

**Del racconto al ensayo:
El último cine sobre arte de Luciano Emmer¹**

From the Story to the Essay:
Luciano Emmer's Last Films on Art

Recibido: 2 de agosto de 2012

Aceptado: 29 de noviembre de 2012

Guillermo G. Peydró

Universidad Autónoma de Madrid / Museo Reina Sofía

info@guillermopeydró.com

Resumen

Este artículo se centra en la etapa final de la filmografía de Luciano Emmer, uno de los pioneros del cine sobre arte, que tuvo una influencia decisiva en la expansión y desarrollo del género a partir de 1945. En esta última etapa, entre finales de los años ochenta y la primera década del nuevo siglo, el cineasta milanés, con setenta años cumplidos, se reinventa dando un giro a su metodología habitual y comienza a trabajar los materiales desde una aproximación cada vez más cercana a lo que hoy conocemos como film-ensayo. Este encuentro entre film sobre arte y film-ensayo dará lugar a algunos de los experimentos más interesantes de las últimas décadas en relación al diálogo entre el cine y las artes visuales.

Palabras clave

Film sobre arte, film-ensayo, Luciano Emmer, Picasso, Balthus.

Abstract

This paper focuses on Luciano Emmer's later works, ranging from 1989 to 2003. The milanese filmmaker, a pioneer of the film on art since the thirties, had a leading role in the success and expansion of this genre after 1945. While in his seventies, he reinvented himself approaching a methodology not far from what we call today essay film. This confluence between film on art and essay film will result in some of the most interesting film on art proposals from the last decades.

Keywords

Film on art, essay film, Luciano Emmer, Picasso, Balthus.



¹ Este artículo ha sido realizado en una estancia de investigación en la Cineteca di Bologna, derivada de una beca FPI. Agradezco muy especialmente a Paola Scremin todas sus sugerencias y las copias de películas difícilmente accesibles de Luciano Emmer utilizadas para este artículo; a Stefano Francia di Celle, de la RAI, por la copia de *Con aura... senz'aura*; y a Valeria Dalle Donne y Marco Persico, de la Cineteca di Bologna, su apoyo entusiasta a mis investigaciones. Las traducciones del italiano y francés en este artículo son mías.

Pienso que cada uno de nosotros tiene el derecho a aproximarse a la obra de arte siguiendo su punto de vista personal. (Emmer, 2004: 103)²

La trayectoria cinematográfica de Luciano Emmer, fértil y proteica, incluye formatos tan dispares como el largometraje de ficción, el documental turístico, el film sobre arte, la publicidad, o el espectáculo televisivo. Pero además de constituir por sí misma una de las referencias inexcusables del cine y televisión italianos de la segunda mitad del siglo, dicha trayectoria es un mirador privilegiado donde analizar una de las derivas más interesantes del film sobre arte en la historia del cine: el paso del relato o *racconto* al ensayo en primera persona. Este pasaje de una a otra tipología lo realizará Emmer con su naturalidad habitual, desde una aproximación siempre lúdica y sincera al juego con los materiales. Ya antes de comenzar la Segunda Guerra Mundial, su experimento *Historia de un fresco* (Emmer, Gras y Grauding, dirs., 1938), en el que traducía al lenguaje cinematográfico los frescos de Giotto en la Capilla Scrovegni de Padua –con ayuda de su amigo Enrico Gras y de su futura mujer Tatiana Grauding–, había abierto una vía radicalmente nueva para el cine sobre arte;³ décadas después, tras haber explorado regularmente esa vía, su mirada se enriquecerá volviendo la vista hacia el pasado vivido. Es entonces, ya a finales de los años ochenta, cuando Emmer comenzará a montar –o remontar, según los casos– obras enunciativas donde la experiencia del arte ya no se dramatiza en presente, no se «cuenta» el relato como se hacía antes; ahora, una voz en primera persona nos habla de arte desde la experiencia vital, apoyándose en los materiales de una filmografía levantada a partir de las pinturas, esculturas y ciudades que marcaron su vida.⁴

Su propuesta inicial de 1938, vista primero en la Mostra di Venezia de 1941, y de nuevo en un Congreso en Basilea recién terminada la Segunda Guerra Mundial, atraería la atención de los máximos exponentes de la intelectualidad francesa: lo defenderán de manera entusiasta André Bazin (Bazin, 1949: 114 y ss.), Jean-George

² En francés en el original. Todas las traducciones son mías. Se incluye en nota al pie el texto original. «Je pense que chacun de nous a le droit de s'approcher de l'oeuvre d'art en suivant son point de vue personnel».

³ *Historia de un fresco*, así como un número considerable de films sobre arte de Emmer, acaban de ser rescatados y divulgados gracias, en gran parte, a la perseverancia de la investigadora Paola Scremin; la Cineteca di Bologna los ha restaurado y editado en el cofre DVD *Parole Dipinte. Il cinema sull'arte di Luciano Emmer* (2010), a cargo de la propia Scremin.

⁴ He tratado la primera etapa de films sobre arte de Emmer en el artículo «Tres tendencias del cine italiano sobre arte alrededor de 1948», de próxima publicación en la revista *Secuencias* de la Universidad Autónoma de Madrid (G. Peydró, en prensa). En él estudio algunos de los primeros hitos del cine sobre arte, y esbozo sus implicaciones políticas en el período de posguerra.

Auriol (Auriol, 1946: 7-24) o Jean Cocteau (Scremin, 2010: 9), Henri Langlois se lo llevará a París durante cuatro años tras ver sus películas sobre Giotto y El Bosco (Guermann, 2000: 14), y se harán los primeros encargos, explícitamente en esa línea de films a la manera de Emmer, a un joven Alain Resnais (Resnais, 2004: 148). Emmer explicaba así en 1992 su intención con estas primeras incursiones en el film sobre arte:

La serie *Racconti dell'arte* representa una novedad absoluta en la divulgación de las obras de pintura y escultura del pasado. Los films sobre arte raramente consiguen evitar el tono didáctico, destinado a interesar sólo a quienes estudian la Historia del Arte. Pero si hay un modo científico de filmar las obras maestras, existe también otro –que podemos definir poético– que permite a todos comprender y amar la obra del artista. Ésta es la vía elegida por *Parole dipinte. Racconti dell'arte*. (Scremin, 2010: 4)⁵

En el Congreso de Basilea donde Henri Langlois vio *Racconto da un affresco*, Emmer explicó ya que esa primera película suya fue un ensayo, un experimento sin garantía de éxito:

No se trataba solamente de rodar un cortometraje con una serie de fotografías de una pintura; había ahí un contenido humano, un drama lineal que habría también podido revivir en el film. Oíd bien: habría también podido revivir, era un azar, no una necesidad; un elemento nuevo intervenía con el cual había que contar absolutamente. (Emmer, 1950: 60)⁶

Desde aquel primer experimento, Emmer nunca dejó de hacerse preguntas, de combinar materiales de forma novedosa, de descubrir nuevos formatos guiado por una sensibilidad privilegiada y por una curiosidad inagotable. Esta forma personal de acercarse a los materiales le llevará finalmente a una toma de partido explícita, donde aparecerán muchos de los rasgos más frecuentes en la esquivia tipología del film-ensayo, tal y como la han venido caracterizando sus principales investigadores. El film-ensayo es proteico y esquivo porque en él, opina Alain Bergala, cada contenido conlleva una forma nueva y única, que sólo le valdrá a él (Weinrichter, 2005: 89). «Intentar definir el ensayo en el cine parece una empresa abocada al fracaso, porque la forma del ensayo escapa a toda definición, que la encerraría en el interior de límites que ella tiene por

⁵ «La collana *Racconti dell'arte* rappresenta una novità assoluta nella divulgazione delle opere di pittura e scultura del passato. I film sull'arte raramente riescono ad evitare un tono didascalico, destinato ad interessare solo coloro che studiano la storia dell'arte. Ma se c'è un modo scientifico di filmare i capolavori, ne esiste un altro –che potremo definire poetico– che permette a tutti di capire ed amare l'opera dell'artista. E' questa la strada scelta da *Parole dipinte. Racconti dell'arte*».

⁶ Originalmente en Emmer (1945). Rememorado y copiado en francés por Emmer dentro del texto en italiano de 1950 que aquí se cita. «Il ne s'agissait plus seulement de tourner un court métrage avec une série de photographies d'une peinture; car il y avait là un contenu humain, un drame linéaire qui aurait aussi pu revivre dans le film. Entendez bien: il aurait pu revivre: c'était un hasard, non une nécessité; un élément nouveau intervenait, avec lequel il fallait absolument compter».

vocación propia poner a prueba y desplazar», dice José Moure (2004: 37)⁷ en uno de los artículos más interesantes de la principal monografía en lengua francesa, *L'essai et le cinéma*. «No existe un acuerdo generalizado sobre lo que pueda ser un ensayo cinematográfico, y no lo habrá tampoco entre los diversos textos, originales o traducidos, que se contienen en este volumen», reconocía por su parte Antonio Weinrichter, coordinador de *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, en su introducción a esta primera y de momento única monografía en castellano sobre el film-ensayo (Weinrichter, 2007: 12). Y sin embargo, investigadores como Christa Blümlinger (2004), Josep M. Català (2005), los propios Moure (2004) y Weinrichter (2005; 2007), o también Philip Lopate (2007), Laura Rascaroli (2009) o Timothy Corrigan (2011) en el ámbito anglosajón, se atreven a proponer una serie de características recurrentes que funcionen como un acuerdo de mínimos a la hora de detectar y sacar a la luz estas obras de difícil acceso que muchos entendemos, con Weinrichter, como «el horizonte más excitante del cine a principios de este milenio» (Weinrichter, 2005: 87). Lejos de ser unánimes, estas enumeraciones de características, adaptadas del ensayo literario pero problematizadas al cruzarse con la teoría del documental y del cine experimental, resultan ciertamente operativas. Algunas de ellas, que pondremos enseguida en conflicto con las últimas películas de Emmer, serían: una narración hablada o escrita, hilada desde un «firme punto de vista personal» (Lopate, 2007: 68), que puede incluir la aparición física del autor en la propia obra (Moure, 2004: 37); la construcción discursiva del relato, no a través de acciones, cronologías, causas y efectos, sino «a partir de un sistema de alusiones, repeticiones, oposiciones y correspondencias entre elementos homólogos» (Blümlinger, 2004: 56)⁸, con el fin de mostrar «un pensamiento en acción» (Moure: 2004, 37)⁹; la heterogeneidad de materiales y recursos cinematográficos (Weinrichter, 2007: 13), acompañados de una reflexión crítica sobre las decisiones formales adoptadas, apoyada a su vez en una estructura de constante interpelación al espectador (Rascaroli, 2009: 35); o la relectura en segundo grado de imágenes ajenas o incluso propias (Weinrichter, 2007: 27), y ello hasta abarcar finalmente la trayectoria entera del autor, porque, como dice Blümlinger,

⁷ «La forme de l'essai échappe à toute définition qui l'enfermerait à l'intérieur de limites qu'elle a pour vocation même d'éprouver et de déplacer».

⁸ «à partir d'un système d'allusions, de répétitions, d'oppositions et de correspondences entre des éléments homologues».

⁹ «Une pensée en acte».

«[e]n su modo de escritura, ensayo y autorretrato confluyen» (2004: 56)^{10, 11} Este tránsito de Emmer hacia la enunciación explícita lo entiende Massimo Ferretti como un desplazamiento del centro de atención que culmina en su película *Bella di notte* (Emmer, dir., 1997): si antes este centro lo ocupaba «la cosa mirada», ahora tendrá prioridad «quién mira»; su obra sobre Miguel Ángel, *La sublime fatica* (Emmer, dir., 1966), donde el protagonista es ya el turista masivo, sería entonces, quizá, el nexo de unión entre ambos puntos de vista (cit. en Scremin, 2004: 113).

Esta nueva etapa, culminación de la anterior pero con diferencias cualitativas respecto de ella, se concreta cuando el autor ha cumplido ya los setenta años, con una película que resulta una suerte de compendio de todo su trabajo anterior: *La belleza del Diablo: viaje por los castillos del Trentino* (Emmer, dir., 1989). Esta película es a la vez film sobre arte, reportaje turístico, film de ficción con dramatizaciones populares, e incluso film de animación (fig. 1).



Figura 1. El juego con los materiales: imagen animada sobre imagen documental.

Todos los rasgos del film-ensayo citados más arriba están ya presentes. El autor guía al espectador por los castillos del Trentino –provincia de Trento– como un guía turístico que bascula entre la leyenda romántica y la Historia, entre la anécdota amable y la filmación documental de escenarios de torturas medievales. Oímos su

¹⁰ «Dans leur mode d'écriture, l'essai et l'autoportrait se rejoignent».

¹¹ He incluido en la bibliografía algunos de los libros fundamentales para acercarse a los debates sobre el film-ensayo. La monografía en castellano *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* contiene además una amplia bibliografía y filmografía sobre el tema (Weinrichter, 2007).

narración en primera persona, aunque aún no de su propia voz, y llegamos a ver su sombra, escenificada conscientemente, recorrer el muro de uno de los castillos (fig. 2).



Figura 2. Enunciación velada: la sombra de Emmer con una voz ajena.

El autor nos hace saber que se desplaza en tren, coche o helicóptero, mostrando las distintas perspectivas de los castillos que estos distintos puntos de vista modernos permiten, y que cambian para siempre la percepción de estos conjuntos arquitectónicos medievales. Comparar esta propuesta tan heterodoxa de Emmer con la de Carlo Ludovico Ragghianti sobre cómo filmar las ciudades elevadas de la Toscana (Ragghianti, dir., 1961) resulta especialmente clarificador, por la relativa cercanía del objeto de estudio, sobre la concepción cinematográfica de ambos: lo que en Ragghianti es rigor crítico de historiador del arte limitado al análisis formal de arquitecturas y urbanismos desde el aire, en Emmer es juego y complicidad con el espectador desde múltiples puntos de vista, donde se entremezclan dibujos animados de caballeros y princesas, herramientas de tortura, sonidos de película de terror con fuegos ardiendo dentro de los castillos, o montajes cinematográficos a partir de pinturas estáticas de guerreros o potentados de la época. También resulta clarificador contrastar la lúdica propuesta de Emmer con otro equivalente francés, el *Ô saisons, ô châteaux* de Agnès Varda (1957), que supone un paseo turístico equivalente por castillos franceses, pero con un sistema de referencias culturales y citas clásicas mucho más sofisticado. Citas equivalentes aparecerán, sin embargo, en algunas de las siguientes propuestas ensayísticas del italiano.

Un salto clave en la confirmación de esta nueva etapa creativa, ya plenamente ensayística, se dará casi una década después, cuando Emmer presente la que es quizá la

más redonda de las obras de la serie: *Bella de noche* (Emmer, dir., 1997). Para esta ocasión, el milanés realiza ya un rotundo ensayo autobiográfico, narrado en primera persona con su propia voz, donde vuelve a ser nuestro guía turístico pero esta vez mucho más refinado, menos *televisivo*, acompañándonos de noche por las salas vacías y a oscuras del Museo de Villa Borghese en Roma. Este viaje nocturno por un museo, onírico pero irónico –sin duda menos místico que el que firmará Aleksandr Sokurov cinco años después en su *Elegía del viaje* (Sokurov, dir., 2001)– supone quizá la mejor confirmación de una de sus afirmaciones sobre su trabajo: «Soy incapaz de describir una obra de arte históricamente o estéticamente; sólo sé vivir, en mi fuero interior, lo que ella me cuenta» (Scremin, 2010: 18)¹². La película, que se abre con una cita doble proponiendo el museo como novela a leer, comienza con un plano desde la terraza del edificio, donde el autor sienta los antecedentes biográficos del viaje que vamos a comenzar: tiempo atrás, nos cuenta Emmer, había visitado este museo que encontraba siempre casi vacío; hoy, en cambio, se ha vuelto irreconocible e intransitable debido a la masificación del turismo. Así pues, lo que nos propone es acercarnos de noche, en silencio, en busca de las emociones de entonces y de otras nuevas. Una vez dentro, con el museo a oscuras, Emmer propone realizar el viaje iluminando con una pequeña linterna las obras en medio de la oscuridad, y se muestra a sí mismo en imagen probando su peculiar dispositivo (fig. 3).



Figura 3. Enunciación explícita: el rostro y la voz de Emmer.

¹² «Come sempre non sono capace di descrivere né storicamente, né esteticamente, un'opera d'arte. So solamente vivere, nel mio intimo, quello che questa mi racconta».

Esta decisión formal tan llamativa es quizá un eco de la antigua sugerencia de Carlo Ragghianti sobre la forma adecuada de mirar los *Esclavos* de Miguel Ángel en la Galería de la Academia de Florencia: armado con un casco de minero que tuviera una linterna, acercándose despacio a cada obra, mirando los violentos contrastes de sombras sobre los resaltes del *non finito* (Lischi, 2000: 209). Sin olvidar, desde luego, la famosa Exposición Surrealista de París en 1938, donde un fallo en la iluminación diseñada por Man Ray obligó a los visitantes a orientarse con linternas durante la inauguración, provocando un efecto ciertamente impactante. Una vez hecho explícito el dispositivo formal del pequeño foco de luz y la cámara subjetiva –que permitirán ver las obras con una intimidad insólita, imposible entre la masificación diurna– la forma termina de explicitarse con la revelación de la música que oímos: es el *Lied von der Erde* de Gustav Mahler, su penúltima sinfonía llamada Lied por superstición, que anuncia en un Mahler de casi cincuenta años –«con el aplomo y la nostalgia del adiós», dice Emmer (dir., 1997)¹³–, la cercanía de la muerte. De la misma forma, *Bella di Notte* anuncia en un Emmer de casi ochenta años, a modo de compendio y recapitulación, casi de testamento, toda una vida de pasión por el arte. Es una película íntima y melancólica – siendo la melancolía, como afirma Enrico Ghezzi, el tema primero de todo su cine (Ghezzi, 2004: 7)– donde Emmer logra hacer valer su libertad de autor frente al encargo propagandístico de partida, que pedía dar a conocer con pompa y circunstancia la reapertura del Museo (Scremin, 2010: 18). Se salta pues las entrevistas a expertos y patrocinadores y pasea tranquilamente por las salas y pasillos de la Galleria Borghese. Su texto hablado es un monólogo en segunda persona dirigido al creador de esta colección única, Scipione Borghese (fig. 4), tratando de indagar en su personalidad a partir de los bustos gemelos que le hizo Bernini:

Voy a intentar decir, mirándolos, quién fuiste y qué quisiste en la vida. Una sonrisa irónica revela tu instinto: a diferencia de tu abuelo [el Papa Pablo V], tú buscabas el placer en la vida. El placer era también hacer tuyas las obras de arte que deseabas poseer. ¿Tengo razón? (Emmer, dir., 1997)¹⁴

Ante la escultura clásica de *El Espinario* –el niño quitándose una espina del pie– Emmer reflexiona en voz alta: el arte es contar un instante de la vida sin contar la

¹³ «Con la compostezza e la nostalgia dell'addio».

¹⁴ «Lasciati guardare, Scipione Borghese. Voglio tentare di capire chi eri e cosa volevi nella vita. La piega ironica del sorriso sulle tue labbra rivela il tuo vero istinto: a differenza di tuo zio tu ricercavi il piacere nella vita. Il piacere era anche quello di fare tue le opere d'arte che desideravi possedere. Scipione, ho ragione à pensarla così su di te?».

totalidad de la vida en que se inscribe; el instante es mucho más importante que todo el resto. Algo después, se detiene ante el cuadro más intrigante de la colección, la *Cacería de Diana* de Domenichino, y adivina en las dos adolescentes desnudas en el agua –una de las cuales dirige una mirada turbadora al espectador–, un motivo de pasiones subterráneas para el nieto del Papa: «Confíesalo: te turbaba también a ti esta mirada inocente y perversa», le espeta Emmer (dir., 1997)¹⁵, sabiendo sin duda que ese *también* le delata e incluye, a él que *también* filmó a una bella bañista adolescente en su primer largo de ficción, cinco décadas atrás (fig. 5).



Figura 4. G. L. Bernini, *Busto de Scipione Borghese*, Galleria Borghese, Roma, 1632.



Figura 5. Domenichino, *Cacería de Diana* (detalle), Galleria Borghese, Roma, 1614

¹⁵ «Confessalo: turbava anche te quello sguardo inocente e perverso».



Figura 6. G. L. Bernini, *Plutón y Prosérpina* (detalle), Gall. Borghese, Roma, 1622.

La mirada de Emmer es personal y desde su presente, que tiene un pasado, como las pinturas realizadas en pasado tienen también un presente; así, la pintura de Tiziano *Amor sacro y amor profano* le incomoda por haberla visto reproducida en innumerables anuncios publicitarios matrimoniales, pero aún así se esfuerza en mirarla de nuevo para ir más allá; al no conseguirlo –en el ensayo no hay garantía de éxito, es un pensamiento en acto compartido con el espectador–, le desvía la pregunta a otro célebre retrato pintado: «¿Quién puede saber lo que pasaba por la cabeza de Tiziano al pintar? [...] ¿Tú qué dices, Antonello da Messina, con tu mirada irónica?» (Emmer, dir., 1997)¹⁶. Emmer, desde la experiencia vivida, desde la memoria y el cuerpo, mira el *Rapto de Prosérpina* de Bernini, mira los dedos de Plutón hundiéndose en el mármol maleable de la pierna de la joven (fig. 6) y lanza una conclusión: «los dioses griegos son criaturas humanas víctimas de pulsiones terrenas» (Emmer, dir., 1997)¹⁷. Justo después, una escultura de Hermafrodita lleva su memoria, por heterogeneidad libre de conexiones mentales, por ecos ensayísticos como los que movían las páginas de Montaigne, a Marcel Proust: le lleva al cuerpo dormido de Albertine sobre el lecho, y al deseo de acostarse al lado de esa figura inmersa en el sueño –Emmer, dice Elisabetta Sgarbi, «ama la imagen artística como un amante» (Sgarbi, 2004: 97)¹⁸–. Más imágenes despiertan ecos en su memoria: el *San Jerónimo* que le impresionó años atrás, el

¹⁶ «Chissà cosa passava nella testa di Tiziano quando era al lavoro? [...] Tu cosa mi dici, Antonello da Messina, con il tuo sguardo ironico?».

¹⁷ «I dei della Mitologia greca sono creature umane in preda alle loro pulsioni terrene».

¹⁸ «Emmer ama l'immagine d'arte come un amante».

autorretrato rebelde de Caravaggio, que le recuerda a Pasolini, el *Apolo y Dafne* de Bernini, que se funden con tecnología informática en un bosque azul que conduce a la parte final del film.

Es en esta parte final de su *rêverie nocturne*, como él mismo la llama (Emmer, 2004: 103), donde Emmer revela, tras una superposición informática de danzantes en una fiesta pretérita de Villa Borghese, que la responsable del título de resonancias buñuelianas no es la deseable escultura de Paolina Borghese, junto a la cual los visitantes desearían también poder acostarse: la «bella di notte» de Emmer no es otra que la propia Villa Borghese imaginada por Scipione para contener todos sus deseos.

En una carta, su amigo Otar Ioseliani felicitaría a Emmer diciéndole que esta película queda para él como el símbolo puro del trabajo del cineasta:

Mi querido Luciano, tu paseo con la pequeña linterna por el interior de Villa Borghese supone para mí el símbolo de nuestro trabajo en su totalidad, trabajo de gente que ha creado reglas honestas que sin embargo pocos colegas siguen y aceptan en nuestros días dominados por el caos, con unas pantallas cinematográficas que han perdido el don de enrojecer de vergüenza. Estoy orgulloso de pertenecer al círculo de tus amigos. La belleza que hay a nuestro alrededor necesita de tu linterna para hacer emerger del olvido y el ruido obras capaces de darnos alegría: he aquí el método que me has enseñado, querido amigo. (Ioseliani, 2004: 173).¹⁹

Tres años después de la aventura en Villa Borghese, encontramos a Emmer experimentando con una vuelta ensayística más, diferente a las anteriores, del juego con los materiales: esta vez, el cineasta se lanza a una relectura en segundo grado de una de sus películas sobre arte de los años cincuenta, *Picasso* (Emmer y Gras, dirs., 1954). Esta película fue un encargo al hilo de la primera exposición antológica del artista en Italia, celebrada en Roma y Milán, para la cual se trajo incluso el *Guernica* (Scremin, 2010: 14). En la nueva versión, Emmer vuelve a su film y lo reescribe desde el presente, completando lo que antes era más bien un producto descriptivo-didáctico con un comentario poético en la línea de los films franceses sobre arte, incluyendo citas de Apollinaire o Eluard;²⁰ dicho texto, escrito por tres especialistas del arte moderno –Renato Guttuso, Antonello Trombadori y Antonio del Guercio–, es ahora eliminado y sustituido

¹⁹ «Mio caro Luciano, il tuo giro con la piccola torcia all'interno di Villa Borghese resta per me il simbolo del nostro mestiere nella sua interezza, mestiere di gente che ha creato regole oneste che purtroppo pochi colleghi seguono e accettano, in questi nostri giorni dominati dal caos, con gli schermi cinematografici che hanno perso il dono di arrossire di vergogna. Sono fiero di appartenere alla cerchia dei tuoi amici. La bellezza che c'è intorno a noi ha bisogno della tua torcia per far emergere dal buio opere capaci di darci gioia: ecco il metodo che mi hai insegnato, caro amico mio».

²⁰ Comento la película de 1954 en base a la única copia completa (no dividida en cortometrajes) y bastante deteriorada que he podido consultar en la Cineteca de Bologna.

por un texto de Emmer en primera persona, leído por él mismo. Se distingue así del *Picasso* original de 1954, que realizaba un repaso cronológico a la trayectoria del artista, recorriendo las etapas establecidas por los historiadores del arte: de los dibujos iniciales de su familia a los períodos azul y rosa; de la influencia africana al Cubismo y la vuelta al orden; del *Guernica* a su opuesto, ese atisbo de esperanza que es la escultura de *El hombre del cordero* –al menos en la interpretación de Alain Resnais y Robert Hessens (dirs., 1950), que habían cerrado con ella su film-collage *Guernica* cuatro años atrás (fig. 7).



Figura 7. Pablo Picasso, *El hombre del cordero* (detalle), 1943.

En una segunda parte, describiendo el presente del artista, se mostraban en esa primera versión los dibujos de faunos en el Castillo Grimaldi o los platos de cerámica pintada, y solo al final, tres breves secuencias procesuales: la preparación de una escultura en el suelo reuniendo piezas al azar, que terminaba completándose con una rama cortada a la puerta del taller (fig. 8); la transformación de vasijas de cerámica en palomas; y por último el dibujo, a torso desnudo, del mural de la Guerra y la Paz en uno de los muros de la capilla de Vallauris –secuencia ésta anunciada solemnemente por el locutor como «He aquí a Picasso siendo Picasso» (Emmer y Gras, dirs., 1954)²¹–. Se sumaba así la obra de Emmer a otras películas procesuales de la época sobre este autor, notablemente la *Visita a Picasso* (Paul Haesaerts, dir., 1949), donde el belga Paul Haesaerts había inventado el dispositivo de pintura transparente para la cámara que

²¹ «Voici Picasso en train d'être Picasso».

Clouzot reinterpretará y llevará a sus últimas consecuencias en *El misterio Picasso* (Clouzot, dir., 1956) (Scremin, 2010: 16).



Figura 8. Film procesual: preparación de la escultura en el suelo.

En el año 2000, Emmer retoma dichos materiales de su film de 1954 –que el productor había partido en seis cortos para distribuirlo con más facilidad (Scremin, 2010: 15)–, y comienza, en una rotunda afirmación ensayística, por hacer explícitas las circunstancias de grabación. Así pues, empieza por la propia concepción de la película: «Con ocasión de la primera exposición en Italia de las obras de Picasso, en 1953, me propusieron realizar un film; acepté con una condición: encontrarme con él» (Emmer, dir., 2000)²². El nuevo título será, por lo tanto, *Encontrar a Picasso*. El dispositivo de Emmer, con todo, no se aleja demasiado de la estructura original, a pesar de la reordenación de algunas piezas clave, pero sí intenta al menos cuatro cambios fundamentales. En primer lugar, el nuevo *yo* narrativo de Emmer introduce la novedad esencial de hacer de este remontaje un diálogo estético entre dos creadores, y ya no una contemplación atónita de un genio creador, en contrapicado, por un simple encargado de documentar su don. Como en sus dos ensayos anteriores, Emmer se erige en personaje, en ensayista con un pasado y una personalidad propia, que piensa a partir de unas imágenes leídas en segundo grado, y que desvela anécdotas del rodaje, conversaciones con el artista, decisiones formales sobre la forma de filmar el arte. En segundo lugar, aunque mantiene a grandes rasgos la estructura de las sucesivas etapas creativas del

²² «In occasione della prima mostra in Italia delle opere di Picasso –nel 1953– mi proposero di realizzare un film: accettai ponendo una condizione, Incontrare Picasso».

pintor que aparecían en 1954, el cineasta trata de refutar en lo posible lo que podría parecer una catalogación exclusivamente formalista de las etapas de Picasso; al hablar de la época azul, por ejemplo, insiste en fijarse en el contenido sobre la forma, exponiendo lo siguiente:

La crítica oficial ha etiquetado estas pinturas como «período azul»; la necesidad de catalogar sus obras ha distorsionado el valor de testimonio de este período de su vida. Estos rostros no nacen de una piedad sentimental, sino del deseo de describir una realidad diferente de las representaciones de la Belle Époque, con su optimismo hipócrita y su enfoque limitado. (Emmer, dir., 2000)²³

En tercer lugar, esta nueva obra da más peso a la parte procesual. Esto se logra al poner al inicio dos de las secuencias de Picasso trabajando –la creación de la escultura en el suelo y el dibujo del paisaje de Vallauris sobre el lienzo en blanco, donde antes solo aparecía brevemente esta segunda como simple presentación del personaje– antes de pasar a la catalogación de etapas.

Pero sobre todo se logra por la revelación por Emmer, anecdótica pero muy eficaz, del significado oculto tras la secuencia final del film original: el mural que dibuja Picasso en la Capilla de Vallauris será borrado a la mañana siguiente por un error de los obreros del edificio, por lo que la película de Emmer queda como único testimonio performativo de tal acción, y la aportación del cineasta se vuelve mucho más decisiva, esta vez por azar, de lo que parecía en la película original (fig. 9). Como cuarta innovación, Emmer intenta, dentro de la estructura general del film original, resaltar narrativamente un *leitmotiv* en el trabajo de Picasso: el de la paloma. Escribe en un rótulo rojo «Una paloma entre dos guerras»²⁴, la ve repetirse en cuadros y esculturas, de la Guerra de España a la Guerra Fría, de los primeros dibujos a los retratos de sus hijos, y su imagen llegará hasta el final, cuando Picasso la dibuje subido a una escalera de mano en el muro de la Capilla de Vallauris. El Emmer cineasta, por tanto, no se limita a ilustrar el relato previo de los historiadores del arte: elige y reordena; el Emmer ensayista, además, hace explícita esta elección subjetiva.

Solo un año después, en 2001, Emmer presenta otro ensayo complejo y experimental, derivado de un encargo sobre una exposición de Balthus en el Palazzo

²³ «La critica ufficiale ha etichettato questa pittura come “Il periodo blu”. Il bisogno di catalogare le sue opere ha travisato il semplice valore e testimonianza del artista di questo momento della sua vita. Non c'è patetico pietismo in quei volti, solo la volontà di ritrarre una realtà diversa, da quella improntata in piena Belle Époque ad un ipocrita ottimismo e a un'ottusa superficialità».

²⁴ «Una colomba fra due guerre».

Grassi de Venecia; es el año del fallecimiento del pintor. Emmer, para el que esta ciudad es sinónimo de su infancia y que ya medio siglo atrás había filmado nostálgicos recorridos por sus canales, se desata ahora con una de las películas más libres de su filmografía, donde recurre de nuevo a la utilización de imágenes propias en segundo grado, puestas ahora en conflicto con imágenes del presente. El resultado, podría decirse, es un ensayo sobre la nostalgia llamado precisamente *Nostalgia* (Emmer, dir., 2001), donde el autor hace dialogar cuadros de Balthus con planos de sus películas venecianas de 1948, *Islas en la laguna* (Emmer y Gras, dirs., 1948a) y *Venecia y sus amantes* (Emmer y Gras, dirs., 1948b) –superpuestas ya de por sí a su memoria real de la ciudad–. El verdadero descubrimiento de Emmer en esta película es quizá el diálogo entre la propuesta estética del pintor y la del cineasta, la forma de hacer explícito el contenido de las obras de Balthus a través de recursos puramente cinematográficos, notablemente a través del montaje, evitando análisis directos de las pinturas.



Figura 9. Film procesual: el mural en la Capilla Vallauris (detalle de la paloma).

Ante todo, Emmer asume la perversidad erótica de las figuras del francés y la desarrolla con sutileza y elegancia: ese y no otro es el sentido de los perversos encadenados entre planos de barqueros o caminantes que avanzan y se introducen lentamente en los planos que los siguen, a la altura exacta del sexo pintado de las hieráticas niñas de Balthus (figs. 10 y 11). En el collage de recuerdos convocados en esta pequeña pieza de ocho minutos caben extractos de música de las citadas películas venecianas, pero también fragmentos de la guitarra inconfundible de Andrés Segovia que Emmer había utilizado en su película de 1950 sobre Goya (Emmer y Gras, dirs.). La

función de estos fragmentos musicales recuperados, al igual que la utilización de los planos de sus películas antiguas, es movilizar la memoria y la nostalgia, tanto del autor como del espectador que ha visto –y oído– sus películas anteriores, en un genuino ejercicio de interpelación como el que teoriza para todo film-ensayo Laura Rascaroli (2009: 35).



Figura 10. Fundido de un cuadro de Balthus a un plano de Emmer.



Figura 11. Fundido de un dibujo de Balthus a un plano de Emmer.

La culminación de este nuevo proceso de búsqueda desde el ensayo enunciativo se produce con un largometraje especialmente ambicioso, donde se convoca, casi a modo de testamento creativo –de una forma mucho más consciente que en *Bella di notte*–, toda una vida dedicada al cine y al arte. En él se sintetizan y amplían

además los descubrimientos de sus anteriores film-ensayos, con los cuales se establecen también diálogos en segundo grado; el resultado es algo que cabría considerar, por lo tanto, como un «film-ensayo al cuadrado». Es en este momento final que un Emmer de ochenta y cinco años decide volver al inicio, al doble inicio de su filmografía y del arte: a Giotto y a Lascaux. *Con aura... sin aura: viaje a los confines del arte* (Emmer y Ghezzi, dirs., 2003), se abre con una voz recitando la famosa cita de Leonardo sobre el sentimiento entremezclado de miedo y atracción a la entrada de una gruta: miedo por los posibles peligros, atracción por la promesa de maravillas ocultas en su interior. Una vez dentro, Emmer hace saber al espectador que ha venido aquí en busca del origen –y con él, del significado– del arte. Idealmente, debería encontrarse en Lascaux, pero esto es imposible porque Lascaux es hoy inaccesible por las restricciones del gobierno francés, que evitan la destrucción de lo que queda de las pinturas. Emmer, cineasta-ensayista, no se deja desanimar: sabe que la carencia de materiales puede ser suplida simbólicamente con el relato de los materiales ausentes, encontrando sustitutos visuales. Así pues, se introduce en otra caverna cualquiera –en concreto la Gruta de Pastena–, y sustituye la filmación real, *con aura*, de las pinturas de Lascaux, por unas fotografías de los célebres animales prehistóricos tomadas por un primo suyo años atrás, cuando aún podían visitarse (fig. 12).

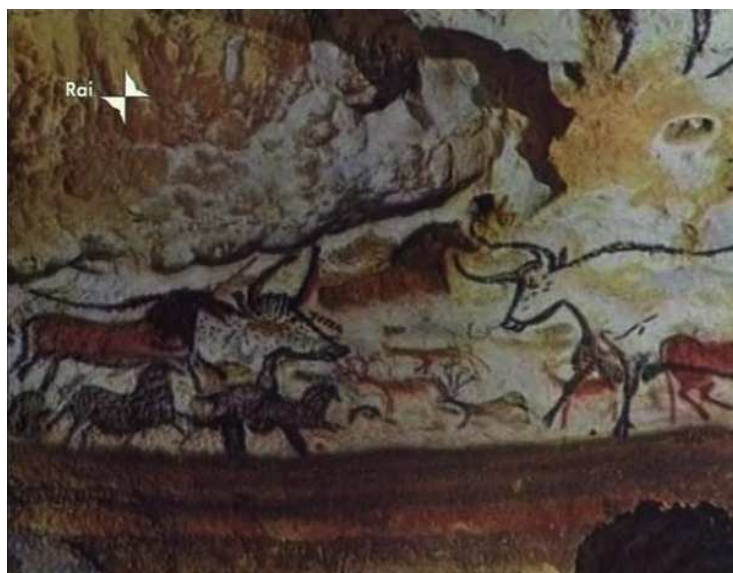


Figura 12. Fotografía de Lascaux filmada por Emmer.

Con ello, Emmer no solo conecta simbólicamente con su metodología de los inicios, cuando por motivos económicos y prácticos filmaba sobre reproducciones fotográficas de las obras de arte para sus películas, sino que además demuestra que el

dispositivo resulta de idéntica validez narrativa a efectos de información y sugerencia, resultando de ello un interesante comentario a la teoría benjaminiana del aura. Lo demuestra al menos en la misma medida que Herzog, en su *Cueva de los sueños olvidados* (Herzog, dir., 2011), demuestra que la obsesión por filmar la imagen real de las pinturas de otra cueva, dedicando largos minutos a explicar cuán difícil resulta hacerlo, termina en el mismo lugar que la sustitución ensayística de Emmer: en la reproducción serial y *sin aura* de las pinturas en cualquier pantalla estandarizada del mundo. Es quizá esta equivalencia del relato a la filmación la que le permite a Emmer afirmar en otra parte, con resonancias del *Cahiers du cinéma*, que «ver mi película o hablar de mi película es exactamente la misma cosa» (cit. en Ghezzi, 2004: 7). Avanzando hacia el interior de la cueva en su búsqueda metafórica del origen del arte, Emmer reflexiona como ya hiciera en *Bella di notte*: «Un pensamiento atraviesa mi mente mientras observo estos signos humanos: el arte es una ligazón eterna en el tiempo entre el hombre que ha sentido la necesidad de expresar alguna cosa con dibujos sobre la roca y quien se siente atraído del deseo de comprenderle» (Emmer y Ghezzi, dirs., 2003)²⁵. Las formas de las rocas a su paso comienzan a sugerirle a su vez ecos de su pasado, que van siendo convocados en el montaje: el *Apolo y Dafne* y *Paolina Borghese*, venidos de *Bella di notte* con el mismo *Lied* de Mahler, o la *Pietà Rondanini* de Miguel Ángel que había aparecido al final de *La sublime fatica* (Emmer, dir., 1966) –la última obra del artista, no por casualidad recordada en esta película con voluntad de última obra, aunque aún haría algunos cortometrajes más–. «Quizá es vano pensar que el hombre inventó el arte; la naturaleza lo había hecho desde el principio» (Emmer y Ghezzi, dirs., 2003)²⁶, reflexiona nuestro viajero, asombrado por las esculturas espontáneas del interior de la gruta. Explica entonces su vocación de relator al inicio de su carrera, y una pantalla blanca desciende de la parte superior para recibir la proyección de un fragmento de su película sobre Hogarth, *Vida de una cortesana* (Emmer y Gras, dirs., 1953), traducida a lenguaje cinematográfico a partir de los grabados del autor (fig. 13).

²⁵ «Un pensiero attraversa la mia mente, mentre osservo questi segni dell'uomo: l'arte è un legame eterno nel tempo tra l'uomo che ha sentito il bisogno di esprimere qualcosa con dei segni sulla roccia e con lui chi si sente attratto dal desiderio di comprenderli».

²⁶ «Forse è sbaglio pensare che l'arte è nata dalla mano dell'uomo; la natura aveva già provveduto prima che si affacciasse al mondo».



Figura 13. Inserción de *Vita di una cortigiana* en *Con aura... senz'aura*.

Sobre estas imágenes en segundo grado, una defensa ante la tradicional acusación que pesa sobre él desde los años cuarenta por la supuesta violación del aura de las obras: «no había hecho otra cosa que contar un film de hace trescientos años. Los críticos e historiadores del arte me han dicho siempre que profanaba el arte, como si ellos fueran los autores de las obras» (Emmer y Ghezzi, dirs., 2003)²⁷. La música espontánea de las gotas en la cueva le recuerda entonces la fuente del *Jardín de las Delicias*, tríptico que filmó desde reproducciones fotográficas en plena Segunda Guerra Mundial (Emmer, Gras y Grauding, dirs., 1941). Se inicia entonces un recorrido por algunos otros materiales pasados o inéditos: grabados de Doré para el *Infierno* de Dante, bailarinas de Degas, paisajes de Nápoles de una película que presentará el año siguiente, *Los mágicos colores de Nápoles* (Emmer, dir., 2004), pinturas de los naïfs yugoslavos, el famoso pelele saltando por un recurso de montaje en su película sobre Goya, animaciones de los dibujos de Leonardo, de su célebre film de 1952 (Emmer y Gras, dirs.), recreadas por las paredes de esta gruta de 2003 (fig. 14) –eco de aquellas animaciones sobre imagen real de *Viaggio nei castelli Trentini*–, o diálogos entre sus máquinas imaginarias de guerra y el bombardeo no imaginario de Guernica. Heterogeneidad de materiales, técnicas, memorias, cronologías. Una estructura de «alusiones, repeticiones, oposiciones y correspondencias», como el que pedía Blümlinger para el film-ensayo (2004: 56)²⁸.

²⁷ «Non avevo fatto altro che raccontare la storia di un film di trecento anni fa. I critici e storici d'arte mi han detto sempre che profanavo l'arte, come se fossero loro gli autori delle opere».

²⁸ «à partir d'un système d'allusions, de répétitions, d'oppositions et de correspondences entre des éléments homologues».



Figura 14. Sobreimposición de figuras del film *Leonardo* en *Con aura... senz'aura*.

La película alcanza su culminación simbólica con la fusión visual del doble origen buscado: en un plano de las paredes de la gruta, Emmer sobreimpone el esquema de la *Capilla Scrovegni* (fig. 15), y otra pantalla baja de lo alto, esta vez con el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevich sustituyendo metafóricamente la anterior pantalla de cine, fundiendo cine y arte.



Figura 15. Sobreimposición del esquema de la Capilla Scrovegni en *Con aura, senz'aura*.

Ya fuera de la gruta, con su famoso ángel de Giotto volando bajo las estrellas, alcanzado a la vez su origen y su final como cineasta, un último pensamiento de Pascal para responder tentativamente a la eterna pregunta sobre el significado del arte: «El hombre corre sin pensarlo hacia el precipicio, tras ponérsele delante de los ojos alguna

cosa que le impide verlo. El arte, añadido yo, es una distracción más singular que las otras» (Emmer y Ghezzi, dirs., 2003)²⁹. Y una última advertencia del cineasta y del hombre, antes del adiós definitivo, frente a la sobreexplotación del planeta por el ser humano: «Los científicos calculan el fin de nuestro planeta dentro de cinco millones de años. La inconsciencia de los hombres está acortando este tiempo» (Emmer y Ghezzi, dirs., 2003)³⁰.

Luciano Emmer, cineasta intuitivo, experimentador, siempre curioso, da una vuelta de tuerca a varias de las vías abiertas por él mismo para el cine y la televisión, cuando, con setenta años cumplidos, abre el archivo de su memoria y comienza a escribir en pasado. Aparece entonces el ensayo en primera persona, donde el almacén de recursos y experiencias propias basta para visitar los caminos transitados aprendiendo de nuevo, recuperando la mirada en una permanente primera vez, siempre más sabia pero siempre entusiasta. Emmer, que comienza filmando fotografías con veinte años para construir películas sobre Giotto o El Bosco, sin preocuparse nunca de ese aura invocada por no pocos fosilizadores del arte, termina montando películas enteras sin casi moverse de la mesa de montaje, al comprender el inagotable potencial del archivo que ha ido creando a sus espaldas para modelar una y otra vez su memoria desde las propias imágenes de su pasado. Para ello pondrá todo su empeño e imaginación en desarrollar las potencialidades técnicas y narrativas de las nuevas tecnologías, sin detenerse ante la sacralidad de unas obras de arte que son desplegadas en toda su sensualidad y capacidad de sugerencia, en todo su dramatismo para el espectador. Emmer, que empezó y terminó su filmografía sin jamás dejar de experimentar con las posibilidades del cine para dialogar con las demás artes, nos queda hoy como un referente inexcusable de las potencialidades de una aproximación ensayística al cine sobre arte.

Bibliografía

AURIOL, Jean George (1946): «Faire des films (I). Les origines de la mise en scène».

Revue du cinéma, nº 1, pp. 7-23.

BAZIN, André (1949): «Cinéma et peinture». *Revue du cinéma*, nº 19-20, pp. 114-118.

²⁹ «Gli uomini corrono spensieratamente verso il precipizio, dopo esserglisi messo davanti agli occhi qualcosa che impedisca loro di vederlo. L'arte, aggiungo io, è una distrazione più rara delle altre».

³⁰ «Gli scienziati calcolano la fine del nostro pianeta fra cinque miliardi di anni. L'incoscienza degli uomini sta accorciando questo tempo».

- BLÜMLINGER, Christa (2004), «Lire entre les images». En LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, y GAGNEBIN, Murielle (dir.) (2004), *L'essai et le cinéma*. Seyssel: L'Or d'Atalante, Champ Vallon. [Versión en castellano: «Leer entre las imágenes». En WEINRICHTER, Antonio (2007) *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra: Gobierno de Navarra].
- CATALÀ, Josep María (2005): «Film ensayo y vanguardia». En CERDÁN, Josetxo, y TORREIRO, Casimiro, *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- CORRIGAN, Timothy (2011): *The essay film. From Montaigne, after Marker*. Oxford: Oxford University Press.
- EMMER, Luciano (1945): «Pour un nouvelle avant-garde». *Cinéma d'aujourd'hui. Cahiers de Traits*, n.º 10. Genève-Paris: Ed. Trois Collines.
- (1950): «Dieci anni di lavoro e di vita». En VV. AA., *Le belle arti e il film*. Roma: Bianco e Nero, pp. 60-62.
- (2004): «J'écris ces deux mots». En FRANCIÀ DI CELLE, Stefano y GHEZZI, Enrico (coord.), *Mister(o) Emmer, L'attenta distrazione*. Turín: Torino Film Festival, p. 103.
- G. PEYDRÓ, Guillermo (en prensa): «Tres tendencias del cine italiano sobre arte hacia 1948». *Secuencias: Revista de historia del cine*, pendiente de publicación.
- GHEZZI, Enrico (2004): «Il momento (è) più bello». En FRANCIÀ DI CELLE, Stefano y GHEZZI, Enrico (coord.), *Mister(o) Emmer, L'attenta distrazione*. Turín: Torino Film Festival, pp. 7-12.
- GUERMANN, Francis (2000): «La Fédération International du Film sur l'Art (FIFA)». *Zeuxis, films sur l'art/film on art*, nº 1, pp.14-19.
- IOSELIANI, Otar (2004): «Mio caro Luciano». En FRANCIÀ DI CELLE, Stefano, y GHEZZI, Enrico (coord.), *Mister(o) Emmer, L'attenta distrazione*. Turín: Torino Film Festival, p. 173.
- LISCHI, Sandra (2000): «Chiaroscuro elettronici. L'immagine televisiva come arte nella riflessione di Carlo L. Ragghianti». En *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*. Milano: Edizioni Charta, pp. 204-217.
- LOPATE, Philip (2007): «A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo». En WEINRICHTER, Antonio (dir.): *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra: Gobierno de Navarra.
- MOURE, José (2004), «Essai de définition de l'essai au cinéma». En LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, y GAGNEBIN, Murielle (dir.), *L'essai et le cinéma*. Seyssel: L'Or d'Atalante, Champ Vallon.

- RASCAROLI, Laura (2009): *The personal camera. Subjective cinema and the essay film*. London: Wallflower Press.
- RESNAIS, Alain (2004): «Mi enseñó que i dipinti sono già cinema». En FRANCIA DI CELLE, Stefano, y GHEZZI, Enrico (coord.), *Mister(o) Emmer, L'attenta distrazione*. Turín: Torino Film Festival, pp. 148-149.
- SCREMIN, Paola (2004), «Luciano Emmer. Racconti sull'arte». En FRANCIA DI CELLE, Stefano, y GHEZZI, Enrico (coord.): *Mister(o) Emmer, L'attenta distrazione*. Turín: Torino Film Festival, pp. 105-114.
- (ed.) (2010), *Parole Dipinte. I cinema sull'arte di Luciano Emmer*. Bologna: Cineteca di Bologna
- SGARBI, Elisabetta (2004), «Distanza Zero». En FRANCIA DI CELLE, Stefano, y GHEZZI, Enrico (coord.): *Mister(o) Emmer, L'attenta distrazione*. Turín: Torino Film Festival, pp. 97-98.
- WEINRICHTER, Antonio (2005). «Hacia un cine de ensayo». En *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.
- (dir.) (2007): *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra: Gobierno de Navarra.

Filmografía

- CLOUZOT, H. G. (1956): *El misterio Picasso (Le mystère Picasso)*. Francia: Filmsonor.
- EMMER, Luciano (1966): *La sublime fatiga (La sublime fatica)*. Italia: Uno Film.
- (1989): *La belleza del diablo: viaje por los castillos del Trentino (La bellezza del Diavolo: Viaggio nei castelli Trentini)*. Italia: RAI.
- (1997): *Bella de noche (Bella di notte)*. Italia: RAI 2 / Film 7 International.
- (2000): *Encontrar a Picasso (Incontrare Picasso)*. Italia: productora desconocida.
- (2001): *Nostalgia (Nostalgie)*. Roma: New Film 7 International.
- (2004): *Los mágicos colores de Nápoles (I magici colori di Napoli)*. Italia: OSNA Productions.
- EMMER, Luciano y GHEZZI, Enrico (2003): *Con aura... sin aura: viaje a los confines del arte (Con aura... senz'aura: viaggio ai confini dell'arte)*. Italia: productora desconocida.
- EMMER, Luciano y GRAS, Enrico (1948a): *Islas en la laguna (Isole nella laguna)*. Roma: Universalia.

- (1948b): *Venecia y sus amantes (Venise et ses amants)*. Roma: Universalia.
- (1950): *Goya, la Fiesta de San Isidro, Los Desastres de la Guerra (Goya. La festa di Sant'Isidoro. I disastri della guerra)*. Roma: Colonna Film.
- (1952): *Leonardo da Vinci*. Roma: Documento Film.
- (1953): *Vida de una cortesana (Vita di una cortigiana)*. Roma: Documento Film.
- (1954): *Picasso*. Italia y Francia: Rizzoli / Francinex.
- EMMER, Luciano, GRAS, Enrico y GRAUDING, Tatiana (dir.) (1938): *Historia de un fresco (Racconto da un affresco)*. Milán: Dolomiti Film.
- (1941): *Paraíso terrestre (Paradiso terrestre)*. Milán: Dolomiti Film.
- HAESAERTS, Paul (1949): *Visita a Picasso (Bezoek aan Picasso)*. Bélgica: Art et Cinéma.
- HERZOG, Werner (2011): *La cueva de los sueños olvidados (Cave of forgotten dreams)*. Canadá, EEUU, Francia, Alemania y Reino Unido: Creative Differences / History Films / Ministère de la Culture et de la Communication / Arte France / Werner Herzog Filmproduktion / More4.
- RAGGHIANI, C. L. (1961): *Tierras altas de Toscana (Terre alte di Toscana)*. Italia: Romor Film.
- RESNAIS, Alain y HESSEN, Robert (1950): *Guernica*. Francia: Panthéon Productions.
- SOKUROV, Aleksandr (2001): *Elegía del viaje (Elegiya dorogi)*. Francia, Holanda, Rusia: Idéale Audience.
- VARDA, Agnès (1958): *Oh estaciones, oh castillos (Ô saisons, ô châteaux)*. Francia: Films de la Pléiade.