

Debates sobre comunismo, estética y política cultural en Italia de Corrente al Fronte Nuovo delle Arti (1938-1948)

Debates on Communism, Aesthetics and Cultural Politics in Italy, from Corrente to the Fronte Nuovo delle Arti (1938-1948)

Juan José Gómez Gutiérrez
Universidad de Sevilla
Departamento de Estética e Historia de la Filosofía
<https://orcid.org/0000-0003-3951-6912>
jgomez32@us.es

Recibido: 19/10/2022; Revisado: 21/02/2023; Aceptado: 14/03/2023

Resumen

Este trabajo expone las perspectivas generales y los principales debates sobre arte mantenidos en el entorno del Partido Comunista Italiano durante la segunda posguerra (1944-1948) con un doble objetivo: ofrecer una exposición histórica de la relación entre artistas y comunistas en esos años y una exposición teórica del estatus del arte italiano de posguerra a partir de los conceptos de abstracción, realismo y compromiso.

Palabras clave: Arte moderno, política cultural, comunismo, Italia, posguerra.

Abstract: This paper sets out the main perspectives and debates around art as they relate to the Italian Communist Party during the second post-war period (1944-1948). The paper has a twofold objective: to offer a historical explanation of the relationship between artists and communists in these years; and a theoretical explanation of the status of post-war Italian art based on the notions of abstraction, realism and commitment.

Keywords: Modern Art, Cultural Politics, Communism, Italy, Post-War.

1. INTRODUCCIÓN. LA DOBLE GÉNESIS DE LA POLÍTICA ARTÍSTICA DEL PCI

Podríamos entender la política artística del Partido Comunista Italiano durante la posguerra como resultado de la confluencia de una perspectiva estética de izquierdas con una perspectiva de izquierdas sobre estética. Es decir, como ejemplo histórico de la interacción de dos sensibilidades diferentes, la de los artistas y la de los políticos, que aquí se pretenden describir a partir, sobre todo, de fuentes de archivo y en el contexto general del arte italiano de los cuarenta y cincuenta.¹ Con este objetivo se trata, en primer lugar, de la formación del arte antifascista de oposición en el periodo de entreguerras y su vinculación con los desarrollos internacionales. Posteriormente se examinan los debates sobre arte comprometido mantenidos en el entorno de la izquierda italiana a partir de 1944 y, finalmente, se consideran los límites de esos debates y sus aspectos teóricos, en lo referente a la dicotomía entre autonomía estética y compromiso político.

La derrota del fascismo en Italia tuvo lugar por la acción combinada de los ejércitos aliados y una coalición partisana de democristianos, comunistas, socialdemócratas, liberales y centristas. De esa colaboración surgió el espectro político nacional de la inmediata posguerra en torno a dos grandes partidos: la Democracia Cristiana y el Partido Comunista Italiano, por entonces la mayor organización marxista de Europa occidental. En las nuevas condiciones de la democracia parlamentaria, el PCI era muy consciente de la imposibilidad de una insurrección al estilo soviético y de que la flexibilidad era una condición indispensable para ejercer algún poder real. Después de Yalta, ninguna nación europea, podía mantener una política independiente de los bloques. Además, las tropas aliadas se encontraban estacionadas en la península y las diferencias entre el norte industrial republicano y el sur rural monárquico se hubiesen agudizado con consecuencias impredecibles. En consecuencia, los comunistas se presentaban como una fuerza nacional capaz de liderar amplias alianzas democráticas por el socialismo y trabajaron intensamente por fortalecer los gobiernos de concentración nacional formados tras la caída de Mussolini. Orientar la estrategia política de la lucha armada a la persuasión, por otra parte, requería una política cultural capaz de incorporar intelectuales que sirviesen como catalizadores de esa buscada centralidad en la política italiana. De ahí la intensa actividad en este campo de los comunistas y sus organizaciones afines; no solo en términos de mecenazgo, sino también de elaboración teórica propia sobre la relación entre cultura y política.

La pretensión del PCI de posguerra de convertirse en el partido de la cultura fue precedida de la aproximación espontánea de los artistas. Al menos desde finales de los veinte, muchos jóvenes, y quienes habitaban los márgenes de los circuitos oficiales, ya aparecían empeñados en una renovación del arte nacional en términos de ecléctica apertura y superación de la autarquía cultural fascista.

¹ Los materiales han sido obtenidos en su mayor parte del Istituto Gramsci de Roma, el Istituto Gramsci, sede de Bolonia, y la Cívica Galleria Renato Guttuso de Bagheria (Palermo) a quienes agradezco su ayuda para la preparación de este trabajo.

Algunos oponían temas y estilos íntimos y sencillos a la grandilocuencia de las imágenes del régimen, como los Sei di Torino. Otros, angustiadas deformaciones expresionistas, como la Scuola Romana. En 1925, el filósofo liberal Benedetto Croce también promovió un temprano *Manifiesto de intelectuales antifascistas*, criticando la hiperideologización de la cultura sobre la base de una radical distinción con la política. Sin embargo, una década después, con Mussolini aún en el poder, la resuelta defensa de la autonomía intelectual abanderada por Croce parecía cada vez menos efectiva y difícil de articular con una alternativa democrática real. Así los artistas comenzaron a percibir a los comunistas como la fuerza que ejercía más resueltamente la oposición a la dictadura.

En este clima surge en 1938 el grupo Corrente, alrededor de la revista del mismo nombre fundada en Milán por Ernesto Treccani, con Renato Birolli, Giuseppe Migneco, Aligi Sassu, Renato Guttuso, Bruno Cassinari y Ennio Morlotti y un programa de actualización expresiva acorde con los desarrollos internacionales y de convergencia en un estilo homogéneo y popular, caracterizado por un figurativismo narrativo de protesta social y enfático colorido, con resonancias postimpresionistas, fauvistas y expresionistas. En la posguerra, los miembros de Corrente aparecen como artífices de la articulación política de los artistas antifascistas. Una tarea que, a pesar del ambiente de compromiso de esos años, se veía sometida a enormes presiones y contradicciones. Tras dos décadas de aislamiento, la liquidación del arte del régimen aparecía ligada a la actualización del retrógrado y autárquico neoclasicismo monumental que había promovido. No obstante, el entusiasmo por todo lo «internacional» y «moderno» parecía difícil de conciliar con el alineamiento del PCI con la cultura soviética de aquellos años y su exigencia de obras políticas que moviesen a la acción de masas por encima de cualquier otra consideración.

El realismo socialista practicado en la URSS marginaba la experimentación en favor de un arte democrático, en el sentido de comprensible para los no especialistas. La complejidad modernista se consideraba, por el contrario, sinónimo de elitismo burgués y a esta oponían los soviéticos una figuración uniforme, inspirada en el arte ruso de finales del XIX, por lo general ejecutada con destreza, pero de un conservadurismo técnico injustificable por muchos contenidos progresistas que representase.

El imperativo de la comunicabilidad imponía a los artistas soviéticos estilos y lenguajes en tanto sedimentados en el gusto del público, anteponiendo la función social del arte a los problemas artísticos mismos, en una atmósfera de autoritarismo, censuras y exclusiones. Semejante situación no era posible en Italia, donde los artistas del PCI, conscientes de las contradicciones de la cultura estalinista, buscaron desde el principio una nueva idea de realismo que no supusiese la renuncia a intereses intelectuales legítimos, tomado como premisa -como afirmaba un *Manifiesto del realismo* firmado, entre otros, por BIROLLI ([1946] en CARAMEL, 1994: 49)- que «en el arte, la realidad no es lo real, no es la visibilidad, sino la emoción consciente de la realidad hecha organismo. En este proceso el arte adquiere su autonomía.» En la misma línea, el influyente panfleto de Mario de Micheli *Realismo e poesía*, distribuido ilegalmente en 1944, presentaba el término

como la necesidad de recomponer la relación entre arte y vida, de abandonar la torre de marfil e implicarse. No obstante, la politización del arte debería surgir de su propia lógica y emerger de la solución a los problemas formales que constituían el núcleo de la actividad del artista, más bien que de la mera subordinación al programa del partido. En suma, no se podía ser artista comprometido si no se era artista en absoluto -alguien dedicado a la componer volúmenes, líneas y colores- sino un político que se expresa a través de imágenes. Por eso debía «evitarse cualquier interpretación verista del realismo [...] si no queremos caer en el error del realismo socialista» (DE MICHELLI, [1944, 1946], 1967: 315-317).

El PCI manifestaba su apoyo a la URSS en todos los ámbitos; pero su estatus como partido de la cultura le obligaba igualmente a permanecer abierto a estos exponentes del arte moderno críticos con la cultura soviética. Esta balanza de fidelidades se inclinaba a uno u otro lado a consecuencia de los desarrollos políticos, sobre todo tras la expulsión de los comunistas del gobierno de concentración nacional en 1947, las derrotas electorales de 1946, 1947 y 1948 y el definitivo alineamiento de Italia con el bloque occidental al inicio de la Guerra Fría. Entonces, el PCI endureció significativamente su discurso y comenzó a concebir la política italiana en función de alternativas antagónicas. Naturalmente, la reacción al fracaso de la estrategia de colaboración antifascista también se extendió a la política cultural, con constantes exigencias de claridad política en el arte, acompañadas de críticas a las veleidades de la experimentación formal. En esos años, como resumía el senador y «hombre duro» del partido Emilio SERENI (1949: 6), la política cultural debía ser «cuestión de fe. Todo lo que venga de allí [la URSS] debe considerarse nuestro, y todo lo que venga del otro lado debe considerarse enemigo.»

No obstante, el PCI nunca tuvo algo parecido a una estética oficial. Una de sus mayores preocupaciones, en su relación con los artistas, era más bien demarcar el ámbito de su práctica y el de la política cultural del partido como condición para evitar, por así decirlo, los conflictos de competencias. Para esta tarea contaba con la constante implicación del propio secretario general, Palmiro Togliatti, un político de vastísima cultura. En 1944, cuando aún se combatía en Italia, el «capo» comunista fundó *Rinascita*, que pronto llegaría a ser una de las mejores publicaciones culturales del país. El tema dominante de la revista era el compromiso de los intelectuales. Incluía colaboraciones variadas y, muchas veces, discrepantes; pero mantenía una clara línea argumental sostenida por funcionarios del partido. Entre ellos, el propio Togliatti, que firmaba con el seudónimo Roderigo di Castiglia para subrayar la diferencia entre sus opiniones y su condición de dirigente lo cual, por otra parte, no le vacunaba contra la intransigencia. Di Castiglia criticaba con solidez algunas manifestaciones artísticas del momento que tendían a abrir brechas demasiado amplias entre los intelectuales y el electorado de masas. En otras ocasiones, sin embargo, sus llamadas al compromiso con la audiencia proletaria se mezclaban con un gusto anticuado y diatribas poco cautelosas que causaron fracturas innecesarias en el bloque cultural de izquierdas. El crítico de arte comunista Antonello Trombadori (en MORLOTTI, [1975], en AJELLO, 1997: 250) comentaba que «no soportaba a Ungaretti solo porque escribía poesía sin rima»,

y, según Marco ROMANI (1999: XVIII) a pesar de su «pasión por el arte y la literatura [...] siempre apoyaba tendencias artísticas y literarias obsoletas.»

2. GUERNICA EN ITALIA

Guernica (1937) fue el recurrente modelo en torno al cual giraban la gran mayoría de los debates de los artistas, por cuanto parecía resolver el problema del arte político artístico con amplísimas repercusiones. Como es sabido, este mural portátil fue encargado a Pablo Picasso por el gobierno republicano español en plena Guerra Civil para suscitar apoyos entre la opinión pública internacional. Al mismo tiempo, precisamente por su audacia formal, la imagen trascendía el dato histórico para presentar el compromiso con un mundo que se lamenta y explota en términos mucho más amplios que la mera solidaridad con el bando agredido en la guerra. En la evolución de los bocetos puede constatarse como Picasso elimina progresivamente los símbolos políticos (el puño en alto del guerrero derrotado, la hoz y el martillo...) y termina produciendo imágenes de significados flotantes que, no obstante, incitan de forma clara -aún más por la simplicidad cromática- a la reflexión y la toma de partido ante la violencia, la injusticia y la desesperación. Es *Guernica* una obra que no exige en principio abrazar una política, pero zarandea al espectador y lo coloca frente a un problema moral ineludible. Como escribía retrospectivamente Giulio Carlo ARGAN (1968: 29), con ella Picasso se convierte en un «gran clásico, es un abanderado del arte elevado que aún consigue producir una obra maestra de pintura histórica.» DE MICHELLI (1996: 231) interpretaba igualmente *Guernica* como una «recapitulación de los principios continuistas y formales [del arte moderno]» que implicaba además un salto histórico y portaba al arte más allá del modernismo. Desde entonces, el problema de la expresión y el contenido ya no podían exponerse «en términos meramente vanguardistas, sino que tienden a su necesaria superación.» (DE MICHELLI, 1996: 231).

Corrente había practicado un expresionismo subjetivo y «de oposición» (DE MICHELLI, 1996: 60), vinculado a la desoladora experiencia de vivir bajo una dictadura sin final aparente. No obstante, cuando ya se vislumbraba la caída del fascismo y la paz, los artistas comenzaron a combinar el color emotivo y las formas distorsionadas con una aproximación más objetiva y constructiva a la cuestión política. Como en ningún otro, las claves de esta evolución están presentes en la trayectoria de Guttuso a finales de los treinta. Por tomar un ejemplo del año de fundación de Corrente, *Fucilazione in campagna* (1938) (Fig. 1), representa la ejecución de Federico García Lorca al inicio de la Guerra Civil con un colorido crudo y estridente que da a la escena un aire de melodrama, mientras la estricta composición en dos mitades, una con los verdugos y otra con las víctimas, asegura su legibilidad y muestra una clara posición respecto al acontecimiento representado.



Figura 1. Renato Guttuso, *Fucilazione in campagna*, 1938.

Después, en *Crocifissione* (1940) (Fig. 2), pintada el mismo año que Guttuso se afilió al Partido Comunista, la simplicidad de *Fucilazione* se quiebra en diferentes momentos narrativos con planos y perspectivas que intersecan, chocan o se superponen. Un juego de líneas horizontales y verticales señala los principales momentos y personajes. Un crucificado parece saludar con el puño en alto mientras varios bodegones y paisajes insertados en el cuadro actúan como fuerzas centrífugas ante esta metáfora del sufrimiento, que se sirve del evangelio para comunicar con una amplia audiencia familiarizada con la iconografía católica. *Crocifissione* es por eso «una pintura bastarda respecto a su estilo y simbolismo» (GUTTUSO, 1949b: 12), donde la protesta social y la intención comunicativa se combinan con la invitación a reflexionar sobre el carácter construido de la representación y la dificultad de alcanzar un conocimiento total de la realidad que sirva de base a la decisión moral. Para Richard WOLLHEIM ([1960] en BORDONARO, 2000: 64) «Guttuso mostraba así que había asimilado las lecciones más importantes y revolucionarias del cubismo: el realismo de una imagen aumenta al subrayar la realidad de la pintura.»

Picasso había recorrido un camino parecido desde la racionalidad analítica y sintética del primer cubismo, la introspección de los minotauros y la furia de

Sueño y mentira de Franco (1937) a la síntesis emocional y formal de *Guernica*. La interpretación de este proceso en términos de convergencia entre comunismo y modernismo parecía además avalada por el propio artista, que se había afiliado al Partido Comunista Francés en 1944, y también fue adquiriendo densidad teórica en el entorno de Corrente. A principios de 1943, MORLOTTI y TRECCANI ([1943] en BAROCCHI, 1996: 41-42) redactaron un *Primo manifesto di pittori e scultori* donde presentaban *Guernica* como punto de partida de un nuevo arte que asumía como tarea la acción histórica. Con este cuadro, Picasso se sumaba a la lucha como ciudadano y como intelectual al mismo tiempo, no a costa de renunciar a su pasado «burgués», sino a consecuencia de la evolución coherente de su pintura:

El dolor y el misterio se han transformado en voluntad de lucha: en la voluntad humana reside su carácter y su destino [...]. Picasso ha planteado esto en *Guernica*. Vemos a Picasso como el ejemplo más auténtico de quienes han invertido completamente en la vida [...]. Reconocemos en la actitud de Picasso la superación del intimismo y el personalismo de los artistas expresionistas. Vemos reflejado en los lienzos de Picasso no su lucha particular, sino la de su generación. Las imágenes de este pintor son una provocación y una bandera para miles de hombres. Pintura no como «revelación», sino como «proyección» de nuestra voluntad.



Figura 2. Renato Guttuso, *Crocifissione*, 1940.

3. LA FORMACIÓN DEL FRONTE NUEVO DELLE ARTI, MÁS ALLÁ DE GUERNICA

En 1944, con la «Whermacht» apenas expulsada de Roma. El periódico comunista *L'Unità* organizó una exposición bajo el lema «Arte contro la barbarie. Artisti romani contro l'oppressione nazifascista» con participantes de relieve junto a otros locales, entre ellos Guttuso, Mario Mafai, Domenico Purificato, Leoncillo Leonardi y Mirko Basaldella, que exponían brutales escenas de violencia en tono de denuncia. Del interés del PCI por esta «verdadera exposición de arte fascista» (TOGLIATTI, 1944 en PERIN, 2018: 263), daba cuenta el Comité de honor, compuesto por el propio Togliatti junto al ministro Fausto Gullo y el director de *L'Unità* Celeste Negarville.

La naturalidad con la que los artistas recibieron el apoyo del partido, y con la que los comunistas organizaron una exposición, sirvió como precedente del modelo de colaboración entre ambos en los años siguientes, combinando la heterogeneidad de perspectivas con un genérico y compartido compromiso. De Arte contro la barbarie surgió la propuesta de un amplio frente de artistas asociado flexiblemente al PCI. Mientras tanto, en Milán, MORLOTTI y TRECCANI ([1944] en BAROCCHI, 1992: 42) publicaron un *Secondo manifesto di pittori e sculttori*, también llamado *Oltre Guernica*, [Más allá de *Guernica*] donde el nuevo arte político se presentaba como la resolución de un largo periodo de crisis:

Hasta Rafael Sanzio tenemos un arte que es un producto social expresado de forma individual [...]. Desde entonces, tiene lugar la crisis entre hombre y sociedad; es decir el individuo pretende superar a la sociedad. Se vuelve crítico y se exaspera. Hay exasperación en Miguel Ángel, Caravaggio, Delacroix, Van Gogh, Modigliani y los «Fauves» [...] Después de ellos la crisis se hace aún más aguda y provoca alienación, desorientación y misticismo (en los surrealistas, el dadaísmo y la pintura metafísica). Así el artista debe enfrentarse de nuevo a la cuestión del individuo en la sociedad [...]. Picasso reproduce la decadencia en sí mismo. Al final, sin embargo, el siglo XX aprendió del cubismo y, empleando sus nuevos medios, fue capaz de expresar la crisis de una sociedad burguesa que se desmorona. Picasso [...] al mismo tiempo concluye la crisis y muestra al arte el camino hacia la sociedad proletaria.

Era característico del arte italiano del momento una inusitada voluntad de quemar etapas, aprender, actualizarse y superar modelos. Como se expresa en el *Secondo manifesto*, siete años después de su presentación en París, *Guernica* ya no eran tenido tanto como ejemplo, sino como un punto de inflexión que abría el arte a un camino cuyo recorrido parecía la tarea concreta a desempeñar. A Arte contro la barbarie y los manifiestos *Primo* y *Secondo* siguió el *Manifesto della Nuova Secessione italiana*, redactado en Venecia entre finales de 1945 y principios de 1946, donde los signatarios ya se presentaban como una especie de posvanguardia:

Once artistas italianos, sustituyendo una estética de las formas por una dialéctica de las formas, pretenden hacer converger sus tendencias aparentemente contradictorias en una síntesis solo reconocible en sus obras futuras. Y esto, claramente en contraste con las síntesis precedentes, que son resultado de determinaciones teóricas a priori. [...]

Intentan alcanzar una base esencial de necesidad moral mediante sus afirmaciones singular en el mundo de las imágenes, sus observaciones, acumulándolas como actos de vida. La pintura y la escultura, convertidas así en instrumentos de declaración y exploración libre del mundo, estarán cada vez más en sintonía con la realidad. El arte no es la representación convencional de la historia, sino historia misma, que no puede ignorar al hombre (BIROLI *et al.*, [1946] en BAROCCHI, 1992: 53).²

La Nuova secesione buscaba trascender el compromiso personal con un programa de convergencia estilística desde la emotividad y el personalismo al racionalismo y la objetividad del picassismo comprometido. Es decir, en términos de una genérica reconstrucción figurativa de la fragmentación cubista que pudiese asegurar la recepción universal de las obras e incorporase los desarrollos técnicos del arte moderno al servicio de un realismo más rico. Tras una primera exposición en la galería La spiga e Corrente en 1947, el grupo, esencialmente romano y milanés, fue ampliado a artistas y críticos venecianos y turineses, adquiriendo un carácter nacional y agrupando exponentes de varias generaciones.³ Desde entonces, y para enfatizar su dimensión integradora y «engagé», la Secessione fue renombrada Fronte nuovo delle arti.

4. EL FRONTE PLURAL Y FORMA 1

A medida que el Fronte sumaba artistas, los debates y repertorios expresivos se hacían más variados y complejos, poniendo en cuestión la viabilidad de la convergencia estilística propuesta por Corrente: del individualismo y la protesta hasta la objetividad de un arte socialista figurativo y popular. Como contrapunto, el grupo romano Forma 1 fue establecido como parte del Fronte con el ánimo de rescatar al arte abstracto de su interpretación como elitista, burgués y superado. Estos artistas provenían del Centro sperimentale di cinematografia,⁴ donde habían escapado a la influencia de la Scuola romana, y proclamaban su compromiso con el arte revolucionario mientras reivindicaban el formalismo como modo de liberarlo de todo lo no artístico, del psicologismo expresionista a las grandes narrativas políticas:

Nos proclamamos «formalistas» y «marxistas» convencidos como estamos de que los términos formalismo y marxismo no son irreconciliables, sobre todo hoy, cuando los elementos progresistas de nuestra sociedad deben mantener una posición

² Renato Birolli, Bruno Cassinari, Renato Guttuso, Carlo Levi, Leoncillo, Ennio Morlotti, Armando Pizzinato, Giuseppe Santomaso, Emilio Vedova, Alberto Viani.

³ Incluyendo a los firmantes del manifiesto de la Secessione Santomaso y Vedova, además de los críticos Giuseppe Marchiori, Giovanni Cavicchioli y Alberto Rossi; y manifestaron su apoyo a cierta distancia exponentes de la generación anterior como Mario Mafai, Marino Marini y Carlo Levi.

⁴ Giulio Turcato, Concetto Maugeri, Achile Perilli, Carla Accardi, Ugo Attardi, Mino Guerrini, Antonio Sanfilippo, Piero Dorazio y Pietro Consagra. Establecido en Roma en 1935, entre los egresados del Centro sperimentale di cinematografia también se encontraba la primera generación de cineastas neorrealistas (por ejemplo Mario Alicata, Luchino Visconti y Giuseppe De Sanctis), además del eslavista Angelo Maria Ripellino, introductor en Italia de algunos exponentes de las vanguardias ruso-soviéticas.

revolucionaria y de vanguardia en lugar de caer en un realismo conformista y trasnochado que en sus manifestaciones más recientes ha demostrado que es un camino limitado y estrecho (Manifiesto de Forma 1 [1947] en Paola BAROCCHI (ed.), 1992: 65-66).

Forma 1 rechazaba la tesis de *Oltre Guernica* sobre Picasso como artista de frontera entre la crítica modernista y la construcción socialista, porque ofrecía una interpretación reductiva del cubismo, limitando sus posibilidades en cuanto a la investigación formal. Su modelo era, más bien, el Picasso de las primeras dos décadas del Siglo XX, combinado con cierto conocimiento de las vanguardias ruso-soviéticas y ejemplos italianos de investigación sobre el carácter construido de las figuras, del divisionismo de Giuseppe Pellizza Da Volpedo a sus desarrollos en los futuristas Giacomo Balla y Umberto Boccioni, aunque reduciendo al mínimo la complejidad de la composición en busca de la máxima economía expresiva y legibilidad.

Forma 1 rechazaba las llamadas melodramáticas a la acción que tanto se prodigaban en el arte italiano de entonces. En su lugar buscaba definir las condiciones de la conciencia, el modo humano de estar en la realidad, los límites de su horizonte, postulando que la sociedad y el sujeto están controlados por sistemas de representación que determinan su concepción del mundo mientras permanecen ocultos a la conciencia. Su arte comprometido lo era en cuanto anti ideológico y materialista; como revelación y diagnosis liberadora del modo en que estos sistemas operaban. Estos artistas, en suma, no armonizaban marxismo y modernismo transmitiendo escenas edificantes, sino actuando sobre la psique del espectador, cuestionando la objetividad de sus esquemas perceptivos y predisponiéndolo a una experiencia más lúcida. Con ello cuestionaban además los fundamentos mismos del movimiento iniciado con Corrente, en busca de la evidencia emocional y racional de sus convicciones políticas. Un ejemplo de este formalismo militante es *Rovine di Varsavia* (1949-1950) (Fig. 3), una serie de Giulio Turcato sobre la capital polaca en ruinas tras la sublevación contra los nazis de 1944. El desolado panorama urbano representaba un acontecimiento reconocible y pleno de emotividad para cualquier europeo de la época. En este caso, sin embargo, queda reducido a una composición de colores y ritmos.

La relación que establece Turcato entre los medios de expresión y el conocido episodio de guerra impide tomar esta serie de pinturas como mera decoración; pero tampoco buscan generar emoción política alguna. Más bien invitan al espectador a reflexionar sobre el modo en que se representaba comúnmente el episodio.

Es indicativo del clima de apertura del Fronte que el manifiesto de Forma 1 fuese redactado en el estudio de Guttuso en Roma quien, por otra parte, consiguió que el PCI financiase, por ejemplo, un viaje a París para Maugeri, Consagra, Turcato, Accardi y Sanfilippo; o que emplease sus relaciones internacionales para que tuviese lugar una Exposición de Arte Joven Italiano en el Festival Mundial de la Juventud de Praga en 1947. A pesar de todo ello, la diferencias entre los talentosos jóvenes de Forma 1 y los curtidos antifascistas de Corrente era

demasiado grande como para mantener el Frente unido y vinculado sin reservas al PCI. Según cuenta CONSAGRA (1980: 46-48), «tanto los nuevos como los viejos eran bienvenidos [en el estudio de Guttuso...]. Era como el baptisterio de Bottega oscura [La calle donde se ubicaba la sede del PCI], que cualquiera podía visitar para un vino y un abrazo. [...] No obstante, nosotros éramos la generación abierta a Europa. Los problemas de Guttuso ya no eran los nuestros».



Figura 3. Giulio Turcato, *Rovine di Varsavia* (1949-1950).

En noviembre de 1947, *Forma 1* publicó una carta abierta en *L'Unità* donde el conjunto del arte figurativo de izquierda era despachado como «un retorno a un realismo anticuado y académico. [...] No entienden que [...] solo es posible una revolución en el contenido si va de la mano de un lenguaje formal que supere al precedente» (ACCARDI *et al.*, 1947: 3). Junto a ella, se publicaba la respuesta de TROMBADORI (1947: 3), oficiosamente en nombre del periódico, acusándoles de «vivir en un caos de improvisación teórica,» mientras Antonio DEL GUERCIO (1947: 3), poco más tarde, sentenciaba que *Forma 1* hacía «futurismo de segunda mano» para «esnobs americanos.» A pesar de lo anterior, Turcato, Accardi y Sanfilippo aún participaron en la sala del Frente en la primera Bienal de Venecia de posguerra, en 1948, un acontecimiento de por sí polémico al que acudió Picasso con un catálogo introducido por su camarada Guttuso, mientras Georges Braque recibía un Gran Premio. Comentando la disputa por la herencia cubista en la Bienal, Lionello VENTURI (1948: 2) definía a Picasso como «un aventurero superdotado» y a Braque como «un tranquilo burgués francés que ha trabajado toda su vida para

desarrollarse como artista.» A consecuencia de esta dispar percepción, Leonardo BORGHESE (1949: 3) pensaba que «la pintura italiana se había dividido en dos» con la victoria final del «partido de la pintura pura.»

5. PALMIRO TOGLIATTI Y LOS ARTISTAS COMUNISTAS

Hemos avanzado que la negativa de los artistas del Fronte a proponer un estilo común previo a la propia experiencia plural de las obras implicaba renunciar a la simplicidad del realismo socialista sin dejar de dirigirse a una audiencia que se percibía como políticamente progresista, pero estéticamente conservadora y necesitada de educación. Para poner en práctica este programa de elevación intelectual del público, los artistas sabían que necesitaban contar con el PCI, que era el único partido italiano de masas que vinculaba la renovación social a la renovación cultural. No obstante, el giro maximalista del partido a finales de los cuarenta tuvo como consecuencia el intento de empujar al Fronte a representar temas explícitamente políticos en un estilo más convencional y atento a la recepción de masas.

En 1947 ya se había creado una comisión cultural en el Comité Central dirigida por Sereni y, con ella, comenzaron a subir de tono las intervenciones del PCI en materia de arte. MORLOTTI (1975) en AJELLO (1997: 249), por ejemplo, se quejaba de que Sereni le había propuesto aprender de la Iglesia: «los seguidores de Pío XIII están invadiendo Italia con sus santitos ¿Por qué no hacéis vosotros un esfuerzo también para crear figuras que entienda todo el mundo?» Pero, más allá de la frustración por los reveses electorales, ¿Qué objeto tenía mandar a los indisciplinados y temperamentales artistas a pintar estampas, endureciendo una política que, tal como era, esencialmente mantenía a la mayoría en la órbita comunista? En 1948, poco después de la Bienal, la Alleanza della cultura (una red de asociaciones y personalidades) organizó en Bolonia una Prima mostra nazionale d'arte contemporánea con la participación de Turcato, Mirko y Afro Basaldella, Giuseppe Santomaso, Vedova, Birolli, Guttuso y Armando Pizzinato entre otros. En general, la exposición mostraba obras no figurativas: del suave fauvismo y expresionismo con resonancias mironianas de Afro (Fig. 4) y Mirko, a un cuadro de Vedova de dinámicas y angulosas formas futuristas y cromatismo agresivo, y otro más atemperado y constructivo de su paisano Giuseppe Santomaso.

Las propuestas figurativas eran minoría. Birolli combinaba la dislocación cubista con un color estridente. Otras veces, como en Guttuso, la figura actuaba como contrapunto de la estricta composición. Finalmente, los jóvenes locales Boloñeses que exponían junto a los consagrados presentaban por lo general trabajadores en entornos humildes, donde las resonancias picassianas se combinaban con la emotividad de la Squola romana. En cuanto a la justificación, el Comité organizador (1948: 3) reclamaba para Bolonia «un derecho de mediación» cuando «los contrastes [en el arte italiano] parecían exacerbarse cada vez más ásperamente.» Los participantes eran presentados como una generación joven

que había superado «el aislamiento de auto interrogación [...] y quería] reexaminar sobre todo sus presupuestos morales» (1948: 7-8).

La Alleanza della cultura era una organización afín al PCI que operaba en Bolonia, una de sus ciudades insignia, y el alcalde comunista, Giuseppe Dozza, encabezaba el comité de honor de la exposición. Por lo demás muchas de estas obras ya habían sido expuestas en la Biall sin que nadie las cuestionase. Por eso, más relevante que la actividad en sí, fue el inesperado ataque de TOGLIATTI (1948b: 420, cf. tb, CAMEL, 1997: 9-42 y MISLER, 1973) desde *Rinascita*, denunciando el conjunto como «una pila de monstruosidades [...] ¿cómo han sido capaces de encontrar en Bolonia [...] a tantas personas brillantes dispuestas a hacer pasar esto por un acontecimiento artístico? [...] quizá piensen que para parecer “gente de cultura” deban [...] hacerse el superexperto y el superhombre apilando frases sin sentido.» Por su parte, «los artistas con carné del partido» (CONSAGRA *et al.*, 1948: 469) que participaban en la exposición reaccionaron con una declaración en el número siguiente de *Rinascita* donde exigían libertad en el arte y contención a los políticos, recalando que el internacionalismo y el modernismo que defendían era una condición necesaria de la liquidación del fascismo cultural:

Las características de los burgueses reaccionarios italianos niegan a los intelectuales la posibilidad de mantener las posiciones de vanguardia [...]. En su lugar, aíslan a los intelectuales. El fascismo produjo la teoría de ese aislamiento y encerró a los intelectuales en la autarquía cultural.

La tarea de los intelectuales de esos años consistió en tomar conciencia de su aislamiento histórico objetivo, incluyendo la necesidad de acelerar la asimilación de las manifestaciones artísticas de otros países. Sin embargo, las prisas por ponerse al día impidió el juicio crítico profundo de esas tendencias, lo cual no quiere decir que las asimilasen de forma meramente mecánica y pasiva (CONSAGRA *et al.*, 1948: 469-470).

Los artistas reconocían que este proceso de actualización no estaba exento de esnobismo y superficialidad; pero también lamentaban la crítica indiscriminada de Togliatti porque «aunque estaba justificada, no tenía en cuenta que los jóvenes artistas progresistas y nosotros, como miembros del partido, ya estamos trabajando en ello; luchamos por transformar el arte contemporáneo» (CONSAGRA *et al.*, 1948: 470). Por otra parte, criticaban que el secretario general se excedía en sus competencias con sus

juicios indiscriminados [...] percibiendo como «cosas monstruosas» una gran cantidad de obras y valores distintos. [...] Queremos enriquecer las posibilidades expresivas de un arte capaz de confluír con la lucha de la clase obrera, y también con las experiencias contemporáneas. Este arte solo puede nacer y espolear nuestra lucha si es verdadero arte (CONSAGRA *et al.*, 1948: 470).

Finalmente, mencionaban que la implicación de las cooperativas locales en la organización «supone un hecho *cultural* muy relevante [...]. Este tipo de iniciativas crean nuevos «consumidores» que ocupan el lugar de la vieja clase dirigente, ya es incapaz de absorber los productos de la nueva cultura» (CONSAGRA

et al., 1948: 470).»



Figura 4. Afro Basaldella. Reproducción de La sfinge (1948) en el catálogo de la Mostra Nazionale d'Arte Contemporánea de Bolonia.

Pareciera que la decisión de Togliatti de incendiar el Fronte y la cultura de Bolonia con su agresiva desaprobación buscase obligar a los más comprometidos a elegir entre el PCI y sus proyectos estéticos personales. Los artistas, por otra parte, se quejaban de la grosera y descuidada consideración del conjunto de las obras expuestas. Aunque, por sus silencios posteriores, quizá podría aventurarse que la intervención de Togliatti no versase realmente sobre estética, sino sobre política cultural. Al menos su respuesta en el siguiente número de *Rinascita* ya no trataba de las cualidades pictóricas de las obras, sino de su incapacidad de establecer una relación positiva con el público al que supuestamente iban destinadas. Es decir, Togliatti criticaba la contradicción entre los medios expresivos empleados y el compromiso social que daba sentido a la Alleanza della cultura como organización apoyada por el PCI. El artista debía tener en cuenta las características de su público si quería asegurar una comunicación efectiva con este. No obstante le parecía que, por mucho que las cooperativas y el ayuntamiento comunista de Bolonia hubiesen colaborado en la organización, los trabajadores seguían sin comprender el lenguaje moderno y, a pesar de ello, habían percibido equivocadamente la

exposición como un acontecimiento de izquierdas. Quizá acabasen pensando que este tipo de arte debería ser apreciado por disciplina de partido; pero el PCI no tenía una estética oficial y no podía aceptar una impuesta por los artistas solo por su competencia profesional.

En suma, las prisas por asimilar el arte internacional, y el esnobismo de algunos, hubieran resultado indiferentes a Togliatti si no fuese porque temía que infectasen a su electorado. Definir el arte contemporáneo iba más allá de las competencias del PCI; pero este tenía ciertamente derecho a intervenir en un debate que versaba realmente sobre la relación entre artistas y proletariado. Existía el riesgo de que los trabajadores tomasen este tipo de exposiciones como paradigma del arte socialista y acabasen apreciando el arte moderno solo porque sus respetados camaradas artistas decían que era lo correcto, con el supuesto aval del partido. El trabajador italiano tenía todavía un largo camino por recorrer en cultura y este tipo de acontecimientos no hacía sino equiparar acriticamente modernismo y comunismo ante sus ojos: «se causaría un gran daño si no combatiésemos un estado espiritual semejante en el público y, sobre todo, en nuestro público.» Para Togliatti, la exposición de Bolonia no era solo un acontecimiento artístico, sino un acto jerárquico de política cultural que podía impedir el «progreso, tanto de la conciencia artística general como del potencial expresivo de los artistas» (DI CASTIGLIA, 1948: 70).

6. EL ESCENARIO POSFRONTE

Las polémicas sobre arte se sucedieron apasionadamente en la órbita del PCI en los primeros años de democracia con sus manifestaciones, ocupaciones de tierras y continuas elecciones y referéndums. No obstante, a finales de los cuarenta, el entusiasmo antifascista se fue disipando hasta convertir la política en algo secundario para algunos, mientras otros adaptaron su carrera a los circuitos sostenidos por el PCI y se comprometieron plenamente con el desarrollo de una cultura de partido. Como cuenta GUTTUSO (1955: 68), entonces «el Fronte se dividió en dos campos antagónicos: quienes querían situarse entre las grandes tendencias del gusto europeo y quienes buscaban una pintura realista”. Un ejemplo del primer caso es la integración de algunos miembros de Forma 1 en el entorno de la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, dirigida por Palma Buccarelli, una discípula de Venturi, quien aparece después como inspirador teórico del Gruppo degli otto, el destino de Birolli, Morlotti, Afro, Santomaso, Turcato y Vedova (junto con Antonio Corpora y Mattia Moreni) (Fig. 5).⁵

⁵ Con su propuesta de arte abstracto-concreto, VENTURI (1952, p. 287) buscaba superar la «antinomía» entre abstracción y realismo tomando el contenido -político o de otra índole- como motivación, ocasión o mediación, aunque fuese «contradictorio dar prioridad a consideraciones políticas.»



Figura 5. Emilio Vedova, *Interno di fabbrica*, 1950.

Respecto a los «realisti» (Fig. 6), no parece sencillo percibirlos como un desarrollo coherente del poscubismo, sino quizá como el resultado de la influencia del realismo socialista sobre artistas muy politizados de educación modernista; aunque tampoco faltaron entre ellos los intentos de solución a la contradicción entre lenguaje de masas y experimentación de vanguardia.

En este caso los artistas eran muy conscientes del problema planteado por el arte moderno respecto a la diferencia entre realidad y representación. Su énfasis en la comunicabilidad universal como premisa del arte democrático significaba un retorno, pero novedoso, y no retrógrado ni ingenuo, justificado por la necesidad de investigar la historia de los lenguajes estéticos y emplearlos desde la perspectiva de su eficacia comunicativa, incluyendo el de aquellos modernos que ya habían sido asimilados por el gusto público. El crítico germanooriental Fritz CREMER (1960: 42), por ejemplo, tomaba el aparente expresionismo de los realisti más bien como muestra de un vigoroso empleo de recursos «expresivos»: «el mensaje emotivo confiado al fuerte y emotivo colorido corresponde al grito de un pueblo que lucha por la liberación social. [Esto] no tienen nada que ver con el expresionismo burgués, que es un episodio limitado del arte burgués que se centra en un sensual mundo privado».



Figura 6. Armando Pizzinato, *Liberazione di Venezia*, 1952.

Así los realistas también podían reivindicarse como vanguardistas, por ejemplo en la línea de las polémicas antiburguesas contra la pintura de caballete y por el arte de masas, aunque tal vez ignorando a propósito cuestiones estéticas genuinas. Con ello en mente, en su intervención ante el VII Congreso del PCI, GUTTUSO (1951: 12-13) llamaba a implicarse con «un arte realista e inmediatamente comprensible por todos; un arte que exprese contenidos nuevos contemporáneos y educativos y que, por eso, conecte con nuestra gran tradición realista.» Pocos años más tarde, sin embargo, reconocía el error de valorar el arte solo por su contenido político: «ya no pienso -escribía- que cualquiera que pinte un trabajador es un gran pintor. Ahora pienso que hay que pintarlo bien, porque las cosas mal hechas no convencen a nadie» (GUTTUSO, 1954).

7. CONCLUSIONES

Sin ánimo de ofrecer un panorama exhaustivo del arte italiano de la inmediata posguerra y su relación con la política, este trabajo se ha centrado en los rasgos más representativos de la poliédrica relación entre los artistas y el PCI en unos tiempos en que la práctica intelectual en Italia se vio sometida a fuertes tensiones,

con el mundo a punto de dividirse en bloques, que decidieron el destino de este programa de arte moderno comunista como un acontecimiento menor y local, en comparación con el amplio panorama internacional de posguerra.

Entre el arte autónomo del mundo libre y el arte democrático del socialismo, quizá las cuestiones nodales que los artistas y el PCI pusieron sobre la mesa sobre la problemática relación entre lenguaje, realidad y acción histórica no llegasen a desarrollarse completamente, ni a resolverse en un corpus suficiente de obras y teorías. En tanto no fueron resueltas, nos continúan pareciendo hoy un problema intelectual de relevancia. Sin embargo, respecto al debate sobre el valor político específico del arte, sin duda los profundos cambios en la sociedad italiana de posguerra redujeron sustancialmente la influencia social de la pintura y la escultura, y su interés para los políticos, ante la expansión de la clase media y el consumo, el cine de Hollywood, los magazines, la radio y -después- la televisión. Así este proyecto de gran arte para una nueva sociedad pasó a la historia, al igual que pasó, con la Guerra Fría, aquella nueva sociedad que se imaginaba entonces.

8. REFERENCIAS

- ACCARDI, C. et al. (13/11/1947): «Gli astrattisti», *L'Unità*: 3.
- AJELLO, N. (1997): *Intellettuali e PCI, 1944/1958*, Laterza, Roma.
- ALLEANZA DELLA CULTURA (1948): *Prima mostra nazionale d'arte contemporanea*, Alleanza della Cultura, Bolonia.
- ARGAN, G. C. ([1968] 2003): «Arte moderno como arte popular», en F. FRATINI (ed.), *Arte moderno popular*, Doble J, Sevilla: 15-28
- BAROCCHI, P. (ed.) (1992): *Storia moderna dell'arte in Italia*, Einaudi, Turín.
- BORDONARO, G. (ed.) (2000): *Renato Guttuso, dipinti, 1945-1965*, ADA, Roma.
- BORGHESE, L. (6/6/1949), «Divisa in due la pittura italiana», *Corriere della sera*: 3.
- DI CASTIGLIA, R. [Togliatti] (octubre de 1948). «Segnalazione», *Rinascita*: sin numerar.
- CARAMEL, L. (ed.) (1994). *Arte in Italia 1945-1960*, Vita e pensiero, Roma.
- CREMER, F. (1960): Prefacio a la exposición de Gabriele Mucchi en la Galería Nacional de Berlín, en F. RUSSOLI, (1965): *Gabriele Mucchi*, AGAM, Bolonia: 42.
- CRISPOLTI, E.; MARCHIORI, G.; DE MICHELI, M. (1967): *Naturalismo e realismo nella prima metà del secolo*, Fabbri, Milán.
- CONSAGRA, P. ET AL. (NOVIEMBRE DE 1948): «Per una nostra "segnalazione"». *Rinascita*: 469-470.
- CONSAGRA, P. (1980): *Vita mia*, Feltrinelli, Milán.
- DEL GUERCIO, A. (23/12/1947): «Inglese e astratti», *L'Unità*: 3.
- GUTTUSO, R. (1949): «Conversando con il pittore messicano Leopoldo Mendez», *Rinascita*, 6 (2): 482.
- GUTTUSO, R. (13/6/1955): «Il coraggio dell'errore», *Il contemporaneo*: 67-70.
- GUTTUSO, R. (1951): Documento manuscrito de la intervención ante el VIII Congreso del PCI. Archivo de la Civica Galleria Renato Guttuso.

- GUTTUSO, R. (1954): Documento manuscrito de la intervención ante el Congreso de Células del PCI de Perugia. Archivo de la Civica Galleria Renato Guttuso.
- DE MICHELLI, M. ([1944 y 1946] 1996): «Realismo e poesia». Il 45, en E. CRISPOLTI, G. MARCHIORI, M. DE MICHELLI, *Naturalismo e realismo nella prima metà del secolo*, Fabbri, Milán: 315-317.
- DE MICHELLI, M. (1996): *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milán.
- MISLER, N. (1973): *La via italiana al realismo: la politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956*, Mazzotta, Milán
- PERIN, Ch. (2018): «"La vera mostra del fascismo". Arte contro la barbarie a Roma nel 1944», en F. CASTELLANI, F. GALLO, V. STRUKELJ, F. ZANELLA, S. ZULIANI (eds.), *Ricerche di s/confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali*, Dossier 4, Actas del congreso, Università di Parma, Parma: 263-279.
- ROMANI, M. (1999): «Togliatti, questo sconosciuto», *La rinascita della sinistra*, 10 de octubre, xviii.
- SERENI, E. (14-15/6/1949): Documento no publicado de las conclusiones de la reunión del Ufficio per il lavoro culturale del PCI. Istituto Gramsci de Roma: 6.
- TROMBADORI, A. (13/11/1947): «Gli astrattisti», *L'Unità*: 3.
- VENTURI, L. (16/9/1948), «Terribile confessore Pablo Picasso ci parla dei mali del nostro tempo», *La gazzetta*: 2.

