

## DEL PIANO CROMÁTICO A LA PINTURA CINEMATOGRAFICA DIRECTA. LAS EXPERIENCIAS ABSTRACTAS DE LOS GINANNI-CORRADINI\*

Juan Agustín MANCEBO ROCA

### Resumen

Como extensión a sus experimentos sobre el piano cromático, los hermanos Ginanni-Corradini, inscritos en el cerebrismo, movimiento de renovación cultural parejo al futurismo italiano, llegaron a las primeras tentativas de pintura directa. Sus películas con el cinematógrafo fueron los primeros ensayos de pintura sobre celuloide. Este trabajo los convierte en pioneros del cine directo (posteriormente experimental, a mitad de los años diez, estableciendo uno de los fundamentos no reconocidos del cine de vanguardia).

Pese a la desaparición de sus películas, los hermanos de Rávena, testimoniaron sus experiencias a través de escritos como *Música cromática* (1912), *Arte dell' avvenire* (1910) y *Pittura dell' avvenire* (1915).

*Palabras clave:* Futurismo, pintura, cine.

### Abstract

As a continuation of their experiences on the chromatic piano, the Ginanni-Corradini brothers, who can be considered as belonging to *cerebrism* –a movement of cultural renewal that ran parallel to the Italian futurism– produced the first trials in direct painting. Their films with the cinematographer resulted in the first attempts at painting directly over celluloid. These experiences made them the pioneers of direct and experimental cinema, in the mid-1910s, as well as the unrecognized founders of the forthcoming avant-garde cinema.

Despite the loss of their films, the brothers from Ravenna left testimonies of their experiences in texts, such as *Chromatic Music* (1912), *Arte dell' avvenire* (1910) and *Pittura dell' avvenire* (1915).

*Keywords:* Futurism, Painting, cinema.

En 1926 Arnaldo Ginna finalizaba su relato *A través del mar de la vida* con la frase «todo sueño y toda realidad son cinematografías de mi cerebro». Diez años antes fue el primer y único director futurista que, plenamente inscrito en el movi-

---

\* Este artículo ha contado con una ayuda del Programa de traducción y revisión de artículos científicos del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de Castilla-La Mancha.

miento, rodó una película que intentaba trasladar a la pantalla sus teorías. Pero hasta llegar a esta película Arnaldo Ginna había experimentado, junto a su hermano Bruno, modelos cinematográficos que establecen el principio del cine futurista y se sitúan como las primeras experiencias de un cine de vanguardia.

Así pues, las primeras prácticas cinematográficas futuristas fueron las de los hermanos Ginanni-Corradini, que en el momento en que las desarrollaron no pertenecían oficialmente al movimiento. Ambos tuvieron una educación enciclopédica, que se plasmó en una inquietud alejada de lo que sucedía en las provincias italianas. Arnaldo realizó estudios en la Academia de Arte de Rávena y se diplomó en Florencia. Fue pintor, escultor, escritor y técnico de fotografía. Bruno tuvo siempre intereses literarios. Ambos se formaron en Rávena y su relación con la vanguardia se establece desde su ciudad natal a través del actor Luigi Salvi. Los Ginanni-Corradini conocían las revistas de arte y literatura ligadas al futurismo, como la milanesa *Poesia* y las florentinas *La Voce* y *Lacerba*, «leíamos los periódicos –escribía Ginna– y las revistas italianas y extranjeras, estábamos al corriente de todas las críticas de arte»<sup>1</sup>. La aproximación vanguardista se gestó igualmente a través de la intensa amistad con el músico futurista Balilla Pratella que vivía en Lugo, localidad próxima a Rávena. En sus conversaciones, se trasladaba su fascinación por la música y la teoría wagneriana, lo que les llevó a pensar las posibilidades futuras de la música y, posteriormente, del cinematógrafo como modelo de renovación artística.

Pese a no pertenecer al grupo futurista, tenían una postura similar en su crítica a la permanente revisión del pasado instaurada en los cenáculos intelectuales italianos. Criticaban la obsesiva recreación de la mirada al pasado como algo que bloqueaba el desarrollo de un programa contemporáneo. La concreción de estas ideas supuso la publicación de *Metodo* (1910) que afirmaba su posición antitradicional a favor de la formación del hombre moderno.

La actividad de los Ginanni-Corradini hizo que la aproximación a los futuristas florentinos fuera recíproca aunque no estuviera exenta de dificultad. Pertenecían a la órbita del grupo futurista florentino que se había constituido entre 1909-1910 entorno a Mario Carli y Emilio Settimelli. Los Ginanni-Corradini, por otra parte, habían desarrollado una teoría del arte ligada a la modernidad a través de un movimiento autónomo del futurismo, el cerebrismo, que investigaba sobre la psíquica, las energías cerebrales y su traslación y repercusión en las artes plásticas. Las ideas concomitantes las habían expuesto a través de varias revistas como *Difesa dell'Arte*<sup>2</sup>, *Il Centauro*<sup>3</sup> y *Revista d'Arte e di Vita*. Una de las características del cerebrismo fue la tendencia ocultista de sus postulados, influenciados por la meta-

<sup>1</sup> GINNA, A., «Memorie sul futurismo» (1966), en M. Verdone, *Cinema e letteratura del futurismo*, Trento, Manfrini, 1966, p. 289.

<sup>2</sup> Dirigida por Scattolini, habían pertenecido a su redacción Carli, Settimelli y Remo Chiti.

<sup>3</sup> Semanario de arte y crítica. Fundado el 18 de noviembre de 1912, fue dirigido por Mario Carli, Emilio Settimeli y Bruno Corradini.

física y la teosofía, que posteriormente defendieron en su militancia futurista junto a Giulio Evola y que marcaría una tendencia dentro del grupo.

Paralelamente escribieron el opúsculo *Arte dell'avvenire*, un ensayo que pretendía sistematizar las ideas artísticas mediatizadas por los nuevos descubrimientos científicos, «en esta cansada atmósfera del arte actual se tiene la necesidad de moverse rápidamente, de modo insólito». La primera edición de 1910 fue editada por la Tipografía Manzini de Rávena, pero un año después se reeditará por la Beltrami de Bolonia con el original ampliado con las observaciones que habían hecho los futuristas milaneses. El texto remite a la paradoja, advirtiendo y provocando al público, «en esta atmósfera estancada del arte de hoy salta a la vista la necesidad de moverse violentamente, de forma insólita»:

«Hemos escrito este opúsculo, esperando que sirva para rejuvenecer a quien, como nosotros, está apesadumbrado y golpeado por la terrible confusión que reina hoy en el campo del arte. Nosotros no hacemos un trabajo crítico: estamos estudiando hacer cosas individualmente, respectivamente para la escultura, la pintura y la literatura, y quizá (quién sabe) para las nuevas artes. Otros mejores, adoptando estas teorías, harán más que nosotros: y lo veremos con alegría. Tenemos y afirmamos que esta nuestra es cosa de ciencia»<sup>4</sup>.

El libro, en línea con otros textos de vanguardia, pretendía recuperar la pasión que había generado un sistema artístico coherente con su tiempo. Inscrito en la línea de reelaboración de las teorías wagnerianas sobre la *gesamtkunstwerk* estaba dedicado a la música, aunque cita la pintura, la escultura, la arquitectura y la literatura como parte de las sensaciones fundamentales de la naturaleza «color-sonido-forma-línea» que generan las sinfonías en que lo «bello consiste únicamente en las masas de colores y en sus relaciones». Estos elementos provocan, según los Ginanni-Corradini, espectáculos sinfónicos, que definirían la forma de arte supremo, el drama musical, cuyas formas de arte son «1.º Acorde. 2.º Motivo. 3.º Acorde-imagen. 4.º Movimiento». *Arte dell'avvenire* proponía un conocimiento de todas las artes bajo la música. Corra, cinco años después lo definirían como uno de los puntos esenciales de las imágenes del *drama cromático*,

«colocar la palabra *color* en el puesto de la palabra sonido y, de lo que he dicho hablando del drama musical, tendré que decir ahora. Drama-cromático = traducción en colores de un sistema de pasiones concretadas en un sistema de imágenes, en una acción. Aquí está la concepción de la nueva pintura: los colores sobre el cuadro no deben tener significado figurativo, pero sí un significado expresivo»<sup>5</sup>.

Pese a que estas ideas comulgaban con los postulados futuristas, la polémica que los mantendría al margen del oficialismo, estuvo determinada por la oposición a las tesis de los pintores futuristas afincados en Milán, principalmente las de Boccioni.

<sup>4</sup> CORRADINI, A. y B., «Arte dell'Avenire» (1911), en M. Verdone, *Cinema e letteratura del futurismo*, op. cit., pp. 14-15.

<sup>5</sup> CORRADINI, A. y B., «Arte dell'Avenire» (1911), op. cit., pp. 187-188.

Éste se refería al color de los cuadros futuristas como reflejos de la luz nocturna antinatural y defendía la teoría de los estados de ánimo. Por el contrario, los Ginanni-Corradini consideraban que, tras la experiencia de la pintura *fauve* y el trabajo de Loie Fuller, el color era un «material abstracto y autoexpresivo»<sup>6</sup>.

La primera influencia de la bailarina americana, cuyo trabajo reproducía un cinetismo abstracto de formas y colores, fue la base de sus investigaciones en las que se decantaban por la abstracción. Fue un período, definido por Ginna,

«de crear lo nuevo con la máxima simplicidad y claridad. Para mí la pintura abstracta, que yo denominaba en cambio “Música cromática” y también “Acordes cromáticos”, significó un hecho claro y simple, fue el descubrimiento de una nueva forma del arte del color y de la forma»<sup>7</sup>.

La abstracción está en el origen de su trabajo. Así mismo, Arnaldo ejecuta una serie de pinturas en 1908 y 1909 consideradas como las primeras investigaciones pictóricas abstractas de la vanguardia entre las que destaca *Nevrastenia*. La influencia de Pratella les hace pensar en que la obra de arte del futuro tiene que estar determinada por la música, iniciando así sus experiencias sobre la sinestesia.

En 1909 construyeron un piano cromático de 28 teclas que correspondía a otros tantos proyectores de colores<sup>8</sup> para crear un arte de la luz. Pese a que eran capaces de hacer sonar a «Mozart, Mendelssohn y Chopin, trasladando las notas a una gama de siete colores y 28 variaciones tonales»<sup>9</sup> el resultado les pareció decepcionante. Decidieron centrar sus investigaciones en torno al cinematógrafo sobre la base del kinetógrafo. A partir de 1910, realizarían sus primeros experimentos sobre este soporte. Su primer experimento consistió en trasladar los dibujos realizados en las páginas de un libro al celuloide. A finales de 1907, Ginna había estudiado las capacidades cinepictóricas del cinematógrafo, aunque se encontró con la imposibilidad

<sup>6</sup> LISTA, G., «Cinema e fotografia futurista», en E. Crispolti (ed.), *Futurismo, 1909-1944. Arte, architettura, spettacolo, grafica, letteratura*, Milán, Mazotta, 2001, p. 173.

<sup>7</sup> GINNA, A., *Memorie sul futurismo* (1966), *op. cit.*, pp. 289-290.

<sup>8</sup> «En los años veinte se produce la unión de varias experiencias que tienden, todas ellas, hacía un nuevo arte de la luz con el que se articula el espacio, el tiempo y el movimiento: los órganos de colores, la fotografía, el cine experimental y las proyecciones teatrales. Es sabido que el primer órgano data del siglo XVIII. Inventado por Louis-Bertrand Castel, padre jesuita y matemático, el órgano estaba concebido de tal manera que las teclas accionaban las lengüetas para hacer vibrar las cuerdas, pero también hacían aparecer unas bandas transparentes coloreadas. Se trata de “hacer visible el sonido”, de “conseguir que los ojos compartiesen todos los placeres que la música puede dar a los oídos”. De esta forma se creaba un sistema de correspondencias, comentado por el padre Castel en sus *Letras*: la luz modificada forma los colores, el sonido modificado forma los tonos, los colores mezclados forman la música. Más aún: no era una empresa de un artesano, sino de un filósofo. Y así defendía el padre Castel su invento: “Este clavecín constituye, me atrevo a decir, una gran escuela para los pintores que podrán encontrar en él todos los secretos de las combinaciones de los colores (...) una música muda”». BAQUÉ, D., «Escrituras de la luz», en L., Moholy-Nagy, *Pintura, fotografía, cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pp. 31-32. Véase ARNALDO, J., *Analogías musicales. Kandinsky y sus contemporáneos*, Madrid, Museo Thyssen, 2003.

<sup>9</sup> LISTA, G., *Cine e fotografía futurista*, Milán, Skira, p. 23.

técnica de no poder captar un fotograma por vuelta. Tres años después surgió la idea de pintar directamente sobre película. Durante dos años intervinieron directamente a mano sobre película cinematográfica para conseguir elementos abstractos de formas y colores que denominaron *cinepittura*. Ginna encontró problemas para que les suministraran la película adecuada, «hice traer película virgen sin nitrato de plata, sólo celuloide con orificios, y pintaba directamente sobre la película. El óptico Magín me traía la película de fuera. Pero las empresas eran reticentes. ¿De qué se trata?, se preguntaban»<sup>10</sup>.

De este modo, tras diferentes tentativas, realizaron desde junio a octubre de 1911 cuatro películas abstractas: *Accordo di colore* (180 m) basada en un cuadro de Segantini que Corra define en *Música Cromática*,

«ese en el que se ven una casas al fondo y en primer plano una mujer tumbada en el prado –la hierba del prado, toda mezclada de florecillas, se consigue, por medio de la complementariedad, con un brillante desvarío de colores, el prado está vivo, todo vibra, parece cubierto de una exhalación de armonía, ahí se ve la fuerza creadora de la primavera materializada en un febril brote de luces– este acorde cromático nos impresionó y lo desarrollamos integralmente en ciento ochenta metros de película».

*Studio di effetti tra quattro colori*, dos y dos complementarios, rojo, verde, azul y amarillo; *Canto de primavera*, traducción de Mendelssohn con un tema y un vals de Chopin y *Les Fleurs*, traducción en colores de una poesía de Mallarmé. Las soluciones formales hicieron que guardaran con celo estos experimentos «están aquí en mi cajón, encerrados en sus cajas, etiquetados, preparados para el futuro museo». Iniciaron otro cortometraje a principios de 1912, que tenía motivos cromáticos de un minuto de duración cada uno, pero el trabajo quedó incompleto, «constará –en palabras de Corra– de una quincena de motivos cromáticos de una extrema simplicidad, de un minuto de largo cada uno aproximadamente, separados los unos de los otros, que servirán para hacer entender al público la legitimidad de la música cromática, para que aprenda el mecanismo, para ponerlo en condiciones que le permitan disfrutar de las sinfonías de colores que irán a continuación, simples primero y luego poco a poco más complicadas». Los bocetos, realizados por Corra, formarían una película que debía preceder a las presentaciones públicas –con la colaboración de Balilla Pratella –«en una proyección de quince minutos aproximadamente» estableciendo la legitimidad de la «música cromática»<sup>11</sup>. Realizaron otras dos películas abstractas, *L'Arcobaleno (El arco iris)* y *La danza*<sup>12</sup>, ambas de 1912,

«Son dos películas de unos doscientos metros de largo: la primera se titula *El arco iris*, los colores del arco iris constituyen el tema dominante que comparece de cuando en cuando en formas diversas y cada vez más intensas hasta estallar al final con una violencia deslumbrante, al principio la tela es gris, pero después, poco a poco, en este fondo gris se manifiesta una especie de movimiento levísimo de palpi-

<sup>10</sup> GINNA, A., en M., Verdone, *Cinema e letteratura del futurismo*, op. cit., p. 28.

<sup>11</sup> VERDONE, M., *Cinema e letteratura del futurismo*, p. 27.

<sup>12</sup> Como atestigua el dibujo de Arnaldo Ginna, *Música de la danza*, 1912.

taciones del color del arco iris que parecen subir de las profundidades del gris, como burbujas en una fuente y, una vez en la superficie, revientan y se desvanecen –toda la sinfonía se funda sobre este contraste entre el pardo nuboso del fondo y el arcoíris, peleando entre ellos– la lucha se acentúa, el iris ahogado bajo turbinas cada vez más negras rodando desde el fondo hacia adelante, se debate, consigue desvincularse, salpica, para desaparecer de nuevo y retornar más violentamente atacando la periferia hasta que en un improvisado hundimiento polvoso todo el gris se resquebraja y el iris triunfa en un turbinar de girándulas que a su vez desaparecen al final, enterradas bajo un alud de colores; la segunda se titula *La danza*, los colores predominantes son el carmín, el violeta y el amarillo que se reúnen continuamente entre ellos y se separan y se lanzan hacia arriba en un proyectar agilísimo de trompos».

Todas estas experiencias fueron descritas en *Música cromática* (1912) de Bruno Corra<sup>13</sup> como películas abstractas, que apuntaban a un estudio de «las relaciones que entrecruzan todas las artes y todas las ciencias». En este sentido se partía de la música, se pasaba por la pintura y se concluía en el cinematógrafo:

«Pensamos en el cinematógrafo y nos pareció que este instrumento, ligeramente modificado, debía dar resultados excelentes: en cuanto a la potencia luminosa era lo mejor que uno podía desear –e incluso se resolvía el otro problema que se refería a la necesidad de poder disponer de centenares de colores, porque partiendo del fenómeno de la persistencia de las imágenes en la retina, habríamos podido hacer que se fundieran varios colores en nuestro ojo, en una sola tinta– bastaba para esto hacer pasar por delante del objetivo todos los colores componentes en menos de una décima de segundo, así con un simple aparato cinematográfico, con una máquina de pequeñas dimensiones habríamos obtenido los innumerables y potentísimos efectos de las grandes orquestas musicales, la verdadera sinfonía cromática»<sup>14</sup>.

Al principio los experimentos salieron mal «en vez de la esperada maravillosa armonía se desencadenó sobre la pantalla un cataclismo de colores incomprensible», que solucionaron acompañando la proyección y «la fusión de los colores salió perfectamente». Otro de los puntos referenciales era el de la pintura directa sobre película y las dificultades técnicas que les acarreó, cuyo objetivo era poder lograr las gamas de color de los pintores contemporáneos,

«No se podía pintar la película como una tela, con colores de óleo –se usaban primero tintas con alcohol que son fáciles de aplicar y secan casi al instante, pero que se descoloran pronto, se probaron con buenos resultados los colores líquidos para diapositivas comercializadas por la Casa Lafranc, se intentaron soluciones de anilina, se pescaron nuevas fórmulas en una infinidad de recetarios, se probó a mezclar muchas tintas– pero, hasta hoy, los mejores efectos se han obtenido modificando y corrigiendo simplemente las tintas para diapositivas, pero por este lado continuamos las investigaciones confiados en llegar cuando y como sea al descubrimiento de una

<sup>13</sup> Publicadas en *Il pastore, il grege e la zampagna*, vol. I, Bolonia, Librería Beltrami, 1912 en CRISPOLTI, E., *Il futurismo attraverso la Toscana, Architettura, arti visive, letteratura, musica, cinema e teatro*, Livorno, Silvana, 2000, p. 194.

<sup>14</sup> CORRA, B., «Musica Cromática» (1912), en P. Bertetto, *Il cinema d'avanguardia*, Venecia, Marsilio, 1983, pp. 125-136.

tinta que ofrezca, respecto a las ya existentes, mayor intensidad y transparencia. Hasta ahora no hemos logrado obtener los colores del oro y de la plata, que se prestarían a sensaciones potentísimas, muy transparentes y muy intensas. Esta dirección nos llevó, hace casi tres meses, a intentar la aplicación de barnices opacos, de óleo, de esmalte, de oro... etc., a la música cromática –si hubiera salido bien habríamos podido disponer de una mayor variedad (nos venían a la cabeza el esplendor de las telas de Segantini, los violetas vertiginosamente profundos de los cuadros de Klimt... etc.): experimentábamos con aquel aparato de proyecciones que todo el mundo conocía, en el que el objeto que se va a proyectar se pone detrás y no delante de la fuente luminosa: los resultados fueron, como ya habíamos previsto, no muy satisfactorios –como si la máquina actuase por reflexión en vez de por proyección, una parte de la luz se perdía y le pantalla se iluminaba demasiado débilmente; entonces abandonamos el nuevo camino– pero, en estos últimos días, habiendo provisto al aparato de un reflector más apto, al que se aplica una lámpara voltaica y el objetivo de la máquina cinematográfica, reintentado el experimento, hemos obtenido efectos que aseguran la confianza en éxitos futuros»<sup>15</sup>.

En la *Exposición libre futurista internacional* en la Galería Sprovieri, Arnaldo Ginna expuso *La musica della danza (tema di una sinfonia di colori)* en que aparecen reseñadas sus investigaciones sobre una pintura abstracta de expresividad psíquica como había postulado en el *Arte dell'avvenire*. En diciembre de 1912 Ginna realizó una exposición individual con pinturas abstractas en la *Società fiorentina di Belle Arti*, certificación de sus primeras cinematografías abstractas.

Pese a la invitación que Marinetti, en febrero de 1911, le hizo a los hermanos para participar en el futurismo, su adhesión y su línea de investigación hubiera prosperado de no intervenir Umberto Boccioni. El pintor, uno de los grandes teóricos del movimiento, consideraba que su *cinepittura* se oponía al dinamismo plástico relacionando las teorías cerebristas con la vieja literatura y pintura simbolista.

A finales de 1914 los problemas entre Boccioni y Marinetti por encabezar los desarrollos teóricos del grupo, permitieron que los cerebristas Settimelli, Carli, Chiti y los Ginanni-Corradini, formaran parte del futurismo aportando su experiencia estética y continuaron su exploración psicológica a favor de una ciencia futurista. Arnado y Bruno se adhirieron oficialmente al futurismo en 1912, junto a Mario Carli representando «la tendencia intimista, esotérica y psicológica del futurismo»<sup>16</sup>. En Roma, Giacomo Balla les sugirió que se cambiaran sus nombres por otros de connotaciones futuristas: Arnaldo, a partir de ese momento se apellidará Ginna –por *ginnastica*– y Bruno adoptará el de Corra –por *correre*–.

Dentro del movimiento, Ginna publicó *Pittura dell'avvenire* (1915) que consideraba los verdaderos elementos primordiales con los que se construye la realidad artística en un período en que no se podía mirar atrás. Los pintores del porvenir construirán la realidad a partir de los nuevos elementos de la modernidad insistiendo en la «reconstrucción fantástica de la realidad disociada en sus moléculas plásticas

<sup>15</sup> CORRA, B., «Musica Cromática» (1912), en P. Bertetto, *op. cit.*

<sup>16</sup> DE MARÍA, L., *Filippo Tomasso Marinetti e il futurismo*, Milán, Mondadori, 2000, p. 58.



cromáticas y lineales». Explicaba los diversos nexos e influencias entre las artes, en que lo físico y lo químico se fundirían con lo psicológico. Ginna se desligaba de la tradición para remitirse a lo científico en las prácticas artísticas contemporáneas y en que aparecen conceptos de la ciencia no oficial, es decir, del ocultismo, que tanto les fascinó, «llevarán a la ciencia y al arte a un nuevo y longevo orden de ideas». Reclamaba la búsqueda en el subconsciente, anticipándose a la propuesta surrealista, «el estado de subconsciencia no es de hecho inconsciencia, sino en cambio consciencia superior; es consciencia y conocimiento de una verdad más lejana, más escondido y oculto». Ginna concluye con su propia experiencia pictórica como el pionero de la «Pintura Oculta» ya pergeñada en su anterior estudio y expuesta en la Sociedad de Bellas Artes de Florencia, en la sala 5, cuadros 488 y 489, además de la Exposición Libre Futurista Internacional en Roma, «cuadros no representativos, pero contruidos con formas abstractas, irreales, ocultas».

Por tanto, la idea de una cinematografía apuntada en el cuarto punto del manifiesto futurista fundacional se concretaba en la «*música cromática*», los «*acordes cromáticos*» y la «*pintura cromática*» propuestas teóricas de la *cinepintura*. La «*verdadera sinfonía cromática*» sólo se podía alcanzar a través del cine y ese interés se plasmó en una serie de ejercicios de cine abstracto, cuya lamentable pérdida evita que se pueda hablar de ellos en su verdadera dimensión. Una experiencia que se ampliará hacia otros ámbitos expresivos en la concepción de *Vida futurista*.



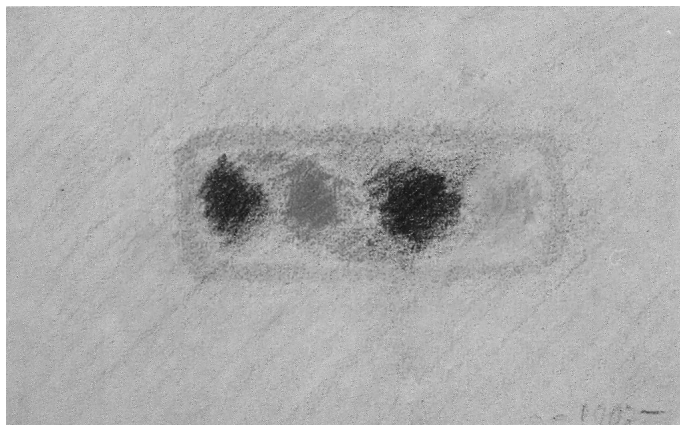


FIG. 1. Arnaldo Ginna. *Estudio de efectos entre cuatro colores*, 1907.

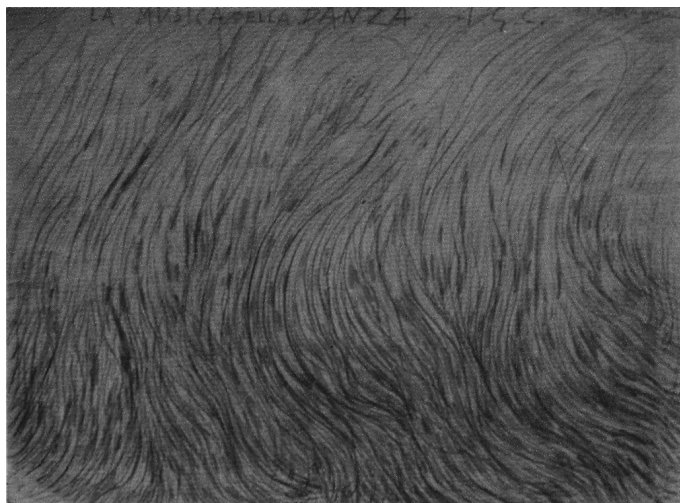


FIG. 2. Arnaldo Ginna. *Dibujo para la película abstracta «Música de la danza»*, 1912.  
Pastel sobre papel, 30,5 × 22 cm. Archivo Verdone, Roma.

