turín, Lindau, 2003), p. 91.

[62] Paola Scremin, *Carpaccio*, p. 38.

[63] Umberto Barbaro, «Piccola storia del film documentario in Italia» (1936), en Umberto Barbaro, *Neorealismo e realismo* (Editori Riuniti, Roma, 1976), p. 474 [citado en Paola Scremin, *Carpaccio*, p. 40].

Emmer recibirá elogios inesperados incluso de historiadores del arte como Giulio Carlo Argan o Carlo Raghianti⁵⁷, y desde 1950 comenzará en paralelo una exitosa carrera dentro del largometraje de ficción, iniciada con la extraordinaria *Domingo de agosto* (*Domenica d'agosto*). El cineasta continuará creando en paralelo obras de ficción y films de arte, y colaborará en el famoso *Carosello* de la televisión italiana, culminando finalmente en obras ensayísticas que se preguntan en primera persona por el significado del arte en la configuración de la memoria personal, como *Bella di notte* (1997), *Incontrare Picasso* (2000), o *Con aura...senz'aura* (2003)⁵⁸.

2. *Carpaccio* (1948), de Roberto Longhi y Umberto Barbaro⁵⁹

En 1950, Umberto Barbaro escribía sobre la propuesta de Emmer:

«servirse del film para contar [*raccontare*] el tema de un cuadro o fresco o de una serie de cuadros o frescos, aunque parece un asunto de modesta humildad, no es en absoluto legítimo. Porque haciéndolo, no se acerca sino que se aleja al espectador de la obra y de su comprensión; se esconden tras la fabulita y la moralina externas, que la mayoría de las veces no fueron elegidas por el artista sino encargadas por otros, los valores concretos y específicos de la obra, su real y concreto significado profundo y la forma que lo expresa»⁶⁰.

Para Roberto Longhi, por su parte, el pintor ha definido ya cómo debe el espectador mirar el cuadro, y el cineasta debe limitarse a respetarlo: la clave es descubrir qué recorrido ha previsto el pintor para el ojo y trasladarlo a cine⁶¹. Umberto Barbaro, que había traducido a Wölfflin, Hildebrandt o Balazs⁶², escribía ya en los años 30 sobre cómo filmar arquitectura, y proponía que los medios técnicos empleados se noten lo menos posible: «Encuadros planos, fotografía simple, luz natural, montaje casi elemental»⁶³. Ya terminados sus dos documentales con Longhi, Barbaro desarrolla y amplía a posteriori la misma idea:

«El uso de la cámara en la lectura cinematográfica de la obra de arte debe limitarse a su posibilidad de aislar detalles y de acercarlos enormemente. Un trabajo que por sí mismo implica una bella responsabilidad: la de extraer detalles sin desviarse de su objetivo y

función. Lo cual es facilísimo equivocando punto de vista o equivocando distancia»⁶⁴.

Sobre esta base visual clara y precisa, sin estridencias, la clave de la construcción cinematográfica de los documentales de Longhi y Barbaro residirá en la unión de texto e imagen: la palabra deberá encajar en esta «como un guante»⁶⁵, sin concesiones a montajes apoyados en música que no tengan una función crítica específica.

Carpaccio es un cortometraje de 14 minutos y 40 segundos, comenzado a rodar en el verano de 1947 y estrenado en la IX Mostra Cinematografica Veneziana el 28 de agosto de 1948, donde ganó un León de Plata⁶⁶. Su contenido coincide en gran medida con el del cortometraje de Emmer recién analizado: aunque no se limita a la serie sobre Santa Úrsula, esta tiene un gran peso en el film. En su realización, dice Scremin, confluye algo insólito: un historiador del arte familiar a la realización de films y un realizador experto en historia del arte⁶⁷. *Carpaccio*, como la mayoría de películas de Emmer, está rodado sobre fotografías, pero con una diferencia esencial: allí donde Emmer filmaba las fotografías Alinari, estándar fotográfico con el que se había formado toda una generación de historiadores del arte⁶⁸, Longhi y Barbaro se arman con un arsenal de fotografías nuevas sobre detalles poco conocidos, escogidos expresamente para la película –para lo cual contratarían a la Agenzia Fotografica Internazionale di Venezia (AFI)⁶⁹–. Comienzan entonces un proceso de montaje por etapas, no continuado, realizado en su mayor parte a distancia entre los dos autores en busca de la perfecta relación texto-imagen; paso a paso, por correspondencia, irán ajustando el montaje⁷⁰. Montaje que consistirá, como resume

[64] Umberto Barbaro, «Critica e arbitrio nel documentarui sulle arti figurative» [citado en Paola Scremin, *Carpaccio*, p. 41].

[65] Paola Scremin, *Carpaccio*, p. 28.

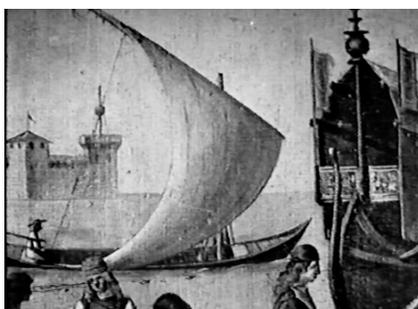
[66] Paola Scremin, *Carpaccio*, p. 18.

[67] Paola Scremin, «Carpaccio de Longhi et Barbaro ou la nécessité de la parole», en Yves Chevretil Desbiolles (dir.), *Le film sur l'art et ses frontières, actes du colloque* (Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1998), p. 62.

[68] Paola Scremin, *Carpaccio*, p. 38.

[69] Paola Scremin, *Carpaccio*, p. 19.

[70] Paola Scremin, *Carpaccio*, p. 19.



Carpaccio (Roberto Longhi y Umberto Barbaro, 1948).

Massimo Galimberti, en resolver teórica y concretamente el desajuste entre el tiempo de la pintura y el del cine, entrando en la estructura del cuadro sin trastornarla: «una verdadera y propia lección de visión pensada con un ritmo fílmico»⁷¹.

En los títulos de crédito las tareas se reparten así: «*Carpaccio* di Roberto Longhi / Regia di Umberto Barbaro». Toda la película se apoya sobre un dispositivo visual que encuadra detalles inesperados de los cuadros de Carpaccio para exponer diversos argumentos, ante todo el de la modernidad de su arte. El film comienza con una confrontación entre pintura moderna y renacentista, contraponiendo una marina de Carlo Carrà con un detalle de otra marina en una obra de Carpaccio; entre ambas, una transición lateral simulando el pase de diapositivas. Desde el detalle de este último se abre entonces a un plano general, y descubrimos el recibimiento de los Embajadores de la Corte en Bretaña, perteneciente a la serie de Santa Úrsula, donde la marina queda prácticamente oculta al ojo.

«Más que narrar, el *Carpaccio* presenta y resume la acción en un espectáculo abierto, profundo y simultáneo», explica el comentario de Longhi, en una evidente toma de posición contra la afirmación de Emmer de que los cuadros *narran*. A nivel de realización, estos dos primeros planos ya avanzan una ventaja expresiva del cine sobre arte con respecto a la conferencia apoyada en diapositivas: del plano fijo del cuadro completo de Carrà, se pasa a un detalle con la misma estructura del cuadro de Carpaccio, y de este detalle, donde queda clara la relación formal expresada en el texto, el plano se abre para mostrar el encaje de ese detalle en una estructura general en la que queda casi oculto. A continuación, otra comparación estilística: salta por corte a una panorámica de una multitud de pequeñas figuras en otra obra de Bellini, para afirmar que Carpaccio permite apreciar las acciones de un modo más completo; el de Bellini resulta para Longhi, en cambio, «una incierta cartografía de detalles». La misma operación se repite con cuadros de Piero y Bellini. «En *Carpaccio*, el aire desdibuja los personajes lejanos en manchas de color; pero son siempre manchas geométricas, como las sombras que las acompañan», dice el texto, con detalles muy lejanos de pequeñas manchas casi imposibles de percibir a simple vista. Y a continuación destacan la sombra triangular del pequeño perro de varios de sus cuadros, un cachorro maltés, y dan paso a una secuencia sobre las sombras geométricas de Carpaccio –según los autores, uno de sus sellos más personales.

Se procede entonces a la inversa: parten del general, en panorámica muy leve, para recorrer después los detalles en la serie de Santa Úrsula. Primero, las dos grandes partes del martirio: la muerte a la izquierda, agitada y terrible; el funeral a derecha, tranquilo y solemne. Segundo, la llegada de los embajadores al embarcadero y la del príncipe, donde recorre literariamente los detalles en los que normalmente no se fija el ojo: rostros individualizados en primer plano, personajes desocupados al fondo. Como complemento dentro de su estricto sistema formal, Longhi apoya el relato del análisis en tres ocasiones con un plano de un boceto previo de Carpaccio.

[71] Massimo Galimberti, «Longhi, Barbaro e il documentario d'arte: note sul *Carpaccio*», p. 90.



Carpaccio (1948).

Se detiene también en los detalles de tierras lejanas, como gorros o instrumentos musicales, con que Carpaccio sugiere el aspecto hipotético de Inglaterra para los espectadores venecianos. Y nuevas relaciones entre los detalles de Carpaccio, reveladores de otros tantos anuncios del arte moderno: la «abstracción casi modernamente cubista de las mitras y los obispos», el cachorro maltés, que le parece «un portento de impresión directa, de toques esenciales» o el detalle encontrado con mirada surrealista de los dos pequeños sacerdotes corriendo al fondo por una escalera, en la serie de San Girolamo, que parecen continuar la forma de los cuernos de un ciervo que corre más cerca de nosotros.

En fin, una última comparación con el arte posterior para terminar el cortometraje, donde retoma el *leitmotiv* del cachorro maltés, «que tanto gustó cincuenta años después a Tiziano, y que incluso Manet pudo incluir, sin cambiar un trazo, en su famoso Balcón, que apareció cuatrocientos años más tarde».

Paola Scremin sintetiza así la aportación de ambos autores: «Longhi y Barbaro, con sus dos documentales, afirman una línea purista para un film sobre arte que debe limitarse a reproducir con extrema precisión el objeto artístico, mientras el texto crítico encuadra y esclarece el detalle escogido»⁷². Sobre esta relación imagen-texto y su progresiva fusión, Massimo Galimberti añade: «Es como si progresivamente Longhi encontrara en el cine el instrumento necesario a su propia práctica crítico-descriptiva, tomando incluso léxicamente la terminología»⁷³. Longhi, que usaba técnicas cercanas a lo cinematográfico en sus clases de la



Carpaccio (1948).

[72] Paola Scremin, «Film sull'arte», p. 571.

[73] Massimo Galimberti, «Longhi, Barbaro e il documentario d'arte: note sul *Carpaccio*», p. 83.

Universidad de Bologna, fue una referencia intelectual para toda una generación. Scremin recuerda al respecto un testimonio muy revelador de Pier Paolo Pasolini, que le tuvo como maestro en su ciudad natal:

«El recuerdo personal de aquel curso [...] es, en síntesis, el recuerdo de una contraposición o neta confrontación de formas. Sobre la pantalla venían de hecho proyectadas las diapositivas. Las vistas generales y los detalles de los trabajos, a la vez y en el mismo lugar, de Masolino y de Masaccio. El cine actuaba, aunque fuera en cuanto mera proyección de fotografías. Y lo hacía en el sentido de que un encuadre representando un ejemplo del mundo masoliniano —en aquella continuidad que es típica del cine— se oponía dramáticamente a un encuadre representando por su parte otro del mundo masacesco»⁷⁴.

Mucho de lo descrito por Pasolini está presente sin duda en el *Carpaccio* de Longhi y Barbaro. Sobre su otra obra, *Caravaggio*, terminada el mismo año 1948, no existen copias completas debido a la censura de la época, que hizo lo posible por perderla: su comentario, donde la propuesta estética del pintor era presentada como antecedente del cine, era demasiado cercano al marxismo. En la actualidad, del *Caravaggio* solo puede verse en una copia muda que no permite hacerse una idea del contenido, ya que este tiene en el texto leído su razón de ser. En Longhi y Barbaro, a diferencia de Emmer y Ragghianti, prima sin duda el texto sobre la imagen. Pero las palabras, a su vez, necesitan de los detalles y las imágenes, por lo que el mecanismo se apoya en la clave de esta relación imagen-texto, donde ninguno de los dos puede vivir sin el otro.

Todas las comparaciones citadas en la película con el arte moderno, que reafirman lo adelantado de algunas soluciones del pintor a su tiempo, se hacen para mostrar la valía de un pintor considerado en las primeras décadas del siglo xx como secundario con respecto a los principales pintores cuatrocentistas. Tal era, por ejemplo, el criterio del muy influyente Bernard Berenson, quien había afirmado de Carpaccio que era un flojo creador de composiciones al lado de los pintores florentinos⁷⁵. Para Eugenio Riccomini, la película se encuentra con un obstáculo principal; según él, Carpaccio es un pintor pre-cinematográfico, que pintó en Cinemascope, y que dejó ya demasiado predispuesta su traducción a cine: «La operación deviene entonces —según Riccomini— cada tanto un poco descriptiva, un poco narrativa»⁷⁶. Pero al concentrarse en un detalle, Longhi lee entonces la pintura y no la narración, no la figuración. Con su comentario, plantea un modelo de film sobre arte que tiene por motor la búsqueda del «detalle revelador», y funciona, por tanto, de manera análoga al formalismo de un Morelli que buscase los *indicios* del estilo de un artista para obtener conclusiones más amplias sobre su arte. Longhi conecta a Carpaccio, a partir de los detalles insólitos que selecciona de él, con la pintura metafísica italiana, el Impresionismo, el Cubismo, o, indirectamente, el Surrealismo. Con ello amplía nuestro conocimiento del artista, si bien en su obsesión por el respeto hacia la

[74] Citado en Paola Scremin, *Carpaccio*, p. 27.

[75] Paola Scremin, *Carpaccio*, p. 44.

[76] Eugenio Riccomini, «Il critofilm d'arte», en *Cinema e arte, documentari italiani dal 1940 al 1960* (Bologna, Cineteca del Comune di Bologna, 1992), p. 4.

obra no hace un uso ambicioso de los recursos del cine. Una conferencia de Historia del Arte con los mismos detalles en diapositivas, aunque no estuvieran ligados por los *zoom* de apertura o cierre con el cuadro completo sino por corte, funcionarían quizá de forma idéntica a nivel crítico o de conocimiento. Eso es, de hecho, lo que ya hacía Longhi en sus clases de la universidad, y ello, sumado a los problemas que les planteó la distribución de sus obras, ligado a su pesimismo con respecto al contexto cultural italiano al que iban dirigidas⁷⁷, hará a ambos abandonar ulteriores proyectos cinematográficos para dedicar su interés a explorar las posibilidades de otro campo en auge: el libro de Historia del Arte ilustrado.

3. *La Deposizione di Raffaello* (1948), de Carlo Ludovico Raghianti⁷⁸

En una nota escrita como respuesta a dos contribuciones del citado Congreso para las Artes Figurativas, celebrado en el Palazzo Strozzi de Florencia en junio de 1948, Carlo L. Raghianti avanzaba las razones para un nuevo tipo de film sobre arte, para el que inventa el término *critofilm*⁷⁹. Su propuesta cinematográfica estará ligada indisolublemente a su propuesta metodológica de una crítica *dinámica*, según la cual la obra de arte es ante todo un proceso que el crítico debe reconstruir y no tanto una superficie estática cerrada de la cual se extraen detalles iconográficos o configuraciones formales de composición⁸⁰. El análisis cinematográfico, con la introducción del factor tiempo, será entonces el mejor aliado posible en esta tarea de investigación procesual:

«cuando no se trate de reproducir estáticamente las obras de arte figurativo como simples documentos o verificaciones o adjuntos gráficos de un texto, sino que se utilice el lenguaje cinematográfico como uno que, coincidiendo lingüísticamente con el de la propia obra de arte figurativa, puede reproducir mejor que ningún otro instrumento el proceso según el cual esta última es realizada en sus valores singulares, en este caso la sucesión de imágenes estará netamente caracterizada, no podrá ser genérica, tendrá una interna e inequívoca necesidad y consecuencia, correspondiente de manera efectiva y puntual al carácter críticamente reconstruido de la obra de arte o del artista»⁸¹.

Es por ello que puede afirmar con respecto de su *critofilm* la frase citada más arriba: «se trata de un film crítico, o mejor de crítica de arte ejercida mediante el lenguaje cinematográfico»⁸². Raghianti, a diferencia de los autores de las propuestas analizadas más arriba, no filma sobre fotografías: pasa tiempo delante de la obra real, pensando la manera más adecuada de expresarla en imágenes en movimiento, y se hace construir carriles o herramientas para ello si es necesario. También a diferencia de Longhi, que confía la realización de sus pelí-

[77] Paola Scremin, *Carpaccio*, p. 52. Longhi prevé, de hecho, la caída inminente de calidad de los documentales de arte en Italia, como así ocurrirá tras esta primera etapa eufórica.

[78] No existe por el momento edición comercial de los *critofilms* de Raghianti. Solo son accesibles bajo solicitud en la Fondazione Raghianti (Lucca), y algunos de ellos, en copias de trabajo en VHS, también en la Cineteca de Bolonia. Agradezco a Paola Scremin la copia de esta película.

[79] Nota de 1948 reproducida como apéndice del artículo «Film d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte», pp. 238-240.

[80] Federica Rovati, «Saper vedere. Carlo L. Raghianti e il montaggio delle immagini», en Marco Scotini (ed.), *Carlo Ludovico Raghianti e il carattere cinematografico della visione* (Milán, Edizioni Charta, 2000), p. 192.

[81] Carlo L. Raghianti, «Film d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte», p. 233.

[82] Nota de 1948 reproducida como apéndice del artículo «Film d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte», p. 240.

[83] Antonio Costa, «Cinema, arte della visione», en *Carlo Ludovico Ragghianti, Il critofilm d'arte* (Udine, Campanotto, 1995), p. 13.

[84] Antonio Costa, «Il cinema come arte figurativa: Carlo L. Ragghianti», en Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive* (Turín, Einaudi, 2002), p. 219.

[85] Antonio Costa, «Dalla moneta alla città: i critofilm di Carlo L. Ragghianti (1948-64)», en Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive* (Turín, Einaudi, 2002), p. 283.

[86] Antonio Costa, «Dalla moneta alla città: i critofilm di Carlo L. Ragghianti (1948-64)», p. 284.

[87] Antonio Costa, «Il cinema come arte figurativa: Carlo L. Ragghianti», p. 215.

[88] Carlo L. Ragghianti, «Film d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte», p. 228.

culas a Barbaro, asume él mismo la tarea de realizar sus películas, convencido de que tanto crítica teórica como crítica práctica son dos caras de una misma actividad. La única excepción en su filmografía a algunas de estas premisas es su primera película, *La Deposizione di Raffaello*, para la que cuenta con el realizador Giuliano Betti. Igualmente a diferencia de los precedentes, Ragghianti es crítico de cine desde inicios de los años 30, con una trayectoria intelectual muy notable en este campo, que había comenzado con su artículo de 1933 «Cinematografo rigoroso». Incluía su estudio del cine dentro de un programa más amplio de artes visuales y ponía en relación directa sus problemáticas con las de la pintura o el teatro⁸³; por ello, según Ragghianti, el cine debía estudiarse con las herramientas de la Historia del Arte⁸⁴. Uno de los principales especialistas en la obra de Ragghianti, el profesor italiano Antonio Costa, ha apuntado en varios textos ciertas cuestiones de su teoría que deben tomarse hoy con cuidado. Por un lado, algunas teorías cinematográficas de la segunda mitad del siglo han hecho que el riguroso planteamiento de análisis formalista de Ragghianti, aunque útil aún para conjurar análisis que en su día se limitaban al estudio del relato o la psicología de los personajes, deba ser matizado. Cita ampliaciones metodológicas de teóricos como Christian Metz y Michel Chion, a la vista de las cuales el puro análisis visual del plano como cuadro construido debe ser completado con el análisis de otros factores clave, presentes en esos mismos planos, que exceden la mera visualidad⁸⁵. Por otro lado, al leer hoy a Ragghianti ha de tenerse en cuenta que esta concepción, muy rígida en sus primeros escritos, se matiza al entrar en contacto con la práctica –sus *critofilms*–, y lejos de ser monolítica, va evolucionando a lo largo de su carrera. Teniendo presentes estos matices, Costa da cuenta también de los éxitos de las propuestas teóricas y prácticas del autor: por un lado, los que considera los mejores de entre sus documentales, los dedicados a la arquitectura y urbanismo, abrieron nuevos interrogantes e introdujeron una nueva consciencia, más sólida, con respecto a la forma de filmar arquitecturas⁸⁶; por otro, su teoría sobre la relación entre el cine y las artes visuales ha suscitado un renovado interés en el contexto de los nuevos acercamientos entre ambos campos, y el conjunto de sus *critofilms*, así como alguno de sus artículos sobre la televisión y los nuevos medios, anticipan la lógica de trabajo con el hipertexto y el CD-Rom⁸⁷.

En un artículo clave de 1950, Ragghianti estudia algunas de las tipologías previas del film sobre arte para culminar en su novedosa propuesta. Dentro de los documentales sobre arte, hay que distinguir ante todo, según él, dos tipos: los que no son más que conferencias con imágenes, donde el conferenciante deviene el protagonista, por encima de la obra o el artista; y los films donde el protagonista es el relato [*racconta*], «un relato interpretado mediante una selección adecuadamente significativa de imágenes tomadas de las artes plásticas. Relato que puede ser banal o mediocre, o literariamente refinado, pero que no cambia en esencia el carácter del film»⁸⁸.

Dentro de este segundo tipo de documental, le parecen logrados, por su elevación de tono y técnica, los de Emmer, el *Carpaccio* de Longhi y Barbaro y

los de Pozzi Bellini. De estos documentales recuerda, citando a Emmer, que «reconstruyen en el tiempo la vivencia de un drama desarrollado pictóricamente en el espacio»⁸⁹. Por ello, entiende Ragghianti que lo propio de estas obras es el *racconto*, la narración, el drama que el director reconstruye y presenta a través de algunos elementos de las figuraciones que a su sensibilidad parecen más aptas o sugestivas a la vista⁹⁰. Desde la mirada actual, en todo caso, los films de Emmer y los de Longhi / Barbaro pertenecen sin duda a dos tipologías claramente diferenciadas, como trato de exponer en este artículo.

A este tipo de film, centrado en el *racconto*, Ragghianti opone un film que critique, y alaba con alguna reserva metodológica el *Rubens* de Storck y Haesaerts como experimento análogo al que él hizo el mismo año con *La Deposizione di Raffaello*; films ambos que suponían, desde este punto de vista, una alternativa muy sólida a los documentales sobre arte no críticos. *Rubens* repetía el tándem de historiador del arte —Paul Haesaerts, discípulo de Wölfflin— y cineasta —Henri Storck, autor junto a Joris Ivens del célebre documental de crítica social *Misère au Borinage*, de 1932—. A partir de esta película, Ragghianti se detiene en su artículo en las tres posibilidades simultáneas de crítica de arte a través del cine que defendía Haesaerts: la *anécdota*, es decir la biografía, relaciones históricas, precedentes de cada género; el análisis estético y técnico o *transmisión del mensaje del artista*; y finalmente, sin quedar excluida por las anteriores, una presentación lírica de los materiales⁹¹.

Si los films de Emmer reducían todo el contenido formal de la obra a la narración implícita, y los de Longhi y Barbaro analizaban dicho contenido formal desde el recurso de la palabra sin una verdadera utilización de lo cinematográfico para evidenciar visualmente los aspectos compositivos, texturales, colorísticos o estilísticos, podría decirse que los films de Ragghianti se imponen una tarea nueva: revelar dicho diseño formal con recursos genuinamente cinematográficos. Para este empeño, Ragghianti propone como objetivo ideal, con vistas a frenar los excesos derivados de las tipologías anteriores, la ausencia de subjetividad —al menos en la medida de lo posible, «porque el lenguaje, en cuanto tal, es siempre el lenguaje de alguien, y no existe una lengua objetiva»⁹²—. Añade que para estos films, el cine debe ser un medio, no un arte en sí mismo —distanciándose así de la *autonomía* de los films de Emmer, alabada por Bazin—, pero es una técnica dotada de una particular validez visual, equivalente a la de la pintura y escultura⁹³. Por el mismo motivo, centra la atención en la primacía de la imagen, diciendo que los *critofilms* deben ser idealmente mudos: «Un film de arte es siempre, idealmente hablando, mudo: concretado en el lenguaje propio, el cinematógrafo, sin ningún añadido»⁹⁴. En suma, descomponer la imagen artística con todas las herramientas posibles que pone el cine a disposición del crítico, para lograr llegar hasta el eventual logro de «rehacer el gesto del artista»:

«Hay que aproximarse por tanto lo máximo posible a la situación del artista trabajando, y diría casi rehacer su gesto, seguir las formas

[89] La cita es de Emmer, del pequeño catálogo de la Dolomiti reproducido en Enrico Ghezzi y Stefano Francia di Celle (comp.), *Mister(o) Emmer, L'attenta distrazione* (Torino Film Festival, 2004), p. 20.

[90] Carlo L. Ragghianti, «Film d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte», p. 228.

[91] Carlo L. Ragghianti, «Film d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte», p. 229.

[92] Carlo L. Ragghianti, «Film d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte», p. 232.

[93] Adriano Bellotto, «Il critofilm tra cinema industriale e cultura olivettiana», en Marco Scotini (ed.), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione* (Edizioni Charta, Milán, 2000), p. 168.

[94] Carlo L. Ragghianti, «Film d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte», p. 232.

[95] Carlo L. Ragghianti, «Film d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte», p. 235.

[96] Paola Scremin, «Teoria e pratica del critofilm», en Antonio Costa, *Carlo Ludovico Ragghianti, Il critofilm d'arte* (Udine, Campanotto, 1995), p. 114.

[97] *Le Film sur l'art. Etudes critiques et répertoire international* (París, UNESCO, 1949), p. 44.

[98] Carlo L. Ragghianti, «Informazione sul critofilm d'arte», en *Arti della visione I* (Turín, Einaudi, 1975), p. 241.

que ha trazado e impuesto por la visión y el gusto, seguir sus elecciones de punto o puntos de vista, del vínculo estático o del trazado dinámico de las formas, sean unívocas o múltiples, sean separadas o ligadas, sean estáticas o en movimiento, sean atrayentes o desplegadas, emanantes o centrífugas, y así sucesivamente»⁹⁵.

El proyecto cinematográfico de Ragghianti se hará realidad, tras varios intentos infructuosos de financiación, gracias al decidido apoyo de la firma Olivetti. Junto a este empresario comprometido con una reconstrucción a escala humana de la Italia de posguerra, Ragghianti creará el proyecto SeleArte, que tendrá dos cometidos: una revista, cuya tirada alcanzará los cincuenta mil ejemplares, y veinte *critofilms*, realizados entre 1948 y 1964. Su función primordial: estimular el pensamiento crítico de los lectores y espectadores. También gracias a este apoyo, Ragghianti siempre estará a la vanguardia de la técnica cinematográfica del momento: rueda en color con el nuevo sistema monopack Ferraniacolor, puesto a punto en 1949, y usa Cinemascope y vistas aéreas para los films de arquitectura y urbanística⁹⁶.

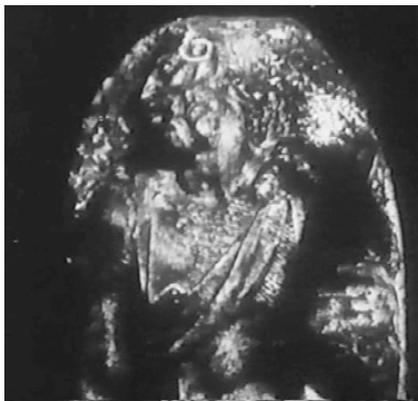
El *critofilm La Deposizione di Raffaello* contiene ya en potencia toda la búsqueda programática del autor para el resto de su filmografía. En una nota del primer catálogo del film sobre arte en 1949, publicado por la UNESCO, el autor defendía la importancia en su película de la búsqueda de medios verdaderamente visuales para realizar los análisis de las obras de arte a través del cine, evitando los problemas enquistados en la historia del arte sostenida en fotografías:

«Más que reducir la visión cinematográfica de una obra de arte a la contemplación estática de una composición encuadrada y de detalles fijos que se suceden en la pantalla, explicados solamente por el comentario verbal, hemos recurrido a los auténticos recursos expresivos del film. [...] Toda la gestación de la obra de arte deviene así verdaderamente clara, y se ve que con el film se pueden obtener efectos de persuasión y de testimonio inmediatos, superiores a aquellos confiados a la palabra, porque son absolutamente objetivos»⁹⁷.

Para conseguir estos efectos, se usaron máquinas y herramientas construidas expresamente, si bien artesanales, porque Ragghianti quería llevar a cabo operaciones técnicas que nunca antes se habían intentado:

«Se trabajó con aparatos bastante rudimentarios, usando en particular elementos de meccano para los movimientos de la cámara (carrioles, movimientos diagonales, etc.) y un pantógrafo de arquitecto para las rotaciones, los movimientos curvilíneos y otros desarrollos espaciales dinámicos. Los resultados fueron, en alguna secuencia, más intencionales que conseguidos»⁹⁸.

La película, de once minutos, tiene la siguiente estructura: una anécdota inicial de dos minutos sobre el origen del rostro de María pintado por Rafael;



La Deposizione di Raffaello
(Carlo Ludovico Ragghianti, 1948).



otros dos minutos sobre la formación de Rafael, con sus estudios a partir de las obras de los principales artistas de la época; un cuerpo principal de cinco minutos analizando el cuadro de *La Deposizione* a partir de las sucesivas etapas visibles en los bocetos previos —enlazando a su vez cada una con sus posibles influencias previas—; y por último un recorrido dinámico a lo largo del cuadro, filmando la obra en función de sus ritmos internos, guiando al ojo del espectador por el trazado previsto por el artista.

Desarrollemos un poco más este contenido. El *critofilm* se abre con una anécdota: el rostro de la Virgen, según la tradición perugiana, es un retrato de Atalanta Baglioni, comitente del cuadro, que vio morir a su hijo después de que este asesinara a su rival en la ciudad. Esta excusa de *racconto* permite a Ragghianti algo que no volverá a hacer: un montaje dramático *alla Emmer* con música frenética de Vivaldi, que a pesar de su efectividad será inmediatamente abandonado como una vía incorrecta respecto de su propuesta de *critofilm*⁹⁹. Dos minutos después, se da paso a una presentación crítica del artista, comenzando por su formación: vemos copias de Rafael a partir de obras de los mejores artistas de su época, como el *San Jorge* de Donatello, el *San Mateo* de Michelangelo, o la *Leda* de Leonardo. Ragghianti desarrolla visualmente este motivo de las influencias utilizando el recurso cinematográfico del fundido encadenado, que desvela eficazmente el paso de los originales a sus copias, a veces disimuladas.

Pasamos entonces a la disección del propio cuadro, en sus tres composiciones sucesivas: dos primeras derivadas de sendas pinturas del Perugino, que abandonará insatisfecho con el resultado, y una definitiva con personajes inspirados en Michelangelo, organizada en dos grupos diferentes que Ragghianti investiga formalmente en diversos bocetos y más influencias previas. Todo este segmento es construido por confrontación por corte entre bocetos propios,

[99] Paola Scremin, «Viatico nel mondo dei documentari sull'arte. sull'arte. Il critofilm e la cinematografia sull'arte fra gli anni Quaranta e Sessanta», p. 159.

influencias ajenas y obra final, incluyendo un plano explicativo con maniqués articulados de Bellas Artes, hasta llegar a un plano general del cuadro completo donde percibimos el equilibrio entre los dos grupos de figuras.



La Deposizione di Raffaello
(1948).

Es aquí que el autor, mientras suena el *Moldava* de Smetana, se despacha con un final triunfal típico de historiador del arte: «filtrando una cultura secular, sublimando la tradición artística de la Antigüedad y de Italia con un recorrido grandiosamente consciente, Rafael libera la propia creación, transfigurada en una visión serena que será durante siglos el lenguaje poético ejemplar de Occidente». Y con ello da paso al recorrido visual más complejo de la película por el cuadro, siguiendo las líneas de tensión que circulan por brazos, piernas y rostros hasta llegar al Gólgota en lo alto del paisaje, plano final «que abre la serena contemplación del Infinito». En once minutos, Ragghianti ha utilizado el cine para traducir a la vez los dos procesos temporales de la pintura: el de la construcción interna del espacio por el autor durante el propio proceso intelectual de creación y el del tiempo dilatado de la mirada del espectador recorriendo por fragmentos la superficie estática y simultánea, el *continuum*, con todos sus secretos de composición ocultos.

Conclusión

Solo una década después de adquirir conciencia de sí, el diálogo específico que el cine establece con las artes visuales presenta ya una sorprendente madurez y variedad de propuestas, de las que saldrán las principales líneas futuras del cine sobre arte. La defensa de un cine analítico y crítico de Longhi y Barbaro pero sobre todo de Raghianti, ejemplificada en 1948 por su *Deposizione di Raffaello* y por la magnífica *Rubens* de Storck y Haesaerts, culminará en la serie *Palettes* de Alain Jaubert. En cuanto a la tendencia más lírica y libre inaugurada por Emmer, derivará desde luego en las obras posteriores del propio Emmer, donde la mirada en primera persona del amante del arte se hace explícita y autorreflexiva; pero también en otro tipo de ensayo, especialmente a partir de los años 60 en el contexto franco-belga —que ya tenía un gran hito de esta tendencia, *Le monde de Paul Delvaux* (Henri Storck, 1944)—, en films donde un cineasta con plena conciencia de su papel de creador, establece diálogos sin complejos con el artista retratado. Así ocurrirá en las obras de Luc de Heusch sobre Magritte, Alain Fleischer sobre Christian Boltanski o Víctor Erice sobre Antonio López, y también, dialogando con artistas del pasado, en alguna de las joyas del género, como el *Met Dieric Bouts* (1975), de André Delvaux. Ya no será la relación asimétrica de un cineasta que mira a un genio, como ocurría generalmente en los films sobre Picasso, sino una relación de igual a igual entre dos creadores que avanzan juntos en un proyecto común.

Estudiar los planteamientos de origen de estas vías, cuando todas las opciones estaban abiertas y por explorar, cuando todo parecía posible para el film sobre arte antes de una prematura estandarización que cortó muchas posibilidades antes de ser recorridas, debería dar hoy nuevas ideas para un género cinematográfico que, con la producción museística, está adquiriendo una importancia creciente en los últimos años.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAM, Peter, *El arte del Tercer Reich* (Barcelona, Tusquets, 1992).
- ARGAN, Giulio Carlo, «Lettura cinematografica dell'opera d'arte» (*Bianco e nero*, n.º 8-9, 1950).
- AURIOL, Jean George, «Faire des films (I). Les origines de la mise en scène» (*Revue du cinéma* n.º 1, octubre de 1946).
- BARBARO, Umberto, «Piccola storia del film documentario in Italia» (1936), ahora en Umberto Barbaro, *Neorealismo e realismo* (Roma, Editori Riuniti, 1976).
- , «Critica e arbitrio nel documentario sulle arti figurative» (*Bianco e nero*, n.º 8-9, 1950).
- BARGELLINI, Piero, «Paroles peintes» (*Revue du cinéma*, n.º 1, octubre de 1946).
- BAZIN, André, «Cine y pintura», en André Bazin, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2006.
- , «Un film bergsonian: Le mystère Picasso», en André Bazin, *¿Qué es el cine?* (Madrid, Rialp, 2006).
- , «Le cinéma et la peinture» (*Revue du cinéma*, n.º 19-20, otoño de 1949).

- BELLOTTO, Adriano, «Il critofilm tra cinema industriale e cultura olivettiana», en Marco Scotini (ed.), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione* (Milán, Edizioni Charta, 2000).
- BOLEN, Francis, *Le film sur l'art: Panorama 1953* (París, UNESCO, 1953).
- BRETEAU-SKIRA, Gisèle, «Entretien avec Alain Resnais», en Gisèle Breteau-Skira, *Abécédaire des films sur l'art moderne et contemporain 1905-1984* (París, Centre Georges Pompidou, 1985).
- BRUNETTA, Gian Piero, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni ottanta* (Roma, Editori Riuniti, 1982).
- CAMÓN AZNAR, José, *La cinematografía y las artes* (Madrid, CSIC/Instituto Diego Velázquez, 1952).
- CHIARINI, Luigi, *Il film nei problemi dell'arte* (Roma, Collana di studi cinematografici Bianco e Nero, Ateneo, 1949).
- COSTA, Antonio, «Dalla moneta alla città: i critofilm di Carlo L. Ragghianti (1948-64)», en Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive* (Turín, Einaudi, 2002).
- , «Il cinema come arte figurativa: Carlo L. Ragghianti», en Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive* (Turín, Einaudi, 2002).
- , *Carlo Ludovico Ragghianti, Il critofilm d'arte* (Udine, Campanotto, 1995).
- , «Cinema, arte della visione», en *Carlo Ludovico Ragghianti, Il critofilm d'arte* (Udine, Campanotto, 1995).
- , «L'estetica del frammento», en *Cinema e arte, documentari italiani dal 1940 al 1960* (Bologna, Cineteca del Comune di Bologna, 1992).
- DIEHL, Gaston, «Le film sur l'art en France ou la fixation d'un nouvelle langage», en *Le Film sur l'art. Etudes critiques et répertoire international* (París, UNESCO, 1949).
- EMMER, Luciano, «Dieci anni di lavoro e di vita» en AA.VV., *Le belle arti e il film* (Roma, Bianco e Nero, 1950).
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos, *30 años de documental de arte en España* (Madrid, Escuela Oficial de Cinematografía, 1967).
- FERRANTE, Daniela (ed.), *Critofilm di Carlo L. Ragghianti* (Udine/Bologna, Università di Udine/ Università di Bologna, 1993).
- G. PEYDRÓ, Guillermo, «Del racconto al ensayo: el último cine sobre arte de Luciano Emmer» (*Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual*, n.º 3, Universidad Complutense de Madrid, 2013).
- GALIMBERTI, Massimo, «Longhi, Barbaro e il documentario d'arte: note sul *Carpaccio*», en Leonardo Franceschi (ed.), *Cinema/Pittura. Dinamiche di scambio* (Turín, Lindau, 2003).
- GASPARINI, Massimo, «Conversazione con C. L. Ragghianti» (1980), en Antonio Costa, *Carlo Ludovico Ragghianti, Il critofilm d'arte* (Udine, Campanotto, 1995).
- GHEZZI, Enrico y FRANCA DI CELLE, Stefano (comps.), *Mister(o) Emmer* (Turín, Torino Film Festival, 2004).
- GUERMANN, Francis, «La FIFA: définition d'un genre cinématographique» (*Zeuxis, films sur l'art/film on art*, n.º 2, enero 2001).
- , «La Fédération International du Film sur l'Art (FIFA)» (*Zeuxis, films sur l'art/film on art*, n.º 1, otoño 2000).
- JACOBS, Steven, *Framing Pictures: Film and the Visual Arts* (Edimburgo, Edinburgh University Press, 2011).
- JAUBERT, Alain, *Palettes. L'histoire de la collection* (ARTE France Développement/Éditions Montparnasse, 2007).

- KRACAUER, Sigfried, «The Film on Art», en Sigfried Kracauer, *Nature of Film: the Redemption of Physical Reality* (Nueva York, Oxford University Press, 1960).
- Le Film sur l'art, bilan 1950. Etudes critiques. Répertoire international, II* (París, UNESCO, 1951).
- Le Film sur l'art. Etudes critiques et répertoire international* (París, UNESCO, 1949).
- MICHAUD, Philippe-Alain, «Ut pictura pellicola. Raggianti filma la pittura», en Marco Scotini (ed.), *Carlo Ludovico Raggianti e il carattere cinematografico della visione* (Milán, Edizioni Charta, 2000).
- , «Le film sur l'art a-t-il une existence?», en Yves Chevrefils Desbiolles (dir.), *Le film sur l'art et ses frontières, actes du colloque* (Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1998).
- MONETI, Guglielmo, *Luciano Emmer* (Florencia, La Nuova Italia, 1991).
- PAÏNI, Dominique, «Le film sur l'art» (*Cahiers du cinéma*, n.º 411, 1988).
- PRIEUR, Jérôme, «Ceux de chez nous, un film de Sacha Guitry» (*Zeuxis, films sur l'art/film on art*, n.º 1, otoño de 2000).
- RAGGHIANI, Carlo L., «Informazione sul critofilm d'arte», en *Arti della visione I: Cinema* (Turín, Einaudi, 1975).
- (ed.), *Le film sur l'art. Répertoire général international des films sur les arts* (Roma, Ateneo, 1953).
- , «Film d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte», en Carlo L. Raggianti, *Arti della visione I: Cinema* (Turín, Einaudi, 1975; 1ª ed.: 1952) [también reproducido, incluyendo igualmente el apéndice de 1948, en Antonio Costa, *Carlo Ludovico Raggianti, II critofilm d'arte* (Campanotto, Udine, 1995)].
- , Nota de 1948 sobre el critofilm, sin título, reproducida como apéndice del artículo «Film d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte», en Carlo L. Raggianti, *Arti della visione I: Cinema* (Turín, Einaudi, 1975), p. 240.
- Report on the First International Conference on Art Films* (París UNESCO, 15 de septiembre de 1948).
- RESNAIS, Alain, «Mi insegnò che i dipinti sono già cinema», en Enrico Ghezzi y Stefano Francia di Celle (comp.), *Mister(o) Emmer, L'attenta distrazione* (Turín, Torino Film Festival, 2004).
- RICCOMINI, Eugenio, «Il critofilm d'arte», en *Cinema e arte, documentari italiani dal 1940 al 1960* (Bologna, Cineteca del Comune di Bologna, 1992).
- ROVATI, Federica, «Saper vedere. Carlo L. Raggianti e il montaggio delle immagini», en Marco Scotini (ed.), *Carlo Ludovico Raggianti e il carattere cinematografico della visione* (Milán, Edizioni Charta, 2000).
- SCREMIN, Paola (ed.), *Parole Dipinte. I cinema sull'arte di Luciano Emmer* (Bologna, Cineteca di Bologna, 2010)
- , «Luciano Emmer. Racconti sull'arte» en Enrico Ghezzi y Stefano Francia di Celle (comp.), *Mister(o) Emmer, L'attenta distrazione* (Turín, Torino Film Festival, 2004).
- , «Film sull'arte», en *Enciclopedia del Cinema vol. II* (Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2003).
- , «Viatico nel mondo dei documentari sull'arte. Il critofilm e la cinematografia sull'arte fra gli anni Quaranta e Sessanta», en Marco Scotini (ed.), *Carlo Ludovico Raggianti e il carattere cinematografico della visione* (Milán, Edizioni Charta, 2000).

- SCREMIN, Paola (ed.), «*Carpaccio* de Longhi et Barbaro ou la nécessité de la parole», en Yves Chevrefils Desbiolles (dir.), *Le film sur l'art et ses frontières, actes du colloque* (Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1998).
- , «Teoria e pratica del critofilm», en Antonio Costa, *Carlo Ludovico Ragghianti, Il critofilm d'arte* (Udine, Campanotto, 1995).
- , *Carpaccio. Vita di un documentario d'arte* (Turín, Umberto Allemandi, 1991).
- THIRIFAYS, André, «De quelques limites et possibilités du film sur l'art», en *Le Film sur l'art, bilan 1950. Etudes critiques. Répertoire international, II* (París, UNESCO, 1951).
- VENTURI, Lauro, «Film d'arte, un tentativo di classificazione», en Enrico Ghezzi y Stefano Francia di Celle (comp.), *Mister(o) Emmer, L'attenta distrazione* (Turín, Torino Film Festival, 2004).
- VERDONE, Mario, «Il film sull'arte in Italia», en AA. VV., *Le belle arti e il film* (Roma, Bianco e Nero, 1950).
- VIDAL, Jean, «Il film sull'arte in Francia» (*Bianco e Nero*, n.º 8-9, 1950).
- VLAD, Roman, «La mia collaborazione con Luciano Emmer», en Enrico Ghezzi y Stefano Francia di Celle (comp.), *Mister(o) Emmer, L'attenta distrazione* (Turín, Torino Film Festival, 2004).