

JUAN JOSÉ GÓMEZ GUTIÉRREZ

BATALLAS CULTURALES EN TORNO AL  
CLASICISMO: DE LA FORMACIÓN DE LA CONCIENCIA  
ANTIFASCISTA EN EL ARTE ITALIANO A LA GRAN OBRA  
DE ARTE SOCIALISTA, 1922-1948.

I. Arte y fascismo

Los valores fascistas calaron, de un modo u otro, en todas las manifestaciones del arte italiano de entreguerras. Sin embargo, no todas las manifestaciones del arte fascista fueron el resultado de nacionalismo exacerbado, provincialismo y aislacionismo. Los conceptos de ‘romanità’, ‘italianità’, ‘latinà’, o ‘mediterraneità’, que caracterizaban la producción cultural italiana de esos años, actuaron originalmente como matriz de estilos diferentes y susceptibles de diversas interpretaciones. El crítico de arte Lionello Venturi, que terminó exiliándose, equiparaba la italianità al espíritu racionalista y cosmopolita y la revista *Valori plastici* de Mario Broglio proclamaba un nuevo clasicismo que, al mismo tiempo, se inspiraba en el pasado y se expresaba mediante el nuevo lenguaje moderno.

Este trabajo presenta los recursos al clasicismo del arte italiano de la primera mitad del siglo XX, y a la noción misma de “lo clásico”, como escenario de batallas político-culturales entre fascismo y antifascismo cultural. Más allá de plantear un discusión típica de la historia del arte italiano, la reflexión sobre lo clásico en Italia resulta de utilidad para considerar cuestiones más generales en lo referente a las características de la recepción de masas del arte moderno y la dialéctica entre el nacionalismo imperialista y el internacionalismo y entre el nacionalismo, el arte moderno y las distintas formulaciones de la democracia de masas. Asimismo este trabajo ofrece documentación que puede incitar a reflexionar o ayudar a matizar planteamientos generales sobre la dicotomía típicamente moderna entre arte de élites y público de masa.

La primera publicación que se planteó un programa de investigación sistemática del clasicismo en su relación con el arte moderno y los desarrollos políticos italianos fue *Valori plastici*,<sup>1</sup> que mantenía una perspectiva ambigua de continuación y rechazo del modernismo y se empeñaba en un programa de articulación del arte con la reconstrucción material del país tras la Primera Guerra Mundial. Entre sus colaboradores se encontraban exponentes de la Pittura Metafísica, como Giorgio De Chirico y Alberto Savinio, y publicaba información sobre personalidades como Picasso, Georges Braque, George Grosz, el neoplasticismo, las vanguardias soviéticas y Kandinsky, aunque, desde sus páginas, otros colaboradores como Carlo Carrà buscaban restaurar ‘el principio italiano en la pintura’, que él consideraba un motivo recurrente de la historia del arte occidental que aparecía cada vez que el artista necesitaba afirmar el valor socialmente constructivo de sus creaciones:

Queremos que el arte italiano vuelva al orden, al método y a la disciplina; queremos que adquiera un estilo firme, con cuerpo y con forma, una forma que es similar y, sin embargo, de acuerdo con las exigencias de nuestro tiempo, diferente a la de los maestros antiguos [...] Vemos constantemente, en la historia del arte occidental, que el principio italiano aparece cada vez que un pintor europeo pretende afirmar radicalmente el impulso constructivo de sus creaciones.<sup>2</sup>

La correspondencia de *Valori plastici* en el ámbito de la práctica artística fue el grupo Novecento, un colectivo heterogéneo de artistas provenientes del futurismo y la metafísica, fundado sobre postulados fascistas, que, como *Valori Plastici*, había pretendido ser nacional y moderno al mismo tiempo, y había asimilado los aspectos más racionales y constructivos del arte europeo del siglo XX para su programa de ‘retorno al orden’ y de reconstrucción nacional tras la Gran Guerra. Su principal inspiradora, la crítica de arte Margherita Sarfatti, criticaba explícitamente el mal gusto de la jerarquía del Partido Nazionale Fascista y su iconografía teatral de decorados romanos, saludos a mano alzada, muecas y manoteos desde el estrado y constantes paralelismos históricos que, para ella, eran ajenos a la auténtica ideología fascista y al espíritu de la romanidad.

<sup>1</sup> Broglio publicó *Valori plastici* entre 1918 y 1922. La revista se dedicaba al desarrollo de un nuevo clasicismo que se inspirase en el pasado y al mismo tiempo se beneficiase de los descubrimientos del arte moderno.

<sup>2</sup> Citado en Guido Ballo, *Modern Italian Painting, from Futurism to the Present Day*, Londres, Thames and Hudson, 1958, p. 48.

Tanto Novecento como *Valori plastici* todavía pretendía insertarse en la gran corriente del modernismo europeo de entreguerras. Sin embargo, a medida que el régimen fascista transitó de sus comienzos pseudosocialistas y anarquizantes a posiciones reaccionarias, el componente nacionalista del arte italiano adquirió connotaciones más tangiblemente aislacionistas y antimodernistas. La tendencia se manifiesta en las actividades patrocinadas por el Estado a partir de los años treinta.<sup>3</sup> Por ejemplo, en el catálogo de la Bienal de Venecia de 1930, Antonio Maraini, el presidente del Sindicato de Escultores, oponía el nuevo arte fascista a un periodo negativo precedente caracterizado por el cosmopolitismo:

En una palabra, hemos retornado al ejemplo de nuestra gloriosa tradición, como repositorio de la idea del clasicismo mediterráneo, tras décadas de progresivo extrañamiento en la Torre de Babel del exotismo, del más refinado al más bárbaro, y de los primitivismos, del más auténtico al más artificial. El mañana traerá por fin el resurgir de la latinidad, de una aspiración a la santidad y la belleza, a significados claros, expresivos y armoniosos y a la correspondencia inmediata entre la forma y la sustancia.<sup>4</sup>



Marini, Marino *Pugile*, 1933 ca. Bronce, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Rovereto

A la autarquía cultural correspondió una creciente dependencia de la producción artística del aparato del Estado y sus organizaciones colaterales. Durante la segunda mitad de los años veinte, se consolidó una estructura de producción y exposición de obras de arte que incluía un Sindicato de Bellas Artes, un sistema de premios y encargos y una serie de agencias estatales como el Istituto fascista di cultura, creado en 1925, y la Reale accademia d'Italia, establecida en 1926.

Además el gobierno asumió la organización la 'Biennale' de Venecia, antes a cargo del Ayuntamiento, al convertirla en 1930 en agencia esta-

<sup>3</sup> Ver Pia Vivarelli, 'Personalities and Styles in Figurative art of the thirties', en Emily Braun *Italian Art of the 20th Century. Painting and Sculpture 1900-1988*, Prestel-Verlag y Royal Academy of Arts, Munich y Londres, 1989, p. 182.

<sup>4</sup> Antonio Maraini, Sala 3-Salone centrale, XVIII Mostra internazionale d'arte di Venezia, Venecia, 1930, p. 30, citado en Pia Vivarelli, 'Personalities and Styles in Figurative Art of the Thirties' en Emily Braun (ed.), *ibíd.*, p. 184.

tal independiente ('Ente autonomo') dirigida por Maraini. En lugar de independencia, el resultado fue una mayor influencia de los sindicatos fascistas y mucha mayor presencia de exponentes artísticos clasizantes y politizados en las salas italianas; aunque ello se contrarrestase por la independencia de los pabellones extranjeros.

El régimen no imponía concepciones estéticas, pero, mediante el patrocinio, tendía a excluir perspectivas incongruentes con su política cultural o con el culto a la personalidad de los dirigentes fascistas. En Italia no hubo represión generalizada o exposiciones de 'arte degenerado', como en Alemania, al menos hasta 1938, cuando se aprobaron las leyes raciales.<sup>5</sup> Entonces Sarfatti, de ascendencia judía, debió exiliarse, y Novecento evolucionó hacia un tipo de expresión políticamente ilustrativa que no desdeñaba el empleo de recursos técnicos modernistas para intensificar la fuerza visual de su propaganda. El evento más característico de esta época era el Premio Cremona, una iniciativa del secretario del Partido Nazionale Fascista y ministro de Educación Popular, Roberto Farinacci. La primera edición tuvo lugar en 1939 y ese año



Pietro Gaudenzi, *Il grano* (tríptico). Yeso sobre masonita, 1940, Pinacoteca civica, Cremona. Vencedor de la edición del Premio Crémona de 1940

se dedicaba a obras monumentales y figurativas que tratasen los temas 'Escuchando el discurso del Duce en la radio' y 'Estados de ánimo creados por el fascismo'.<sup>6</sup> El primer premio fue para Alessandro Pomi, que aún incorporaba en su pintura un cierto interés por la forma de la representa-

ción de la escena, con un poderoso tratamiento volumétrico de las figuras. En años sucesivos el premio se dedicó a 'La batalla del grano' (1940), 'La

<sup>5</sup> Ver Emily Braun, op. cit., (1989), p 353.

<sup>6</sup> El Premio Crémona era parte de la política antimodernista de Farinacci. Por su parte, la revista *Quadrivio* de

Telesio Interlandi comenzó una campaña antisemita ya en 1934, seguido en 1938 por los periódicos *La difesa della razza* e *Il Tevere*. Este último publicó una lista de artistas 'degenerados' en 1938 que incluía a Marinetti, Carlo Carrà, Giorgio De Chirico, Corrado Cagli, Gino Severini, Renato Birolli, Mauro Reggiani, Lucio Fontana, Gino Ghiringhelli, Atanasio Soldati, Pietro Lingheri y Giuseppe Terragni.

juventud italiana del Littorio' (1941) y 'de la sangre la nueva Europa' (1942), que no se llegó a celebrar.



Giuseppe Terragni, *House of the Fascio*, 1936, Como, Piazza del Popolo.

En realidad, el antimodernismo, típico las expresiones más reaccionarias del arte fascista, se refería más bien al rechazo de la concepción crítica, intelectual y universalista del arte del siglo XX que a sus recursos expresivos.<sup>7</sup> Otro de los casos más significativos es el del grupo de artistas abstractos lombardos agrupados en torno a la Galería del Millione de Milán –editora de la revista *Casabella*–, el grupo de arquitectos de Como y la Escuela de Artes Aplicadas de Monza. En Lombardía se producía una versión nacionalista del abstrac-

tismo y la arquitectura funcionalista, inspirada en el Quattrocento y el clasicismo mediterráneo, que se consideraba a sí mismo, en palabras de su teóri-

<sup>7</sup> Otro ejemplo del empleo de recursos técnicos modernistas con fines propagandísticos es el concurso de 1933 para un monumento en Turín al Duque de Aosta, uno de los protagonistas de las campañas africanas. El escultor Arturo Martini planeó un conjunto titulado *Príncipe, tribuno, comandante* junto con el arquitecto Giuseppe Pagano, con el retrato del duque flanqueado por dos figuras, *Fe* y *Fortaleza*. Las virtudes se representaban por una combinación de figura humana y animal rampante. En sucesivas fases del premio Pagano y Martini añadieron más figuras. En la segunda fase (1934), el espacio central se ocupaba por dos figuras tituladas *Incontro di San Marco e San Giusto*. Como escribía Alberto Savinio, los patrones de Venecia y Trieste evocaban 'un ideal de paz, hermandad y liberación...' (Presentación del proyecto por Alberto Savinio, citado en Rossana Maggio Serra y Riccardo Passoni, (eds.) *Il novecento, catalogo delle opere esposte alla Civica Galleria d'Arte moderna e Contemporanea di Torino*, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turín, 1993, p. 186). En la tercera fase (1935), Martini colocó al duque entre dos grupos de cariátides sosteniendo una clepsidra. La clepsidra simbolizaba al propio duque como síntesis de las virtudes representadas por la figuras. En contraste con el complejo de alusiones eruditas de Martini y Pagano a los valores de justicia, espiritualidad y resolución encarnados por el duque, Eugenio Baroni planeó dos líneas de soldados en el clásico contraposto, de figuras angulosas y futurizantes que sugerían fuerza militar. Maria Teresa Roberto escribe que, en ese momento, los críticos discutían las cualidades plásticas y materiales de las figuras [de Martini], mientras que la oficialidad del Régimen no dudó en elegir el proyecto, más elocuente y austero, de Baroni' (Ibid. p. 187) por la exactitud del equipamiento y la severidad de la pose' (Citado en ibid. p. 200).

co Carlo Belli, 'la expresión de un espíritu geométrico que sólo toleraba la pureza.'<sup>8</sup> Uno de los ejemplos más reconocidos de su eficacia política es la Casa del Fascio de Como, construida por Giuseppe Terragni en 1936, consistente en una estructura geométrica transparente de cristal y acero que funcionaba como metonimia de la eficacia administrativa, sentido práctico y transparencia del partido fascista, con un muro liso en la parte izquierda donde podían proyectarse imágenes.

## II. La crisis de la hegemonía cultural fascista

A medida que el gusto oficial se hacía más conservador, un sector de artistas declaradamente fascistas, procedentes del futurismo y la metafísica, respondía a lo que consideraban una regresión respecto a las premisas revolucionarias originales del movimiento mediante el abandono de las convenciones formales modernistas a favor de un arte de masas, expresado mediante distintos lenguajes figurativos, que pretendía significar un retorno a principios obreristas y revolucionarios. En contraste con expresiones como el Premio Cremona o el abstractismo lombardo, Strapaese era una asociación de artistas, críticos y escritores que apareció en Toscana y la Emilia-Romaña en la segunda mitad de los años veinte y se caracterizaba por su anti-internacionalismo y su antivanguardismo radical. Este grupo de, literalmente, 'superpueblerinos' lo componían, entre otros, Mario Maccari, el editor de la revista *Il Selvaggio*, Leo Longanesi, el editor de *L'Italiano*, Mino Maccari, Lorenzo Viani y Ottone Rosai. Artistas e intelectuales de todas las tendencias acabaron relacionándose con el grupo de un modo u otro, incluyendo a Ardengo Soffici, Berto Ricci, Carlo Carrà, Giorgio Morandi y algunos futuros antifascistas como Renato Guttuso, Mario Mafai y Giacomo Manzú.

A pesar de su familiaridad con los desarrollos artísticos internacionales, los strapaese reivindicaban con fiereza lo provinciano y lo vulgar frente al cosmopolitismo y el esnobismo modernos, empleando formas deliberadamente regresivas que venían a expresar ya su 'arrepentimiento' por su pasado modernista 'burgués', ya la continuación de la estrategia futurista de antagonismo vanguardista contra una cultura oficial cuyo principal punto de referencia era el intento de síntesis de modernidad y tradición, políticamente correcto, del Novecento. Asociando lo popular con una empecinada falta de originalidad,

<sup>8</sup> Carlo Belli, 'Kn', citado en Philip V. Cannistaro, 'Fascism and Culture in Italy, 1919-1945', en Braun, op. Cit., p. 189.

la independencia política y lo antiburgués, los strapaese producían un tipo de arte enfocado a la comunicabilidad a una audiencia de masas y, por consiguiente, basado en la figuración convencional. Para ellos, sin embargo, el “pueblo” por definición se componía de quien trabajaba la tierra y cuya integración en los ciclos naturales y los rituales folclóricos servía como barrera contra lo extranjero, lo urbano y lo industrial moderno. Ottone Rosai es un artista paradigmático del carácter del movimiento. Rosai tomaba como modelos a trabajadores, desahuciados o vagabundos, a quienes representaba con una proximidad y solidaridad no carente de monumentalidad, sugerida por los sólidos y estáticos volúmenes de las figuras que, sin embargo, se combinaba con un dibujo que tendía a la deformación grotesca y lo distanciaba de la mera apología populista para que su pintura tome aires nostálgicos, subversivos y groseros. Él era un sindicalista convencido de ideología al mismo tiempo, populista y antisocialista, que pertenecía a los Arditi (veteranos de las tropas de asalto voluntarias durante la Primera Guerra Mundial), y había participado en el Fascio Politico Futurista durante los años veinte, colaborando en acciones armadas contra el partido socialista. Rosai terminó por distanciarse del ‘squadrista’ cuando la violencia fascista se extendió del socialismo institucionalizado a los propios trabajadores y, tras su expulsión del PNF, acabó como un intelectual buscaproblemas que predicaba en vano el retorno de los valores fascistas originales, el sentido de rebelión y subversión de una minoría inspirada.

El pintor milanés Mario Sironi proporciona otro ejemplo significativo de la reacción contra el neoclasicismo propagandístico auspiciado por el PNF durante los años treinta, al que oponía un clasicismo populista socialmente comprometido que pretendía integrar con su bagaje cubista y metafísico. Sironi percibía el ‘meticuloso realismo nórdico’,<sup>9</sup> promovido por la jerarquía fascista, como un intento de reducir el gusto popular al mínimo común denominador mediante el rechazo de los descubrimientos modernos en favor de ‘imágenes de mujeres con los labios rojos y niños rubios y regordetes con las mejillas coloradas.’<sup>10</sup> Farinacci, por contra, criticaba su uso del aparato expresivo modernista, que él percibía como ‘degenerado’, y lo llamaba irónicamente

<sup>9</sup> Mario Sironi, ‘Arte e tecnica della mostra “Schafendes Volk” di Düsseldorf’, *‘La rivista’*, noviembre de 1937, in Mario Sironi, ‘Scritti’, citado en Emily Braun, op. cit. (1989), p. 179.

<sup>10</sup> Mario Sironi, ‘Gusti borghesi’, in ‘Scritti’, Citado en Emily Braun, op. cit. (1989), p. 179. La crítica de Sironi apuntaba claramente a Farinacci y su periódico *Il regime fascista*, que lo había acusado de hacer ‘arte judío’ en 1938. Por su parte Mussolini le permitía publicar su teorías en sus publicaciones oficiales: *Il popolo d’Italia* y la *Rivista illustrata del popolo d’Italia*.

te ‘el pintor de pies grandes’.<sup>11</sup> Sin embargo, Sironi fue siempre una presa fuera del alcance de los fascistas pro-nazis y culturalmente reaccionarios. Él era un respetadísimo ‘ardito’ de primera hora que participó en la fundación de los Fasci di Combattimento y en la Marcha sobre Roma de 1922, a quien el propio Mussolini había provisto de un baluarte para su lucha contra la nazi-ficación de la cultura italiana: la columna de crítica de arte de su periódico, *Il popolo d’Italia*.

Al término de la Primera Guerra Mundial, Sironi producía paisajes industriales de tonos blancos plomizos, grises, marrones y rojos oscuros, poblados de figuras enigmáticas, que toman distancia de la confianza futurista en el poder liberador de la industrialización y la vida urbana para aproximarse a los inquietantes escenarios de De Chirico. Pero existe una diferencia de fondo entre ambos: De Chirico investiga y cuestiona la naturaleza histórico-política de Italia mediante la inclusión de la familiar arquitectura renacentista en una atmósfera de extrañamiento. No obstante, su política de la modernidad es sólo alusiva y parece más concentrado en un análisis técnico de la crítica cubista a la perspectiva albertiana tradicional. Por el contrario, el impulso intelectual de Sironi es de origen casi exclusivamente político. Por eso evita enredarse en las paradojas de la representación pictórica, que fascinaban a De Chirico y él percibía como ‘decadentes’, y se concentra en la búsqueda de una solución política a estas paradojas mediante alegorías monumentales de Italia, personificadas en hieráticos obreros y campesinos, representados con rudeza y en actitud heroica a través de espacios genéricos y atemporales.

Estas obras muestran aún un sentido del ritmo y la composición típicamente cubista que, junto con la libertad expresiva, contribuyen a enriquecer el proyecto sironiano de arte político de masas. Tal conjunción entre el modelo modernista y su estética de la ‘civilización fascista’ lo facilitaba, en este caso, la influencia del futurismo, que había separado al cubismo del ámbito de la geometría y el cosmopolitismo parisino, historiándolo como arte típico de la sociedad industrial –burguesa y decadente– y, por tanto, ofreciendo la posibilidad de su superación en un contexto histórico diverso: la construcción de la sociedad fascista.

Semejante combinación de influencias en el arte de Sironi resultó en un tipo híbrido de pintura que tomaba como punto de partida intelectual a la metafísica con el objetivo de restaurar la función social del arte, según los

<sup>11</sup> Citado en Emily Braun, op. cit. (1989), p. 180. Ver también Luigi Cavallo, ‘Mario Sironi, disegno impronta, sigla e simbolo dell’uomo’, en el catálogo de la exposición *Mario Sironi/disegni*, La scaletta, Reggio Emilia, 1999, p.7.



principios fascistas, y empleaba para ello los medios expresivos proporcionados por el cubismo y el futurismo. Así, Sironi pretendía producir una imagen



Mario Sironi, *Cavallo e Cavaliere*, 1935. acuarela en papel. Colección Romana sironi, Rovereto

perfectamente acabada del hombre moderno, rescatándolo de su condición de pobre maniquí metafísico para colocarlo en un redescubierto clasicismo. En este sentido, conecta con el Picasso y el Le Corbusier de los años veinte, comprometidos con la reconstrucción social y moral de Francia tras la Primera Guerra Mundial; pero sobre todo con las técnicas de montaje de imágenes que florecieron en la Unión Soviética en esos mismos años y conscientemente buscaban evolucionar desde posiciones modernistas a un arte comprometido con la construc-

ción de la sociedad posrevolucionaria.<sup>12</sup> Al igual que los soviéticos, Sironi reivindicó a las masas como una audiencia legítima para el arte y terminó por abandonar la pintura de caballete por obras a gran escala, concebidas para integrarse en la arquitectura pública pero, durante los años treinta, su arte tomó un camino diferente al del constructivismo en lo referido a su percepción de la relación entre el artista y el público: Sironi establecía condiciones jerárquicas en el proceso de comunicación artística y consideraba el estilo como un medio de explicar, inspirar y persuadir a la audiencia, es decir: como un elemento que debía ser asimilado pasivamente por el espectador colec-

<sup>12</sup> Sironi reconoció la influencia de Lissitzky en su artículo 'L'architettura della Rivoluzione', 'Il popolo d'Italia', 18 de noviembre de 1932, reimpreso en *Sironi, scritti editi e inediti*, Milán, 1980, p. 175. Había conocido a El Lissitzky en la exposición Pressa de Colonia de 1928, una muestra internacional dedicada a la prensa donde él mismo y Giovanni Muzzo habían diseñado el pabellón italiano, familiarizándose con la técnica de yuxtaposición de figuras a diferentes escalas y la combinación de espacios antiilusionísticos típica de los diseñadores soviéticos.

tivo. En sus propias palabras: 'la función educativa de la pintura consiste, sobre todo, en una cuestión de estilo. Más que a través del tema (el enfoque comunista), el arte conseguirá marcar de nuevo la conciencia popular a través del estilo.'<sup>13</sup> De manera inversa, los constructivistas soviéticos evolucionaron hacia un tipo de realismo moderno, de acuerdo con una consideración creciente de la forma como íntegramente determinada por el contenido, lo cual los llevó a dejar de considerarse artistas para llamarse a sí mismo 'ingenieros' y, en algunos casos, les hizo abandonar completamente las técnicas de montaje de imágenes a favor de una representación 'factográfica' de la realidad social en la época del comunismo triunfante.

### III. La reacción anticlásica: Arte disidente de los años treinta

A pesar de los intentos de los fascistas de controlar el arte italiano mediante el control del mercado, artistas como Rosai y Sironi sobrevivieron como figuras prestigiosas, aunque aisladas, englobadas en un concepto ampliado de italianità. La situación de los artistas jóvenes que renunciaban a integrarse en la maquinaria cultural del régimen era bien diferente. Casi todos se vieron avocados al aislamiento, la pobreza y la bohemia al renunciar a trabajar por las organizaciones fascistas con un estilo neoclasicista y didáctico; y sólo la ayuda de Giuseppe Bottai, el Ministro de Educación, y el apoyo de algunos coleccionistas privados y empresarios culturales permitió la aparición de diversos grupos críticos en los márgenes del arte italiano.

Bottai había percibido el peligro de desertión progresiva de los intelectuales a medida que se nazificaba el régimen e intentó en vano llegar a un acuerdo con los jóvenes artistas más representativos. Este era el objetivo de su quincenal *Primato*, publicado en Roma entre marzo de 1939 y junio de 1943 con la colaboración de, entre otros, Guttuso, Fausto Pirandello, Mafai y Scipione (Gino Bonichi). También creó el Ufficio per l'Arte Contemporanea como parte de su ministerio y organizó el Premio Bergamo, antítesis del Premio Cremona, donde solían participar los colaboradores de *Primato* junto con otros artistas como Giuseppe Santomaso, Giuseppe Migneco, Ennio Morlotti, Pio Semeghini, Francesco Menzio y Ernesto Treccani.

Lo anterior situó a Bottai en abierto conflicto con el aparato del PNF. Farinacci, por ejemplo, consideraba al Premio Bergamo 'un caballo de Troya del judaísmo. Un arte de repugnantes nubarrones, cilindros hebreos, caras

<sup>13</sup> Mario Campigli, Carlo Carrà, Achille Funi and Mario Sironi, 'Manifiesto della pittura murale', 'La colonna', diciembre de 1933, citado en Emily Braun, op. cit., (1989), p. 179.

descompuestas y maliciosas, cuerpos enfermizos, elefantiasis y gente borracha y estúpida. Para resumir, un arte retórico, monstruoso y mentiroso'.<sup>14</sup> Por su parte, el periódico *Il Tevere* lo percibía como '[el tipo de arte] que gusta a la gente de salón. [El arte] de intelectuales más o menos decadentes y de quienes no saben hacer otra cosa que mirar a París [...] y a sus artistas y críticos más o menos hebreos [...]. Estamos en 1940, el año de la derrota de Francia. ¿No debería ser derrotada también en arte?'<sup>15</sup>

Bajo semejantes presiones, la característica distintiva del arte crítico italiano de los años treinta es su fragmentación en diferentes escuelas locales con escasa relación entre sí que, sin embargo, compartían el interés por el arte europeo y su rechazo a las manifestaciones más reaccionarias del Novecento (y de lo clásico en particular), aunque recibían las noticias de allende los Alpes de manera desigual. Los turineses se interesaban por el impresionismo y el posimpresionismo que, por entonces eran ya historia antigua en Francia. Los milaneses más jóvenes reaccionaron ante la presencia de Sironi, la galería *Il Millione* y el Grupo de Como en un sentido expresionista, mientras que Gabriele Mucchi, de una generación anterior pero elemento fundamental del antifascismo cultural, producía una pintura de estilo neorománico muy lejano del neoclasicismo imperial, que trataba temas de amistad, amor y perdón en conexión con la iconografía religiosa, de modo que adquiriese una dimensión social, y a menudo una dimensión polémica, frente a la moral católica provinciana.<sup>16</sup> Finalmente, Roma produjo la Escuela Romana, un grupo bohemio y

<sup>14</sup> Farinacci, Roberto, en 'Il regime fascista', Cremona, 13 octubre de 1940, citado en Vittorio Fagone, 'Da Bergamo a Bergamo, due stagioni di un premio di pittura', AA.VV., *Il 1950, premi ed esposizioni nell'Italia del dopoguerra, XX premio nazionale arti visive città di Gallarate, Civica galleria d'arte moderna, Comune di Gallarate, 19 novembre 2000-11 febbraio 2001*, Nicolini Editore, Gallarate, 2001, p. 36.

<sup>15</sup> Giuseppe Pensabene, 'Pulpiti nell'ombra', *Il Tevere*, 8 de octubre de 1940, citado en *ibid*, p. 36.

<sup>16</sup> Gabriele Mucchi era hijo del pintor, cineasta y alto cargo del ministerio de Bottai Anton Maria Mucchi. Vivió en Berlín entre 1925 y 1931. Allí organizó la primera exposición internacional del Novecento en 1929 y conoció a Dix, Grosz y Käthe Kollwitz, además de a su futura compañera Jenny Wiegmann, una exestudiante de Barlach. En 1931 se trasladó a París y desarrolló una estrecha relación con Gino Severini y su familia, antiguos amigos de su padre. Mucchi era un miembro de Novecento que seguía a Carrá y Morandi. Su pintura temprana tenía tintes primitivistas que combinaba con investigaciones formales entre gradaciones tonales y relaciones entre colores. Como cuenta De Grada, Mucchi 'entró en Novecento por la puerta trasera, primitivista e intimista, y no por la puerta principal del neoclasicismo y la retórica.' (Raffaele De Grada, 'il tempo lungo di Gabriele Mucchi' en Raffaele De Grada (ed.), *Gabriele Mucchi, cento anni*, Milán, Silvana editore, 1999, p. 10). Por ejemplo,

marginal muy interesado en el expresionismo, así como excelentes archivos libres de censura, como el del Centro Sperimentale di Cinematografia, creado en 1935 por Vittorio Mussolini, donde, según el pintor abstracto de los cuarenta Achille Perilli, ‘se podía ver de todo.’<sup>17</sup>

Los Sei di Torino fueron los primeros artistas que comenzaron a trabajar completamente fuera de los parámetros del régimen. El grupo se formó en 1929 con Menzio, Carlo Levi, Enrico Paulucci, Nicola Galante, Gigi Chessa y Jessie Boswell. Todos ellos producían una pintura apolítica de temas humildes, principalmente paisajes y retratos, enfatizando los aspectos técnicos y el color. En el contexto hiper-politizado de los primeros años treinta, los Sei ya eran sospechosos de antifascismo sólo por no ser políticos. La crítica de posguerra los considera por la misma razón el punto de partida de un proceso que comienza con el consciente abandono de la estética fascista incluyendo el realismo monumental y la claridad compositiva de contenido celebratorio, y se va configurando como conciencia política de oposición. El más hostil al fascismo fue Levi.<sup>18</sup> Antes de la Marcha sobre Roma, colaboró en la revista *La*

---

en 1930 pintó un fresco en la capilla de Il Sudario de Moglia con el tema de la Verónica y, en 1933, un mural en el exterior de la casa de su padre en Salò titulada *Cristo e l'adultera*. Se trataba de una obra provocativa concebida como protesta ante los chismes cuando comenzó su relación con Wiegmann, una mujer casada. Otra obra concebida como crítica de estilos de vida opresivos es la serie *Le Quattro stagioni*, (1944), encargada por el arquitecto Giovanni Romano para la decoración de Missaglia Villa Pirovano. Mucchi exploraba aquí las relaciones entre vida y amor, incluyendo los murales *Maternità*, *Due amanti*, *Eros nell'atto di spezzare un junco*, *Uno studioso*, *Donna nella luna*, *I meditatori*, *La vecchia*, *La danza* e *I suonatori*. Pero el párroco del pueblo intervino y las escenas fueron cubiertas. A pesar del poder liberador de las imágenes de Mucchi, Guttuso aún las veía como ejemplos de ‘intimismo poético’ porque no trataba temas políticos. Sin embargo, la concentración de Mucchi en temas íntimos, según Guttuso, ‘podía incluso verse como un enfoque equivocado, pero siempre estaba enraizado en emociones reales.’ (Renato Guttuso, *Catálogo de la exposición de Gabriele Mucchi e la galería 'La colonna'*, Milán, 1954, reimpreso en Raffaele De Grada (ed.), op. cit. (1999), p. 33. Cuando Mucchi volvió a Italia en 1934, entró en contacto con los strapaese y Sironi, que comenzaban entonces su polémica con el ala pro-nazi del PNF y producían arte político de masas. Sironi en particular influyó decisivamente en Mucchi a través del *Manifesto della Pittura Murale* y le ayudó a conseguir encargos, como el mural *La madre* para la V ‘Triennale’ de 1930, la exposición de artes aplicadas del Estado.

<sup>17</sup> Ver la entrevista de Nadja Perilli a Achille Perilli sobre Mino Guerrini, ‘Cronaca di Forma 1, 1946/1951’, AA. VV., *Catálogo of the exhibition Forma 1 e I suoi artisti: Accardi, Consagra, Dorazio, Perilli, Sanfilippo, Turcato*,

Ayuntamiento de Roma y Universidad de La Sapienza, Gangemi editore, 2001, p. 73.

<sup>18</sup> La obra de Levi evolucionó del énfasis postimpresionista en el color y la técnica al interés por el tema, bajo la influencia del realismo socialista.

*rivoluzione liberale*, de Piero Gobetti, y después fundó en Turín la primera revista antifascista clandestina con Nello Rosselli, *La lotta politica*. También participó en la fundación de Giustizia e Libertà, un grupo de oposición embrion de las brigadas partisanas liberales durante la guerra y, tras dos arrestos en 1934, fue exiliado en Lucania. Allí trabajó como médico para los campesinos. Un testimonio de este periodo es su novela *Cristo si é fermato a Eboli*, publicada en 1945 y muy influyente en el debate sobre el realismo social de posguerra y la cultura popular. Levi vivió en Florencia a partir de 1943 y participó en el Comité de Liberación Nacional toscano durante la ocupación nazi como editor del periódico *Nazione del popolo*. Tras la liberación dirigió el periódico romano *L'Italia libera* y trabajó intensamente en apoyo de los jornaleros sureños durante las violentas campañas de ocupación de tierras a partir de 1944.

En Milán, la versión politizada del cubismo, la metafísica y el futurismo de Sironi y el modernismo nacionalista clasicizante del grupo de Como comenzó a ponerse en cuestión desde una perspectiva anticlasicista por artistas como Aligi Sassu y Birolli, más interesados en las posibilidades expresivas del fauvismo y antecedentes del expresionismo con preocupaciones sociales, como Van Gogh y Ensor.

La emblemática obra de Birolli *San Zeno* (1931) combina los recursos expresionistas con la influencia del abstractismo local y la iconografía religiosa para crear una imagen popular, innovadora y carente de retórica. Sassu, de modo similar, realizó obras figurativas con diferentes tonalidades de rojos que seguían una estrategia de armonías y estridencias. Por su parte, Mucchi, que pertenecía a una generación mayor, representó un papel decisivo para el desarrollo de la pintura milanesa, divulgando el arte francés entre Sassu, Birolli y otros como Raffaele De Grada, Guttuso el poeta Salvatore Quasimodo y el escultor Giacomo Manzú. En su casa, como cuenta Guttuso 'discutíamos de pintura y antifascismo; ojeábamos libros y revistas que nos permitían echar una mirada a la prohibida Europa (eran los tiempos de la agresión a Etiopía y las sanciones) [...]. Hablábamos de Diego Rivera y de la pintura soviética, que se había visto en la Bienal de Venecia hacía algún tiempo. Comenzábamos, con titubeos pero con pasión, un discurso que evolucionaría y se haría más concreto en los años siguientes.'<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Renato Guttuso, *Catálogo de la exposición de Gabriele Mucchi*, op. cit. (1999), p. 33. Ver también Renato Guttuso, 'Un marinaio ammanettato, come diventò comunista Renato Guttuso', *Vie nuove*, 51, 25 de diciembre de 1949 (b), p. 12.

En Roma, el principal punto de referencia artístico de los años treinta fue el arte crítico de Scipione y Mafai, los fundadores de la Escuela de Vía Cavour o Scuola Romana. Estos artistas sólo podían contar como fuente de inspiración con el arte europeo visto en Italia hasta 1935 y aquellos rasgos del modernismo destilados de la obra de artistas italianos establecidos, como los futuristas. Producían obras de composición fragmentaria, formas simplificadas y pincelada rápida, que alternaban tonos oscuros y brillantes para transmitir agitación física y psíquica y un lúcido sentimiento de aislamiento personal. Pero el individualismo bohemio, típico de la Escuela Romana, no era más que el punto de partida de un programa artístico absolutamente coherente desde una perspectiva social, orientado, con una claridad sin precedentes hasta entonces, a la crítica de la retórica de masas del régimen y a la denuncia del

aislamiento nacionalista de la cultura italiana.

Scipione presenta su tiempo como final de un proceso de decadencia histórica en el que los símbolos de Roma, incluyendo su magnífica arquitectura y sus personajes históricos, aparecen como caricaturas prisioneras de su propia descomposición, manipuladas y transformadas por la propaganda. Mientras los críticos del régimen equivocaron o simplemente ignoraron la sutil protesta de los Sei di Torino contra la autarquía cultural,

Scipione mantuvo una relación muy difícil con el ambiente artístico oficial, pues su fascinación crítica

por la decadencia de la Roma de los papas carecía del optimismo que los fascistas esperaban encontrar en los artistas jóvenes. *Il cardinale decano*, por ejemplo, causó sensación en la Bienal de Venecia, pero no llegó a conseguir el premio al mejor artista joven porque, según Maraini, 'no podía presentarse a los jóvenes artistas como un ejemplo a seguir hasta que hayan madurado en un clima más italiano.'<sup>20</sup>



Scipione (Gino Bonichi) *Il cardinale decano*, óleo sobre tabla, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Roma.

<sup>20</sup> Antonio Maraini, 'Sala 3 salone centrale en 'Catálogo de la XII Biennale de Venecia', 1930, citado en Pia Vivarelli, 'Personalities and Styles in Figurative art of the thirties' en

Al principio de su carrera, Mafai empleaba formas distorsionadas y colores antinaturalistas al uso de Scipione, que pronto sustituyó por juegos de armonías y estridencias más sutiles y delicados. Las influencias expresionistas terminarían por desaparecer de la obra de Mafai a principios de los años treinta, sustituidas por una creciente tendencia a la objetividad expresada de diferentes maneras: a veces sacrifica la sensación de movimiento para dar impresión de solemne eternidad encarnado en lo humilde y lo terreno, como en *Ragazzo con la palla* (1932). Otras veces, como en *Fiori secchi sulla mensola* (1935), el mensaje antiretórico y anticlasicista se transmite evocando el carácter efímero de las cosas.

En 1941, Mafai y su compañera, la artista lituana Antonietta Rapähel, fueron deportados a Génova en cumplimiento de la legislación antisemita. Allí pintó *Trinitá dei monti*, un paisaje romano cuyos contornos se difuminan para expresar la nostalgia, la melancolía y la incertidumbre del judío perseguido pero, a pesar de este ejemplo, es difícil encontrar rasgos melodramáticos o tensión emocional en la obra de Mafai. Su pintura transluce, más bien, un carácter fuerte e individualista que intenta domesticar la incertidumbre de su tiempo mediante una actitud serena, confiada y racional. Se caracteriza por volúmenes marcados y líneas claras, por el equilibrio de la composición, que permite posibilidades diversas de asociaciones y disociaciones de los elementos de la obra, por el cuidadoso reparto de masas y vacíos y por la humildad de los temas con que encara complejos problemas intelectuales.

En un artículo de la revista comunista *Rinascita* de 1945, el distanciamiento de Mafai de la pintura emotiva y afectada de Scipione parecía a Guttuso el síntoma de un salto cualitativo hacia posiciones críticas políticamente más constructivas en el arte italiano. Por eso, a pesar de su estatus marginal, 'él era un pintor íntimamente ligado a su tiempo y a su sociedad.'<sup>21</sup> En otra ocasión, al final de la guerra, el propio Mafai había rechazado la emotividad expresionista como arma política del artista al comentar el arte del combativo del alemán Georges Grosz, a quien consideraba un 'diseñador satírico que hace pastiches con el cubismo'; y aconsejaba a sus discípulos que no se concentraran demasiado en él, porque el arte de Grosz no era verdadero arte, sino 'el resultado del desencanto y de juicios precipitados.'<sup>22</sup>

---

Emily Braun (ed.), op. cit. (1989), p. 184.

<sup>21</sup> Renato Guttuso, 'Pitture di Mario Mafai,' *Rinascita*, II, n. 11, 1945, p. 253.

<sup>22</sup> Mafai, según Renzo Vespignani, en Renzo Vespignani, introducción al catálogo Rosci, Marco (ed.), 37 Premio Suzzara, lavoro e lavoratori nell'arte, premio alla carriera 'Dino Villani', seconda edizione, Renzo Vespignani, a cura di Marco Rosci, Suzzara, Galleria

Otro artículo de *Rinascita* de 1945, firmado por el propio Mafai, contribuye decisivamente a relacionar a Scipione con el arte comunista de posguerra en la línea que proponemos aquí, rescatándolo de lo que consideraba el psicologismo negativo de Grosz. En este caso, Mafai piensa que los recursos expresionistas empleados por Scipione no pretendían mostrar el pesar o la rabia del artista marginado, sino aquellos aspectos de la realidad social ignorados por la retórica novecentista. Desde esta perspectiva, Scipione no era un artista expresionista, sino que continuaba la búsqueda, más científica, de los términos de la relación entre forma pictórica, historia y sociedad, característica de los futuristas romanos Balla y Boccioni. Esto lo distinguía de otras corrientes artísticas, donde 'se inventaban programas y escuelas [...] y no era difícil cambiar de opinión porque los fundamentos eran siempre de naturaleza puramente cerebral'.<sup>23</sup>

A principios de los cuarenta, Mafai tiende a reducir las figuras a formas aún más elementales y a simplificar la paleta, en busca de un conocimiento sintético del objeto. Pero la actitud crítica de Scipione persistía en artistas romanos más jóvenes como Renzo Vespignani, el miembro más destacado del Grupo de Portonazio,<sup>24</sup> con sus crudos dibujos de casas bombardeadas, partisanos muertos, mendigos, prostitutas y niños de la calle.

Portonazio es un barrio de ferroviarios cerca de la estación Termini que fue duramente bombardeado por la aviación angloamericana en 1943. Cuando Vespignani ganó el Premio Dino Villani por su trayectoria completa como artista, en el Premio Suzzara de 1997, comentó que 'yo he vivido siempre en un área periférica de Roma muy cerca del ferrocarril. De ahí viene mi amor por los paisajes escuálidos, miserables y dislocados'.<sup>25</sup>

Vespignani es uno de los pocos artistas italianos, junto con De Chirico, Sironi, Scipione y Rosai, que se distancia del mito futurista y el urbanismo fascista inspirado en la Roma imperial para considerar la ciudad moderna de manera abiertamente crítica.<sup>26</sup> Sin embargo, carece de los impulsos provincia-

---

d'arte contemporanea, 21 settembre-26 ottobre 1997, Ayuntamiento de Suzzara y Associazione Galleria del Premio Suzzara, Suzzara, 1997, p. 12.

<sup>23</sup> Mario Mafai, 'Posibilitá per un'arte nuova', *Rinascita*, II, n. 3, 1945, p. 89.

<sup>24</sup> El grupo lo componían Renzo Vespignani, Marcello Muccini, Buratti y Graziela Urbinatti.

<sup>25</sup> Renzo Vespignani, op. cit., p. 7.

<sup>26</sup> En este sentido, Vespignani compartía la misma visión que los cineastas neorrealistas Vittorio De Sica y Cesare Zavattini. *Sciàscia* (1946), por ejemplo, trata del abandono de los niños romanos; o *Paisà*, (1948), saeis episodios que narran el avance aliado por Sicilia, Nápoles, Roma, Florencia, la Romaña y la zona del Po.



nos de los strapaese y estaba muy interesado en Grosz. Este artista alemán era absolutamente desconocido en la Italia de los cuarenta, fuera de los círculos de Mafai y Guttuso, que Vespignani frecuentaba al principio de su carrera. Este último recuerda que Mafai había notado su semejanza con Grosz a pesar de que no estaba familiarizado con el arte moderno alemán, pero sí conocía a Ensor. De este modo, 'cuando descubrí los dibujos de Grosz en un kiosco de libros de segunda mano (aun no había nazis) [...]. No tenía dinero, pero lo robé. En casa, mi cabeza iba a explotar [...].'<sup>27</sup> Vespignani rescata a Grosz de la interpretación de Mafai, percibiendo su arte de la misma manera que este último percibía el de Scipione: no meramente como 'sátira', sino como 'canibalismo de una realidad real, corrupta y dislocada.'<sup>28</sup>

#### IV. De la crítica a la reconstrucción: Corrente y la vía hacia el poscubismo

A finales de los años treinta, los elementos disidentes del arte italiano tendían simultáneamente hacia la crítica política explícita y un estilo más homogéneo, que trascendía la división precedente en escuelas locales y coincidía en el rechazo del neoclasicismo novecentista. Las características comunes de estos artistas son los temas cotidianos típicos de los Sei di Torino y las técnicas asociadas a la Escuela Romana, ya en la dirección del cromatismo agresivo y las composiciones fragmentarias de Scipione, o en la actitud constructiva de Mafai.

Romanos y milaneses habían entrado en contacto durante la Quadriennale romana de 1935, la exposición cuatrienal estatal de promoción de artistas jóvenes. Ese mismo año, el futurista Libero de Libero organizó una exposición en la Galería la Cometa de Roma con los milaneses Birolli y Sassu, y los romanos Corrado Cagli y Pirandello. El proceso culminó en enero de 1938, cuando se constituyó un grupo artístico y literario en torno a *Vita giovanile*, el órgano milanés de la juventud fascista. En octubre, la publicación tomó el nombre de *Corrente di vita giovanile*, a la vez que se suprimieron los símbolos fascistas de la portada, y se convirtió en *Corrente* en enero de 1939.

Era la primera vez que se publicaban en Italia textos de Sartre, T.S. Elliot, García Lorca, Hemingway, Kafka y Joyce. La primera exposición del grupo tuvo lugar en Milán en marzo de 1939. La siguiente se programó para di-

<sup>27</sup> Renzo Vespignani, mensaje a Dino Villani que acompañaba a una pintura regalada al primero en 1945.

<sup>28</sup> Renzo Vespignani, 'Diario 1943-1946', citado en Marco Rosci, 'Dal Portonazio a Jamaica la spazzatura del mondo' en Marco Rosci (ed.), op. cit. (1997), p. 12.

ciembre con la inclusión de algunos artistas romanos, incluyendo al consagrado Mafai y otros como Santomaso y Pirandello. Cuando la policía clausuró *Corrente* en 1940, algunos de sus colaboradores pasaron a trabajar en *Primato* y otros tomaron parte en el Premio Bergamo y en las exposiciones de la Galleria Bottega de Milán, rebautizada Galleria della Spiga e Corrente.

La polémica de *Corrente* con el fascismo cultural tomaba la forma de reivindicación de la cultura europea, pero existían reservas respecto a la tendencia al individualismo y la visión fragmentaria de la realidad de algunos artistas modernos. Se recurría, en su lugar, a un lenguaje pictórico basado en una figuración expresionísticamente distorsionada y comprometida en transmitir un mensaje de protesta que transcendía la dimensión artística como tal y aspiraba a la máxima claridad y extensión comunicativa. Al principio, la preocupación social de estos artistas se expresaba mediante la representación de escenas de sufrimiento de personajes oprimidos y antitéticos a los héroes del trabajo inventados por Sironi. Uno de los primeros ejemplos del arte de *Corrente* es *Fucilazione nelle Asturie* de Sassu (1935), que denuncia un acontecimiento contemporáneo: la represión militar que siguió a la revolución de los mineros asturianos ese mismo año mediante una escena alucinante de dos guardias civiles conduciendo un preso a su ejecución. En la misma línea pintaría en 1939 *Spagna 1937*, esta vez con una composición mucho más equilibrada que transforma el sentido de denuncia de la obra anterior en un intento de comprensión racional de la brutal rebelión fascista contra la República española.

Sassu, no obstante, abandonaría pronto la práctica de este tipo de pintura 'periodística' para hacerse políticamente más alusivo en obras sucesivas, sin perder por eso el sentido crítico y pensando, más bien, que el tratamiento de temas más distantes del día a día político le permitiría emprender una investigación más objetiva sobre la naturaleza del poder, la represión, la exclusión y la violencia. Entre 1939 y 1944 pinta varias escenas de prostíbulos y prostitutas y temas bíblicos y míticos, empleados como metáforas de pasiones humanas esenciales, encarnadas en personajes tipo. Este es el caso de *Azalía* (1941), donde el colorido y las distorsiones típicas de Scipione transmiten toda la intensidad emocional de un episodio de violencia y ambición ejemplares que son metonimia de la dictadura y la ambición imperial fascista: Azalía, hija de Ajab, esposa de Joram y madre de Ajazía, ordena asesinar a toda la familia real para usurpar el trono de Judea. Sassu la retrata con toda

su rapacidad, aferrándose al trono mientras el crimen tiene lugar ante sus ojos.<sup>29</sup>

Los dilemas intelectuales y políticos que translucen la obra de Sassu en estos años lo sitúan como uno de los primeros artistas de oposición que se plantea cómo intervenir en política sin caer en la trivialidad intelectual. Su tránsito desde el estilo de *Fucilazione*, hacia la alegoría de *Azalia*, muestran su



Aligi Sassu, *Azalia*, 1941, óleo sobre tela, colección privada

preocupación por conceptos metahistóricos, que toman diferente forma a lo largo del tiempo, planteando reflexiones sobre su expresión contemporánea, aunque, para ello, deba limitar el alcance político de su pintura, al recurrir a alusiones demasiado eruditas como para impactar decisivamente en un público de masas.

En contraste con Sassu, Guttuso se propone alcanzar un compromiso entre preocupación política, búsqueda de una audiencia de masas y conocimiento objetivo de la realidad.<sup>30</sup> Su evolución es claramente perceptible al comparar tres obras sucesivas de finales de los años treinta y

<sup>29</sup> Ver el *Segundo libro de los reyes*, X.

<sup>30</sup> Guttuso llegó a Milán al comienzo de su carrera, en 1934, y se trasladó a Roma en 1937, esperando superar el aislamiento de la provinciana Sicilia y la división en escuelas locales que caracterizaba el arte italiano de posición en los años treinta. Ello le permitió representar un papel decisivo en la organización de una red nacional de intelectuales comunistas. Anteriormente, en Palermo, había trabajado en un taller de decoración de carros y en el taller del futurista Pippo Rizzo; y se unió al movimiento antifascista en el taller de Paolo Aiello en 1934. Cuando se trasladó a Roma, su taller de la plaza Melozzo da Forlì se convirtió en lugar de reunión de un grupo de intelectuales, incluyendo Trombadori y Alicata, que después formaría la columna vertebral del aparato intelectual de Togliatti.

principios de los cuarenta: *Fuga dall'Etna* (1938-39), *Fucilazione in campagna* (1939) y *Crocifissione* (1940-1941).

Estas obras ejemplifican el intento de Guttuso de superar las limitaciones impuestas por las referencias históricas eruditas características de Scipione y Sassu, con el objeto de producir una pintura más legible, de alcance social más amplio. *Fuga dall'Etna* representa la huida desesperada de los habitantes de una aldea siciliana ante la erupción del volcán, cuando una fuerza irracional abrumadora se desencadena contra ellos. En 1949, Guttuso presentaba la obra como 'una gran pintura popular de colores puros donde se mezclan las influencias de Delacroix y Picasso. Su objetivo era retornar a un tipo de pintura de composición y contenido, contra [...] el sentimentalismo y el intimismo.'<sup>31</sup>

Sin embargo, a pesar de su reivindicación de 'la composición y el contenido', y en comparación con obras posteriores de Guttuso, la composición de *Fuga dall'Etna* parece un tanto agitada, y la agregación compulsiva de masas de color y de figuras transmiten una sensación de desesperación más bien que de comprensión racional de la escena. *Fucilazione in campagna* significa un paso más en la evolución desde la protesta emotiva genéricamente antifascista hacia el realismo social marxista de posguerra. En esta obra, Guttuso abandona el recurso a la metáfora para concentrarse en un acontecimiento contemporáneo: la ejecución de García Lorca. La combinación estridente de blancos y rojos aun imbuje a la pintura de resonancias melodramáticas, pero la composición agitada de *Fuga dall'Etna* y de la precedente *Fucilazione* de Sassu se reduce al modelo más simple y estricto: dos mitades, una con los ejecutores y otra con los ejecutados, que transmiten la clara actitud moral del artista frente al hecho representado.

A partir de entonces, Guttuso abandona la pincelada enfática y el color estridente de la Scuola romana en favor de una gama cromática más reducida y equilibrada de colores simples limitados por el dibujo. La culminación de este proceso es *Crocifissione*, una obra realizada en 1940, el mismo año en que el artista se afilia al partido comunista. Guttuso relata que 'cuando se expuso la pintura [en el Premio Bergamo], el clero se lanzó contra mí: Mi madre era muy católica, tenía setenta años y estaba sola en Sicilia. El cura de mi pueblo fue a turbar su tranquilidad y a intentar que perdiese su confianza en mí, agitando ante ella una copia de *L'osservatore romano* donde Monseñor Costantini me acusaba de herejía [...] y pedía la intervención del Santo Oficio. Como

<sup>31</sup> Renato Guttuso, 'Mangiatori di crepuscoli (in scatola)' *Vie nuove*, n. 6, 6 de febrero de 1949, p. 12.

complemento, Farinacci me acusaba de bolchevismo, judaísmo e internacionalismo.<sup>32</sup>

En *Crocifissione*, la intersección, los choques y las superposiciones de momentos narrativos, planos y perspectivas se moderan mediante una composición más austera de líneas horizontales y verticales que señalan los momentos y personajes principales de la escena, pero un universo de paisajes y bodegones, un tanto irrelevantes para una lectura concisa y clara de la metáfora guttúsiana del sufrimiento humano a manos del mal, actúan como fuerzas centrífugas que relativizan la unidimensionalidad y el dramatismo de la representación, racionalizando y objetivando el sentimiento de comunión con el padecer humano característico de obras anteriores. Lo que persiste, tan intensamente como siempre, es la crítica social, que esta vez se expresa mediante las referencias al Evangelio, dirigidas a una audiencia amplia familiarizada con la iconografía católica.



Renato Guttuso, *Crocifissione*, 1940-1941, óleo sobre tabla, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.

En 1949, Guttuso definía *Crocifissione* como 'una pintura bastarda contra la guerra, en lo que se refiere al estilo y al simbolismo.'<sup>33</sup> Se concebía como una obra popular, aunque pretende escapar de la ecuación de populismo con evasión conformista o propaganda, mediante la incorporación de recursos técnicos e intelectuales cubistas. Guttuso intenta atraer la atención del espectador hacia el aspecto construido, retórico de la representación y subraya

la imposibilidad de alcanzar un conocimiento total del acontecimiento que pudiese servir como fundamento de una actitud moral. El crítico inglés Richard Wollheim, reflexionando sobre la función de la técnica cubista en la

<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> Ibid.

obra de Guttuso y su proyecto de arte popular, afirma que: 'Guttuso muestra que ha asimilado una de las lecciones más importantes y revolucionarias del cubismo: el realismo de una representación figurativa puede incrementarse al subrayar la realidad de la pintura en sí.'<sup>34</sup>

#### V. Hacia un nuevo clasicismo: del expresionismo antifascista al poscubismo socialista

Durante los años treinta, el autarquismo cultural propició el divorcio entre el régimen y muchos jóvenes intelectuales y, con él, la crisis decisiva de la política cultural fascista. Esos jóvenes recibían con entusiasmo todas las novedades de la cultura internacional pero, tal vez, en el caso de Scipione, Sassu, Guttuso o Vespignani, la estética expresionista era la que más se adecuaba a su sentimiento de vivir oprimidos por la dictadura, sin perspectivas inmediatas de cambio. El expresionismo se valoraba como arte de oposición pero, tras la guerra, retornó la confianza en la reconstrucción social y personal y el cubismo se convirtió en el principal tema de discusión, mientras que el expresionismo comenzó a percibirse como una estética demasiado ligada al individualismo moderno, es decir: como una retirada inmediata al sentimiento individual que no estaba a la altura de los tiempos.

El cubismo se entendía como crítica y disolución final de las nociones establecidas de conocimiento y moral mediante la exposición de su carácter construido. Otra característica del cubismo era su tendencia a superar las aproximaciones a la realidad de carácter psicológico o simbolista, mediante un método objetivo y analítico. Por eso se concebía como un arte racionalista, universalista, anti-ideológico y, consecuentemente, revolucionario. Mucchi explicaba a los lectores de la revista comunista de divulgación *Il calendario del popolo* que 'el cubismo se opone decididamente al gusto establecido y, al anteponer la razón a la sensibilidad, evoluciona hacia un nuevo clasicismo.'<sup>35</sup>

Sobre esa evolución al clasicismo mediado por la crítica moderna se articuló en Italia la propuesta estética postfascista y marxista. En términos de producción y mercado, el cubismo anterior a la Gran Guerra se percibía como

<sup>34</sup> Richard Wollheim, Catálogo of the Guttuso exhibition at the McRoberts y Tunnard Gallery, Londres, 1960, citado en Gaetano, (ed.), *Renato Guttuso, dipinti, 1945-1965*, Palermo, Palazzo dei Normanni, 7 de septiembre-12 de octubre de 2000, p.64.

<sup>35</sup> Gabriele Mucchi, Mucchi, Gabriele, 'Formalismo e realismo. L'opera di Picasso', *Il calendario del popolo*, n. 64, January 1949, p. 541.

lleno de debilidades tangibles desde el punto de vista de la izquierda, ya que se practicaba por grupos reducidos de individuos muy cualificados culturalmente y se difundía como objeto de consumo para clientes burgueses. En la versión de Picasso, se había desarrollado a partir del humanitarismo y la solidaridad con los desfavorecidos que caracterizaba sus periodos azul y rosa y aún significaba la pervivencia del proyecto decimonónico de pintar la vida moderna. La diferencia entre el siglo XIX y Picasso reside en el abandono, por parte del último, de las convenciones de la época por un estilo que, más bien, expresa la crisis del proyecto decimonónico de liberación social mediante el progreso científico y el pensamiento objetivo.

Desarrollos políticos sucesivos durante los años treinta y, en especial, la proclamación de la República española en 1931, parecieron traer a Picasso nuevas esperanzas. Uno de los rasgos más llamativos de su obra de estos años es su vitalidad, su adherencia a la iconografía popular y su carácter terreno. Entonces estalló la Guerra Civil y el arte de Picasso tomó la forma de una violencia exacerbada. En *Sueños y mentiras de Franco*, el artista desencadena toda su imaginación para producir formas extremadamente agresivas que son producto de un odio feroz y, por eso, significan una ruptura radical con el racionalismo o la plenitud vital de su obra precedente, hasta el punto que *Sueños y mentiras de Franco* parece gobernada por una concepción estética radicalmente opuesta. Estos aguafuertes pueden entenderse, sin embargo, como un momento fundamental en el camino hacia la producción del *Guernica*. Respecto a este último, Achille Bonito Oliva ha señalado que:

El horror ante el acontecimiento violento prevalece sobre la actitud experimental típica del artista de la gran vanguardia histórica. [Tras el *Guernica*,] los artistas ya no se consideran miembros de un movimiento cultural. Más bien, se ven a sí mismos como miembros de una humanidad ampliada que exige una respuesta adecuada ante un acontecimiento que nunca pertenecerá al pasado, sino que es una amenaza continua.<sup>36</sup>

Oliva ha descrito la obra como un ejemplo de ‘cubismo socialista’,<sup>37</sup> en el cual la búsqueda de popularidad se combina con la actitud polémica del primer cubismo contra el bienpensantismo pequeñoburgués. Además, ‘como en

<sup>36</sup> Achille Bonito Oliva, ‘Come Picasso realizzò la diretta’, *La repubblica*, 26 de abril de 2000, p. 45.

<sup>37</sup> Ibid.

publicidad, la imagen al servicio del mensaje prevalece sobre el diseño.<sup>38</sup> No obstante, esta obra parece reflexionar sobre el antifascismo feroz de *Sueños y mentiras de Franco* a la luz del compromiso precedente del artista con la objetividad y el análisis. Su intención es llamar al espectador a la acción ante la rebelión fascista contra la República española pero, en los bocetos, Picasso tiende a eliminar los símbolos políticos directos, como el puño alzado comunista del guerrero derrotado de la parte inferior de la pintura, de forma que, en su versión final, la narración del acontecimiento alcanza un nivel de abstracción tal que trasciende el mero dato historiográfico para reflejar un estado humano esencial. *Guernica* significa una recapitulación general de la evolución histórica de la relación entre el arte moderno y su contenido social y político. Por eso Giulio Carlo Argan escribió en 1968 que ‘Picasso es el artista que representa el papel de gran clásico: es un abanderado del “gran arte” y aún se las ingenia para producir una obra maestra de la pintura histórica.’<sup>39</sup> Por su parte, Mario De Michelli añadió en 1996 que, con el *Guernica*:

Concluye positivamente el periodo de vanguardia. Significa una recapitulación incomparable de los principios formales y continuistas [del arte moderno]. A partir de entonces, las cuestiones que se le plantean a los artistas no pueden ponerse ya en términos meramente vanguardistas, sino que tienden a su superación.<sup>40</sup>

La consecuencia directa de la influencia del *Guernica* en Italia fue la defensa de un arte aún más ligado a la política. También en 1944, Guttuso reflexionaba sobre los términos de la relación entre el arte moderno y el socialismo, afirmando que la característica distintiva del arte bajo el capitalismo es su autonomía, es decir: su libertad formal. ‘Sin embargo, pensándolo dos veces, ¡Qué libertad más pobre! La libertad de poner dos ojos en el mismo lado de la cara, la libertad de pintar un caballo verde o un desnudo azul.’<sup>41</sup> Los artistas, para Guttuso, se habían implicado en el fascismo de dos maneras: convirtiéndose en propagandistas y también considerando que no tenían nada que ver con el fascismo y retrayéndose a los temas íntimos y a la ‘investigación pura’ de las formas pictóricas. A Guttuso, ambas opciones le parecían regresivas. Pero, a diferencia del fascismo cultural, Picasso demostraba que el

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> Giulio Carlo Argan, “arte moderno como arte popular” en Francesca Fratini (ed.) *Arte moderno popular*, trad. De Juan José Gómez, Sevilla, Doble j, 2004, p. 23.

<sup>40</sup> De Micheli, Mario, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milán, Feltrinelli, 1996, p. 231.

<sup>41</sup> Renato Guttuso, ‘Crisi di rinnovamento’, *Cosmopolita*, 30 de diciembre 1944.



modernismo ‘decadente’ contenía en sí un principio de autosuperación. Por tanto, los artistas antifascistas italianos de los años treinta ‘defendían una cultura que no les satisfacía, pero que todavía era la expresión de su sociedad y contenía elementos de revuelta y cambio que, en un futuro, podrían emplearse para su renovación’<sup>42</sup>

La consecuencia directa de esta concepción del modernismo “burgués” como punto de partida de un nuevo “clasicismo socialista” fue la defensa de un arte aún más ligado a la política. El modernismo anterior a la Gran Guerra había reflexionado sobre la diferencia entre el dato histórico y su representación. La reacción fascista lo había considerado degenerado y opuesto al ‘creer, obedecer y combatir’ que guiaba a las masas mussolinianas, retornando a un clasicismo falso en tanto en cuanto ignoraba a propósito argumentos artísticos y problemas intelectuales genuinos. La relación entre expresionismo y arte de oposición a la dictadura sólo podía entenderse en este contexto, pero antes que la Guerra Fría despertase a los artistas italianos antifascistas del sueño revolucionario, la obra de Picasso parecía demostrar que el modernismo ‘decadente’ contenía en sí un principio de autosuperación. En palabras de Guttuso, los artistas antifascistas italianos de los años treinta ‘defendían una cultura que no les satisfacía, pero que todavía era la expresión de su sociedad y contenía elementos de revuelta y cambio que, en un futuro, podrían emplearse para su renovación. [...] El arte no puede permanecer como un espectador pasivo ante el avance de las fuerzas que luchan por la transformación del mundo. Esto es lo que hemos aprendido hasta ahora. No es mucho, pero nos sentimos con ventaja respecto a quienes no lo han aprendido.’<sup>43</sup>

Interpretaciones similares se sucedieron durante los primeros años de la posguerra. En 1946, Morlotti explicaba la dinámica histórica del modernismo hacia el *Guernica* y el arte socialista en una ‘Carta abierta a Picasso’ publicada en la revista *Numero*:

‘El fauvismo y el cubismo parten del objeto como base para representar una realidad interior. Estos movimientos representan los dos opuestos en la búsqueda del equilibrio entre sujeto y objeto. El fauvismo significa la búsqueda de un estado emotivo personal bajo la sugestión del color, [...] mientras que el cubismo consiste en la búsqueda del aspecto estructural [...]. Con el *Guernica*, el sujeto y el objeto, el hombre y la naturaleza ya no son nociones contradictorias, sino que se identifican en una realidad colectiva última [...]. En el *Guernica* tiene lugar la fusión del individuo con

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> Renato Guttuso, ‘Crisi di rinnovamento’, *Cosmopolita*, 30 de diciembre 1944.

la sociedad con la negación relativa de todas las diferencias que surgen en la perspectiva individual del artista [...]. Se ha abierto el camino hacia el arte anónimo. Esta es la lección del *Guernica* [...]'<sup>44</sup>

Morlotti proponía una lectura dialéctica de la historia del arte del siglo XX desde sus orígenes hasta la Segunda Guerra Mundial, concibiéndolo como el campo de batalla del modernismo contra el academicismo. Para él, la lucha no había terminado con un vencedor claro: 'La deificación de la contingencia y de la voluntad pura', característica del arte moderno, 'ha llevado al suicidio del individualismo; la deificación de lo eterno ha llevado a la muerte estatuaría de la academia [...]'<sup>45</sup> A finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, sin embargo, el discurso de los artistas comunistas sobre Picasso y la pintura moderna tendía a desplazarse desde el argumento de la evolución a la crítica abierta hacia quienes aún no habían 'evolucionado'. Mucchi, por ejemplo, escribía en *Il calendario del popolo* en 1950 que:

*Guernica* no era realmente una obra de arte popular. Ejerció gran influencia en los círculos intelectuales de vanguardia [...]. Pero los trabajadores defendían a Picasso y al *Guernica* sólo porque el *Guernica* era antifascista [...]. El arte de Picasso ha nacido a partir de una historia que ya está terminando: el ciclo de las guerras capitalistas y de las contradicciones del capitalismo. Él pinta esta historia con sus propias contradicciones, sus propios monstruos y su intelectualismo. Sin embargo, nosotros luchamos por una nueva civilización y por un nuevo arte. Picasso es todavía nuestro maestro en muchas cosas, pero estaríamos perdidos si sólo nos basásemos en su arte. En este sentido, Picasso no nos ayuda. Al contrario, representa un obstáculo.<sup>46</sup>

Si había que conservar algo de Picasso, era la obra realizada con propósitos explícitamente políticos, cuando 'tomó claramente partido al lado de los humildes contra los poderosos y por los pacifistas contra los belicosos,'<sup>47</sup> por ejemplo, con la Paloma de la Paz para los Partisanos por la Paz. Otra de sus obras, *Masacre en Corea* (1951), parece demostrar que el propio Picasso asumía esta perspectiva a principios de los cincuenta: el parecido con los *Fusilamientos* de Goya facilita su lectura, mientras que la investigación formal se

<sup>44</sup> Ennio Morlotti, 'Lettera a Picasso', *Numero*, año II, n. 1, enero-febrero de 1946, reimpreso en Paola Barocchi (ed.), *op. cit.*, p. 40.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> Gabriele Mucchi, *op. cit.* (1949) (c), p. 541.

<sup>47</sup> L'arte é un impegno serio... o un giro senza regole', *Il calendario del popolo*, número especial, enero de 1951, p. 30.

reduce al mínimo y las deformaciones estilísticas sólo se emplean en sentido enfático y para reflejar el uso de la tecnología contra la gente indefensa. Pero, a pesar de estos ejemplos, el gran proyecto del clasicismo socialista nunca pasó de ser un intento bienintencionado que no obtuvo reconocimiento universal ni llegó a producir esa “gran obra de arte” significativa, ahogado bajo las tensiones de la guerra fría, el autoritarismo estalinista y la reacción anticomunista. En un artículo de 1955 en *Il contemporaneo*, Guttuso recordaba su conversación sobre pintura con el escritor soviético Ilya Ehrenburg en 1948:

Me dijo lo que pensaba de la pintura soviética, que para él era ‘detestable’ en su totalidad [...] Yo intenté explicarle nuestro punto de vista: estábamos de acuerdo en que la pintura soviética era celebratoria y pomposa, pero no estábamos de acuerdo con que la pintura no pudiese representar héroes, hablar de grandes sentimientos y tratar grandes temas [...] ‘Hay grandes ideas, insistí yo, y si no hay buena pintura detrás de ellas, no es culpa de las ideas, es culpa de cada artista en concreto, etc.’ Él se encogió de hombros y dijo ‘de todos modos lo que me cuentas no se ha probado todavía. Quizá vosotros lo consigáis. Nosotros hemos fracasado.’<sup>48</sup>

<sup>48</sup> Renato Guttuso, ‘Il coraggio dell’errore’, *Il contemporaneo*, 13 de junio de 1955.



Armando Pizzinato, *Un fantasma percorre l'Europa*, 1948, óleo sobre tela, Galleria Cà Pesaro, Venecia.



Renato Guttuso, *Occupazione delle terre incolte (Marsigliese contadina)*, 1947, acuarela, témpera, tinta y lápiz sobre papel, Galleria Nuovo Segno, Forl .