

Max Linder



**E**

En el año 1933 Carlo L. Ragghianti publica en la revista milanesa *Cine-Convegno* la primera de sus contribuciones alrededor de la estética del cine: *Cinematógrafo riguroso*<sup>1</sup>. La reflexión sobre este medio será objeto de análisis para Ragghianti a lo largo de toda su trayectoria como historiador y teórico del arte (véase su perfil biográfico en apéndice). Esta labor teórica encontró también una dimensión práctica en la realización de los "critofilmes", una serie de veinte documentales que Ragghianti produjo entre 1948 y 1964 acerca del arte. El método de análisis "cinematográfico" de la obra de arte que emplea Ragghianti en estos ejercicios muestra una íntima relación con la teoría del cine como arte figurativo que venía anunciando desde su primera intervención en el área<sup>2</sup>.

No es ninguna casualidad que tanto la reflexión teórica de Ragghianti como sus critofilmes, tras largos años de permanencia en el olvido, hayan vuelto a ponerse de actualidad. Después de las retrospectivas que dedicaron a los critofilmes la Universidad de Bolonia (1993)<sup>3</sup> y el Louvre de París (1994)<sup>4</sup>, Luca, la ciudad que vio nacer al estudioso, organizó una gran muestra de su obra en la que se procuró recorrer el denso entramado que forman su trabajo teórico y las directrices estéticas del siglo veinte, desde las vanguardias hasta las últimas fronteras de las artes visuales en la era electrónica<sup>5</sup>. Si, por lo que se refiere a la teoría, las ideas de Ragghianti suscitan un interés renovado que deriva de los estudios recientes acerca de la relación entre el cine y las artes visuales<sup>6</sup>, los motivos por los cuales se recupera la experiencia de los critofilmes estriban en que los nuevos medios informáticos (hipertexto, CD-ROM) ofrecen la posibilidad de llevar a cabo formas de investigación sobre las obras de arte que, en cierta manera, ya habían anticipado los documentales de Ragghianti (quien, dicho sea de paso, fue uno de los primeros en adaptar las posibilidades del uso de la cibernética al servicio de la historia del arte)<sup>7</sup>.

Ragghianti, no cabe duda, no fue el único historiador y teórico del arte que se interesó por el cine en los años treinta. Entre las figuras más notables dentro del

ANTONIO COSTA

## El cine y las artes visuales: introducción a Carlo L. Ragghianti

1. CARLO L. RAGGHIANI: "Cinematógrafo riguroso", en *CineConvegno*, n. 4-5, 1933; reproducido en CARLO L. RAGGHIANI: *Arti dello visione*, I, *Cinema*, Turin, Einaudi, 1975, págs. 1-23.

2. Los escritos de RAGGHIANI sobre la experiencia de los critofilmes quedan recogidos en *Arti della visione, I, Cinema, op. cit., págs. 225-265*.

3. DANIELA FERRANTE (ed.): *I critofilm di Carlo L. Ragghianti*, Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo, Università di Bologna, 1993.

4. PHILIPPE-ALAIN MICHAUD (ed.): *Histoire de l'art et cinéma. Les critofilms de Carlo L. Ragghianti*, Paris, Service de l'Auditorium Musée du Louvre, 1994.

5. MARCO SCOTINI (ed.): *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione/Carlo Ludovico Ragghianti and the Cinematic Nature of Vision*, Florencia, Charta, 2000.

6. JACQUES AUMONT: *L'Oeil interminable. Cinéma et peinture*, Paris, Séguier, 1989; ANTONIO COSTA: *Cinema e pittura*, Turín, Loescher, 1991; BRIGITTE PEUCKER: *Incorporating Images. Film and Rival Arts*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1994; ÁUREA ORTIZ y MARÍA J. PIQUERAS: *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Barcelona, Paidós, 1995.

7. RAGGHIANI *Arti della visione, III, Il linguaggio artistico*, Turín, Einaudi, 1979, págs. 287-294.

8. Véase ERWIN PANOFSKY: "El estilo y el medio en la imagen cinematográfica", *Archivos de la Filmmoteca*, 35, junio 2000, págs. 159-177.

ámbito internacional puede citarse a Erwin Panofsky, quien en 1934 dedicó al nuevo medio una conferencia "El estilo y el medio en la imagen cinematográfica" que ha alcanzado la celebridad y ha sido reeditada en más de una ocasión<sup>8</sup>. De un modo más sistemático, del cine de los treinta se ocupó también Rudolf Arnheim, autor de "El filme como arte", que vio la luz por vez primera en alemán en 1932<sup>9</sup>. Ya en Italia, son varios los historiadores del arte que han empeñado su esfuerzo en la realización de documentales. Por citar solo algunos de los más ilustres, cabe apuntar que Roberto Longhi trabajó con Umberto Barbaro (*Carpaccio*, 1947, *Caravaggio*, 1948) y que Rodolfo Pallucchini colaboró con Francesco Pasinetti (*Arte contemporánea*, 1948). Sin embargo, en la mayoría de ocasiones la tarea conjunta se limitaba a ofrecer un asesoramiento científico o un texto crítico que se oía como comentario de fondo en los documentales. La originalidad de Ragghianti, y así ha quedado ya antes expuesto, consiste en el estrecho vínculo con el que un trabajo teórico y práctica, la de los critofilmes.

En el presente ensayo, que acompaña a la traducción de "Cinematógrafo riguroso", se persiguen dos objetivos. El primero, contextualizar el pensamiento cinematográfico de Ragghianti, ya sea en relación con su teoría del arte, ya sea en relación con las líneas de desarrollo de la reflexión sobre el cine. El segundo, examinar algunos de los pilares de su método.

### Italia en los años treinta: la justificación estética

A finales de la década de los años veinte, al mismo tiempo que aparecen los primeros signos de restablecimiento de la producción cinematográfica y con la llegada del sonoro, Italia vive un auténtico entusiasmo por el cine, también en el aspecto teórico. Las revistas culturales y las primeras publicaciones especializadas acogen diferentes contribuciones entre las que nunca falta la presencia de literatos que desean debatir sobre el nuevo medio de expresión.

En estos escritos no siempre resulta fácil diferenciar entre la verdadera reflexión teórica y las intromisiones de la crítica, las declaraciones de poética, la divulgación periodística y las intrusiones de política cultural. Un tema, no obstante, domina por encima de este desconcierto: la justificación estética del cine. Se discute si este es merecedor de la categoría de arte. Y, además, en el caso de dar una respuesta afirmativa, como solía ocurrir, se buscan argumentaciones para interpretar las peculiaridades del "nuevo arte" en el contexto de una concepción estética coherente y unitaria como lo era la concepción idealista que entonces reinaba en Italia, sometida a la influencia de los dos filósofos principales de la primera mitad del siglo: Benedetto Croce y Giovanni Gentile.

En Croce y en Gentile, respectivamente, se inspiraron Umberto Barbaro y Luigi Chiarini, teóricos que en los años treinta y cuarenta ejercieron también un fuerte ascendente gracias al papel que desempeñaron en la organización y en el desarrollo

del Centro Sperimentale di Cinematografia, la escuela donde debía formarse la nueva escena artística del cine italiano. A pesar del predominio indiscutible de la estética propia de Croce, no faltaron, sin embargo, voces que no acababan de sintonizar con las ideas dominantes. Dentro de este colectivo pueden encuadrarse las producciones de Sebastiano Luciani, Anton Giulio Bragaglia y Eugenio Giovannetti<sup>10</sup> que, como escribió Gian Piero Brunetta, "poseen como rasgo distintivo común la oposición a la estética de Croce y la amalgama de ideas estéticas de procedencia nietzschiana, wagneriana y futurista que son origen, sobre todo, para la exaltación de la producción artística de la civilización tecnológica"<sup>11</sup>.

Una posición muy destacada dentro de este activo contexto de aportaciones que están encaminadas a proponer una legitimación estética del cine la ocupan Giacomo Debenedetti, crítico literario y guionista, y Carlo L. Ragghianti, quien goza de una formación de estudioso del arte como ya se ha indicado.

Debenedetti, cuyo interés por el cine es antes crítico que teórico, elabora un modelo interpretativo que intenta definir las cualidades artísticas de este medio de expresión. Para ello no duda en valorar de forma positiva el aspecto "mecánico" de la producción del material de base. El trabajo con la cámara constituye entonces para Debenedetti una fase ineludible que materializa, a través de un procedimiento mecánico, la fantasía del artista. Sin embargo, en el momento en el que todos y cada uno de los fragmentos tengan que recomponerse en un único conjunto, conservarán la mejor intencionalidad artística y la carga subjetiva del creador. El modo en el que debe entenderse la relación entre la base técnica y la intencionalidad artística se hace evidente cuando Debenedetti define la fotografía como la "tara material" del cine, pero dice de ella que es, a la vez, su fuerza. Se trata de una "tara

9. RUDOLF ARNHEIM: *Films als Kunst*, Berlín, Rowohlt, 1932; traducción ampliada al inglés *Film as Art* Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1957.

10. Véase SEBASTIANO LUCIANI: *L'anti-teatro. Il cinematografo come arte*, Roma, La Voce, 1928; ANTON GIULIO BRAGAGLIA: *Nuovi orizzonti della cinematografia. Il cinema sonoro*, Milán, Il Corbaccio, 1929; EUGENIO GIOVANNETTI: *Il cinema e le arti meccaniche*, Palermo, Sandron, 1930.

11. GIAN PIERO BRUNETTA: *Storia del cinema italiano*, vol. II, Roma, Editori Riuniti, 1993, págs. 207-208.



*City lights* (Luces de la ciudad, Charles Chaplin, 1930)

aparente", según Debenedetti, pues la fotografía ha permitido al cine su entrada en la tradición del "realismo integral", el aspecto más innovador de la narrativa moderna<sup>12</sup>.

El camino que escoge Ragghianti para plantear la legitimación estética del cine pasa a través de una labor más compleja sobre las relaciones entre el cine y las artes figurativas, una labor que se desarrolla bajo la insignia de la noción de "figuratividad dinámica" y cuyo origen se remonta, precisamente, al ya citado "Cinematógrafo riguroso".

*Die freudlose Gasse*

(Bajo la máscara del placer.

W. Pabst, 1925)



La reflexión de Ragghianti en torno al cine constituye, pues, un momento clave de su trabajo sobre las "artes visuales", enmarcado dentro de un punto de vista que aspira a comprender, con un método unitario, diferentes formas de expresión visual.

Ya en el ensayo sobre "Los Carracci y la crítica de arte en el Barroco", publicado en 1933 en *La critica*<sup>13</sup> y con el cual da los primeros pasos su reflexión crítico-teórica en el campo de las artes visuales, Ragghianti apostaba por la posibilidad de transferir al ámbito de las artes figurativas la distinción entre poesía y no-poesía tan típica de Croce. Mediante la confección de un corpus pictórico que recogía posicionamientos del intelectualismo, ejemplos de "reflexión" sobre las formas producidas por otros creadores (en definitiva, lo que hoy calificaríamos de actitud metalingüística), Ragghianti explicaba cómo era posible practicar un discurso crítico de forma pictórica, esto es, por medio de un instrumento visual. Más allá de sus implicaciones propiamente histórico-críticas, se advierte que en esta aportación existen ya las premisas metodológicas de una crítica que se lleva a cabo con instrumentos que poco tienen que ver con los de la palabra, es decir, a través de un metalenguaje afín al lenguaje interpretado. Es

sencillo observar aquí la existencia de uno de los fundamentos teórico-metodológicos de los critofilmes.

Un lazo todavía más estrecho, bajo la insignia de las artes visuales, es el que Ragghianti establece entre el cine y el teatro. Considera la historia del cine como un capítulo de la historia del teatro, un teatro entendido obviamente como "arte visual". El teatro "visual", como espectáculo óptico, se impone justamente en el siglo diecinueve, el siglo que concluye con la invención del cine. Y es este tipo de teatro, triunfo de la pura espectacularidad y de lo visual sobre la dimensión literario-dramática, el que alumbró el espectáculo cinematográfico según Ragghianti<sup>14</sup>.

Este es un pilar básico e imprescindible dentro del programa de Ragghianti, ya que condiciona el planteamiento general de su reflexión sobre las artes visuales y define el papel y la posición del cine en este contexto.

12. Para la recopilación de sus escritos sobre el cine, véase GIACOMO DEBENEDETTI: (a cargo de L. MICCICHE) **Al cinema, Venecia, Marsilio, 1983**; sobre el Debenedetti teórico, véase GUIDO ARISTARCO: **Storia delle teorie del film, Turin, Einaudi, 1963, págs. 8-43.**

13. Reeditado en RAGGHIANI: **L'arte e la critica, Florencia, Vallecchi, 1980, págs. 133-170.**

Ragghianti ha subrayado en varias ocasiones la importancia no solo del teatro como visión, sino también de todas aquellas manifestaciones artísticas que encierran como idiosincrasia la objetivación del factor "tiempo". De hecho, sostiene que se trata de una "forma primitiva" que antecede al cine y coincide ni más ni menos que con el teatro-espectáculo. La perspectiva de Ragghianti viene condicionada tanto por la teoría purovisibilista de Konrad Fiedler, como por los influjos del idealismo de Croce. Es evidente que la diferencia que establece Ragghianti al respecto entre "visión cinematográfica" e "impresión o reproducción de la visión cinematográfica", implica una voluntad por mantener la distancia entre una forma primitiva de intuición-expresión, es decir, la intencionalidad artística, y la técnica e instrumentación que permiten materializar esa forma primera.

No obstante, esta propuesta, de relacionar las directrices de una cultura artística y las aportaciones de ciertos sectores de la ciencia y de la técnica, sin duda puede recuperarse y desarrollarse de manera productiva cuando se despoja de la carga idealista y se reformula en términos más dialécticos. No es casualidad que en varias intervenciones recientes se haya profundizado sobre el problema de la relación entre las artes tradicionales y las tecnologías modernas (fotografía, cine) al resaltar los avances esenciales de técnicas concretas y las modificaciones que estas han introducido en la parcela de los contactos entre el sujeto y el universo de la experiencia, en la visión estética, en la concepción misma del mundo. Se ha procurado también captar el significado global del nacimiento y desarrollo de nuevos instrumentos y se ha atribuido la responsabilidad última de estos dos fenómenos a las tendencias de toda una cultura artística que, a menudo, ha suscitado determinados problemas mucho antes de que llegase la solución técnica, por lo que ha contribuido más bien a crear las condiciones favorables para el nacimiento, el desarrollo y la asimilación antropológico-cultural de las nuevas técnicas. Con este propósito resultará útil releer los escritos de Ragghianti en torno al teatro en contraste con las propuestas modernas sobre la conexión entre el teatro y el pre-cine, entre los avances de la óptica y la imaginería del siglo diecinueve<sup>15</sup> y sobre los lazos entre la fotografía y la pintura y entre el cine y la pintura. Cuando Ragghianti afirma que el origen y el desarrollo de la fotografía "se deben principalmente a las tendencias estéticas o de cultura artística que la han condicionado, que han posibilitado su existencia como problema y que le han permitido vivir y ser algo"<sup>16</sup>, plantea cuestiones que encontramos también, por ejemplo, en los estudios de Galassi acerca de la "pintura anterior a la fotografía" o de Aumont sobre el cine

Die Büchse der Pandora  
(La caja de Pandora,  
G. W. Pabst, 1929)



14. Véase RAGGHIANI: *Arti della visione*, II, *Spettacolo*, op. cit.; préstese una especial atención a los ensayos "Cinema e teatro" (1934), págs. 5-35, y "Gautier e il teatro come visione" (1950), págs. 209-226.

15. Véase H. EL NOUÏY: *Théâtre et pré-cinéma. Essai sur la problématique du spectacle au XIX siècle*, Paris, A.G. Nizet, 1978; MAX MILNER: *Fantasmagoria. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1982.

16. RAGGHIANI: *Arti della visione*, I, Cinema, op. cit., pág. 21.

17. PETER GALASSI: *Before Photography. Painting and the invention of Photography*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1981; JACQUES ALFONSI: op. cit.

y la pintura, trabajos en los cuales se tratan las relaciones entre estos diferentes tipos de representación en el ámbito de una historia general de la visión<sup>17</sup>. Ciertamente es que la carga idealista condiciona el tratamiento de Ragghianti, como también que a ella corresponde el mérito de haber advertido de la necesidad de formar un panorama global donde colocar el problema de las relaciones entre las artes visuales, para lo cual aporta en varios casos indicaciones y estímulos de gran interés, incluso fuera de los límites de su modelo interpretativo.

### El cine como "arte figurativo"

La tesis del cine como arte figurativo, que más tarde condicionará sin cambios sustanciales todo el devenir de su teoría y de su práctica cinematográfica, la sostiene Ragghianti desde su primera intervención en este campo, donde afirma sin vacilaciones que el cine se estudia con los instrumentos propios de la historia del arte.

El modo en el que el crítico se desembaraza del problema de las diferentes bases técnicas del cine y de la pintura constituye una clara referencia a los principios de la estética de Croce. Ragghianti se basa en la distinción entre arte y técnica y sostiene que cuando la forma artística se ha perfeccionado, esto es, cuando se ha convertido en expresión, exige ser analizada como tal. Es verdad que uno siempre puede ocuparse de niveles que subyacen a la expresión, como, por ejemplo, la téc-



The Circus  
(El Circo, Charles Chaplin, 1928)

nica. Sin embargo esto significa ocuparse de un tema que no es el del arte. Significa ocuparse de la lengua o de la métrica cuando trabajamos la poesía. Significa ocuparse de la percepción desde un punto vista físico cuando tratamos la pintura o el cine. De la misma manera que no son relevantes las diferencias entre la pintura y la escultura cuando se habla desde esta perspectiva de las artes plásticas, tampoco son dignas de atención, concluye Raghianti, la disparidad entre la pintura y el cine cuando el análisis se centra en los resultados generales, en el fruto artístico:

[...] si se habla de arte, hace falta referirse siempre y por necesidad a una expresión donde queda resuelta e identificada precisamente aquella técnica, que ya ha dejado de interesarnos como tal, mientras en cambio intentamos comprender el proceso ideal, la función de los sentimientos y la actividad humana que en sí le ha proporcionado una forma<sup>18</sup>.

Para ilustrar la tesis de la base común que une el cine y las artes figurativas, Raghianti aduce los ejemplos de Pabst y de Chaplin. Al escoger unos autores tan distintos, el crítico quiere demostrar que su método funciona no solo cuando los filmes incluyen referencias explícitas a la pintura (Pabst) sino también en aquellos casos en los que el alejamiento con respecto al modelo pictórico es máximo (Chaplin). Las secuencias seleccionadas se describen con el fin de evidenciar la coherencia interna de las mismas a partir de una equiparación implícita entre los procedimientos fílmicos y los procedimientos gráfico-figurativos. Las influencias obvias de la pintura impresionista en la secuencia del cabaré en *Die Herrin von Atlantis* (*La Atlántida*, 1932) de Pabst dan pie a un juicio donde se recurre a categorías propias de la crítica de arte: la escena, escribe Raghianti, está "basada en cuanto a los valores cromáticos, de movimiento, de calidad de los tonos y de selección visual, en la sensibilidad histórica que en aquellas costumbres y en aquellos ambientes y también en aquella atmósfera de vida moral encontró su materia: el impresionismo"<sup>19</sup>.

Al referirse a *Kameradschaft* (*Carbón*, 1931), también de Pabst, el crítico afirma que "los valores lumínicos de muchas escenas de esta película recuerdan a las figuras de Rembrandt por el modo de construir con luz pura", mientras evoca a Millet "la forma con la que se reencuentran los gestos hieráticos del obrero y la proyección monumental del trabajo". Entre cada una de estas dos comparaciones el autor hace hueco para recordar que en *Acciaio* (*Aceros*, 1933) de Walter Ruttmann "algunas imágenes de contraluz con haces de sol que caen entre las masas de un negro atezado de aguafuerte recuerdan, por el calor de evocación fantástica, a ciertas 'prisiones' de Pinares"<sup>20</sup>.

Mayor precisión demuestra Raghianti al definir la coherencia del estilo de Chaplin, planteado desde el antinaturalismo de los movimientos y de su manera de an-

18. RAGGHIANI: *Arti della visione*, I: *Cinema*, op. cit., pág. 9 (cursiva mía).

19. *Ibidem*.

20. *Ibidem*.



dar. Habla en un primer momento de "transformación decorativa del movimiento" y al final acaba elevando la exaltación lírica del ritmo inherente al estilo de Chaplin a la categoría crítica de "linealismo funcional", que ya había introducido y empleado el historiador del arte Bernard Berenson, especializado en el Renacimiento<sup>21</sup>.

Tal vez resulte extraño para el cinéfilo moderno el toparse con tanta erudición aplicada al cine. El abanico de referencias pictóricas y críticas se basa en la firme convicción de que el cine y la pintura reclaman el uso de categorías críticas idénticas. En realidad, con su prosa, Ragghianti corre el riesgo, al menos en esta fase, de mostrar algo diferente: al describir una película con el lenguaje de la crítica de arte, la prosa de la crítica cinematográfica acaba por asemejarse a la prosa de la crítica de arte. Quizá no sea suficiente que el analista describa un filme como un cuadro, aislando y desconectando los valores figurativos, porque también el filme "funcione" como un cuadro. Es cierto que el crítico que emplee el modelo pictórico tiene probabilidades de conseguir identificar correctamente la configuración dominante o el principio estructural que la sustenta, pero no es la referencia al arte figurativo lo que puede ofrecer las mejores garantías.

Cuando Ragghianti interpreta la estilización del movimiento en las películas de Chaplin a la luz del "linealismo decorativo" y del "linealismo funcional" (categorías de la crítica de arte que en el cine no pueden tener sino un significado metafórico, analógico), sus referencias pictóricas sirven sobre todo como términos de comparación. Y, sin embargo, la equivalencia entre el cine y la pintura, que al principio parece tener motivaciones ideológicas por encima de cualquier otra cosa (la justificación estética de la que ya se ha hablado), irá precisándose cada vez mejor gracias a

21. *Ibidem*.



*The Gold Rush* (La quimera del oro.  
C. Chaplin, 1925)

una definición más rigurosa de las estructuras espacio-temporales de ambos. Por paradójico que parezca, el contraste servirá para aclarar mucho mejor aspectos de la pintura antes que del cine. Por lo demás, el mismo Ragghianti, al emitir un primer balance de la experiencia de los critofilmes, reconocerá de forma abierta que "el estudio del filme como expresión, como lenguaje" le ha ayudado significativamente a precisar los términos de su reflexión crítica<sup>22</sup>.

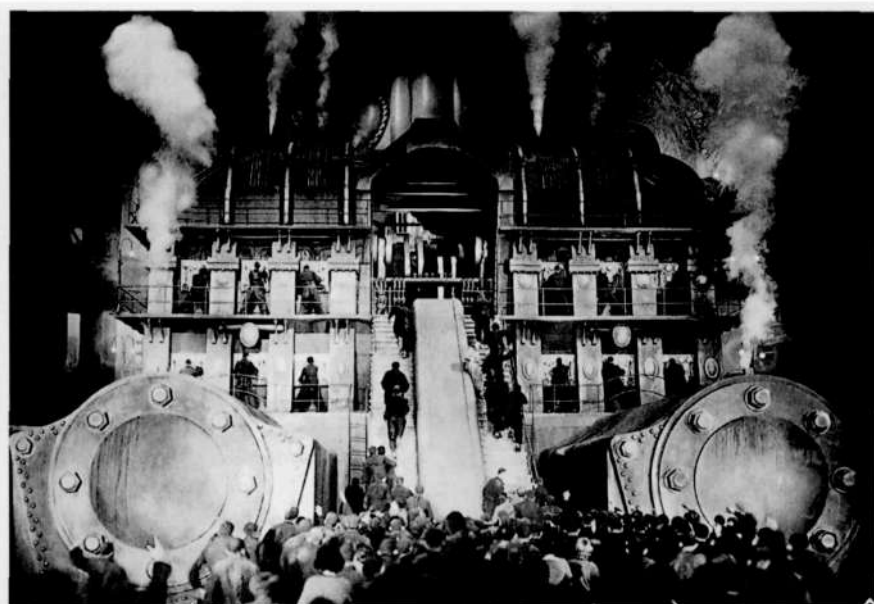
A diferencia de cuanto ocurrirá, por ejemplo, durante los años sesenta<sup>23</sup>, Ragghianti no equilibró nunca la relación entre el cine y la pintura enfatizando el condicionamiento básico de la "perspectiva" común a la figuración pictórica y a la figuración filmica (la "cámara oscura"). Nada de eso. A partir de la base común de la perspectiva y del condicionamiento técnico primitivo, Ragghianti supo plantear el problema de cómo se producen las diversas diferenciaciones estilísticas: la "sujetivación" como forma de liberación de las bases técnicas comunes por parte de cineastas concretos. Se trata de comprender cómo en cada uno de ellos el espacio común de la perspectiva adquirió valores distintos. Vale la pena recordar con este propósito un ensayo del año 1950, "I problemi artistici e tecnici del film" (Los problemas artísticos y técnicos del filme), donde Ragghianti evidencia la manera particular de trabajar el espacio de la perspectiva que poseen Dreyer, Griffith y Dupont<sup>24</sup>.

De Dreyer, él resalta "una difusión y una velocidad aérea de circulación y, por ende, de toma visual debida a su estilo lumínico, que resuelve en una transposición de la visualidad a veces incluso violenta entendida según el esquema de la pirámide visual"<sup>25</sup>. De mayor complejidad y articulación resulta el método de Griffith. Este

22. RAGGHIANI: "Film d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte" (1950), *Arti della visione, I: Cinema, op. cit.*, pág. 240.

23. Véase JEAN-LOUIS BAUDRY: *L'Effet cinéma*, París, Albatros, 1978 y, para una síntesis aclaratoria sobre el debate en habla francesa, JEAN COLLET: "Caméra", en VV AA: *Lectures du film*, París, Albatros, 1976, págs. 37-45.24. RAGGHIANI: "I problemi artistici e tecnici del film" (1950), en *Arti della visione, I, Cinema, op. cit.*, págs. 163-174.

25. *Ibidem*, pág. 168.



*Metropolis* (F. Lang, 1927)



Die Liebe der Jeanne Ney  
(G. W. Pabst, 1927)

26. *Ibidem*.

27. *Ibidem*, pág. 168 (cursiva mía).

28. Véase RAGGHIANI: "Il Verbo di Dreyer" (1955), en *Arti della visione*, I, *Cinema*, op. cit., págs. 89-100.

actúa "por planos e intersecciones, por dislocaciones e hileras mensurables que pueden reducirse, en abstracto, a una perspectiva geométrica"<sup>26</sup>. Significa esto que la cohesión y la coherencia del espacio de la acción forman el límite al cual aspira una compleja labor de análisis y combinación de puntos de vista e intersecciones. Es de gran interés también el contrastar la manera en la que tratan Griffith y Dupont el espacio perspectivo, tomados ambos creadores como ejemplos de "objetivación" y "subjetivación", desde un punto de vista que parece anticipar la aplicación de modelos lingüísticos (pronominales) en las estrategias de la narración fílmica. Cuando trata a Griffith, Raghianti habla de un "dominio formal que se manifiesta como un distanciamiento épico, contemplativo, narrado en tercera persona". En el caso del autor de *Varieté* (E. A. Dupont, 1925), la película que se vale de los resultados que obtienen los grandes experimentadores de los años veinte (Mumau y Gance, entre otros) por lo que respecta a la "cámara subjetiva", Dupont practica en cambio una "inmersión directa, una participación idéntica al mundo representado, una identificación con el discurso narrado en primera persona"<sup>27</sup>. Estos breves ejemplos del método de lectura de la forma fílmica propuesto por Raghianti son el punto donde se origina con toda su plenitud el significado de la expresión "cinematógrafo riguroso". Esta expresión se refiere tanto a un modo de hacer

cine como a un modo de formalizar después sus procedimientos.

Los criterios, inspirados en el formalismo más estricto, que quedan enunciados en estos breves pasajes analíticos de "Cinematógrafo riguroso", los confirma Raghianti con decisión en un escrito de 1955 dedicado a *Ordet* (1954) de Dreyer. Este es al mismo tiempo su ensayo de análisis sobre un filme mejor acabado y su declaración más clara acerca de los métodos y fines de la crítica<sup>28</sup>. Constituye un punto de contacto entre este escrito y el más lejano "Cinematógrafo riguroso" la referencia a Chaplin, que sirve tanto de modelo de comparación para esclarecer el nivel del rigor comparativo de la secuencia de Dreyer, como justificación de la distancia incommensurable que separa a los dos cineastas desde el punto de vista de los te-

mas y del estilo, de paradójica confirmación del valor de la opción formalista. Sin duda, hace falta una fuerte vis polémica para utilizar como término de comparación con algunas de las secuencias más austeras y solemnes de Dreyer el episodio de la cabaña al borde del precipicio en *The Gold Rush* (*La quimera del oro*, Chaplin, 1925). No obstante, el uso de este fragmento de Chaplin parece totalmente justificado por el intento polémico dirigido contra todos aquellos que han limitado sus observaciones sobre la obra de Dreyer a consideraciones basadas en el contenido, en los elementos psicológicos y en el tema.

Ragghianti se separa de aquellos juicios que, al examinar el trabajo de Dreyer, versen exclusivamente "sobre el tema, sobre la materia narrada, sobre las figuras entendidas desde el interés psicológico y sobre las relaciones entre sí, sobre la credibilidad o la incredibilidad, sobre la tolerabilidad o sobre el arbitrio lógico de estas y aquellas otras situaciones, sobre el 'clima' fideístico o agustiniano, sobre posturas ideológicas opuestas, sobre los excesos de verismo [...] etcétera". Dicho con pocas palabras, hallamos aquí un repertorio de los puntos más manoseados en cualquier crítica trasnochada (y en la crítica cinematográfica en general). A esta tipología de discursos Ragghianti contrapone un discurso crítico concentrado en el análisis de la "construcción de las imágenes y su movimiento"<sup>29</sup>. En manifiesta oposición contra quienes habían basado toda su crítica en el análisis de los discursos explícitos, de los contenidos "literarios", etcétera, declara:

*"Ahora está claro, o debería estarlo, que una producción cinematográfica no es un vehículo físico para voces o para discursos, sino una realidad que se concreta y cobra vida precisamente en las formas visuales en movimiento, en un movimiento construido y desarrollado (o no construido ni desarrollado)"<sup>30</sup>.*

"Saber ver" significa en la acepción de Ragghianti "saber darse cuenta del lenguaje propio con el cual se expresa el cine, que no es un medio reproductivo para la comunicación de la palabra impreciso o vago, sino una subjetivación artística dentro de sus términos particulares". Esta es una reformulación del formalismo más severo y riguroso que Ragghianti enuncia como sigue:

*"Únicamente estará capacitado para comprender el cine en sus valores auténticos aquel que, cuando se vea preguntado, no sabrá tal vez qué es lo que dos personajes que comparten un mismo cuadro han dicho, pero sabrá detallar con exactitud la mímica de estos, su gesto, su recorrido, sus relaciones de quietud o de movimiento, sus juegos de gravitación o de dinámica en un ambiente percibido también dentro de su funcionalidad estética. Sabrá distinguir la calidad luminosa de las relaciones entre el blanco y el negro o el color, la tonalidad de los matices del claroscuro, la elección de los individuos y de las fisonomías, la singularidad de las actitudes, el ritmo del tiempo, el movimiento y las características del encuadre, la conexión entre las secuencias, etcétera"<sup>31</sup>.*

29. *Ibidem*, pág. 90.

30. *Ibidem*.

31. *Ibidem*.

Se acaba de definir un perfil de *connoisseur* de una profundidad enorme que da por sentada en él la posesión de algo más que un control del elemento visual cinematográfico similar al dominio que el crítico de arte tiene o debería tener del elemento figurativo. A decir verdad, ese perfil parece que adelante un producto filmico de las mismas características organizado y estructurado como una obra de arte figurativa, como si a cada uno de los encuadres le correspondiese una intencionalidad de organización y estructuración del factor visual equivalente a la de la pintura. Llegados a este punto, salta a la vista que un planteamiento de este género difiere con respecto a algunas de las tendencias surgidas a raíz de los estudios sobre las relaciones entre el cine y la pintura, desde las observaciones de Erwin Panofsky en torno al estilo cinematográfico que tiene como material de base "la realidad no estilizada" que debe filmarse y manipularse de modo que "el resultado tenga estilo", hasta llegar a las consideraciones de Jacques Aumont sobre el cine que, a diferencia de la pintura y de la fotografía misma, tiene que trabajar y convertir en expresivo el "instante cualquiera" (en oposición al instante colmado de contenido de la pintura y de la fotografía)<sup>32</sup>.

Aun así, es imposible dudar de la coherencia del recorrido que propone Ragghianti, coherencia que solo le podía venir del conocimiento preciso del factor temporal y que le permite, como a continuación se intentará demostrar, ir más allá, al menos en lo que concierne al juicio crítico, de ciertos límites de su propia idea de "cinematógrafo riguroso".

### Al principio era el tiempo

Hemos recordado ya que Ragghianti organiza alrededor de la categoría de "figuratividad dinámica" el contraste entre la pintura y el cine, una categoría que invoca valores rítmicos, es decir, temporales. El tiempo, esto es, la temporalidad de la obra y la temporalidad de la visión, es uno de los temas centrales de la reflexión crítica de Ragghianti y define el área común de su actividad como teórico de las artes figurativas y del cine.

Vistas así las cosas, las posturas de Ragghianti se diferencian de las de Panofsky. Además de algunas objeciones esenciales contra el método iconográfico-iconológico, Ragghianti cuestiona la oposición que el historiador alemán establece en su citada conferencia entre la inmovilidad de las artes figurativas y el dinamismo del cine, poniendo de relieve el carácter dinámico-secuencial que caracteriza de forma idéntica las visiones pictórica y cinematográfica<sup>33</sup>.

Las consideraciones de Ragghianti en torno al tiempo cinematográfico parten de un distanciamiento radical de la caduca dicotomía elaborada por Lessing entre artes del tiempo y artes del espacio. Aun cuando se apoya en la idea de que, a diferencia de la pintura, que "inmoviliza el instante", el cine vive en la dimensión del tiempo, Ragghianti, para poder conducir con plena tranquilidad (teórica) su continuo ir y ve-

32. Véase PANOFSKY: "El estilo y el medio en la imagen cinematográfica", *op. cit.*; AUMONT: *op. cit.*

33. RAGGHIANI: *Arti della visione*, I, *Cinema*, *op. cit.*, págs. 44-45 y 183.

nir del cine a la pintura, alude a una noción de "temporalidad" de la pintura a partir de la cual ha realizado contribuciones de extrema importancia desde su condición de crítico de arte. Él mismo subrayará en 1932 (nótese que también en este año escribe "Cinematógrafo riguroso" su descubrimiento de la importancia que el factor tiempo había asumido en la obra de algunos pintores impresionistas "como elemento constitutivo de la imagen y de la expresión". Pero enseguida añade, y este es el punto que encierra un mayor interés aquí, que había entrevisto en este hecho "una de las condiciones históricas por las cuales había podido formarse y realizarse la sensibilidad cinematográfica y que se había forjado la técnica de expresión adecuada gracias a los avances de las investigaciones y de los hallazgos ópticos y mecánicos"<sup>34</sup>. En efecto, Ragghianti recurrirá en el futuro a este núcleo capital de la experiencia impresionista y pondrá al descubierto las conexiones entre las experiencias pictóricas y la técnica cinematográfica, por ejemplo, entre la "visión cinética realizada con la máquina de los hermanos Lumière" y la "visión cinética realizada con la dinámica de los factores cromáticos en progreso unida a la dinámica de las líneas y de los movimientos direccionales de las masas pictóricas" como la que se halla en las experimentaciones de Seurat<sup>35</sup>.

El tiempo en la pintura aparece representado, y no "reproducido" como en el cine. Sin embargo, en la obra de arte figurativa existe una sucesión temporal que viene dada por el tiempo de "visión" o de "lectura". "Se trata de una temporalidad que

34. *Ibidem*, pág. 64.

35. *Ibidem*, pág. 36.



*Die Büchse der Pandora*  
(*La caja de Pandora*,  
G. W. Pabst, 1929)

activa el espectador, el recorrido y la duración de la mirada: una temporalidad que encuentra su medida y su escansión en la estructura misma de la obra"<sup>36</sup>.

La labor de los critofilmes, un acercamiento "fílmico" a las artes visuales, procede, por consiguiente, de la aceptación previa de la existencia de una homogeneidad entre el cine y la pintura. El cine se transforma por medio del montaje y el movimiento de cámara en un método de "simulación" de las modalidades de ver una obra, de los recorridos internos que su organización inspira, estimula, intuye: el cine como "objetivo correlativo" de un recorrido de lectura, de un método crítico.

Al hablar de visión fílmica de la obra de arte pictórica, más allá de los nada despreciables resultados de los critofilmes, resulta difícil olvidar el trabajo teórico de Eisenstein. Este es, con toda seguridad, el aspecto que aproxima la reflexión de Ragghianti y la de Eisenstein, más o menos contemporánea.

Fue el mismo Ragghianti quien destacó, en un dilatado discurso sobre el director y teórico ruso, la presencia de analogías entre su trayectoria y la de Eisenstein, en especial por lo que se refiere a un esfuerzo interpretativo común encaminado a captar de manera unitaria el fenómeno artístico en una estrecha relación entre la metodología de estudio de las artes figurativas y del cine<sup>37</sup>.

El motivo por el cual Ragghianti admira a Eisenstein se encuentra en los escritos del gran cineasta y teórico soviético, donde el primero halla materializada una atención hacia los valores propios de las artes figurativas, investigadas con una pasión y una competencia que dimanaba de referentes teóricos y metodológicos compartidos. Al mismo tiempo, coinciden en el conocimiento de los rasgos distintivos del medio cinematográfico, un factor que puede derivar de la experiencia práctica y teórica contemporánea.

En una anotación a un ensayo de 1938 sobre el tema "Imagen y palabra" titulada "Confirmaciones de Eisenstein"<sup>38</sup>, Ragghianti no solo se congratula de compartir una perfecta identidad con las intuiciones del ruso, sino también de comprobar que ambos poseen un método de análisis que es exactamente igual. Para verificarlo, cita este fragmento de "autoanálisis" de Eisenstein referido a una secuencia de *Bronenosez Potemkin* (*El acorazado Potemkin*, Eisenstein, 1925):

*En primer lugar, un caos, primer plano de cuerpos que ruedan escaleras abajo. Después, plano general de esos mismos cuerpos que avanzan rodando. Luego, plano general de los mismos cuerpos en el mismo movimiento caótico. Después el caos se transforma en un martilleo rítmico de las botas de los cosacos que bajan la escalinata. El movimiento se acelera. El ritmo se hace potético. En el apogeo, el movimiento descendente se torna de repente en movimiento ascendente: el caudal de las masas que fluye hacia abajo va a dar a la lenta marcha salemne de la madre sola que sube con el cuerpo de su hijo muerto entre los brazos. La duración, de un segundo. Y de nuevo, salto en sentido contrario hacia abajo.*

36. *Ibidem*, págs. 21-22.

37. RAGGHIANI: "Eisenstein, cine-  
ma e arte", en *Arti della visione, I*,  
*Cinema, op. cit.*, págs. 185-215.

38. RAGGHIANI: *Arti della visione, I*,  
*Cinema, op. cit.*, págs. 38-48.

*El ritmo se dispara otra vez, el movimiento se acelera. De pronto, la huida del gentío deja paso al cochecito que rueda. Ya no es solo una aceleración del movimiento. Se salta a un nuevo método de exposición: de lo figurativo se pasa a lo físico.*

Ragghianti asegura que ha transcrito el fragmento tal cual, las cursivas incluidas, como "ejemplo espléndido de crítica consigo mismo sobre un proceso formal y, así, de auténtica reviviscencia de una inspiración lírica". De aquí se infiere que existe algo más que la identificación de una coincidencia con el propio método de lectura. Está también la prueba, brillante por lo que rebosa de método expositivo, de un punto fundamental del método de Ragghianti, a saber, la "autoconocibilidad" del lenguaje artístico en sus "términos propios"<sup>39</sup>.

Eisenstein constituye, con mucha probabilidad, el cineasta con el que Ragghianti presenta un mayor número de afinidades. Son una magnífica prueba de ello algunas páginas del "diario crítico 1982" tituladas "Critica d'arte di un autore di film/Crítica de arte de un autor filmico"<sup>40</sup>. Aquí se presenta a Eisenstein como una especie de crítico "purovisibilista", pero no por presuntos paralelismos con aquella corriente crítica, sino por la fuerza y la originalidad de sus ensayos sobre varios pintores (desde El Greco a Van Gogh, de Picasso a Leonardo y Delacroix, de Juan Gris a Hokusai), hasta el punto de promover una edición autónoma de los escritos sobre las artes de no-espectáculo, "para favorecer la idea de la unidad de las artes". Además de una apasionada exaltación de la obra teórica de Eisenstein y de la complementariedad sistemática de teoría y praxis, Ragghianti destaca, como el punto en común más sobresaliente, la admisión de la naturaleza esencialmente dinámica y cinética que posee toda obra visual. Esto permite afirmar la unidad de todas las artes, pero también situar el cine en una historia del espectáculo (esto es, de la movilidad de las formas realizada con los cuerpos o con instrumentos artificiales) que constituye el principio que guía toda la investigación de Ragghianti. ○

39. *Ibidem*, pág. 48.

40. RAGGHIANI: *Arte essere vivente. Dal diario critico 1982*, Florencia, Pananti, 1984, págs. 41-44.

Traducción: Álvaro Araque y María Calzada

### Film and the Visual Arts: Introduction to Carlo L. Ragghianti

## abstract

The article analyzes the work of Italian film theorist Carlo L. Ragghianti. His writing deserves attention not only because of his early recognition of film as a legitimate form of art, but also because he allied film with the visual arts. His aim was to comprehend the various forms of visual expression through a unified theory, disregarding the technical questions of the new medium. Even though the visual component reigned supreme in film, this did not negate its temporal nature, in fact it shared a certain temporality that is also manifested in painting. The difference between them is that in painting time is represented, while in film it is reproduced.



## N O T A      B I O G R Á F I C A

Carlo Ludovico Ragghianti, uno de los intelectuales históricos y especialistas en Teoría del Arte de mayor relevancia del siglo XX, nació en Lucca en 1910 y murió en Florencia en 1987. Bajo la supervisión de Matteo Marangoni, estudió en la Universidad de Pisa, donde impartió docencia hasta el año 1972.

Fue protagonista activo de la lucha antifascista, participando en la guerra de liberación de Italia como presidente del CLN (Comité de Liberación Nacional) de Toscana. En el año 1946 recibió, del Gobierno de Unidad Nacional presidido por Ferruccio Parri, el nombramiento de subsecretario de Estado para las Artes y el Espectáculo. Más tarde, seguiría vinculado al mundo institucional, encargándose de asuntos relacionados con la reforma universitaria, la formación profesional y la tutela de bienes artísticos. Fue, asimismo, uno de los principales defensores de la incorporación de la Historia del Cine entre los programas de las universidades italianas (nótese que esta materia se activó, de la mano de Luigi Chiarini, en 1961).

Ragghianti se inició en el estudio especializado de las artes visuales a comienzos de la década de los treinta, con el ensayo "I Carracci e la critica d'arte barroca", que apareció en 1933 en la revista *Critica* (dirigida por Benedetto Croce). Al mismo tiempo también se atrevía con investigaciones sobre el cine y el teatro, demostrando de este modo un interés precoz —pero que le acompañó el resto de su vida— por el lenguaje visual en todas sus manifestaciones. Prueba de dicho interés fueron sus tres volúmenes de *Arti della visione* (Turín, Einaudi, 1974-1979), en los que recogió la edición definitiva de sus trabajos sobre el cine como arte figurativo, el espectáculo teatral y la filosofía del arte. En 1935, fundó —junto con Ranuccio Bianchi Bandinelli— la revista *Critica d'Arte*, en la que también colaboró Roberto Longhi. Gracias al mecenazgo del industrial

Adriano Olivetti, entre 1952 y 1965, dirigió, con su esposa Licia Collobi, la revista *SeleArte*, una de las empresas de divulgación cultural y formación artística más emblemáticas de la postguerra mundial, que llegó a registrar, en sus mejores momentos, una tirada de unos 50.000 ejemplares. La experiencia de *SeleArte* llegó acompañada también de la producción de los critofilmes, que constituye uno de los proyectos más extraordinarios para utilizar el cine como instrumento de análisis crítico y divulgativo. Raghianti abordó, en ellos, los aspectos más diversos de la historia del arte: desde la pintura del Renacimiento (*Il cenacolo di Andrea del Castagno*, 1954; *Stile di Piero della Francesca*, 1954) a la producción artística del siglo XX (*L'arte di Rosai*, 1957); desde el arte etrusco y romano (*Urne etrusche di Volterra*, 1957; *L'arte de la moneta nel tardo impero*, 1958; *Pompei urbanistica*, 1958) al examen de varios núcleos urbanos (*Lucca città comunale*, 1955; *Storia di una piazza*, 1955; *Canal Grande*, 1963) o incluso espacios geográficos más extensos (*Terre alte di Toscana*, 1961). Finalmente, con *Michelangelo* (1964), nos regaló su critofilme más ambicioso y apasionado.

Influido por la estética de Croce, así como por la teoría de la "visibilidad pura", Raghianti buscó inspiración en Konrad Fidler, Alois Riegl, Julius von Schlosser. Sus intereses en el campo del pensamiento teórico y metodológico se plasmaron en estudios como *Commenti di critica d'arte* (1946), *Profilo della critica d'arte in Italia* (1948). Merecen también mención sus reconstrucciones histórico-filológicas así como sus tratados sobre la exégesis del arte contemporáneo (con *Mondrian e la tragedia dell'arte del XX secolo* obtuvo el premio Viareggio en 1963). En 1952, compiló sus escritos principales en *Cinema arte figurativa* (Turin Einaudi, 1952), que se reeditó más tarde en el primer volumen de la obra *Arti della visione, I, Cinema* (Turin Einaudi, 1975)

# Autores

Madrid, 1993), un estudio de las reacciones a la americanización en la cultura radiotelevisiva británica en perspectiva histórica (*Mass culture and national Traditions. The BBC and american Broadcasting, 1922- 1954*, Florencia, 2000), además de artículos y ensayos dedicados a aspectos y autores de la Historia del cine y la televisión en varios países europeos. Es miembro del equipo de redacción de *Secuencias*.

**JOSÉ IGNACIO CRUZ** es Doctor en Filosofía y ciencias de la Educación y profesor de la Universitat de València. Se ha especializado en cuestiones relacionadas con la Política Juvenil. Dentro de ese campo ha publicado diversas monografías y artículos sobre la trayectoria de diversos movimientos juveniles en el pasado y sus vinculaciones sociales. Asimismo, ha sido invitado a participar en diversos congresos y reuniones científicas tanto en nuestro país como en el extranjero. Actualmente, realiza un estudio más pormenorizado acerca de la evolución de la Política de Juventud española desde el franquismo hasta la democracia.

**ANTONIO COSTA** es profesor de Historia y Crítica del Cine e Historia del Cine Italiano en la Universidad de Bolonia. También ha sido profesor invitado en la Universidad Paris VIII y en la Universidad de Montréal. Es autor de *Georges Méliès. La moral del Giocattolo* (Milán, Il formichiere, 1980), *La meccanica del visibile. Il cinema delle origini in Europa* (Florencia, La Casa Usher, 1983), *Saber ver el cine* (Barcelona, Paidós, 1988), *La città che sale. Cinema, avanguardia, immaginario urbano* (Rovereto, Manfrini, 1990, en colaboración con G.P. Brunetta), *Cinema e pittura* (Turín, Loescher, 1991), *Immagine di un'immagine* (Turín, Utet, 1993), *C.L. Ragghianti: i critofilm d'arte* (Udine, Campanotto, 1995).

**JOSEP LLUÍS FECÉ** antes de doctorarse en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona, trabajó como periodista y crítico cinematográfico. Ha publicado diversos artículos sobre narratología audiovisual y, junto a Àngel Quintana, un estudio sobre la revista *Positif*. En la actualidad es profesor del Departament de Comunicació Audiovisual de la Universitat Ramon Llull de Barcelona e investigador asociado del Department of European Languages del Goldsmiths College de la Universidad de Londres y miembro del Consejo de redacción de la revista *Archivos de la Filmoteca*.

**ALFONSO PUYAL**, Doctor en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid y miembro de la Asociación Española de Historiadores del Cine. Está especializado en las relaciones entre cine y pintura. Ha colaborado con artículos sobre cine y televisión en revistas culturales y especializadas. En la actualidad trabaja en los textos teóricos del arte que tratan sobre el cine. Ha publicado un libro de ficción, *Catálogo razonado*.

**JORGE MARTÍN NEIRA** es investigador y documentalista audiovisual. Licenciado en Ciencias de la Información, rama de Imagen, por la Universidad Complutense; está en poder del Certificado de Suficiencia Investigadora por esa misma Facultad (programa: Valoración de patrimonios Cinematográficos y Memorias Audiovisuales), ha asistido a varios cursos de Documentación (Formación Bibliotecaria. Pautas para la Gestión de Fondos y Colecciones Fotográficas) y tiene una tesis en proyecto sobre *Las Filmotecas en el contexto del archismo audiovisual*. Colabora frecuentemente con Filmoteca Española y actualmente trabaja en la recuperación y restauración del fondo de películas de la empresa Iberdrola.