

Picasso en Italia, 1936-1948

Del *Guernica* al arte socialista

· JUAN JOSÉ GÓMEZ GUTIÉRREZ ·

Universidad de Sevilla



1

INTRODUCCIÓN. ARTE EN ITALIA BAJO EL FASCISMO

Cuando el fascismo toma el poder en Italia en 1922, ya contaba con una amplia base intelectual que incluía gran parte de la escena artística nacional. Al conocido caso de los futuristas –poco influyentes a partir de entonces– pueden sumarse exponentes de la Pittura Metafísica como Sironi o Carrà, la abstracción lombarda y toscana, Novecento, las revistas *Valori Plastici*, *Casabella*, la mayor parte de la crítica de arte... Esta constelación, afín al Régimen en distintos grados, buscaba inspiración en las difusas categorías nacionalistas de “italia-

nidad”, “romanidad” o “mediterraneidad” que por una parte promovían un arte “popular” de masas y por otra entroncaban la cultura italiana con los fundamentos de la civilización occidental mediante la idea de lo clásico.

A diferencia de Alemania, las políticas artísticas fascistas eran lo suficientemente abiertas como para integrar tendencias diferentes e incluso opuestas bajo estas categorías. Aunque, para finales de los años treinta y el comienzo de la II Guerra Mundial, cobraban cada vez más importancia los sectores pro-nazi en el Régimen y, con ellos, las voces que interpretaban el arte moderno como “degenerado” y “judío”. El arte italiano transita entonces, con notables excepciones, desde la heterogeneidad de los años veinte a un tipo de clasicismo grandilocuente e imperial y la vulgarización propagandística del militarismo y el nacionalismo extremo. Ciertamente es que en Italia existía además un ambiente artístico declaradamente “agnóstico” en materia ideológica, sobre todo entre los jóvenes artistas, en torno a la revista *Il Selvaggio*, por ejemplo. También entre las figuras consagradas del interior –como Morandi y De Chirico– y los expatriados en París –como Severini–, que permanecían espléndidamente ajenos a la política.

La intervención en Etiopía en 1935 y, sobre todo, en la Guerra Civil Española señala un punto de inflexión en la adhesión casi generalizada de los artistas italianos al fascismo. Aunque quienes alcanzaron la madurez en los años veinte continuaban gozando de relativa libertad y reconocimiento, los artistas jóvenes se distanciaban rápidamente del Régimen, a pesar de los esfuerzos de algunos jefes para mantenerlos en su órbita², anunciando el comienzo del fin de la política cultural fascista.

Lo característico de estos jóvenes artistas era su dispersión en grupos activos en las principales ciudades italianas. Todos buscaban superar el autarquismo de la cultura oficial y aprender del arte europeo cuanto más pudieran, pero de distintos modos: refugiados en un postimpresionismo intimista tardío, en el caso de los turineses; o, como en la variada y marginal Squola romana, a través del expresionismo crítico y social de Scipione (Gino Bonichi), en el sentido racional y constructivo de Mario

1 Aligi Sassu: *Fusilamiento en Asturias*, 1935. Colección privada. (© Aligi Sassu, VEGAP, Madrid, 2016).

2 Aligi Sassu: *España, 1937, 1939*. Fondazione Aligi Sassu e Helenita Olivares, Lugano. (© Aligi Sassu, VEGAP, Madrid, 2016).



2

Mafai y las chagallianas, aunque perturbadoras escenas de Antonieta Raphäel.

A mediados de la década, tras algunos encuentros en las exposiciones del Régimen estos artistas comienzan a converger en un estilo cada vez más homogéneo y crítico³. Surge entre ellos una base común que combina la simplicidad de los temas de los turineses con las técnicas expresivas de los romanos. En 1938, aparece el primer antecedente directo del arte que dominará la escena italiana de posguerra: el grupo *Corrente* de Milán, originado en el periódico de la juventud fascista *Vita giovanile*, que al año pasa a ser llamado *Corrente di vita giovanile* y suprime los símbolos fascistas de la portada. En 1939 se convierte en *Corrente* y publica textos de Sartre, T. S. Eliot, Lorca, Hemingway, Kafka y Joyce. Su primera exposición de pintura tiene lugar en marzo de 1939. La segunda, en diciembre de ese año con los romanos Mafai, Giuseppe Santomaso y Fausto Pirandello⁴.

Corrente reivindicaba la apertura del arte italiano al modernismo internacional. Aunque también buscaba responder a la cuestión social del arte moderno –y el problema de la marginalidad de las vanguardias– que se había suscitado en la década anterior en Italia y también en Europa de distintos modos. Pretendía acompasar la renovación estilística con un lenguaje basado en la figuración distorsionada expresionista para asegurar el máximo impacto ante un tipo de espectador lo más amplio posible, con el objeto de mover conciencias, contribuir a una renovación artística que se trascendiese en una renovación social.

REVOLUCIÓN Y GUERRA EN ESPAÑA

Aunque los temas contemporáneos de la política italiana no podían ser tratados, la convulsa situación en España se em-

pleaba en numerosas ocasiones como modo de mostrar y propagar afinidades casi en tiempo real. En general, denunciando la violencia y la represión e incitando a la solidaridad con personajes sufrientes y oprimidos, alejados de los héroes del arte fascista. Un ejemplo temprano es *Fusilamiento en Asturias* (1935) de Aligi Sassu (fig. 1). El contraste cromático y la distorsión expresiva busca transmitir toda la intensidad emocional de un episodio de violencia ejemplar y bien conocido por la opinión pública italiana: la represión de la revolución de los mineros asturianos en 1934. *España, 1937* (1939) (fig. 2), también de Sassu, representa en términos similares una escena de violencia militar sobre víctimas inermes, inequívocamente contrapuestas a sus ejecutores mediante la simplicidad de la composición en dos mitades subrayadas por el colorido. *Fusilamiento en el campo* de Renato Guttuso, ese mismo año, recrea la ejecución de Federico García Lorca en términos similares. Ambas obras muestran ya una evolución estilística que busca progresar de la mera protesta emotiva, con un sentido más constructivo que transmite una meditada elección moral (fig. 3). En el *Fusilamiento* de Sassu de 1935, los reconocibles uniformes de la Guardia Civil acompañan siniestramente a la figura sansebastianesca del minero condenado. En el de Guttuso de 1939, la ejecución de Lorca se representa con una combinación estridente de blancos y rojos que todavía da a la pintura un aire de melodrama. Pero la agitación compositiva se reduce al mínimo, como en *España, 1937*, y el cuadro queda dividido en dos partes claramente diferenciadas en un esfuerzo de síntesis formal: distinguir los verdugos y las víctimas y representarlos como metáforas para la reflexión sobre la violencia y la maldad, abstrayéndolos del dato periodístico; despojándolo de todo lo alusivo al acontecimiento real, como símbolos políticos o referencias explícitas a España.



3 Renato Guttuso: *Fusilamiento en el campo*, 1939. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma. (© Renato Guttuso, VEGAP, Madrid, 2016).

4 Pablo Picasso: *Guernica*, 1937. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. (© Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2016).

3

EL GUERNICA Y MÁS ALLÁ

Corrente carecía de criterios estilísticos más allá del interés genérico por la figuración distorsionada emotivamente y la intención de reunir a quienes pretendían oponerse al fascismo cultural con un arte comprometido, moderno y popular. Algunos de sus miembros habían tenido ocasión de conocer el *Guernica* (fig. 4) en el Pabellón Español de la Exposición Universal de 1937 en París, que en este clima les había supuesto una verdadera revelación⁵. Después, la II Guerra Mundial empuja definitivamente al grupo –y al conjunto del arte joven– hacia el antifascismo explícito y un tipo de obra de arte que, por emplear las palabras de

Mafai, fuese “un hecho moral y social y también de propaganda”⁶. Entre diciembre de 1942 y enero de 1943, Morlotti y Ernesto Treccani redactan el primer antecedente teórico del arte italiano de posguerra, el *Primo manifesto di pittori e scultori*, declarando el fin de la crítica artístico-política afectada y confusa que, tras el *Guernica*, se tornaba en rechazo explícito del Régimen:

El dolor y el misterio se han transformado en deseo de luchar: en la voluntad humana reside su carácter y su destino. Solo reconocemos nuestro amor y nuestro odio. Picasso ha puesto de manifiesto esta cuestión con el *Guernica*: Vemos a Picasso como el ejemplo más



4

auténtico de quienes han invertido todo en la vida y no queremos convertirlo en una academia. Reconocemos en Picasso la superación del intimismo y el personalismo del artista expresionista. Vemos en las telas 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’.

El *Primo manifesto* presentaba las premisas de un nuevo arte político sin exigir ningún sacrificio formal, aunque subrayaba que el objetivo del arte contemporáneo era su realización social. Para Morlotti y Treccani, el *Guernica* suponía el giro comprometido del arte moderno que superaba el individualismo precedente o, mejor, una nueva etapa del modernismo que resolvía la contradicción entre libertad artística y política. Con esta obra, Picasso se unía a la lucha antifascista como ciudadano y como artista al mismo tiempo. No por renegar de su pasado supuestamente “burgués”, sino como resultado de una evolución desde los fundamentos mismos del modernismo.

ENTRE PARÍS Y MOSCÚ

El debate sobre hasta qué punto el arte debería implicarse en luchas políticas, y hasta qué punto las luchas políticas deberían determinar el modo de hacer arte, fue pronto motivo de polémica en *Corrente*. Y ello por el compromiso del propio Picasso con la República Española y –a partir de 1944– con el Partido Comunista. A medida que avanzaba la Guerra Mundial y aumentaba la probabilidad de la derrota de Italia, también crecían los partidos antifascistas clandestinos y sobre todo el PCI, que, con el armisticio y la posterior ocupación alemana, se convertiría en la columna vertebral de la Resistencia, no solo en el plano político-militar, sino también cultural. Tras la Guerra, el PCI combinaba una poderosa estructura capilar con un siste-

ma de publicaciones, exposiciones, programas de mecenazgo, etc., que convirtió la “cultura comunista” en un sector fundamental de la cultura italiana. Prácticamente todos los artistas jóvenes tenían carné del partido o sus organizaciones afines. En su extensa red de asociaciones, sindicatos y cooperativas, con cientos de miles de afiliados, encontraron un nuevo público y nuevos motivos de inspiración. También entraron en contacto con el realismo socialista, que había aparecido a principios de los años treinta separado del tronco principal del arte moderno europeo. Aunque muchos en Italia, afines a la URSS en otros ámbitos, pensaban que su intolerante antimodernismo significaba un callejón sin salida: que no se podía hacer “buen arte” si uno no es artista, sino político. El conservadurismo técnico podía ser un argumento para la transmisión de consignas comprensibles a una audiencia obrera y campesina; pero no estaba justificado desde el punto de vista artístico y caía demasiadas veces en la simpleza ilustrativa. En este sentido, la influencia de Picasso proporcionó a los artistas italianos una seña de identidad que los distinguía de sus colegas en la URSS. Mario De Micheli, por ejemplo, reiteraba que el compromiso social del arte moderno debería entenderse como la culminación de su propia lógica, no por la subordinación a una ideología, y recomendaba a los artistas italianos no someter sus obras a consideraciones extra artísticas a priori que limitasen sus posibilidades expresivas “[...] si no queremos caer en el error del realismo socialista”⁸.

Si el expresionismo se había valorado durante la dictadura fascista como “arte de oposición”⁹, con la paz y la democracia retornaba el optimismo. La sociedad italiana se aprestaba a emprender la reconstrucción del país sobre bases nuevas. Entonces el cubismo se convirtió en el principal tema de debate, mientras el expresionismo acabó siendo percibido como una respuesta individual y emocional a las penalidades del pasado



5

que ya no estaba a la altura de los tiempos. El pintor Gabriele Mucchi explicaba en su columna de *Il Calendario del Popolo*, que “el cubismo [...], al poner la razón sobre la sensibilidad, evoluciona hacia un nuevo clasicismo”¹⁰.

Aunque, en términos de producción y mercado, seguía exhibiendo debilidades considerables desde la perspectiva de la izquierda: era practicado y apreciado solo por un número reducido de “expertos” y, a partir de los cuarenta, comenzaba a perder su carácter polémico y distribuirse como mercancía de lujo para coleccionistas pudientes. El éxito de Picasso con el *Guernica* se debía en parte a haber roto con los canales de distribución de la obra de arte moderno a través de galerías y marchantes y producir, más que un lienzo, un mural portátil para espacios públicos y contemplación colectiva.

Con la Guerra Civil, esa difusa atracción por lo popular, idealizada y sentimental, del Picasso de la Primera Postguerra, se torna en violencia exacerbada, en una inequívoca toma de posición que deja atrás la delicada aunque inquietante ambigüedad de los minotauros, la tauromaquia y las escenas de pintores y modelos. En *Sueño y mentira de Franco* (1937), desencadena toda la agresividad de su imaginación contra el general sublevado en un giro muy significativo: “En toda mi obra reciente, manifiesto claramente que aborrezco la casta militar que ha sumido a España en un océano de dolor y muerte”¹¹. Con estos grabados, Picasso asume nuevas tareas como artista, busca incidir sobre los acontecimientos. Suponen el antecedente directo del *Guernica*.

GUERNICA

Achille Bonito Oliva ha descrito el *Guernica* como un ejemplo de “cubismo socialista”¹², donde el interés por la popularidad de la pintura y el contenido político se sobreponen a la experimentación formal:

Como en publicidad, la imagen al servicio del mensaje prevalece sobre el diseño [...]. El horror ante los acontecimientos violentos prevalece sobre la actitud experimental de las grandes vanguardias históricas. [Después del *Guernica*], los artistas ya no se consideran a sí mismos simplemente como miembros de un movimiento cultural, sino como miembros de una humanidad ampliada que reclama una respuesta ante acontecimientos que nunca pertenecerán al pasado, sino que representan una constante amenaza¹³.

No obstante, esta obra parece plantear la cuestión del antifascismo, asumido en *Sueño y mentira de Franco*, bajo la luz del

anterior compromiso de Picasso con la objetividad de la representación y la reflexión sobre el modo de representar. Ciertamente, incita al rechazo de la violencia y a la solidaridad; pero los bocetos muestran cómo Picasso fue eliminando progresivamente los símbolos políticos explícitos, por ejemplo el saludo comunista del guerrero derrotado (fig. 5), para que la versión final alcanzase un nivel de abstracción que trascendiese el mero dato histórico, planteando un problema humano esencial¹⁴. El antifascismo en conexión con la guerra Civil Española solo aparece de manera alusiva e incluso, se podría pensar, de modo aún complicado de entender y difícilmente popular en comparación con la claridad de otros exponentes contemporáneos de arte político¹⁵.

El *Guernica* implica, así, una síntesis general del modernismo picassiano desde la perspectiva del contenido social comprometido, característico de la época barcelonesa y los periodos azul y rosa, y su innovación expresiva formal, característica del cubismo¹⁶. Giulio Carlo Argan afirmaba por ello que “Picasso es el artista que representa el papel de gran clásico, es un abanderado del nuevo arte que todavía consigue hacer una obra maestra de pintura histórica”¹⁷. De Michelli añade que, con el *Guernica*, “concluye positivamente el periodo de las vanguardias. Significa una recapitulación incomparable de los principios formales y continuistas. A partir de entonces, las cuestiones que encaran los artistas ya no pueden ponerse en términos meramente vanguardistas. Por el contrario, esas cuestiones parecen tender a su superación”¹⁸.

Morlotti y Treccani habían producido una interpretación similar en el *Primo manifesto* de 1943, que hacen más explícita en un *Secondo manifesto di pittori e scultori* al año siguiente, también llamado *Oltre Guernica* (Más allá del *Guernica*). Aquí subrayaban que el *Guernica* era ya, para ellos, una obra fronteriza. Solo el punto de partida vacilante del nuevo arte que pretendían promover: “encontramos en el *Guernica* las primeras «señales» de una clase que empuja a la vieja sociedad a la destrucción (venganza y revolución) [...]. Nuestra contribución a Picasso consiste en proceder más allá de la ruptura que ha provocado con su obra [... Somos] trabajadores de las artes en la fábrica socialista del porvenir”¹⁹. El mismo 1944, el diario co-

munista *L'Unità* organizó en Roma una exposición de *Arte contro la barbarie* que sirvió de punto de partida a un amplio grupo de artistas en la órbita de *Corrente* y los manifiestos de Morlotti y Treccani: la *Nuova Secessione Italiana*, fundada entre finales de 1945 y principios de 1946. En 1947, toma el nombre de *Fronte Nuovo delle Arti* para enfatizar su compromiso social y político y estrechar las relaciones con el PCI²⁰.

La consecuencia directa del *Secondo manifesto* fue la tendencia a articular la producción artística con la política de forma aún más explícita que en el propio *Guernica*. Guttuso, escribiendo en 1944 sobre la relación entre modernismo y socialismo, afirmaba que lo característico del arte bajo el capitalismo era su autonomía relativa, es decir, formal. Pero “pensándolo mejor, ¡Qué libertad más pobre! La libertad de colocar dos ojos en el mismo lado de la cara, la libertad de pintar un caballo verde o un desnudo azul”²¹. En su opinión, los artistas italianos se habían implicado con el fascismo de diferentes modos: convirtiéndose en propagandistas del Régimen, pero también pensando que no tenían nada que ver con la política y retirándose a los contenidos íntimos y a la investigación de las formas puras. Ambas opciones parecían a Guttuso históricamente regresivas. Pero, a diferencia del fascismo cultural, el *Guernica* había mostrado que el modernismo “decadente” contenía en sí mismo la posibilidad de su superación histórica. Por eso, en palabras de Guttuso, los artistas antifascistas italianos “se acercaron a una cultura que no les satisfacía, pero que, aun así, era expresión de su sociedad y conservaba elementos para la revuelta y el cambio que podrían usarse en el futuro para una renovación real”²². A la luz de su bagaje modernista, Picasso no era para Guttuso “el pintor del futuro”²³. Pero sí una piedra angular de la renovación socialista del arte que ellos buscaban emprender. Al respecto avisaba que su superación no podría tener lugar de forma autoritaria y simplista, sustituido por ejemplos casi inexistentes de supuesto arte socialista:

[...] la cultura proletaria no nace de la nada [...]. Nosotros combatimos los lugares comunes [...]. Mientras tanto, denunciamos una crisis profundamente enraizada en nosotros; y pensamos que es insuficiente nuestra insatisfacción con una cultura que obliga a oponer los deberes culturales a la defensa de los principios [...]. El arte no puede ser un

espectador pasivo [...]. Esto es lo que hemos aprendido hasta ahora. No es mucho, pero llevamos ventaja a quienes no lo saben²⁴.

En esos años se sucedían interpretaciones similares. En 1946, Morlotti resumía la dinámica histórica del modernismo hacia el *Guernica* y el arte socialista en una “Carta abierta a Picasso” publicada en la revista *Numero*:

El punto de partida del fauvismo y el cubismo es tomar el objeto como base para representar una realidad exterior. Estos movimientos representan los polos opuestos de la búsqueda del equilibrio entre sujeto y objeto. El fauvismo implica la búsqueda del estado emotivo personal bajo la sugestión del color. [...] El cubismo consiste en la búsqueda del aspecto estructural [...]. Con el *Guernica*, el sujeto y el objeto, la naturaleza y el hombre ya no son entidades contradictorias, sino que se identifican en una realidad colectiva última. [...] En el *Guernica*, tiene lugar la fusión entre individuo y sociedad a través de la negación relativa de la perspectiva individual del artista. [...] Se abre el camino del arte colectivo. Esa es la lección del *Guernica*²⁵.

Morlotti presentaba una lectura de la historia del arte del siglo XX hasta la II Guerra Mundial, concebida como la escena de una pugna del modernismo contra el academicismo que se saldó sin vencedores: “la deificación de la pura contingencia y la pura voluntad condujo al suicidio del individualismo, la deificación de lo eterno llevó a la muerte estatuaría de la academia”²⁶. Pero al fin se había alcanzado:

Una nueva era cuya primera contribución en la pintura es el *Guernica*. Es solo la primera página, pero decisiva. Se ha superado el mito del “individuo”, de la “naturaleza”, de la “razón”. Se inicia una nueva iconografía: la iconografía de una nueva realidad. En busca del nuevo hombre, el cubismo sale de su adolescencia; salta a la escena de la vida, evoluciona desde las experiencias científica y sentimental. Puñal, lámpara, ventana y toro ya no son solo un puñal, una lámpara, una ventana y un toro. Son imágenes, estímulos. Estos objetos ya no pasan por los ojos, el cerebro el corazón de un individuo. Son la voluntad, la verdad y la realidad de una sociedad: son un punto común de encuentro²⁷.

Morlotti buscaba en Picasso un arte fundador simultáneamente popular, comprometido y moderno. Un tipo de “sentido común” que captase “la verdad y la voluntad” de la sociedad por la vía de la sensibilidad. Aunque aún había diferencia entre el *Guernica* y la obra de artistas como Morlotti, que, dos años antes de escribir esas líneas, había tomado distancia de Picasso proclamándose no artista sino “trabajador de las artes en la fábrica socialista del porvenir”²⁸. Más voces afirmaban que, en cierto modo, el *Guernica* aún era arte del pasado: de una época difusamente antifascista que debía ser superada para estar a la altura del nuevo momento de construcción del socialismo. Giulio Carlo Argan reconocía que la obra había supuesto un momento decisivo, pero ahora los artistas debían ocuparse de tareas más concretas:

En el *Guernica* Picasso imbuje la forma abstracta de un contenido humano [...]. Además el drama no tiene lugar en un espacio o tiempo

concreto, sino que se repite, con la misma violencia, cada vez que alguien se pone delante y se siente atraído por el peligro del vacío, zarandeado por ese mundo que estalla [...]. La pintura de Picasso es todavía una metafísica: su intención consiste en aislar mediante el dibujo una idea que no es la idea de nada sino [...] el signo distintivo de la conciencia. Al hacerlo delinea, fuera de toda realidad posible, la “forma” del espíritu humano²⁹.

Si bien se había abierto un nuevo camino, según Argan el ejemplo de Picasso no podía reducirse a una fórmula: “los artistas italianos saben perfectamente que, hoy día, la pintura para existir debe ir más allá de Picasso. Construir una vida moral”³⁰. Aunque, a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, con el inicio de la Guerra Fría, los discursos sobre el arte socialista como resultado de la evolución del modernismo se hacían cada vez más ásperos respecto a quienes se resistían a “evolucionar”. Para 1950, Mucchi escribía en *Il Calendario del Popolo*:

El *Guernica* no era una obra de arte realmente popular. Ejerció mucha influencia sobre los círculos de la vanguardia intelectual [... Pero los trabajadores] defendían a Picasso y al *Guernica* solo porque el *Guernica* era antifascista [...]. El arte de Picasso tiene una historia que ahora termina: el ciclo de las guerras capitalistas y las contradicciones del capitalismo. Él pinta la historia de esas contradicciones, sus propios fantasmas y su intelectualismo. Pero nosotros trabajamos para una nueva civilización y un nuevo arte. En este sentido, Picasso ya no nos ayuda. Por el contrario, representa un obstáculo³¹.

Si algo podía salvarse de Picasso era su obra de contenido político explícito, cuando “tomaba partido claro del lado de los humildes contra los poderosos; y de los amantes de la paz contra los belicosos”³², como en la *Paloma de la paz* realizada para el Congreso de Partisanos por la Paz de 1950. *Masacre en Corea* (1951) parece indicar que, por entonces, Picasso se encontraba cómodo con esta interpretación. A la manera de los *Fusilamientos* de Goya, no es posible “no entenderla”. Más que novedoso, el estilo es del todo reconocible. Las deformaciones estilísticas solo enfatizan el mensaje y mueven a la denuncia del uso de la tecnología militar contra la gente inermes.

PICASSO EN LA BIENAL DE VENECIA

Al Picasso comprometido e implicado se contraponía en Italia una imagen de Picasso científico y racionalista que se distanciaba críticamente de los acontecimientos del mundo. En primer lugar, el arte italiano había seguido un curso diferente al francés de entre los años veinte y cuarenta. Allí el modernismo se había desarrollado de manera “histórica”. En Italia, tras un periodo prolongado de aislamiento relativo, los artistas recibieron simultáneamente una gran cantidad de información sobre el arte moderno en general. La eclosión de exposiciones y premios después de la guerra y la facilidad para viajar a los centros artísticos europeos ampliaron enormemente y en muy poco tiempo la gama de posibilidades expresivas al servicio de los artistas³³.

Argan, Morlotti, Treccani y Guttuso promovían una interpretación del cubismo como punto de partida de un nuevo periodo socialista en el arte. La expresión de una nueva humanidad. Por el contrario, Lionello Venturi subrayaba su neutralidad desde el punto de vista moral. En su opinión Picasso no promovía ninguna política o visión del mundo alternativa, sino que ofrecía al espectador campos abiertos para la actividad del ojo y de la mente: “la disección de un objeto en partes y su disposición cubista son intentos de sugerir una visión desde todas las partes del objeto. El resultado es, por supuesto, que falta la percepción del objeto como tal y es necesaria una interpretación por la imaginación”³⁴.

Venturi escribía estas líneas en 1946, el año de su regreso del exilio en Estados Unidos, donde había entrado en contacto con las tesis de Clement Greenberg sobre la historia del arte moderno como historia de la purificación del contenido extra artístico hacia la abstracción. Sin embargo, Picasso se había afiliado al Partido Comunista Francés en 1944 y, en 1948, acudía a la Bienal con un catálogo escrito por su camarada Guttuso –que por su parte exponía pintura política postcubista en la sala del *Fronte Nuovo delle Arti*– (fig. 6)³⁵. Dado el clima cultural italiano de la posguerra, la opinión pública identificó inmediatamente a Picasso como el líder de los artistas del Fronte, a pesar de que sus obras expuestas eran anteriores a 1914 y ninguna de ellas trataba temas políticos. A Braque, sin embargo, se le concedió el Primer Premio de la Bienal. En *La Gazzetta* de Livorno, Venturi distinguía la genuina y profesional labor de Braque del comunismo picassiano: “Picasso es un aventurero superdotado; Braque es un tranquilo burgués francés que ha trabajado toda su vida para desarrollarse como artista”³⁶.

Leonardo Borghese escribía en *Il corriere della sera* que la pintura italiana se había “dividido en dos” a consecuencia de las dos interpretaciones del cubismo ofrecidas en la Bienal³⁷. Por otra parte, la organización intentó evitar la polémica sobre Picasso declarándolo fuera de concurso, como si fuese un maestro retirado, lo cual no hizo más que complicar la situación. A Raffaele De Grada le parecía que el “Partido de la Pintura Pura” había sido el vencedor de la Bienal³⁸. En disputa con Venturi, Guttuso alegaba en el catálogo de Picasso que “la lección cubista, recibida acriticamente, conduce al formalismo [...]. La obra de Picasso muestra el verdadero objetivo del arte, que es abrir un debate que no es entre lo abstracto y lo concreto, o sobre lo figurativo y lo no figurativo, o sobre formalismo y naturalismo, sino entre valores humanos y antihumanos, entre «bien» y «mal»”³⁹.

Mucchi también negaba que Picasso hubiese abjurado de su producción anterior solo para repartir propaganda visual al servicio de sus aventuras políticas. Más bien continuaba su programa cubista de alcanzar un conocimiento más profundo de la realidad que el de la pintura convencional. Este compromiso significaba que el artista debía representar las fuerzas sociales progresistas en movimiento y evolucionar a su compás. La deconstrucción formal de anteguerra era la expresión de la cri-

sis de la sociedad burguesa y de una vanguardia de oposición. Pero, en la era de la democracia de masas, la recomposición figurativa del cubismo significaba su voluntad de ser “popular”, el compromiso con los objetivos sociales de la mayoría. Si los artistas tomaban el cubismo como una “estética inmutable” y no según su dinámica histórica, se arriesgaban a crear una nueva academia. Mucchi pensaba que Guttuso era el artista italiano que había aprendido mejor esta lección: “su mérito estuvo en no dejarse seducir por el arte abstracto intelectualista y no caer en soluciones formales simplistas”⁴⁰.

En línea con la interpretación del *Guernica* en el ámbito de *Corrente*, Guttuso presentaba un esquema de la historia del arte moderno que comenzaba con la polémica abierta por Cézanne contra el impresionismo tras la invención de la fotografía, capaz de representar la realidad mejor que la pintura. Esto forzó a los artistas a concentrarse en los modos de mirar más bien que en la realidad misma. Pero –añadía Guttuso– la forma pura, “bella, autónoma y expresiva por sí misma”, no podía convertirse en el único tema del arte sin caer en un reduccionismo injustificado. Así, él mismo se ponía la tarea de alcanzar una síntesis que, tras la experiencia de la abstracción, el cubismo y el expresionismo, retornase al realismo concebido como el modo histórico en el que el hombre vive su realidad y hace de ella el campo de su actividad. Solo Picasso parecía haber alcanzado tal síntesis hasta el momento, “siendo también el único pintor moderno que ha mantenido en su pintura los objetivos de la pintura antigua [...]. La pintura no es solo forma o solo contenido, no solo gusto, no solo orden, construcción, o simplemente dibujo o color. Es todo ello al mismo tiempo”⁴¹.

Venturi defendía la calidad técnica desinteresada frente al intento de articular el fenómeno artístico con el contexto social y su movimiento histórico. Pensaba que introducir política en el arte “solo puede conducir a la desintegración de la libertad y la espontaneidad”⁴². Argan replicaba que el arte social contemporáneo no era cuestión de preferencia, sino de necesidad histórica. En la Segunda Posguerra, ser europeo significaba reconocer que la Europa que había producido el modernismo crítico y autónomo había dejado de existir trágicamente bajo el fascismo. La guerra había mostrado su debilidad al oponerse a la violencia y a las dictaduras que, conscientemente y en la práctica, destruyeron precisamente esos valores culturales mediante deportaciones, ejecuciones y campos de concentración. Para Argan, quienes no tomaran una posición clara contra el fascismo, solo empleaban la cultura moderna para construir barricadas dialécticas ante el colapso de sus esquemas de valores:

No ignoran las trágicas contradicciones de la cultura que defienden, pero su erudición les garantiza un pasaje por el estrecho de esas contradicciones. Quieren que esa cultura sobreviva porque les proporciona cierta tranquilidad mental [...]. Están felices de descubrir que esa peligrosa cultura no lastima o destruye su “personalidad”. En su *petite sensation*, consiguen encontrar la prueba irrefutable de su propia existencia⁴³.

FORMA 1

En la sala del Fronte en la Bienal de 1948 exponían también representantes de una novísima generación: el grupo Forma 1⁴⁴. Marxistas polémicos y miembros del PCI, estos artistas participaban de la bohemia de la Roma de posguerra con un estilo de vida sospechoso para el sencillo obrerismo familiar de la mayoría de los comunistas. Ajenos a la influencia de la Scuola Romana, reivindicaban el “formalismo” como cura ante el psicologismo expresionista y la subordinación del arte a otras disciplinas intelectuales. Su manifiesto declaraba: “Nos proclamamos formalistas y marxistas, convencidos de que los términos ‘marxismo’ y ‘formalismo’ no son irreconciliables, especialmente hoy, cuando los elementos progresistas de nuestra sociedad deben mantener una posición ‘revolucionaria’ y de ‘vanguardia’, en lugar de acomodarse en el error de un realismo conformista y caduco [...]”⁴⁵.

Forma 1 contemplaba una renovación técnica inspirada en el arte abstracto europeo y en particular la obra de Picasso y Braque de principios de siglo, el cubofuturismo y el suprematismo ruso, además de ejemplos tempranos de las explicaciones divisionistas del carácter construido de la percepción en Pellizza Da Volpedo y sus desarrollos en Balla y Boccioni. También buscaba el enfrentamiento crítico con las prácticas artísticas dedicadas a la ilustración de valores éticos y políticos. A diferencia de las tendencias de los años treinta, estos artistas no concebían la abstracción como forma histórica y social de la realidad, sino como exposición del carácter manufacturado de la experiencia. Como abanderada de la libertad artística y antídoto revolucionario contra las ideologías. Se inspiraban, según su manifiesto, “en la forma del limón, no en el limón”⁴⁶; postulando que el signo pictórico mantenía una relación arbitraria con su referente. La forma se presentaba como producción humana y no como inherente al objeto. Como explicaba Argan, Forma 1 buscaba “plantear *ab ovo* el problema del arte como actividad del espíritu, esto es: formular una nueva estética”⁴⁷. La dehistorización del arte tenía lugar desde una perspectiva antimetafísica y universalista al mismo tiempo. De un universalismo derivado del rechazo a las melodramáticas y contingentes llamadas a la acción: “este arte no se constituye con un objetivo social (lo cual induda-

blemente supone una conciencia plena de la historia). Más bien intenta definir las condiciones de la conciencia social humana, su modo de estar en la realidad y los límites de su horizonte”⁴⁸.

La reflexión de Forma 1 sobre los límites históricos de la experiencia humana de estar-en-el-mundo postulaba que la sociedad y el yo estaban controlados por sistemas de representación que limitaban lo que se percibía como posible. El compromiso político del arte se concebía como una diagnosis liberadora a través de la revelación del modo en el que operaban esos sistemas. De este modo, pensaban armonizar el marxismo y el modernismo. No transmitiendo edificantes ejemplos de lucha social, sino a través de formas autónomas que actuaban sobre el espectador cuestionado sus esquemas perceptivos y predisponiéndolo a una experiencia más lúcida. Así polemizaban con los fundamentos mismos de *Corrente*, la *Nuova Secessione* y el *Fronte Nuovo delle Arti*, cuyos artistas buscaban representar más bien la evidencia emocional y racional de sus convicciones políticas. Las tesis del *Oltre Guernica* de Picasso como artista de frontera entre el modernismo crítico y el socialismo constructivo era rechazada por limitar las posibilidades del cubismo en el campo de la investigación formal. Ello es patente, por ejemplo, en la serie *Ruinas de Varsovia* (1949-50) de Giulio Turcato, que rememora la cruel represión nazi de la sublevación de la ciudad en 1944 (fig. 7). Este acontecimiento tuvo un gran impacto en la opinión pública de la época, como, en su momento, la revolución de los mineros asturianos o la Guerra Civil Española. Aunque en este caso Turcato lo emplea como excusa para una reflexión sobre el “arte de protesta” que se había multiplicado en Europa tras el *Guernica*. Las imágenes de las ruinas de la ciudad se tratan como impresiones visuales privadas de la emotividad que se le asociaba por entonces. No hay narrativa reconocible, solo impresiones de ritmo y color. Aunque la relación que establece Turcato entre el tema y los medios de expresión evita que la obra se convierta en mera decoración, tampoco sirve como instrumento político porque no busca provocar ninguna respuesta emocional controlada en el espectador. Más bien lo invita a reflexionar sobre el modo en el que se trataba por entonces este episodio.



6

CONCLUSIÓN

Entre los artistas comunistas italianos de posguerra, la gama de recursos expresivos producidos por las vanguardias del primer tercio del siglo XX fue integrada con un programa artístico que buscaba representar la realidad social de forma compleja y fidedigna e incidir sobre ella. No como realidad exterior, objeto de una figuración ingenua, sino como concepción global del mundo y de la vida, constituida objetivamente de manera histórica y social. La incongruencia radical entre expresión y realidad, que era lo que el primer cubismo y las vanguardias anteriores a la I Guerra Mundial habían expuesto, se fue poco a poco transformando en destreza técnica para la representación y la intervención “vívida” en los acontecimientos mediante un lenguaje popular y comprensible, capaz de comunicar con una audiencia de masas.

Este humanismo historicista militante coincidía con las tesis de Antonio Gramsci del intelectual orgánico (que desde su pro-

pia condición comprometida con la verdad percibe la realidad del movimiento histórico y social y se alía con las fuerzas del progreso) que por entonces promovía el PCI. Propugnaba un arte “civilizador” que, inspirado en el *Guernica*, produjo algunos resultados apreciables, sobre todo hasta finales de los años cuarenta cuando, con la Guerra Fría, todo giró hasta la división uniforme del mundo en bloques sostenidos por poderosos aparatos de propaganda.

En este contexto, la influencia del Picasso más politizado sobre el arte italiano de posguerra pone de manifiesto cuestiones notables para una caracterización precisa de la relación entre arte y poder. Ciertamente, al poner la cuestión política como problema artístico, Picasso modifica una situación; influye sobre el conjunto del arte de los años treinta y cuarenta. Pero el equilibrio entre el contenido político y la solución formal ya aparece en el *Guernica* de forma claramente inestable. Esta obra, desde los bocetos a la versión final, parece un titánico ejercicio



7 Giulio Turcato: *Ruinas de Varsovia*, 1948. Galleria Comunale d'Arte Moderna, Roma. © Giulio Turcato, VEGAP, Madrid, 2016).

de purificación a través del estilo de una pasión (civilizadora) desbordada. Por ello, junto a un gesto de protesta, es también una radical afirmación del arte.

Picasso nunca realizó otra obra política tan ambiciosa. Era previsible que ir *oltre Guernica* tampoco lo lograra. Sí que podía servir de aval teórico a un tipo de artista vacilante que, en los duros años del fascismo, se preguntaba acongojado si era, realmente, miembro activo de una historia que le ignoraba. Igual que el intelectual orgánico “superaba históricamente” el concepto de “intelectual tradicional”, los picassianos comunistas se presentaban en gran medida como “superadores” del modernismo, asegurando a los artistas un papel social, más allá de las formas libres que producían y que por entonces consideraban irrisorias.

Aunque este planteamiento, en torno al cual el PCI fue capaz de aglutinar a la mayoría del arte italiano de posguerra, se fue poco a poco convirtiendo en otra cosa: Morlotti cuenta que el responsable de la Comisión Cultural del PCI, Emilio Sereni, le había increpado en una ocasión: “¿no veis a los seguidores de Pío XII invadir Italia con sus santitos? ¿Por qué entonces no os esforzáis también vosotros en crear figuras que cualquiera pueda comprender?”⁴⁹ Al final, muchos creyeron que hacer coincidir libertad artística y política suponía lanzarse sin reservas al combate por la humanidad y comulgar pincel en ristre con la emancipación de todos los oprimidos que desde la larga noche olvidada de las rebeliones de esclavos luchan por un poco de

luz humana. Así obviaban cuestiones artísticas fundamentales a propósito y terminaron por no producir más que estampas.

El concepto de intelectual orgánico promovido por el PCI a partir de la obra de Gramsci se difundió durante la posguerra mediante compilaciones y selecciones que promovían una interpretación en consonancia con la política general del partido a costa de cierta simplificación, orientada a propiciar el encuadramiento de la heterogénea intelectualidad antifascista en una organización política fuertemente centralizada⁵⁰. Los *Cuadernos de la cárcel* completos y ordenados cronológicamente no aparecieron hasta 1975, y en ellos se incorporan pasajes inéditos donde Gramsci contraponen la dimensión “civilizadora” del arte (y el intelectual orgánico) a aquella estrictamente estética⁵¹. Añade que, desde esta perspectiva, el interés político del arte –que puede ir ligado al elemento técnico, como modo de hacer comprender el contenido del modo más inmediato y dramático–, no es necesariamente artístico. Tampoco “no artístico”, sino artísticamente indiferente. No tiene relevancia estética. Pertenece al ámbito de la historia de la cultura y debe evaluarse solo desde este punto de vista. Como subraya la crítica de Forma 1 al comunismo picassiano de posguerra auspiciado por el PCI, el arte es político como arte, pero no como “arte político”. La expresión estrictamente artística no puede servir a causa alguna porque carece de articulación lógica con el momento histórico en el que aparece. Se relaciona con la historia, pero bajo la forma de la ahistoricidad, exponiendo el persistente cortocircuito estructural entre representación y realidad. Ese espacio vacío que es el espacio de la libertad. ■

• NOTAS •

- 1 Por ejemplo el Premio Cremona, organizado por Roberto Farinacci; la revista antisemita *Quadrivio* de Telesio Interlandi; los diarios *La difesa della razza* e *Il Tevere* (este último publicó una lista de artistas degenerados en 1938 que incluía, entre otros, a Marinetti, Carrà, De Chirico, Cagli, Severini, Fontana y Terragni. Véase P. Cannistaro, "Fascism and Culture in Italy, 1919-1945", en E. Braun (ed.), *Italian Art of the 20th Century. Painting and Sculpture 1900-1988*, Prestel-Verlag y Royal Academy of Arts, Múnich y Londres, 1989, pp. 147-154.
- 2 Como el ministro de Educación Giuseppe Bottai. La Oficina de Bellas Artes dependía de su ministerio. También dirigía la revista *Primato* y organizaba el abierto y polémico Premio Bergamo. Véase V. Fagone, "Da Bergamo a Bergamo, due stagioni di un premio di pittura", en AA.VV., *Il 1950, premi ed esposizioni nell'Italia del dopoguerra, XX premio nazionale arti visive città di Gallarate*, Nicolini Editore, Gallarate, 2001, p. 36.
- 3 Como la Quadriennale romana de 1935. Ese mismo año, el futurista Libero de Libero organizó una exposición en la galería La cometa de Roma con Renato Birolli y Aligi Sassu, por entonces en Milán, y los romanos Corrado Cagli y Fausto Pirandello. Véase P. Segá Serra Zanetti, *Arte astratta e informale in Italia (1946-1963)*, CLUEB, Bolonia, 1995.
- 4 Cuando la policía cerró *Corrente* en 1940, algunos artistas buscaron la protección de Bottai y participaron en *Primato* y el Premio Bergamo. También exponían en la Galleria Bottega, renombrada entonces Galleria della Spiga e *Corrente*. Véase G. Marchiori, *Il Fronte Nuovo delle Arti*, Tacchini, Venecia, 1978 y M. De Micheli, "Realism and the Post-War Debate", en E. Braun, *Italian Art of the 20th Century. Painting and Sculpture 1900-1988*, Prestel-Verlag y Royal Academy of Arts, Múnich y Londres, 1989, pp. 281-288.
- 5 Véase R. De Grada, "Corrente, una memoria di mezzo secolo", en P. C. Sandini, *Arte in Italia 1935-1955*, Edifir, Florencia, 1992, pp. 19-21.
- 6 M. Mafai, "Posibilità per un'arte nuova", *Rinascita*, Roma, 1945, vol. II, 3, p. 89.
- 7 E. Morlotti y E. Treccani, "Primo manifesto di pittori e scultori" (1944), en P. Barocchi (ed.), *Storia moderna dell'arte in Italia*, Einaudi, Turín, 1999, pp. 41-42.
- 8 M. De Micheli, (1944), "Realismo e poesia", *Il 45*, Milán, n. 1, 1946, en E. Crispolti, G. Marchiori y M. De Micheli, *Naturalismo e realismo nella primera metà del secolo*, Fabbri, Milán, 1967.
- 9 M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milán, 1996, p. 70.
- 10 G. Mucchi, "Formalismo e realismo. L'opera di Picasso", *Il Calendario del Popolo*, 64, Roma, 1949, p. 541.
- 11 Declaraciones de Picasso en 1937 con motivo de una exposición de carteles de la Guerra Civil en Nueva York, citado en P. Leighton, "Response: Artists in Times of War", *The Art Bulletin*, marzo 2009, vol. XCI, 1, 2009, p. 41.
- 12 A. Bonito Oliva, "Come Picasso realizzò la diretta", *La Repubblica*, Roma, 26/4/2000, p. 44.
- 13 *Idem*.
- 14 Para un estudio del proceso creativo del *Guernica*, desde los bocetos a la versión final, véase D. K. Simonton, "The Creative Process in Picasso's *Guernica* Sketches: Monotonic Improvements versus Nonmonotonic Variants", *Creativity Research Journal*, vol. 19, 4, 2007, pp. 329-344.
- 15 John Corbin, por ejemplo, interpreta la pintura como un alegato contra la destrucción de la civilidad y de la propia idea de España por la guerra. "La pintura representa la guerra como *civil* [...] de ahí la ausencia de un agresor. El 'enemigo' está dentro". En J. Corbin, "Images of War: Picasso's *Guernica*", *Visual Anthropology*, 13, 1999, pp. 1-21.
- 16 Leighton va más allá para relacionar la fragmentación cubista con las ideas anarquistas que Picasso había asimilado en Barcelona a través del grupo de *Els Quatre Gats* y algunos temas, como el de *Las señoritas de Aviñón*, con una actitud polémica contra el bienpensantismo pequeñoburgués. *Op. cit.*
- 17 G. C. Argan, "El arte moderno como arte popular" (1968), en F. Frantini (ed.), *Arte moderno popular*. Editorial Doble J, Sevilla, 2004, p. 28.
- 18 M. De Micheli, *op. cit.* (1996), p. 231.
- 19 E. Morlotti y E. Treccani, *op. cit.* (1944), p. 41.
- 20 Véase P. Segá Serra Zanetti, *Arte astratta e informale in Italia (1946-1963)*, CLUEB, Bolonia, 1995; J. J. Gómez Gutiérrez, *The PCI Artists: Antifascism and Communism in Italian Art*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle y Cambridge, 2015.
- 21 R. Guttuso, "Crisi di rinnovamento", *Cosmopolita*, Roma, 1944, sin paginar.
- 22 *Idem*.
- 23 *Idem*.
- 24 *Idem*.
- 25 E. Morlotti, "Lettera a Picasso", *Numero*, II, Roma, 1946, p. 40.
- 26 *Idem*.
- 27 *Idem*.
- 28 E. Morlotti y E. Treccani, *op. cit.* (1944), p. 42.
- 29 G. C. Argan, "Pittura italiana e cultura europea" (1946), en P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia*, Einaudi, Turín, 1992, pp. 55-56.
- 30 *Ibidem*, p. 56.
- 31 G. Mucchi, *op. cit.* (1949), p. 541.
- 32 Anónimo, "L'arte é un impegno serio... o un giro senza regole", *Il Calendario del Popolo*, número extra, 1/1951, p. 30.
- 33 En la primera Bienal de Venecia de la posguerra, en 1948, había exposiciones individuales de Picasso, Braque, De Chirico, Kokoschka, Chagall, Rouault, Schiele, Ensor y Kandinsky. Peggy Guggenheim también mostraba su colección que incluía Calder, Man Ray, Dix, Dalí, Ernst, Malevich y Mondrian, la mayoría perfectos desconocidos en Italia por entonces.
- 34 L. Venturi, "Considerazioni sull'arte astratta", *Domus*, XVIII, 1946, en P. Barocchi (ed.), *Storia moderna dell'arte in Italia*, Einaudi, Turín, 1999, p. 44.
- 35 R. Guttuso, "Sala L Pablo Picasso", en AA.VV., *XXIV esposizione arti visive*, Catálogo de la exposición (Venecia, varios pabellones), Giovanni Ponti y Rodolfo Palluccini (dirs.), Ente Autonomo Biennale di Venezia, vol. 1, Venecia, 1948, pp. 189-190. En el catálogo de la Bienal, Giuseppe Marchiori señalaba como base común del Fronte: "[...] la libertad en Italia trajo consigo la comprensión entre hombres divididos y desconfiados; parecía como si todos quisieran empezar de nuevo, sin pasado, y encontrar la razón de su trabajo en la solidaridad humana, negada y traicionada durante tantos años". (G. Marchiori, "Sale XXX, IX and XL, il Fronte nuovo delle arti", en AA.VV., *XXIV esposizione arti visive*, Catálogo de la exposición (Venecia, Biennale), G. Ponti y R. Palluccini (dirs.), Ente Autonomo Biennale di Venezia, Venecia, 1948, vol. 1, pp. 166-167).
- 36 L. Venturi, "Terribile confessore Pablo Picasso ci parla dei mali del nostro tempo", *La Gazzetta*, Livorno, 16/9/1948, p. 3.
- 37 L. Borghese, "Divisa in due la pittura italiana", *Corriere della sera*, Milán, 6/6/1949, p. 3. Dada su relevancia internacional, la Bienal de Venecia seguía controlada por el Gobierno democristiano, como antes por el fascista, a través de Giovanni Ponti y Rodolfo Palluccini, nombrados por el ministerio de Educación de Guido Gonella. La situación política internacional (división de Alemania ese mismo año, expulsión de los partidos comunistas de los gobiernos italiano y francés, etc.) hizo que la Unión Soviética, Polonia y Checoslovaquia boicotasen la edición de 1948.
- 38 R. De Grada, "Dio ti vede Picasso no. A Venezia ha stravinto il partito della pittura pura", *Domenica del corriere*, Milán, 15/8/1948, p. 3.
- 39 R. Guttuso, *op. cit.* (1948), pp. 189-190.
- 40 G. Mucchi, "Come si guarda un quadro", *Almanaco '49 del Calendario del Popolo*, Roma, 1/1949, p. 8.
- 41 R. Guttuso, "Osservazioni generali a proposito della XXIV biennale", *Rinascita*, Roma, 1948, vol. V, n° 6, p. 228.
- 42 L. Venturi, 1952, citado en M. De Micheli, 'Realism and Post-War Debate' en E. Braun (ed.), *Italian Art of the 20th Century. Painting and Sculpture 1900-1988*, Prestel-Verlag y Royal Academy of Arts, Múnich y Londres, 1989, p. 287.
- 43 G. C. Argan, "Pittura italiana e cultura europea" (1946), en P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia*, Einaudi, Turín, 1992, p. 57.
- 44 Giulio Turcato, Concetto Maugeri, Achille Perilli, Carla Accardi, Ugo Attardi, Mino Guerrini, Antonio Sanfilippo, Piero Dorazio y Pietro Consagra.
- 45 AA.VV., "Manifiesto de Forma I" (1947), en J. J. Gómez Gutiérrez (ed.), *Critica, tendencia y propaganda: textos sobre arte y comunismo*, ISTPART, Sevilla, 2004, p. 120.
- 46 *Idem*.
- 47 G. C. Argan (1948), "L'arte astratta", *Ulisse*, II, Roma, 1948, en P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia*, Einaudi, Turín, 1992, p. 72.
- 48 *Ibidem*, p. 75.
- 49 A. Negri, *Il Realismo. Degli anni Trenta agli anni Ottanta*, Laterza, Roma-Bari, 1994, p. 249.
- 50 Cf. *Rinascita*, 1944-1948; A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Einaudi, Turín, 1952.
- 51 A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, Einaudi, Turín, 1975, p. 407.