



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**



**UNIVERSITÀ
DI TORINO**

México en Italia. Difusión, recepción, reelaboración del arte mexicano posrevolucionario, 1950-1980

Tesis doctoral
Chiara Stella Sara Alberti

**Escuela de Doctorado de Humanidades, Ciencias Sociales y Jurídicas,
UGR - Programa de Doctorado en Historia y Artes (B01.56.1)
Scuola di Dottorato, UNITO - Dottorato in Lettere, XXXIV ciclo**

Directores

Prof. Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Prof.a Anna Boccuti

Granada-Turín, 2022 -2023

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Chiara Stella Sara Alberti
ISBN: 978-84-1117-845-7
URI: <https://hdl.handle.net/10481/81998>

Índice

Introducción.....p. 1

Para una premisa: difusión, recepción y percepción del muralismo mexicano en Italia.....p. 7

Primeras huellas del Movimiento Artístico Posrevolucionario Mexicano en la Italia en los años treinta y cuarenta.....p. 7

Un pasaporte hacia Europa. Arte y diplomacia: la imagen de México en el exterior y las exposiciones de arte desde 1950.....p. 10

Las primeras exposiciones de arte mexicano en Italia y su recepción: la Bienal de Venecia 1950, 1952, 1956.....p. 15

Las exposiciones, los libros y los artículos de los años sesenta: un cambio de perspectiva..... p. 23

El arte de los muralistas mexicanos en Italia desde los años setenta hasta la actualidad: exposiciones, conferencias, publicaciones.....p. 29

Parte 1 - Encuentros: Siqueiros e Italia (1920-1980)

Introducción parte 1.....p. 33

Parte 1, Capítulo 1 – Preludio.....p. 35

1.1.1 *Viaggio in Italia*: los años de formación.....p. 35

1.1.2 La guerra de España y la relación con el comandante Carlos Contreras *alias* Vittorio Vidali.....p. 44

Parte 1, Capítulo 2 - El inicio de una presencia: Siqueiros y la Italia de los años cincuenta.....p. 48

1.2.1 El premio en la Bienal de Venecia.....p. 49

1.2.2 Las estancias de los años cincuenta en Italia.....p. 61

Parte 1, Capítulo 3 - El “caso” Siqueiros.....p. 69

1.3.1 1960-1961: la detención y el inicio de la campaña de liberación de Siqueiros.....p. 69

1.3.2 1962-1963: la sentencia, los llamamientos, la recogida de firmas, las cartas.....p. 76

1.3.3 1964: la polémica en la prensa italiana.....p. 79

1.3.4 La exposición perdida en la Galería *La Nuova Pesa*.....p. 81

1.3.5 ¡Siqueiros es libre!.....p. 84

Parte 1, Capítulo 4 - Los años sesenta tras la salida de la cárcel: un nuevo comienzo.....p. 85

1.4.1 El viaje a Italia después de la liberación: abril-mayo de 1965.....p. 85

1.4.2 Carlo Quattrucci en el equipo de Siqueiros: México como experiencia transformadora.....p. 94

1.4.3 El viaje de Mario De Micheli a México y el proyecto de monografía.....p. 114

1.4.4 Las novedades del Polyforum y el proyecto de pintura en Italia.....p. 118

1.4.5 El asunto del mural de Ariccia y el viaje a Italia en noviembre de 196....p. 123

1.4.6 *Siqueiros*: la monografía de Mario De Micheli y Ezio Gribaudo.....p. 128

1.4.7 1969-1970: los últimos viajes.....p. 139

1.4.8 Siqueiros en la TV.....p. 141

Parte 1, Capítulo 5 - Los años setenta: “¡Siqueiros está vivo y luchando con nosotros!”p. 149

1.5.1 Siqueiros y el *Cristo* del Vaticano.....p. 150

1.5.2 *Ad memoriam*: la muerte de Siqueiros en la prensa italiana.....p. 157

1.5.3 Presencia de una ausencia: el mito de Siqueiros en la Italia de los setenta	p. 161
1.5.3.1 De Micheli publica <i>Dipingere un murale</i>	p. 161
1.5.3.2 Siqueiros en la prensa generalista: preparar al público para el gran evento de la exposición florentina.....	p. 163
1.5.4 Siqueiros: la gran exposición retrospectiva en Florencia, 1976	p. 166
1.5.4.1 El proyecto de la exposición y las relaciones: primeros contactos, convenio, correspondencia.....	p. 166
1.5.4.2 La maquinaria organizativa se pone en marcha: diseño de la exposición, selección del material, préstamos, catálogo.....	p. 169
1.5.4.3 La llegada de las obras, la distribución en las salas, los actos previos a la inauguración, el <i>vernissage</i>	p. 175
1.5.4.4 La conferencia de Florencia sobre Siqueiros: una ocasión para debatir sobre el arte público en Italia y las relaciones con las instituciones.....	p. 179
1.5.4.5 Éxito de la muestra y difusión: “el evento en cifras” y las exposiciones educativas.....	p. 181
1.5.5 1976-1980: Exposiciones, publicaciones, donaciones, despedidas	p. 185
1.5.5.1 Las litografías de la colección De Micheli.....	p. 185
1.5.5.2 Un cuadro de Siqueiros donado al Museo de los Uffizi, el último adiós, los proyectos más allá de la muerte.....	p. 191

Parte 2 - El muralismo político italiano desde la posguerra hasta los años de la protesta: experiencias de arte público e influencia mexicana

Introducción parte 2	p. 194
-----------------------------------	--------

Parte 2, Capítulo 1 - Los programas de pintura de posguerra (1948-1958): la memoria de la Resistencia y la reconstrucción	p. 198
--	--------

2.1.1. El renacer del arte mural en Italia tras la Segunda Guerra Mundial y la derrota del fascismo	p. 198
2.1.1.1 Las premisas.....	p. 198
2.1.1.2 Pasión civil, arte y política: “Los artistas exigen muros para pintar”....	p. 200
2.1.1.3 El muralismo mexicano como “tercera vía”.....	p. 203
2.1.1.4 La fase de la pintura de la Resistencia-Reconstrucción.....	p. 204
2.1.2 Aldo Borgonzoni y el mecenazgo popular	p. 207
2.1.2.1 Historia de un artista de la clase obrera.....	p. 207
2.1.2.2 Los murales de la <i>Casa del Pueblo</i> en Medicina.....	p. 214

2.1.2.3	Arte y encargo popular: ¿libertad y/o legibilidad?	p. 218
2.1.2.4	La <i>Casa del Pueblo</i> de Vignola	p. 220
2.1.2.5	El debate crítico sobre los murales de Vignola	p. 224
2.1.2.6	La fortuna crítica de los murales	p. 226
2.1.2.7	Borgonzoni: ¡la lucha sigue!	p. 230
2.1.3.	Los muros de Aligi Sassu entre el mito y el compromiso	p. 231
2.1.3.1	Historia, mitos y política	p. 231
2.1.3.2	<i>La mina</i> , mito y realidad en la obra de Sassu	p. 237
2.1.3.3	<i>La Paz</i> en la <i>Casa del Pueblo</i> de Valenza Po	p. 240
2.1.3.4	Aligi Sassu. Murales y obras de gran formato, 1939- 1993	p. 243
2.1.4	Armando Pizzinato y los muros públicos	p. 245
2.1.4.1	Pizzinato: el Realismo como compromiso y la libre elección expresiva	p. 245
2.1.4.2	El ciclo de Parma: un fresco histórico-político	p. 249
Parte 2, Cap. 2 - Experiencias de arte público en Italia entre los años sesenta y ochenta		
.....p. 261		
2.2.1	El muralismo político italiano entre 1965 y 1985: un mapeo general	p. 262
2.2.1.1	El muralismo “activo” contemporáneo	p. 262
2.2.1.2	Experiencias de pintura pública y política en los años sesenta y setenta	p. 262
2.2.1.3	La pintura mural y la relación entre arte y sociedad: el debate en la década de 1970	p. 271
2.2.2	Carlo Levi: arte y pueblo	p. 276
2.2.2.1	El arte “campesino”	p. 276
2.2.2.2	El lienzo <i>Lucania '61</i>	p. 283
2.2.3	El <i>Centro de Arte Público Popular</i> de Fiano Romano: las premisas, el proyecto y las obras	p. 288
2.2.3.1	El proyecto del <i>Centro de Arte Público Popular</i> y las obras murales colectivas dirigidas por Ettore De Conciliis y Rocco Falciano	p. 289
2.2.3.2	<i>El Mural de la Paz</i>	p. 302
2.2.3.3	<i>Efectos del capitalismo y frente de la paz: intervención en una escuela de la Emilia “roja”</i>	p. 309
2.2.3.4	<i>Ocupación de tierras y lucha por el desarrollo: el mural público popular de Fiano Romano</i>	p. 317
2.2.3.5	El Sur en movimiento: la instalación de Cerignola	p. 321
2.2.4	El “caso” de Cerdeña	p. 329
2.2.4.1.	Características y peculiaridades del muralismo sardo	p. 329
2.2.4.2	Las obras de Aligi Sassu en Cerdeña	p. 334
2.2.4.3	San Sperate, el nacimiento de <i>Paese Museo</i> y la relación con México	p. 345

2.2.4.4 Pinuccio Sciola en México: los viajes de 1973 y de 1975.....	p. 355
2.2.5 Aurelio C y los encargos de los trabajadores.....	p. 367
2.2.5.1 La vida de un comunista que pinta para los trabajadores y la gente oprimida.....	p. 367
2.2.5.2 <i>La vía italiana al socialismo</i> en la <i>Casa del Pueblo</i> de Valenza Po.....	p. 371
2.2.5.3 Los trabajadores de la fábrica encargan un mural: <i>La máquina y el hombre</i>	p. 376

Parte 3 - Un inventario posible para el muralismo italiano 1950-1980

3.1. Murales italianos en la década de los cincuenta: la memoria de la Resistencia y la reconstrucción.....p. 381

Fichas de las obras/ aparato iconográfico/ bibliografía específica

3.1.1 Los murales de Aldo Borgonzoni en la <i>Casa del Popolo</i> de Medicina, 1948.....	p. 381
3.1.2 Los murales de Aldo Borgonzoni de la <i>Casa del Popolo</i> “A. Gramsci” en Vignola, 1950.....	p. 395
3.1.3 <i>La miniera</i> de Aligi Sassu, 1950.....	p. 404
3.1.4 Armando Pizzinato, los frescos de la Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma, 1954-1956.....	p. 412
3.1.5 3.1.5 Sabino Coloni, el mural obrerista en la <i>Casa del Popolo</i> en Trieste, 1955.....	p. 438
3.1.6 <i>La Pace</i> de Aligi Sassu, 1958.....	p. 449

3.2 Los muros de los años sesenta: arte e identidad, arte y protesta.....p. 453

Fichas de las obras/ aparato iconográfico/ bibliografía específica

3.2.1 Carlo Levi, <i>Lucania '61</i> , 1961.....	p. 453
3.2.2 <i>Il murale della pace</i> en la Iglesia de San Francesco en Avellino, 1965.....	p. 465
3.2.3 <i>Effetto del capitalismo e fronte della pace</i> (1967-1968): murales en una escuela.....	p. 479
3.2.4 Los murales antimafia en el Centro “Borgo di Dio” de Danilo Dolci en Sicilia, 1968-1969.....	p. 496
3.2.5 <i>Occupazione della terra e lotta per il sottosviluppo</i> , Fiano Romano, 1970-72.....	p. 503
3.2.6 Aligi Sassu, <i>Il mito di Prometeo</i> , 1969/1998.....	p. 510

3.3 Encargos de arte público en los años setenta y principios de los ochenta.....p. 516

Fichas de las obras/ aparato iconográfico/ bibliografía específica

3.3.1 Aurelio C, *Verso il socialismo* en la *Casa del popolo* de Valenza Po, 1972.....p. 516

3.3.2 Colectivo del centro de arte público popular, *Giuseppe di Vittorio e la condizione del mezzogiorno*, Piazza della Repubblica, Cerignola 1972-1974.....p. 523

3.3.3 Aurelio C, *La macchina e l'uomo*: el mural de los obreros de la fábrica Lugli, 1981.....p. 532

Conclusiones.....p. 541

Bibliografía general.....p. 544

Otras fuentes.....p. 563

Hemerografía de época.....p. 563

Documentos citados.....p. 576

Filmografía.....p. 588

Sitografía.....p. 589

Agradecimientos y dedicatoria.....p. 591

Introducción

El inicio de la reflexión que ha llevado al nacimiento de esta investigación se remonta a mi primer viaje a México, en 2011, cuando tuve la oportunidad de conocer de primera mano los murales más conocidos de la época posrevolucionaria en las paredes de los edificios públicos de la Ciudad de México. La observación de estas grandes obras de arte público me llevó a hacer comparaciones con la pintura mural italiana del pasado y a preguntarme si existía en Italia un movimiento muralista político paralelo al mexicano. Me pregunté, en particular, si los artistas mexicanos habían entrado en contacto con el arte italiano y cómo lo habían hecho, pero también si se habían producido colaboraciones entre los muralistas mexicanos y los artistas italianos contemporáneos, y cómo se había recibido el arte mexicano en Italia, en particular por parte de los muralistas.

Al principio no fue fácil encontrar respuestas. De hecho, de vuelta a Italia, intenté buscar una bibliografía específica para profundizar en el tema y me di cuenta de que se había escrito y traducido poco al italiano sobre el tema, y que en las bibliotecas públicas era difícil encontrar textos de ediciones extranjeras. También fue difícil encontrar interlocutores con los que poder discutir el tema en un entorno universitario en el que el arte latinoamericano sigue siendo poco estudiado. Por tanto, el camino de la investigación se inició con estas lagunas de conocimiento que, en un principio, sólo se fueron cubriendo con unos pocos puntos de referencia. En particular, la puesta en común con el profesor Mario Sartor, docente de Historia del Arte Latinoamericano en la Universidad de Udine, y la consulta de los textos contenidos en su riquísima biblioteca fueron una primera oportunidad de reflexión y me impulsaron a continuar la investigación.

Al mismo tiempo, la investigación de la bibliografía existente en italiano me permitió descubrir que Mario de Micheli (1914-2004), historiador del arte y promotor del arte social y comprometido, había sido, sobre todo entre los años sesenta y setenta, quien había difundido el arte de los muralistas mexicanos en Italia a través de sus escritos –artículos, ensayos, textos curatoriales– y la organización de exposiciones. Gracias a los encuentros con su hijo Gioxe, hombre culto y generoso, además de pintor de gran sensibilidad, pude reconstruir la relación entre De Micheli y México y acceder a los materiales del Fondo Ada y Mario De Micheli. Especialmente valiosos fueron los textos presentes sobre el arte mexicano y la rica documentación sobre las relaciones personales de De Micheli con México, especialmente con el artista David Alfaro Siqueiros, y sobre las reflexiones del historiador del arte sobre los muralistas (cartas, manuscritos, notas y fotografías).

En esta fase de la investigación fue de gran apoyo la profesora Francesca Pensa, que a lo largo de los años se ha ocupado de la figura de Siqueiros y, en particular, de los grabados pertenecientes al Fondo De Micheli. Otra oportunidad de intercambio sobre el arte latinoamericano fue la asistencia del grupo de estudio *Diálogos* a la sede en Roma del IILA (Organización Internacional Italo-Latinoamericana), dirigido por el académico chileno Cristóbal Barría Bignotti.

Tras estos primeros contactos, decidí dedicar parte de un segundo viaje a México a la consulta de los textos sobre el muralismo mexicano que se conservan en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, a lo que añadí el estudio de los artículos más actualizados sobre el tema que se encuentran en la red en español e inglés. Entonces adquirí las herramientas suficientes para proponer un proyecto de investigación que presenté al profesor

Rodrigo Gutiérrez Viñuales de la Universidad de Granada que me aceptó dentro del Programa de Doctorado en Historia y Artes. Posteriormente, la oportunidad de contactar con la Universidad de la ciudad donde resido, la Universidad de Turín, me impulsó a proponer una cotutela que fue aceptada a partir de marzo de 2020, dándome la oportunidad de trabajar dentro del Corso di Dottorato in Lettere con la profesora Anna Boccuti, quien compartió su experiencia en el campo de los estudios comparados entre Italia y América Latina.

En octubre-enero de 2021, tras los momentos más intensos de la pandemia del Covid-19, tuve la oportunidad de realizar una visita a la UNAM en la Ciudad de México, gracias a una beca de la AUIP, donde continué mis investigaciones bajo la dirección del profesor Héctor Manuel Perea. Durante mi estancia, tuve la oportunidad de trabajar en el Archivo de la Promotora Fernando Gamboa, gestionado y potenciado por Patricia Gamboa, y de consultar los materiales del Centro de Investigación y Documentación Siqueiros, parte de las colecciones del INBA, a los que me dio acceso la responsable Mónica Montes. Además, tuve la oportunidad de entablar una serie de fructíferos intercambios con varios académicos, como Alicia Azuela, Clara Bargellini Cioni, Amelia Chávez Santiago, Dafne Cruz Porchini, Renato González Mello, Gullermina Guadarrama Peña, Irene Herner de Larrea y Ana Torres Arroyo.

La primera fase del curso de doctorado se dedicó a analizar el debate académico y cultural sobre mi tema de investigación. De una primera consulta a la literatura, se desprende que la relación entre el muralismo mexicano e Italia ha sido investigada en su mayoría en una sola dirección: de Italia a México, eludiendo el análisis de la circulación de ideas y modelos que pueden haber creado un intercambio entre ambos contextos culturales. De hecho, la mayoría de los estudios sobre el arte mexicano posrevolucionario tienden a destacar la influencia del arte italiano, especialmente de los grandes ciclos pictóricos de la Edad Media y el Renacimiento, en la producción de los muralistas. En particular, se analizan los viajes formativos a Italia de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, y cómo influyeron en su obra las pinturas murales de Giotto, Paolo Uccello, Masaccio y Miguel Ángel, entre otros, o el movimiento del Novecento y el Futurismo.¹

Por otra parte, muy pocas contribuciones han puesto de relieve cómo la experiencia mexicana se extendió a Italia, a través de exposiciones y publicaciones, dejando una huella tangible sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX. De hecho, aunque la influencia italiana en el movimiento muralista mexicano es innegable, hasta el punto de que a menudo se le denomina “Renacimiento mexicano”, también existe, como intento demostrar en este trabajo, un impacto concreto de las obras del muralismo mexicano en la producción teórica y

¹ Amador, G. (1948). “Mi vida con Siqueiros. Memorias de la autora que conformarían un libro que no se publicó”. *Hoy*, México, 28 de febrero, 6,13 y 20 de marzo de 1948; Bargellini, C. (1995). “Diego Rivera en Italia”. *Anales del Instituto de Investigación Estéticas*, Vol. 17, n.º 66, Aug. 1995, pp. 85-136; Bargellini, C. (1989). “La recreación del arte italiano en la obra de Diego Rivera”. *Tiempo y arte*. XVI Coloquio Internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, UNAM, pp. 85-135; Charlot, J. “Diego Rivera in Italy”. *Magazine of Art*, vol. 46, n.º 1, enero de 1953, pp. 3-10; Corella Lacasa, M. (1996). “El Mediterráneo y América: la influencia del mediterraneísmo en los orígenes del muralismo mexicano”. *El mediterráneo y el arte Español*. Actas del XI Congreso del CEHA, Valencia, Septiembre 1996, pp. 287-290; Guadarrama Peña, G. (2010). *La ruta de Siqueiros: etapas en su obra mural*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Herner de Larrea, I. (2010). *Siqueiros: del paraíso a la utopía*. México, D.F.: Secretaría de Cultura del Distrito Federal; Suarez, L. (1975). *Confesiones de Diego Rivera*. Mexico: Grijalbo; Tibol, R. (1969). *Historia general del arte mexicano. Época moderna y contemporánea*. México: ditorial Hermes; Zetina Ocaña, S. (2019). *Pintura mural y vanguardia: “La creación” de Diego Rivera*. Tesis doctoral, UNAM, Ciudad de México, junio de 2019.

artística italiana, sobre todo en los círculos culturales de izquierda, donde, a partir de la posguerra, nació una reflexión sobre la relación entre arte y sociedad y la necesidad de hacer arte público.

El primer objetivo que me propuse fue, por tanto, romper la visión unidireccional del intercambio artístico entre “centro” y “periferia”, demostrando la existencia de una contaminación mutua y un intercambio relevante y prolífico entre ambos contextos. Para responder a este objetivo, investigué cómo el muralismo mexicano posrevolucionario penetró en Italia y cómo dejó huellas evidentes en los artistas e intelectuales italianos. Es necesario aclarar que el *Movimiento Muralista Mexicano* es un fenómeno muy complejo y variado sobre el que existe una rica literatura y múltiples reflexiones y puntos de vista. En mi investigación, sólo he tenido en cuenta lo que ha llegado a Italia de este movimiento y que es una versión reducida y simplificada, tanto por la voluntad de las instituciones mexicanas como por el relativo conocimiento del fenómeno por parte de la crítica italiana y europea en el periodo considerado.

En cuanto al horizonte temporal, la investigación analizó las relaciones entre México e Italia en el periodo de treinta años 1950-1980, por razones relacionadas con los acontecimientos de la historia sociopolítica italiana, que tuvieron un fuerte impacto en los movimientos artísticos nacionales; y a su vez, con los acontecimientos que permitieron la difusión y reelaboración del arte mexicano en Italia.

De hecho, en 1950 se celebró la XXV edición de la Bienal de Venecia, la segunda después de la guerra, en la que se instaló el primer pabellón mexicano, con obras de los “tres grandes” (como se les llamó en el catálogo de la exposición), José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, además de Rufino Tamayo. La exposición mexicana constituye el debut en Europa de la llamada *Escuela mexicana de pintura* y será la primera de una serie de exposiciones que se organizarán en Europa y otros países del mundo con la intención de difundir una imagen positiva de México a través de su arte, desde el periodo precolombino hasta el *Movimiento Artístico Posrevolucionario*. En todo ello juega un papel fundamental Siqueiros, el más joven de los tres muralistas que, desde 1950 hasta su muerte en 1974, mantuvo una relación muy estrecha con Italia a través de viajes, relaciones intelectuales y de amistad, exposiciones, proyectos y publicaciones. Fue Siqueiros quien se convirtió en el maestro de los pintores italianos interesados en el arte público, algunos de los cuales viajaron a México para trabajar en su taller (cf. 1.4.2, 2.2.3.1, 2.2.4.4).

En Italia, el éxito de la exposición en la Bienal de 1950, formó parte de un momento de renacimiento y de búsqueda de nuevos caminos para el arte, y propició la continuación de las relaciones con el país latinoamericano, sancionando el inicio de un interés que se manifestó a través de la atención de críticos y artistas, especialmente por las obras de pintura moderna. En particular, el muralismo mexicano iba a ser tanto un ejemplo significativo para una parte de la crítica italiana que, a partir de la Segunda Guerra Mundial, buscaba una forma de hacer arte comprometido que no fuera propagandístico y estéril; como un modelo de referencia para los artistas que querían mantener una relación activa con la sociedad a través de formas de arte público con un fuerte poder comunicativo.

Después de la Segunda Guerra Mundial, resurgió en Italia el interés por la pintura de gran formato para edificios públicos, también gracias al compromiso social de artistas e intelectuales, la mayoría de los cuales eran adeptos o simpatizantes del Partido Comunista (PCI) (cf. 2.1). Especialmente en los años sesenta y setenta, definidos en Italia como “los años de la contestación”, se retomaron con fuerza los temas de la relación entre arte y sociedad y,

junto a la reflexión teórica, nació una producción de arte público, mural o de gran formato, realizada por artistas individuales o colectivos y apoyada por partidos de izquierda, sindicatos, instituciones locales, círculos eclesiásticos, consejos de fábrica o grupos informales (cf. 2.2).

Este fenómeno, que el crítico Enrico Crispolti denomina *Muralismo Activo Contemporáneo*², a pesar de que no se perfila como un verdadero movimiento y se expresa a través de obras individuales con considerables diferencias tanto estilísticas como temáticas, se caracteriza por una inspiración común en el muralismo mexicano, que se utiliza en la mayoría de los casos como bandera ideal pero también, más raramente, como modelo preciso. En la introducción a la edición italiana del texto de Siqueiros *Como se pinta un mural* (1951), fechada en 1976, De Micheli subraya la actualidad del término *mural*, que, vinculado a la experiencia de los mexicanos activos desde los años veinte en contar la historia de su pueblo en kilómetros de muros, se utiliza ahora ampliamente en el lenguaje artístico, incluso en Italia, donde, precisamente en esos años, se reflexionaba sobre la relación entre el arte y el público. Sobre el tema de *los murales* escribe:

Por lo tanto, su fortuna actual no es accidental ni de naturaleza puramente estética. Y es que *el muralismo*, como momento figurativo de amplia comunicación, se ha vuelto a proponer en los últimos tiempos como una posible solución para sacar el arte de la única esfera del disfrute privado, donde el mercado domina sin discusión. [...]. Detrás de este renacido interés están esos impulsos democráticos que hoy presionan en la estructura social de muchos países para afirmar una presencia viva en la transformación de la sociedad civil.

No es casualidad, por tanto, que todavía nos refiramos a la pintura pública contemporánea, especialmente a la urbana, con el término *murales* (tanto en singular como en plural), como una especie de término icónico. Lo que sorprende es que no haya una conciencia detrás de este uso. De hecho, no existe una bibliografía específica que aborde el muralismo italiano de la segunda mitad del siglo XX, y mucho menos que destaque los vínculos con las experiencias mexicanas. De hecho, fue muy complejo reconstruir los acontecimientos de este fenómeno para dar una primera imagen, aunque necesariamente parcial, de las obras producidas desde la posguerra hasta finales de los años setenta. Tuve que moverme dentro de un complejo perímetro de archivos, sobre todo privados; textos fragmentarios o difíciles de encontrar por ser de ediciones menores; pequeños artículos por descubrir entre las páginas polvorientas de las publicaciones periódicas de la época; documentos no catalogados en grandes carpetas. Afortunadamente, me apoyé en conversaciones con quienes han estudiado estos acontecimientos y quieren redimirlos, con quienes los recuerdan, fueron protagonistas o testigos, como artistas y críticos que aún viven o sus familiares. Ha sido fundamental cartografiar las obras en territorio italiano e ir a ver en directo aquellas que han resistido al paso del tiempo y al abandono, de las que hemos podido hacer un análisis y construir un pequeño repertorio fotográfico.

Esto plantea la segunda cuestión, a la que he intentado dar respuesta con mi investigación, a saber, las razones por las que el muralismo italiano de posguerra ha sido

² Crispolti, E. (1982). *Centro arte pubblica popolare. Ettore De Conciliis: opere sperimentali e di gruppo* (1963-81). Subiaco: ITER Edizioni; Crispolti, E. (1994). "Opera ambiente" e "Arte nel sociale". *La pittura in Italia. Il Novecento/3. Le ultime ricerche*. Milán: Electa.

infravalorado por la crítica de arte, y la necesidad de iniciar una reconstrucción histórica del mismo, con referencias a obras, artistas, territorios, temas, y con una propuesta interpretativa que lo enmarque como un fenómeno orgánico y diferenciado del arte italiano de la segunda mitad del siglo XX.

En cuanto a la infravaloración, la hipótesis que seguí es la del “efecto guerra fría”: sobre todo en las dos primeras décadas de la posguerra, la división del mundo en áreas de influencia y la adhesión de Italia a los Estados Unidos habrían determinado un marcado ostracismo institucional hacia las formas artísticas consideradas expresión de la cultura de izquierdas y, por consiguiente, cercanas al bloque socialista. Por ello, no es casualidad que en la Bienal de Venecia de 1948, la primera después de la guerra, expusiera Jackson Pollock, representante del expresionismo abstracto, y en términos generales, se iniciaran una serie de elecciones del *establishment* cultural que llevarían a dar mayor espacio a los lenguajes artísticos alejados del realismo y la figuración con impronta social, más intimistas y desvinculados.³

Al margen de juicios históricos, esto no puede justificar el vacío de conocimiento sobre una producción artística tan relevante como el muralismo político italiano que queremos contribuir a llenar con esta investigación.

El análisis finaliza en 1981, una fecha significativa, desde el punto de vista “micro”, porque se refiere a la exposición sobre J. C. Orozco celebrada en el Palazzo Pubblico de Siena bajo el comisariado de Mario De Micheli. A partir de ese momento, el interés por el muralismo mexicano se hizo cada vez más escaso y hubo que esperar hasta la década de 2000 para que se reavivara este interés, aunque con un enfoque muy diferente. Al mismo tiempo, a nivel “macro”, fue precisamente a principios de los años ochenta cuando la relación entre el arte y la política cambió profundamente en Italia, el papel del PCI se modificó, los movimientos de protesta que habían identificado el arte mural y público como medio de expresión se debilitaron y se eligieron otras formas de expresión alejadas de la figuración y, en algunos casos, incluso de la pintura.

Los temas que he presentado constituyen el contenido de la parte 1º de esta tesis, dedicada al encuentro entre Siqueiros e Italia, y de la parte 2, dedicada al arte mural italiano y la influencia del muralismo mexicano. Cada una de las dos partes va precedida de una breve introducción en la que se explica el proceso de investigación: desde la elección de los temas, pasando por la identificación de los materiales y los métodos necesarios para investigarlos, hasta los lugares en los que se obtuvieron estos materiales y las relaciones que me permitieron investigar lo que no está en los libros o archivos. La tercera parte, en cambio, propone un primer inventario de las obras que constituyen los episodios que consideramos más significativos del fenómeno muralista italiano, del que proponemos una ficha de análisis, un aparato iconográfico con las imágenes que hemos tomado y una bibliografía específica. Sin embargo, antes de entrar en el núcleo de la cuestión, con las partes 1, 2 y 3, he decidido incluir una premisa que

³ Ferrario, R. (2018). *Regina di quadri: vita e passioni di Palma Bucarelli*. Milán: Mondadori; Margozi, M. (ed.) (2009). *Palma Bucarelli: il museo come avanguardia*. Milán: Electa, 2009; Negri, A. (1994). *Il Realismo: dagli anni Trenta agli anni Ottanta*. Roma-Bari: Laterza; Nigro Covre, J., Mitrano, I. (2011). *Arte contemporanea: tra astrattismo e realismo: 1918-1956*. Roma: Carocci; Poli, F. (1995). *Le nuove tendenze dell'arte: ricerche internazionali dal 1945 ad oggi*. Turín: Rosenberg & Sellier; Zambianchi, C. (2011). *Arte contemporanea: dall'Espressionismo astratto alla Pop Art*. Roma: Carocci; Zevi, A. (2006). *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*. Turín: Einaudi.

reconstruye a grandes rasgos las modalidades y los resultados de la presencia del muralismo mexicano posrevolucionario en Italia, con el fin de crear un marco de referencia y proporcionar más herramientas de orientación al lector.

Como leeremos en las próximas páginas, la tesis propone, por tanto, una doble mirada, de Italia a México y de México a Italia, para valorar cómo la circulación de ideas e ideales, de modelos, de conocimientos y de obras de arte, ha constituido y puede seguir constituyendo un estímulo fecundo gracias al poder transformador y enriquecedor de los encuentros culturales.

Para una premisa: difusión, recepción y percepción del muralismo mexicano en Italia

Los temas que vamos a abordar en las partes 1 y 2 de esta tesis hacen necesaria una breve premisa que reconstruya el contexto y restituya los momentos más destacados de la presencia, recepción y percepción del arte mexicano en Italia en el periodo de referencia. A continuación mencionaremos sólo algunas de las ocasiones en las que se encuentran Italia y México, relacionadas sobre todo con la difusión del muralismo mexicano, que consideramos necesario mencionar para aclarar la base sobre la que se construye el conocimiento del fenómeno artístico mexicano en el mundo del arte y la cultura italianos, y cómo este fenómeno llegará a ser considerado una referencia esencial, ideal y en algunos casos concreta, para los artistas que deciden expresarse a través del arte público y político en Italia.

Para profundizar en el tema de las relaciones diplomáticas entre ambos países en el ámbito del arte y la cultura, nos remitimos a los documentos contenidos en el Archivo Histórico Diplomático “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores (AHGE-SRE) de México, en el Archivo de la Promotora Fernando Gamboa en la Ciudad de México (APFG), en el Archivio Centrale di Stato del Ministero dei Beni Culturali y en el Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, ambos en Roma. Los documentos conservados en estas instituciones, que sólo hemos analizado parcialmente, podrían ser el punto de partida de un estudio posterior sobre el asunto.

Primeras huellas del Movimiento Artístico Posrevolucionario Mexicano en la Italia en los años treinta y cuarenta

Como ya hemos mencionado, el primer contacto directo de los italianos con las obras del arte moderno mexicano tiene lugar durante la Bienal de Venecia de 1950, fecha que hemos tomado como referencia para el inicio de nuestra investigación. Antes de eso, sólo tenemos algunas huellas que indican un conocimiento del arte de los muralistas mexicanos. El primer artículo identificado es un texto de Edmondo D'Amico, publicado en *L'Italia letteraria* del 1º de junio de 1935, que trata de Diego Rivera y de su «retorno al arte popular con temas que se adhieren a la realidad, cuya técnica debe ser necesariamente la de la pintura mural». En el artículo, la presentación de la figura de Rivera se vincula a la política cultural italiana que se volcaba en la promoción del muralismo celebratorio. D'Amico intenta presentar los hechos más destacados de la vida de Rivera y los aspectos más relevantes de su producción, subrayando también los resultados de su viaje a Italia y su influencia en la pintura estadounidense. Es evidente, sin embargo, que las noticias se deducen de fuentes de segunda mano –probablemente de artículos aparecidos en México y Estados Unidos– y que el crítico no conoce directamente la obra del maestro mexicano ni su campo de acción y, al mismo tiempo, también está condicionado por diversos prejuicios, especialmente de carácter ideológico. Todo ello le lleva a hacer una lectura superficial y poco documentada de la obra de Rivera, negando en parte el valor artístico de su pintura, a pesar de reconocerle algunos méritos.⁴

No hemos identificado ninguna otra contribución sobre el tema en la década de 1930. Pero esto no es sorprendente. Italia estaba bajo el régimen fascista y vivía una época de autarquía y cierre, si bien no total, en el ámbito cultural. Por otra parte, aunque el objetivo era

⁴ Sartor, M. (1993). “La “fortuna” crítica di Diego Rivera in Italia”. *Il Veltro - Rivista della civiltà italiana*, 3-4, año XXXVII, mayo-agosto de 1993.

volver a proponer el arte mural con un carácter celebratorio y propagandístico del régimen – como se desprende del manifiesto de pintura mural de Sironi⁵ y de las intervenciones artísticas monumentales⁶–, la distancia ideológica con el muralismo mexicano no puede sino excluirlo como referencia. Queda por investigar si Sironi u otros artistas de la época estaban familiarizados con ejemplos del arte mural mexicano posrevolucionario y si, de alguna manera, tenían en mente las obras de sus colegas de ultramar (cf. 2.1.1).

Las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial y la derrota del fascismo, gracias a la Resistencia, hacen del escenario italiano un terreno fértil para acoger las propuestas del muralismo mexicano. En particular, es el entorno cultural de izquierdas el que acoge y promueve el arte de los muralistas, y es en este ambiente, en las décadas siguientes, donde el muralismo mexicano se convertirá, en diferentes formas y grados, en un modelo a seguir (cf. 2.1, 2.2). El interés por México no es inmediato. Hay, de hecho, un cierto silencio en la prensa y los críticos de arte italianos sobre el tema, probablemente motivado por la dificultad de posicionarse sobre el muralismo mexicano al no conocer las obras directamente.

Según nuestras investigaciones –aunque parciales– sobre la prensa de la época, de izquierdas o dirigida específicamente a temas artísticos, una de las primeras veces que se menciona el fenómeno es en el *Politénico* del 27 de octubre de 1945. Aquí se publica un artículo de Diego Rivera titulado “La historia de los hombres en las paredes”, precedido de una breve nota en la que se presenta al artista como el «pintor de la clase obrera», se ensalza su valentía por sus elecciones temáticas y políticas, pero no se aprecia su pintura, señalando «cierta ingenuidad y soluciones no siempre felices».⁷

La historia del proyecto, nunca realizado, de encargar a Rivera, Orozco y Siqueiros la decoración de los muros exteriores del antiguo Foro Mussolini se remonta a 1946. De una serie de documentos encontrados en el Fondo Documental Asuntos Diplomáticos del AHGE-SRE se desprende que la Embajada de Italia en México, el 15 de noviembre de 1946 se pone en contacto con la Secretaría de Relaciones Exteriores de México para comunicar la invitación del gobierno italiano a los tres reconocidos muralistas mexicanos para que se les dé la oportunidad «de contribuir a la celebridad artística de la Ciudad Eterna con alguna obra que se compare con el alto nivel alcanzado por la nueva Escuela de Pintura Mexicana».⁸ El inicio de estas relaciones institucionales se remonta al mes de enero anterior, cuando Ranuccio Bianchi Bandinelli, historiador del arte y Ministro de Educación, propone discutir el plan de recibir pintores mexicanos en Italia, recogiendo la idea de las conversaciones con el Conde Carlo Sforza, entonces ministro de Asuntos Exteriores, y Ione Robinson, pintora estadounidense que había trabajado con Rivera y que promueve el proyecto, proponiendo que los tres muralistas pinten en Roma para transformar el antiguo Foro Mussolini en un «símbolo de redención de la

⁵ El “Manifiesto della pittura murale”, escrito por Mario Sironi con las suscripciones de Campigli, Carrà y Funi, se publicó en diciembre de 1933 en la revista *La Colonna*. Cf. Sironi, M. (1932). “Pittura murale”. Barocchi, P. (1990). *Storia moderna dell'arte in Italia, III*. Turín: Einaudi. Cf. Janulardo, E. (2018). “Sironi, il Novecento, la pittura murale”. *Parol - Quaderni d'arte e d'epistemologia*, febrero de 2018.

⁶ Cf. Fagone V., Ginex G. y Sparagni T. (eds.) (1999). *Muri ai pittori: pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*. Catálogo de la exposición, Milán, Museo della Permanente, 16 de octubre de 1999 - 3 de enero de 2000. Milán: Mazzotta; Longari, E. (2007). *Sironi e la Triennale di Milán*. Nuoro: Ilisso.

⁷ Rivera, D. “La storia degli uomini sui muri”. *Politénico*, nº 5, p. 4. Sólo una parte del texto puede encontrarse en el número 5 de la revista; las siguientes partes se publicarán en los números 7, 9 y 12.

⁸ AHGE-SRE, III-1585-9; III/825(45)/24; III-1189-9.

nueva Italia democrática». Según se desprende de la correspondencia de un año después, cierto descontento en el seno del gobierno italiano insta a que la invitación conjunta se convierta en una propuesta a Rivera en solitario para que pueda «representar el maravilloso despertar del arte mexicano en Roma».⁹

Sin embargo, aunque lleno de buenas intenciones, el gobierno italiano no estaba dispuesto a invertir una gran suma y exigía un mayor compromiso financiero del gobierno mexicano, que tal vez no estaba dispuesto o no podía intervenir; además, no conocemos las reacciones de los artistas a la invitación, ni su voluntad real. De hecho, el proyecto no se lleva a cabo, pero demuestra que, al menos en las altas esferas de la política y la cultura italianas, el muralismo mexicano era conocido y se reconocía su valor político y su calidad artística. En efecto, es muy interesante que el gobierno italiano hubiera elegido a mexicanos, hijos de la revolución, para redefinir un lugar que conservaba las huellas evidentes del fascismo.

La cuestión también es recogida por Marco Valsecchi en un artículo de la revista *Oggi* del 6 de julio de 1950, pero en este caso se hace referencia a murales de artistas mexicanos destinados a la Farnesina. Podría ser el caso de una nueva propuesta de ubicación para las mismas intervenciones, pero no hemos recogido suficientes datos para aclarar la cuestión, que sigue estando abierta.¹⁰

Según nuestro mapeo, resulta que el primer artículo detallado dedicado al arte de los muralistas y a la pintura mexicana, en la postguerra, está firmado por Corrado Maltese, importante historiador del arte y crítico militante. El texto se publica en *Emporium*, una revista especializada en arte, en enero de 1948 con el título “I pittori messicani”. Maltese introduce el artículo diciendo que la «gran pintura mexicana» (como él la define) había entrado en Europa y luego, mucho más tarde en Italia, con cierto retraso, pero con un «aire de leyenda». En Francia, André Breton había publicado algunas noticias en *Minotaure*, en 1939, y en Austria Hans Tietze había publicado una presentación sobre la producción gráfica de J.C. Orozco en 1933. En Italia, en cambio, «se empieza a hablar de arte mexicano sólo después de la Liberación en artículos de revistas y periódicos en particular de la izquierda y por parte de quienes buscaban una vía de hacer arte social y que prestara atención a la humanidad». Las fuentes de Maltese son los números del *Politénico* que hemos citado, el texto de Miguel Covarrubias, *XX siglos de arte mexicano* (1940), el de Ione Robinson, *A wall to paint* (1946), y el artículo de Lincoln Kirstein “Modern Painting in Mexico” publicado en Londres en 1945, que evidentemente habían llegado a sus manos.

Maltese escribe:

El aire de leyenda no fue injustificado [...] nuestra imaginación se dirige inmediatamente a los conquistadores y peones, a las civilizaciones maya y azteca, a las conquistas españolas y luego a la revolución, a las películas estadounidenses y a los inolvidables “Relámpagos sobre México” de Eisenstein. Por otro lado, un grupo de pintores que durante muchos años llenan decenas de metros cuadrados de paredes de edificios públicos en México y Estados Unidos (relatando incansablemente la historia de los peones y la historia de los pioneros yanquis y el nacimiento de las repúblicas americanas, comentando los trágicos acontecimientos de la lejana Europa en visiones sarcásticas y violentas de oratoria

⁹ AHGE-SRE, III-741-23.

¹⁰ Véase la nota biográfica sobre Diego Rivera de Laurence P. Hurlburt, “Diego Rivera (1886-1957): A Chronology of his art, life and times”. *Diego Rivera. Una retrospectiva*. Catálogo de la exposición, Detroit, 1986.

violenta), es un hecho que nunca se ha visto en la historia de la pintura e impone cierta admiración y cierto asombro.¹¹

Maltese también subraya el carácter didáctico y narrativo de esta pintura que encuentra precedentes solo en la Edad Media y en el Renacimiento y destaca las raíces históricas, en particular la Revolución, como un evento generador. Tras una breve presentación de la historia del nacimiento del muralismo, introduce la obra de Rivera, Orozco, Siqueiros, Tamayo, Manuel Rodríguez Lozano, y menciona el trabajo de Carlos Orozco Romero y Alfredo Zalce. Su análisis crítico se apoya en algunas reproducciones en blanco y negro publicadas dentro del artículo: entre otras, uno de los muros pintados por Rivera en Detroit; un detalle del mural de Orozco en la Escuela Preparatoria; el mural de Siqueiros en Chillán; *La muerte de la paloma*, un óleo sobre lienzo de Rodríguez Lozano¹²; y *Perro* de Tamayo, el artista que en su opinión une el espíritu mexicano y la sensibilidad pictórica europea. En efecto, aunque Maltese aprecia el trabajo de los muralistas y la producción realista, en sus conclusiones no duda en alabar la obra de Tamayo, a quien considera el mejor de los artistas presentados.

La presencia de imágenes, aunque en blanco y negro, no es un hecho insignificante; de hecho, hasta ahora, los italianos habían tenido pocas oportunidades de ver, incluso reproducidas, las obras de los mexicanos. Además, el artículo muestra que en Italia se está despertando un interés por el arte mexicano, cuando todavía las obras no se habían visto en vivo. La primera ocasión será la XXV Bienal de Venecia.

Un pasaporte hacia Europa. Arte y diplomacia: la imagen de México en el exterior y las exposiciones de arte desde 1950

La participación de México en la XXV edición de la Bienal de Venecia no es casual, sino que forma parte de una voluntad concreta del gobierno mexicano que impulsa una política cultural dirigida a reestructurar y modernizar las estructuras e instituciones internas del país y a presentar a México en el exterior como un país con una cultura milenaria y al mismo tiempo proyectada hacia la modernidad, un país en desarrollo pero preparado para la internacionalización y el intercambio con las principales capitales de América y Europa.¹³ Estamos en el sexenio alemán (1946-1952) y el presidente Miguel Alemán Valdés lleva a cabo un programa que otorga a la cultura un papel destacado en su proyecto nacionalista. Entre las acciones promovidas por el gobierno el llamado “Plan Bellas Artes” proporciona apoyo a las artes dentro del país mediante acciones concretas, como la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) en 1946, del Museo Nacional de Artes Plásticas (MNAP) en 1947, de la Comisión Nacional de Pintura Mural, así como del Salón de la Plástica Mexicana

¹¹ Maltese, C. (1948). “I pittori messicani”. *Emporium. Rivista mensile d’arte e di cultura*, vol. CVII, n.º 1, N. 637, anno LIV, 1948, pp. 106-114.

¹² En el artículo, el cuadro de Manuel Rodríguez Lozano se titula *Pietà* (1946), pero según nuestras investigaciones se trata de *La muerte de la paloma*, un óleo sobre lienzo de 1946.

¹³ Cf. Chávez Santiago, A. (2022). *Agentes culturales, maquinaria de ideales: el Pabellón de México en la Bienal de Venecia (1950, 1952 y 1958)*. Tesis doctoral, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 31 de enero de 2022.

en 1949¹⁴ y el proyecto de un Museo de Arte Popular.¹⁵ Al mismo tiempo, se propone dar un gran impulso a la difusión del Movimiento Artístico Posrevolucionario a través de exposiciones internacionales que presenten el arte mexicano como una propuesta autónoma y original y a México como un país moderno, civilizado, culto y fiable.¹⁶

Escribe Ana María Torres Arroyo:

Las políticas culturales de entonces buscaban propuestas estéticas que expresaran la realidad mexicana para integrarla al arte universal. Otro de los propósitos sería dar a conocer la riqueza pictórica y escultórica de México de todas las épocas y tendencias, extendiendo su difusión al interior del país y hacia el exterior. [...] Siguiendo los lineamientos oficiales y tomando en cuenta el contexto político mundial y los intereses modernizadores de Alemania, las políticas culturales se elaboraron en torno a dos principios básicos: maxicanidad y desarrollismo. Durante la Segunda Guerra Mundial, México había vivido un periodo de auge económico y se habían generado grandes expectativas de desarrollo. Se anunciaba el fin de la época propiamente revolucionaria del México moderno y con ello se iniciaba la etapa del progreso económico.¹⁷

En particular, el MNAP, inaugurado el 18 de septiembre de 1947, es el primer recinto acondicionado para exhibir de forma permanente o temporal las colecciones nacionales dispersas entre el Museo Nacional y la Academia de San Carlos. Durante el sexenio alemanista el museo incrementa su acervo por medio de las adquisiciones y donaciones, con la finalidad de resguardar y hasta rescatar del abandono al patrimonio artístico nacional. El diseño del nuevo espacio expositivo prevé conjugar diversos periodos de la producción plástica mexicana: Arte Prehispánico, Arte Novohispano, pintura de caballete del siglo XIX, Arte Moderno de la primera mitad del siglo XX y Arte Popular, incluidas no por sus cualidades decorativas, sino a partir de sus “valores estéticos”. De hecho, la disposición temática de las salas del MNAP será la base del núcleo de los lineamientos museográficos que Fernando Gamboa, director del museo desde 1947 y nombrado subdirector del INBA en 1950, instituirá en las futuras exposiciones panorámicas de arte mexicano en el extranjero.

Gamboa es un experimentado museógrafo y se convierte en el “hombre clave” de la burocracia cultural en el sexenio alemanista, así como en una de las figuras institucionales más importantes en la construcción de la identidad del arte mexicano y su difusión. Promotor cultural, diplomático, creador y director de museos, adquirirá el papel de *barquero* de la cultura mexicana en el mundo, papel que mantendrá durante toda su vida. Gracias a importantes fondos estatales, de hecho, organiza exposiciones itinerantes transcontinentales y pabellones

¹⁴ El Salón de la Plástica Mexicana se inauguró el 20 de enero de 1949. Es creado con la finalidad de promover el arte mexicano, ayudar a los artistas con la exposición y venta de sus obras de arte, sin cargo económico para los mismos.

¹⁵ “En Bellas Artes se instalará pronto un Museo de Arte Popular”. *Excélsior*, México, 26 de septiembre de 1947, 2da, p. 5; Ceferino Palencia, “El nuevo Museo de Arte e Industrias Populares”. “México en la Cultura” suplemento de *Novedades*, 3 de junio de 1951, p. 5.

¹⁶ Cf. Torres Arroyo, A. (2000). “Los discursos simulados en la exposición Arte Moderno de México 1900-1950”. Luis-Martín Lozano (ed.) *Arte moderno de México, 1900-1950*. Catálogo de la exposición, Ciudad de México, Antiguo Colegio de San Ildefonso - Musée des Beaux-Arts de Montréal, National Gallery of Canada. Ciudad de México: Ediciones Antiguo Colegio de San Ildefonso.

¹⁷ Torres Arroyo, A. M. (2005). “Mexicanidad y desarrollismo en el diseño de políticas culturales”. *Discurso Visual*, Ceniadiap INBA, enero-marzo de 2005.

nacionales en ferias mundiales por encargo de organismos estatales como el Ministerio de Economía, el Ministerio de Turismo o el Ministerio de Industria y Comercio. En particular, lleva a Europa exposiciones panorámicas para presentar la cultura nacional como carta de presentación del gobierno mexicano y para establecer acuerdos políticos, alianzas comerciales y atraer al turismo internacional. Con estas exposiciones Gamboa consolida su trayectoria y se perfila como el “agente cultural” ideal para proyectar la cultura de México al exterior. De hecho, Gamboa pone en práctica los objetivos de la política cultural mexicana, que pretenden presentar a México en Europa y en el mundo a través de una propuesta museográfica y museológica –la elección de las obras, la disposición de las mismas, los textos de los catálogos– que pretende construir una verdadera narrativa funcional para representar a México a través de una idea precisa: “Un país moderno, de antigua cultura”.¹⁸

En la época en que México desembarca en Europa, en 1950, el panorama artístico está –para hacer un gran resumen– polarizado entre dos posiciones. Por un lado encontramos el frente del movimiento muralista, cuyos protagonistas eran Rivera, Orozco y Siqueiros, que proponían un arte público y comprometido, de matriz realista, nacido de la experiencia de la Revolución de 1910-1917. Los muralistas pintaban en edificios públicos, tratando temas relacionados con la historia pasada o reciente del país, dirigiéndose a las clases populares, exaltando la Revolución, y proponiendo una reflexión de carácter social y político. El movimiento, establecido en la década de 1930, en los decenios sucesivos había evolucionado en diferentes formas, en algunos casos traicionando en parte el espíritu inicial y volviéndose funcional para el gobierno. Junto a los muralistas más conocidos, hay otros pintores que se dedican tanto al arte mural como a la pintura de caballete, siempre con una matriz realista. Además, existe un nutrido grupo de grabadores, algunos de los cuales conforman el Taller de Gráfica Popular. La muerte de Orozco en 1949 y de Rivera en 1957 interrumpe la actividad de los muralistas que más habían trabajado en su patria, mientras continúa la de Siqueiros, que se convertiría en el líder del movimiento, pero que, debido a su compleja historia personal, trabajaría a menudo fuera del país. Por otro lado, con este frente convive una corriente de arte abstracto que, manteniendo fuertes vínculos con las tradiciones y características de México, elige el camino del pequeño formato y de la pintura de caballete para dedicarse a temas intimistas y utilizando un lenguaje lírico y evocador, alejado del realismo social. El protagonista de esta corriente es Rufino Tamayo. Ambas corrientes convergen en la llamada *Escuela Mexicana de Pintura*, que se convierte en la “carta de presentación” del país en el extranjero.

Es Fernando Gamboa quien legitima la *Escuela Mexicana de Pintura* –definición ya superada– para crear una imagen homogénea de la pintura mexicana y decide, junto con Carlos Chávez, Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes (1947-1952), exponer en el exterior las obras de la tríada, a la que se suma Tamayo, presentado como la vanguardia de la pintura mexicana. De hecho, la figura de Tamayo es útil para transmitir el credo alemanista que quiere proponer la ideología de la mexicanidad en contra de cualquier desviación de izquierda o de derecha.¹⁹

¹⁸ Como veremos, este será el eslogan con el que México se presente en la Exposición Internacional de Bruselas de 1958.

¹⁹ F. Tzvi Medin, (1997). “El sexenio alemanista, ideología y praxis política de Miguel Alemán”. México: *Era*, p. 60.

La participación de México en la Bienal de Venecia de 1950 y en algunas de las ediciones posteriores, así como las exposiciones que a partir de esta ocasión comenzarían a recorrer Europa y otros países del mundo, tienen como objetivo situar el arte mexicano dentro del panorama artístico internacional. En lo que respecta al *Movimiento Artístico Posrevolucionario*, el papel que, como veremos, se le va a otorgar a la pintura mexicana es el de una “tercera vía” entre la abstracción y el realismo, las dos posiciones que se enfrentaron en el ámbito artístico sobre todo tras la Segunda Guerra Mundial. En efecto, la propuesta de Gamboa, que se desprende de su programa expositivo, es presentar a los artistas mexicanos como impulsores del nuevo realismo y herederos de una antigua tradición.

Tras la exposición veneciana, Gamboa emprende un periplo por varias ciudades europeas para responder a las numerosas peticiones de llevar a cabo una exposición de arte mexicano y para preparar los primeros arreglos. De vuelta a su tierra y tras haber recibido reacciones muy positivas por parte del público y de la crítica, el subdirector del INBA emite un comunicado en el que se pone de manifiesto la novedad de la propuesta mexicana:

México es un país de grandes tradiciones y producción artística cuya excelente calidad, ha trascendido fuera de nuestras fronteras. La voz de México se está dejando escuchar cada vez con más vigor en el mundo entero. México ofrece al mundo su gran pasado y un sentido nuevo de arte que tiene que ser utilísimo para su evolución universal, o sea ese renacimiento del arte figurativo, el novorrealismo, que es una interpretación de la realidad impregnada de honda significación humana y social, con perfiles originales, nuevos, en una palabra.²⁰

En cuanto a las exposiciones panorámicas de arte mexicano, éstas proponen una estructura dividida en secciones, similar al modelo de la disposición del MNAP, útil para transmitir una idea de continuidad en la tradición artística de México, desde el periodo precolombino hasta la época contemporánea. La primera gran exposición europea se celebra en el Musée National d'Art Modern de París en el año 1952, con el título *Art mexican du précolombien à nos jours*.²¹ Del análisis de los dos catálogos de la exposición se desprende que las secciones propuestas en París incluían arte precolombino, colonial, pinturas de caballete del siglo XIX y arte contemporáneo, además de una sección de arte popular contemporáneo y grabados.²²

Como explica Gamboa, el objetivo de la exposición es exhibir una visión panorámica del desarrollo artístico mexicano siguiendo una estructura modular:

A través de sus diversos periodos históricos y sus variadas expresiones artísticas, el arte mexicano, desde las culturas indígenas arcaicas hasta nuestros días, mantiene una misma fuerza creadora en estrecha relación con la vida y el espíritu del pueblo. Debido a esta

²⁰ “Declaraciones del Sr. Fernando Gamboa, subdirector del INBA sobre su reciente viaje a Europa y el proyecto de exposición de arte mexicano”, 1951. 7 hojas mecanografiadas, Archivo de la Promotora Cultural Fernando Gamboa, Ciudad de México. Registro ICAA: 779886
<https://icaa.mfah.org/s/es/item/779886#c=&m=&s=&cv=&xywh=-2001%2C-201%2C6551%2C3666>

²¹ Cassou, J., Gamboa, F. (eds.) (1952). *Art mexicain du précolombien à nos jours*. Tomo I, II. Catálogo de la exposición, París, Musée National d'Art Moderne, Mai-juillet 1952. París: Les Presses artistiques.

²² *Arte mexicain du précolombien à nos jours*, tome I, II. Catálogo de la exposición, París, Musée National d'Art Moderne, mayo-julio 1952. París: Les presses artistiques. Editeurs - París.

circunstancia, la exposición responde a una concepción cronológica del desarrollo de nuestro arte, haciendo resaltar aquellos momentos cumbres de cada etapa.²³

En los dos años siguientes la misma exposición es instalada en Estocolmo (Galería Liljevalchs, de septiembre a noviembre de 1952) y en Londres (Tate Gallery, entre marzo y mayo de 1953), con gran éxito, siempre con la curaduría de Gamboa.²⁴ Como escribe Carlos A. Molina: «La museografía que planteó Gamboa en el Museo Nacional de Artes Plásticas y la muestra panorámica que se presentó en París, Estocolmo y Londres, corresponde a un esquema histórico que explicaba a México como una continuidad». La idea de Gamboa era construir una narrativa que atravesara tres fases –«nacimiento, resistencia, consolidación»– de las que surgiera la noción de nacionalidad, pero separando los objetos de su contexto histórico específico «para proponerlos como parte de un absoluto de arte atemporal y universal». ²⁵

El mismo modelo de exposición se repetiría en los años siguientes en una serie de exposiciones europeas con la idea de responder a un propósito diplomático concreto. Como confirma Francisco Reyes Palma, de hecho, «las exposiciones itinerantes, con una visión integral del arte mexicano, eran portadoras de una función diplomática de autoafirmación en el mercado mundial de la cultura». ²⁶

La siguiente magna exposición artística internacional, ya durante el sexenio de López Mateos, es la que se presenta por primera vez en el contexto de la Exposición Internacional de Bruselas, de abril a octubre de 1958. Dentro del pabellón mexicano, construido expresamente por los arquitectos Rafael Mijares Alcérreca y Pedro Ramírez Vázquez, una exposición de arte comisariada por Gamboa ocupa el espacio más grande.²⁷ Gamboa decide basar su guión museográfico en la premisa “México, país moderno de antigua cultura”, dando a la muestra una estructura similar a la presentada entre 1952 y 1953. Un apartado de arte moderno dedicado en exclusiva a la llamada *Escuela Mexicana*, que incluye los tres grandes (Rivera, Orozco, Siqueiros) y Tamayo, con cuatro obras cada uno, y algunos otros artistas; se reproduce un mercado de artesanía con objetos de arte popular; se proponen algunos objetos del periodo colonial, como el *Altar de Tepotzotlán* (apropiación local de barroco europeo), enormes esculturas prehispánicas (entre ellas el *Altar de Tula* y un *Jaguar* mexicana); se preproducen tres cámaras con pinturas de Bonampak. Algunas de estas obras de épocas muy distantes se relacionan entre sí para subrayar la existencia de una analogía formal. Por ejemplo, el *Chac Mool* maya, ubicado a la salida del pabellón, se relaciona con varios de los aspectos formales de la pieza de Francisco Zúñiga *La hamaca* (1957), ubicada estratégicamente enfrente. De este modo, Gamboa quiere demostrar «la existencia de un continuum –material y espiritual– en la cultura local», pero no sólo: mostrar el arte precolombino no sólo sirve para dar cuenta de un

²³ Gamboa, F. (1952). “Exposición de arte mexicano en París (1952)”, discurso inaugural reproducido en Gaitán, R. C. (coord), *Fernando Gamboa: el arte del riesgo*. México: INBA, 2009, p. 59.

²⁴ Cf. Palencia, C. (1953). “El arte mexicano en París, Estocolmo y Londres”. “México en la Cultura”, suplemento de *Novedades*, México, 9 de agosto de 1953, p. 4.

²⁵ Molina, C. A. (2012). “Espacios de la mexicanidad”. *Especialidades*, UAM-Cuajimalpa, vol. 2, No. 1, enero-junio de 2012, p. 115, 124, 135.

²⁶ Reyes Palma, F. (1988). “50 años de artes plásticas y política en México (1934-1984)”, parte I. *Plural*, México, mayo de 1988, p. 43.

²⁷ Alayón González, J.J. (2019). “Naturalezas bajo cubierta. Los pabellones de Brasil, México y Venezuela en Bruselas 1958”. ZARCH, septiembre de 2019.

pasado importante, sino su vigencia y potencial para el futuro, es decir, «no sólo se recordaba al visitante la antigüedad de la cultura local, sino la vigencia de una herencia creativa, inherente al mexicano y, por lo tanto, presente en todos los periodos de su historia».²⁸

Gran parte de las obras expuestas en Bruselas formarían el núcleo de una exposición itinerante titulada *Obras maestras del arte mexicano* promovida por el Ministerio de Relaciones Exteriores de México y comisariada por Gamboa, que, a partir de 1959, comienza un recorrido entre varios países europeos y termina en París, en el Petit Palais, en 1952.²⁹ Después, una exposición similar se mostrará en Roma, Copenhague y Nueva York. En el curso de esta larga gira se editan cientos de miles de catálogos en diversos idiomas, se colman los archivos fotográficos europeos y se publican, aparte de los artículos periodísticos, un centenar de libros sobre arte y arqueología mexicanos.

A partir de 1964, otra exposición titulada *Retrato de México*, que sigue una estructura similar a las ya mencionadas, comienza a recorrer el mundo bajo la dirección del propio Gamboa y con el patrocinio de la Secretaría de Relaciones Exteriores.³⁰

En un artículo publicado en *Novedades* en 1960, el coleccionista de arte mexicano Carrillo Gil recoge una opinión generalizada por aquellos años y escribe: «Son estas exposiciones las que nos han abierto las puertas para tratar en plan de igualdad cultural con los países más cultivados de la tierra y por ellas hemos ido alejándonos del viejo concepto en que se nos tenía, hasta no hace mucho tiempo, de país atrasado y semisalvaje»³¹ Se aclara así la función de estas exposiciones y el gran valor atribuido al arte en la construcción de la imagen de México.

Las primeras exposiciones de arte mexicano en Italia y su recepción: la Bienal de Venecia 1950, 1952, 1956

Volvamos ahora a Italia y comencemos con el debut del arte mexicano en Europa.

En el año 1950 México desembarca en Italia. La XXV Bienal de Venecia acoge, por primera vez, una sección de arte mexicano. Dentro del Pabellón de Rumanía en la zona de “I Giardini”, que había quedado vacía, se exponen las obras de J.C. Orozco, D. Rivera, D.A. Siqueiros y R. Tamayo, bajo el comisariado de Fernando Gamboa, entonces subdirector del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Son sesenta pinturas de caballete realizadas entre

²⁸ Briuolo Destéfano, D. (2009). “Guerra Fría en Bruselas: México en la Exposición Universal de 1958”. *Discurso Visual*, Cenidiap, Julio-diciembre de 2009.

²⁹ Zurich (enero-marzo de 1959), Colonia (abril-junio de 1959), La Haya (junio-agosto de 1959), Berlín Occidental (septiembre-noviembre de 1959), Viena (de diciembre de 1959 a febrero de 1960) (dentro del entonces bloque capitalista); Moscú (octubre-diciembre de 1960), Leningrado (enero-abril de 1961), Varsovia (mayo-julio de 1961), dentro de la entonces esfera comunista.

³⁰ Se inició en Filipinas (Manila) y siguió a India (Calcuta, Madrás, Nueva Delhi y Bombay), Egipto (El Cairo), Líbano (Beirut), Turquía (Ankara y Estambul), Israel (Tel Aviv), Yugoslavia (Belgrado), Checoslovaquia (Praga), Polonia (Varsovia y Wrocław), Austria (Viena), Bélgica (Bruselas), Francia (Lille, Rouen y Toulouse), Noruega (Oslo y Bergen) y Australia (Adelaida, Melbourne, Hobart, Brisbane y Perth). Gamboa montó y dirigió, además, los pabellones mexicanos en las exposiciones universales e internacionales de Bruselas (1958), Montreal (1967) y Osaka (1970), en la Feria Mundial de Nueva York (1965) y en la Hemisferia de San Antonio, Texas (1968), las cuales fueron visitadas por millones de personas.

³¹ Carrillo Gil, A. (1960). “El arte mexicano en el mundo. Próxima meta: Moscú”. *México en la Cultura, suplemento de Novedades*, México, 4 de septiembre de 1960, p. 12.

1924 y 1950, procedentes de colecciones públicas y privadas de México y Estados Unidos.³² Los temas abordados, con los diferentes estilos de los autores seleccionados, están en su mayoría relacionados con la cultura mexicana, el mundo rural, la memoria de la revolución y, aunque no sean explícitamente de arte comprometido, participan en la construcción de una idea de México: herido y sufriente, pero también valiente y resistente.

En el texto introductorio del catálogo de la Bienal, F. Gamboa escribe:

Tres hombres asumen para sí y para la Nación el derecho a expresar el reencuentro definitivo de país y pintura: J.C. Orozco, D.Rivera, D.A. Siqueiros. (...). Otro poderoso aspecto está constituido por el arte de R. Tamayo, llamado “el cuarto grande” de la pintura mexicana, magnífico intérprete del color del país, del espíritu de algunos aspectos del mundo indígena antiguo y de lo popular moderno. Con su obra y con las de Orozco, Rivera y Siqueiros se ofrece en Europa por primera vez una visión del México artístico contemporáneo.³³

El Archivo Histórico de Arte Contemporáneo (ASAC)³⁴, en Venecia, y el Archivo de la Promotora Fernando Gamboa, en la Ciudad de México (APFG), conservan una rica documentación sobre las relaciones institucionales que permitieron la primera participación de México en la Bienal. Como se desprende del estudio de estos materiales, ya en la primera Bienal celebrada después de la Segunda Guerra Mundial, en 1948, el Secretario General Rodolfo Pallucchini había mostrado su interés por incluir a México en la lista de países participantes, pero algunos acontecimientos institucionales no habían hecho posible la exposición. Sin embargo, en 1950, los acuerdos institucionales y, sobre todo, la voluntad del país latinoamericano permiten la organización de la primera gran exposición de arte mexicano contemporáneo en Europa.³⁵

ASAC y APFG también recogen varias cartas y recortes de prensa de la época que atestiguan el importante éxito de la exposición. Esta gran acogida, entre otras cosas, es confirmada por la concesión a Siqueiros de un prestigioso premio para pintores extranjeros, otorgado por el Museo de São Paulo. La razón para su elección por parte del jurado radica en las características de las obras de Siqueiros. Jorge J. Crespo de la Serna, destacado crítico de arte mexicano y miembro de Aica³⁶, escribe: «Si los sufragios estuvieron oscilando entre Rivera, Siqueiros y Tamayo, y a la postre se inclinaron por unanimidad por Siqueiros, acaso se deba –pienso yo– a que este estaba representado en la exposición por obras de un aliento nuevo, hechas con procedimientos que han llamado la atención de los entendidos; cargadas de un

³² <http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=228&s=4599&c=eo>

³³ V.V.A.A. (1950), *XXV Biennale di Venezia*, 08/06 - 5/10, 1950. Catálogo de la exposición. Venecia: Edizioni Alfieri.

³⁴ El Archivo Storico delle Arti Contemporanee, protege, preserva y mejora el patrimonio documental de la Bienal de Venecia y las artes del siglo XX, recogido desde 1895 hasta la actualidad.

³⁵ Cf. Ortega Orozco, A. (2016). “La primera victoria del arte mexicano en Europa: la XXV Bienal de Venecia en 1950”. *Recuperación de la Memoria Histórica de Exposiciones de Arte Mexicano (1930-1950)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp.157-172.

³⁶ Asociación Internacional de Críticos de Arte.

espíritu de más rebeldía e intención social que las demás, excepto Orozco».³⁷ En el suplemento cultural de *Novedades*, “México en la cultura”, en junio de 1950, el artista y crítico Ceferino Palencia hace un recuento de la selección presentada por el galardonado Siqueiros. Entre las obras que lo representan menciona *Madre campesina*, *El diablo en la iglesia* y *Nuestra imagen*, «las cuales muestran tanto las intenciones expresivas como la fuerza comunicativa del pintor, además de testimoniar el uso de nuevos materiales pictóricos».³⁸

El premio a Siqueiros, del que hablaremos con más detalle (cf. 1.2.1), concretamente, no es sólo un premio otorgado a un autor mexicano, sino también y sobre todo, un primer reconocimiento internacional de la pintura moderna mexicana. Entre los artículos publicados en México con motivo de la Bienal, encontramos en las páginas de *Tiempo* un texto titulado “México triunfa en Venecia” donde, hablando del premio a Siqueiros, se afirma la definitiva consagración del arte mexicano, tanto en Italia como en el extranjero:

Ese premio [...] no fue sólo una alta distinción hecha a uno de los mejores pintores de México: fue, también y principalmente, una consagración internacional de la moderna pintura mexicana, por la significación mundial que la Bienal de Venecia ha adquirido hace mucho tiempo. [...] El entusiasmo despertado por el lote de pinturas mexicanas enviadas a la Bienal entre los críticos y público europeo ha sido tan unánime que, de inmediato, se ha solicitado del Comité Directivo de Venecia y del director de la exposición, el traslado de todo el envío a otras naciones europeas, siendo Austria y Holanda los dos países solicitantes.³⁹

De hecho, el éxito de la exposición italiana se ve confirmado por las peticiones de otros países, tanto europeos como no europeos, de trasladar la exposición a sus sedes museísticas. Según leemos en un documento conservado en la APFG, Gamboa recibe, durante y después de la Bienal, varias invitaciones para trasladar la exposición veneciana:

Cerca de veinte asciende el número de esas naciones, de las cuales mencionaré a Francia, Bélgica, Holanda, Suiza, Italia, Portugal, Suecia, Noruega, Dinamarca, Finlandia, Gran Bretaña. Además de esas también recibimos invitaciones de Israel, y aquí en América, de los Estados Unidos, Canadá y Brasil. De este modo las altas distinciones y calurosa y trascendental recepción que fue otorgada a la pintura mexicana en Venecia, ha reanudado y acrecentado las gestiones entusiastas de muchos países por recibir la visita de México.⁴⁰

³⁷ Crespo de la Serna J.J. (1950). “La exposición bienal de Venecia y el arte de México”. *Cuadernos Americanos*, Vol. 53, No. 5, septiembre-octubre de 1950, pp. 294.

<https://icaadocs.mfah.org/s/es/item/758440#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299>

³⁸ Palencia, C. (1950). “Siqueiros gana el primer premio en la exposición Bienal de Venecia”. “México en la Cultura”, suplemento del periódico *Novedades*, 25 de junio de 1950.

³⁹ “México triunfa en Venecia”. *Tiempo: Semanario de la vida y la verdad*, Ciudad de México, vol. 17, n.º 426, junio 1950, pp. 24-27.

⁴⁰ “Declaraciones del Sr. Fernando Gamboa, subdirector del INBA sobre su reciente viaje a Europa y el proyecto de exposición de arte mexicano”, 1951. 7 hojas mecanografiadas, Archivo de la Promotora Cultural Fernando Gamboa, Ciudad de México. Registro ICAA: 779886

<https://icaa.mfah.org/s/es/item/779886#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2001%2C-201%2C6551%2C3666>

Al principio, esta petición no tendrá éxito. Gamboa, de hecho, contesta a las peticiones que había recibido, a través de la Secretaría de Relaciones Exteriores, declarando la inviabilidad de prolongar o trasladar la exposición debido a que se había adquirido «el compromiso ineludible de hacer la devolución inmediata de las obras a sus coleccionistas en los Estados Unidos y México, al término de la exposición».⁴¹ Sin embargo, la maquinaria organizativa mexicana no se detiene y, a partir de 1952, se organizan varias exposiciones de arte en Europa, mucho más complejas y ricas que la de Venecia.

Otra confirmación del éxito del Pabellón de México podría ser la compra del cuadro de Tamayo *El Grito* (1947) por parte de la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma (GAM) (cf. 1.2.1). Este hecho, sin embargo, más que celebrar el éxito de la exposición veneciana en general, pone de manifiesto las tendencias imperantes promovidas por la directora de la GAM, Palma Bucarelli, y el *establishment* cultural italiano que eligen un cuadro de Tamayo, un artista cercano a la escuela francesa y partidario de un lirismo desvinculado, en lugar de uno de los cuadros de los “tres grandes” con una carga política más explícita.

En cuanto al montaje del conjunto pictórico del Pabellón de México en la Biennale di Venezia, el primer encuentro con el visitante tenía lugar en el vestíbulo donde se exponían una triada de obras pictóricas de los muralistas: *Retrato etnográfico* de Siqueiros (1939), *El muerto* de Orozco (1943) y *Vendedores de flores* de Rivera (1935). Una vez dentro, en las tres salas del pabellón se encontraban las obras de los cuatro autores distribuidas de la siguiente manera: en la sala central la producción de Rivera y Orozco, en la sala de la derecha la de Siqueiros y en la sala de la izquierda la obra de Tamayo. La elección de Gamboa de colocar las obras de Orozco y Rivera en el mismo espacio, que correspondía a la primera sala por la que ingresaban los visitantes, muestra el deseo del museógrafo de iniciar el recorrido con una introducción a las artes plásticas nacionales, siendo un conjunto retrospectivo de los dos muralistas con mayor trayectoria. En la sala se exponen obras de Orozco que representan escenas de la Revolución Mexicana y seis obras de la serie *Los Teúles*, una lectura plástica de la Conquista en México. En cuanto a Rivera, Gamboa selecciona retratos y escenas costumbristas⁴², dejando fuera expresamente obras más relacionadas con la temática social o la crítica política que hubieran corrido el riesgo de situarlo en el ámbito del realismo socialista.

Las obras de Siqueiros y Tamayo tienen más espacio; de hecho, se exponen en dos salas distintas, para que puedan destacar y competir por los premios. El emplazamiento en las dos salas opuestas subraya también las posiciones antagónicas de los dos artistas y la distancia entre sus lenguajes plásticos, que se reflejan también en los discursos propuestos por otros pabellones donde se alternan expresiones más cercanas al realismo social con corrientes más cercanas a la abstracción.

En términos generales, podemos decir que las elecciones museográficas y museológicas de Gamboa expresan su deseo de presentar una exposición colectiva que sea una síntesis de la forma de expresarse de los cuatro autores –temas, técnicas y estilo– y al mismo tiempo una narrativa de la modernidad mexicana en la que prevalezcan los temas de identidad y

⁴¹ “Oficio de Fernando Gamboa a Alfonso Guerra”, 9 de octubre de 1950. AHGE-SRE, III/825(45)/24. III-1189-9. La información es reportada por Chávez Santiago (2022), p. 244.

⁴² Entre otros, retratos de niños como: *Niña indígena con collar de coral*, *Retrato de Ignacio Sánchez* y *Niña dormida*; obras que se refieren a mercados y los característicos ramos de alcantarillas y flores campestres como *Baile de Tehuantepec*, *Fiesta de las Flores*, *Vendedora de Flores*, *Intercambio de Flores* y *Vendedores de Flores*.

nacionalismo.⁴³ El objetivo era encontrar puntos de conexión entre el arte mexicano y el europeo, para legitimar la inclusión del Movimiento Artístico Posrevolucionario en la historia del arte mundial y permitir una difusión más inmediata en los circuitos internacionales, como ocurriría con las exposiciones itinerantes de los años siguientes.

En su reciente estudio sobre la participación de México en la Bienal de Venecia de 1950, Amelia Chàvez Santiago escribe:

Lo expuesto en el pabellón mexicano resultó novedoso a los ojos europeos, las técnicas pictóricas de Siqueiros, el dramatismo de Orozco, los retratos y escenas costumbristas de Rivera fueron una revelación. El “Renacimiento artístico mexicano” era exaltado como una producción original y que marcaba un camino neutral entre la polarización ideológica que estaba cobrando el realismo contra el expresionismo abstracto; pero a la vez, la crítica de arte europea y los mismos organizadores justificaban su interés y aprobación al intentar encontrar relaciones culturales entre el arte europeo y mexicano, al identificar una “herencia en común”, que ayudaría a integrar el Movimiento Artístico Posrevolucionario a la historia del arte mundial.⁴⁴

El deseo de las instituciones mexicanas de crear las condiciones para que el arte mexicano entre en las páginas de la Historia del Arte pasa también por su posicionamiento como posible “tercera vía” entre la abstracción y el realismo. En las propias elecciones de Gamboa es evidente la intención de situar el arte mexicano en esta perspectiva. Consciente del debate internacional impulsado sobre todo por las posiciones ideológicas, Gamboa busca huir de las rigideces maniqueas y persigue una propuesta independiente de los dos bandos, confiando a la pintura mexicana moderna un papel mediador entre la abstracción y el realismo a través de obras que dirigen su atención al hombre y sus necesidades, pero que escapan de cualquier intención propagandística. Esta propuesta, bautizada como *Nuevo Realismo*, se hará visible precisamente a través del conjunto de obras expuestas en el pabellón de la Bienal, que incluye tanto pinturas figurativas, más cercanas al realismo social, como pinturas más líricas, pero siempre con una profunda humanidad. Sería al volver a su tierra, justo después de su primera experiencia en Europa como comisario, cuando Gamboa maduraría su reflexión y optaría por denominar la aportación mexicana como *Novorrealismo*:

México ofrece al mundo su gran pasado y un sentido nuevo del arte que tiene que ser utilísimo para su evolución universal, o sea ese renacimiento del arte figurativo, el novorrealismo, que es una interpretación de la realidad impregnada de honda significación humana y social, con perfiles originales, nuevos, en una palabra. [...] La presencia de México allí ha de provocar muchas inquietudes. En realidad ya se ha podido notar esto, entre muchos artistas europeos que están tratando de revisar sus teorías y conceptos.⁴⁵

⁴³ Cf. Chàvez Santiago, A. (2022). *Agentes culturales, maquinaria de ideales: el Pabellón de México en la Bienal de Venecia (1950, 1952 y 1958)*. Op. cit.

⁴⁴ Ibid, p. 238.

⁴⁵ “Declaraciones del Sr. Fernando Gamboa, subdirector del INBA sobre su reciente viaje a Europa y el proyecto de exposición de arte mexicano”, 1951. 7 hojas mecanografiadas, Archivo de la Promotora Cultural Fernando Gamboa, Ciudad de México. Registro ICAA: 779886

<https://icaa.mfah.org/s/es/item/779886#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2001%2C-201%2C6551%2C3666>

El crítico sueco Gotthard Johansson, en su texto de 1950 titulado “El tercer camino del arte”, reflexiona sobre el posible futuro del arte europeo, atascado en la bifurcación ideológica entre los lenguajes abstractos y la vuelta a la figuración, y considera que una posible forma de dar «un nuevo aire a la producción plástica de entonces» sería a través de las propuestas plásticas de Rivera, Siqueiros, Orozco y Tamayo, un conjunto de lenguajes plásticos que considera una expresión del «Nuevo Realismo Mexicano». Para él, ese “tercer camino” sería lo que ayudaría al arte moderno a encontrar un equilibrio: «Se puede preguntar si existe un tercer camino, y quizás se encuentre la respuesta en el pabellón mexicano, [...] es una declaración de independencia de una antigua raza con un pasado artístico, utilizando ahora todos los adelantos del arte moderno, a la vez primitivo y refinado, a la vez nacional y moderno. Sea como sea, la presentación de los mexicanos significa el gran acontecimiento en la Bienal». ⁴⁶

En el lado italiano, vemos cómo penetra esta idea y toma forma. Entre los documentos encontrados en el ASAC, hay una carta de Rodolfo Pallucchini dirigida a Crespo de la Serna y fechada el 11 de julio de 1950, es decir, en plena exposición, en la que expresa su plena satisfacción por la muestra mexicana y destaca el vivo interés despertado en el jurado, la crítica y el público. Pallucchini escribe: «Me complace mucho poder decir que, tal y como esperábamos, la representación de los artistas que hemos traído a Venecia no ha hecho sino aumentar el interés de la crítica y del público por un arte que interpreta tan claramente el espíritu del pueblo mexicano, celebrando su historia y sus tradiciones. [...] Pero este arte traído entre nosotros también ha mostrado cómo estos artistas tienen cualidades eminentes para contribuir a la búsqueda común de nuevos caminos, colocando a México en un lugar de vanguardia». ⁴⁷

La referencia de Pallucchini a la “búsqueda de nuevos caminos” se inscribe en el debate internacional sobre el papel del arte en la sociedad y se hace eco de su intervención en el catálogo de la Bienal de 1950, donde escribe sobre la exposición de artistas realistas y figurativos: «A esta bienal le toca registrar un hecho nuevo que puede tener algunas consecuencias en el futuro de la joven pintura italiana: el nuevo camino, digamos neorrealista y objetivamente representativo, de algunos artistas bajo el impulso de un estímulo político y social». ⁴⁸

En efecto, también en Italia, ya tras la Segunda Guerra Mundial, los intelectuales antifascistas y el mundo de la cultura comprometida en general buscan una forma de hacer arte que no sea ni propagandístico y didáctico (comparable al realismo socialista), ni completamente encerrado en la *turris ebúrnea* del subjetivismo burgués. Como veremos más adelante, precisamente el arte de los mexicanos será considerado por algunos críticos italianos como una posible “tercera vía” y un modelo de referencia para quienes quieran hacer un arte social y comprometido sin renunciar a la libertad del lenguaje. En particular, será Mario De Micheli, teórico del realismo y crítico militante, así como, en Italia, el historiador del arte más atento a la producción del país latinoamericano en estos años, quien identifica la pintura mexicana, y en particular las

⁴⁶ Gotthard Johansson, “El Tercer Camino del Arte”, *Svenska Dagbladet*, 6 de julio de 1950, hojas mecanografiadas, p. 2. AHGE-SRE, III/825(45)/24. III-1189-9.

⁴⁷ Carta de Rodolfo Pallucchini a Jorge Juan Crespo de la Serna, 11 de julio de 1950. Documento mecanografiado, 1 hoja. Serie Paesi - México. ASAC, Venecia.

⁴⁸ Pallucchini, R. (1950). “Introducción”. *XXV Bienal de Venecia*, 08/06 - 5/10, 1950. Catálogo de la exposición. Op. cit.

experiencias murales, como la forma correcta de hacer *realismo dialéctico*, «un realismo en proceso, lejos del naturalismo decimonónico y del realismo socialista, sin renunciar a la libertad expresiva». ⁴⁹ A partir de estas reflexiones, De Micheli, en sus escritos de los años sesenta y setenta ⁵⁰, señala cómo la necesidad de un diálogo entre el arte, la vida y la historia –que surge en el siglo XIX con la pintura de Gustave Courbet ⁵¹– es ahora afirmada y celebrada en voz alta por los artistas mexicanos, protagonistas de un nuevo realismo épico, popular y moderno capaz de reelaborar la lección del pasado precolombino, de estar al día con las corrientes de vanguardia, de experimentar con nuevas técnicas, nuevos lenguajes y de hacer un arte público y comprometido.

En conclusión, podemos decir que la XXV Bienal de Venecia es la plataforma de lanzamiento del arte mexicano posrevolucionario que, a partir de esta exposición, comienza su difusión en Europa a través de publicaciones y exposiciones itinerantes. ⁵² En Italia, en particular, la circulación del arte mexicano y sobre todo su expresión pública, se producirá gracias al interés que se desarrolla principalmente en los diferentes círculos de la izquierda que promueven un arte realista e identifican en el arte del país latinoamericano una experiencia concreta de realismo moderno.

En palabras de Crespo de la Serna:

El arte de México, representado por cuatro de sus mejores pintores, figura en la exposición, lado a lado con las mejores muestras del arte universal contemporáneo; compite con ellas en buena lid, y vence, junto con otras figuras del mis alto relieve. Este hecho, estos hechos, traen consigo como ya apunté, muchas implicaciones: unas, en función del arte en general, específicamente, de las corrientes actuales del arte en Europa; otras, en función del valor de la aportación mexicana al arte del mundo; sus aciertos, sus limitaciones o fallas, así como el grado de responsabilidad que, ahora más que nunca tenemos todos, en México, frente a un mundo que empieza a conocernos mejor. ⁵³

La participación de México en las ediciones posteriores de la Bienal de Venecia es discontinua. ⁵⁴ Un intenso intercambio de correspondencia entre febrero y diciembre de 1951, atestiguado por los documentos conservados en la ASAC, da cuenta del asunto de la posible construcción de un pabellón nacional por parte de México, propugnado por Pallucchini y deseado por Gamboa, pero que por razones políticas y económicas no llega a concretarse.

⁴⁹ De Micheli, M. (1946). *Realismo y poesía. il 45*, a. I, n° 1, 1946.

⁵⁰ El interés de De Micheli por el arte mexicano se manifiesta en una serie de ensayos críticos recogidos, junto con otros, en el libro *Le circostanze dell'arte* (1987); en sus textos sobre Siqueiros (1966, 1968, 1974) y en los numerosos artículos publicados en *l'Unità* (Cf. 2).

⁵¹ De Micheli, M. (2003). “La unidad del siglo XIX. Arte y realidad”. *Las vanguardias artísticas del Novecento*. Milán: Feltrinelli Editore. Vigésima edición.

⁵² Cf. Garduño, A. (2009). “El primer centenario de Fernando Gamboa”. *Discurso visual*, Cenidiap- INBA, n.º 13, nueva época, julio-diciembre. <http://discursovisual.net/dvweb13/remembranza/remana.htm>.

⁵³ Crespo de la Serna, J. J. (1950). “La exposición bienal de Venecia y el arte de México”. Op.cit.

⁵⁴ Cf. Ortiz Castañares, A. (2017). “Historia del pabellón mexicano en la Bienal de Venecia”. *Acervo mexicano. Legado de culturas*, Acer-VOS, vol. 4, 2017, pp. 410-429; Chávez Santiago, A. (2022), op.cit.

En los meses siguientes, el comité organizador de la Bienal, en la persona de Giovanni Ponti, que en ese momento ocupaba el cargo de presidente, comienza a presionar a Gamboa y a las instituciones mexicanas, también a través de embajadores, para asegurar la presencia de México en la edición de 1952. La contemporaneidad con la gran exposición de París, *Art mexican du précolombien à nos jours* (Musée National d'Art Modern, mayo-junio de 1952) a la que el INBA y en particular Gamboa dedican mucha energía y para la que el gobierno invierte muchos recursos, impide que se preste especial atención a la exposición veneciana. De hecho, se decide prescindir de exponer obras de pintura y destinar a la Bienal una selección de obras de gráfica mexicana moderna y contemporánea. Se envía a Venecia un cajón de grabados con 135 obras de diversos autores. El corpus más significativo está formado por grabados de José Guadalupe Posada (27), Leopoldo Méndez (23), J.C. Orozco (18) y Alfredo Zalce Torres (10).⁵⁵ La mayoría de los autores implicados formaban parte del Taller de Gráfica Popular, un colectivo de artistas fundado en 1937, que utiliza el arte de la imprenta para promover la causa revolucionaria y que pasa a dedicarse a temas de denuncia social. De hecho, muchos de los grabados proponen temas relacionados con la historia de México, la Revolución, las condiciones de vida del pueblo o imágenes alegóricas que resumen el espíritu mexicano. El Pabellón de Rumanía, que sigue siendo libre, también se utiliza en esta ocasión, con la excepción de una sala dedicada a la exposición de artistas extranjeros residentes en Italia.

La siguiente participación data de 1958. En esta ocasión, se exponen dieciocho cuadros de Raúl Anguiano, Guillermo Meza, Carlos Orozco Romero, Manuel Rodríguez Lozano y Jorge González Camarena en la sala 54 del Pabellón Central de "I Giardini". Todas son obras de pequeño formato, óleo sobre lienzo, dedicadas a temas relacionados con la identidad mexicana, pero sin carga política explícita.⁵⁶ El comisario es Miguel Salas Anzures, en ese momento jefe del Departamentode Artes Plásticas del INBA.

En la edición de 1964 sólo figura una obra de Rufino Tamayo, *Misterio de la noche* (1957), dentro de la sección titulada "El arte de hoy en museos", que presentaba una obra pictórica de diez artistas internacionales pertenecientes a la Colección de la Galería Nacional de Oslo. En 1968, se dedica una sala entera del Pabellón Central de "I Giardini" a Rufino Tamayo en representación de su país.⁵⁷ Se exponen 47 óleos realizados entre 1954 y 1968 procedentes de colecciones mexicanas, estadounidenses y europeas. El comisario es Fernando Gamboa.

Con motivo de la XXXVI Bienal (1972), en la sección "Obras maestras de la pintura del siglo XX (1900-1945)", en el Ala Napoleónica del Museo Correr, se exponen *La molendera* (1924) de Rivera y *Soldaderas* (1926) de J.C. Orozco junto con las obras de 89 artistas internacionales. Ambas pinturas pertenecen a la Colección del Museo Nacional de Arte de la Ciudad de México. La elección de pinturas de mexicanos, dentro de una estricta selección de obras consideradas como obras maestras de la pintura del siglo XX, constituye la consagración definitiva del arte mexicano y demuestra cómo estos autores han entrado definitivamente en la historia del arte mundial. Sorprende, sin embargo, la ausencia de Siqueiros, todavía activo en estos años, presente a menudo en Italia, donde es fuertemente apreciado y apoyado, convirtiéndose de hecho en modelo y maestro para muchos jóvenes pintores que se dedican al

⁵⁵ <http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=229&s=4718&c=ea>.

⁵⁶ <http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=231&s=5123&c=ea>.

⁵⁷ <http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=42&s=5484&c=eo>.

arte público. Sin embargo, Siqueiros es considerado una figura incómoda debido a la carga política explícita de su obra teórica y pictórica, y sólo es apoyado por una parte de la crítica italiana, mientras que cuenta con la oposición de otros, por lo que es posible que estas sean las razones que explican su exclusión del proceso de institucionalización desencadenado por esta sección de la Bienal.

En la XXXVI Bienal también se exponen las obras de José Luis Cuevas dentro de una muestra colectiva propuesta por el Museo de Arte Moderno de Venecia Castillo Pesaro, y titulada “Gráfica de Hoy”.⁵⁸ En los años siguientes, la presencia de México sigue siendo discontinua y dislocada debido a la ausencia de un pabellón propio, que no se construiría hasta 2007, cuando México finalmente iniciará su participación estable en la Bienal de Venecia.⁵⁹

Las exposiciones, los libros y los artículos de los años sesenta: un cambio de perspectiva

Fuera del contexto internacional de la Bienal, en Italia, en los años sesenta, hay varias exposiciones de arte mexicano que confirman el interés por la producción artística del país latinoamericano en un sentido amplio. En 1962 se presenta en el Palazzo delle Esposizioni de Roma una gran muestra de arte mexicano desde la antigüedad hasta la actualidad, promovida por el Ministerio de Relaciones Exteriores de México, sostenida y curada por el Columbianum⁶⁰ y dirigida por Gamboa.⁶¹ La exposición en Roma es una de las etapas de la muestra itinerante que repropone el núcleo de “Obras maestras del arte mexicano” que, a partir de 1959, recorre varias ciudades europeas. Como prueba la comparación de los catálogos de la muestra de París de 1952, la primera exposición panorámica presentada en Europa, y de Roma de 1962 –los únicos de los que disponemos– se repiten las secciones propuestas y muchas de las obras. En la exposición italiana, de hecho, la mayoría de las salas presenta obras del período precolombino: se trata de relieves, estatuillas antropomorfas o de animales, objetos de uso, simbólicos o rituales, elementos arquitectónicos, jarrones, joyas, máscaras. Una sección está dedicada al arte de la Nueva España –siglos XVI, XVII y XVIII– y se exponen cruces, relicarios, esculturas de tema sagrado, objetos litúrgicos, pinturas. La sección de arte moderno presenta obras desde principios del siglo XIX hasta la década de 1960. Los autores presentes son en su mayoría pintores, pero también encontramos algunos escultores.⁶² También hay una sección de arte popular contemporáneo en la que se exponen objetos cotidianos, juguetes, figuras de pequeños animales de cerámica, terracota, madera, paja, cobre y estaño, vidrio, así

⁵⁸ Se exponen *El acróbata tatuado*, s/f, litografía; *Interior: tríptico*, 1971, litografía en tres secciones; *Los gigantes*, 1971, litografía en cinco secciones. Las tres piezas que fueron expuestas pertenecían a una colección particular de San Francisco, California.

⁵⁹ Cfr. Ortiz Castañares, A. (2017), op. cit.; Chávez Santiago, A. (2022), op. cit.

⁶⁰ El Columbianum es una fundación creada por el jesuita Angelo Arpa para establecer relaciones culturales entre Europa y América Latina.

⁶¹ Hemos tenido la oportunidad de ver la multitud de documentos relativos a la organización de la exposición mexicana de Palazzo delle Esposizioni de Roma dentro del APFG de Ciudad de México. Estos documentos requieren un mayor análisis e investigación, que podría conducir a un estudio específico en profundidad sobre la muestra.

⁶² José María Estrada, Hermenegildo Bustos, Francisco De P. Mendoza, Huesca, Agustín Arrieta, José Guadalupe Posada, en la subsección “arte moderno”; José Clemente Orozco, Diego Rivera, Rufino Tamayo, Manuel Rodríguez Lozano, Carlos Orozco Romero, Juan O’Gorman, Frida Kahlo, Alfredo Zalce, Raúl Anguiano, Ricardo Martínez, Carlos Bracho, Francisco Zúñiga (los 2 últimos escultores), en la subsección “arte contemporáneo”.

como trajes tradicionales, marionetas y calaveras. La última sección, no menos importante, es la de grabados: se trata de obras del siglo XX de diversos autores, como Alberto Beltrán, José Chàvez Morado, Fernando Castro Pacheco, Francisco Dosamantes, Leopoldo Méndez, Alfredo Zalce, casi todos miembros del Taller de Gráfica Popular.⁶³

El modelo propuesto en París en 1952 y en las exposiciones posteriores, incluida la italiana, es –como hemos visto– expresión de una propuesta que llamaremos “el modelo Gamboa” y que transmite una visión precisa del arte mexicano.⁶⁴ Exponer obras desde el periodo precolombino hasta el siglo XX, incluyendo ejemplos de arte popular y grabados, significa querer crear un hilo conductor, a través del tiempo, que conecte todas las manifestaciones artísticas de México, con la intención de construir una identidad unitaria del pueblo y la cultura mexicana, y presentarlas de manera fuerte y autónoma ante los europeos y el mundo. Lo dicho se hace explícito en el texto que Gamboa escribe para el catálogo de la exposición italiana, donde su visión se muestra claramente:

La división en secciones indica las etapas de la formación de nuestro ser nacional [...], una sección vertical de la vida mexicana desde la antigüedad hasta nuestros días. Nuestro deseo es [...] ofrecer al mismo tiempo una imagen veraz y sensible del “hombre mexicano” en el que se encuentran la herencia india y la herencia europea. Nos gustaría resaltar la naturaleza orgánica del arte mexicano que nunca ha dejado de estar conectado a la vida en diferentes períodos históricos durante tres milenios.⁶⁵

Las muestras panorámicas de arte nacional funcionan como una herramienta diplomática, de hecho participan en la construcción del perfil de México como un país moderno en el extranjero y tienen como objetivo presentar al público europeo una lectura precisa: la continuidad entre el pasado y el presente, por un lado, y la relevancia del componente popular e indígena, por otro.⁶⁶ Como ya hemos mencionado, Gamboa es en este sentido un extraordinario embajador de la cultura mexicana en Europa, pero su propuesta entraña riesgos.⁶⁷ El modelo propuesto tiene un carácter monolítico: es Gamboa quien escribe para Europa la historia del arte de México, que llega a través de un relato que subsiste sin ser cuestionado, principalmente, por la falta de conocimiento entre los críticos europeos. En particular, en lo que respecta a la producción definida como moderna, se excluye a los artistas que no están incluidos en la institucionalización de Gamboa y que tardarán en encontrar su camino hacia Europa. Además,

⁶³ Secciones de la exposición del Palazzo delle Esposizioni: Civilizaciones preclásicas, Civilización de la Venta Olmeca, Civilización de la Costa del Pacífico, Civilización de Teotihuacan, Civilización Zapoteca, Civilización Mixteca, Civilización Huasteca, Civilización El Tajín, Civilización Tolteca, Civilización Maya, Civilización Azteca, Arte de la Nueva España, Arte Moderno, Arte Popular, Grabados. Se puede hacer una comparación con la lista de secciones de la exposición de París de 1972 que hemos presentado anteriormente.

⁶⁴ Cf. Ortega Orozco, A.(2016). *Las exposiciones de arte mexicano en el espacio transnacional: circulación, mediaciones y recepciones (1938-1952-2000)*. Tesis de doctorado, Universidad Sorbona Nueva, París 3, 2016.

⁶⁵ *Arte mexicano: de la antigüedad a la actualidad*. Catálogo de la exposición, Roma, Palazzo delle Esposizioni, octubre de 1962 - enero de 1963. Roma: A.BE.TE, 1963.

⁶⁶ Garduño, A. (2009). “El curador de la Guerra Fría”. *Fernando Gamboa, el arte del Riesgo*. Catálogo de la exposición, México, Museo Mural Diego Rivera, Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 17-65.

⁶⁷ Ortega Orozco, A. (2016), op. cit, p. 169.

la propuesta de Gamboa pinta el arte mexicano de tintes exóticos y folclóricos, reflejando así las expectativas europeas. Desde la mirada imperialista de Europa, los mexicanos modernos derivan de los antiguos mexicanos: “son salvajes hijos de salvajes”. Para apoyar esta afirmación, citamos las palabras de Gillo Dorfles quien, al describir las obras de los mexicanos en el pabellón de la XXV Bienal de Venecia, habla de «una brutalidad de sabor exótico y salvaje, heredera de ecos incaicos [!] o aztecas». ⁶⁸

Además de la exposición de Palazzo delle Esposizioni, en los años sesenta se organizan en Italia otros eventos, digamos alternativos a las exposiciones “preconfeccionadas” propuestas por Gamboa. Se trata de la muestra en el Palazzo Barberini de 1966, *Arte contemporánea mexicana* ⁶⁹, y la organizada en el IILA (Instituto Italo-Latinoamericano) en 1967, *Cento anni di pittura messicana, 1867-1967*. Estas exposiciones escapan del modelo monolítico de Gamboa y pretenden presentar la complejidad del arte mexicano de los siglos XIX y XX.

En particular, la exposición organizada por la Secretaría de Educación Pública de México a través del INBA y montada en la sede del IILA, se enmarca dentro de las iniciativas realizadas con motivo de la “Semana Cultural Mexicana” que tiene lugar en octubre de 1967 con la intención de promover el arte mexicano y llevar a cabo un fructífero y estimulante intercambio con Italia. El periodo de referencia de la exposición, 1867-1967, está motivado por el deseo de presentar la diversidad del panorama de la pintura mexicana –desde los ejemplos académicos de la segunda mitad del siglo XIX hasta las obras contemporáneas– sin limitarse a mencionar sólo a los muralistas más conocidos. En su introducción al catálogo, Justino Fernández menciona, entre otros, a Juan Cordero y Pelegrín Clavé que animan la Academia de San Carlos en la segunda mitad del siglo XIX, los paisajes de José María Velasco y el Dr. Atl, y las innovaciones de Saturnino Herrán. Luego, tras introducir el muralismo posrevolucionario a través de la obra de Orozco, Rivera y Siqueiros y presentar la producción de Tamayo, el autor intenta ampliar el panorama mencionando a una «pléyade de artistas» que animan el arte mexicano del siglo XX: Francisco Goitia, Manuel Rodríguez Lozano, Roberto Montenegro, Julio Castellanos y Carlos Orozco Romero. De los pintores de la generación siguiente a los muralistas, destacan Juan O’Gorman, José Chávez Morado, Jorge González Camarena y otros. El elemento más interesante es la inclusión de artistas que proponen un lenguaje diferente al estilo figurativo de orientación social promovido por la “generación muralista”. La pintura abstracta de Carlos Mérida, Gunther Gerzso, Fernando García Ponce, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo, el expresionismo de José Luis Cuevas; la pintura surrealista de Leonora Carrington, Remedios Varo y Alice Rahon. Entre las pintoras también se encuentran María Izquierdo, Frida Kahlo, Cordelia Urueta y Olga Costa. Además, están presentes representantes de corrientes pictóricas emergentes como Pedro Friedeberg, Alberto Gironella y Vicente Rojo.

La intención es dar una perspectiva más amplia del arte mexicano del siglo XX, del que, sobre todo en Italia, casi solo se conocen las obras de los “cuatro grandes”; y mostrar cómo el trabajo de los artistas modernos se basa tanto en las tradiciones de México como en las corrientes internacionales del arte occidental. También se intenta destacar cómo en el arte visual mexicano, además de la producción mural, surge una notable producción de pintura de caballete.

⁶⁸ Dorfles, G. (2010). *Inviato alla Biennale: Venezia, 1949-2009*. Milán: Libri Scheiwiller.

⁶⁹ *Arte mexicano contemporáneo. Pinturas - Grabados - Dibujos*. Catálogo de la exposición, Roma, Palazzo Barberini, junio de 1966.

La pintura mexicana en cien años ha recorrido con originalidad todo el abanico de corrientes artísticas, desde el academicismo romántico hasta las más recientes de nuestros días. En este siglo se encuentra una formidable riqueza expresiva, desde los espléndidos paisajes de Velasco hasta las obras monumentales del muralismo, pasando por lo abstracto y lo fantástico. En una síntesis estrecha, no es posible dar cuenta de tanta riqueza, sino sólo una pálida idea de lo esencial, que sin embargo contiene indicaciones orientadoras.⁷⁰

En realidad, esta propuesta corresponde a una aceptación oficial de las nuevas corrientes del arte internacional (abstracto, surrealista, op, pop, etc.) incluso en México donde se da un nuevo espacio a los artistas jóvenes y a los que proponen lenguajes alternativos a los del realismo social. En este proceso participan influencias estadounidenses que, en el contexto de la Guerra Fría, activan una especie de “guerra cultural” para ganar hegemonía frente al bloque soviético, mediante el apoyo a la organización de eventos artísticos y la provisión de fondos también en América Latina. Como afirma Torres: «En algunos casos esta “guerra cultural” permitió el cambio de paradigma en el diseño de las políticas culturales latinoamericanas y formó parte de la aceptación del arte abstracto».⁷¹ Ejemplo de las políticas culturales injerencistas de los Estados Unidos, «que buscaban establecer estrategias para eliminar las representaciones políticas y promover los signos abstractos»⁷², son las dos Bienales Interamericanas de Pintura y Grabado (1958; 1960) y el Salón Esso (1965) organizadas por el gobierno mexicano, pero apoyadas por la Organización de Estados Americanos (OEA 1948) y por corporaciones multinacionales. No es casualidad que en el Salón Esso, patrocinado por la OEA, el INBAL y por la industria petrolera Esso, se otorguen premios a Fernando García Ponce y a Lilia Carrillo, ambos pintores abstractos.⁷³

Los años sesenta son también los de las primeras publicaciones sobre el muralismo mexicano en Italia. En 1966, se publican tres números de la serie *I maestri del colore* (*Los maestros del color*), dedicados respectivamente a Rivera (nº 182), Siqueiros (nº 196) y Orozco (nº 200). La estructura de los números incluye una página dedicada a la biografía del autor, un texto crítico y una veintena de ilustraciones en color. El número sobre Rivera está editado por Duilio Morosini, que escribe un texto titulado “Alla ricerca dell’anima messicana” (“En busca del alma mexicana”), y presenta 16 obras, tanto de caballete como murales, realizadas entre 1908 y 1947. Mario De Micheli se ocupa de Siqueiros con el texto “Il realismo epico-popolare di un grande artista contemporaneo” (“El realismo épico-popular de un gran artista contemporáneo”), seguido de 15 obras, en su mayoría murales, del periodo 1929-1945. Orozco es presentado por Antonio Del Guercio que escribe “Una visione tragica dei conflitti dell’epoca, al lume di un pensiero lucido e amaro” (“Una visión trágica de los conflictos de la época, a la luz de un pensamiento lúcido y amargo”). El aparato iconográfico consta de 17

⁷⁰ Fernández, J.(1967). *Cento anni di pittura messicana 1867-1967*. Catálogo de la exposición, Roma, IILA, octubre de 1967.

⁷¹ Torres Arroyo, A. M. (2013). “Guerra cultural en América Latina: debates estéticos y políticos”. *Cátedra de Artes*, nº 14, 2013, pp. 81-95.

⁷² Ibid.

⁷³ Torres, A., (2016). “Políticas culturales en tiempos de desplazamientos estéticos y políticos: arte mexicano 1950-1970”. *Nuevas Lecturas de Historia*, no. 36 - Suplemento - Año 2016, pp. 11 - 86.

láminas, también en color, que muestran obras desde 1920 hasta finales de los años cuarenta, de nuevo tanto murales como pinturas de caballete.

Es necesario destacar la naturaleza de estas publicaciones: *I maestri del colore* es una serie de Fabbri Editori compuesta por grandes y delgados dossiers destinados a la divulgación del arte incluso entre los no iniciados. En el periodo de bonanza económica de los años sesenta, el reto de la editorial era entrar en los hogares de las familias con un producto barato pero cuidado que pudiera crear, gracias a las grandes imágenes a todo color, un vocabulario visual compartido por el pueblo italiano. En este caso, sin embargo, hay un hecho extraordinario. A excepción de los raros casos mencionados, se trata esencialmente de la primera publicación en color de las obras de los muralistas mexicanos, que puede así difundirse entre el público en general, pero sobre todo nutrir a los artistas interesados en este género de pintura.

Por otra parte, no es casualidad que los autores que se dedicaron a los textos críticos de estos tres expedientes procedieran todos del mundo de la cultura de izquierdas, escribieran en la prensa vinculada al PCI y fueran partidarios del arte realista. Serán precisamente estos autores, junto con De Grada, Micacchi, Trombadori y algunos otros, los que promoverán en varias ocasiones el muralismo mexicano en Italia y, en particular, la obra de Siqueiros, presente con frecuencia en la península entre los años cincuenta y setenta (cf. 1). Sus artículos en revistas y periódicos de izquierda –como *Rinascita*, *L'Unità*, *Il Contemporaneo*– dieron espacio al debate sobre la necesidad de hacer un arte social y comprometido, libre de retórica y rigidez y capaz de huir de los tonos propagandísticos y didácticos, dentro del cual el arte mexicano contemporáneo se presenta y se considera un referente ineludible.

En 1967, el texto de Antonio Rodríguez sobre el arte mural y público mexicano desde la época precolombina hasta la década de 1960 es traducido y publicado en Italia con el título *Arte murale nel Messico*. La contracubierta presenta el texto al lector italiano como una contribución al conocimiento de la historia milenaria de la pintura mexicana que, sin interrupción, desde el antiguo pasado precolombino ha llegado hasta nuestros días, manteniendo «una inconfundible fisonomía indígena». Según el editor, este arte ha conservado, por un lado, un fuerte vínculo con el pasado, gracias a la influencia directa del arte popular y del culto a la antigüedad; y, por otro, se ha contaminado de los estímulos del arte europeo: «De este modo, la pintura mexicana es a la vez moderna y tradicional, profundamente vinculada a los problemas de su patria y abierta a todos los horizontes». El enfoque propuesto no es nuevo, de hecho, repite el ya mencionado “modelo Gamboa”, evidentemente elegido como la forma de proponer el arte mexicano al público europeo, con los riesgos que ya hemos enumerado. Pero, más allá de todo, la publicación es de extraordinaria importancia tanto por la calidad de los textos propuestos como por la riqueza del aparato iconográfico. Se trata, de hecho, de la primera publicación orgánica con un corpus significativo de imágenes que se edita en Italia, convirtiéndose así en fundamental para que artistas, críticos y aficionados conozcan la pintura del país latinoamericano.

A esta publicación le sigue en 1968 la monografía sobre Siqueiros escrita por Mario De Micheli y publicada por Ezio Gribaudo para la serie *Grandi Monografie* de Fratelli Fabbri Editori. Propondremos un análisis en profundidad del texto más adelante (cf. 1.4.6), pero aquí ya podemos adelantar que se trata de un libro de gran calidad que se convertirá en una herramienta indispensable –todavía hoy vigente– para conocer la pintura del maestro mexicano, sobre todo por lo completo del aparato iconográfico y los diversos apéndices ricos en información. El texto de De Micheli, aunque explícitamente tendencioso y fuertemente ideológico, es fruto de un estudio serio y de un conocimiento directo de Siqueiros y de sus

obras, por lo que sigue siendo un punto de referencia importante para los estudios sobre el muralismo mexicano.

En concreto, será Mario De Micheli⁷⁴ quien, a través de sus artículos en la página de cultura de *l'Unità* –en aquellos años órgano oficial del Partido Comunista–, ensayos críticos y la organización de exposiciones, se revelará como el historiador del arte italiano más atento a la producción del país latinoamericano tras la Segunda Guerra Mundial, tal y como demuestran los materiales encontrados en el Fondo Ada e Mario De Micheli, que alberga una notable colección de textos, revistas, cartas y documentos, también relacionados con el interés del crítico por México.⁷⁵ Protagonista del debate entre realismo y abstracción, muy polémico en la posguerra, pero que en estos años aún no se ha apagado, De Micheli se fija en el arte mexicano posrevolucionario como ejemplo de la conexión entre historia y expresión artística que, como crítico de formación marxista, considera imprescindible. Su conocimiento del arte mexicano se produce a través de la lectura de textos publicados en el extranjero, en particular mexicanos y estadounidenses; el disfrute directo de las obras más relevantes gracias a dos viajes a México en 1966 y 1982⁷⁶; el encuentro con algunos de los protagonistas del arte mexicano contemporáneo y la frecuentación, en particular, de Siqueiros, del que se convierte en amigo, anfitrión y profundo admirador (cf. 1.2, 1.4, 1.5).

El interés por México de De Micheli y el círculo de intelectuales e historiadores del arte con los que comparte su visión del mundo obedece a razones políticas, ideológicas, pero también específicamente artísticas. Según su propuesta crítica, de hecho, el “Renacimiento mexicano”, inaugurado a partir de 1922, es el resultado de múltiples factores. Por un lado, responde a demandas históricas precisas nacidas de la revolución, como la urgencia de contar los acontecimientos de la historia reciente, construir la identidad del país, dar espacio a las clases subalternas e integrar la cultura indígena. Por otro lado, en cuanto a lenguaje y técnicas, es el resultado del encuentro entre las tradiciones locales, incluido el arte precolombino, y las experiencias artísticas europeas, tanto de vanguardia como del pasado, conocidas a través de los viajes de formación de artistas mexicanos a Europa e Italia. En su primer texto orgánico sobre D. A. Siqueiros (1966), De Micheli escribe

La experiencia mexicana, tal y como se desarrolló en los años comprendidos entre las décadas de 1920 y 1940 y, aunque de forma menos coherente, también en años posteriores, constituye sin duda el máximo exponente del realismo épico contemporáneo. El valor positivo de esta experiencia proviene de la fuerza figurativa definitiva de los resultados obtenidos y del hecho de que esta experiencia fue capaz de articularse en un movimiento amplio, complejo y moderno, fuera de cualquier paradigma preceptual y de cualquier forma de naturalismo decimonónico. Una experiencia única [...] en una época en la que la

⁷⁴ Mario De Micheli es conocido internacionalmente por la publicación del texto *Le avanguardie artistiche del novecento*, primera edición Schwarz, Milán, 1959. El texto se encuentra ahora en su cuadragésima primera edición y ha sido traducido a varios idiomas.

⁷⁵ Su material de estudio, libros, revistas y materiales de archivo que atestiguan sus intercambios con el mundo artístico mexicano se conservan en el Fondo Ada y Mario de Micheli. El fondo, de inestimable valor para esta y otras investigaciones, se reparte actualmente entre la Biblioteca Cascina Ovi del municipio de Segrate y la Universidad de Bérgamo, donde ha sido localizado recientemente y está siendo catalogado.

⁷⁶ El primer viaje se relata en un artículo de *l'Unità* del 21 de junio de 1969; mientras que el segundo se relata en el ensayo publicado en *L'arte sotto le dittature* (De Micheli, 2000) en el que el crítico describe el Polyforum Siqueiros terminado.

investigación artística parecía dirigirse principalmente a los problemas de la plasticidad pura o al subjetivismo expresivo más profundo.⁷⁷

El arte de los muralistas mexicanos en Italia desde los años setenta hasta la actualidad: exposiciones, conferencias, publicaciones

En la década de 1970, el interés por el arte moderno mexicano se manifiesta en Italia a través de la organización de varias grandes exposiciones en la región de Toscana y la publicación de catálogos relativos a estas muestras, muy ricos tanto en iconografía como en textos críticos y apéndices. La primera, en 1975, está dedicada a Rufino Tamayo. Es una exposición itinerante organizada por el INBA que se instala en las salas del Palazzo Strozzi en Florencia donde se exponen obras desde la década de 1960, gracias a varios préstamos internacionales. El catálogo incluye textos del propio Tamayo, Octavio Paz, De Micheli, Raffaele Monti y Umberto Baldini, entre otros.⁷⁸ A través de estas contribuciones podemos entender cómo se presenta el arte de Tamayo al público italiano. En particular, De Micheli, partidario del muralismo político, subraya las diferencias entre la «búsqueda de una plasticidad esencial abordada con intención poética»⁷⁹ del pintor oaxaqueño y el arte comprometido de los “tres grandes”; no obstante, elogia la obra de Tamayo que, a pesar de estar menos comprometida con la historia del país, logra restituir el alma de México. Según el análisis del crítico, de hecho, Tamayo deshistoriza su visión al apartarla del flujo de los acontecimientos para reencontrar, sin embargo, el sentido profundo de la mexicanidad.

Es una visión más subjetiva, menos directamente enredada en la historia de su país, pero no una visión de la que se excluya la presencia suave y violenta de México. Deja fuera el alma colectiva que había encontrado su fisonomía histórica en el movimiento de la guerra civil, deja fuera la perspectiva de la liberación [...], pero emerge con singular y conmovedora agudeza un México apasionado, atormentado, exaltado, en el umbral inexplorado de su redención.⁸⁰

Para De Micheli, Tamayo está igualmente influenciado por las “circunstancias” en las que nace, es decir, por los resultados de la revolución mexicana cuyo espíritu respira y que le lleva a buscar las raíces indígenas del país: «Tamayo, fascinado por la plástica precolombina, utiliza de hecho el filtro de un fondo cultural remoto y original, traduciendo el alma de su país en composiciones líricas en las que el color, precioso y vibrante, devuelve la luz tropical, siempre en busca de un sentimiento existencial y cósmico».⁸¹

⁷⁷ De Micheli M. (1966). “D.A. Siqueiros”. *Los maestros del color*. Milán: Fratelli Fabbri Editori. A este texto le sigue la publicación de la monografía de De Micheli, M. (1968). *Siqueiros*. Milán: Fabbri Editori. La monografía se reeditó con cambios y adiciones en Estados Unidos en 1970 y en México en 1985.

⁷⁸ A.A.V. (1975). *Rufino Tamayo*. Catálogo de la exposición, Florencia, Palazzo Strozzi, 1º de marzo - 30 de abril de 1975. Florencia: Centro Di edizioni.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Ibid.

1976 es el año de la gran exposición florentina sobre Siqueiros, de la que hablaremos en detalle en un capítulo específico (cf. 1.5.4). La exposición, instalada en Orsanmichele y Palazzo Vecchio, está promovida por la Región de Toscana y el Museo de Arte Moderno de Ciudad de México. El comisariado es de Mario De Micheli y se exhiben 99 obras, incluyendo dibujos, litografías, pinturas al óleo, piroxilina y acrílico. También están presentes los proyectos para el *Polyforum Siqueiros*. El elemento más interesante de la exposición es la reproducción, en la Sala de Armas del Palazzo Vecchio, de dos murales de tamaño natural: *Retrato de la burguesía* y *Cuauhtémoc contra el mito*. Una elección extraordinaria que, gracias a la reproducción fotográfica y al valiente montaje, permite disfrutar de la obra casi tanto como si se tratara de los verdaderos murales. Las intervenciones en el catálogo, introducidas por Loretta Montemaggi, presidenta del consejo regional y del comité organizador, son de De Micheli y Gamboa; le sigue una precisa biografía del artista, una selección de textos autógrafos, una lista de sus murales y una amplia bibliografía sobre el autor. También se publican tres poemas de Rafael Alberti, Pablo Neruda y Paul Eluard sobre Siqueiros.⁸²

La exposición de Siqueiros es la ocasión de la organización de una conferencia sobre el arte público que se celebrará en Florencia los días 7 y 8 de febrero de 1977 bajo los auspicios de la Región de Toscana y del Istituto di Storia dell'architettura e di Restauro de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Florencia (cf. 5.4.4) El encuentro, que oficialmente está dedicado al tema *Siqueiros en el arte y la cultura de América Latina*, en concreto ve la participación de varias personalidades de la cultura y la política italiana que reflexionan sobre el tema de la función social del arte y el papel de las instituciones en la promoción de la cultura, dando testimonio de un interés general por el muralismo mexicano y sobre todo de una atención al arte público que se expresa, como veremos, en una cierta producción crítica y pictórica de estos años (cf. 2.2).

La última gran exposición que consideramos en este escrito es la de J.C. Orozco. Organizada por el INBA, después de varias etapas de la gira europea, finalmente llega al Palazzo Pubblico de Siena en 1981. Se exponen 35 obras, entre pinturas, dibujos, acuarelas y litografías, realizadas entre 1920 y 1948. El catálogo es muy rico: introducido por el ensayo crítico de De Micheli, director de la exposición, incluye un texto de Rivera de 1926, uno de Sergei M. Eisenstein de 1935, uno de Siqueiros de 1945, uno de Alejo Carpentier de 1926, uno de Xavier Villaurrutia de 1940 y luego ensayos de Octavio Paz, Carlos Fuentes, Raquel Tibol, Lewis Mumford y Antonio Del Guercio. Junto a los ensayos críticos se encuentra la *Autobiografía* de Orozco, su texto *Apuntes sobre la técnica de la pintura mural mexicana en los últimos 25 años*, una biografía y una extensa bibliografía.⁸³

Todas estas exposiciones de la década de 1970 son muy visitadas y tienen un eco significativo tanto en la prensa italiana como europea. El mundo artístico italiano –que, a pesar de la victoria de la abstracción sobre el realismo, cuenta con un nutrido número de artistas realistas– queda impresionado ante la contemplación directa de un gran corpus de imágenes de autores mexicanos. Como veremos más adelante, algunos artistas que comparten la urgencia

⁸² De Micheli M. (ed.) (1976). *Siqueiros e il muralismo messicano*. Catálogo de la exposición antológica, Florencia, Orsanmichele - Palazzo Vecchio, 10 de noviembre de 1976 - 15 de febrero de 1977. Florencia: Guarnaldi Editore.

⁸³ De Micheli M. (ed.) (1981). *José Clemente Orozco*. Catálogo de la exposición, Siena, Palazzo Pubblico, 9 de mayo - 19 de junio de 1981. Milán: Vangelista editore.

de hacer arte social y comprometido se dejarán influenciar por el muralismo mexicano, creando una serie de obras de gran formato de claro contenido político y con elementos técnicos, estilísticos e iconográficos tomados de las obras de los colegas de ultramar y en especial de Siqueiros: México hace escuela (cf. 2.2).

El renovado interés por el muralismo mexicano en la década de 1970, sobre todo por parte de los artistas que quieren hacer arte público, queda también atestiguado por la traducción y publicación del texto de Siqueiros de 1951 *Como se pinta un mural*, que se publica en Italia por Fratelli Fabbri Editori en 1976 con el título *Dipingere un murale* y un texto introductorio de De Micheli. Hablaremos de esta publicación más adelante (cf. 1.5.3.1), pero puede decirse en términos generales que se trata de un texto multifuncional que combina sugerencias prácticas para la realización de pinturas murales con textos teóricos, recogidos de diversas fuentes, en los que Siqueiros promueve el arte público y colectivo. El sentido de la publicación italiana, por tanto, es apoyar a los muralistas italianos tanto desde el punto de vista práctico como teórico.

En las décadas siguientes, hasta hoy, no han existido muchas publicaciones en Italia sobre el muralismo mexicano, que a menudo han sido genéricas, repetitivas y poco profundas, con raras excepciones. En 1982, Marco Rosci escribe el texto introductorio de un pequeño libro ilustrado dedicado a los murales de Diego Rivera en Ciudad de México y, en 1987, De Micheli incluye un capítulo sobre el muralismo mexicano en su libro *Le circostanze dell'arte*. En los años noventa se publica un fascículo en la serie Art Dossier –una publicación de divulgación de Giunti Editore– titulado *Orozco, Rivera, Siqueiros. Muralismo messicano* y editado por Carolina Brook; y es traducido el texto de Desmond Rochfort publicado por el Istituto Poligrafico dello Stato bajo el título, *Muralisti messicani. Orozco, Rivera, Siqueiros*.

Entre las publicaciones de los últimos años sobre el tema figuran: la reedición del texto de De Micheli sobre el muralismo mexicano, publicado anteriormente en *Le circostanze dell'arte*, dentro del volumen *L'arte sotto le dittature* de 2000; el capítulo “Il muralismo messicano e la sua irradiazione” dentro de *Arte Latinoamericana contemporanea dal 1825 ai giorni nostri* (2003) de Mario Sartor, único profesor de Arte Latinoamericano en Italia, en la Universidad de Trieste; el ensayo de Flavio Fiorani “La riscoperta del Messico nelle arti figurative: il muralismo” (2004).

Por último, el catálogo de la exposición titulada *La mostra sospesa. Orozco Rivera Siqueiros*, que tuvo lugar en Bolonia en el invierno de 2018 con obras del Museo de Arte Carrillo Gil, el Museo Veracruzano de Cultura y el Museo Nacional de Arte de Ciudad de México. Los textos del catálogo son de Carlos E. Palacios, Dafne Cruz Porchini, Luis Rius Caso y Marina Vázquez Ramos. En Palazzo Fava se presenta el corpus de obras de la exposición comisariada por Gamboa que debía inaugurarse en Santiago de Chile el 13 de septiembre de 1973, pero que no llega a abrir debido al golpe militar que derroca al gobierno del presidente Salvador Allende e instaura la dictadura de Pinochet. La exposición se vuelve a montar en 2015 en la misma sede que en 1973, el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, y a partir de ahí comienza un periplo que la lleva a Argentina (2016), Perú (2017) e Italia, su primera sede europea. Por lo que se deduce, tanto de la asistencia como de la reacción en la prensa nacional, que la obra de los tres pintores mexicanos sigue atrayendo el interés del público italiano, que, habiendo tenido pocas oportunidades de conocer el arte mexicano, muestra curiosidad y aprecio. Tal vez la superación, al menos parcial, de los alineamientos ideológicos que caracterizaron la política y la cultura italianas desde la Segunda Guerra Mundial hasta la caída del Muro de Berlín y que determinaron también el juicio de la

producción artística, permite hoy un disfrute más libre de prejuicios. Sin embargo, aún falta por conocer la influencia que ha tenido el arte de los mexicanos en la producción artística italiana, laguna que trataremos de llenar, en la medida de lo posible, en las siguientes páginas.

Parte I - Encuentros: Siqueiros e Italia (1920-1980)

Introducción parte 1

La decisión de dedicar toda una parte de esta investigación a la relación entre Siqueiros e Italia está vinculada a razones biográficas y cronológicas precisas. Siqueiros, el más joven de la conocida tríada, nace el 29 de diciembre de 1896 y muere el 6 de enero de 1974⁸⁴, por lo que está vivo y activo durante unos 25 años del periodo que hemos considerado en este estudio, 1950-1980. Además, si para Rivera y Orozco, Italia es sólo el destino de un viaje, ciertamente muy importante pero ocasional, para Siqueiros es un lugar de crecimiento, formación, confrontación, difusión de su pensamiento, militancia y amistad. Es precisamente entre los años cincuenta y setenta cuando su frecuentación de Italia es constante, de hecho es a menudo un destino o un punto de paso para sus viajes que se convierten en ocasión de continuos intercambios con artistas e intelectuales italianos.

Para reconstruir la historia de la relación del maestro mexicano con Italia –presente en varios textos, pero sólo esbozada y no siempre respaldada por fuentes documentales– hemos utilizado documentos de diversa clase (correspondencia, artículos periodísticos, fotografías, vídeos, testimonios, etc.) conservados en instituciones italianas y mexicanas.⁸⁵ Además, han sido fundamentales las conversaciones con Alicia Azuela, Clara Bargellini Cioni, Amelia Chávez Santiago, Dafne Cruz Porchini, Gioxe De Micheli, Renato González Mello, Patricia Gamboa, Mónica Montes, Ezio y Paola Gribaudo, Gullermina Guadarrama Peña, Irene Herner de Larrea, Renato Robert Paperetti, Francesca Pensa, Tiziana Quattrucci y Gianna Simeoni, Mario Sartor, Javier Tapia y Anna Torres Arroyo. Específicamente, las fuentes más relevantes

⁸⁴ Durante mucho tiempo han existido dudas sobre la fecha y el lugar de nacimiento de Siqueiros, que sólo se han disipado en 2004. Irene Herner de Larrea, en su libro *Siqueiros: del paraíso a la utopía* (México, D.F., Secretaría de Cultura del Distrito Federal, 2010, p.1), escribe: «José David Alfaro Siqueiros decía que había nacido en Santa Rosalía, hoy Camargo, en el estado de Chihuahua, el 29 de diciembre de 1896; sin embargo, de acuerdo al testimonio de su primera esposa, Graciela Amador, escrito en 1948, el artista nació en la ciudad de México. Ella conservaba un “bolo” de su bautizo, efectuado en la Capilla de San José, en la colonia Santa María de esa ciudad. Según Raquel Tibol hay varios pasaportes, cada uno da una fecha de nacimiento diferente entre 1896 y 1897. Por fin en 2004 se aclaró el misterio, cuando le entregaron a esta investigadora el acta de nacimiento del Registro Civil expedida en 1902 en Irapuato, Guanajuato, en la que consta que José de Jesús Alfaro Siqueiros (no David) nació en el Distrito Federal, en el año de 1896». Véase también Raquel Tibol, *Siqueiros: introductor de realidades*, México, UNAM, Colección de Arte, núm. 8, 1961, p. 10.

⁸⁵ Acervo INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS (Ciudad de México); Archivo de la Promotora Fernando Gamboa (Ciudad de México); Archivo de la Fondazione Istituto Gramsci (Roma) que conserva el Fondo Vittorio Vidali y varios años de las revistas *Rinascita* (digitalizadas y también disponibles en el sitio web de la Biblioteca Gino Bianco <https://www.bibliotecaginobianco.it/?e=flip&id=36>) e *Il Contemporaneo*; Archivo Ada y Mario De Micheli, dividido entre la Biblioteca Cascina Ovi del Ayuntamiento de Segrate (Milán) y la Universidad de Bérgamo; ASAC (Archivo Histórico de Arte Contemporáneo) y la Biblioteca de la Bienal de Venecia; Biblioteca de Archivos de la Fundación Quadriennale (Roma), en particular el Fondo Antonello Trombadori; Archivo Cesare Zavattini conservado en la Biblioteca Panizzi (Reggio Emilia); Biblioteca de Historia Moderna y Contemporánea de Roma, que conserva muchos números del diario del PCI, *l'Unità* (parcialmente digitalizado y archivado, disponible en [https://archivio.org/details/lunita_newspaper?sort=-date&and\[\]=year%3A%221967%22](https://archivio.org/details/lunita_newspaper?sort=-date&and[]=year%3A%221967%22); or <https://archivio.unita.news/>). Además, se consultó a la Filmoteca Nacional (Roma) y al Archivo de la RAI Teche (Turín) para recuperar material audiovisual.

se han identificado en México entre el material conservado en el Centro de Investigación y Documentación Siqueiros (desde aquí CIDS)⁸⁶, parte de las colecciones del INBA, y dentro del Archivo de la Promotora Fernando Gamboa (APCFG). Actualmente (me refiero al momento de mi investigación en la Ciudad de México octubre-diciembre de 2021) la Sala de Arte Público Siqueiros, donde se resguardan los materiales del CIDS, se encuentra en remodelación, por lo que no ha sido posible acceder directamente a los materiales, que en cambio se han consultado en versión digital en su sede temporal dentro del Complejo Cultural Los Pinos. La investigación, la selección y el acceso a los materiales han sido competencia de Mónica Montes, responsable del CIDS, cuya disponibilidad, experiencia y profesionalidad han hecho posible y fructífera la investigación.

Dentro de los archivos de la Promotora Fernando Gamboa, se ha llevado a cabo una amplia investigación sobre los materiales, conservados por el conocido museógrafo, relativos, en particular, a la exposición sobre Siqueiros, celebrada en Florencia en 1976. Las carpetas relacionadas con la exposición contienen fotografías, correspondencia con los prestadores, el comisario de la muestra, la compañía marítima, la compañía de seguros, etc., así como contratos, folletos, apuntes de Gamboa para la redacción de los textos del catálogo, para el montaje de la exposición, y una riquísima reseña de prensa de Italia, México y otros países. Según el testimonio de Patricia Gamboa, propietaria y gestora del archivo, estos materiales específicos, a pesar de la enorme afluencia de investigadores que visitan el archivo, no habían sido consultados hasta ahora y merecerían una mayor investigación y análisis.

También ha sido relevante la consulta del Fondo Ada y Mario De Micheli, en Italia, dividido entre la Universidad de Bérgamo, donde está al cuidado de Valentina Raimondo, que se ha puesto a disposición para su consulta y reproducción, y la Biblioteca Municipal Cascina Ovi (sucursal descentralizada de la Biblioteca de Segrate, en Milán), donde el bibliotecario, Maurizio Gabaglio, nos ha apoyado en nuestra investigación.

Igualmente importante ha sido el análisis de los materiales conservados en el Archivo Histórico de Arte Contemporáneo (ASAC) de la Bienal de Venecia, que protege, preserva y valoriza el patrimonio documental de la Bienal de Venecia recopilado desde 1895 hasta la actualidad. En particular, contiene una rica documentación sobre las relaciones institucionales que conducen a la primera participación de México en la Bienal, así como una serie de cartas y recortes de prensa de la época que atestiguan el importante éxito de la exposición.⁸⁷

Además, ha resultado muy útil consultar el periódico *L'Unità*⁸⁸, órgano oficial del PCI, que se ocupa del artista en varias ocasiones. Da cuenta de su presencia en Italia entre los años cincuenta y setenta, dando a conocer su agenda, sus encuentros, las ocasiones de debate, las personas que conoce y que lo acogen; publica llamamientos, cartas, artículos con motivo de la

⁸⁶ A partir de ahora nos referiremos a los documentos conservados en esta institución como: Acervo INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS. Para conocer más a fondo la historia de este archivo, visite <https://www.saps-latallera.org/saps/historia>.

⁸⁷ L'ASAC (Archivio Storico delle Arti Contemporanee) protege, preserva y revaloriza el patrimonio documental de la Bienal de Venecia que ha sido recogido desde 1895 hasta la actualidad. En particular, conserva una rica documentación sobre las relaciones institucionales que permitieron la primera participación de México en la Bienal y recoge varias cartas y recortes de prensa de la época que atestiguan el importante éxito de la exposición.

⁸⁸ El diario *L'Unità* se consultó sobre todo en la edición de Roma, más fácil de encontrar, aunque en algunos casos fue necesario recurrir a otras ediciones. Las ediciones de Génova, Turín y Milán de *L'Unità* se fusionaron el 1º de agosto de 1957 para formar una única edición para el norte de Italia, y el 9 de marzo de 1962 se unificaron las ediciones de Roma y Milán.

campana para su liberación de la cárcel (1960-1964); lo cita a la vez como uno de los más grandes artistas contemporáneos, modelo de una pintura comprometida, monumental y pública, y como ejemplo de hombre, comunista y luchador.

Los críticos de arte más atentos a Siqueiros, que escriben en *l'Unità* y otras publicaciones periódicas de izquierda como *Rinascita*, *il Contemporaneo* y *Vie Nuove*, son Mario De Micheli, Antonio del Guercio y Dario Micacchi. Sus entrevistas, textos críticos y reflexiones, que encontramos en la prensa o en publicaciones específicas, nos permiten medir el nivel de interés y conocimiento que ha madurado en torno al muralismo mexicano y a la figura de Siqueiros en Italia. Como veremos, de estos textos surgen una serie de *leitmotifs*, funcionales, por un lado, a una comunicación a gran escala –y no sólo para iniciados– y, por otro, utilizados para construir una especie de mitología útil para proponer el muralismo mexicano como punto de referencia y modelo para los italianos.

Las páginas siguientes intentan reconstruir, a través de las fuentes citadas, que no pretenden ser exhaustivas, los momentos clave del encuentro de Siqueiros con los representantes del arte y la cultura en Italia en el periodo considerado, en un intento de poner de relieve el papel que asume el artista, la calidad de las relaciones personales e institucionales, la recepción de su obra y la consideración que se le tiene. La investigación documental se ha centrado en el periodo comprendido entre 1950, año en que Siqueiros es premiado en el marco de la XXV Bienal de Venecia, y 1976, año de la gran exposición en Florencia, cuando el artista acababa de fallecer. El primer capítulo, relativo a los años de formación y a la década de 1930, tiene una función puramente introductoria y se basa, en parte, en fuentes biográficas o en textos ya publicados, por lo que es necesario profundizar en el tema. Los capítulos siguientes, que abarcan el periodo 1950-1980, y que corresponden por tanto a los años que nos ocupan en nuestro estudio, se basan en fuentes documentales verificadas. La referencia continua y puntual a estas fuentes está motivada por el deseo de proporcionar una herramienta a los estudiosos que deseen explorar cuestiones relacionadas con esta investigación, que resulta ser la primera, realizada de forma orgánica, sobre la relación entre Siqueiros e Italia.

Parte 1, Capítulo 1 – Preludio

1.1.1 *Viaggio in Italia: los años de formación*

La relación de Siqueiros con el arte italiano comienza muy pronto. Su interés por Italia madura en los libros y se ve estimulado por su asistencia, aunque breve, a la Academia de San Carlos a principios de la década de 1910.⁸⁹ A ello contribuye la presencia masiva de pintores, escultores, arquitectos e ingenieros de origen italiano que dejan huellas indelebles en todo México.⁹⁰

⁸⁹ En la Academia de San Carlos, la enseñanza de los maestros italianos está documentada. Entre otros, el arquitecto, pintor y arqueólogo Francesco Saverio Cavallari, director y profesor de arquitectura; y Eugenio Landesio, profesor de pintura de paisaje en la misma sede y maestro de grandes paisajistas mexicanos como José María Velasco.

⁹⁰ Cf. Niglio, O., Checa Artasu M. M. (eds.) (2019). *Italianos en México. Arquitectos, ingenieros, artistas entre los siglos XIX y XX*. Roma: Aracne.

Como informa Irene Herner⁹¹ (2010), Italia es una de las paradas del viaje formativo de Siqueiros, con apenas 20 años, a Europa en compañía de su esposa Graciela Amador⁹², conocida familiarmente como Gachita. Hasta ahora no ha aparecido ninguna documentación concreta que dé fe de este viaje, pero podemos intentar reconstruir los hechos a grandes rasgos a través del testimonio de Gachita –que publicó en 1948 sus memorias de la vida con Siqueiros⁹³– y de los textos autobiográficos del propio artista.⁹⁴

La estancia en Italia podría ser entre junio de 1921 y febrero de 1922. De hecho, según el relato de Gachita, la pareja –que en ese momento reside en París junto a Diego Rivera– parte hacia Italia justo cuando el colega mexicano, que acababa de regresar de su viaje a Italia, decide abandonar Francia e ir a México, es decir, entre junio y julio de 1921.⁹⁵ Dando credibilidad a algunos testimonios⁹⁶ la pareja todavía está en Italia en febrero siguiente, cuando se les une Don Cipriano Alfaro, padre de Siqueiros, para la elección del Papa Pío XI en Roma el 6 de febrero de 1922. Confirmando su presencia en Italia en ese momento, Gachita informa que la carta de J. Vasconcelos con la invitación para regresar a México, fechada en enero de 1922⁹⁷, es entregada a Siqueiros en el Consulado de México en Roma:

Al regresar de su fructífero viaje a Italia, Rivera [...] don José Vasconcelos lo llamó para decorar murales. Lo despedimos en París al mismo tiempo que emprendimos nuestro nuevo viaje a Italia acompañados por Amado de la Cueva. [...] Después de haber recorrido Italia de Norte a Sur, pasando los días en absorta contemplación de sus ciudades-museos, volvimos a Roma solamente para saber noticias de México. En el Consulado General había un cable en el que Vasconcelos invitaba a David a decorar murales.⁹⁸

⁹¹ Herner de Larrea, I. (2019). “Encuentro en el viejo mundo - Diego Rivera y el cubismo”, *Siqueiros: del paraíso a la utopía*, op. cit., pp. 39-42.

⁹² Siqueiros conoce a Graciela Amador a los 21 años de edad. Ella era hermana de su amigo y compañero de lucha, el capitán Octavio Amador. Se conocen el 6 de enero de 1918 y para agosto se casan. Como cuenta Gachita, se embarcan juntos hacia Europa. Durante el viaje hacen una escala que dura unos meses en Nueva York donde se encuentran con José Clemente Orozco y conocen a Marius de Zayas y a Alfred Stieglitz, para luego proseguir su camino hacia España, llegan a Barcelona y después de permanecer allí un tiempo, se van a París.

⁹³ Amador, G. (1948). “Mi vida con Siqueiros. Memorias de la autora que conformarían un libro que no se publicó”. Texto publicado por ella en la revista *Hoy*, México, 28 de febrero, 6, 13 y 20 de marzo de 1948. La parte referida al viaje a Italia se encuentra en la publicación del 13 de marzo de 1948. El texto también está disponible en el archivo digital del ICAA: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/760372#c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299>

⁹⁴ Cf. *Memorias de Siqueiros. Me llamaban el Coronelazo*, México, Editorial Grijalbo, 1977; *Texto autobiográfico de David Alfaro Siqueiros*, Archivo Siqueiros/Berdecio, GRI, caja 5. Los dos textos son citados por Irene Herner de Larrea (2010).

⁹⁵ Cf. Zetina Ocaña, S. (2019). *Pintura mural y vanguardia: “La creación” de Diego Rivera*, Tesis doctoral, UNAM, Ciudad de México, junio de 2019, p. 224. Zetina escribe: «El viaje duró aproximadamente 4 meses, partió de París en diciembre de 1920 y hasta marzo aún se encontraba en Italia. Llegó a México en junio o julio de 1921».

⁹⁶ El suceso se relata en forma de ficción en las memorias de Siqueiros (*Memorias de Siqueiros. Me llamaban el Coronelazo*, op. cit., pp.) y también lo confirman los relatos de Gachita Amador, op. cit., que se refieren a paseos por Roma con el padre de Siqueiros.

⁹⁷ Cf. Guadarrama Peña, G. (2010). *La ruta de Siqueiros: etapas en su obra mural*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, p. 23.

⁹⁸ Graciela Amador, “Mi vida con Siqueiros”, op. cit., *Hoy*, 13 de marzo de 1948. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/760372#c=&m=&s=&cv=&xywh=-670%2C1229%2C3159%2C1768>



Fig. 1 Graciela Amador, “Mi vida con Siqueiros”, *Hoy*, México, D. F., No. 577, 13 de marzo de 1948. ICAA RECORD ID 760372.

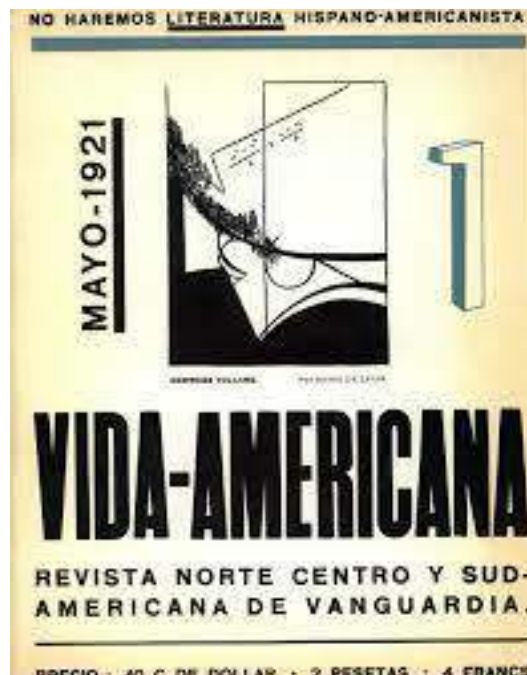


Fig. 2. Cubierta de la publicación *Vida-Americana. Revista Norte, Centro y Sud Americana de Vanguardia*, Barcelona, 1921. Colección INBA - Sala de Arte Público Siqueiros, Ciudad de México.

Según esta hipótesis la estancia en Italia había tenido lugar, por tanto, después de la publicación en Barcelona, en mayo de 1921, de la revista *Vida Americana* dirigida por el propio Siqueiros, donde se publica el manifiesto conocido como *Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana*.⁹⁹ En el texto, que recoge –por lo que sabemos– ideas compartidas por Rivera y Siqueiros, no hay referencias explícitas al arte italiano, aunque, como veremos más adelante, Siqueiros, años después, atribuiría algunas de sus reflexiones, contenidas en los llamamientos, precisamente a la experiencia del arte en la península. La revista también publica un dibujo titulado *Retrato del sastre W. Kennedy* (ca. 1919), en el que es explícita la derivación de las obras metafísicas de Giorgio De Chirico o Carlo Carrà, artistas italianos contemporáneos, a los que Siqueiros, sin embargo, conoce/puede conocer a través de pinturas o de sus reproducciones.

⁹⁹ Siqueiros, D.A. (1921). “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”. *Vida Americana, revista mensual para los intelectuales, para los comerciantes, para los industriales*, Barcelona, España, mayo de 1921. El llamamiento se publicó en el único número de la revista que se editó en mayo de 1921 y de la que Siqueiros fue jefe de redacción y director artístico. Aparecieron ilustraciones de los mexicanos Diego M. Rivera, Marius de Zayas y Siqueiros, así como de los uruguayos Joaquín Torres-García y Rafael P. Barradas. Para un análisis más detallado, véase Galí M. (1993). “Siqueiros en Barcelona (1920-1921). La gestación de *Vida Americana* y de *Tres llamamientos* a los artistas de América”. *El Alcaraván* (Oaxaca), Núm. 13, Vol. IV, Abril-Junio 1993, pp. 3-10. De la Rosa, N. (2014). “Vida Americana, 1919-1921. Redes conceptuales en torno a un proyecto transcontinental de vanguardia”. *Boletín Artl@s*, Volumen 3, Número 2 - Carreteras del Sur: Arte Latinoamericano - Redes, Artículo 2, 2014.

https://www.academia.edu/19536730/Vida_Americana_1919_1921_Redets_conceptuales_en_torno_a_un_proyecto_trans_continental_de_vanguardia

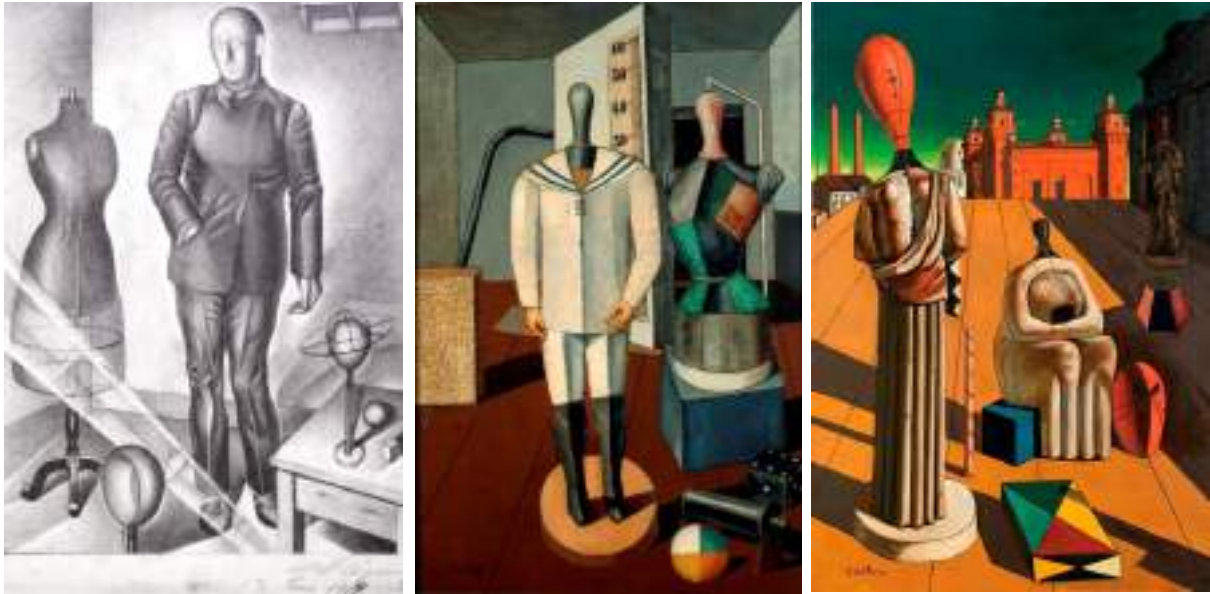


Fig. 3 D.A.Siqueiros, *Retrato del Sastre W. Kennedy*, lápiz sobre papel, 45.5 x 35.9 cm/marco: 83.2 x 63.5, ca. 1919. Colección INBA - Sala de Arte Público Siqueiros, Ciudad de México.

Fig. 4. Carlo Carrà, *Madre e figlio*, óleo su tela, 59,5x90 cm, 1917. Pinacoteca di Brera, Milán.

Fig. 5 Giorgio De Chirico, *Le muse inquietanti*, oléo sobre tela, 97 x 67, 1918. Colección privada, Milán,

Queriendo ofrecer un breve resumen del contexto del viaje a Italia, mencionemos el período de estancia de Siqueiros en Europa, que fue fundamental para su formación. Según las fuentes citadas, el artista, junto con su esposa, parte a Europa en 1919 con el apoyo del gobierno mexicano, que sigue pagando a Siqueiros su salario como capitán del ejército revolucionario, enviándolo como agregado militar a la embajada mexicana, primero a Barcelona y luego a París.¹⁰⁰ Tras una estancia en Nueva York, la pareja llega a Barcelona, donde pasa una larga temporada y, más tarde, se traslada finalmente a París. Aquí Siqueiros tiene la oportunidad de conocer a su compatriota Diego Rivera, quien, aparte de algunas estancias en México, había pasado catorce años en la capital francesa. Rivera le introduce el arte de vanguardia francés y europeo, y en particular le muestra la obra de Pablo Picasso, Georges Braque, Robert Delaunay, Jean Metzinger, Fernand Léger, Giorgio De Chirico y, sobre todo, Paul Cézanne, que se convierte en una referencia indispensable para los dos mexicanos. De hecho, al igual de Picasso –que en estos años se aleja del cubismo– Rivera también busca nuevos caminos y se centra

¹⁰⁰ Cf. Azuela de la Cueva, A. “Arte y política en México del siglo XX. Siqueiros, militancia y arte mural”, p. 8-10, en <https://it.scribd.com/document/455267448/Arte-y-Poder>. Azuela escribe: «Finalmente el 16 de agosto de 1919 Siqueiros recibió el nombramiento de Canciller de primera del Consulado General de París. El pintor salió, junto con Graciela Amador, a la ciudad luz y en su escala en Nueva York, se enteró de que lo habían reubicado con el mismo puesto en Barcelona. A lo largo del año y medio que permaneció en Cataluña, Siqueiros tuvo serios enfrentamientos con el cónsul General, pues el pintor descuidó por completo sus deberes en el consulado y a cambio se dedicó al arte. [...] Dado que los conflictos con el Cónsul general iban en aumento, David Alfaro solicitó que lo liberaran de sus obligaciones de trabajo y que su sueldo de funcionario se lo otorgara sólo como pensión, pudiendo así dedicarse con libertad a sus estudios de arte. Por razones obvias la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE) se negó a hacer este trueque; el pintor recurrió entonces a José Vasconcelos. Con generosidad, el secretario, por cuenta de la Universidad le asignó una entrada de 10 pesos diarios, en vez de los 8 pesos correspondientes a su salario de agregado. Entonces Siqueiros se trasladó a París y se dedicó los siguientes dos años a estudiar el arte europeo».

especialmente en la espacialidad cézanniana. Sobre su descubrimiento de Cézanne, Siqueiros escribe en sus memorias:

Nuestro rabioso mexicanismo se mezclaba, con nuestra admiración por lo que podemos llamar el “Constructivismo cezaneano”. [...] Yo inicié una pintura que pudiéramos llamar estructuralista, la cual consistía en partir siempre para la representación objetiva de los seres y las cosas, de su naturaleza geométrica fundamental, del tipo particular de su volumen geométrico. Una montaña no era solo, como lo explicaba Cézanne, un objeto óptico piramidal, sino positivamente una forma cónica, es decir, una forma geométrica integral.¹⁰¹

Por otro lado, el encuentro con Siqueiros supone para Rivera volver a conectar con su tierra, escuchar de boca de su amigo las historias de la revolución, las descripciones del país, sus paisajes, sus tradiciones, las peculiaridades de su gente. De este encuentro y gracias a estos intercambios mutuos, nace un proyecto. De hecho, los dos artistas inician la búsqueda de un nuevo arte mexicano que respondiera a las nuevas necesidades del país en la etapa posrevolucionaria.

A decir de Siqueiros, éste fue un encuentro mítico para conformar una nueva propuesta de arte mestizo. Con su vehemencia acostumbrada, Siqueiros le enseñó a Rivera el camino de regreso a su país, mientras éste nutrió sin reserva a su joven compañero “con la ciencia cezaneana”, con su sapiencia constructiva.¹⁰²

Siqueiros se siente fascinado por todas las vanguardias de las que aprecia el espíritu innovador, moderno y rompedor, y especialmente el cuestionamiento del espacio unitario renacentista. Sin embargo, como veremos, habiendo tomado conciencia de la novedad de los lenguajes de vanguardia, intenta ir más allá de ellos, encontrando su propio camino, más adecuado para el diálogo con las masas y, en particular, con su pueblo.

Razonadamente acojamos todas las inquietudes espirituales de renovación nacidas de Pablo Cézanne a nuestros días: la vigorización sustancial del *impresionismo*, el *cubismo* depurador por deductivo en sus diferentes ramificaciones, el *futurismo* que aportaba nuevas fuerzas emotivas (no el que intenta aplastar ingenuamente el anterior proceso invulnerable), la novísima labor revalorizadora de “voces clásicas” (Dadá aún está en gestación).¹⁰³

Además de las novedades de la vanguardia y del estudio de Cézanne, para Rivera y Siqueiros, la atracción por el arte italiano es fuerte. Así, parten hacia Italia para disfrutar directamente de la producción artística del pasado y de sus contemporáneos. Según el relato autobiográfico de Siqueiros, los dos se van juntos a Italia, donde permanecen unos 4 o 5

¹⁰¹ Siqueiros, D.A. (1977). *Me llamaban el Coronelazo. Memorias*, op. cit.

¹⁰² Anita Brenner, *15 de febrero. Doc. Siqueiros/Berdecio, GRI*. Reportado por Irene Herner (2010), nota 70, p. 41.

¹⁰³ Siqueiros, D.A (1921), “Tres llamamientos de orientación actual...”, op. cit.

meses.¹⁰⁴ Si, por el contrario, tenemos en cuenta nuestra hipótesis y la reconstrucción del viaje de Rivera realizada por Clara Bargellini Cioni¹⁰⁵, Siqueiros emprende el viaje con su esposa, mientras Rivera ya ha partido hacia México.¹⁰⁶ Ya sea un error de memoria o, más fácilmente, un deseo preciso de construir el relato mítico de los dos artistas viajando por Italia, el hecho es que para Siqueiros la relación con Rivera y su papel en la formación del joven artista es relevante.

Ya en 1919 cuando yo me encontré a Diego, en París, lo encontré con una inclinación muy manifiesta a que nosotros fuéramos a Italia y estudiáramos el arte italiano. Es curioso, el arte italiano era lo que más nos preocupaba [...]. Y es así como Rivera por un lado y yo por otro en la primera ocasión, después juntos, en gran parte de nuestro itinerario y más tarde separándonos y juntándonos de nuevo, pero recorriendo Italia empezamos a admirar y a gustar del gran arte italiano monumental y simultáneamente del arte de los modernos italianos.¹⁰⁷

El tema de la estrecha relación con el arte italiano, desde el periodo de incubación del muralismo, será abordado por el ya maduro Siqueiros durante la Conferencia del 6 de mayo de 1966 titulada *Las inquietudes artísticas mexicanas en relación con el Arte italiano contemporáneo*, realizada con motivo de la exposición de arte italiano contemporáneo en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México¹⁰⁸. Aquí el artista subraya cómo el muralismo mexicano hunde sus raíces en la gran pintura monumental y pública del pasado italiano, desde

¹⁰⁴ *Texto autobiográfico de David Alfaro Siqueiros*, Archivo Siqueiros/Berdecio, GRI, caja 5. Citado por Herner de Larrea (2010), p. 41.

¹⁰⁵ Bargellini Cioni, C. (1995). "Diego Rivera en Italia", *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, UNAM, Num. 66. Como explica Bargellini Cioni, la estancia de Diego en Italia fue más bien breve. Las fechas de su estancia no son seguras, pero una serie de cartas sugiere que el periodo preciso sería de diciembre de 1920 a la primavera de 1921. En uno de sus relatos Rivera afirma haber recorrido "37 mil kilómetros en un año y medio de azaroso viaje" (Suarez, L. *Confesiones de Diego Rivera*, México, Grijalbo, 1975, p.128), pero no hay datos documentales. Las únicas fuentes seguras, aparte de algunas cartas, son los dibujos identificados hasta ahora, realizados por Rivera durante su viaje. No es posible conocer el itinerario detallado, pero podemos reconstruir las principales etapas: Verona, Padua, Venecia, Rávena, Florencia, Asís, Orvieto, Roma, Agrigento, Enna, Siracusa. El primer estudio sobre estos dibujos es del colega de Diego, Jean Charlot. Su análisis está contenido en un artículo de 1953: Charlot, J. (1953). "Diego Rivera en Italia". *Magazine of Art*, vol 46, num. 1, enero de 1953, pp. 3-10.

¹⁰⁶ Amador, G. (1948). "Mi vida con Siqueiros". *Hoy*, 13 de marzo de 1948.

¹⁰⁷ Siqueiros, D.A. (1966). "Las inquietudes artísticas mexicanas en relación con el Arte italiano contemporáneo", Conferencia del 6 de mayo de 1966, p. 3.

Cf. Conferencia sustentada por David Alfaro Siqueiros el 6 de mayo de 1966 en la Galería Nacional de Arte Moderno, Roma, Italia. Documento mecanografiado, p. 4. Expedientes de 12 4 175 1 a 12 4 175 21. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS. Aquí citamos la descripción del documento propuesta por el CIDS, pero tenemos varios elementos para sostener que la conferencia tuvo lugar en Ciudad de México y no en Roma (véase la nota siguiente).

¹⁰⁸ En el CIDS hemos encontrado una carta del Embajador de Italia en México, fechada el 8 de junio de 1966, agradeciendo a Siqueiros su conferencia celebrada el 6 de mayo de 1966 con motivo de la exposición del arte italiano contemporáneo en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México.

Cf. Correspondencia del Embajador de Italia en México a David Alfaro Siqueiros, México, D.F., 8 de junio de 1966, 1 foja - Documento mecanografiado en hoja membretada. Expediente 3 1 264 13. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT 06 Expediente.

los primitivos (se refiere probablemente al periodo medieval) hasta el primer Renacimiento, desde el Renacimiento maduro hasta el siglo XVII; pero también en aquella pintura, contemporánea a él, que busca una transformación en consonancia con los problemas de la modernidad¹⁰⁹: «Ese fue nuestro punto de partida, de ahí partimos realmente en nuestro movimiento; si se ve nuestra pintura, la primera pintura mural, se ve la gran influencia de los pintores italianos».¹¹⁰

Como explica Siqueiros, repitiendo un conocido mito fundacional, las relaciones con Italia se inician con las estancias, a principios del siglo XX, del Dr. Atl que llevó a México su experiencia de primera mano de la pintura italiana y se la contó a los jóvenes, los mismos que se reúnen en torno a la huelga de 1911 y comienzan a luchar por un arte antiacadémico y monumental para todos. A la huelga le sigue lo que Siqueiros llamó los encuentros de Guadalajara de 1919 y luego los viajes a Italia de Rivera y del propio Siqueiros que declara de admirar a los bizantinos, a Cimabue, a Giotto y a los pintores posteriores, especialmente a Masaccio. Antes de regresar a su patria, nacen los conocidos *Llamamientos*, publicados en *Vida Americana* en mayo de 1921, donde, según declara Siqueiros en el texto de la conferencia de 1966¹¹¹, está presente de algún modo una referencia al arte italiano. A pesar de que nuestra reconstrucción sitúa el viaje a Italia después de la publicación de los tres llamamientos, es posible que los relatos de Rivera y sus encuentros con artistas italianos contemporáneos en París interesaran e implicaran a Siqueiros hasta el punto de incluir en el texto de 1921 reflexiones que pueden conectarse con la experiencia del arte italiano pasado y presente.

Como principio ineludible en la cimentación de nuestro arte, ¡reintegremos a la pintura y a la escultura sus *valores desaparecidos*, aportándole a la vez *nuevos valores*! ¡Como los clásicos, realicemos nuestra obra dentro de las leyes inviolables del equilibrio estético!; como ellos, seamos hábiles obreros; volvamos a los antiguos en su base constructiva, en su gran sinceridad, pero no recurramos a “motivos” arcaicos que nos serán exóticos; ¡vivamos *nuestra maravillosa época dinámica*! amemos la mecánica moderna que nos pone en contacto con emociones plásticas inesperadas; [...] *Cubramos lo humano-invulnerable con ropajes modernos: “sujetos nuevos”, “aspectos nuevos”*. ¡Debemos, ante todo, tener el firme convencimiento de que el arte del futuro tiene que ser, a pesar de sus naturales decadencias transitorias, ascendentemente *superior*!¹¹²

Es posible que Siqueiros se refiera aquí tanto al arte del pasado, «de los antiguos», como a la recuperación de los valores clásicos por parte de los artistas contemporáneos. Además, parece

¹⁰⁹ En la misma ocasión, Siqueiros impugna las opciones de aquellos pintores italianos que, siguiendo la escuela de París, se dedicaban a la pintura de caballete y se alejaban del realismo, buscando en cambio el arte abstracto y las opciones formalistas.

¹¹⁰ Siqueiros, D.A. (1966). “Las inquietudes artísticas mexicanas en relación con el Arte italiano contemporáneo”, op. cit.

¹¹¹ En el texto de la Conferencia sobre Arte Italiano de 1966, Siqueiros se refiere a los llamamientos de Barcelona y escribe: «si ustedes vuelven a leerlo verán que de manera todavía infantil, en cierto modo balbuciantes, pero nosotros estábamos presentando como experiencia a los pintores italianos; tanto como (...) lo que se refiere al arte monumental del pasado italiano de las grandes épocas de ese arte y a los pintores contemporáneos».

¹¹² Siqueiros, D.A (1921). “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, op. cit.

evidente su fascinación por los temas del futurismo –a los que se refiere a menudo en sus textos–, fascinación que también se manifiesta explícitamente en su producción pictórica.

En su libro sobre Siqueiros, Irene Herner (2010) ofrece un resumen de la relación de los dos mexicanos con el arte italiano y también menciona las relaciones con los artistas contemporáneos:

Rivera y Siqueiros estudiaron el espacio plástico y la composición renacentista, analizándolos con los valores constructivos del cubismo, del futurismo y muy especialmente del arte metafísico. El viaje fue un reencuentro con la narrativa de Giotto (c. 1217-1337), con los volúmenes de Massaccio (1401-1428), con el espacio y los escorzos de Miguel Ángel (1475-1564), con la composición experimental de Leonardo ...Paolo Uccello (1397- 1475) fue especialmente importante para los artistas mexicanos, por la misma razón por la que fue revalorizado por Paul Cézanne (1839-1906) y por el pintor exfuturista Carlo Carrá, porque sus pinturas eran diseños que daban las pautas de cómo se construyó el espacio plástico renacentista por medio de planos recesivos.¹¹³

Entre los artistas italianos contemporáneos, la relación de Siqueiros con Carlo Carrá (1881-1966), Gino Severini (1883-1966) y Giorgio De Chirico (1888-1978) es importante, como demuestra el dibujo publicado en *Vida Americana*¹¹⁴, que hemos citado anteriormente. En concreto, el encuentro con De Chirico puede haber tenido lugar en Roma en 1921¹¹⁵, cuando el pintor de origen griego acaba de abandonar la fase metafísica para dedicarse a la recuperación del arte italiano de los siglos XV y XVI –tanto desde el punto de vista formal como técnico¹¹⁶–iniciando la etapa que podemos definir como *retorno al orden*. También Carrà, una vez superado el entusiasmo por los futuristas, en estos años mira hacia una especie de renacimiento de lo clásico declarando su admiración por Giotto, Paolo Uccello y Raffaello. Severini, por su parte, pasa en este periodo de los modos cubofuturistas a una figuración plena y cristalina, corroborado por el ensayo de 1921 *Du cubisme au classicisme* en el que presentaba su elaboración teórica en sintonía con las posiciones expresadas por el grupo *Valori plastici*, al que se había unido en 1919. Sus obras de esta etapa muestran retratos y bodegones acompañados de fragmentos de la antigüedad o escenas ambientadas en atmósferas metafísicas,

¹¹³ Herner de Larrea (2010), op. cit., p. 46.

¹¹⁴ David Alfaro Siqueiros, *El sastre W. Kennedy (1919 o 1920)*, publicado en *Vida Americana*, op.cit.

¹¹⁵ Como informa Herner de Larrea (2010, p. 47), en 1936 De Chirico estaba en Nueva York al mismo tiempo que Siqueiros fundaba su *Taller Experimental* en Manhattan. No tenemos pruebas seguras de un encuentro, pero en una de las agendas de Siqueiros que se encuentra en el archivo de la Sala de Arte Público Siqueiros tiene anotada una cita para cenar en casa de Chirico.

¹¹⁶ De Chirico, en su *ritorno all'ordine* y a la tradición del arte de excelencia técnica, se proponía recuperar procedimientos como el fresco y abjuraba de la pintura al óleo, que se había puesto en boga hacia el final del Renacimiento. «Cuando comprendí esto –escribe de Chirico en sus memorias– comencé, con la paciencia de un alquimista, a filtrar mis barnices, a moler mis propios colores, a preparar mis telas y paneles. Toda la magia de la pintura se expandió prodigiosamente». Cf. Thrall Soby, J. (1966). *Giorgio de Chirico*. Nueva York: The Museum of Modern Art y Arno Press, p. 158-159.

bañadas por una clara luz mediterránea. En los años siguientes, entre otras cosas, tende a abandonar la pintura de caballete en favor de la decoración mural al fresco o en mosaico.¹¹⁷

La voluntad de revisar la vanguardia a través de la referencia al arte italiano de los siglos XIV-XV está en el centro del debate de la revista *Valori Plastici*, 1918-1922, en la que colaboran De Chirico, Carrà, Giorgio Morandi, Arturo Martini, Alberto Savinio, etc. La revista promueve la vuelta a la tradición clásica, el naturalismo, la precisión ejecutiva y el predominio de la línea, sin olvidar las experiencias del cubismo, Cézanne y Matisse. Se busca un hilo rojo que vincule a los artistas del postimpresionismo y las primeras vanguardias con Giotto y Paolo Uccello, para proponer una especie de nuevo clasismo. Como sostiene Corella Lacasa: «La aparición de esta revista desvela la existencia de una corriente realista y de una voluntad clásica, subterránea y profunda, que probablemente influye en Rivera y Siqueiros».¹¹⁸

Si bien la relación del primer muralismo mexicano con el arte italiano desde la Edad Media hasta el Barroco ha sido bastante investigada¹¹⁹, pocos son, por desgracia, los estudios específicos sobre la relación con la actualidad artísticas, representado por la pintura metafísica, el *retorno al orden* y las propuestas de *Valori Plastici*.¹²⁰ Es posible pensar que, precisamente a través de los artistas contemporáneos y su interpretación del arte italiano del primer Renacimiento y del Renacimiento maduro, Siqueiros tuvo la oportunidad de acceder a la producción italiana no de forma pasiva, sino con una mirada consciente, capaz de utilizar los modelos del pasado para crear un arte moderno, adecuado a su misión como pintor mexicano en busca de respuestas para participar en la fundación de un nuevo arte nacional.

Siqueiros concluye la Conferencia sobre Arte Italiano de 1966, ya mencionada, afirmando que la pintura italiana es una verdadera escuela para los mexicanos, tanto en temas y formas como en técnicas. Añade, sin embargo, que los pintores mexicanos han querido dar un paso adelante, han querido innovar, mirar los problemas contemporáneos y sumergirse en la realidad de hoy, buscando nuevos procesos y nuevos materiales (por ejemplo, de la industria), nuevas perspectivas (por ejemplo, planteando el problema del espectador activo, en movimiento), y han optado por dirigir el disfrute de su pintura al pueblo, a todos.

Volviendo a la biografía del artista, según Guadarrama Peña (2010)¹²¹, David recibe en Italia, en enero de 1922, una invitación de José Vasconcelos, secretario de Educación Pública, para regresar a México y unirse a los pintores que decoraban la Escuela Nacional Preparatoria, primer paso del programa político y cultural del ministro.¹²² Si tomamos como cierta su

¹¹⁷ Los ciclos decorativos para el castillo de Montefugoni (Florencia, 1922); para la iglesia de Semsales (Friburgo, 1924-26); para la iglesia de Notre-Dame du Valentin en Lausana y para el edificio de la Trienal de Milán, en 1933; para la Universidad de Padua y para el Foro Mussolini en Roma, en 1937.

¹¹⁸ Miguel Corella Lacasa, “El Mediterráneo y América: la influencia del mediterraneísmo en los orígenes del muralismo mexicano”. *El mediterráneo y el arte español*. Actas del XI Congreso del CEHA, Valencia, Septiembre 1996, pp. 287-290.

¹¹⁹ Bargellini Cioni, C. (1989 y 1995), op. cit; Charlot, J. (1953), op. cit.; Tibol, R. (1969), op. cit.; Zetina Ocaña, S. (2019), op. cit.

¹²⁰ Cf. Laura Arias Serrano, “Italia como referente de modernidad. El eco de la revista *Valori Plastici* y del grupo Novecento en el arte español de postguerra”. *De Arte* (Revista De Historia), Num. 6, 2007, pp. 239-258; Corella Lacasa, M. (1996), op. cit.

¹²¹ Guadarrama Peña, G. (2010). op. cit. p. 23.

¹²² Cf. “Carta de Siqueiros a José Vasconcelos”. Charlot, J. (1985). *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*. México: Domés, p. 235.

presencia en Roma en febrero de 1922, su regreso no fue inmediato. Supongamos su regreso a México entre junio y septiembre de 1922¹²³, cuando efectivamente Siqueiros se integra al “primer taller de arte mural” en el antiguo Colegio de San Idelfonso.¹²⁴ Tenía 26 años.

1.1.2 La Guerra de España y la relación con el Comandante Carlos Contreras *alias* Vittorio Vidali

En los años siguientes a su estancia europea, Siqueiros tiene una vida compleja, dividida entre la creación artística y la actividad política, que le lleva a viajar mucho, pero no a Italia. Sin embargo, se mantiene el vínculo con este país. De hecho, su experiencia en España como combatiente de la guerra civil está vinculada a un italiano, Vittorio Vidali, que luego sería uno de los mediadores fundamentales para la relación de Siqueiros con Italia a partir de los años cincuenta.

Vittorio Vidali (Trieste, 27 de septiembre de 1917- 9 de noviembre de 1983), un personaje tan fascinante como equívoco –cuya biografía sugerimos investigar¹²⁵–, es un “revolucionario profesional” y dirigente comunista: durante muchos años desarrolla una intensa actividad política para la Comintern, la organización internacional de partidos comunistas activa de 1919 a 1943; como estalinista es vinculado a las actividades internacionales del PCUS; y, tras la guerra, continua su actividad política en Italia como miembro del PCI.¹²⁶

Para explicar el vínculo con Siqueiros podemos mencionar algunos momentos destacados de su biografía. Vidali se une a Gioventù socialista a los 17 años y en 1921, con el Congreso de Livorno y el nacimiento del PCd'I, se convierte en miembro de la Federazione giovanile comunista y del Esecutivo del Partito comunista en Trieste. Muy joven, en 1923, tras ser encarcelado y torturado, escapa de la persecución fascista y entra clandestinamente en Estados Unidos, donde, bajo el nombre de Enea Sormenti, participa en actividades políticas y

¹²³ Tibol, R. (1969). *David Alfaro Siqueiros*. México: Empresas Editoriales, S. A. y Rodríguez, A. (1992). *David Alfaro Siqueiros, Pintura mural*. México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, dan como fecha de llegada el mes de septiembre de 1922.

¹²⁴ «Finalmente Siqueiros ya en México, el 12 de septiembre de 1922 se incorporó al programa cultural obregonista como profesor de dibujo y trabajos manuales, además de integrarse al equipo de muralistas que entonces pintaban en la Escuela Nacional Preparatoria ubicada en el Antiguo Colegio de San Idelfonso». Azuela de La Cueva, A. (2008). “Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street al Río de la Plata”. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, Núm. 35, enero-junio, 2008, pp. 109-144, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 113. Guadarrama Peña, G. (2010), op. cit., p. 23, habla en cambio de su incorporación al equipo de la Preparatoria en julio de 2022.

¹²⁵ Además de los numerosos libros autobiográficos, recomendamos ver el documental *Vittorio Vidali - Io non sono quello che fui*, escrito por Davide Rabacchin y dirigido por Giampaolo Penco, Production Videoeest, Italia, 2018, 106 min.

¹²⁶ «Con el paso de la ciudad a la soberanía italiana, Vidali fue nombrado secretario de esa Federación autónoma de PCI. Ya elegido concejal municipal, en 1958 el dirigente comunista se convirtió en diputado y en 1963 en senador de la República, cargo institucional que ocupó hasta 1968. Vicepresidente de la Asociación de Combatientes Antifascistas de España y presidente del Club “Che Guevara”, que fundó en Trieste, Vidali dedicó sus últimos años a una importante producción de libros, en su mayoría autobiográficos, impresos por Editori Riuniti, Vangelista editore y La Pietra. En julio de 2008, unos desconocidos desfiguraron la lápida de Vittorio Vidali en el Cementerio Partisano de Muggia», <https://www.anpi.it/donne-e-uomini/1888/vittorio-vidali>.

sindicales.¹²⁷ Expulsado de Estados Unidos en marzo de 1927, viaja a la Unión Soviética. En octubre lo encontramos de nuevo en México, donde se relaciona con Tina Modotti, que será su compañera hasta 1942, año de la muerte de la mujer. A principios de 1930, de vuelta en la Unión Soviética, comienza a trabajar en el Socorro Rojo junto a Elena Stassova, encargándose de la sección de América Latina. Como inspector del Socorro Rojo realiza frecuentes viajes a Europa y, a partir de diciembre de 1934, permanece en España. En la guerra en defensa de la República Democrática Española, con el nombre de Comandante Carlos Contreras, desempeña un papel destacado. Junto con Enrique Castro Delgado, funda el Quinto Regimiento, que se encarga de la defensa de Madrid de los ataques franquistas, hasta que la formación se fusiona con las fuerzas militares regulares.



Fig. 6 Cubierta del libro de Vittorio Vidali, *El Quinto Regimiento: como se forjó el Ejército Popular Español*, Grijalbo. México. 1975

Fig. 7 David Alfaro Siqueiros acompañado de Vittorio Vidali (Carlos Contreras) y María Teresa León, en las calles de Italia, 1965. Autor no identificado. Fotografía, plata sobre gelatina. Registro: AAA 4755. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS

Fig. 8 David Alfaro Siqueiros estrechando la mano de Vittorio Vidali (Carlos Contreras), Italia, 1965. Autor no identificado. Fotografía, plata sobre gelatina. Registro: AAA 4754. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

Tras la victoria franquista, huye a Francia y luego a México, donde se le concede asilo político. Aquí retoma tanto su actividad política en la Alianza antifascista Giuseppe Garibaldi

¹²⁷ Entre otras actividades, participó en las luchas para salvar a Sacco y Vanzetti.

como su actividad periodística, escribiendo la columna “La Semana Mundial” en *El Popular* entre febrero de 1939 y mayo de 1946. Implicado en las luchas internas del PCM, tras el asesinato de Trotzki es acusado de ser uno de los instigadores y organizadores del mismo. Como parte de estas sospechas, es detenido en marzo de 1941 y posteriormente liberado por la policía mexicana. En febrero de 1947 abandona definitivamente México y, tras superar las dificultades burocráticas planteadas por las autoridades militares estadounidenses para su repatriación, regresa a Trieste el 20 de abril de 1947.

La participación en la vida del mundo cultural y político mexicano de aquellos años queda confirmada y fijada por la presencia del retrato de Vidali en el fresco de Rivera, *En el Arsenal*, ubicado en el segundo piso del *Patio de las fiestas* de la Secretaría de Educación Pública (SEP). El mural representa la unión de las luchas de los trabajadores y los campesinos por sus derechos y protecciones. Frida Kahlo, en el centro, distribuye armas a los insurgentes, mientras que a su lado se identifican personalidades conocidas por su militancia en el Partido Comunista Mexicano: a la izquierda, apartado de los demás, Siqueiros; a la derecha, José Guadalupe Rodríguez, Julio Antonio Mella y Tina Modotti; detrás de ella, parcialmente cubierto y con una boina oscura, Vittorio Vidali. La posición de Vidali detrás de la pareja puede aludir a su posible implicación en el asesinato de Mella, fundador del Partido Comunista de Cuba y trotskista, en enero de 1929.



Fig. 9 y 10 Diego Rivera, *En el arsenal*, fresco, 4.41 × 4.01 m, 1929. SEP, Ciudad de México. (Entero y detalle). Fotografía de la autora.

Volviendo a Siqueiros, hemos constatado, consultando algunas fuentes¹²⁸, que su participación, como combatiente, en la Guerra de España se debe a sus vínculos con el Partido

¹²⁸ Entrevista de Irene Hener con Arnoldo Martínez Verdugo en Tepoztlán, Mor., el 20 de mayo de 1995, parcialmente publicada el 27 de marzo de 1996 en la sección cultural del diario *Reforma* con el título: “Siqueiros y Stalin ¿Identificación o Línea Política?”. Arnoldo Martínez Verdugo, investigador y militante del Partido Comunista Mexicano y luego del PRD, como secretario general del primero se encargó de abrir los criterios de

Comunista Soviético y a sus relaciones con el Comandante Carlos, su conducto directo para ingresar en el Ejército Republicano. Ambos luchan juntos en el Quinto Regimiento y son artífices de importantes victorias, pero también culpables, según algunas reconstrucciones históricas, de acciones violentas contra anarquistas y trotskistas.¹²⁹

Andrés Iduarte¹³⁰ escribe en 1938: «Siqueiros en España fue “un miliciano del Pueblo”, y entre sus valientes hazañas se cuenta que en momentos en que la artillería fascista barría ya la carretera, el teniente coronel Siqueiros ganó la zona de Madrid y la de Valencia para restituirse a su puesto de mando en Extremadura».¹³¹

Vidali también recuerda a su compañero de batalla:

Sentado frente a mi, con su sonrisa bondadosa y su ingenio chispeante [...]. Madrid siempre estuvo en peligro. El enemigo atacaba continuamente, todos los días, con furia bestial, en todos los frentes de la capital heroica, y preparaba la ofensiva del Jarama, de Pozoblanco, de Guadalajara. En la retaguardia había inquietud y la 'quinta columna' encontraba sus aliados más firmes en los fascistas [...] y en los trotskistas. [...] Y en esos momentos llegaba el pintor mexicano a España para añadir -como él decía- un granito de arena en la defensa de la República Española.¹³²

La relación entre Vidali y Siqueiros se prolongará a lo largo de los años y el italiano desempeñará un papel importante tanto en la campaña de liberación de Siqueiros a principios de los años sesenta (véase el capítulo 3) como en la mediación entre el artista y el entorno político y cultural italiano. De hecho, cuando Vidali habla de Siqueiros en la prensa italiana durante la campaña por su liberación, se refiere a él como un amigo, un militante y un gran artista, dando testimonio de su antiguo vínculo:

Conocí a Siqueiros en octubre de 1927, hace 35 años. Desde entonces nos ha unido una sincera y profunda amistad, templada en la milicia política y la lucha antiimperialista. [...] Recuerdo a Siqueiros no sólo como gran pintor y como amigo, sino también como combatiente en la guerra de España, donde, con el grado de teniente coronel, mandó la Brigada Mixta 82 en el frente de Teruel y la 46 en Extremadura, y también como dirigente

militancia y rechazar el estalinismo. Conoció personalmente a los muralistas. Véase Irene Herner de Larrea (2010), p. 54

¹²⁹ Para más información sobre la relación entre Siqueiros y la política cf. Azuela de la Cueva, A. (2005). *Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social, México, 1910-1945*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán; México D.F.: Fondo de Cultura Económica; Vargas, L. “David Alfaro Siqueiros, El Coronelazo”, *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte: Pintura: Siglo XX*. Cruz Porchini, D. (ed.). México D.F.: MUNAL-INBA, UNAM.

¹³⁰ Andrés Iduarte es un intelectual mexicano que se formó entre México y España. Durante la Guerra de España participó como combatiente en el bando de la causa republicana. En 1952 se convirtió en director del INBA, pero fue destituido en 1954 por permitir que se colocara la bandera del Partido Comunista en el ataúd de Frida Kahlo durante su último adiós en el Palacio de Bellas Artes.

¹³¹ Iduarte, A. “Un artista en la guerra”. Solís, R. (ed.) (1975). *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros*. México: Archivo del Fondo FCE, p. 44-45.

¹³² “Carlos Contreras (alias Vittorio Vidali). David Alfaro Siqueiros en la Guerra Española”. Solís, R. (ed.) (1975). *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros*, p. 46-50. El texto es citado por Irene Herner de Larrea (2010), p. 91.

político y sindical. [...] Toda la vida de este pintor de 65 años fue una vida creativa de artista y de luchador indomable.¹³³

Como confirma de esta conexión entre los dos militantes comunistas, hemos encontrado en el Archivo Vittorio Vidali, conservado en el Istituto Gramsci de Roma, un expediente dedicado a Siqueiros en el que hay cartas, recortes de periódicos, notas, etc. que han constituido un valioso material para esta investigación.

Para concluir, podemos informar que tras la derrota de las fuerzas republicanas, el artista-combatiente regresa a México, donde llega en febrero de 1939. Según algunas fuentes¹³⁴, antes de regresar, se para en París, donde da algunas conferencias en la *Galería D'Anjou*, por invitación de Luis Aragón. También realiza breves viajes a Bélgica, Holanda e Italia, sobre los que, lamentablemente, aún no hemos encontrado documentación. Hay que esperar hasta 1950 y la Bienal de Venecia para que la relación entre Siqueiros e Italia se haga tangible, hasta el punto de dejar claras huellas que hemos podido utilizar como fuentes para nuestra reconstrucción.

Parte 1, Capítulo 2 - El inicio de una presencia: Siqueiros y la Italia de la década de los cincuenta

Con motivo de la Bienal de Venecia de 1950, cuando por primera vez se exponen en Italia obras de arte moderno mexicano, Siqueiros recibe un importante reconocimiento. Se le otorga el “segundo premio de pintura” para un artista extranjero.¹³⁵ A partir de este momento, el contacto de Siqueiros con la escena artística italiana se hace más concreto y la relación del artista con el país europeo se intensifica a través de viajes, encuentros, cartas y publicaciones. Siqueiros está ahí, se convierte en una presencia en la prensa, en las casas de los artistas e intelectuales, en boca de los protagonistas del mundo cultural italiano. Adquiere el papel de un verdadero interlocutor, especialmente en lo que respecta a las cuestiones relacionadas con la función del arte en la sociedad y el mecenazgo público, la relación entre el arte y la política, entre el arte y el público, entre el arte y el pueblo. Desde principios de los años cincuenta hasta su muerte, el artista realizaría varios viajes a Europa, a menudo de camino a Moscú, sin renunciar nunca a pasar unos días en Italia en compañía de sus admiradores y seguidores – algunos de los cuales se convertirían en verdaderos amigos, colaboradores y promotores– y a compartir con el público interesado sus reflexiones, sus logros artísticos, sus consideraciones políticas y su visión del mundo, en un entrelazamiento de arte y política que, como sabemos, es inseparable, o más bien, podríamos decir, consustancial, para Siqueiros.

Para reconstruir las relaciones de Siqueiros con Italia en los años cincuenta, nos servimos de diversas fuentes, directas e indirectas, que nos permiten tanto describir aspectos biográficos y hechos concretos, como reflexionar sobre el valor de su presencia en Italia y las

¹³³ Vidali, V. “Per la libertà di Siqueiros”. *l'Unità*, 28 de abril de 1962.

¹³⁴ “Síntesis biográfica, David Alfaro Siqueiros”. *Retrato de una década, 1930-1940*. México: Museo Nacional de Arte, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1996, p. 218.

¹³⁵ Este premio se denomina a menudo “segundo premio para un pintor extranjero” porque, de hecho, después del premio concedido por la comisión y asignado por el Ministerio para un pintor y escultor extranjero, el segundo premio en términos de valor económico concedido a un pintor extranjero es el otorgado a Siqueiros.

formas en que ésta es recibida y utilizada. En particular, para investigar la historia del premio otorgado a Siqueiros durante la XXV Bienal de Venecia, hemos utilizado los materiales conservados en la ASAC (cartas, documentos, artículos en la prensa italiana, etc.); los documentos de Fernando Gamboa, curador del pabellón mexicano en la Bienal de Venecia de los años cincuenta, que pueden consultarse en la APCFG; artículos de la época publicados en la prensa mexicana que se encuentran en el CIDS o presentes en el archivo digital del ICAA.¹³⁶ Además, hemos consultado el epistolario de Carlos Chávez¹³⁷; artículos de Adriana Ortega Orozco, Alejandra Ortiz Castañares, Lukas Baden¹³⁸ y, sobre todo, la tesis doctoral de Amelia Chávez Santiago, *Agentes culturales, maquinaria de ideales: el Pabellón de México en la Bienal de Venecia (1950, 1952 y 1958)*, de enero de 2022. El texto de la doctora Chávez es el fruto de una investigación profunda y completa, aún no publicada, pero que hemos podido consultar gracias al intercambio directo y fructífero con la estudiosa. En cuanto al análisis de la relación general de Siqueiros con Italia, a lo largo de los años cincuenta, nos hemos servido de la correspondencia de David y su esposa Angélica Arenal con los italianos, identificada en el CIDS; así como de una selección de artículos publicados en la prensa italiana y mexicana sobre sus viajes, participación en jurados, encuentros, textos dedicados a él y a su papel de interlocutor, identificados en los archivos ya mencionados.

1.2.1 El premio en la Bienal de Venecia

El gran éxito de público y de crítica del pabellón mexicano en la Bienal de Venecia de 1950 se confirma con la concesión a Siqueiros del segundo premio para un pintor extranjero deliberado por el jurado de la Bienal y financiado por parte del Museo de Arte Moderno de São Paulo.

Para arrojar un poco de luz sobre el premio concedido a Siqueiros, vale la pena hacer un recuento de los premios que se otorgan en la Bienal, en ese momento, y por quién se asigna el dinero del premio. Los dos primeros premios oficiales, de un millón de liras cada uno, son ofrecidos por la Oficina del Primer Ministro italiano y están destinados a un pintor y un escultor extranjeros; otros dos premios, de la misma cuantía, asignados por la Ciudad de Venecia, están destinados a un pintor y un escultor italianos. Por último, la Presidencia de la Bienal ofrece dos premios de 200.000 liras para un grabador extranjero y otro italiano.¹³⁹ Además de estos

¹³⁶ Entre los diversos artículos relacionados con la Bienal de Venecia que se pueden encontrar en el archivo digital del ICAA, hacemos especial referencia al largo texto de Jorge Juan Crespo de la Serna, publicado en octubre de 1950, en el que se describe con detalle el ambiente, los premios y los artistas de la Bienal de Venecia con el objetivo de transmitir la “verdad de los hechos” al público mexicano. Crespo de la Serna, J.J. (1950). “La exposición bienal de Venecia y el arte de México”, *Cuadernos Americanos*, Vol. 53, No. 5, Ciudad de México, septiembre-octubre de 1950, pp. 282-297.

<https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1Fq3NYbrOeNQRXUBPN0qiKEv5z06SczWI>

¹³⁷ Carmona, G. (1989). *Epistolario Selecto de Carlos Chávez*. México: FCE.

¹³⁸ Ortega Orozco, A. (2016). “La primera victoria del arte mexicano en Europa: la XXV Bienal de Venecia en 1950”. *Recuperación de la Memoria Histórica de Exposiciones de Arte Mexicano (1930-1950)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp.157-172; . Ortiz Castañares, A. (2017). “Historia del pabellón mexicano en la Bienal de Venecia”. *Acervo mexicano. Legado de culturas*, Acer-VOS, vol. 4, pp. 410-429; Baden, L. (2015) “Vochito contra murales - de motor a promotor: Fernando Gamboa, la vanguardia del arte mexicano y la Biennale di Venezia”, pp. 235-245. Barreiro López, P., Martínez R, F. (eds.). *Modernidad y Vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía.

¹³⁹ La descripción de los premios está tomada de: *Emporium, revista mensual de arte y cultura*, Año LVI, n° 4, Volumen CXI, n° 664, abril de 1950. La misma información se da para el público mexicano en el artículo “México

premios, que podemos definir como “oficiales”, es decir, ofrecidos por instituciones públicas, la Bienal promueve una serie de acciones para estimular a entidades o sujetos privados, aficionados, fundaciones, empresas, a destinar fondos para premiar a otros artistas.¹⁴⁰ El premio concedido a Siqueiros es el asignado por el Museo de Arte Moderno de São Paulo¹⁴¹ y corresponde a 500.000 liras.¹⁴² Se trata del segundo premio por valor económico concedido a un artista extranjero y, en este caso concreto, también el segundo premio concedido por orden cronológico. De hecho, tenemos constancia de que tras la concesión del primer premio a un pintor extranjero financiado por el Ministerio italiano, la comisión procedió a conceder el premio asignado por el Museo de São Paulo a un pintor extranjero.

Los trabajos de la comisión comienzan el 8 de junio de 1950, cuando el jurado internacional se reúne para seleccionar a los ganadores del concurso. El jurado está compuesto por Giovanni Ponti, Presidente de la Bienal, junto con el Secretario General Rodolfo Palluchini y el representante electo de la Comisión de Arte Figurativo, Giorgio Morandi, así como por dieciséis comisarios representantes de países extranjeros.¹⁴³ Gamboa es el representante de

triunfa en Venecia” publicado en *Tiempo: Semanario de la vida y la verdad*, 17, no.426, Ciudad de México, junio de 1950, pp. 24-27; y posteriormente tomado de Crespo de la Serna, art. cit., p. 284.

<https://icaadocs.mfah.org/s/es/item/759059#?c=&m=&s=&cv=&xywh=1673%2C0%2C5895%2C3299>

¹⁴⁰ Según las noticias recogidas en *Emporium* (ibidem) la lista de premios concedidos (hasta abril de 1950) es la siguiente: «El Sr. Giuseppe Verzocchi ofreció un millón de liras, dividido de la siguiente manera: un premio para un pintor italiano de 750.000 liras; un premio para un pintor veneciano de 250.000 liras. El Sr. Adriano Olivetti ofreció un premio de 500.000 liras. El ingeniero Adriano Olivetti ofreció un premio de 500.000 liras; el Sr. Francisco Mattarazzo Sobrinho, en nombre del Museo de Arte Moderno de São Paulo (Brasil), ofreció un premio de 500.000 liras; el Sr. Riccardo Gualino ofreció 200.000 liras para un premio de compra para la Galería de Arte Moderno de Venecia; la Sociedad Ferrania de Milán concedió 150.000 liras para un artista italiano; la Fundación Soppelsa concedió 100.000 liras para un joven artista veneciano que sea admitido en la Bienal a juicio del jurado; la empresa Fontanesi di Turín un premio de 200.000 liras en colores; la Associazione Industriali del Porto di Marghera Venezia 150.000 liras en premios para el arte decorativo; la Fondazione Francesco Tursi 30.000 liras para un joven artista veneciano».

¹⁴¹ Según Chávez Santiago (2022), nota 478: «Entre los estatutos fundacionales del Museo de Arte Moderno de São Paulo se estableció que: “sería una entidad dedicada a fomentar el gusto artístico del público de cualquier manera que se considere posible en el campo de las artes plásticas”. Por lo que se puede interpretar el premio como un reconocimiento a la trayectoria artística de Siqueiros y su aportación a la historia del arte mundial. Museo de Arte Moderno de São Paulo. <https://www.hisour.com/museu-de-arte-moderna-de-sao-paulo-brazil-6576/>

¹⁴² En *Tiempo* (junio de 1950, pp 24-27), op. cit., se informa de lo siguiente: «Además de estas recompensas, existen otras instituidas por diversas entidades; entre las cuales se cuenta el fondo de quinientas mil liras, donado por el Museo de Arte Moderno de São Paulo, Brasil; o sea el segundo premio para pintores extranjeros». La misma información es reportada por Crespo de la Serna, (1950), op. cit., p. 284.

¹⁴³ El jurado internacional compuesto por los comisarios: Giovanni Ponti, Rodolfo Palluchini, Giorgio Morandi (Italia), Josef Hoffmann (Austria), Émile Langui (Bélgica) Leo Swane (Dinamarca), Abdel Kader Rizk (Egipto), Raymond Cogniat (Francia), Eberhard Hanfstaengl (Alemania), Eric Maclagan (Gran Bretaña), Denis Devlin (Irlanda), Pietro Segedin (Yugoslavia), Fernando Gamboa (México), Jan Engelman (Holanda), António Eça de Queiroz (Portugal), Enrique Pérez Comendador (España), André Frankfurter o Alfred M. Frankfurter (Estados Unidos), Nils Lindhagen (Suecia), Alfred Blailé (Suiza). La lista de comisarios está tomada de la página web de la ASAC: <http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=228&c=g>

Los países participantes en la XXV Bienal son 22: Argentina, Austria, Bélgica, Brasil, Colombia, Dinamarca, Egipto, Francia, Alemania, Gran Bretaña, Grecia, Irlanda, Yugoslavia, México, Países Bajos, Portugal, España, Estados Unidos, Israel, Sudáfrica, Suecia y Suiza. No está claro por qué los representantes de Argentina, Brasil, Colombia, Israel y Sudáfrica no forman parte del jurado internacional, quizás simplemente porque no están presentes en Venecia en ese momento.

México y recibe una invitación de Giovanni Ponti para participar en la votación. La APCFG conserva las actas de votación a partir de las cuales es posible reconstruir el asunto.¹⁴⁴ La lista de nombres que surge de la primera votación incluye a Henri Matisse, Constant Permeke, Max Beckmann, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo.¹⁴⁵ Tras varias rondas, Matisse es elegido y se le concede el “Premio Presidenza del Consiglio dei ministri per un pittore straniero”¹⁴⁶, mientras que el premio paralelo para un escultor extranjero se concede a Ossip Zadkine.

Gamboa, al relatar los resultados de la votación a Carlos Chávez, entonces director del INBA, expresa su dificultad para imponerse ante el frente unido de los comisarios europeos, teniendo que chocar -el único latinoamericano en la comisión- con las posiciones claramente francófilas de los organizadores de la Bienal.¹⁴⁷ En cualquier caso, no es de extrañar que la Italia posfascista quisiera dar un importante reconocimiento a la trayectoria de uno de los protagonistas indiscutibles del arte moderno y poner en valor las innovaciones promovidas por las vanguardias que hasta entonces habían luchado por entrar en el país, oprimidas por la autarquía cultural del régimen. De los seis pintores seleccionados, tres son europeos (Matisse, francés; Permeke, belga; Beckmann, alemán) y tres son mexicanos, pero «el tácito frente europeo» no puede sino prevalecer, otorgando el premio a Matisse¹⁴⁸ :

A pesar de mis esfuerzos por romper el “tácito frente europeo” cuya actividad le pronostiqué, se dio el primer premio a Henri Matisse [...] no precisamente por lo que está exhibiendo aquí -cosa que naturalmente no se declaró, pero que era un poco obvia-, sino por toda una vida de trabajo. Claro está que porque representa el punto de vista estético al que siguen adeptos poco más del 60% de los europeos. El poderoso impacto causado por la obra de nuestros cuatro pintores los ha dejado atónitos y convencidos, pero no iban a

¹⁴⁴ Según Chávez Santiago (2022), nota 479: «El 3 de junio, Giovanni Ponti le informa a Fernando Gamboa que los comisarios de los pabellones eran parte del Jurado Internacional, de acuerdo al artículo 4º del Reglamento General de la Bienal, le pide asistir a Los Jardines para realizar las votaciones. De igual forma en el archivo de la Promotora Cultural Fernando Gamboa A.C., están los registros de la evolución de las votaciones, en hojas blancas anotó a la izquierda el nombre del artista, mientras que a la derecha con pequeñas líneas contabilizó los votos». Cf. APCFG-B, Venecia/78.

¹⁴⁵ La ausencia de Orozco se debe a que los premios de la Bienal de Venecia son para artistas vivos.

¹⁴⁶ Crespo de la Serna relató lo cerrado de la contienda: «La votación ha sido reñida. Desde el primer momento se barajan, junto con Matisse, Permeke, Beckmann, entre los principales, los tres nombres de nuestros pintores: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo. Se realizan varios escrutinios, al final es premiado Matisse, por mayoría de votos, con lo que puede considerarse como el primer premio para pintores extranjeros en la Bienal; y con el premio inmediato, o sea el segundo, Siqueiros». Crespo de la Serna (1959), op.cit., p. 294.

¹⁴⁷ Es Adriana Ortega Orozco (2016) quien habla de las posiciones francófilas de la comisión, citando los premios de las bienales de posguerra, todos concedidos a artistas franceses: Braque (1948), Matisse (1950), Dufy (1952), Ernst y Arp (1954). También cita algunas referencias bibliográficas sobre el carácter francófilo de la bienal y el interés suscitado por el premio a Matisse: Marylène Malbert, *Les relations artistiques internationales à la Biennale de Venise (1948-1968)*, tesis doctoral, Universidad de París I, 2006; Catherine Dossin, *The Rise and Fall of American Art, 1940s-1980s. A Geopolitics of Western Art Worlds*, Routledge, 2017, p. 85-86.

¹⁴⁸ Matisse obtuvo doce votos de dieciocho. Ver: APCFG-B, Venecia II/37, “Sin título (Notas sobre el recuento de votos realizado el 8 de junio 1950)”.

soltar su posición al primer momento, significando tal cosa para París la pérdida del control artístico que lucha por sostener a todo trance.¹⁴⁹

Una vez concedido el premio principal a Matisse, la comisión procede con los otros dos premios de pintura, el del Museo de Arte Moderno de São Paulo y el del Conte Volpi. Para el premio financiado por el museo de São Paulo, pero otorgado por la comisión veneciana, cada miembro del jurado propone a tres de los artistas que habían sido nominados en la votación anterior. Los finalistas, con 5 votos cada uno, son Beckmann, principal representante de la vanguardia alemana, Permeke, principal exponente del expresionismo flamenco, y Siqueiros, protagonista del Movimiento Artístico Posrevolucionario mexicano. La última votación se realiza con la mano alzada y Siqueiros es elegido por mayoría absoluta.¹⁵⁰ En este punto, no es necesaria otra votación y el premio Conte Volpi se concede a Beckmann y Permeke, que reciben 250.000 liras cada uno.¹⁵¹ Este último premio demuestra el deseo del jurado de realizar una especie de “reparación simbólica” del trabajo de los artistas europeos cuya obra había sido calificada como *arte degenerado* por los nazis; pero también una inclinación hacia el expresionismo figurativo, con el que también se asocia a Siqueiros (Ortega Orozco, 2016).

En términos generales, no se puede decir que el ambiente de polarización estética de la posguerra no haya pesado en la bienal. Si bien es cierto que el certamen quiere abrirse a la abstracción y trata de frenar el frente realista y comprometido¹⁵², la tendencia es, sin embargo, premiar el arte figurativo, aunque con rasgos expresionistas o, en todo caso, alejado del realismo socialista. El propio Giovanni Ponti –militante del partido demócrata-cristiano de centro-derecha y activo a la hora de frenar la intención de artistas e intelectuales cercanos al PCI de controlar la Bienal– no se priva de invitar a los mexicanos, aun conociendo sus posiciones políticas y su alineación en el bando realista (al menos de los “tres grandes”), y no se opone a la adjudicación de Siqueiros. Hay que recordar también que Pallucchini no sólo había valorado la presencia de los jóvenes neorrealistas italianos dentro del evento, sino que

¹⁴⁹ “Carta de Fernando Gamboa a Carlos Chávez”, Venecia, 30 de mayo de 1950, en Carmona, *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, p. 530.

¹⁵⁰ Según Chávez Santiago (2022), nota 485: «Cabe recordar que el director del Museo de Arte Moderno paulista era el empresario ítalo-carioca Francisco “Ciccillo” Matarazzo Sobrinho, quien seguramente ya tenía en marcha el proyecto de fundar una bienal sudamericana bajo las mismas directrices que la bienal veneciana de posguerra, por lo que en 1951 dio inicio la I Bienal de São Paulo. Para la primera edición de la bienal paulista los organizadores pidieron una muestra mexicana muy similar a la que se presentó en Venecia, lo cual no sucedió».

¹⁵¹ El Archivo de la Promotora Fernando Gamboa contiene un documento que informa de la “Relatoría de la votaciones para otorgar los premios a artistas extranjeros de la XXV Bienal de Arte de Venecia” (APCFG-B, Venecia-II/76-78, *Sin título*, 8 de junio de 1950). Crespo de la Serna (1950, op. cit., p. 293) recoge en su artículo la siguiente información: «Se conceden los premios siguientes: Dos premios de un millón de liras cada uno, para un pintor y un escultor extranjeros respectivamente, al pintor francés Henri Matisse y al escultor ruso-francés Ossip Zadkine. Dos premios de un millón cada uno, para un pintor y un escultor italianos, para Carlo Carrá; y el de escultura ex-aequo entre Marcello Mascherini y Luciano Minguzzi. Premio de un millón de liras a un pintor italiano, fundado por el acaudalado industrial también italiano Giuseppe Verzocchi, a Gino Severini; y el de 500.000 liras, instituido para la “Biennale” por el Museo de Arte Moderno de S. Paolo del Brasil, a David Alfaro Siqueiros. Hay otros premiados: con 500.000 liras, el pintor italiano, Pio Semeghini; y con 200.000 liras cada uno de los grabadores, Frans Masereel, belga y Giuseppe Viviani, italiano; así como con 250.000 liras cada uno, los pintores extranjeros, Max Beckman, alemán y Constant Permeke, belga. Entre los jóvenes italianos premiados, Birolli, Vedova, Dalla Zorza, Corpora, Music, Zigaina y otros». La misma información puede encontrarse en *Tiempo*, (1950), op. cit., p. 24- 27.

¹⁵² Cf. Jachec, N. (2005). “Anti-Communism at Home, Europeanism Abroad: Italian Cultural Policy at the Venice Biennale, 1948-1958”. *Contemporary European History*, 14, núm. 2 (mayo de 2005), pp. 193-217.

también había apreciado mucho la aportación de México, reconociendo en la producción de sus artistas una posible *tercera vía* dentro del debate internacional sobre el papel del arte en la sociedad. Es en este contexto donde se sitúa el premio de Siqueiros. En cambio, los artistas del expresionismo abstracto presentados en el pabellón estadounidense, Arshile Gorky, Willem De Kooning y Jackson Pollock, pasan casi desapercibidos en las votaciones. Tal vez, en parte, por el eurocentrismo que pudo impedirles comprender las novedades norteamericanas¹⁵³; pero más probablemente, como deja claro la valorización de la pintura mexicana, por una dificultad para aceptar plenamente la abstracción, que, sin embargo, pronto encontraría las puertas abiertas de los museos y coleccionistas italianos.¹⁵⁴

Volviendo a la historia del premio a Siqueiros, veamos cómo Crespo de la Serna, testigo directo y participante del ambiente de la Bienal, comenta el resultado de la votación:

Nadie puede poner en entredicho este veredicto que tanto honra a México; y que tiene un gran significado, pues no obstante que se otorga un galardón a un pintor, a un gran pintor que ha llegado a una etapa francamente formalista y casi esencialmente decorativa (Matisse), implícitamente se reconoce el mérito y la calidad de otro ejemplo del arte contemporáneo, que se ha nutrido en conceptos y en prácticas diametralmente opuestos, al dar un premio a Siqueiros. Indudablemente existía una vigorosa corriente, entre los miembros del jurado, para conceder, pudiera decirse, una carta de naturaleza en el concierto artístico mundial, al arte mexicano.¹⁵⁵

En cuanto a la debatida elección entre Siqueiros y sus colegas, no sabemos exactamente qué motiva a la comisión. Es posible que también influyera el deseo de aplicar una especie de *par condicio* entre el “decorativismo” de Matisse y el realismo con tintes expresionistas propuesto por Siqueiros, considerado más innovador o en todo caso de mayor impacto emocional que el más “clásico” Rivera, más conocido que su colega mexicano, y el más “europeo” Tamayo, a menudo asociado a *l'Ecole de Paris*. Orozco también hubiera sido un buen candidato, pero como sabemos, no puede participar en la selección porque sólo estaba destinada a artistas vivos.

Según Crespo de la Serna, el motivo de la elección del jurado se basó en las características de las obras de Siqueiros: «obras de un aliento nuevo, hechas con técnicas que han llamado la atención de los entendidos; con una carga de espíritu rebelde e intención social mayor que las demás, excepto Orozco».¹⁵⁶ Siqueiros, de hecho, fue considerado «el más grandilocuente, el más trágico, el representante más cabal de una fase nueva de arte plástico».¹⁵⁷ En el suplemento cultural de la revista *Novedades*, “México en la cultura”, el crítico Ceferino Palencia hace un análisis de las obras de Siqueiros presentadas por Gamboa, destacando la amplitud de la propuesta que recorre las distintas fases de su producción, los diversos géneros que

¹⁵³ Calvesi, M. (1995). “The Avant-Garde Biennales”. *Venice and the Biennale: Itineraries of Taste*. Milán: Fabbri Editori, p. 96.

¹⁵⁴ Margozi, M. (ed.) (2006). *Dalla figuratività all'astrazione. Percorsi dell'arte italiana tra 1945 e 1960 dalle Collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*. Milán: Silvana Editoriale.

¹⁵⁵ Crespo de la Serna (1950), op.cit., p. 294.

¹⁵⁶ Ibid.

¹⁵⁷ Ibid.

experimenta (retratos, paisajes, pintura política) y las diversas técnicas que utiliza.¹⁵⁸ Entre las obras menciona *Madre campesina*, *El diablo en la iglesia*, *Nuestra imagen*, *El Pedregal sin figuras*, *El eco del Llanto*, así como los retratos de Angélica y la señora Villaseñor, «las cuales muestran tanto las intenciones expresivas como la fuerza comunicativa del pintor» y donde «se aprecia la utilización de nuevos materiales pictóricos».¹⁵⁹



Fig. 11 XXV Bienal de Venecia, 1950. Fernando Gamboa en la sala dedicada a la obra de David Alfaro Siqueiros. De izquierda a derecha: *Madre Campesina* (1924), *Cain en los Estados Unidos* (1947), *El Sollozo* (1939), *Nuestra imagen actual* (1947) y *El Centauro de la Conquista* (1944). ASAC, Venecia.

El éxito de los mexicanos y el premio a Siqueiros también tiene su eco en la tercera asamblea de la AICA (Asociación Internacional de Críticos de Arte)¹⁶⁰ celebrada en Venecia entre el 9 y el 13 de junio de 1950. Los miembros mexicanos de la asamblea son Gamboa y Crespo de la Serna –fundador de la sección mexicana de la AICA–, quien da cuenta de las

¹⁵⁸ Las obras de Siqueiros expuestas en la Bienal de 1950 son: *Madre campesina*, 1924 (Museo Nacional de Artes Plásticas, México); *El eco del llanto*, 1937 (MoMA); *Retrato Etnográfico*, 1939 (MoMA); *El Sollozo*, 1939 (MoMA); *El centauro de la Conquista*, 1944 (Col. Marte R. Gómez, Ciudad de México); *Autorretrato (El Coronelazo)*, 1945 (Museo Nacional de Artes Plásticas, México); *Intertrópico*, 1946 (Colección Alvar Carrillo Gil); *Calabazas*, 1946 (Colección Alvar Carrillo Gil); *Cain en los Estados Unidos*, 1947 (Col. Eduardo Bustamante, Ciudad de México); *Retrato de Angélica*, 1947 (Col. Angélica Arenal, Ciudad de México); *Nuestra imagen actual*, 1947 (Museo Nacional de Artes Plásticas, México); *El Pedregal de México con figuras*, 1947 (Colección Alvar Carrillo Gil); *El diablo en la iglesia*, 1947 (Col. Secretaria de Bienes Nacionales, México); *Retrato de Margarita Urueta*, 1947 (Col. Margarita Urueta de Castro, Ciudad de México).

¹⁵⁹ Ceferino Palencia, 'Siqueiros gana el primer premio en la exposición de Venecia'. *México en la cultura: Suplemento cultural de Novedades*, Ciudad de México, 25 de junio de 1950, p. 5.

¹⁶⁰ La AICA se estableció en 1948 y reunió a especialistas que deseaban desarrollar la cooperación internacional en el campo de la creación artística y la difusión cultural. Contaba en ese momento con representantes de trece países: Gran Bretaña, Bélgica, Brasil, Checoslovaquia, Dinamarca, Estados Unidos, Francia, Grecia, Holanda, Irlanda, Italia, México y Suiza. El perfil profesional de los participantes era variado: periodistas, historiadores del arte, conservadores y directores de museos. Cf. Tió Bellido, R. (2004). "Richesses et dénuements des premières archives de l'AICA". *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, núm. 24, 1º de septiembre de 2004.

opiniones, no siempre unánimes, de los miembros del prestigioso grupo de expertos y señala las razones del premio a Siqueiros:

A Diego Rivera se le considera el adelantado del movimiento de pintura mural mexicano; a Orozco, el genial creador de un lenguaje expresionista violento y lleno de tragedia; a Tamayo, el pintor que conjuga influencias ancestrales con corrientes europeas, en feliz maridaje, y con un colorido brillante; más lírico, más impetuoso y armónico que los otros, con excepción de algunos cuadros enviados por Rivera; a Siqueiros, el más grandilocuente, el más trágico, el representativo más cabal de una fase nueva del arte plástico.¹⁶¹



Fig. 12 XXV Bienal de Arte de Venecia, 1950. Otro aspecto de la sala dedicada a la obra de David Alfaro Siqueiros. De izquierda a derecha: *Calabazas* (1946), *El diablo en la iglesia* (1947), *Autorretrato (El Coronelazo)* (1945), *El Pedregal de México con figuras* (1947) y *Retrato de Angélica* (1947). ASAC, Venezia.

Además, cabe destacar que la prensa internacional se hace eco de las novedades del pabellón mexicano. Baden (2015) escribe: «El éxito de la contribución de México se puede medir también por la cantidad de cobertura de prensa que recibió internacionalmente, como se puede averiguar por una lista de artículos mandados a Gamboa y acompañando a una carta de Rodolfo Pallucchini del 23 de Noviembre de 1951».¹⁶² Centrándonos en la prensa mexicana e italiana, vemos cómo ciertos temas tienden a repetirse. Como relata el crítico Crespo de la Serna, en México se escribe sobre el tema desde muchos puntos de vista y no sin polémica: unos proponen una crónica de los hechos lo más veraz posible, mientras que otros aportan meras interpretaciones, tratando de llevar agua a su propio molino.¹⁶³ Por un lado se destaca que el premio a Siqueiros supone un primer reconocimiento internacional para todo

¹⁶¹ Crespo de la Serna., p. 294.

¹⁶² Una copia de la carta se conserva ahora en el ASAC, mientras que los artículos pueden encontrarse en el Archivo del PCFG. Véase Baden, L. (2015), op. cit, p. 238.

¹⁶³ Crespo de la Serna (1950), op. cit art. citado, p. 282.

el arte moderno mexicano, mientras que, por otro lado, se discute el valor del premio y su significado.¹⁶⁴ En el artículo “México triunfa en Venecia” se citan unas líneas de una carta que Gamboa envió a Siqueiros para felicitarlo y en la que queda clara su lectura “extensiva” del premio:

El simple aviso oficial no puede reflejar el carácter sensacional que tuvo el darte el premio... Esa victoria de tu pintura representa la del arte mexicano contemporáneo en Europa. Lo que México ha ganado no puede medirse sólo en términos de un premio. El hecho esencial es que, al presentarse por primera vez en Europa, el arte mexicano se ha impuesto a toda la crítica europea y a directores de museos y artistas, como el movimiento más original, independiente y sano de hoy. Este es el verdadero premio que una mayoría sorprendente ha otorgado al arte contemporáneo mexicano.¹⁶⁵

Desde la perspectiva de que el arte se utiliza como herramienta diplomática, la posición de Gamboa no puede sino parecernos obvia. Él, como comisario del pabellón mexicano y representante de su país, tiene el papel de promover el arte mexicano y con él todo México. El reconocimiento a Siqueiros es también una confirmación del buen hacer, de las buenas elecciones y del éxito del crítico. Por lo tanto, para llevar los buenos frutos a casa, no le queda más remedio que elegir esta estrategia de comunicación y extender el valor del premio a todo el arte mexicano.

De la misma opinión es Crespo de la Serna, quien atribuye al jurado el deseo preciso de dar testimonio de la gran apreciación obtenida por los mexicanos en Venecia, no sólo de los expertos, sino también del público en general. La invitación a participar en la Bienal y el reconocimiento a Siqueiros demuestran la consideración del valor «de la original aportación mexicana a la pintura mundial»; precisamente en un momento en el que se intensifica el choque entre las tendencias realista y formalista y se identifica en el neorrealismo una nueva forma de expresar la realidad, una posible síntesis que era «mezcla de lo objetivo y lo subjetivo». En este sentido, Crespo de la Serna, con su texto, se inscribe en el intenso debate internacional sobre la búsqueda de una *tercera vía*, que permita superar la dicotomía abstracción-realismo e identificar un posible camino común que proponga un arte atento al hombre, pero libre de condicionamientos ideológicos. Para el crítico, como para Gamboa, Pallucchini, De Micheli, el arte mexicano podría representar precisamente este nuevo camino.

Por su parte, Siqueiros, cuando se le pide su opinión sobre las elecciones del jurado, se refiere a la especificidad del arte mexicano, capaz de poner al hombre en el centro de su producción, y dice:

Me alegra porque significa que en Europa reconocen nuestro movimiento pictórico, el primer brote de nuevo realismo en el mundo contemporáneo. Este premio constituye el tácito de la importancia que tiene el contenido humano y social en la obra de arte de nuestro tiempo. [...] A los miembros de jurado les impresionó el contenido social de la pintura mexicana presente. [...] Nuestra pintura se les debe de haber presentado como una expresión nuevamente humana, con el hombre otra vez en el centro de fenómeno estético,

¹⁶⁴ Otros artículos son: “El mundo entero reconoce el mérito de la pintura mexicana y de David A. Siqueiros”. *El Popular*. México, 16 de junio de 1950 (APCFG-B, Venecia/161-162); “Triunfo de México. La Biennale di Venezia”. *Excelsior*. México D.F., 18 de junio de 1950 (APCFG-B, Venecia/163).

¹⁶⁵ Las palabras de Gamboa se citan en “México triunfa en Venecia”, op. cit., pp. 24, 25.

en el momento en que la humanidad busca las bases para un nuevo humanismo, azotada por las dos guerras pasadas y otra en perspectiva.¹⁶⁶

Además, Siqueiros, aprovecha el premio que se le concede para alinear al mundo intelectual europeo del lado del realismo y contra «las histerias abstraccionistas y formalistas en general que han caracterizado al mundo burgués en la última etapa de su decadencia».¹⁶⁷

La prensa mexicana también menciona la cuantía del premio a Siqueiros, que si en un principio parece generosa, luego resulta ser una aportación simbólica. La suma de 500.000 liras parece, en efecto, sustancial y Siqueiros propone, como primera reacción, abrir una escuela de pintura mural. Sin embargo, pronto resulta que la suma, con el tipo de cambio vigente, corresponde a unos seis mil pesos mexicanos, una cifra no muy considerable. En este punto, Siqueiros ajusta su objetivo y declara que la contribución simbólica seguiría sirviendo para adquirir la instrumentación de un nuevo taller: «De todas formas, los fondos que lleguen a mis manos los invertiré en aumentar el instrumental de un taller colectivo experimental que he empezado a formar. Se comprarán proyectores, molinos, revolvedoras, instrumental que ayudará a revolucionar el estilo propio de cada uno de los artistas».¹⁶⁸

La discusión surgida en torno al premio contribuye a exacerbar el enfrentamiento entre Tamayo y Siqueiros¹⁶⁹, un enfrentamiento que también se hace visible por el propio montaje de Gamboa, que sitúa las obras de ambos artistas en salas situadas en lados opuestos del pabellón mexicano. Como escribe Amelia Chávez Santiago:

Al ubicar a estos pintores en cada extremo, denotaba que eran productores de lenguajes plásticos antagónicos y que ponían sobre el tapete (recordando las palabras de Rodolfo Pallucchini) problemáticas que se discutían entre muchos de los artistas que representaban los pabellones nacionales, que era optar por la continuidad del realismo social o aceptar e incursionar en las corrientes plásticas internacionales.¹⁷⁰

En una entrevista que Tamayo concede al crítico Víctor Alba, el artista oaxaqueño presume de la compra de un cuadro por parte de la Galería Nacional de Arte Moderno por un valor muy superior al del premio de Siqueiros: «A mí no me dieron premio, pero el gobierno italiano me compró un cuadro, al precio corriente de mis telas».¹⁷¹ De hecho, se sabe que Palma Bucarelli, directora de la GAM de Roma, compra *El Grito* (1947) de Tamayo por la suma de un millón de liras –lo que corresponde a unos 12.000 pesos mexicanos– por lo tanto, el doble

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ “La Voz de México”, s/p. 18 de junio de 1950. CIDS.

¹⁶⁸ Horta, R. (1950). “Obras de Siqueiros premiadas en Venecia”, *Excelsior*, 13 de junio de 1950. CIDS.

¹⁶⁹ Para más información sobre la controversia entre Tamayo y los muralistas, véase Amelia Chávez Santiago, “Arte y política: Rufino Tamayo y su controversia con los muralistas”. *Discurso Visual*, Num. 45, enero-junio, 2020. http://www.discursovisual.net/dvweb45/TT_45-10.html

¹⁷⁰ Chávez Santiago (2022), op. cit., p. 227.

¹⁷¹ Cf. Alba, V. (1950). “Tamayo habla a Hoy desde París: respaldado por su triunfo en Europa habla con olímpico desprecio de Diego Rivera y Siqueiros”. *Hoy*, No. 723, diciembre de 1950. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/758996#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299>

del premio asignado por el Museo de São Paulo y otorgado a Siqueiros.¹⁷² La polémica es ciertamente de bajo perfil, pero forma parte de la campaña de desprestigio mutuo que ambos artistas llevan a cabo. Siqueiros trata de desacreditar a Tamayo acusándolo de fracasar en la Bienal, y dice:

A pesar de lo que existe en Tamayo de autóctono los críticos europeos han podido ver en la obra de este pintor que su método formal no se diferencia en nada esencial del abstraccionismo o semiabstraccionismo típico en el París de los últimos años. Presentar a Tamayo en París o en Venecia es como regalar plátanos a Tabasco.¹⁷³

Mientras que Tamayo, minimiza el éxito de su colega, no sólo refiriéndose a la cuantía del premio, sino también a la institución que lo otorgó: un premio otorgado por un museo de un país latinoamericano a un artista latinoamericano, en su opinión, no puede considerarse un verdadero reconocimiento internacional del valor universal del arte mexicano.¹⁷⁴ Sin embargo, la polémica tiene poco fundamento. Ni la cuantía del premio ni la filiación geográfica de la institución que lo concede son relevantes: el premio a Siqueiros lo decide el jurado internacional y es, sin duda, un importante reconocimiento para su producción y para todo el arte mexicano. Pero, por otro lado, no se puede negar que, desde el punto de vista del éxito comercial, Tamayo puede ser considerado «el verdadero ganador de la Bienal»¹⁷⁵ :

Tamayo, que en ocasión de la bienal había viajado por primera vez a Europa, recibiría a partir de entonces solicitudes para exponer, así como un reconocimiento internacional tras otro. Pocos meses después de la inauguración de Venecia, estaba exponiendo en París y, en 1953 la Bienal de São Paulo le otorgaba el Primer Premio.¹⁷⁶

El éxito de la crítica en Italia también es notable. Marco Valsecchi, en un artículo de julio de 1950, describe, al visitar el pabellón mexicano, lo fácil que es sintonizar con Tamayo, que es capaz de unir tendencias netamente parisinas, cercanas al neocubismo, con el recuerdo de su patria y la tradición precolombina. La calidad de sus obras, dominadas por un color cálido y envolvente, e impregnadas de una imaginación lírica y misteriosa, «que no dudamos en decir

¹⁷² Según Chávez Santiago (2022), nota 491: «El artículo de reciente publicación de Giorgia Cicalini, “Palma Bucarelli e la Biennale di Venezia (1948-1968)”, la autora se refiere sobre las compras que hizo la directora del museo en las bienales venecianas en la década de los cincuenta, menciona que pagó por el cuadro un millón de liras; de acuerdo al cambio monetario explicado por Tamayo, sería el equivalente a doce mil pesos, por lo que la venta de su obra estuvo por debajo “del valor de sus lienzos”, como él mismo lo mencionó en la entrevista con el crítico de arte Víctor Alba, que era de dos mil dólares o su equivalente a dieciocho mil pesos. Cf. Cicalini, G. (2019). “Palma Bucarelli y la Bienal de Venecia (1948-1968)”. *Storie dell' arte contemporanea*, 4/1. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, p. 129. https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-367-0/978-88-6969-367-0-ch-08_d3TK8kV.pdf

¹⁷³ El texto está tomado de una entrevista que Siqueiros concedió a la revista *Hoy* el 1º de julio de 1950 y está citado en el *Boletín música y artes visuales* - Departamento de asuntos culturales, Unión Panamericana, Washington, 12 de febrero de 1951, que hemos encontrado en el ASAC.

¹⁷⁴ Cf. Nelken, M. (1951). “Tamayo habla a Hoy: la pintura mexicana despierta interés en Europa por su mérito y originalidad, dice el notable artista”. *Hoy*, 7 de julio de 1951, número 750, pp. 42-43. <https://icaadocs.mfah.org/s/es/item/759004#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2001%2C-60%2C6551%2C3666>

¹⁷⁵ Ortiz Castañares, A.(2017), op. cit., p. 417.

¹⁷⁶ Ibid.

que es la de un gran artista», hizo que Tamayo fuera nominado, según Valsecchi, al máximo premio de pintura de la Bienal para un artista extranjero. Además, el cuadro *Los músicos durmientes*, es considerado por algunos como «el más llamativo, si no el más bello, de toda la Bienal». Sin embargo, como sabemos, el jurado decide conceder el premio al «viejo, muy civilizado y muy europeo Matisse».¹⁷⁷



Fig. 13. Rufino Tamayo, *El Grito*, 1947, Roma, Galería Nacional de Arte Moderno, Roma.

Fig. 14. Rufino Tamayo, *Músicas dormidas*, 1950, Óleo sobre tela, 130 x 195 cm, México Colección Museo de Arte Moderno, INBA-CONACULTA.



Fig. 15. Recorrido por la sala dedicada a la obra de Rufino Tamayo, durante la inauguración del Pabellón de México el 8 de junio de 1950. Al centro, Fernando Gamboa, a su derecha Guido Gonella, secretario de Educación del gobierno italiano; detrás del museógrafo, el crítico de arte Nino Barbantini con una hoja de papel en la mano. Chávez Santiago (2022).

¹⁷⁷ Valsecchi, M. (1950). “Rivera dipinge tenendo in mano una rivoltella. Alla Biennale di Venezia è di moda il padiglione dei pittori messicani”. *Oggi*, Milán, 6 de julio de 1950. (Incluyendo las dos citas breves anteriores).

No sólo las obras de Tamayo expuestas en la Bienal, sino su misma presencia en Italia, primero en Venecia y luego en Roma¹⁷⁸, estimulan a importantes voces de la crítica a comentar su arte, dejando, en su mayoría, certificados de estima y aprecio en las páginas de la prensa italiana.¹⁷⁹ El éxito de Tamayo se reitera entonces con motivo de la exposición parisina celebrada en la Galerie *Beaux-Arts* entre noviembre y diciembre de 1950 –es decir, poco después de la Bienal– y presentada por Jean Cassou y André Breton.

Tras la exposición de París que se le dedica, el artista retoma la cuestión del premio a Siqueiros. En una entrevista con *Hoy*, afirma que su intento es ««dar una aportación mexicana al arte universal» » y que, aunque reconoce el papel histórico del movimiento muralista, no es posible reducir todo el arte mexicano a esa experiencia:

No se crea que no siento un gran respecto por los iniciadores del arte mexicano contemporáneo. Tienen su lugar en la historia del arte y su éxito estriba precisamente en haber sido los iniciadores. Ahora bien se arriesgan al querer monopolizar pues la reacción contra sus tentativas absurdas ha de disminuir su figura ante las generaciones que aprendieron de ellos. Deben darse cuenta de que la pintura mexicana no se acabó con ellos ni con sus discípulos. Lo que surgió después de ellos, lo desprecian, lo pisotean. Como yo figuro entre esos que surgieron después no me voy a dejar. Tengo obra y tengo autoridad moral para negarme a someterme a esas imposiciones, apoyadas en falsedades notorias. Lo haré a la vez en mi propia defensa y en bien de la pintura mexicana.¹⁸⁰

La adjudicación a Siqueiros también suscita otras polémicas internas. No sólo las de Tamayo sobre el apoyo estatal dirigido sobre todo a los muralistas¹⁸¹, sino también las de algunos miembros del entorno realista que, aun reconociendo el mérito de Siqueiros, denuncian el favoritismo dirigido a los artistas consagrados y la exclusión de muchos otros dignos de participar en la Bienal.¹⁸² El crítico De Micheli, que como sabemos pronto se convertiría en el paladín del muralismo mexicano en Italia, apoya involuntariamente a quienes consideran limitante exponer sólo a los artistas más conocidos. En las páginas de *l'Unità*

¹⁷⁸ *Il momento* di Roma del 19 de julio de 1950 publica una foto titulada “Gli anfitrioni della Bohème” y relata la recepción organizada en el jardín de Villa Massimo en Roma, donde el anfitrión es Mario Mazzacurati que recibe a Rufino Tamayo, celebrado por los pintores y escultores romanos por sus éxitos en la XXV Bienal.

¹⁷⁹ Entre otros: Venturi, L. (1950). “Rufino Tamayo”. *Commentari*, años I, fasc.2, abril-junio de 1950, p.112-113; Guzzi, V. (1950). *Il Mondo*, Roma, 18 de noviembre de 1950; Marchiori, G. (1951-1952). *Numero*, Florencia, diciembre de 1951-enero de 1952; Apollonio, U. (1952). “Rufino Tamayo pittore”. *América Latina*, Milán, abril de 1952.

¹⁸⁰ El texto está tomado de una entrevista que Tamayo concedió a la revista *Hoy* el 30 de diciembre de 1950 y está citado en el *Boletín música y artes visuales* - Departamento de asuntos culturales, Unión Panamericana, Washington, 12 de febrero de 1951, que hemos encontrado en el ASAC.

¹⁸¹ Cf. Tamayo, R. (1950). “Gangsterismo en la pintura mexicana”. *Excelsior*, Ciudad de México, 14 de noviembre de 1950.

¹⁸² Chavéz Santiago (2022, nota 498) recoge un artículo en el que Roberto Montenegro denuncia la exclusión de algunos pintores: «Está bien que el premio haya correspondido a Siqueiros, que se lo merece, pero opino que deberían haber acudido todos los pintores mexicanos en la Bienal. [...] No es cierto, como se ha afirmado que en Venecia se haya escogido exclusivamente a los cuatro; [...] fue este un arreglo *petit comité* aquí para hacer las cosas a su antojo». “El mundo entero reconoce el mérito de la pintura mexicana de David A. Siqueiros. Opinan sobre el premio concedido al gran pintor varios representantes de la cultura de nuestro país”. *El Popular*, viernes 16 de junio de 1950, s/p. CDIS-SAPS-INBAL. 4.1.73.

declara su entusiasmo por el pabellón mexicano, pero escribe que también le hubiera gustado que se expusieran pintores mexicanos más jóvenes, como los asociados al *Taller de Gráfica Popular*.¹⁸³

En el *Catálogo de las exposiciones de arte en 1950*, que presenta las actividades expositivas anuales del arte mexicano, se destaca que los dos grandes acontecimientos del año son el premio otorgado a Siqueiros en Venecia –«que constituye un triunfo para la pintura mexicana, y muy especial y justificado para el artista»- y la exposición de Tamayo en París, cuyo extraordinario resultado constituye un «ejemplo del prestigio creciente de la buena pintura mexicana». Los dos eventos confirman que «México sigue teniendo un lugar prominente en la cultura universal del siglo XX».¹⁸⁴

1.2.2 Las estancias de los años cincuenta en Italia

La fama del pintor en Italia, adquirida durante el certamen veneciano, queda patente con su invitación en septiembre de 1951 como jurado de la Bienal de Pintura de Génova.¹⁸⁵ La presencia de Siqueiros en Génova es la ocasión del primer texto de De Micheli sobre el autor.¹⁸⁶ El crítico, de hecho, escribe en *l'Unità* relatando su primer encuentro con Siqueiros, por el que había quedado profundamente impresionado, y aprovecha la ocasión para realizar un primer examen del muralismo mexicano y del arte del maestro.

Conocí a Siqueiros en Génova, en una osteria del puerto, una osteria que corre el riesgo de hacerse famosa desde el día en que el gran Pablo Neruda puso el pie en ella, y después de él muchos otros poetas y artistas de todo el mundo. [...] Siqueiros es un hombre que sabe apreciar el vin santo, las setas rojas con perejil y el bacalao con pasas y pignoli, como sabe apreciar la amistad generosa y la alegría. Bastan unos minutos con él para darse cuenta de qué está hecho este ardiente hijo de México.¹⁸⁷

Tras este *incipit* anecdótico, De Micheli describe el aspecto y la actitud de Siqueiros, subraya cómo su arte y su vida están vinculados a la historia de la revolución mexicana, y luego abre el debate a todo el movimiento muralista. Reconstruye a grandes rasgos la historia de la Revolución que es la base del nacimiento de la pintura moderna mexicana, una pintura comprometida, pública y orientada al pueblo. También habla de los viajes educativos a Europa de muchos artistas, incluido el propio Siqueiros, que conoce a Rivera en París en 1919. Luego,

¹⁸³ De Micheli, M. (1950). “Vigilia della Biennale d'arte”. *l'Unità*, 31 de mayo de 1950.

¹⁸⁴ Fernández, J. (1951). “Catalogo de las exposiciones de arte en 1950”. Suplemento del num. 19 de *Los anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, 1951.

¹⁸⁵ Telegrama de Alfonso Guerra a la Embajada de México en París, sobre la llegada de David Alfaro Siqueiros a Italia para ser jurado de la Bienal de Arte Pictórico de Génova, México, D.F., 26 de septiembre de 1951 - Documento mecanografiado, 1 foja. Expediente 8 4 2 7. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

¹⁸⁶ De Micheli, M. (1951). *l'Unità*, “Incontri alla Biennale di Genova - Alfaro Siqueiros e la pittura messicana”, 26 de octubre de 1951. El recorte de periódico con el artículo y el texto mecanografiado con el texto completo se conservan en el Fondo Mario e Ada De Micheli de la Universidad de Bérghamo (Serie 2, Subserie 1b1, f2, sf1). Es posible que el artículo se publicara en la edición de Génova (se menciona la Bienal de Génova) o en la de Milán (De Micheli suele aparecer en la edición de Milán) de *l'Unità*, porque no hemos encontrado rastro de él en los archivos consultados, que suelen informar de la edición de Roma.

¹⁸⁷ *Ibid.*

relata su viaje a Italia, sus llamamientos en Barcelona y su regreso a la tierra natal, donde comienza su labor como pintor de murales y teórico del arte. Paralelamente, De Micheli describe los primeros ensayos murales del movimiento, todavía sin claridad ideológica, y luego la toma de conciencia con la ayuda del recién creado Partido Comunista. A continuación, analiza el giro reaccionario de las instituciones mexicanas y, en contraste, el nacimiento del periódico *El Machete*, las opciones de compromiso con el poder de algunos artistas y de ruptura total de otros. Habla de las elecciones del propio Siqueiros, que durante mucho tiempo renuncia a la actividad artística para dedicarse a actividades sindicales y políticas, hasta su participación armada en la guerra española y su regreso a México en 1939, donde intensifica su producción, pintando cientos de metros cuadrados de muros y experimentando con nuevas técnicas y materiales. En las paredes, relata los mitos, las leyendas de su pueblo, la historia reciente, las nuevas luchas contra el imperialismo, cuidando siempre de mantenerse estrechamente ligado a la base popular, para no caer en el formalismo. De Micheli escribe:

La suerte de la pintura, dice Siqueiros, en un país económicamente subdesarrollado como el nuestro, en el que el movimiento obrero no ha adquirido aún la dimensión que tiene en otros lugares, sólo puede estar estrechamente vinculada a la base popular. El desprendimiento de esta base genera el formalismo, del que Tamayo es el ejemplo más destacado. El problema de la pintura es, pues, análogo al problema social y político de nuestro país, al problema de la victoria de las fuerzas democráticas.¹⁸⁸

En el artículo, además, De Micheli subraya la complejidad, pero también la importancia, de una valoración crítica de la pintura mexicana y de la obra de Siqueiros, demostrando que ya vislumbraba, en estas fechas, el papel clave que jugaría el muralismo en la pintura mundial, y especialmente el arte mexicano y la pintura de Siqueiros en su producción histórico-crítica. Concluye con otro momento anecdótico: «En la taberna genovesa, Siqueiros habla con imaginación, luego, en medio de sus amigos y de los pintores italianos, que entretanto han llegado a saludarlo, levanta su copa llena de ese precioso vino seco que es el vino de Liguria y con voz robusta brinda por la paz». No tenemos más información sobre la estancia de Siqueiros en Génova, pero ciertamente el artículo de De Micheli representa un importante punto de partida.

Después de Génova, Siqueiros viaja a Roma, donde pasa unos días. Aquí es un invitado de *Vie Nuove* en uno de los encuentros culturales organizados por la revista, donde es presentado por Guttuso. Como informa *l'Unità*: «Siqueiros –que es, al mismo tiempo, un artista y un luchador por la paz y el socialismo– recuerda, ante un público atento, las luchas y los acontecimientos heroicos en los que han participado los mejores pintores mexicanos desde 1911».¹⁸⁹ A la reunión asisten artistas e intelectuales, como Giulio Carlo Argan, Massimo Bontempelli, Palma Bucarelli, Corrado Cagli, Pietro Consagra, Nino Franchina, Carlo Levi, Pietro Ingrao, Mino Maccari, Paolo Masino, Carlo Muscetta, Giulio Turcato y Carlo Salinari.

¹⁸⁸ Ibid.

¹⁸⁹ *l'Unità*, 20 de octubre de 1951, p. 2 (edición de Roma). El mismo comunicado se publicó en *Vie Nuove* el 28/10/51. Sin embargo, la fecha (escrita con bolígrafo en el recorte de periódico encontrado en el ASAC) es probablemente errónea, porque menciona la reunión que tuvo lugar el jueves anterior. Sin embargo, no es posible que la reunión hubiera tenido lugar el jueves 25 ya que *L'Unità* del 20 de octubre la menciona en tiempo pasado. La reunión tuvo lugar probablemente el jueves 18 de octubre de 1951.

Maltese, importante historiador del arte y crítico militante –autor, entre otras cosas, de uno de los primeros artículos publicados en Italia sobre el muralismo mexicano¹⁹⁰– recuerda la participación de Siqueiros en la Bienal de Venecia del año anterior y presenta la biografía del artista, entre luchas políticas y producción artística. A continuación comienza la verdadera entrevista, en la que Maltese pide a Siqueiros que presente la situación actual de la pintura en su país. El artista dice estar preocupado por la ausencia de «un verdadero contacto político orgánico con las masas», lo que pone en peligro la propia existencia del «movimiento pictórico con intenciones realistas y sociales». También plantea el problema del clientelismo y subraya la dificultad de avanzar por la vía del realismo socialista en un país dominado por el imperialismo, donde el único mercado es el gobierno y una minoría de miembros de la burguesía. «Sólo la exigencia de los órganos representativos del proletariado revolucionario puede ayudarnos a realizar nuestros objetivos», concluye. El diálogo se desplaza entonces hacia el tema de las opciones estilísticas y Siqueiros, respondiendo a las preguntas de Maltese, retoma la vieja polémica realismo-abstracción y afirma que, sin duda, debe prevalecer el “realismo social” frente al frío formalismo. En este sentido, valorando las experiencias del arte contemporáneo italiano –que el artista pudo conocer en parte durante su estancia– Siqueiros considera que existe una fuerte corriente que va en dirección al realismo social, como también ha demostrado la Bienal de Génova, donde un jurado compuesto por miembros de diversas tendencias había premiado a muchos realistas. En esta ocasión conoce la obra de Guttuso, Pizzinato, Giuseppe Zigaina y Mario Mafai. Declara su estima por Carlo Levi, a quien admira como pintor y escritor; y por Corrado Cagli, cuyo talento figurativo, «capaz de evolucionar rápidamente hacia una concepción monumental», puede conducirle hacia el realismo social. A continuación, el artista habla de sus últimos trabajos en la Ciudad de México, en el *Palacio de Bellas Artes*, en el *Hospital de la Raza*, dentro del Politécnico Nacional y en el edificio del antiguo Tribunal de la Inquisición. A continuación, responde a una pregunta de Maltese sobre la policía italiana, contando que le habían interrogado sobre una rueda de prensa no autorizada y su declaración sobre el vínculo entre la revolución y el muralismo mexicano: «Por supuesto que no di ninguna rueda de prensa: fueron los periodistas los que vinieron a buscarme. En cuanto a mi afirmación sobre la pintura mexicana, ciertamente estuve de acuerdo en haberla dicho, porque es la verdad. Lamento no haber añadido también que sin la revolución de octubre no habría habido pintura mexicana».¹⁹¹

El 11 de noviembre de 1951, *Vie Nuove* publica un texto de Siqueiros en el que el artista relataba el nacimiento del movimiento muralista como expresión de la revolución mexicana en el ámbito cultural, destacando pasajes clave: la huelga de 1911, la participación directa en los combates, el descubrimiento del país desde el punto de vista geográfico y arqueológico, las conversaciones en Guadalajara, los viajes a Europa y a Italia en particular, el manifiesto de 1921, las primeras intervenciones pictóricas en la Escuela Nacional Preparatoria, la fundación del *Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores* y su revista, *El Machete*. A continuación relata su trayectoria artística y política, sus viajes, su participación en la Guerra de España, describe su producción en Estados Unidos, el *Taller Experimental* de Nueva York, su producción pictórica en México, hasta su participación en la Bienal de Venecia. Concluye hablando de la necesaria relación entre arte y política:

¹⁹⁰ Maltese, C. (1948). “I pittori messicani”, *Emporium - Revista mensual de arte y cultura*, vol. CVII, n° 1, n° 637, año LIV, 1948, pp. 106-114.

¹⁹¹ Todas las citas anteriores están tomadas del artículo de Maltese del 23 de octubre de 1951.

La pintura mexicana, de contenido y carácter social, es la primera experiencia de este tipo en el mundo capitalista. Pero incluso para ello, no hay otra solución que ayudar al Partido Comunista, el partido de la clase obrera, a conquistar a las masas y llegar al poder. En esencia, no es posible hacer arte social y revolucionario bajo la protección económica del gobierno que es una expresión de la burguesía nacional vendida al imperialismo.¹⁹²

Los tres artículos de 1951 que hemos mencionado, publicados en *l'Unità* y *Vie Nuove*, periódicos de la izquierda italiana, constituyen una primera presentación de la historia del muralismo y de la pintura de Siqueiros para el público italiano. Todavía no hay publicaciones orgánicas sobre el tema en Italia, por lo que la única fuente para conocer este fenómeno es la prensa, que, aunque no puede entrar en detalles, intenta transmitir los puntos más destacados del fenómeno a grandes rasgos. Además de las cuestiones históricas en las que se hace hincapié – en particular la conexión del movimiento artístico con los acontecimientos revolucionarios – está muy presente el problema del mecenazgo y la relación con el poder, que, si es cierto para México, también lo es para Italia. Las palabras de De Micheli, Maltese y el propio Siqueiros sirven también de advertencia y guía para los artistas italianos que, como hemos visto, en estos mismos años están buscando la manera de participar, con su arte, en el crecimiento de la sociedad.

Siqueiros está presente con sus obras también en la Bienal de Venecia de 1952 (cf. 1.2.1). Se exponen cuatro litografías con los siguientes títulos: *Bañista*¹⁹³ (s/d, 1939?), *Nuestra imagen actual*¹⁹⁴ (1947), *América Latina*¹⁹⁵ (1947), *El guardián de la paz*¹⁹⁶ (1947). No disponemos de pruebas documentales, pero a partir de una foto publicada en la revista *La biennale di Venezia*, en la que aparecen Siqueiros, Angélica y su hija con el fondo del Gran Canal, podemos suponer que el artista acude a Venecia para la ocasión.¹⁹⁷



Fig. 15 «El pintor mexicano Siqueiros contempla los reflejos en el Gran Canal. A la izquierda, su hija y su esposa». *La biennale di Venezia - rivista trimestrale dell'Ente della Biennale*, enero de 1952. Biblioteca de ASAC, Venezia.

¹⁹² *Vie Nuove*, 11 de noviembre de 1951.

¹⁹³ En 1952 pertenecía a la Colección Álvaro Carrillo Gil - Ciudad de México.

¹⁹⁴ En 1952 pertenecía al Museo Nacional de Artes Plásticas - Ciudad de México.

¹⁹⁵ En 1952 pertenecía al Museo Nacional de Artes Plásticas - Ciudad de México.

¹⁹⁶ En 1952 pertenecía al Museo Nacional de Artes Plásticas - Ciudad de México.

¹⁹⁷ *Hoy y mañana en San Sperate una exposición del artista mexicano Domínguez*

Una nueva estancia en Italia, etapa de un periplo europeo que le llevó a Polonia y a Rusia, se remonta al otoño de 1955, como atestigua una entrevista que Siqueiros concede a Del Guercio para *Il Contemporaneo*, que la publica el 12 de noviembre de 1955.¹⁹⁸ La entrevista es sumamente interesante. Pretende, en efecto, dar a conocer al público italiano la génesis del movimiento muralista, sus búsquedas más innovadoras y las nuevas tendencias del arte mexicano, tras más de treinta años de trabajo y experiencia. Se abordan cuestiones históricas, así como cuestiones relativas a la relación con el público y los nuevos retos para los artistas muralistas. Siqueiros, estimulado por las preguntas expertas y conocedoras de Del Guercio, repite los temas más destacados sobre el nacimiento del muralismo mexicano y subraya el deseo de los artistas mexicanos de construir una relación directa con el pueblo, tanto a través de las pinturas en las paredes de los edificios públicos como del arte del grabado, capaz de una amplia difusión. Los retos actuales para el arte mural provienen de la posibilidad de intervenir en edificios de nueva construcción en los que, superando las limitaciones que suponían los edificios preexistentes, es posible experimentar con una concepción unificada de la pintura y la arquitectura, desde la fase de diseño. Como el propio Siqueiros había experimentado en su intervención pictórica para *el Hospital de la Raza*¹⁹⁹, es posible idear, junto con el arquitecto, las formas de los edificios y diseñar pinturas no sólo para superficies planas, sino también cóncavas, convexas, parabólicas, etc. para «aumentar la elocuencia, la persuasión y la riqueza de movimiento». En esta dirección, el pintor mexicano plantea el problema del observador que, a través de una perspectiva y soluciones compositivas inéditas, puede adquirir un papel protagonista. También se explora el tema de la necesidad de hacer un arte nacional. En este sentido, Siqueiros subraya el error de muchos al querer identificar el camino correcto en el uso de estilos del arte prehispánico, colonial y popular de México, y en cambio señala a la tradición como el estímulo para resolver los problemas de nuestro tiempo, pero de una manera moderna y nueva. El artículo va acompañado de dos imágenes, un detalle del mural *Por una seguridad social integral* en el Hospital de la Raza y una fotografía que muestra a Siqueiros en Roma con Elsa Morante, Alberto Moravia y Renato Guttuso, protagonistas indiscutibles de la cultura italiana del siglo XX y, como intelectuales comunistas, activos en la búsqueda de una respuesta sobre la función de las artes en la sociedad.

La relación con Del Guercio continúa incluso después de la partida del artista mexicano, como se desprende de un intercambio de cartas entre diciembre de 1955 y enero de 1956, intercambio que sigue en los años siguientes. Los dos se escriben en francés. Del Guercio envía el ya mencionado artículo de *Il Contemporaneo*, que es muy apreciado por Siqueiros, e insta a su amigo mexicano a enviar otro material por publicar en Italia.²⁰⁰ Lo que se desprende de las

¹⁹⁸ Del Guercio, A. (firma a.d.g.) (1955). “Pittura murale - Intervista con Alfaro Siqueiros”. *Il Contemporaneo*, a. 2 no. 45, p. 10, 12 de noviembre, 1955.

¹⁹⁹ D.A. Siqueiros, *Por una seguridad social integral*, detalle del mural sobre una superficie cóncava de seiscientos metros cuadrados en el Hospital de la Raza de Ciudad de México.

²⁰⁰ Correspondencia de Antonio del Guercio a David Alfaro Siqueiros, Roma, Italia, 1º de diciembre de 1955 - Documento mecanografiado con firma al calce, 1 foja, francés. Expediente 8 4 2 50. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

En la carta está escrito “1956” con bolígrafo, pero analizando las otras cartas y la fecha de la exposición a la que se refiere, podemos deducir que se trata de una carta de 1955. La VII Quadriennale se inauguró el 22 de noviembre de 1955.

palabras del crítico es su estima por Siqueiros y su necesidad de discutir con él la cuestión de la relación entre arte y política. En las cartas, de hecho, Del Guercio subraya cómo la presencia del pintor en Italia y sus nuevas investigaciones están estimulando el debate interno y destaca cómo el arte mexicano podría ser una llamada de atención para toda Europa: «Je dois dire que ta visite, en général, a été très important; les nouvelles recherches que vous effectuez en pratique ont suscité de nombreuses réflexions parmi nous. Ce dont nous avons besoin maintenant, c'est de pouvoir consolider la présence de la peinture mexicaine dans notre pays, et en Europe en général, à travers de nouvelles initiatives».²⁰¹

La carta de Del Guercio del 10 de enero de 1956 a Siqueiros está dedicada a ilustrar la querrela italiana “abstracción-realismo” y a presentar los resultados de la VII Cuadrienal de Roma, inaugurada el 22 de noviembre de 1955, que, en su opinión, había supuesto una victoria para el grupo realista. Aunque se quiera hacer creer que la abstracción está ganando, señala el autor, en realidad está en plena crisis. Por el contrario, el realismo está produciendo obras de gran valor, como puede comprobarse en la última Cuadrienal, en la que participaron «buenos artistas realistas» como Sassu, Levi, Borgonzoni (artistas que, como veremos más adelante, se dedicarían al arte mural, tomando como ejemplo el muralismo mexicano), así como Treccani, Migneco, Zigaina, etc., pero sobre todo Guttuso, «cuyo papel vanguardista en el desarrollo del arte italiano hacia el realismo es innegable».²⁰² La atención que Del Guercio dedica a reconstruir el ambiente de la Cuadrienal y a ilustrar las obras más interesantes expuestas está probablemente motivada por la promesa de Siqueiros de publicar su texto en un número de la revista mexicana *Arte público*.²⁰³ Una promesa que el propio Del Guercio le recuerda en la carta en la que describe el estado de las tendencias italianas y que aún no hemos verificado si se ha mantenido.

En la misma carta del 10 de enero, Del Guercio comparte con Siqueiros su proyecto de realizar un largometraje —«no una película de arte, sino una película con tema»— que cuente la historia del pueblo mexicano a través de la pintura mexicana. Demostrando la concreción de su intención, dice que ya se ha puesto en contacto con un importante productor italiano («el mismo que hizo una película sobre Picasso») y pide consejo para rodar y contactar con un coproductor mexicano interesado en la aventura.

Siqueiros, al otro lado del océano, contesta a las cartas de su amigo italiano enviando material sobre sus obras y un largo texto, escrito para una conferencia que había dado a la vuelta de su viaje europeo.²⁰⁴ También pregunta por las reacciones italianas al documento conocido como “Carta abierta a los pintores soviéticos”. En respuesta a esta petición, Del Guercio cuenta que la carta está circulando entre los italianos y que ha suscitado reacciones

²⁰¹ Correspondencia de Antonio del Guercio a David Alfaro Siqueiros, Roma, Italia, 10 de enero de 1956 - Documento mecanografiado con firma al calce, 4 hojas, francés. Expediente ¿? INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

Traducción: «Debo decir que tu visita, en general, ha sido muy importante; las nuevas investigaciones que estás llevando a cabo en la práctica han suscitado muchas reflexiones entre nosotros. Lo que necesitamos ahora es poder consolidar la presencia de la pintura mexicana en nuestro país, y en Europa en general, a través de nuevas iniciativas».

²⁰² Carta del 10 de enero de 1956, cf. nota anterior.

²⁰³ Correspondencia de David Alfaro Siqueiros a Antonio del Guercio, México, 4 de enero de 1956 - Documento mecanografiado, 1 fojas, francés. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

²⁰⁴ Ibid.

muy positivas: «Les discussions sur ta lettre ouvert, qui a beaucoup circulé entre les artistes, ont souligné un accord conlet avec tes thèses».²⁰⁵ Se trata de un ferviente llamamiento, escrito por Siqueiros y presentado el 17 de octubre de 1955 en la Academia de Arte Soviética de Moscú, contra el «formalismo académico y el realismo mecánico», destinado a incitar a los artistas soviéticos a modernizar su arte para hacer un verdadero realismo. El llamamiento, publicado posteriormente, en enero de 1956, en el Segundo Folleto de *Arte Público*, con el título *Carta Abierta a los Pintores, Escultores y Grabadores Soviéticos*, se encuentra también en el Fondo De Micheli, conservado en la biblioteca de Segrate (Milán).



Fig. 16 D.A. Siqueiros, “Carta Abierta a los Pintores, Escultores y Grabadores Soviéticos”, Segundo Folleto de *Arte Público*, enero 1956. Fondo De Micheli, biblioteca de Segrate (Milán).

Tenemos noticia de este documento por dos artículos publicados en *Il Contemporaneo*. En el primero, fechado el 29 de septiembre de 1956²⁰⁶, el autor, Ralph Parker, habla del interés suscitado por el llamamiento de Siqueiros en los círculos artísticos de Moscú en el mismo año del primer Congreso del Sindicato de Artistas Soviéticos, cuando también habían comenzado las iniciativas, las conferencias y los debates en la prensa sobre los objetivos y los métodos del arte. Tal y como relata el periodista, el texto de Siqueiros arremete amargamente contra la simplificación excesiva en la definición del realismo y, sobre todo, contra la costumbre de

²⁰⁵ Correspondencia de Antonio del Guercio a David Alfaro Siqueiros, Roma, Italia, 10 de enero de 1956 - Documento mecanografiado con firma al calce, 4 fojas, francés. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS. Traducción: «Los debates sobre tu carta abierta, que circuló ampliamente entre los artistas, subrayaron el acuerdo con sus tesis».

²⁰⁶ Parker, R. (1956). “Arte e culto. Una lettera di Siqueiros e le riflessioni di Kamensky. Il realismo sovietico prima del 1934 - Quadri di “culto” e pseudo-realisti - Disegno industriale in URSS - “Libro dei visitatori” e gusto del pubblico”. *Il Contemporaneo*, a.3 (1956), n° 38, p. 5, 29 de septiembre de 1956.

querer atribuir la etiqueta de realista a las obras de pintores como Gustave Courbet e Il'ja Efimovič Repin, que, según el pintor mexicano, seguramente habrían pintado de forma muy diferente si hubieran vivido en la época contemporánea en lugar de haber nacido en el siglo XIX. Siqueiros cree, de hecho, que cada época debe encontrar los medios de expresión que corresponden a su propio tiempo y toma como modelo la voz demasiado solitaria de la difunta escultora Vera Mukhina, que había incitado a los artistas soviéticos modernos a considerar seriamente los nuevos materiales y las posibilidades que ofrecía al arte la construcción de vastos edificios públicos nuevos.

En enero de 1957, *Il Contemporaneo* publica una entrevista con Siqueiros desde Moscú –según se dice, realizada justo delante del Kremlin– en la que relataba cómo la citada carta, que había provocado un amplio debate entre 1955 y 1956, no había llegado a publicarse en la prensa soviética porque, evidentemente, las instituciones no querían darle eco y difusión. Por el contrario, con motivo de la nueva invitación a participar en las celebraciones del 20º aniversario de la Academia de Artes de la URSS, la consideración de las ideas de Siqueiros es mayor. De hecho, se le entrega una traducción al ruso de la carta y del ensayo que la acompañaba, titulado *Regreso al arte verdadero*, en el que el pintor había expuesto sus ideas sobre las tareas de los artistas en una sociedad socialista. Además, Parker informa de los intercambios que se están planeando con la perspectiva de que los pintores soviéticos trabajen en México y los mexicanos en Moscú; y de la intención de Siqueiros de promover un encuentro internacional de todos los artistas figurativos.

Parker recoge las palabras del artista:

Como resultado práctico de mis conversaciones con funcionarios del partido y representantes del Ministerio de Cultura, lo más probable es que celebremos un encuentro de artistas figurativos de todo el mundo entre finales de este año y principios del próximo. La participación no se limitará a los artistas que se autodenominen realistas: acogeremos a todos los artistas que no excluyan a la persona humana de su obra. [...] Debemos reconocer que los pintores, que pretendemos crear un nuevo arte público popular, constituimos una minoría. Nueva York y París pueden movilizar organismos publicitarios enormemente eficaces al servicio del arte no figurativo. La importancia del Museo de Arte Moderno de Nueva York, incluso para algunas partes de América Latina, no puede ser mayor. Incluso en mi país, toda una generación de pintores ha abrazado los cánones del arte no objetivo. Sin embargo, tenemos grupos fuertes en muchos países, y principalmente diría que en Italia. Así, tenemos la suficiente influencia para poder lanzar una revista de arte en varios idiomas con el objetivo de combatir las contaminaciones formalistas.²⁰⁷

Esta entrevista es, por tanto, una oportunidad no sólo para poner al día al público italiano sobre la situación en Rusia, sino sobre todo para hacerse eco de las propuestas de Siqueiros, siempre en primera línea de la batalla internacional por el arte realista y comprometido, en la que Italia suele participar.

Sin embargo, el artista mexicano no sólo es un promotor cultural, sino también un mensajero internacional contra el capitalismo y a favor de la autodeterminación de los pueblos. De hecho, lo encontramos de nuevo de paso por Italia en septiembre de 1956²⁰⁸, cuando, el día

²⁰⁷ Parker, R. (1957). “Los mexicanos pintan en Moscú”. *Il Contemporaneo*, a. 5, s.2 (segunda fase del nº 1 18/05/1957 al nº 32 28-12-1957) nº 4 p. 1, 15 de junio de 1957 (?).

²⁰⁸ *l'Unità*, 25 de septiembre de 1956, p. 3.

25, es invitado a la sede de la editorial Einaudi para relatar su visita a Egipto y su encuentro con el presidente Gamal Abd el-Nasser. La organización de la presentación por parte de *Il Contemporaneo*, muestra cómo la figura de Siqueiros es importante para los italianos no sólo por su trayectoria artística, sino también por su papel de mediador y representante de América Latina, que en aquella época era un ejemplo de apertura política. Como informa el artículo del 26 de septiembre, «en América Latina, los acontecimientos de la Casa de Suez se siguen con un interés muy particular como episodios de una lucha antiimperialista en la que los pueblos sudamericanos [...] se sienten del mismo lado que los pueblos árabes».²⁰⁹ También se vislumbra la posibilidad de plasmar esta solidaridad con una nueva conferencia internacional en la que participen los países latinoamericanos junto a los afroasiáticos. El columnista escribe, citando las palabras de Siqueiros: «En Nasser encontré un patriota convencido y sincero. Conozco su trayectoria, sus actitudes contra la libertad de expresión política: sin embargo, estoy seguro de que el impulso popular producirá un cambio en este hombre que hoy reúne en torno a su país la simpatía de todos los pueblos árabes, de todos los pueblos aún oprimidos por el colonialismo y el imperialismo».²¹⁰

Parte 1, Capítulo 3 - El “caso” Siqueiros

Para la reconstrucción de la historia del encarcelamiento de Siqueiros a principios de los años sesenta hemos utilizado los documentos encontrados en el CIDS, en particular la correspondencia entre Angélica y los italianos; y los artículos publicados en varios periódicos italianos, especialmente en *l'Unità*. Como ya hemos aclarado, tomamos el órgano del PCI como principal referencia de la prensa italiana porque se ocupa de Siqueiros de forma constante y atenta publicando artículos, entrevistas, llamamientos, cartas, etc. gracias, en particular, a los intelectuales italianos, vinculados a Siqueiros, que escriben en sus páginas. De hecho, hemos podido utilizar los artículos publicados en *l'Unità*, para reconstruir los hechos más destacados, los protagonistas y los tonos con los que se trata el “Caso Siqueiros”. Nuestra propuesta no pretende ser exhaustiva, sino sólo participar en el esfuerzo de poner de relieve los momentos clave de la campaña internacional de liberación de Siqueiros, destacando el papel de Italia.

1.3.1 1960-1961: la detención y el inicio de la campaña de liberación de Siqueiros

Siqueiros es detenido en Ciudad de México el 9 de agosto de 1960 acusado de *disolución social*, posesión de armas, resistencia e insultos a la policía. El arresto es sensacional, el interrogatorio y la primera fase de la detención extremadamente violentos, el encarcelamiento evidentemente injusto e insultante para el gran maestro. La verdadera motivación de la detención parece residir en sus declaraciones a favor de la revolución en Cuba y en contra de la postura de México en la cuestión cubana, así como en su participación activa en el apoyo a las manifestaciones y huelgas de los trabajadores contra el gobierno mexicano. La detención es básicamente una demostración de fuerza y el encarcelamiento una advertencia a todos los que se oponen a la línea del gobierno de Adolfo López Mateos.

²⁰⁹ *l'Unità*, 26 de septiembre de 1956, p.3.

²¹⁰ *Ibid.*



«Il pittore Siqueiros in un corridoio del carcere a Città del Messico». “Libertà per Siqueiros”, *l'Unità*. 29 de diciembre de 1961.

No es la primera vez que Siqueiros es detenido por motivos políticos²¹¹, pero en esta ocasión, la injusticia cometida, la dinámica del juicio, así como la edad y el estado de salud del maestro, hacen reaccionar a la opinión pública nacional e internacional. Las fotografías de Siqueiros tras las rejas de su celda o en el fondo de un área de la prisión de Lecumberri dan la vuelta al mundo, mientras sus partidarios actúan publicando artículos, firmando llamamientos y escribiendo cartas, enviadas en gran número al Presidente de la República Mexicana o a las embajadas.²¹²

El 13 de agosto de 1960, *l'Unità* informa de la detención de Siqueiros²¹³ y publica una foto del maestro entre rejas. El artículo dice que el pintor, «eminente representante del Partido Comunista Mexicano y artista de renombre internacional», había sido detenido durante una manifestación estudiantil antiimperialista celebrada en la Universidad de la Ciudad de México, acusado de incitación al desorden y a la subversión.²¹⁴ El día 14, el mismo periódico informa

²¹¹ Cf. Poniatowska, E. (1960). “Siqueiros en celda”. “*México en la cultura*”, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 24 de octubre de 1960.

²¹² *Siqueiros en Lecumberri*. Catálogo de la exposición, Instituto Nacional de Bellas Artes y la Sala de Arte Público Siqueiros, 14 de diciembre de 1999 - 31 de enero de 2000.

²¹³ *l'Unità*, 13 de agosto de 1960, p.10.

²¹⁴ En el relato autobiográfico de Siqueiros *Me llamaban el Coronelazo* (1977) el artista cuenta que la detención tuvo lugar, tras una arriesgada persecución, en casa del coleccionista y amigo de Siqueiros, Carrillo Gil.

de una gran manifestación en la Universidad de la Ciudad de México por la liberación de Siqueiros y de los demás compañeros detenidos en esos días. El artículo añade que, durante la reunión que tiene lugar en el marco de la manifestación, los oradores también se pronunciaron contra el ataque imperialista a Cuba y el comportamiento del gobierno mexicano, confirmando la hipótesis de que la persecución de Siqueiros y sus compañeros se debía a sus posiciones políticas. El 18 de agosto, *l'Unità* vuelve a publicar noticias sobre el asunto, informando de que, ante el rechazo de la petición de libertad a la espera de juicio, se habían producido varios levantamientos: los estudiantes habían convocado nuevas manifestaciones y algunos pintores mexicanos habían declarado que se negarían a participar en la II Bienal de Pintura si Siqueiros no hubiera sido liberado inmediatamente.²¹⁵

El primer telegrama de solidaridad desde Italia que hemos podido identificar llega a Angélica de parte de Renato Guttuso y es fechado el 2 de septiembre de 1960: «Por favor, transmita a mi querido amigo David la solidaridad fraternal y la vibrante protesta contra esta absurda medida, esperamos el inmediato regreso del gran artista a su trabajo y a su familia. Abrazos».²¹⁶ En los meses siguientes, es Vittorio Vidali quien se encarga de promover acciones de soporte a su amigo mexicano y recoge las firmas de algunos diputados italianos para apoyar la campaña de liberación. El 21 de enero de 1961, Angélica escribe a Carlos (así le sigue llamando desde la guerra de España) agradeciéndole la carta firmada por los diputados, explicándole que el gobierno sigue inflexible y que el único camino posible es la solidaridad internacional. Hay que presionar al presidente mexicano enviándole peticiones por la libertad de Siqueiros. Angélica está angustiada por la salud de su marido y la interrupción de sus murales: «junto con él se mantienen encarcelados sus murales inconclusos», escribe.²¹⁷

Además del mundo de la política, el apoyo a Siqueiros llega también del mundo de la cultura. De hecho, en febrero siguiente, Cesare Zavattini, un conocido director italiano que ya estaba en contacto con Siqueiros, escribe a Angélica pidiéndole noticias. En su carta, le informa de que Antonio Del Guercio está trabajando en el asunto y ha escrito al Comité Internacional para agitar las aguas. Pero lamenta que se haya hecho demasiado poco y se siente impotente al pensar en Siqueiros en la cárcel.

¿De qué tipo de México estamos hablando hoy? Orozco parece cada vez más lejano, comparado con los hechos precisos que pintó en las paredes; Rivera yace entre sus esculturas precolombinas que parecen las de los analfabetos y pobres de 1961; y Siqueiros está en la cárcel. El mismo Siqueiros que conocí el año pasado en Cuba donde dijo lo que siempre ha dicho, y que suena tan nuevo una y otra vez en lugares como Cuba donde la distancia entre el corazón y la mente se acorta. Pero hoy me siento desconsolado aunque lo que hace Siqueiros nos consuela. Querida Angélica, tengo aquí delante el autorretrato de Siqueiros que abre el aire con su mano, explicando, discutiendo, razonando. ¿Cuándo nos volveremos a ver? Tengo el presentimiento de que volveremos a vernos pronto, tal vez en

²¹⁵ “I pittori messicani chiedono la scarcerazione di Siqueiros, altrimenti non parteciperanno alla biennale - Il tribunale federale ha respinto l'istanza dei difensori”. *l'Unità*, 18 de agosto de 1960, p. 3.

²¹⁶ Telegrama de Renato Guttuso a Angélica Arenal, Roma, septiembre, 1960, 1 foja. Documento mecanografiado. Expediente 15 2 27 50. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT/CIDS.

²¹⁷ Correspondencia de Angélica Arenal a Vittorio Vidali, México, 21 de enero de 1961, 1 foja - Documento mecanografiado. Expediente ??? INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

uno de esos encuentros repentinos que nos dan tanta alegría [...] y retomaremos nuestras charlas y nuestras esperanzas.²¹⁸

Angélica responde a las íntimas y sentidas palabras de Zavattini con el mismo énfasis: «Llevé su carta a la prisión donde voy todos los días y la leímos con David. Muy conmovido por su apoyo y afecto. No olvidaremos que el primer telegrama enviado al Presidente de México por la libertad de Siqueiros fue suyo, al igual que el primer mensaje personal que le llevé a su celda. Después, el mundo siguió su ejemplo».²¹⁹ También pone al día a Zavattini sobre la situación y dice que les ha llegado la noticia de que un documento para su liberación con un millón y medio de firmas está dando la vuelta al mundo: desde Japón hasta Francia e Italia. Otro documento se encuentra en Inglaterra, donde ha sido firmado por muchos artistas. Los recursos y las peticiones también están en marcha en México, pero el gobierno sigue resistiendo y la campaña internacional para detener el proceso debe proseguirse enérgicamente. De Italia, tras los primeros documentos, no han recibido nada más, pero esperan que el esfuerzo continúe. Angélica se despide de Zavattini, rogándole que se mantenga en contacto con «los buenos amigos» Antonio Del Guercio y Guttuso para seguir apoyando la campaña.

Del Guercio se pone en contacto con Angélica en el mes de julio siguiente²²⁰, proponiéndole, como veremos más adelante con mayor claridad (véase el capítulo 3.4), montar una exposición en la Galería *La Nuova Pesa* con las obras del maestro en prisión para llamar la atención sobre él y estimular la participación en acciones de solidaridad.

El 5 de marzo de 1961, *l'Unità* publica una larga entrevista con Siqueiros en su celda, realizada por el corresponsal Arminio Savioli. El periodista describe las condiciones del artista, la prisión, la celda –número 38– con los pocos objetos permitidos (pinturas, revistas, un caballete, los dibujos de su nieto David...). Siqueiros le pregunta por Togliatti, Vidali, Zavattini, Trombadori, Del Guercio, sus referentes italianos en el mundo del arte y la política. No habla del juicio, sino que recuerda los días de gloria del México revolucionario, habla de Zapata, de Obregón, de Cárdenas, de los problemas del Partido Comunista Mexicano y de las luchas que aún son necesarias, tanto en el ámbito político como en el artístico. «En la entrevista de cuatro horas, no encuentra tiempo para quejarse ni para hablar de los llamamientos para su liberación: un pintor comunista que lucha no por su propia libertad, sino por la de su pueblo», escribe Savioli y añade: «Me ruega que salude a Togliatti. Lo conocí en Moscú», dice, «hace muchos años...».²²¹

En agosto siguiente, se publica un pequeño artículo en *l'Unità* titulado “Siqueiros en prisión durante un año”²²², en el que se recordaba cómo el artista, que seguía encerrado a pesar de la oleada de protestas, había sido detenido acusado de subversión por su oposición a la política de López Mateos y ahora se encontraba envuelto en las bobinas de una maquinaria

²¹⁸ Correspondencia de Cesare Zavattini a Angélica Arenal, Roma, 6 de febrero de 1961, 1 foja - Documento mecanografiado. Expediente de la empresa. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

²¹⁹ Correspondencia de Angélica Arenal a Cesare Zavattini, México, D.F., 15 de marzo de 1961, 1 foja - Documento mecanografiado. Expediente de la empresa. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

²²⁰ Correspondencia de Antonio Del Guercio a Angélica Arenal, Roma, 13 de julio de 1961, 1 fojas - Documento mecanografiado, en francés. Expediente de la empresa. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

²²¹ Savioli, A. (1961). “Siqueiros in carcere ci parla del Messico”, *l'Unità*, 5 de marzo de 1961, p. 1.

²²² *l'Unità*, 18 de agosto de 1961, p. 3.

policial-judicial represiva. La foto adjunta muestra a Siqueiros en la cárcel durante una de las sesiones del interminable proceso previo al juicio. Los trámites, de hecho, son muy lentos y después de un año, pasado por Siqueiros entre barrotes, todavía no ha habido ninguna audiencia pública.

En el otoño de 1961, la campaña se intensifica al deteriorarse la salud del artista. Angélica hace circular una carta por todo el mundo en la que describe su enfermedad, la dificultad para acceder a la atención médica y algunas de las acciones que se están llevando a cabo para exigir su salida de la cárcel o, al menos, un trato más justo.²²³ La carta invita a participar en un llamamiento dirigido al gobierno mexicano. El llamamiento se publica en *l'Unità* el 21 de septiembre de 1961²²⁴ acompañado de una reproducción del cuadro *Nostra immagine attuale*. Las firmas son las de Giuseppe Ungaretti, Alberto Moravia, Elio Vittorini, Renato Guttuso, Carlo Levi, Luchino Visconti, Cesare Zavattini, Pier Paolo Pasolini, Corrado Cagli, Giuseppe De Santis y Jean-Paul Sartre.

David Alfaro Siqueiros es uno de los más grandes artistas vivos, no sólo de México sino del mundo, y al mismo tiempo una noble figura humana de nuestro tiempo. Todo el mundo sabe que, junto con Diego Rivera y José Clemente Orozco, contribuyó al nacimiento de la escuela moderna de pintura mexicana –uno de los movimientos más originales e importantes de nuestra historia artística– y cómo su acción como pintor fue acompañada de una activa participación en el movimiento de liberación de su pueblo y de su país. Por este valor de libertad, la obra y la vida de Siqueiros pertenecen ahora al mundo entero. [...] Encarcelado desde hace más de un año por delitos de opinión, aún no ha sido juzgado. En cambio, parece que, viejo y gravemente enfermo, no está en condiciones de ser tratado eficazmente, y no se le permite pintar como si la pintura fuera un privilegio para él [...]. Preocupados y conmovidos por este estado de cosas, sin querer discutir las acusaciones que se han vertido contra él, pedimos que el juicio se lleve a cabo con absoluta urgencia y que, mientras tanto, se le devuelva la libertad y, en todo caso, se le permita trabajar y ser atendido en una clínica, y que se actúe con él como con quien ha honrado a su patria y a su arte durante toda su vida.

²²³ La carta de Angélica, que aparece en varios periódicos europeos, también comienza a circular en Italia. El 21 de octubre de 1961, Vitali recibe la carta en dos versiones, en español y en italiano.²²³ Como Vidali conoce perfectamente el español, el envío de la carta también en italiano está motivado por el deseo de Angélica de utilizarla como herramienta para difundir la noticia que contiene y sensibilizar sobre la campaña. Cf. Escrito de Angélica Arenal a Carlos Contreras (Vittorio Vidali), México, D.F., 21 de octubre de 1961, 1 foja. Impreso. Expediente 2 2 51 30. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

²²⁴ “Appello per Siqueiros”. *l'Unità*, 21 de septiembre de 1961, p. 3.

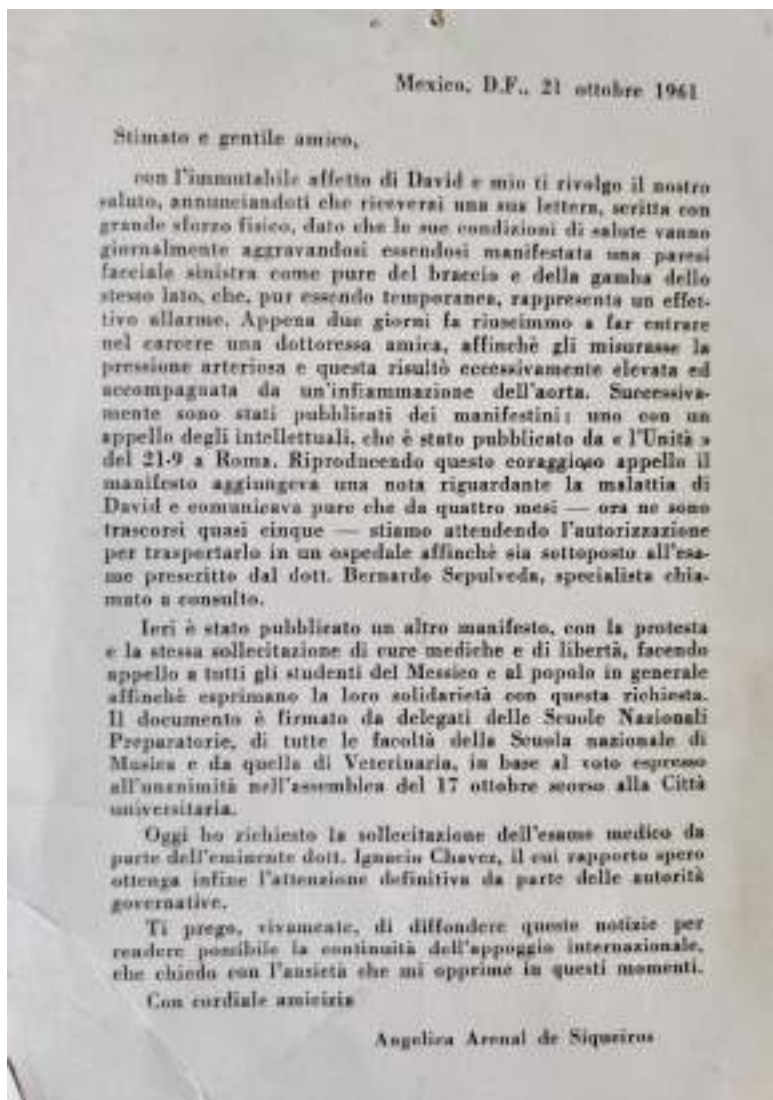


Fig. 17 Llamamiento de Angélica Arenal de Siqueiros para la liberación del artista Davis Alfaro Siqueiros, México D.F., 21 de octubre de 1961. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

Poco después, Vidali escribe a Angélica en respuesta a su carta del 21 de octubre, poniéndola al corriente de las adhesiones de diputados y senadores al llamamiento y dándole noticias de otras peticiones que estaban llevando a cabo Guttuso, un grupo de pintores de Trieste y otros intelectuales.²²⁵ Angélica también está en contacto con Del Guercio, que es muy activo en la campaña. En una carta fechada el 1º de diciembre de 1961, en la que le agradece su apoyo, le informa de las acciones de solidaridad promovidas por el *Comité pro libertad de Siqueiros* repartidas por todo el mundo: la más importante es la de Japón, que promueve grandes manifestaciones y artículos en la prensa, pero también se realizan en Suecia, Nueva Zelanda, la República Federal de Alemania, Venezuela y Argentina. En ella, Angélica pide que se envíen mensajes a Siqueiros con motivo de su sesenta y cinco cumpleaños, el 29 de diciembre.²²⁶ La carta-denuncia de Angélica se publicará en el catálogo de la exposición *La*

²²⁵ Correspondencia de Carlos Contreras (Vittorio Vidali) a Angélica Arenal, sin fecha (se hace referencia a la carta de Angélica del 21 de octubre), 1 foja - Manuscrito en tinta negra en hoja membretada "Senato della repubblica", español. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

²²⁶ Correspondencia de Angélica Arenal a Antonio Del Guercio, 1º de diciembre de 1961, 1 foja. Documento mecanografiado. Expediente de la empresa. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

violenza, de nuevo a cargo del colectivo Il Pro e il Contro inaugurada el 27 de diciembre de 1961²²⁷ y después, precisamente el 29 de diciembre, en *l'Unità*.²²⁸

Como demostración de que el texto de Angélica empieza a mover conciencias, recogemos, a modo de ejemplo, un pequeño párrafo de *l'Unità* del 30 de diciembre que hace referencia al apoyo expresado a Siqueiros por el profesor Raffaello Ramat, profesor de la Universidad de Florencia y concejal del municipio, por el pintor Fernando Farulli y por el abogado Marco Bocci, que envían a Siqueiros un telegrama: «Acepte nuestros mejores deseos de feliz cumpleaños, sabiendo que su trabajo como hombre y pintor seguirá siendo una lección para todos los hombres libres. Deseándole lo mejor en su salida de prisión, le informamos que hemos enviado un mensaje al Presidente de la República de México. Los hombres todavía le necesitan». Al presidente mexicano se le telegrafía lo siguiente: «conscientes de las largas luchas llevadas a cabo por vuestro pueblo para la conquista de la independencia y la libertad, le pedimos que se libere a un hombre de vuestro pueblo que tanto ha dado al mundo. ¡Liberen a Siqueiros!». ²²⁹ También en *Vie Nuove* encontramos una carta enviada al periódico y firmada por un grupo de jóvenes de Reggio Emilia que, recogiendo el llamamiento de Angélica, piden que se dé visibilidad a sus palabras dirigidas al presidente López Mateos:

Nosotros, jóvenes trabajadores, estudiantes y oficinistas de una ciudad italiana, nos reunimos en este momento para analizar y juzgar un hecho con concienzuda objetividad, independientemente de nuestras creencias políticas. Cada uno de nosotros pertenece a una corriente política diferente, es de una categoría social distinta, tiene una cultura diferente. Sin embargo, en los labios de todos nosotros, cuando nos enteramos de lo que ocurría en México, surgió un grito, una invocación: ¡Liberen a Siqueiros! Un grito que, si es necesario, repetiremos más fuerte, con la conciencia de los hombres que ven en la condena infligida al gran artista una gran injusticia.²³⁰

Las palabras de uno de ellos, Giuseppe Artioli, traducen la invocación en forma poética:

Hombres, mujeres y niños
de pueblos, ciudades y campos.
Poetas, estudiantes, trabajadores,
campesinos, pastores, viajeros.
En los labios de cada uno un nombre:
Siqueiros.
En los labios de todos una palabra:
Siqueiros.
En boca de todos, en voz alta:
Liberen a David Alfaro Siqueiros.²³¹

²²⁷ Cf. Marcello. Venturoli, “Una mostra contro la violenza”, *Paese sera*, 27 de diciembre de 1961; G. Appella (ed.), *La Nuova Pesa/1. Historia de una galería. 1959-1976*.

²²⁸ “Libertà per Siqueiros”, *l'Unità* del 29 de diciembre de 1961. Una noticia similar ya se había publicado en *l'Unità* el 8 de diciembre de 1961 (p. 12): “Siqueiros grave en la cárcel, no se le permite un tratamiento adecuado. Se amplía la campaña mundial para su liberación”.

²²⁹ *l'Unità*, 30 de diciembre de 1961, p. 3. Edición de Florencia.

²³⁰ La carta al periódico titulada “¡Liberate Siqueiros!” se publica también en *Vie Nuove*. Hemos localizado el recorte de periódico en el archivo de la ASAC en Venecia, pero hasta ahora no ha sido posible identificar la fecha exacta. Sin embargo, se hace referencia a la publicación del llamamiento de Angélica en el mismo periódico unos días antes, lo que podría situarse entre los últimos meses de 1961 y los primeros de 1962.

²³¹ *Ibid.*

1.3.2 1962-1963: la sentencia, los llamamientos, la recogida de firmas, las cartas

El 10 de marzo de 1962, el juicio termina con la condena de Siqueiros a ocho años de prisión. Tras la sentencia, la campaña se intensifica. Los llamamientos en las páginas de *l'Unità* se multiplicaron, así como las reacciones de los lectores, de los círculos políticos y culturales, de los miembros de las instituciones y del partido. Mientras tanto, los amigos cercanos siguen escribiendo cartas y promoviendo iniciativas participando en la solidaridad internacional.

La noticia de la sentencia es recogida por *l'Unità* el 12 de marzo²³² y retomada tres días después por Guttuso que reitera el llamamiento a favor del artista con un artículo titulado *¡Eviva Siqueiros!* En el artículo, Guttuso destaca la injusticia de la sentencia y la brutalidad de la humillación que el artista había sufrido. Una condena por un delito de opinión que muestra el «triste retrato de las condiciones a las que ha sido reducido un gran país revolucionario por las maniobras e intereses del imperialismo», y añade:

La “democracia” mexicana tiene miedo, el “liberalismo” tiene miedo de la libertad de opinión, las empresas petroleras de capital mixto de México tienen miedo de un viejo artista que se tomó la libertad de afirmar públicamente que “América para los americanos” no significa América para los Estados Unidos, sino que significa, debe significar, Cuba para el pueblo cubano, México para el pueblo mexicano, Venezuela para el pueblo venezolano, [...] y así sucesivamente. Un grito que hoy se traduce a muchos idiomas y no sólo al portugués o al español: Congo a los congoleños, Argelia a los argelinos.²³³

Además de la proclama política, Guttuso dedica su escrito a describir el nacimiento del muralismo mexicano y su propagación por el continente americano. La voz de los pintores mexicanos, afirma, llega a Estados Unidos donde contamina a muchos de los mejores artistas como Thomas Benton y el joven J. Pollock que «vieron en las obras de los tres mexicanos la clave de un desarrollo americano, útil para equilibrar la penetración del gusto europeo». También aprovecha la ocasión para proseguir su polémica contra el arte abstracto y, en un tono irónico y cortante, escribe: «Aunque los refinados vendedores de tortitas (*frittelle*) abstractas utilizan toda su cultura para defender las propias tortitas y excluyen ostentosamente su obra de sus investigaciones crítico-filosóficas, D.A. Siqueiros sigue siendo una de las figuras preeminentes del arte moderno mundial». A continuación, se centra en la campaña, citando el apoyo de grandes artistas como Picasso y Chaplin y pidiendo la participación de los italianos:

Los pintores e intelectuales comunistas italianos te abrazamos, camarada David Alfaro, con toda nuestra fraternidad, con toda nuestra solidaridad y con toda nuestra emoción. [...] Estamos seguros de que todos los intelectuales italianos se unirán a nosotros en solidaridad y con la esperanza de que un nuevo juicio te haga justicia, y borre de la historia de México la vergüenza de esta condena.²³⁴

A finales de abril, Vittorio Vidali publica un nuevo llamamiento en las páginas de *l'Unità*: «Llamamiento a todos los trabajadores, a todos los demócratas, a todos los intelectuales. Siqueiros está enfermo: es necesario crear un comité para la libertad del gran artista, al que

²³² *l'Unità*, 12 de marzo de 1962, p. 7.

²³³ Guttuso, R. (1962). “Eviva Siqueiros”. *l'Unità*, 15 de marzo de 1962. El texto se publica también en Marco Carapezza, M. (ed.) (2013). *Renato Guttuso. Scritti*. Milán: Classici Bompiani, p. 487.

²³⁴ *Ibid.*

debe dirigirse la solidaridad de todos los hombres de cultura italianos». ²³⁵ Vidali habla de su relación con Siqueiros y de sus actividades como activista y artista. Encarga la descripción del arte del maestro a las palabras de Vicente Lombardo Tolefano y Jesús Galván. Luego expresa toda su indignación por la sentencia, aclara los términos de la detención, los interrogatorios, las falsas acusaciones, el juicio en el que no se aportan pruebas. Explica que Siqueiros y los demás detenidos están acusados de resistencia, ultraje a la fuerza pública y *disolución social*, un delito contemplado en una ley que se había utilizado durante la Segunda Guerra Mundial para combatir el nazismo. «¿Se trata de una venganza personal del Presidente? ¿De una manera de quedar bien frente a los estadounidenses y convencerlos de que no saquen su capital? Es sin duda un caso sobre el que hay que llamar la atención de la opinión pública mundial». El artículo concluye con un llamamiento a dar un nuevo impulso a la campaña por su liberación con cartas, conferencias, concentraciones y una propuesta para crear un comité internacional por su libertad. ²³⁶

Los llamamientos de Guttuso y Vidali surten efecto y recaban apoyos. ²³⁷ A modo de ejemplo, podemos citar algunas cartas escritas al director de *l'Unità*: Davis Ottati se queja de que se ha hecho demasiado poco y que es necesario ampliar el campo implicando a las instituciones públicas, a los consejos municipales y provinciales, a los sindicatos nacionales e internacionales, a «todos los hombres que creen en la libertad: católicos, marxistas, liberales, etc.». El círculo PCI *Mondo Nuovo* de Cosenza anuncia que se había sumado a las iniciativas propuestas enviando una carta de protesta al gobierno mexicano y a la embajada de México en Roma. ²³⁸ Un numeroso grupo de intelectuales de Trieste escribe que había enviado a la embajada mexicana una petición de liberación de Siqueiros, solicitando la intervención del Presidente de la República Mexicana. ²³⁹

Tras un periodo de silencio, las voces se alzaron de nuevo a favor de Siqueiros en las páginas de *l'Unità* con motivo de la gran exposición de arte mexicano inaugurada en Roma en octubre de 1962, que dedica una de las salas a las obras del pintor mexicano. Los diputados del PCI Raffaele De Grada, Adriano Seroni, Mario Alicata, Fausto Liberatore, Alessandro Natta, Davide Lajolo y Vidali interpelan al Primer Ministro y al Ministro de Educación italianos para

²³⁵ Vidali, V. “¡Per la libertà de Siqueiros!”. *l'Unità*, 28 de abril de 1962.

²³⁶ En una carta de Del Guercio a Angélica, conservada en el CIDS, pero lamentablemente sin fecha completa (la carta sólo lleva la fecha del 15 de noviembre y hace referencia a una carta de Angélica fechada el 28 de octubre, pero no menciona el año), se hace referencia a la adhesión de un grupo de personalidades del arte italiano al Comité Internacional formado en París: los artistas Guttuso, Cagli, Levi, Vespignani; Paola della Pergola (directora de la Galería Borghese) y Ranuccio Bianchi Bandinelli (profesor de arqueología en la Universidad de Roma). Del Guercio también envía un número de *Vie Nuove*, que aún no hemos localizado, con su artículo sobre Siqueiros y el encarcelamiento.

Cf. Correspondencia de Antonio Del Guercio a Angélica Arenal, Roma, 15 de noviembre 1 foja. Documento mecanografiado. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

²³⁷ Ottati, D. (1962). “Lettera al direttore de l'Unità. Una campagna per la liberazione di Siqueiros”. *l'Unità*, 21 de marzo de 1962.

²³⁸ “Lettera al direttore de l'Unità. L'appello di Siqueiros alla libertà raccolto a Cosenza”. *l'Unità*, 5 de mayo de 1962, p. 8.

²³⁹ “Un gruppo di intellettuali a Trieste per la libertà di Siqueiros”. *l'Unità*, 10 de junio de 1962, p. 2.

saber si piensan intervenir ante el Presidente de la República Mexicana, López Mateos, para devolver la libertad al artista «que tanto honra a su país y a toda la cultura de nuestro tiempo».²⁴⁰

No se puede descartar que el renovado interés por el “caso Siqueiros” se deba no sólo a la condena final, sino también a la presencia en Italia de Raquel Tibol²⁴¹ en una gira europea para recabar apoyos para la liberación del artista. La conocida crítica argentino-mexicana llega a Italia con una carta de presentación de Angélica para Antonio Del Guercio y es él quien la presenta a Carlo Levi y Guttuso. El entorno de Roma con el que entra en contacto es el de los intelectuales de izquierda y los pintores realistas, el ambiente más adecuado para buscar apoyo a Siqueiros, pero también estimulante para sus intereses profesionales. De hecho, aprovecha la ocasión para realizar una larga entrevista a Guttuso –que sigue siendo el artista más representativo del movimiento realista– que se publicó posteriormente en *Diorama de la cultura* el 22 de julio de 1962.²⁴² Como deja claro el título de la entrevista, *Guttuso y la nueva figuración*, el interés de Tibol no es escribir una biografía más del artista italiano, como ya había aparecido en México²⁴³, sino destacar el papel orientador de Guttuso para los jóvenes que se dedicaban a la pintura figurativa. En particular, su objetivo es que la relación creada en Italia entre la tradición figurativa de posguerra, representada por Guttuso, y los jóvenes artistas neofigurativos sea un ejemplo para los mexicanos.²⁴⁴ Guttuso, por su parte, habla en la entrevista del papel indispensable de la pintura moderna mexicana en los últimos cincuenta años, que compara con el que desempeñó el expresionismo a principios del siglo XX: «todos hemos sido influenciados por la pintura mexicana», declara.²⁴⁵

Incluso entre la correspondencia privada encontramos varios indicios de interés por el “Caso Siqueiros” y una clara voluntad de activar iniciativas de solidaridad. En octubre de 1962, Zavattini escribe a Trombadori defendiendo su propuesta de organizar una marcha silenciosa en Roma que pudiera servir de ejemplo para otras capitales y llamar la atención sobre el caso, que en ese momento estaba latente. Zavattini se pone en contacto con Tibol, quien, además de darle noticias sobre Siqueiros y presionarle para que organizara acciones en su favor,

²⁴⁰ “Deputati del PCI per la libertà di Siqueiros”. *l'Unità*, 2 de noviembre de 1962.

²⁴¹ «Crítica de origen argentino, llegó a México en 1953 como secretaria de Diego Rivera y pronto comenzó a dedicarse a la crítica de arte, colaborando continuamente con el diario *Excélsior*, con las publicaciones periódicas *México en la cultura*, *Proceso* y otras, convirtiéndose en uno de los referentes del mundo cultural mexicano y poniéndose abiertamente del lado de los muralistas y sus seguidores, sin dejar de estar abierta a las nuevas corrientes. Adquirió la nacionalidad mexicana en 1961». Pinna (2013), p. 66, nota 150.

²⁴² Tibol, R. “Guttuso y la nueva figuración”. *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, 22 de julio de 1962. Cf. Pinna (2013), p. 197.

²⁴³ La última que, en aquel periodo, apareció en un periódico fue en 1958 dentro de una serie de biografías dedicadas a los artistas gráficos más importantes del mundo. Cf. A. Carrillo Gil, “Grandes dibujantes contemporáneos. Guttuso: su lucha por la libertad y la dignidad del hombre”, *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, 30 de marzo de 1958. Es interesante que esta breve biografía destaque especialmente la capacidad de Guttuso para situarse respetuosamente al lado de artistas de las más diversas tendencias. Cf. Pinna (2013) p. 66.

²⁴⁴ Cf. Pinna (2013).

²⁴⁵ Una descripción detallada del encuentro de Guttuso con Tibol en 1962 puede encontrarse tanto en el artículo de Guttuso de 1964, que pretendía refutar las afirmaciones de Longone, como en la publicación de la entrevista de Tibol a Guttuso en 1962.

le pide apoyo para la publicación de un libro sobre el artista, que tuviera «actualidad política y artística».²⁴⁶

Varias cartas de Carlos (Vidali) a Angélica se remontan al otoño de 1963, en las que se informa de una serie de acciones de apoyo a Siqueiros que se estaban llevando a cabo en Italia y de su compromiso internacional con su liberación.²⁴⁷ El 27 de octubre, Carlos envía a Angélica una carta con la lista de los firmantes de las misivas que piden al presidente mexicano la liberación de Siqueiros. Precisa que él se estaba encargando de las firmas de políticos, diputados y senadores, mientras que Carlo Levi estaba recogiendo las de artistas e intelectuales.²⁴⁸ Angélica responde con gratitud: «Recibir tu apoyo nos levanta el ánimo». Pero está preocupada, prevé tiempos oscuros y dice que quiere recurrir a la Suprema Corte de Justicia.²⁴⁹

En una carta anterior²⁵⁰, Vidali dice haber recibido el material sobre el mural *Cuauhtémoc contra el mito* que Gianni Toti probablemente utilizará para su artículo en *Rinascita* del 5 de octubre de 1963. Toti, participa en la campaña, describiendo la obra de Siqueiros y acusando al Presidente de México de la ruina de los frescos iniciados por Siqueiros e interrumpidos cuando fue encarcelado.²⁵¹

1.3.3 1964: la polémica en la prensa italiana

El 21 de febrero de 1964, Zavattini escribe a Angélica. Siqueiros llevaba más de tres años en prisión y la campaña por su liberación no había tenido el efecto deseado: «¿Fue todo en vano? ¿No hemos hecho suficiente?». Zavattini se queja de que aún no ha conseguido organizar la marcha que había planeado con Trombadori y Del Guercio tiempo atrás; pero ha conseguido que Fausto Coen publique la carta de Angélica con un comentario de Duilio Morosini en *Paese sera*, del que envía una copia.²⁵²

²⁴⁶ Fondo Trombadori Antonello, expediente Cesare Zavattini, FAT I/1 b.3 n.63, 1959-1976. Archivo de la Biblioteca de la Fondazione Quadriennale di Roma.

²⁴⁷ Correspondencia de Carlos Contreras (Vittorio Vidali) a David Alfaro Siqueiros y Angélica Arenal, 10 de septiembre de 1963, 1 foja - Manuscrito en tinta azul, español. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS; Correspondencia de Carlos Contreras (Vittorio Vidali) a Angélica Arenal, 3 de octubre de 27 1963, 1 foja - Manuscrito en tinta negra, español. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

²⁴⁸ Correspondencia de Carlos Contreras (Vittorio Vidali) a Angélica Arenal sobre las firmas recabadas en apoyo a la libertad de Siqueiros, 27 de octubre de 1963, 2 fojas - Manuscrito en tinta azul, español. Expedientes 15 4 16 19, 15 4 16 20. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS. Entre los firmantes se encuentran: Simone Gatto, escritor socialista; Ezio Filippi Accrocca, literato; Natalino Sapegno, escritor y profesor universitario; Giovanni Russo, escritor y periodista; Giacomo Debenedetti, crítico de arte; Renato Guttuso, pintor; Pier Paolo Pasolini, escritor; Gian Carlo Vigorelli, secretario COMES (organización de hombres de cultura de Europa); Elsa Morante, escritora; Alberto Bevilacqua, escritor; Domenico Lavarone, Lino Cruci, Massimo Vecchi, Carlo Levi, pintor, Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, y otros.

²⁴⁹ Correspondencia de Angélica Arenal a Carlos Contreras (Vittorio Vidali), México, D.F., 12 de noviembre de 1963, 1 foja. Documento mecanografiado (copia de original). Expediente 5 4 16 26. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

²⁵⁰ Correspondencia de Carlos Contreras (Vittorio Vidali) a David Alfaro Siqueiros y Angélica Arenal, 10 de septiembre de 1963, 1 foja - Manuscrito en tinta azul, español. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

²⁵¹ Toti, G. (1963). "Cuauhtémoc contro ei mito". *Rinascita*, 5 de octubre de 1963, p. 25.

²⁵² Correspondencia de Cesare Zavattini a Angélica Arenal, Roma, 21 de febrero de 1964, 1 foja - Documento, Documento mecanografiado. Expediente de la empresa. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS. En la

En mayo siguiente, *Le Ore* publica un artículo de Riccardo Longone²⁵³ que causa una gran polémica. El periodista había visitado a Siqueiros en la cárcel durante un viaje a México para entrevistarle. De vuelta a Italia, había publicado un artículo en el que informaba de algunas noticias que no eran del todo exactas y hablaba de la campaña italiana para su liberación en tono despectivo. Además, había atribuido a Guttuso una frase, que el artista había comunicado a la crítica Tibol, en la que declaraba su incapacidad para tomar partido por Siqueiros por estar en desacuerdo con su forma de pintar. La frase, utilizada como subtítulo del artículo de Longone, se convierte en objeto de escándalo. Guttuso se siente calumniado y reacciona con fuerza. Escribe, entonces, una carta a *Le Ore* en la que niega categóricamente a Longone y se reservaba el derecho a emprender acciones legales: «Nunca he pronunciado nada que se parezca remotamente a la frase que se me atribuye. Mi antigua amistad con Siqueiros, toda mi estima y solidaridad como artista y comunista, están de hecho confirmadas por demasiadas pruebas conocidas por todos».

La carta de Guttuso se publica en *l'Unità* del 6 de junio de 1964²⁵⁴ junto con otra carta, dirigida al director del periódico Mario Alicata²⁵⁵, un telegrama de Siqueiros y un extracto de la entrevista de Tibol con Guttuso de 1962. A continuación, una foto de Siqueiros en la cárcel y dos detalles del mural del Teatro Jorge Negrete de Ciudad de México, que queda inconcluso en el momento de su detención. La página de *l'Unità*, en la que aparece el título ¡E viva Siqueiros!²⁵⁶, está introducida por una declaración de Guttuso encabezada por la frase “Respuesta de Guttuso a un incalificable artículo difamatorio en *Le Ore*”: «Reitero nuestra estima, nuestro afecto, nuestra solidaridad por D.A. Siqueiros; reitero nuestra protesta por su absurda condena; reitero nuestra petición como artistas, comunistas y hombres civilizados de la inmediata liberación de un hombre cuya obra honra a México y al arte moderno». En su carta a Alicata, Guttuso califica el artículo de *Le Ore* de “ficticio” y considera que deforma la figura y la personalidad del artista. Sobre todo, contradice a Longone cuando dice que la campaña por la liberación de Siqueiros había cesado en 1960 y enumera una serie de acciones realizadas en los años anteriores: artículos, telegramas, correspondencia, recogida de firmas, etc.²⁵⁷ En su defensa, desmonta las acusaciones de Longone explicando que el contexto en el que se le atribuye la supuesta frase es cuando se había reunido con Raquel Tibol, que estaba en Roma

carta, Zavattini escribe que el número de *Paese Sera* es el del 22 de febrero de 1964 (un día después de la fecha de la carta, que puede haber sido enviada posteriormente).

²⁵³ Longone, R. (1964). *Le Ore*, número 20, 21 de mayo de 1964.

²⁵⁴ Guttuso, R. (1964). “E viva Siqueiros”, *l'Unità*, 6 de junio de 1964, p. 6. El artículo también puede encontrarse en el archivo del CIDS. Recorte de prensa: Respuesta de Renato Guttuso a un vergonzoso artículo difamatorio en “*Le Ore*”, Milán, Italia, *l'Unità*, Cultura, 6 de junio de 1964, p. 6. Expediente 14 3 10. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT

²⁵⁵ Mario Alicata fue director de *l'Unità* del 10 de marzo de 1962 al 6 de diciembre de 1966.

²⁵⁶ El título “¡E viva Siqueiros!” está tomado del artículo de Guttuso en *l'Unità* del 15 de marzo de 1962, que confirma la continuidad de la campaña.

²⁵⁷ En particular, menciona el llamamiento de Guttuso en *l'Unità* del 15 de marzo de 62, *E viva Siqueiros*; el artículo de Gianni Toti en *Rinascita* del 5 de octubre de 1963; los telegramas enviados individualmente al presidente mexicano López Mateos por diversas personalidades de la cultura y la política italianas; la continua correspondencia de Vidali y Del Guercio con Angélica. Todas las fuentes de las que ya hemos informado.

para promover la campaña de Siqueiros y era muy cercana a él.²⁵⁸ Si Tibol, dice Guttuso, hubiera escuchado tal frase, no habría ido a entrevistarle durante toda una mañana en su estudio de Via Cavour. Además, para aumentar la sospecha sobre la integridad del periodista, Guttuso cita un pasaje del artículo de Longone en el que deliberadamente no se aclara la absolución de Siqueiros por el primer atentado contra Trotsky, con el objetivo de sembrar la duda en el lector de *Le Ore* sobre la responsabilidad del artista.

Mientras tanto, Siqueiros es informado rápidamente de la querrelle por Carlos, quien, el 22 de mayo, envía una carta a la pareja mexicana²⁵⁹ en la que les advertía del artículo de *Le Ore* –definido como «un semanario conservador»–, y de la intención de Guttuso de presentar una denuncia. Siqueiros reacciona enviando un telegrama que luego se publica en la misma página de *l'Unità*: «Presentaré proxima semana acusación penal contra *Le Ore* por artículo difamatorio de Ricardo Longone que repite otras falsificaciones de agentes provocadores [...]. El calumniador Longone oculta que el tribunal de México assolviome delito acusadme entoces». Junto al telegrama, el periódico publica también un extracto del artículo de Tibol *Guttuso y la nueva figuración* en el que la crítica destaca la cordialidad del encuentro con Guttuso, del que habla en términos deferentes y admirativos.

Para cerrar el asunto de una vez por todas, el 13 de junio de 1964, *L'Unità*²⁶⁰ publica una carta de Guttuso a Alicata, a la que se adjunta una carta de Raquel Tibol, posterior a las acusaciones, con el fin de desmentir definitivamente la declaración de Longone que acusaba a Guttuso de negarse a intervenir para liberar a Siqueiros: «México, 5 de junio de 1964. Estimado señor Guttuso, con dolor e indignación he leído en la revista ilustrada *Le Ore* un artículo del mentiroso y deshonesto periodista Longone, en el que me hace decir palabras ofensivas sobre usted que nunca he pronunciado».²⁶¹

Mientras tanto, durante estos meses, continua la correspondencia entre Angélica, Zavattini y Trombadori sobre las posibles iniciativas a organizar, la publicación de llamamientos y artículos en la prensa italiana, pero sobre todo para la organización de la exposición en la galería La Nuova Pesa.

1.3.4 La exposición perdida en la Galería *La Nuova Pesa*

Nos centramos en estas páginas en la propuesta que la Galería *La Nuova Pesa* hace a Siqueiros, a través de Angélica, de organizar una exposición de las obras realizadas durante su

²⁵⁸ «Levi llevó a Tibol a cenar a casa del pintor Bertolotti, hablaron de ayudar a Siqueiros y se decidió que cuando fuera a Francia los críticos hablarían con Picasso y Aragón mientras nosotros promoveríamos otras adhesiones al nuevo comité. También informamos a Tibol de las dificultades encontradas para recabar adhesiones entre los críticos de arte y de que, en particular, una personalidad representativa de la vida artística romana se había negado a firmar una petición de libertad para Siqueiros alegando que no lo estimaba como pintor. Pero esto se informó con el debido disgusto. No es probable que la Sra. Tibol haya entendido mal, si fuera así, Tibol no habría venido posteriormente a entrevistarme durante toda una mañana en mi estudio de Via Cavour». Guttuso, R. (1964). “Evviva Siqueiros”. *l'Unità*, 6 de junio de 1964, p.6

²⁵⁹ Correspondencia de Carlos Contreras (Vittorio Vidali) a Angélica Arenal y David Alfaro Siqueiros, 22 de mayo de 1964, 2 fojas - Manuscrito en tinta azul en hoja membretada “Senato della repubblica”, español. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS

²⁶⁰ Guttuso, R. (1964). “Clamorosa smentita dell'articolo di *Le Ore* su Siqueiros - Lettera di Raquel Tibol a Guttuso”. *l'Unità*, 13 de junio de 1964, p. 6.

²⁶¹ Tibol, R. (1964). “Lettera di Raquel Tibol a Guttuso”. *l'Unità*, 13 de junio de 1964, p.6.

encarcelamiento. *La Nuova Pesa*, fundada en 1959 en Roma por iniciativa del empresario Alvaro Marchini y dirigida primero por Dario Durbé, luego por Mario Penelope y finalmente por Fernando Terenzi, es, en los años 60 y 70, un punto de referencia para quienes realizaban investigaciones figurativas cercanas a las instancias del neorrealismo. La galería expone artistas del pasado reciente y promueve a jóvenes italianos (entre ellos los pintores del grupo *Il Pro e il Contro*, que inician su actividad aquí²⁶²), pero también abre sus puertas al arte contemporáneo internacional, exponiendo a Francis Bacon, Max Beckmann, Georg Grosz, Fernand Léger, Pablo Picasso y Graham Sutherland.²⁶³ Numerosos intelectuales, poetas, escritores, cineastas, historiadores y críticos de arte gravitan en torno a sus actividades. Roberto Rossellini, Italo Calvino, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini y Giuseppe Ungaretti contribuyen significativamente a las numerosas iniciativas de la galería, pero la aportación crítica más importante es la de Antonello Trombadori, Dario Micacchi, Antonio Del Guercio, Marcello Venturoli y la asidua presencia de Renato Guttuso, que hace de *La Nuova Pesa* el entorno más actual del realismo italiano. En 1976, debido a contingencias históricas y políticas, las actividades de la Galería cesan, pero se reanudan una década después bajo la dirección de Simona Marchini, inaugurando una nueva temporada para la galería.

Los documentos relativos a la relación entre Siqueiros y *La Nuova Pesa* han sido recuperados en el Archivo de la Biblioteca de la Fondazione Quadriennale di Roma y en el CIDS. En su mayor parte, se trata de correspondencia entre Angélica y Del Guercio, Trombadori, Zavattini –intelectuales cercanos a la galería o vinculados entre ellos por relaciones personales y profesionales, además de políticas– todos partidarios de la campaña por la liberación de Siqueiros. En una carta fechada el 13 de julio de 1961, Del Guercio escribe a Angélica proponiéndole organizar una exposición de pinturas y dibujos (o, más simplemente, de dibujos) realizados por David en la cárcel. La exposición no sólo tendría «una gran importancia política y moral, además de artística», sino que podría contribuir a la campaña de liberación de Siqueiros y, en cualquier caso, «volver a plantear en Europa el problema de la lucha democrática de los intelectuales y artistas progresistas de América Latina».²⁶⁴

²⁶² El grupo activo de 1961 a 1964 estaba formado por los pintores Ugo Attardi, Ennio Calabria, Fernando Farulli, Alberto Gianquinto, Piero Guccione, Renzo Vespignani y los críticos Antonio del Guercio, Dario Micacchi y Duilio Morosini.

²⁶³ Cf. Appella, G. (ed.) (2010). *La Nuova Pesa/1. Storia di una galleria. 1959-1976*. Roma: De Luca Editori.

²⁶⁴ «Nous voudrions faire à Rome, dans la galerie Nuova Pesa (qui est organisée par un progressiste de nos amis) une exposition des peintures et dessins (ou, si c'est trop compliqué, seulement les dessins) faits par David en prison. Cette exposition, qui aura une très grande importance morale et politique, ainsi qu'à artistique, devra être faite à la prochaine saison artistique, en automne. Tout sera fait très sérieusement, les œuvres seront assurées, et celles qui pourront être vendues seront vendues selon les indications que vous nous donnerez. Naturellement, nous espérons vivement que David sera bientôt libéré; mais, en tout cas, une exposition de ces œuvres sera très importante pour poser encore une fois en Europe le problème de la lutte démocratique des intellectuels et artistes progressistes de l'Amérique latine». Correspondencia de Antonio del Guercio a Angélica Arenal, Roma, 13 de julio de 1961, 1 foja - Documento mecanografiado. Expediente 225131. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

Traducción: «Nos gustaría hacer en Roma, en la galería Nuova Pesa (que organiza un amigo nuestro progresista) una exposición de las pinturas y los dibujos (o, si es demasiado complicado, sólo los dibujos) realizados por David en la cárcel. Esta exposición, que tendrá una importancia moral y política muy grande, además de artística, deberá realizarse en la próxima temporada artística, en otoño. Todo se hará con mucha seriedad, las obras estarán aseguradas, y las que se puedan vender se venderán según las indicaciones que nos den. Por supuesto, esperamos que David sea liberado pronto; pero, en cualquier caso, una exposición de estas obras será muy importante para

No hemos encontrado la respuesta de Angélica, pero lo cierto es que la exposición no se organiza en aquel momento. Sin embargo, la propuesta es renovada por Trombadori que, en una carta a Angélica fechada el 2 de mayo de 1964, escrita con el membrete de la Galería *La Nuova Pesa*, propone montar una exposición de la obra del maestro con «unas cuarenta pinturas» el siguiente mes de noviembre. Según el crítico, la exposición sería un gran éxito «político y cultural», que contribuiría a la difusión del arte y el pensamiento del artista mexicano, pero también a las acciones para su liberación.²⁶⁵ Para demostrar la dirección de la galería, la calidad de las exposiciones y su carácter internacional, Trombadori cita la exposición de Leger organizada el año anterior. La propuesta también es apoyada por Zavattini, quien, poco después, escribe a Angélica, respondiendo a una carta que le había escrito el 6 de mayo, y reitera la importancia de la exposición en *La Nuova Pesa*, pensada como una iniciativa de solidaridad para Siqueiros.²⁶⁶ Confirmando la relación consolidada con la pareja mexicana, Zavattini, en la misma carta, continúa su diálogo con Angélica sobre las iniciativas que se están poniendo en marcha en Italia para la liberación de la cárcel; se informa sobre la situación política mexicana, preocupado por el alejamiento total del país de los principios de la revolución; y le pide noticias del FEP (Frente Electoral del Pueblo).²⁶⁷ Le informa de que el comité Italia-Cuba está organizando un envío de ayuda material y moral a la isla y le recuerda el discurso de Siqueiros en 1960, cuando, sin rodeos, había identificado los posibles peligros para Cuba e indicado de dónde vendrían. La referencia a Cuba no es casual, de hecho recordamos que el encarcelamiento de Siqueiros también dependía de su apoyo manifiesto a la revolución cubana y de su oposición a las políticas estadounidenses apoyadas por el gobierno mexicano.

Angélica responde a Trombadori el 10 de junio de 1964 agradeciéndole su interés y apoyo. Siqueiros está muy interesado en la exposición en la galería, pero tendrían que posponerla hasta el año siguiente porque en ese momento sus energías se dirigen a organizar una exposición en Japón que recorrería varias ciudades durante unos tres o cuatro meses.²⁶⁸ Angélica repite lo mismo a Zavattini unos días después en una larga carta, en respuesta a la anterior del 1º de junio, en la que le había informado de las iniciativas en marcha para la liberación de Siqueiros y le agradecía la información sobre las actividades del comité Italia-

plantear de nuevo en Europa el problema de la lucha democrática de los intelectuales y artistas progresistas de América Latina».

²⁶⁵ Correspondencia de Antonello Trombadori a Angélica Arenal, Roma, Italia, 2 de mayo de 1964, 1 foja - Documento mecanografiado en hoja membretada “Galleria d’arte La Nuova Pesa”, con firma e inscripciones al pie. Expediente 15 4 51 33. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS

²⁶⁶ Correspondencia de Cesare Zavattini a Angélica Arenal, Roma, 1º de junio de 1964, 2 fojas- Documento mecanografiado. Expedientes 154514, 154515. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

²⁶⁷ El Frente Electoral del Pueblo (FEP) se funda el 19 de abril de 1963 (primera publicación de la noticia en la prensa) con la intención de formar un partido de extrema izquierda que pudiera ser una alternativa al PRI (Partido Revolucionario Institucional) y a los grupos de extrema derecha. Este nuevo grupo político se organizaba según la ley vigente para participar en las elecciones de 1964.

²⁶⁸ Carta de Angélica Arenal a Antonello Trombadori, 10 de junio de 1964. Fondo Trombadori Antonello, Expediente Cesare Zavattini, FAT I/1 b.3 n.63, 1959-1976. Archivo de la Biblioteca de la Fondazione Quadriennale di Roma.

Cuba.²⁶⁹ Los amigos de California, Suecia y otros países habían estado presionando para que se expusieran las obras de Siqueiros, pero todos habían recibido una negativa, aunque fuera temporal. A partir de ese momento, la escasa producción de David debido a las condiciones de trabajo en la cárcel y el compromiso japonés hacen imposible organizar ahora otra exposición. Angélica también responde a las preguntas sobre el FEP, que, a pesar de no haber obtenido *el registro oficial*²⁷⁰, continúa con sus actividades electorales en los distintos estados mexicanos, donde también ha postulado a conocidos intelectuales y presos políticos, incluido el propio Siqueiros. «El pueblo está con ellos», dice Angélica. También continúa el diálogo sobre Cuba, y Angélica muestra su aprobación a las acciones del comité italiano.

La Verdad, la Justicia y la Paz acabaran por imperar en el mundo, querido amigo, y entonces nos alegraremos de no haber cejado en la lucha por conseguirlos. [...] Come ve usted, aquí continuamos la lucha en diversos frentes, en favor no solo de nuestros presos políticos, sino de un mundo mejor.²⁷¹

El 13 de julio de 1964, Siqueiros sale de la cárcel y se multiplican los compromisos para terminar las obras en curso y abordar los nuevos proyectos. Lamentablemente, la exposición en *La Nuova Pesa* no se organiza, pero, como veremos, las relaciones con la galería no se interrumpen.

1.3.5 ¡Siqueiros es libre!

En julio de 1964, el presidente mexicano López Mateos concede a Siqueiros un indulto al final de su mandato. El 13 de julio, el artista, condenado a ocho años de prisión por delitos de opinión, es puesto en libertad. El indulto le es concedido tras cuatro años en prisión, de los cuales casi dos los pasa en una celda a la espera de la sentencia. El decreto firmado por el Presidente afirma que la medida de indulto se ha decidido para que el artista pueda continuar su actividad.

Las reacciones internacionales son múltiples y de gran alegría. También en Italia se multiplican los artículos que anuncian la noticia y las expresiones de estima y apoyo al artista. “Siqueiros está libre: una victoria para la cultura democrática”, titula Trombadori en *l'Unità* del 14 de julio²⁷². El crítico italiano aprovecha la ocasión de la liberación del gran maestro para una arremetida política, pero también para una proclama en defensa del «nuevo humanismo» o «nuevo realismo», del que el arte mexicano moderno es ejemplo y guía. Espera que la

²⁶⁹ Carta de Angélica Arenal a Cesare Zavattini, 20 de junio de 1964. Fondo Trombadori Antonello, Expediente Cesare Zavattini, FAT I/1 b.3 n.63, 1959-1976. Archivo de la Biblioteca de la Fondazione Quadriennale di Roma.

²⁷⁰ Para poder presentarse a las elecciones, era necesario que el FEP se convirtiera en un verdadero partido “con registro”, y para ello era necesario contar con un mínimo de 75.00 afiliados en al menos dos tercios de los estados de la República. Sin embargo, aunque la FEP logró obtener afiliaciones y recoger firmas, el registro no fue atendido por las autoridades competentes por considerar que los documentos entregados habían sido falsificados. En cambio, varios estudios demuestran que hubo una clara voluntad política de impedir que la agrupación de izquierdas se presentara a las elecciones. Cf. Pozas-Horcasitas, R. (2009). “Elección presidencial y reproducción del régimen político en 1964”. *Secuencia*, agosto de 2009. DOI: 10.18234/secuencia.v0i74.1078. https://www.researchgate.net/publication/292077199_Eleccion_presidencial_y_reproduccion_del_regimen_politico_en_1964.

²⁷¹ Carta de Angélica Arenal a Cesare Zavattini, 20 de junio de 1964. Fondo Trombadori Antonello, expediente Cesare Zavattini, FAT I/1 b.3 n.63, 1959-1976. Archivo della Biblioteca della Fondazione Quadriennale di Roma.

²⁷² A. Trombadori, “Siqueiros è libero: una vittoria della cultura democratica”, *l'Unità*, 14 de julio de 1964, p. 3.

liberación de Siqueiros sea una señal de aislamiento y debilitamiento de las fuerzas reaccionarias, tanto mexicanas como internacionales, que querían golpearlo a la vez como opositor político y como intelectual de vanguardia, «defensor de un arte y una cultura modernos profundamente inspirados en un gran compromiso civil, poético y revolucionario». Con él, también querían golpear aquellas energías positivas nacidas de la revolución cubana que podrían haber constituido un polo de atracción para la juventud y los intelectuales de vanguardia de América Latina y del mundo entero. «Un gesto típico de carácter oscurantista y fascista», escribe. Al mismo tiempo, acusa a esa parte del mundo artístico occidental, europeo y norteamericano, que ha dedicado pocos esfuerzos a la defensa de uno de los grandes maestros del arte moderno, castigado por sus ideas y sus acciones de lucha. En el plano artístico, Trombadori identifica las características de la revolución pictórica mexicana en la unión de los más antiguos valores nacionales —«funcionales a la lucha contra la colonización de la cultura»— con las instancias renovadoras de la concepción marxista de la sociedad y con el espíritu de la vanguardia. Estos ingredientes están en la base de la instancia de renovación de los maestros mexicanos, que han propuesto un arte público y «humanista», definido así «por su capacidad de reproponer todos los contenidos fundamentales de la existencia humana». Además, Trombadori, llevando agua a su molino, subraya cómo los muralistas mexicanos, y Siqueiros en particular, demuestran que una auténtica revolución cultural y estética no puede prescindir de una profunda revolución moral arraigada en una renovación orgánica de la relación artista-sociedad.

El 27 de agosto, Del Guercio escribe a Siqueiros²⁷³ para felicitarle por su liberación y ponerle al corriente de la situación del movimiento italiano. Los acontecimientos de 1956 han puesto al Partido Comunista, incluso en Italia, en una gran crisis, pero el movimiento sigue siendo fuerte. El funeral de Togliatti ha dejado muchas cosas claras y se sigue avanzando por el buen camino. La carta es también una oportunidad para alejar el recuerdo del encarcelamiento y mirar hacia adelante, pensando en nuevos proyectos y nuevas luchas. En particular, Del Guercio pide a Siqueiros que colabore con él y con los demás críticos italianos en la lucha contra el arte informalista estadounidense y la penetración del Arte Pop en Italia, que también se lleva a cabo gracias a sus artículos en las páginas de *Rinascita*. El documento se cierra con una invitación: los compañeros italianos esperan a Siqueiros con los brazos abiertos.

De hecho, Siqueiros no tardará en llegar a Italia, inaugurando una temporada de viajes por Europa que le llevará a la península con frecuencia y reforzará su relación con los artistas e intelectuales que, durante la campaña por su liberación, le habían mostrado su apoyo incondicional. Así comienza el periodo de mayor presencia de Siqueiros en Italia, que dejará una huella indeleble, un verdadero legado.

Parte 1, Capítulo 4 - Los años sesenta tras la salida de la cárcel: un nuevo comienzo

1.4.1 El viaje a Italia después de la liberación: abril-mayo de 1965

²⁷³ Correspondencia de Antonio Del Guercio a David Alfaro Siqueiros, Roma, 27 de agosto de 1964, 2 fojas - Documento mecanografiado, en francés. Expediente ¿? INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

El 26 de septiembre de 1964, *L'Unità* publica una carta de Siqueiros dirigida a sus camaradas italianos con saludos y agradecimientos por los actos de solidaridad, enviada al periódico (o a la sede del partido) al día siguiente de su salida de la cárcel.²⁷⁴

A los comunistas de Italia. En el momento de mi liberación, deseo expresar públicamente mi agradecimiento al Partido Comunista Italiano por la excepcional e incansable acción de solidaridad que ha mantenido durante los cuatro largos años de mi encarcelamiento, como presunto delincuente de la disolución social, solidaridad que se extendió a los heroicos trabajadores ferroviarios encarcelados, animadores de los grandes movimientos sindicales de 1959. Esta conmovedora expresión de reconocimiento por mi parte pretende también expresar mi entusiasmo por las sólidas y ejemplares posiciones de lucha del Partido Comunista Italiano en este preciso momento de crecimiento comunista en todo el mundo. Los compañeros comunistas italianos reciben, con mi abrazo fraternal, el saludo de todos los presos políticos mexicanos que están seguros de que renovarán la lucha para obtener su pronta liberación.

México, agosto de 1964. David Alfaro Siqueiros.

El 6 de diciembre de 1964, Renato Sandri, miembro del Comité Central del PCI y diputado del Parlamento italiano, escribe a Siqueiros en español, con membrete de la Cámara de Diputados, para organizar su llegada a Italia a finales de año.²⁷⁵ Sandri había visitado México en julio de 1964 en el marco de un viaje institucional a varios países de América Latina y había conocido al artista que acababa de salir de la cárcel.²⁷⁶ El reciente encuentro justifica probablemente su papel de intermediario en la organización del nuevo viaje de Siqueiros a Italia, que debía tener lugar en torno a la fecha de su cumpleaños, el 29 de diciembre. La confirmación de la llegada del maestro a Roma procede de Vidali, que siempre está en estrecho contacto con Siqueiros. Sandri, junto con Rossana Rossanda, responsable de la Comisión Cultural del PCI, propone organizar una reunión con intelectuales y políticos para recibir al maestro mexicano y le informa del programa. En la carta citada, Sandri reporta las palabras de Togliatti para Siqueiros: «El PCI te recibirá y te saludará como a un camarada que ha honrado al movimiento comunista mundial».

²⁷⁴ “Il saluto di Siqueiros ai comunisti italiani”. *l'Unità*, 26 de septiembre de 1964, p. 6. El subtítulo del artículo dice: «El gran pintor David Alfaro Siqueiros nos envió esta carta al salir de la cárcel. Estos días, una exposición de cuadros de caballete pintados en la cárcel está teniendo un gran éxito en Ciudad de México. Siqueiros se dispone a volver a trabajar para terminar las pinturas murales que quedaron inconclusas».

²⁷⁵ Correspondencia de Renato Sandri a David Alfaro Siqueiros, Roma, Italia, 6 de diciembre de 1964, 1 foja - Documento mecanografiado en hoja membretada (Camera dei Deputati). Expediente 15 4 51 8. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

²⁷⁶ “Viaggio di studio di Sandri in America Latina”. *l'Unità*, 23 de julio de 1964, p. 13. Renato Sandri, que formaba parte de la Comisión de Asuntos Exteriores de la Cámara de Diputados, visitó varios países latinoamericanos en julio de 1964 para estudiar los problemas de la emigración italiana y el estado de las relaciones con Italia, donde se reunió con numerosos dirigentes de los partidos comunistas locales. En México llevó los saludos de los comunistas italianos a Siqueiros, que acababa de salir de la cárcel, saludos que fueron correspondidos con gran gratitud por el artista.



Fig. 18 David Alfaro Siqueiros durante su visita a Italia en compañía de Carlo Levi, 1965. Autor no identificado. Fotografía, plata sobre gelatina. Registro: AAA 4759. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

Fig. 19 David Alfaro Siqueiros con Carlo Levi y Cesare Zavattini, durante el viaje de Siqueiros a Roma, con ocasión del vigésimo aniversario de la victoria del pueblo italiano sobre el fascismo, 1965. Autor no identificado. Fotografía, plata sobre gelatina. Registro: AAA 4763. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

La ausencia de documentación sobre el viaje de diciembre de 1964 nos lleva a la hipótesis de que ha sido aplazado probablemente debido a la mala salud del maestro, como se desprende de una carta de Sandri fechada el 5 de marzo de 1965.²⁷⁷ A cambio, el maestro llega al aeropuerto de Roma el 1º de abril de 1965, en compañía de Angélica, con el objetivo de agradecer la solidaridad de los italianos y restablecer el diálogo abierto con Italia, interrumpido bruscamente por su detención. Le saludan Guttuso y otros amigos y admiradores, como Carlo Levi, Vidali, Zavattini, Marino Mazzacurati, Trombadori, Del Guercio, Silvio Benedetto, Giovanni Angella y Duilio Morosini, por citar sólo algunos nombres, varios de los cuales son ya conocidos por su relación con Siqueiros. También están presentes el director de la Galería *La Nuova Pesa*, Fernando Terenzi, Rossana Rossanda y Filippo Maone por la sección cultural del PCI, Franco Ferri por el Instituto Gramsci, Arminio Savioli por *l'Unità*.²⁷⁸ El programa italiano incluye la participación en las celebraciones del 20º aniversario de la Resistencia en Pisa²⁷⁹, encuentros políticos, con miembros del PCI, y culturales, con pintores, directores, guionistas de cine, críticos de arte, así como visitas a exposiciones y museos, empezando por la Capilla Sixtina. El 7 de abril, Siqueiros, presentado por Levi y De Micheli, interviene en la *Casa de la Cultura* de Via della Colonna Antonina, donde se debaten temas artísticos y políticos.²⁸⁰

²⁷⁷ Correspondencia de Renato Sandri a David Alfaro Siqueiros, Roma, Italia, 5 de marzo de 1965, 1 foja - Documento mecanografiado en hoja membretada (Camera dei Deputati). Expediente 3 1 270 4. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT.

²⁷⁸ "Siqueiros a Roma". *l'Unità*, 2 de abril de 1965, p. 3.

²⁷⁹ Un artículo de *l'Unità* del 5 de abril de 1965 (p. 3) afirma que Siqueiros no pudo asistir al acto, pero se le menciona en los discursos desde el escenario de Mario Alicata y Achille Occhetto, que hablan de la aportación de sangre de los comunistas a la Resistencia y de la necesaria solidaridad con los movimientos de liberación de todo el mundo; saludan a los partisanos de Vietnam del Sur, a los antifascistas españoles, a los combatientes del Congo y a los de América Latina, enviando un caluroso saludo a Siqueiros.

²⁸⁰ "Siqueiros nella Casa alla Cultura", *l'Unità*, 6 de abril de 1965, p. 3.

El contenido del encuentro se recoge en un artículo firmado por Arminio Savioli²⁸¹ con el título: “Homenaje a Siqueiros. Así es como veo la función del pintor en la sociedad”. El texto va acompañado de una fotografía que muestra a Siqueiros junto a Carlo Levi durante la presentación. El vestíbulo de la *Casa de la Cultura* está lleno. Asisten artistas, intelectuales, estudiantes (incluso extranjeros), diplomáticos. Interviene Levi, que califica a Siqueiros de «clásico» desde el punto de vista artístico, en el sentido renacentista de la palabra, pero también de «creador de civilización», «protagonista de una revolución social, política y cultural, de un nuevo momento de la civilización mexicana y universal». De Micheli, por su parte, presenta la vida y la obra del pintor con amplios datos y un agudo espíritu crítico, lo sitúa dentro de la historia del movimiento muralista mexicano y aclara la intención de la pintura mural como herramienta en manos del pueblo. En el manuscrito conservado en el Fondo Mario y Ada De Micheli de la Universidad de Bérgamo²⁸² que contiene, según nuestra atribución²⁸³, los apuntes de De Micheli para esta presentación, podemos observar que el crítico milanés reitera muchos de los conceptos que ya había elaborado y propuesto en su artículo de 1951 –escrito con motivo de su encuentro con Siqueiros en Génova (cf. 1.2.1)– como se desprende de los recortes del artículo pegados físicamente en las hojas del manuscrito. Añade, sin embargo, un análisis mucho más profundo y consciente de las propuestas poéticas de Siqueiros en cuanto a las opciones técnicas, el estilo y su visión del arte, que retomará en artículos posteriores y, sobre todo, en el texto para la monografía de 1968 (cf. 1.4.6). En particular, presenta a Siqueiros como iniciador y continuador del realismo moderno, capaz de reelaborar todas las experiencias de las vanguardias, desde el expresionismo hasta el futurismo, desde el cubismo hasta el surrealismo, participando así plenamente en el proceso de la cultura figurativa contemporánea. Destaca su concepción del espectador activo para el que es necesaria una composición dinámica, donde, sin embargo, el dinamismo no se entiende «en el sentido positivista del futurismo, sino que es un dinamismo emocional, ideológico-expresivo, que incluye al espectador no sólo en el movimiento constructivo de la obra, sino en la activación del pathos». Además, destaca la teorización de Siqueiros sobre la inserción de la pintura en el espacio arquitectónico y su predilección por la pintura mural al aire libre, de la que pueden disfrutar más personas, lo que obliga a investigar y experimentar con nuevos materiales. Buscando una síntesis, De Micheli concluye con un paralelismo: «En más de un aspecto, se puede decir que ha creado un equivalente pictórico de la poesía de Majakovsky: el ímpetu, la elocuencia, la pasión ideológica, la vehemencia de las imágenes, el uso de muchos procedimientos de vanguardia».

Durante el encuentro en Roma, De Micheli, a petición explícita de Siqueiros, lee también la conocida carta a sus colegas soviéticos de octubre de 1955 («en realidad un ensayo crítico desafiante», dice Savioli en el artículo) y reeditada en Italia por *Mondo Nuovo* el 14 de abril de 1963. María Teresa León, esposa de Rafael Alberti, lee un poema dedicado por el poeta

²⁸¹ Savioli, A. (1965). “Omaggio a Siqueiros – Ecco come vedo il ruolo del pittore nella società”. *l'Unità*, 8 de abril de 1965, p. 3. Fotografía en la que se ve a David Alfaro Siqueiros durante la reunión, flanqueado por Carlo Levi.

²⁸² Borrador de manuscrito de Mario De Micheli para una conferencia sobre Siqueiros, sin fecha, 16 papeles. Universidad de Bérgamo, Fondo Mario y Ada De Micheli, Serie 3, Subserie 2, b5, f19.

²⁸³ Las hojas manuscritas comienzan y terminan con un saludo a Siqueiros, finalmente libre tras sus años de prisión y acogido en Italia por los amigos y colegas que le apoyaron. Esto, junto con la correspondencia con el artículo de Savioli citado anteriormente con respecto a los temas que De Micheli abordó, nos parece razón suficiente para relacionar las notas con la presentación romana en la Casa della cultura el 7 de abril de 1965.

español a su amigo en la cárcel. A continuación se proyecta un documental de Angella y Duilio Morosini dedicado a la obra del maestro mexicano.

El discurso final de Siqueiros comienza agradeciendo la solidaridad italiana que había contribuido a su liberación y la necesidad de seguir luchando por la liberación de sus compañeros, aún injustamente encarcelados por motivos políticos. Volviendo a las cuestiones puramente artísticas, reitera el papel de la pintura italiana en el nacimiento del muralismo, pero subraya la necesidad, incluso para los pintores italianos contemporáneos, de dedicarse a los temas políticos y de acercarse al pueblo, ayudándole a realizar sus reivindicaciones, para servir a la clase obrera de una manera más amplia y completa. Sin embargo, aclara que lo suyo no es un dictado, sino una invitación a debatir, a confrontar.

En los mismos días, Darío Micacchi consigue concretar una breve entrevista con Siqueiros, al que califica de «constructor de una nueva plástica».²⁸⁴

Tuve la suerte y la emoción de conocer a Siqueiros en una inolvidable y demasiado breve hora robada al torbellino de sus encuentros romanos. Le escuché: ni una palabra sobre sus cuatro años de cárcel, pero sí una voluntad de conocer y comprender el trabajo y las ideas de los demás. [...] También se puede estar en desacuerdo con él, pero cuando habla de esa manera implacable suya que siempre devuelve el discurso a la sociedad burguesa y su degradación del arte a la mercancía, uno siente con profunda emoción cuánta historia de nuestro siglo lleva dentro este gran camarada y cuán universal es su posición y su lucha como artista revolucionario. Miré un centenar de reproducciones de 400 cuadros de caballete pintados en la cárcel: ideas grandes, dinámicas y monumentales en superficies pequeñas.²⁸⁵

Micacchi procede a una reconstrucción bastante detallada de la biografía del pintor. Cuenta su encuentro con la pintura italiana durante su viaje de formación en 1919, cuando Siqueiros recibe varios estímulos: le llaman la atención Mantegna, Paolo Uccello, Benozzo Gozzoli y Masaccio; se interesa por el dinamismo de la pintura futurista; se fija en la metafísica de Carrà y De Chirico, donde reconoce una fuerte revalorización de los valores plásticos. Luego habla del manifiesto de Barcelona, del nacimiento del muralismo, de los viajes del pintor y de sus obras, y de la aventura española. Para terminar, se detiene en los nuevos experimentos técnicos y formales de Siqueiros, al que llama «el pintor comunista y revolucionario que abrió posibilidades inéditas a la nueva pintura realista». En la misma página, en un recuadro, aparece una foto de Siqueiros con Luigi Longo, Secretario General del PCI, quien entrega al camarada mexicano una medalla de oro de las brigadas partisanas *Garibaldi* acuñada con motivo del 20º Aniversario de la Liberación del nazifascismo junto con una colección de reproducciones de dibujos y pinturas dedicadas a la Resistencia italiana.²⁸⁶

Por lo que se desprende de los textos reseñados, existe una gran atención hacia Siqueiros, pero se concentra sobre todo en los círculos relacionados con el PCI o en el entorno

²⁸⁴ “David Alfaro Siqueiros costruttore di una nuova arte plastica”. *l'Unità*, 7 de abril de 1965, p. 3. El pie de foto dice: «Nacimiento del fascismo (piroxilina 1939), Sindicato Nacional de Trabajadores Eléctricos, Ciudad de México».

²⁸⁵ Ibid.

²⁸⁶ En la ceremonia celebrada el 6 de abril de 1965 en la sede ejecutiva del PCI están presentes: Giancarlo Pajetta, Mario Alicata, Alessandro Natta, Enrico Berlinguer, Vittorio Vidali, Renato Sandri, Giuliano Paletta, Rossana Rossanda, Achille Occhetto, Sergio Segre.

cultural de izquierdas. Sin embargo, a diferencia de los viajes anteriores o de los años cincuenta en general, ahora se conoce mejor la historia del muralismo y la obra de Siqueiros. Los italianos están mejor preparados, hay más fuentes y hay un interés más consciente y crítico. Este interés se manifiesta, en los años siguientes, con la organización de exposiciones y la publicación de una serie de textos sobre el tema.

A principios de mayo, antes de volver a casa, encontramos a la pareja mexicana en Sicilia. En Catania, son huéspedes del grabador Nino Cordio, visitan museos y dan una vuelta al Etna: «esta isla es maravillosa, hay muchas cosas parecidas a México».²⁸⁷ ¿Cómo negarlo?



Fig. 20 y 21 Angélica Arenal y David Alfaro Siqueiros durante su visita al Valle de los Templos, Sicilia, Italia, 1965. Autor no identificado. Fotografía, plata sobre gelatina. Registros AAA 4745/6. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

A mediados de mayo, Siqueiros ya está trabajando en la finalización del mural del Castillo de Chapultepec y Angélica escribe a sus amigos italianos para agradecerles su hospitalidad. La carta a Renato Sandri del 13 de mayo de 1965 se refiere a la posibilidad de que Siqueiros pinte un mural en Roma. Angélica escribe: «Claro está que yo no quito el dedo del renglón sobre la posibilidad de que David realice una obra mural en Roma, en equipo con pintores jóvenes italianos, pues creo que esto sería de gran utilidad, con todo y lo modesto de su aporte -diría David- para impulsar un arte muralista en ese país que fuera fuente universal del arte de la pintura en el pasado».²⁸⁸ En la misma carta, agradece a David el envío del número del 1º de mayo de 1965 de *Rinascita* que contiene un suplemento especial sobre Siqueiros.²⁸⁹

Rinascita «ofrece a sus lectores, en el día más querido por los trabajadores», el 1º de mayo, cuatro cuadros de Siqueiros y dos artículos de Del Guercio y Ottavio Cecchi, con la intención de recordar su reciente estancia en Italia y honrar al gran pintor que, desde hace más de medio siglo, «lucha con su arte y su ejemplo, por la libertad y la justicia de su pueblo y de todos los pueblos». El espacio dedicado a las imágenes y aquello dedicado a las palabras se reparten por igual: ambos lenguajes se convierten en protagonistas de la comunicación con el objetivo de estimular la curiosidad del lector y aumentar el conocimiento de la historia biográfica y artística del mexicano. El mural del Palacio de Bellas Artes, *Cuauhtémoc*

²⁸⁷ “Catania: Siqueiros incantato dalle bellezze della Sicilia”. *l'Unità*, 5 de mayo de 1965, p. 4.

²⁸⁸ Correspondencia de Angélica Arenal a Renato Sandri, México, D.F., 13 de mayo de 1965, 1 foja. Documento mecanografiado. Expediente 3 1 270 3. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

²⁸⁹ “Siqueiros”. *Rinascita*, 1º de mayo de 1965, p. 17-20.

<https://www.bibliotecaginobianco.it/?e=flip&id=36&t=elenco-flipping-Rinascita>

resucitado, se publica en la primera página, seguido de la escultura policromada integrada en el cuadro *Cuauhtémoc contra el mito*, en la segunda, y del estudio de composición espacial para la pintura mural *Muerte al invasor*, realizada en Chile, que ocupa la tercera página. Para concluir el suplemento, se publica un detalle del cuadro *Patricios y patricidas*, realizado en la escalera monumental de la ex Aduana en la Ciudad de México y aún no terminado. Además del tema y la ubicación, en los pies de foto se indican la medidas de los murales en metros.²⁹⁰



Fig. 22 “Siqueiros”. *Rinascita*, 1º de mayo de 1965. <https://www.bibliotecaginobianco.it/flip/RIN/22/1800/>

²⁹⁰ Las leyendas dicen: «Cuauhtémoc resucitado. Estudio de temas. Pintura mural realizada en el Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México. Consta de dos paneles de 40 metros cuadrados cada uno»; «Cuauhtémoc contra el Mito, detalle - escultura en piedra policromada que forma parte de una gran pintura mural de 75 metros cuadrados, ejecutada en 1944»; «Estudio de composición espacial para la pintura mural Muerte al Invasor ejecutada de 1941 a 1942 en la biblioteca de la Escuela México de Chillán (Chile). La pintura ejecutada en tres paredes y en el techo cubre aproximadamente 200 metros cuadrados»; «Patriotas y enemigos de la patria. Detalle de Imperialismo y Feudalismo. Pintura mural de 360 metros cuadrados».

El artículo de Del Guercio, *Los muros de México* (p. 18 y 19), demuestra un buen conocimiento de la obra de Siqueiros y la voluntad de iniciar una reflexión crítica sobre los aspectos formales y materiales de la producción del maestro. Comienza con una anécdota personal, relatando el encuentro de tres críticos de arte que, en una tarde de abril durante la estancia de Siqueiros en Roma, se habían reunido para ver *las transparencias* (probablemente se refiere a diapositivas) de un centenar de obras que el maestro había creado en la cárcel. Siqueiros había mostrado su preocupación en aquella ocasión, temiendo que su producción de pequeño formato hubiera distraído a los críticos de su verdadera labor como pintor muralista que sólo las condiciones externas habían «reducido» a pintor de caballete. Para él, es importante que todo el asunto de la pintura mexicana posrevolucionaria se vea como una experiencia vinculada a la cuestión del arte mural, del arte público, y que se evalúe a través de esta lente. «Si un mural», dice Siqueiros, «no es la ampliación mecánica de un cuadro de caballete, su interpretación crítica debe utilizar herramientas diferentes a las habituales». De hecho, reconoce Del Guercio, la «potenciación de la expresividad» inherente a la creación de grandes murales puede constituir la guía crítica más segura para cualquier intento crítico de situar esta experiencia en el ámbito del arte contemporáneo, «aún por hacer a nivel científico serio». El artículo también hace referencia a la revolución mexicana que había empujado a los artistas a socializar la cultura y el arte, escapando de la lógica del mercado capitalista y superando la necesidad de la obra original, única e irreplicable que, como propiedad privada, se convierte en «embargable» entre las cuatro paredes del hogar burgués y se reduce a un fetiche.

Insuficiente e incluso socialmente *peligrosa*, la pintura de caballete debía ser sustituida [...] por una especie de superpintura, de pintura reforzada en calidad y función, y liberada de la coacción de la propiedad, es decir, del fetiche de la mercancía. Pero este concepto de realzar la pintura, de político y social se convierte en expresivo; y aquí está el papel de esas tres grandes personalidades de Orozco, Rivera y Siqueiros, gracias a las cuales esta experiencia se convierte de una atrevida y discutible hipótesis ideológico-cultural, en un hecho artístico concreto de alcance internacional.

A continuación, Del Guercio propone un análisis de la pintura de Siqueiros desde su encuentro con las vanguardias en París en 1919, pasando por la superación de su «fase experimental» (como el propio Siqueiros define su producción de los años veinte y treinta), hasta sus últimos resultados, considerados no definitivos, pero pertenecientes a una fase de madurez. Siqueiros había llegado a París en un momento en el que ya se habían producido los hechos esenciales de las convulsiones de la plástica europea (el cubismo sobre todo). En realidad se sentía «*un postero*», perteneciente a una fase cultural más avanzada, en la que, habiendo «adquirido la libertad expresiva conquistada por las vanguardias históricas europeas», podía ir más allá, reelaborando los estímulos de la vanguardia en un lenguaje funcional a la eficacia de la nueva pintura mural mexicana:

Las realizaciones de las grandes vanguardias europeas son liberadoras en la medida en que no llegan como *frontera final* y sobre todo como preceptos formales; son medios nuevos, componibles con otros medios, de orígenes culturales, locales e históricos diferentes, cada uno de los cuales debe ser filtrado, seleccionado, revisado, integrado y transformado según el hilo de un discurso que pretende ser autónomo en la medida en que es revolucionario.

La superación del modelo europeo y la modernidad de la propuesta del maestro mexicano pasan también por la experimentación técnica que llevará a Siqueiros a utilizar, a partir de 1933, la piroxilina, las siliconas y los acrilatos, resolviendo así cuestiones prácticas, ligadas a la rapidez de ejecución, pero también puramente formales. Como en el cuadro *Explosión en la ciudad*

(1935) donde el material participa, junto con la forma, participa en la construcción del concepto, traduce la idea y comunica.



Fig. 23 D.A.Siqueiros, *Explosión en la ciudad*, 1935, piroxilina sobre madera comprimida, 76,4x61 cm, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil.

A partir de *Retrato de la burguesía* (1939-1940), en el Sindicato Mexicano de Electricistas en la Ciudad de México, luego con el mural chileno *Muerte al invasor* (1942) y con *Alegoría de la igualdad y confraternidad de las razas blanca y negra* en Cuba (1943), Siqueiros pasa definitivamente a las estructuras compositivas innovadoras, creando, «mediante un movimiento orgánico de las formas», un espacio complejo; culminando en *Cuauhtémoc contra el mito* (1944) donde utiliza superficies parabólicas que «enriquecen el ritmo de la composición y multiplican los efectos de perspectiva». Los murales de la Universidad (1952-56), del Teatro Jorge Negrete (1959), de la Ex Aduana de Santo Domingo (1945-66) y del Castillo de Chapultepec (1957 y 1966) –estos dos últimos inconclusos en 1965 debido al encarcelamiento– «atestiguan un rico desarrollo en la dirección de un nuevo sentido del espacio»:

Siqueiros sigue siendo uno de los más aventureros buscadores de formas y herramientas del arte contemporáneo internacional. [...] Si he insistido en el tema del espacio en la pintura, es porque creo que en ese tema, su carga de innovación expresiva encarna altamente su propia idea de contenido revolucionario.

Siempre en *Rinascita*, Ottavio Cecchi (p. 19 y 20), en un artículo menos científico y más divulgativo, cuenta la llegada de Siqueiros y Angélica a la redacción del periódico, relata la emoción del encuentro y las palabras del gran maestro:

Se sienta y habla: de México, de España, de pintura. Hablamos toda la noche, durante horas. Es polémico. Todavía sientes el corazón del chico que salió a la calle con los estudiantes en el 1911, y te das cuenta de que las palabras que dijo hace treinta años todavía significan

algo para él: a costa de perder momentáneamente el ejercicio o la gimnasia profesional propia del artista-pintor de orientación realista-socialista, es necesario revigorizarse periódicamente en la acción militar.

Para Siqueiros, la vida del revolucionario es una sola con la vida del artista. El autor del artículo se centra en la convergencia y el entrelazamiento de la acción política y la pintura, dando cuenta de las principales acciones del revolucionario-pintor y del nacimiento del muralismo, cuando termina la época del artista bohemio y comienza la del ciudadano-artista, «que hace una pintura pública de y para los que pasan, de los que se detienen en las aulas donde se agolpa la gente, camina o se entretiene en la calle». Cecchi tampoco se olvida de destacar el compromiso de *Rinascita* en la primera mitad de los años sesenta, cuando se publican fotos de las obras, llamamientos y cartas para contribuir a la campaña de solidaridad para la liberación del artista de la cárcel.

Tras analizar el suplemento de *Rinascita* –que nos da una medida del interés por la pintura de Siqueiros y su vida como revolucionario y militante– volvemos a los intercambios de correspondencia, que sirven para poner de manifiesto la calidad de las relaciones del maestro mexicano con los intelectuales italianos, a menudo a través de su esposa. El 14 de junio de 1965, Angélica escribe a Zavattini relatando las dificultades de Siqueiros para trabajar en Chapultepec, tanto por el cansancio físico que padece, pero sobre todo porque después de la interrupción de cinco años debido a su encarcelamiento, siente que debe responder a diversas inquietudes creativas. Le agradece la magnífica cena de abril en Roma y le pide que se ponga en contacto con el editor Alberto Mondadori, que había mostrado su entusiasmo por la posibilidad de publicar una monografía sobre Siqueiros.²⁹¹ Este proyecto editorial no tiene continuidad, pero, en los años siguientes, Fratelli Fabbri Editori publicará un número de *I Maestri del Colore* dedicado al pintor (1966)²⁹² y la conocida monografía *Siqueiros* (1968), ambas editadas por Mario de Micheli.²⁹³

1.4.2 Carlo Quattrucci en el equipo de Siqueiros: México como experiencia transformadora

En estas páginas nos hemos referido al trabajo en equipo que Siqueiros promueve tanto por razones programáticas y políticas –vinculadas a una idea de arte colectivo– como por razones prácticas, para poder completar el trabajo de tantas obras abiertas, donde se necesitan varias manos para pintar muchos metros cuadrados de muros. En la formación de su equipo también interviene otro componente, que tiene que ver con su papel de maestro y su deseo y placer de compartir sus proyectos e ideas con jóvenes pintores de todo el mundo, dejando una huella, un

²⁹¹ Correspondencia de Angélica Arenal a Cesare Zavattini sobre el trabajo mural de Siqueiros en el Castillo de Chapultepec y agradeciendo la comida que les brindó durante su estancia en Roma, México, D.F., 14 de junio de 1965, 1 foja - Documento mecanografiado (copia de original), inglés. Expediente 3 1 258 1. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

²⁹² De Micheli, M. (1966). “D. A. Siqueiros”. *I maestri del colore*. Milán: Fratelli Fabbri Editori. La publicación del número sobre Siqueiros en la serie de la editorial Fabbri no incluía una campaña fotográfica específica. De hecho, en su carta del 18 de octubre de 1966 escribía a Siqueiros que el dossier sobre su obra en *I maestri del colore* estaba paralizado porque el editor sudamericano (¿?) no enviaba las imágenes necesarias para terminarlo y le pedía que lo solicitara.

²⁹³ De Micheli, M. (1968). *Siqueiros*. Milán: Fabbri Editori. La monografía se reeditó con cambios y adiciones en Estados Unidos en 1970 y en México en 1985.

legado. Al equipo de Siqueiros, siempre cambiante, aunque con algunos puntos fijos, se une en marzo de 1966 Carlo Quattrucci.²⁹⁴ El pintor italiano permanece en México durante seis meses, trabajando en los murales de la Ex Aduana de Santo Domingo y el Castillo de Chapultepec, guiado sobre todo por Mario Orozco Rivera, con quien entabla una profunda amistad que durará años.²⁹⁵

Hemos podido reconstruir a grandes rasgos los motivos de la llegada de Quattrucci a México y los resultados de su viaje gracias a largas entrevistas con la hija del pintor, Tiziana, y al encuentro con su primera esposa, Gianna Simeoni, testigo directo de la experiencia mexicana y de sus consecuencias, así como participante activa en la ordenación de los materiales del Archivo Quattrucci. Junto a los testimonios directos, nos hemos servidos de la correspondencia entre Quattrucci, Angélica Arenal, Siqueiros, su secretaria Ruth Solís y Mario Orozco Rivera, identificada en el CIDS; y de los documentos (cartas, catálogos, notas, etc.) conservados en el Archivo Quattrucci. Este último, que está en proceso de reorganización, conserva los materiales documentales y las obras que permanecen en la familia del artista. Algunos de los materiales pueden consultarse directamente en el sitio web mantenido por Tiziana²⁹⁶, otros pueden solicitarse poniéndose en contacto directamente con el archivo.²⁹⁷

Siqueiros, recién salido de la cárcel y agobiado por la gran cantidad de trabajo, busca pintores para su equipo y decide recurrir al crítico italiano Antonello Trombadori, quien identifica a Carlo Quattrucci como el artista adecuado para participar en esta experiencia.

No fue casualidad que en 1965 señalara, a David Alfaro Siqueiros, a Carlo Quattrucci como uno de sus ayudantes en el equipo internacional para los “murales” de Cuernavaca, Chapultepec y la “ex Aduana”. Pensé en su nombre durante mucho tiempo antes de decidirlo. Entre los pintores más jóvenes con los que estaba familiarizado en cuanto a problemas figurativos e intenciones morales, Carlo Quattrucci era el más adecuado, no sólo por su valiente disposición a lo nuevo, sino también por su manera de reproponer la exigencia ideal del “realismo”, ampliando y al mismo tiempo no deformando sus connotaciones históricas modernas. David Alfaro Siqueiros sabía que la pregunta dirigida a mí recibiría una respuesta no burocrática. La amistad y el aprecio que surgieron entre Siqueiros y Quattrucci confirmaron la bondad de la elección precisamente por la aportación creativa que Quattrucci aportó a la empresa.²⁹⁸

El joven Quattrucci, sin embargo, no tenía medios para realizar el viaje y su amiga Simona Marchini, vinculada a la galería *La Nuova Pesa* –que ya había tenido tratos con Siqueiros y cuya orientación cercana al realismo y interés por la promoción de jóvenes pintores figurativos y comprometidos conocemos– decide apadrinarlo, organizando una cena a la que invita a

²⁹⁴ Véase Guadarrama Peña, G. (2010), nota 315, p.238. «En 1966 se incorporaron los escultores Socorro Ramírez, Luis Arenal, Armando Ortega, el israelí Abdir Asbalón, Gelsen Gas y Enrique Cordero. Los pintores Marion Begelow, estadounidense; el italiano Carlo Quattrucci, Fernando Sánchez y el fundador y herrero Francisco Salgado».

²⁹⁵ La amistad entre Quattrucci, Mario Orozco Rivera y su esposa Cristina está atestiguada por una rica correspondencia conservada en el *Archivo Quattrucci*.

²⁹⁶ <https://www.carloquattrucci.it/>

²⁹⁷ tiziana4ucci@gmail.com; info@carloquattrucci.it

²⁹⁸ Trombadori, A. (1983). “Dal Messico, con *fantarealismo*”. *L'Europeo*, 14 de febrero de 1983. <https://www.carloquattrucci.it/media.html>

pintores, críticos y actores para recaudar el dinero del vuelo. Entre los documentos del CIDS, hemos encontrado un telegrama fechado el 19 de febrero de 1966 de Ernesto Treccani, pintor y amigo de Quattrucci, que, en respuesta a una solicitud de Angélica del 20 de enero, comunicaba la voluntad del pintor italiano de ir a México.²⁹⁹ Además, el 8 de marzo, poco antes de la llegada de Quattrucci a México, Angélica recibe una carta de Guttuso recomendando al joven colega.³⁰⁰

Franco Simongini, en un artículo del 21 de febrero de 1980 en el *Corriere della Sera*, una especie de breve resumen de la vida del pintor, recoge sus palabras sobre el inicio de la experiencia mexicana:

He viajado por el mundo en los lugares más insospechados, desde Sudamérica hasta Siberia, pero los lugares que más conozco y en los que he vivido durante ciertos periodos son México y Rusia, concretamente Moscú. [...] Mi primera emigración real fue por invitación del crítico Antonello Trombadori, que me propuso ir a México durante dos años. Una colecta entre colegas me consiguió un billete de ida a Ciudad de México con escalas en París y Nueva York: así fue como aterricé en los brazos de David Alfaro Siqueiros. ¿Por qué Siqueiros? Porque el célebre pintor mexicano pidió a Guttuso el nombre de un joven artista italiano dispuesto a colaborar como aprendiz, junto a colegas de todo el mundo, en la realización de una pintura mural faraónica que fuera su canto del cisne en Cuernavaca. Guttuso se dirigió a Trombadori, que le hizo la propuesta.³⁰¹

El artista relata su estancia en un artículo publicado en *l'Unità* el 31 de diciembre de 1966: “Seis meses de trabajo en México con David Alfaro Siqueiros”.³⁰² La ocasión de la publicación del artículo, varios meses después del viaje del pintor a México, está probablemente relacionada con la presencia de Siqueiros en Italia, que se encontraba en Roma en ese momento (cf. 1.4.1) El artículo recupera la atmósfera de los sitios mexicanos, repite algunos temas clave de la narrativa de Siqueiros, como las cuestiones técnicas y estilísticas queridas por el pintor, pero también abre una reflexión sobre el papel del muralismo en México en aquellos años, que, como veremos, da a Quattrucci la oportunidad de abrir un diálogo con sus colegas italianos.

Quattrucci llega a México el 12 de marzo de 1966 y es acompañado a *La Tallera* en Cuernavaca –el gran atelier de Siqueiros dedicado a la creación de paneles para el *Polyforum*– donde queda impresionado por el espacio y el método de trabajo. Aquí, en los días siguientes, también conoce a sus nuevos colegas de varios países del mundo.³⁰³

²⁹⁹ Telegrama de Ernesto Treccani a Angélica Arenal de Siqueiros, Roma, Italia, 19 de febrero de 1966, 1 foja - Documento mecanografiado. Expediente 3 1 264 10. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

³⁰⁰ Correspondencia del pintor Renato Guttuso a David Alfaro Siqueiros, Roma, Italia, 8 de marzo de 1966, 2 fojas - Documento manuscrito. Expedientes 3 1 264 12, 3 1 264 13. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

³⁰¹ Simongini, F. (1980). “Per Carlo Quattrucci Campo de' Fiori è un teatro all'aperto”. *Corriere della Sera*, 21 de febrero de 1980. <https://www.carloquattrucci.it/1980/02/21/franco-simongini-per-carlo-quattrucci-campo-de-fiori-e-un-teatro-allaperto/>

³⁰² Quattrucci, C. (1966). “Un artista italiano cuenta su excepcional experiencia - Seis meses de trabajo en México junto a David Alfaro Siqueiros”. *l'Unità*, 31 de diciembre de 1966, p. 11.

³⁰³ «La primera persona que me presentó fue Mario Orozco Rivera, el jefe del taller, con quien luego me hice muy amigo. [...] El lunes tuve la oportunidad de conocer a los que serían mis compañeros de trabajo durante muchos

Debo confesar que la primera impresión que tuve de la obra iniciada superó con creces mis expectativas. Lo primero que apareció ante mí fue el espectáculo de seis o siete enormes paneles sostenidos por cadenas y dos o tres jóvenes que jugueteaban a su alrededor. A primera vista parecían enormes cuadros abstractos y sólo después me di cuenta de que eran pequeños fragmentos del *mural* [en español en el texto original].³⁰⁴

Quattrucci describe el taller que mide aproximadamente treinta y cinco metros de largo, diecisiete de ancho y nueve de alto. Se instalan raíles eléctricos en el techo para mover los pesados paneles pintados y colocarlos en sus asientos, que consisten en grandes rendijas abiertas en el suelo. En la parte trasera del taller hay un almacén que alberga diversas herramientas, como compresores, pistolas de aire, molinos de color eléctricos y un gran surtido de botes de pigmentos y disolventes. Por deseo del cliente, Manuel Suárez Suárez, se ha construido una especie de torreta a modo de “observatorio”, de unos siete metros de altura y situada frente a los paneles, para poder observar la obra a distancia.³⁰⁵



Fig. 24 Colaboradores de Siqueiros, entre ellos Luis Arenal y Epitacio Mendoza, colocando mediante el sistema de poleas eléctricas uno de los paneles de la obra *La marcha de la humanidad*. La Tallera, Cuernavaca, Morelos, ca. 1966. Autor sin identificar. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

meses. Siqueiros me presentó a Mario Orozco Rivera, Luis Arenal, Guillermo Bravo, Carlos Kunte, Guillermo Cenicerros, Fernando Sánchez, todos mexicanos. El guatemalteco Julio Solórzano, los israelíes Igal Maoz y Hedba Megged y, por último, Marion Bigelow, estadounidense». Quattrucci, C., (1966), op. cit., *l'Unità*, 31 de diciembre de 1966, p. 11.

³⁰⁴ Ibid.

³⁰⁵ La descripción del taller está tomada del artículo mencionado.

Sin embargo, el pintor italiano se da cuenta realmente de la grandeza de la obra cuando visita el edificio que albergaría, según el plan original, los paneles, montados juntos para crear un gran mural. Se trataba de un edificio con función de auditorio situado en las inmediaciones del Hotel Casino de la Selva, propiedad del mismo comisario de la obra. En la fachada del edificio, aún en construcción, destacaba un enorme cartel: «Aquí construimos la Capilla Siqueiros, el mayor mural del mundo».

Una cuestión importante, sobre todo para los que tienen que trabajar directamente en los murales, es la de los materiales y las técnicas utilizadas. Es Mario Orozco quien aclara a su colega italiano que el material del que están hechos los paneles y que, por tanto, sirve de soporte a la pintura es asbesto-cemento, «un material similar al eternit», mientras que los colores son de base acrílica, mucho más resistente a la intemperie –según ellos– que el fresco.

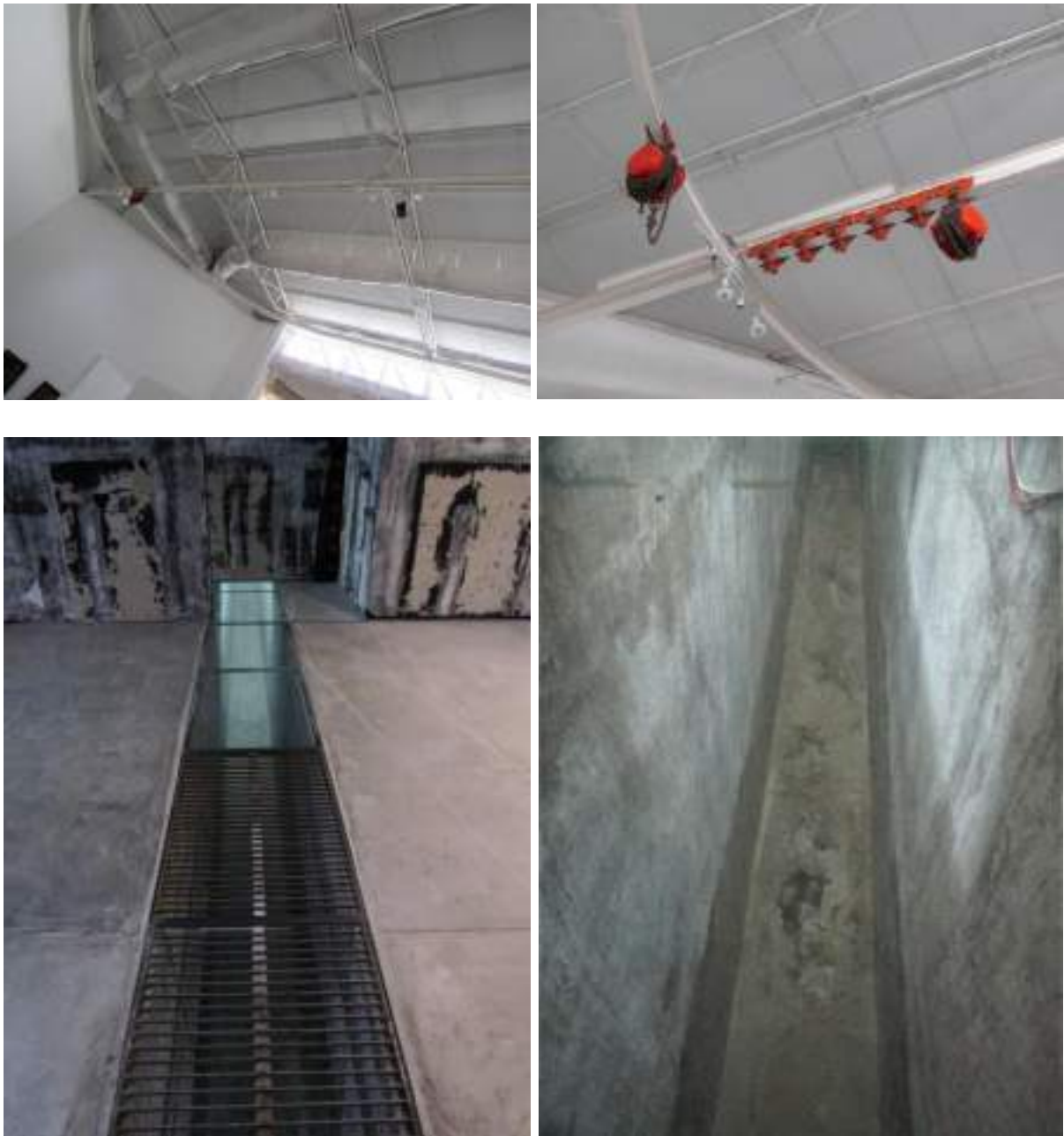


Fig. 25, 26, 27, 28 Imágenes actuales de La Taller Siqueiros, el estudio del artista utilizado ahora como espacio de exposición. Fotografías de la autora.

El propio Mario Orozco presenta el tema de la obra a Quattrucci y le guía en la observación de las elecciones estilísticas que pretendían crear una pintura dinámica concebida para un espectador en movimiento.

Siqueiros considera los murales “planos” como grandes cuadros de caballete e insiste en que las dificultades surgen cuando, en lugar de pintar sobre una pared lisa, se trabaja sobre una superficie curva. Experimenté la exactitud de esta teoría cuando trabajé en el mural de Santo Domingo. Puede parecer “el huevo de Colón”, pero sólo al pintar bajo una cúpula te das cuenta de que un círculo puede, con el simple movimiento de dos metros, convertirse en un óvalo y que una línea recta sólo se mantiene recta si la miras desde el punto en que fue dibujada. [comillas en el original].³⁰⁶

Por una serie de circunstancias, Quattrucci no se queda en Cuernavaca, sino que trabaja junto a Mario Orozco, a quien se le encomienda la tarea de terminar los murales en la Ciudad de México: «Así fue que Mario Orozco y yo nos trasladamos primero al Castillo de Chapultepec y después al antiguo edificio de la Aduana, donde pintamos juntos durante cinco meses, creando una experiencia fabulosa de trabajo sobre el esquema de un mural iniciado por Siqueiros». ³⁰⁷



Fig. 29 Carlo Quattrucci con Mario Orozco y otros pintores. México, 1966. Archivio Quattrucci, Roma.



Fig. 30 Siqueiros señala una pizarra con la lista de sus colaboradores, entre ellos Carlo Quattrucci. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

³⁰⁶ Quattrucci, C. (1966) op. cit., *l'Unità*, 31 de diciembre de 1966, p. 11.

³⁰⁷ Ibid.



Fig. 31, 32, 33, 34, 35 D. A. Siqueiros y equipo, *Del porfirismo a la Revolución*, 419 m2, acrílico sobre tela sobre triplay y bastidores de madera, 1958-1966. Sala de la Revolución. Museo Nacional de Historia. INAH Castillo de Chapultepec. Fotografías de la autora.



Fig. 36 y 37 D.A. Siqueiros y equipo, *Patricios y patricidas (Apoteosis de la libertad de pensamiento en México)*, 518 m², piroxilina, acrílico sobre tela sobre celotex (para la bóveda se usó como soporte: manta de cielo y tela de fibra de vidrio, para los muros se utilizó triplay), 1944-1972, Bóveda de la Tesorería del Distrito Federal, conocida como la Ex Aduana de Santo Domingo, Brasil núm. 33, Restaurado en 2009 por el CENCROPAM/INBA. Fotografías de la autora.

Quattrucci permanece en México durante seis meses. En el verano se le une su esposa Gianna, con quien, tras pasar unos días en la Ciudad de México en compañía de Siqueiros, Mario Orozco y su esposa Cristina, emprenden un viaje a Yucatán en tren, ofrecido por el mecenas Manuel Suárez Suárez.³⁰⁸

La experiencia mexicana es una importante oportunidad para que Quattrucci reflexione sobre el tema del arte público y la función del arte. El intercambio con Siqueiros y otros colegas sirve al pintor para conocer la situación mexicana y compararla con el contexto italiano. Señala que el muralismo está, por su vocación pública, fuertemente condicionado por la sociedad en la que nace y por los mecenas. Según el pintor, en el México contemporáneo, el envilecimiento del arte mural y su crisis objetiva están ligados al alejamiento de los principios revolucionarios que, llevados por el gobierno y la burguesía como bandera, han sido en realidad vaciados de su verdadero significado y valor. Estamos, pues, ante un «aburguesamiento y traición a los principios mismos de la lucha del pueblo mexicano», que se traduce en una producción mural amordazada y aburguesada. Por el contrario, afirma el pintor, el arte público, liberado de la demagogia gubernamental, es el arte del futuro, apto para la construcción de una nueva sociedad:

³⁰⁸ En una carta fechada el 5 de marzo de 1970 se hace referencia a Don Tomás Merentes que había recuperado los billetes de tren a Yucatán en 1966.

Sólo quiero decir que, en mi opinión, “el Arte Grande”, es decir, el arte público, a pesar de las polémicas y de sus enemigos que querían relegarlo al olvido de la historia, es un arte que en una sociedad futura, más moderna y organizada, tendrá el lugar que le corresponde. Y también creo que los jóvenes pintores mexicanos que ven con desprecio una de las mayores expresiones artísticas nacidas en su tierra harían bien en defender el “verdadero” muralismo (y no la demagogia oficial). [comillas en el original].³⁰⁹

Los mismos temas se retoman en una carta de diciembre de 1966³¹⁰ que Quattrucci envía a Siqueiros y comparte con otros artistas con el fin de abrir un debate sobre el muralismo como arte público y político. Su trabajo en México le había dado una nueva conciencia de la relación entre el artista y la sociedad, pero al mismo tiempo le deja muchas dudas que siente la necesidad de resolver: ¿Cuál es el destino del arte mural? ¿Podrá ocupar en una sociedad futura el lugar que ocupó en el pasado? ¿Será capaz de liberarse de un mecenazgo que quiere instrumentalizarlo, como ocurre en México, en una sociedad burguesa disfrazada de revolucionaria, o en la URSS, en una sociedad socialista que no reconoce el derecho de los artistas a expresarse libremente? Estas preguntas planteadas tanto a los mexicanos como a los artistas italianos demuestran un interés por el arte público que nunca ha decaído y un deseo de relanzarlo como una forma posible de hacer arte comprometido.

En una carta posterior, Quattrucci le cuenta a David que el breve texto contenido en la citada carta, en el que planteaba algunas preguntas abiertas al maestro y a sus colegas sobre el futuro del muralismo, con la intención de iniciar un debate, había tenido el efecto deseado: «ya contestaron Mario Orozco, Sbardella, Vespignani, Guttuso, Rafael Alberti y muchos otros intelectuales. Es una polémica abierta y democrática y me parece bien que salga a la luz al mismo tiempo que estas planteando, junto con nosotros, el primer mural “tuyo” en nuestra tierra». ³¹¹ Su intención es recoger todos los artículos y textos escritos sobre el tema y publicarlos, en los meses siguientes, en un número especial de una revista italiana, cuyo nombre no menciona. ³¹²

En la misma carta se hace referencia al mural que Siqueiros está diseñando para el *Centro de Estudios y Formación Sindical de la CGIL* en Ariccia, cerca de Roma, del que hablaremos más adelante. Quattrucci está siguiendo personalmente el progreso del proyecto del mural italiano, reuniéndose con el arquitecto del edificio, Filiberto Sbardella, y recogiendo planos, dibujos y fotos que permitirían a Siqueiros desarrollar el diseño de la obra. (cf. 1.4.5).

La carta concluye con una petición de Quattrucci en la que expresa su deseo de contar con un texto de presentación escrito por Siqueiros para la exposición individual en la que

³⁰⁹ Quattrucci, C. (1966), op. cit., *l'Unità*, 31 de diciembre de 1966, p. 11.

³¹⁰ Correspondencia de Carlo Quattrucci a David Alfaro Siqueiros, Roma, Italia, 17 de diciembre de 1966, 2 fojas - Documento mecanografiado. Expediente 3 1 264 16, 3 1 264 17. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

³¹¹ Correspondencia de Carlo Quattrucci a David Alfaro Siqueiros, Italia, 1967?, 4 fojas - Documento manuscrito. Expedientes 3 1 266 30, 3 1 266 31, 3 1 266 32, 3 1 266 33. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS. Nuestras reconstrucciones nos han permitido hipotetizar la datación de la carta en torno a febrero-marzo de 1967.

³¹² La carta no especifica de qué revista se trata y no estamos seguros de que la publicación se haya producido realmente. Aunque se ha realizado una búsqueda en las publicaciones periódicas de izquierdas, como *Rinascita* e *il Contemporaneo*, entre 1967 y 1968, no hemos encontrado ninguna coincidencia. Queda por hacer una investigación más exhaustiva de *Vie Nuove*.

expondrá cuadros relacionados con el recuerdo de su viaje a México y especialmente con su «fabulosa naturaleza». Creemos poder identificar el texto enviado por Siqueiros en respuesta a la petición de Carlo en el telegrama del 30 de marzo de 1967 donde el maestro mexicano escribe

Carlo Quattrucci: un pintor italiano de hoy que practicó en mi taller de México, con gran vigor y talento, el tremendo drama de pasar de un golpe de la pintura de caballete, forma privada del arte predominante en el mundo del presente, a la pintura mural o sea al arte público, toda vez que entre estos dos géneros de creación hay una gran diferencia, aún más profunda y compleja de la que existe entre el paso de la fotografía a la cinematografía.³¹³

Nuestra hipótesis se apoya en la carta de mayo de 1967 de Ruth Solís, secretaria de Siqueiros, en la que se hace referencia a un telegrama del maestro mexicano, enviado a Carlo como presentación de su exposición.³¹⁴ Además, tenemos la hipótesis de que la exposición a la que se refiere Quattrucci es la que se celebró en la Galería *La Rosta Due* de Bari entre el 10 y el 20 de mayo de 1967. El prefacio del catálogo es de Dario Micacchi, quien señala que la salida del entorno romano durante unos meses ha sido saludable para Carlo. El trabajo en el equipo de Siqueiros, además de estimular una mayor atención por los momentos emblemáticos de la vida real, había influido en su forma de pintar: «La técnica y el estilo de Carlo Quattrucci se vuelven inmediatamente más sobrios y funcionales, los valores constructivos y “táctiles” de la pintura pasan a primer plano, la materia de la pintura comienza a percibirse en su/por su capacidad de amplificar la forma».³¹⁵



Fig. 38, 39, 40 Cubierta y páginas interiores del catálogo de la exposición de Carlo Quattrucci en la Galería La Rosta due, Bari, del 10 al 20 de mayo de 1967. Archivio Quattrucci, Roma.

³¹³ Telegrama enviado por Siqueiros a Quattrucci el 30 de marzo de 1967 y conservado en el *Archivio Quattrucci*.

³¹⁴ Ruth Solís a Carlo Quattrucci, Cuernavaca, 27 de mayo de 1967. Documento mecanografiado, 1 foja. *Archivio Quattrucci*.

³¹⁵ Micacchi, D. (1967). “Carlo Quattrucci pinta El Botánico”. Galleria *La Rosta due*, Bari, 10-20 de mayo, 1967. <https://www.carloquattrucci.it/1967/05/10/dario-micacchi-prefazione-al-libro-black-power/>

Micacchi retoma el tema de la experiencia mexicana de Quattrucci con motivo de la primera exposición retrospectiva organizada en la Galería *La Gradiva* de Roma en 1983³¹⁶ :

Durante su estancia de seis meses en México, en 1966, siguiendo al genial David Alfaro Siqueiros, en compañía de otros muchos jóvenes de todo el mundo, [...] renovó su ojo, agilizó su mano, aprendió a ser analítico y sintético al mismo tiempo: su manera espiralada y “barroca” se potenció; su dibujo se fortaleció en sus curvas de calidad simbólica; y, creo, de la ilimitada naturaleza mexicana extrajo un sentido espacial infinito y cósmico que antes no poseía.

A modo de ejemplo, presentamos aquí dos obras creadas por Quattrucci tras su experiencia mexicana que hacen evidente la novedad de su pintura, destacada por críticos como Micacchi y Del Guercio. Además de utilizar acrílicos, como aprende en México, aquí el artista construye la composición jugando con formas planas que reciben el color dentro de sus límites o lo dejan salir, como si lo repelieran. En *Paesaggio* (1967) el Árbol del Tule se eleva en el centro de la composición, superando los límites del lienzo, y se sumerge en una tierra oscura y viscosa, casi negra, donde hunde sus raíces, que nos parecen garras o patas de insecto. El fondo, de color verde turquesa, está inundado por un velo lechoso de color líquido que se desprende de la superficie compacta. Un círculo preciso, como dibujado a lápiz, indica la luna o el sol, manteniendo la hora del día ambigua, mientras que una gaviota trazada en blanco con una rápida pincelada anima la escena.



Fig. 41 Carlo Quattrucci, *Paesaggio*, 1967, olio su tela, Collezione della famiglia Quattrucci, Roma.



Fig. 42 Carlo Quattrucci, *Paesaggio*, 1969, olio su tela, Collezione della famiglia Quattrucci, Roma.

En *Paesaggio* (1969) hay tres pájaros, de nuevo dibujados con un gesto rápido, y el árbol, que parece un gran cactus, ocupa el lado izquierdo de la composición. La línea del

³¹⁶ El texto de Micacchi figura, junto con otros, en el catálogo de la exposición en la Galería *La Gradiva* de Roma en enero de 1983 y se cita en el artículo de Berenice, “Portò su Roma i cieli del Messico”, publicado en *Paese Sera* el 16 de enero de 1983. <https://www.carloquattrucci.it/1983/01/16/berenice-porto-su-roma-i-cieli-del-messico/>

horizonte divide bruscamente la parte inferior, de un azul intenso y en la que aparecen marcas y goteos más oscuros, de la parte superior donde, sobre un fondo amarillo, se engrosa una indistinta presencia gris-púrpura que podría ser una montaña humeante o coronada por una nube. En ambas obras, la presencia incuestionable de la realidad es interpretada por una mirada inquieta, irremediable, que no es capaz de sumergirse en la belleza de la naturaleza y contarla, sin mostrar su propia perturbación. El estilo revela una tendencia al grafismo y a la bidimensionalidad, delatada, sin embargo, por una pincelada a veces gestual y deliberadamente imprecisa, y por el color a veces líquido y deshilachado.

México actúa sobre Quattrucci madurando sus premisas y liberándolo de un legado nacional quizás demasiado constrictivo y limitante. Como se desprende de los textos críticos, pero también de la simple observación directa de las obras tras su estancia en México, el impacto de esta experiencia es decisivo para el joven pintor. No sólo sustituye el óleo por los colores acrílicos y comienza a utilizar inserciones materiales, sino que aplanada y amplía sus formas, llegando a resultados más estilizados y esenciales. Esta nueva síntesis gráfico-pictórica se convierte en su forma de cifrar el mundo, de expresar su visión de la realidad que siempre contiene un juicio crítico, una reflexión política.

Siguiendo desenredando el hilo de los documentos recuperados, surge que las relaciones de Quattrucci con Siqueiros y el mundo artístico mexicano no terminan con su estancia en 1966, sino que continúan a través de una densa correspondencia con Angélica, Ruth y su amigo Mario Orozco; la organización de dos exposiciones en México con obras de Quattrucci (en 1967 y 1970) y las visitas de mexicanos a Italia. De hecho, el artista actuaría como guía de Siqueiros durante sus posteriores estancias en Italia y a menudo recibiría en su casa de Roma a amigos mexicanos -la mayoría vinculados al *equipo* de Siqueiros, pero no sólo- que encontrarán en él y en su esposa Gianna un punto de referencia para su estancia en Italia.

En 1967, algunas de las obras de Quattrucci se exponen con motivo de la muestra colectiva *Gráfica Italiana Contemporánea* en la Galería *La Selva* de Cuernavaca. Hemos utilizado la correspondencia entre Ruth y Quattrucci en el periodo mayo-junio de 1967 para reconstruir la historia de la exposición.³¹⁷ La idea había surgido de un núcleo de obras gráficas que Luisa Racanelli -una pintora italiana que se había unido al equipo de Siqueiros en la primavera de 1967 junto con su marido Silvio Benedetto- había traído a México con el propósito de exponerlas. Desconocemos la atribución de las obras, pero podemos suponer que se tratara de varios artistas italianos vinculados a la Galería *Due Mondi*, fundada por Davide Racanelli, padre de Luisa, en 1964 y dedicada, paralelamente, a la promoción de artistas latinoamericanos y jóvenes italianos. La Galería *La Selva*, vinculada al Hotel Casino de la Selva y dirigida por la hija de Manuel Suárez, Lilia, se encontraba en mal estado, por lo que la exposición de gráfica italiana debía contribuir a su “resurgimiento”, es decir, a mejorar su suerte tras un periodo de crisis.³¹⁸ La exposición ya estaba anunciada para el 20 de mayo, se había contactado con varios artistas mexicanos y con la esposa de J. C. Orozco. Pero desgraciadamente, como cuenta Ruth en una carta a Quattrucci³¹⁹, Luisa había decidido no

³¹⁷ La correspondencia se conserva en el *Archivo Quattrucci* de Roma.

³¹⁸ Carta de Ruth Solís a Carlo Quattrucci, Cuernavaca, 2 de junio de 1967. Documento manuscrito, 4 fojas. *Archivos Quattrucci*.

³¹⁹ Carta de Ruth Solís a Carlo Quattrucci, Cuernavaca, 6 de mayo de 1967. Documento manuscrito, 2 fojas. *Archivo Quattrucci*.

entregar las obras, como una especie de represalia por un problema financiero, haciendo inviable la exposición.

Por ello, Ruth se dirige a Quattrucci para resolver el problema y le pide que consiga algunas obras gráficas, propias o de colegas dignos, para exponerlas y venderlas lo antes posible. Consultando la correspondencia³²⁰, se puede observar que Quattrucci hace inmediatamente todo lo posible por resolver el problema y se pone en contacto directamente con Socorro Elenes, directora de la galería mexicana. Además, Ruth informa a Quattrucci que también se había contactado con Ezio Gribaudo, ganador del premio reservado a un artista gráfico italiano en la Bienal de Venecia de 1966, para que enviara algunas de sus obras.³²¹ No hemos encontrado ninguna referencia a la exposición mexicana en el archivo de Gribaudo, pero es interesante observar cómo la relación de Gribaudo con México, inaugurada con la visita a Siqueiros en 1965 (cf. 1.4.6), no se interrumpe, sino que sigue activa, como demuestran ésta y otras ocasiones.

El 2 de junio de 1967, Ruth vuelve a escribir a Carlo una carta muy amistosa y cómplice en la que aclara, sin demasiada formalidad, el comportamiento de Luisa y Silvio Benedetto que, en su opinión, había sido (por decirlo suavemente) injusto. Esta carta, como las muchas otras, irónicas y confidenciales, que se encuentran en el Archivo Quattrucci, nos muestran el vínculo y la simpatía entre el artista y Ruth Solís, que nunca se olvida de saludar a Gianna y Tiziana.

La exposición *Gráfica Italiana Contemporánea* se inaugura el 30 de septiembre de 1967 con obras de 13 artistas³²² en la Galería de Arte *La Selva* de Cuernavaca. En el catálogo hay un breve texto de Raquel Tibol que valora la trayectoria de los artistas italianos que se habían comprometido con la «gráfica social-humanista» reconociendo las necesidades de las bases, «la necesidad que del arte tienen quienes son los actores y los promotores de los importantes y muy vivos movimientos populares» que animan Italia. Tibol también destaca la capacidad de los italianos de no encerrarse en modas y localismos, sino de enriquecer las tendencias pop con «humanismo político, con rebeldía colectiva, con crítica contingente, con compromisos precisos y calificables y con emoción abierta hacia todos los pueblos de la tierra». En el catálogo también se agradece a las galerías romanas *La Nuova Pesa e Il Girasole*, que habían enviado la colección de dibujos y grabados, y sobre todo al pintor Carlo Quattrucci, cuyo compromiso había hecho posible la organización de la exposición. A propósito de Quattrucci, Tibol escribe que la estancia del «joven italiano de 35 años», seleccionado por sus colegas para vivir la aventura cultural de trabajar con Siqueiros en el taller de Cuernavaca, habría reabierto el diálogo iniciado muchos años antes entre artistas italianos y mexicanos. Este diálogo se renueva de nuevo con la exposición en la Galería *La Selva* y «seguramente multiplicará sus voces y sus ecos entre amplios sectores de público mexicano».

³²⁰ Carta de Ruth Solís a Carlo Quattrucci, Cuernavaca, 19 de mayo de 1967. Documento mecanografiado con partes manuscritas en hoja membretada “Galería de Arte La Selva”, 2 fojas. *Archivo Quattrucci*.

³²¹ Ezio Gribaudo recibe el Premio del Ministerio de Educación para un artista gráfico italiano en la Bienal de Venecia de 1966.

³²² Artistas: Ugo Attardi, Bruno Caruso, Giovanni Cecchi, Valeriano Ciai, Giulio Ciniglia, Nino Cordio, Vincenzo Gaetaniello, Piero Guccione, Gino Guida, Piero Leddi, Franco Mulas, Carlo Quattrucci, Pasquale Verrusio.



Fig. 43 Cubierta del catálogo de la exposición *Gráfica Italiana Contemporánea* en Galería La Selva, Cuernavaca, inaugurada el 30 de septiembre de 1967. Archivo Quattrucci, Roma.



Fig. 44 Invitación a la exposición de Carlo Quattrucci en la Galería Picasso, México D.F., inaugurada el 14 de agosto de 1970. Archivo Quattrucci, Roma.

Mientras tanto, continua la correspondencia relacionada con los viajes de Siqueiros a Italia y el proyecto de Ariccia (cf. 1.4.5). Una breve y afectuosa carta³²³ data de mayo de 1967, en la que Quattrucci habla de su trabajo para la exposición *Black Power*, montada posteriormente en la Galleria *Il Capitello* de Roma en 1968. En la misma carta, expresa su pesar por el viaje perdido de la pareja mexicana a Roma el mes de abril anterior, pero espera, sin embargo, reunirse pronto con ellos y, sobre todo, ver realizado el mural italiano. También envía saludos de toda la familia y una nota, que demuestra la construcción de una verdadera relación de amistad, en la que escribe a David, refiriéndose a su hija: «La pequeña Tiziana quiere regalarte un dibujito».

En agosto de 1970, Quattrucci realiza una exposición individual en la Galería *Pablo Picasso* de Ciudad de México, presentada por el propio Siqueiros, donde el italiano expone algunas obras sobre la Guerra de España.³²⁴ Probablemente se trata de las obras seleccionadas para el magnífico libro *España 1936-19...* donde Quattrucci interpreta plásticamente los versos de Rafael Alberti, Federico García Lorca y Antonio Machado. La exposición se organiza coincidiendo con el segundo viaje de Quattrucci a México con el objetivo explícito de sufragar sus gastos mediante la venta de algunas de sus obras, así como para dar a conocer su pintura. El 3 de noviembre de 1969, Quattrucci había escrito a Siqueiros en relación con tres cuestiones: la organización de una exposición antológica de la obra del maestro mexicano en Italia (cf. 1.4.7); su plan de viajar a México con su familia el verano siguiente; y la posibilidad de organizar

³²³ Carta de Carlo Quattrucci a Angélica Arenal, Italia, 7 de mayo 1967, 1 foja - Documento mecanografiado. Expediente 3 1 266 52. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT/ CIDS.

³²⁴ La invitación a la exposición, recuperada en el *Archivo Quattrucci*, permite precisar la fecha exacta de la inauguración, el 14 de agosto de 1970, en presencia de Siqueiros, que presentó al artista.

una exposición de sus obras sobre la Guerra de España en la Galería Misrachi. Probablemente, las obras a las que se refiere son precisamente las que se expondrían después en Italia y se incluirían en el citado libro.

Estoy organizando una exposición que se celebrará en Bari³²⁵ el próximo mes de marzo. No se trata sólo de una exposición, sino de una serie de cuadros extraídos de poemas de Alberti, Machado, Lorca y Hernández. Lo que propongo no es “ilustrar” los poemas, sino dar a la poesía civil española, a través de una representación plástica, una proyección política en un momento en que ciertos valores deben ser exhumados y exaltados. Mi intención es principalmente política [...]. Coincidiendo con esta exposición se publicará un libro con los textos de los distintos poetas y reproducciones en color. [...] El libro sobre mi obra será presentado por Rafael Alberti que, además de amigo, es el único vivo de los cuatro poetas que he elegido para recordar a quienes tengan oídos para escuchar que la guerra en España no es un cadáver enterrado, sino algo que debe tener la función de hacer meditar a todos los hombres conscientes.³²⁶

El libro es un homenaje a Rafael Alberti, Federico García Lorca y Antonio Machado y presenta reproducciones de pinturas y dibujos de Quattrucci inspirados en los poemas. Los textos críticos son de Mario De Micheli, Corrado Marsan y Elio Mercuri. Los textos críticos y los poemas se presentan en italiano y español. Además, el libro incluye un facsímil de un poema manuscrito a siete colores sobre la Guerra de España titulado *Non sono passati gli anni (Los años no han pasado)* que Rafael Alberti dedica a su amigo pintor.³²⁷

Para Quattrucci, exponer en México las obras creadas para *España 1936-19...* tendría un doble significado: por un lado, «llevar a México, una tierra de habla hispana, el germen del pensamiento de cuatro grandes poetas españoles que nada tienen que ver con Cortés, a través de la mediación de un artista italiano»³²⁸; por otro lado, de forma más prosaica, sería una oportunidad para realizar una exposición y vender algunas obras para solventar el problema económico que suponía para él y su familia el viaje y la estancia en México.

Angélica responde a la carta de Carlo de noviembre de 1969 el 3 de enero siguiente³²⁹, con meses de retraso debido a los compromisos artísticos y políticos de David, pero le asegura

³²⁵ En su carta a David, fechada el 15 de febrero de 1970 (véase la nota 333), Carlo escribió que la exposición se celebraría en la Galería *La Bussola* de Bari, mientras que la presentación del libro tendría lugar en la librería Laterza. Posteriormente, la exposición se trasladará a Florencia y al Palacio de los Príncipes de Correggio. Lamentablemente, hasta ahora no hemos encontrado ninguna evidencia sobre la organización real de estos eventos, que quizás se quedaron en un mero proyecto.

³²⁶ Carta de Carlo Quattrucci a David Alfaro Siqueiros, 3 de noviembre de junio de 1969. Documento mecanografiado, 4 fojas. *Archivo Quattrucci*.

³²⁷ Carlo Quattrucci, *España 1939-19...*, Edición La Sfera - Jacopo ella Quercia, Roma-Siena, 1969. Las ediciones especiales del volumen van acompañadas de grabados originales numerados y firmados por el autor. 100 ejemplares con 2 litografías y 2 aguafuertes, 100 ejemplares con 1 litografía y 1 aguafuerte, 100 ejemplares con 1 aguafuerte, 300 ejemplares numerados que contienen un cartel firmado por el artista e impreso en formato de cromolitografía de 6 colores de 70x100.

³²⁸ Carta de Carlo Quattrucci a David Alfaro Siqueiros, Roma, 3 de noviembre de 1969. Documento mecanografiado, 4 fojas. *Archivo Quattrucci*.

³²⁹ Carta de Angélica Arenal de Siqueiros a Carlo Quattrucci, Ciudad de México, 3 de enero de 1970. Documento mecanografiado en hoja membretada “Sala de Arte Público”, 4 fojas. *Archivo Quattrucci*.

su compromiso de organizar la exposición mexicana. Quattrucci puede hacer la exposición con Alberto Misrachi, pero tendrán que organizar las fechas porque la galería tiene un calendario muy completo. Sin duda, Siqueiros hará una presentación para apoyarle desde un punto de vista crítico y permitirle así un mayor éxito de ventas. Poco después Carlo responde.³³⁰ Se trata de una carta de contenido político en la que el artista habla de la huelga unitaria de la CGIL, la CISL y la UIL, que es muy concurrida: «Toda Italia se paró, todas las tiendas cerraron sus puertas, [...] miles de trabajadores llegaron a Roma y hubo una fiesta de banderas rojas, demostrando que la conciencia política de los trabajadores italianos está viva».³³¹ También habla de las bombas, en Roma, en Piazza Venezia, y en Milán, en la Banca Nazionale dell'Agricoltura, donde habían sido muertos y heridos; de las acusaciones infundadas lanzadas contra las minorías de izquierda, anarquistas, troskistas y maoístas; de las detenciones injustificadas de cinco anarquistas y de la muerte poco clara del anarquista Pinelli, que “había caído” de una ventana tras dos días de interrogatorio. A continuación, Quattrucci esboza sus planes de viaje para el verano siguiente: llegará el 2 de julio con Gianna y Tiziana y tiene previsto permanecer en Ciudad de México durante unos 20 días para poder dedicarse a la exposición, y luego viajar al sur para mostrar a su hija «las cosas maravillosas» que había visto con su mujer tres años antes.³³² Recurrirá a Mario Orozco para que le dé hospitalidad. Sin embargo, lo más importante sigue siendo la exposición, una oportunidad para combinar el viaje con la posibilidad de exponer y vender sus obras. Tiene previsto traer unas 25 obras, entre lienzos, grabados y dibujos, con la esperanza de poder pasar la aduana sin gastos adicionales. En su siguiente carta, fechada el 15 de febrero³³³, Quattrucci confirma su llegada a México a principios de julio y habla de su nuevo proyecto de exposición. Está pensando en organizar una exposición con obras sobre Roma con un tema preciso: las contradicciones de la ciudad eterna, siempre bella, pero ahora aplastada por el tráfico y la especulación inmobiliaria.

Me gustaría pintar una Roma de verdad, o más bien las dos Romas, la de hoy y la de ayer, me gustaría llamar a la exposición “Ángeles y coches”. La idea se me ocurrió ayer, cuando, al pasar a lo largo del río Tevere, a la altura del Castillo de Sant'Angelo, vi a los ángeles de Bernini elevarse por encima de una marea de vehículos atrapados en la caótica congestión del tráfico, detenidos en el tiempo, testigos mudos e impotentes, constreñidos y embalsamados en el mármol en el que el artista los ha aprisionado, asistiendo en silencio y con severidad a un espectáculo de incivismo hecho de bocinazos e insultos, que no sólo es el fin de una época que los vio nacer, sino, desgraciadamente, el comienzo de un mundo por venir que sólo está ligado al desarrollo industrial.

³³⁰ Carta de Carlo Quattrucci a Angélica Arenal y David Alfaro Siqueiros, Roma, 22 de enero de 1970. Documento mecanografiado, 3 fojas. *Archivo Quattrucci*.

³³¹ *Ibid.*

³³² En una carta posterior, fechada el 5 de mayo de 1970, Quattrucci escribe: «Después quiero viajar al sur y llegar hasta Isla Mujeres para pisar otra vez la vieja tierra maya y tomar el sol del Caribe con mi familia. ¿Quién sabe si Don Tomas Marentes, si traigo un regalo para él, no puede conseguir otra vez un boleto como el que me regaló en 1966?».

³³³ Carta de Carlo Quattrucci a David Alfaro Siqueiros, Roma, 15 de febrero de 1970. Documento mecanografiado, 2 fojas. *Archivo Quattrucci*.

La correspondencia sobre el tema de la exposición se interrumpe temporalmente porque los Siqueiros realizan un viaje a Europa, entre París e Italia, en febrero de 1970. En Roma, a finales de febrero, es Quattrucci quien asume el papel de intérprete e intermediario italiano de la pareja mexicana, a la que acompaña en su itinerario entre museos, galerías, restaurantes y reuniones sociales (cf. 1.4.7).

En marzo siguiente, el artista intercambia cartas con Ruth y Angélica, que se conservan en el Archivo Quattrucci. Mientras el matrimonio mexicano descansa de su viaje europeo a Cuernavaca, Ruth toma la iniciativa y propone, tras conversaciones con Mario Orozco, organizar la exposición de Quattrucci en la *Sala de Arte Público*.³³⁴ La idea de Ruth es rechazada de inmediato por Angélica porque la sala de Polanco es sólo un espacio de exhibición y no es para la venta, pero queda la posibilidad de montarla en la galería de Misrachi o en la Galería *Picasso* de Coyoacán, que tiene un buen turno de compradores y con la que tiene contactos Guillermo Ceniceros, amigo de Quattrucci y su invitado en la Roma. Angélica le invita entonces a que envíe urgentemente fotos de sus obras y el libro prometido, *España 1936-19...*, para poder ayudarle a organizar la exposición.³³⁵ En efecto, Quattrucci envía el libro el 20 de marzo, como se lee en una nota a lápiz, probablemente de Gianna, escrita en la carta de Angélica del 18 de marzo. El 6 de abril, Ruth escribe³³⁶: «el libro ha llegado, es maravilloso». También le informa de que la exposición podría celebrarse en la sede de la Galería Misrachi en la Zona Rosa, entre julio y agosto. Sin embargo, a estas alturas, Carlo ya está desanimado y declara que renuncia a la exposición: se ha dado cuenta de que en México, sobre todo por parte de Angélica, no hay plena disponibilidad; además, está demasiado cansado por sus muchos compromisos laborales, no puede dedicarse a los lienzos con los paisajes romanos y el coste de pasar una caja con los cuadros por la aduana es demasiado elevado.³³⁷ No obstante, llevó algunas fotografías para mostrar sus obras, pensando en una futura exposición, y quizás algunos pasteles para vender.³³⁸ No estamos seguros de cuál fue el camino, pero finalmente la exposición tuvo lugar en la Galería *Pablo Picasso* y se inauguró el 14 de agosto de 1970 con una presentación de Siqueiros. Lo más probable es que sólo se hubieran expuesto obras de la Guerra de España.

En cuanto al viaje de Quattrucci a México con su familia en el verano de 1970, sabemos que, durante el primer periodo de su estancia, son acogidos en casa de Alaíde Foppa de Solórzano, madre del pintor Julio Solórzano, colaborador de Siqueiros. Alaíde había sido huésped de la familia Quattrucci en Roma durante mucho tiempo, quizá a la espera de un visado para visitar a su hijo en Moscú. Poeta, traductora, profesora e implicada en el movimiento

³³⁴ Carta de Ruth Solís a Carlo Quattrucci, México D.F., 9 de marzo de 1970. Documento mecanografiado en hoja membretada “Sala de Arte Público”, 2 fojas. *Archivo Quattrucci*.

³³⁵ Carta de Angélica Arenal de Siqueiros a Carlo Quattrucci, México D.F., 18 de marzo de 1970. Documento mecanografiado en hoja membretada “Sala de Arte Público”, 1 foja. *Archivos Quattrucci*; Carta de Angélica Arenal de Siqueiros a Carlo Quattrucci, México D.F. 31 de marzo de 1970. Documento mecanografiado en hoja membretada “Sala de Arte Público”, 2 fojas. *Archivo Quattrucci*.

³³⁶ Carta de Ruth Solis a Carlo Quattrucci, México D.F., 6 de abril de 1970. Documento mecanografiado en hoja membretada “Sala de Arte Público”, 1 foja. *Archivo Quattrucci*.

³³⁷ Carta de Carlo Quattrucci a Angélica Arenal y David Alfaro Siqueiros, Roma, 5 de mayo de 1970. Documento mecanografiado, 2 fojas. *Archivo Quattrucci*.

³³⁸ Carta de Carlo Quattrucci a Ruth Solis, Roma, 17 de abril de 1970. Documento mecanografiado, 2 fojas. *Archivo Quattrucci*.

feminista, tenía fuertes lazos con Italia, país de origen de su familia paterna. Había participado en la apertura del Instituto Cultural Italiano en Guatemala y enseñado italiano en la UNAM de Ciudad de México.³³⁹ Carlo, Gianna y Tiziana, tras la estancia en Ciudad de México, inician un recorrido en coche por el país que quedará grabado para siempre en la memoria de Tiziana, que entonces tenía 11 años.



Fig. 45 Carlo Quattrucci y su esposa Gianna Simeoni (derecha) con Siqueiros en la Tallera de Cuernavaca, verano de 1970. Archivo Quattrucci, Roma.



Fig. 46 Gianna Simeoni, Siqueiros, Mario Orozco y su esposa, en La Tallera de Cuernavaca, verano de 1970. Archivo Quattrucci, Roma.

Fig. 47 Mario Orozco y Carlo Quattrucci, México, verano de 1970. Archivo Quattrucci, Roma.

³³⁹ Aláide Foppa (Barcelona, 22 de marzo de 1914 - Guatemala, 19 de diciembre de 1980) fue una poeta, escritora, crítica de arte, activista feminista, profesora y traductora guatemalteca. Nacida en Barcelona, tenía la nacionalidad guatemalteca y vivió exiliada en México. Trabajó como profesora tanto en Guatemala como en México, donde se publicó gran parte de su poesía y donde cofundó una de las primeras publicaciones feministas del país: *Fem*. Tras la muerte de su marido, regresó a Guatemala donde, al parecer, se unió a la guerrilla. Fue detenida y desaparecida en Ciudad de Guatemala el 19 de diciembre de 1980, presuntamente asesinada.



Fig. 48, 49, 50, 51, 52 Carlo Quattrucci, Gianna Simeoni y su hija Tiziana durante el viaje a México en el verano de 1970, Archivo Quattrucci, Roma.

A principios de septiembre, cuando Carlo regresa a Roma, escribe a los Siqueiros agradeciéndoles su magnífica estancia y la exposición: «El acto en la galería Picasso ha sido estupendo y las caras de la gente que lloraba cuando Mario cantaba y David hablaba, atestiguan que la “verdadera España” sigue viva en la conciencia de la gente», y continúa diciendo, «el sacrificio de David, del comandante Carlos y de los demás camaradas que dejaron tierra, patria y familia para luchar por la República Española no fue en vano, aunque desgraciadamente Franco siga vivo».

En la misma carta, Quattrucci le recuerda a David que le envíe un texto suyo para la presentación de la exposición de paisajes romanos que se celebrará en la Galería *La Margherita* de Roma unos meses después. Ya ha anunciado el texto de Siqueiros a la galería y espera que llegue lo antes posible para poder fijar la fecha de la exposición. También espera que el maestro mexicano se acuerde de sus cuadros, que había visto tiempo atrás en su estudio de Trastevere, ya que desgraciadamente no ha podido ver las reproducciones fotográficas enviadas a México y que se han perdido. Para ayudar la memoria del maestro, Carlo prefiere recordar a grandes

rasgos el tema de la exposición relacionado con los efectos devastadores que la producción incontrolada de automóviles puede tener en una ciudad como Roma: tráfico, envenenamiento del aire, paralización de las calles, violencia, muerte. Así explica su idea: «Empiezo la exposición con una Roma sin coches, con sus parques verdes, muy parecida a la que pintó Giuseppe Pinelli en el siglo XVIII; luego el paisaje cambia y poco a poco empieza la parálisis total y los coches se convierten en piedra mientras los ángeles del Castillo de Sant'Angelo de Bernini se despegan de sus bases y vuelan sobre este panteón momificado de coches inmovilizados».

La petición de Carlo es respondida por Ruth ³⁴⁰ diciendo que ha conseguido la presentación para la exposición. No ha sido posible hacerlo mejor por la falta de fotos de las obras, pero lo importante es que el texto llegue a tiempo. El texto de Siqueiros está fechado el 28 de septiembre de 1970 y se publica en el catálogo de la exposición de la Galleria *La Margherita* de Roma (10 de diciembre de 1970 - 5 de enero de 1971), donde Quattrucci expone obras sobre su visión de la ciudad. Siqueiros comienza el texto mencionando la reciente exposición de Quattrucci en México, destacando el poder imaginativo del pintor y la carga dramática y emocional de sus obras:

Debido al estilo dramático de síntesis trágica que suelen tener sus obras posteriores, se despertó en mí el recuerdo dramático de su larga estancia en España durante la guerra. Mis compatriotas que vieron la exposición y participaron en esa horrible masacre nazi-fascista de 1936-39 se llevaron la misma impresión. De ahí su extraordinario éxito, debido al poder imaginativo de un artista de vigorosa capacidad emocional, pero que no vivió directamente ese gran drama.³⁴¹

Siqueiros también presenta el nuevo trabajo de Quattrucci propuesto en la exposición, destacando cómo la difícil condición de Roma es compartida con todas las grandes metrópolis, víctimas de una sociedad capitalista sin escrúpulos. Cierra su introducción con un saludo de todo el equipo que está trabajando en el Polyforum y le desea al artista que él también pueda convertirse en un pionero del gran arte mural moderno y que, a través de éste, pueda dar testimonio de todos los problemas que vive la gente en un país capitalista. Sin embargo, Quattrucci, aunque atesora su experiencia mexicana, optará por seguir pintando cuadros de caballete, más acordes con sus sentimientos.

El viaje a México de 1966 es un punto de inflexión para Quattrucci, el primer contacto directo con la lengua y la cultura hispana que actuará como detonante para desencadenar en él un profundo interés que le acompañará siempre, determinando una parte de su vida. En 1966, conoce a Rafael Alberti y a María Teresa de León, que a menudo son invitados en su casa. Se convierte en un punto de referencia en Roma para los exiliados españoles y para los mexicanos de paso como Mario Orozco Rivera, Pancho Corzas, Julio Solórzano Foppa, Guillermo Ceniceros, Jorge Muñoz, Hedva Megged, José Suárez, Jorge Buños y sus hermanos.³⁴²

³⁴⁰ Carta de Ruth Solis a Carlo Quattrucci, México D.F., 4 de octubre de 1970. Documento mecanografiado en hoja membretada "Sala de Arte Público", 1 foja. *Archivo Quattrucci*.

³⁴¹ *Carlo Quattrucci*, catálogo de la muestra en la Galería "La Margherita", Roma, 10 dicembre - 5 gennaio 1971.

³⁴² Los nombres de los huéspedes mexicanos en la casa romana de Quattrucci nos los dijo Tiziana. De algunos hemos podido verificar la identidad y ver la correspondencia, como Mario Orozco Rivera, Julio Solórzano Foppa, Guillermo Ceniceros, Hedva Megged, Francisco Corzas Chávez (Pancho); mientras que de otros aún no hemos encontrado una coincidencia real: José Suárez (¿Olvera?), Jorge Muñoz, Jorge Buños y hermanos.

Mantiene una intensa correspondencia con varios de ellos. En los años setenta se traslada a la península ibérica durante largas temporadas y se une con una española, María José Ruibal Morell, con la que se casa y se traslada a Moscú, donde ella trabajaba, antes de volver a Italia.

Sin embargo, su vida, tan aventurera y llena de pasiones y desafíos, no dura mucho. Muere dramáticamente, con sólo 47 años, el 28 de abril de 1980.

Carlo Quattrucci [...] fue, y siguió siendo, el más abierto a encontrar la dimensión fantástica del realismo mexicano. A su regreso, lejos de plegarse a cualquier manierismo, se entregó a pintar una Roma cuya imagen es hoy inseparable de las que hacen ilustre la tradición figurativa de la ciudad. Y eso es mucho. Atroz es el recuerdo de su funeral en la terraza del estudio en Via dei Riari, al pie de la colina del Gianicolo, donde se había suicidado el día anterior.³⁴³

Unos meses antes de su muerte, Quattrucci recuerda su viaje a México, un pasaje clave en su experiencia humana y artística, que le había ayudado a clarificar sus elecciones y deseos como pintor:

Llegué a México sin una lira, sin saber una palabra de español, sólo tenía un paquete de cigarrillos Gauloises y una carta de presentación para Siqueiros. Creo que esa época fue la más hermosa de mi vida, en esa tierra tropical, absurda y lógica a la vez, tuve la suerte de conocer a Pablo Neruda, a Bruno Traven (el autor de la novela *El tesoro de la Sierra Madre*), a López Mateos y por supuesto a Siqueiros, quien de inmediato me tomó un gran cariño; así conocí las tierras mayas, las grandes pirámides de México y Guatemala, y esta experiencia me sirvió para aprender que no puedo ni podré trabajar en equipo. Para mí, pintar y modelar la arcilla es un trabajo solitario; volví de México con una resaca de metros y metros de pintura y con ganas de trabajar sólo delante de un lienzo en el caballete.³⁴⁴

1.4.3 El viaje de Mario De Micheli a México y el proyecto de monografía

Mario De Micheli, crítico e historiador de arte muy vinculado al movimiento realista, es uno de los principales impulsores del muralismo mexicano en Italia. Impresionado por la visión directa de las obras de los “cuatro grandes” en la Bienal de Venecia de 1950, intensifica su compromiso con el estudio y la difusión del arte mexicano hacia mediados de la década de 1960. En particular, entabla una relación personal con Siqueiros, con quien se reúne varias veces, tanto en Italia como en México, y sobre el que escribe muchas páginas. La pintura de los muralistas mexicanos y especialmente de Siqueiros es considerada por De Micheli un ejemplo de realismo épico-popular capaz de responder a la necesidad de hacer un arte comprometido, nuevo en la forma, experimental en la técnica, eficaz en la comunicación y fuertemente didáctico, sin ser doctrinal.

En otoño de 1966, De Micheli viaja a México para ver el trabajo de los muralistas en directo. El hecho está atestiguado tanto por un artículo que De Micheli escribe en *l'Unità*

³⁴³ Trombadori, A. (1983), op. cit. “Desde México, con fantarealismo”. *L' Europeo*, 14 de febrero de 1983. <https://www.carloquattrucci.it/1983/02/14/antonello-trombadori-dal-messico-con-fantarealismo/>

³⁴⁴ Simongini, F. (1980). “Per Carlo Quattrucci Campo de' Fiori è un teatro all'aperto”, *Corriere della Sera*, 21 de febrero de 1980. <https://www.carloquattrucci.it/1980/02/21/franco-simongini-per-carlo-quattrucci-campo-de-fiori-e-un-teatro-allaperto/>

relatando su viaje, como por una postal que envía desde México a Vittorio Vidali con las firmas de Angélica y David .³⁴⁵



Fig. 53 Postal enviada desde México a Vittorio Vidali y fechada el 30 de septiembre de 1966. Entre las firmas figuran las de Siqueiros, su esposa Angélica y Mario De Micheli. Archivo Gramsci, Fondo Vittorio Vidali, Roma.

En el artículo de *l'Unità* publicado el 23 de octubre, relata su llegada a Cuernavaca a la residencia de Siqueiros, sus conversaciones con el artista y la semana que pasa con él entre *La Tallera* y las obras de la Ciudad de México, conducido por Mario Orozco Rivera, jefe del equipo de Siqueiros.

Hace quince días fui a ver a Siqueiros en Cuernavaca [...]. Era una cita que tenía concertada desde el año pasado, cuando Siqueiros, liberado de la cárcel [...] había venido a Roma para reunirse con amigos italianos. [...] La idea de ir a México es una idea que ha madurado en mí desde hace más tiempo, al menos desde 1950, es decir, desde el momento en que por primera vez, en la XXV Bienal de Venecia, vi directamente, y ya no sólo en reproducciones, una rica selección de obras de los maestros mexicanos: Orozco, Rivera, Siqueiros. Pasé siete días con Siqueiros, en Cuernavaca y Ciudad de México.³⁴⁶

El artículo está dedicado a varios temas, pero se centra principalmente en cuestiones relacionadas con el trabajo colectivo de invención y creación, las técnicas innovadoras utilizadas por Siqueiros y el estilo del maestro adoptado en los murales en curso. En el espacio de *La Tallera* –“un estudio más parecido a un hangar que a un taller de pintura”– De Micheli tiene la oportunidad de observar en directo el método de trabajo de Siqueiros y los materiales que el artista utiliza. Las superficies utilizadas como soportes de la pintura son finas losas de

³⁴⁵ La postal se ha encontrado en el *Fondo Vittorio Vidali*, en el expediente dedicado a David Alfaro Siqueiros, conservado en la Fondazione Gramsci de Roma.

³⁴⁶ De Micheli, A. (1966). “Un gigantesco poema figurativo para los pueblos de América Latina”. *l'Unità*, 23 de octubre de 1966, p. 14.

cemento –que grúas y poleas levantan y mueven con facilidad–, más apropiadas para un país en el que los constantes terremotos agrietan los revoques, pero inadecuadas para el uso de materiales al fresco. De hecho, el artista está acompañado por dos químicos que llevan a cabo una investigación especial sobre nuevos materiales, convencidos de que vale la pena experimentar con lo que la ciencia y la industria modernas ponen a su disposición. Según Siqueiros, «¿no es posible hacer hoy una pintura mural con medios arcaicos! [...] La ciencia nos ofrece toda una serie de productos colorantes que nos permiten pintar sobre las más diversas superficies, desde el hormigón hasta el metal, e incluso sobre paredes exteriores expuestas al sol o a la lluvia. Entonces, ¿por qué no utilizarlos?». Además, estos materiales abren nuevas posibilidades, en primer lugar la de volver a incorporar orgánicamente la pintura a la arquitectura.





Fig. 54, 55, 56, 57, 58, 59 Siqueiros pintando paneles para el Polyforum; paneles para el Polyforum en La Tallera de Cuernavaca; maqueta del Polyforum. Fotografías de Guillermo Zamora, Mexico D.F. Fondo Ada e Mario De Micheli, Biblioteca Cascina Ovi, Segrate (Milán).

Además de estudiar de cerca los paneles que se trabajaban en Cuernavaca, posteriormente destinados al Polyforum, De Micheli tiene la oportunidad de visitar las obras en la Ciudad de México, donde le acompañan Mario Orozco Rivera y el propio Siqueiros. El mural de la antigua Aduana de Santo Domingo, *Patricios y Patricidas*, iniciada en 1945 y retomada tras su salida de la cárcel, se desarrolla en el cubo de una gran escalera, abierta por dos lados y que culmina en una gran bóveda. La estructura de la superficie a pintar es en sí misma un reto para Siqueiros, a quien no le gustan las vistas frontales y prefiere los continuos cambios de perspectiva: «Sabemos cuál es su regla: una composición dinámica para un espectador activo».

Aquí sí que las imágenes atacan al espectador por todos lados, pero es el propio espectador quien, al moverse, actúa a su vez sobre los puntos de vista de los distintos muros pintados. La relación, como se dice, es dialéctica. Para conseguirlo, Siqueiros utiliza la perspectiva múltiple, la composición sobre muros cóncavos, la superposición de planos y la distorsión de vistas.³⁴⁷

Los experimentos técnicos y estilísticos de Siqueiros no son, sin embargo, un fin en sí mismos, sino que tienen como objetivo la urgencia de comunicar de manera fuerte, explícita y prepotente su contenido histórico, ya sea antiguo o moderno, con el fin de actuar sobre el presente. Las figuras monstruosas de la Antigua Aduana, de hecho, componen una representación alegórica de la lucha entre el bien y el mal, transformando una recreación histórica en un relato de la historia contemporánea; y la pintura del Castillo de Chapultepec, dedicada a los primeros levantamientos revolucionarios en México, es también una invitación a la reflexión, a la memoria y sobre todo a la acción en el presente.

La pintura de Siqueiros, según De Micheli, es una respuesta a los interrogantes planteados por las vanguardias, a los que se suma el conocimiento de la tradición ancestral y el deseo de comunicarse con el hombre contemporáneo y participar de su conciencia. Una excelente receta para hacer arte social.

³⁴⁷ De Micheli, M. (1966), op. cit., *l'Unità*, 23 de octubre de 1966, p. 14.

Su pintura se presenta como una síntesis original y eficaz de todas las investigaciones artísticas modernas de vanguardia, desde el cubismo hasta el expresionismo, desde el futurismo hasta el surrealismo, sin perder la memoria del arte precolombino, del arte azteca en particular. Pero toda esta investigación está subordinada a una expresión precisa e ideológica. Al final, siempre pinta vastas alegorías de nuestro tiempo, siempre ansioso por romper e inventar su discurso figurativo sumergiéndolo en cada momento en las situaciones más candentes de nuestra historia.³⁴⁸

Este breve pasaje arroja luz sobre las razones por las que De Micheli y el círculo de intelectuales e historiadores del arte con los que comparte su visión del mundo se interesan por México: confluyen razones políticas, ideológicas, pero también específicamente artísticas. Según la visión del crítico italiano, el valor de la experiencia mexicana radica en su capacidad de elaborar un gran acervo de conocimientos, antiguos y modernos, encaminados a crear un arte nacional, pero con valor universal. Los muralistas mexicanos han estado en Europa en las dos primeras décadas del siglo XX, se han encontrado con las vanguardias y luego, siendo plenamente conscientes de éstas, las han superado en busca de un lenguaje propio que responda mejor a las necesidades del pueblo mexicano. Han visitado Italia para estudiar los grandes ciclos de frescos de la Edad Media y el Renacimiento y han revitalizado y modernizado la tradición precolombina. Enriquecidos con estas experiencias, inauguraron así el “Renacimiento Mexicano” a partir de 1922. En su pintura, fortalecida por una tradición polifacética, experimentan con técnicas y estilos con el preciso deseo de hacer un arte público, comprometido y revolucionario, que pueda ser la voz del pueblo.

Mario De Micheli regresa a Italia, dejando México con pesar y con la esperanza de volver pronto y retomar la discusión sobre la pintura con Siqueiros, frente a las obras terminadas. En cuanto llega, con las emociones aún frescas, se pone inmediatamente en marcha para la publicación de una monografía sobre Siqueiros. Se pone en contacto con la editorial Fratelli Fabbri, trata el importante tema del fotógrafo que tendría que viajar a México para hacer las reproducciones de las obras y comienza a estudiar los textos conseguidos en la Ciudad de México. También planea la edición de una autobiografía de Siqueiros, publicada por Feltrinelli, que imagina realizar grabando el relato del pintor y escribiéndolo después en primera persona.³⁴⁹ Todo ello, a la espera de reencontrarse con Siqueiros que, de hecho, llegará a Italia en los últimos días de diciembre de 1966 con motivo de su 70 cumpleaños.

1.4.4 La novedades del Polyforum y el proyecto de pintura en Italia

Retomando el hilo de la historia del artista, encontramos a Siqueiros en Italia en diciembre de 1966:

El camarada Siqueiros celebró felizmente su 70 cumpleaños en Italia, entre amigos italianos. Regresó a nuestro país poco más de un año después de su anterior estancia, durante la cual había vuelto a conectar con la clase trabajadora y la cultura italiana, lazos que ni siquiera los cuatro duros años de cárcel habían podido romper.³⁵⁰

³⁴⁸ Ibid.

³⁴⁹ Correspondencia de Mario de Micheli a David Alfaro Siqueiros, Milán, Italia, 18 de octubre de 1966, 2 fojas. Documento mecanografiado. Expedientes 3 1 272 29, 3 1 272 30. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT.

³⁵⁰ Micacchi, D. (1967). “Siqueiros dipingerà un murale in Italia”. *l'Unità*, 8 de enero de 1967, p. 12

El 28 de diciembre se encuentra en Florencia, donde acude en compañía de De Micheli para comprobar personalmente los cuantiosos daños causados a la ciudad y a su patrimonio artístico por la devastadora inundación del 4 de noviembre. Recibido por el alcalde y el presidente de la provincia, Siqueiros recuerda su viaje en 1919 cuando, «junto con Diego Rivera», había viajado a la cuna del arte «para estudiar los frescos de los maestros renacentistas toscanos que habían desempeñado un papel tan importante en su formación y en el desarrollo del arte mural en México». Además, el maestro expresa su solidaridad con los amigos y artistas florentinos, la suya y la de todos los intelectuales y artistas de América Latina y México en particular, «que han competido para recaudar los fondos necesarios para salvar el patrimonio artístico y cultural de Florencia».³⁵¹ El 29 de diciembre, día de su cumpleaños, Siqueiros estaba en Roma, donde permanece unos días y visita la sede del Comité Central del PCI, siendo recibido por Giorgio Napolitano, miembro de la dirección del partido (posteriormente Presidente de la República Italiana³⁵²), que le regala dos grabados romanos antiguos.³⁵³



Fig. 60 D.A Siqueiros y M. De Micheli en Florencia tras la inundación de 1966. Fondo Ada e Mario De Micheli, Università di Bergamo.

El viaje de Siqueiros entre finales de 1966 y principios de 1967 es también una oportunidad para planificar su intervención pictórica, la primera en Europa, que tendría lugar en el nuevo *Centro de Estudios y Formación Sindical* de la CGIL en Ariccia, cerca de Roma, abierto en noviembre de 1966 e inaugurado oficialmente en mayo siguiente.³⁵⁴ El estímulo para la realización del mural viene del pintor Carlo Quattrucci que, como hemos visto, tras trabajar

³⁵¹ “La solidarietà di Siqueiros con gli artisti fiorentini. Il grande pittore visita Florencia”, *l'Unità*, 29 de diciembre de 1966, p. 5.

³⁵² Giorgio Napolitano fue Presidente de la República Italiana desde el 15 de mayo de 2006 hasta el 22 de abril de 2013, y luego fue reelegido y estuvo en el cargo hasta el 14 de enero de 2015.

³⁵³ “Siqueiros a Roma”. *l'Unità*, 30 de diciembre de 1966, p. 2; “Siqueiros visita la direzione del PCI”. *l'Unità*, 31 de diciembre de 1966 p. 2.

³⁵⁴ “Il nuovo Centro Studi e Formazione della CGIL in funzione. Ad Ariccia un vivaio di quadri sindacali”. *l'Unità*, 11 de febrero de 1967, p. 4.

junto a Siqueiros entre marzo y agosto de 1966, se convierte en el intermediario privilegiado entre Italia y el maestro mexicano. Es el propio Quattrucci quien, en una carta enviada a Angélica y fechada el 2 de diciembre de 1966³⁵⁵, poco antes de la llegada de la pareja a Roma, le informa de que ya había empezado a hacer gestiones con el arquitecto de la escuela de Ariccia, Filiberto Sbardella, y con el comité ejecutivo de la CGIL para que Siqueiros pudiera hacer realidad su deseo de pintar un mural en Italia. «¡Qué mejor lugar para que Siqueiros pinte un mural en la tierra del Renacimiento que en el “palacio de los obreros”!», escribe Quattrucci. En la carta, el pintor italiano especifica que los gastos de viaje y la hospitalidad correrían a cargo de la CGIL y que el equipo recibirá un reconocimiento económico acorde con su función y su trabajo. Lo único que falta es el acuerdo y la disponibilidad del pintor.

Una vez en Roma, Siqueiros acude a la escuela del CGIL para planificar su obra. Siqueiros se reúne con los compañeros Angelo di Gioia, de la CGIL, y Gennaro, del INCA, que gestionaban el complejo, y con el arquitecto Sbardella, diseñador del local, para definir las soluciones más adecuadas en relación con las estructuras arquitectónicas y la función social del centro. El edificio se presenta como una construcción de varios cuerpos y el pintor se centra especialmente en el auditorio, un espacio de 700 plazas que, con sus muros bajos y su techo abovedado, le parece a Siqueiros el entorno más interesante para pintar precisamente porque le plantea retos: un nuevo problema plástico, relacionado con la interpenetración de la pintura y la arquitectura, pero también expresivo, vinculado al destino del lugar.

Al referirse a la sala de conferencias, afirmó que si se iba a pintar allí el gran mural, había que tener en cuenta la naturaleza de la sala de conferencias: hecha para debatir y escuchar, donde –por tanto– la pintura no debía irrumpir violentamente, centralizando todo tipo de atención sobre sí misma, sino ayudar a crear el necesario clima de tensión intelectual.³⁵⁶

El 29 de enero de 1967, *Rassegna Sindacale*, revista quincenal de la CGIL, publica una entrevista con Siqueiros realizada durante una de las visitas del artista a la escuela de Ariccia. Con su tono retórico y su habilidad como narrador, el maestro relata la experiencia de la pintura en la sede del Sindicato de Electricistas de la Ciudad de México (1939) y la compara con el proyecto de la pintura italiana en la sede sindical. En 1939, los trabajadores habían impugnado ciertos detalles del cuadro que no se correspondían con la realidad: las torres eléctricas, las máquinas, las herramientas no eran reales. El trabajo carecía de objetividad y esto habría comprometido su valor. En esa ocasión, se optó por escuchar a los trabajadores y modificar el trabajo:

Reflexionamos sobre el hecho de que los trabajadores representaban a nuestro público y que el arte sólo puede realizarse en una conexión estrecha, humana y profunda entre el artista y su público. Por lo tanto, prestamos toda la atención necesaria a las observaciones críticas de los trabajadores, [...] es decir, convertimos a los trabajadores en colaboradores

³⁵⁵ Carta de Carlo Quattrucci a Angélica Arenal Siqueiros, Roma, 2 de diciembre de 1966. Documento mecanografiado con el membrete de la Galería *La Nuova Pesa* - 2 hojas. *Archivo Quattrucci*.

³⁵⁶ “Nei segreti del processo produttivo”, *Rassegna sindacale, quindicinale della CGIL*, 15 de enero de 1967, p. 20, 21. El recorte de periódico se encuentra en el *Archivo Quattrucci*, lo que demuestra el interés del artista por el asunto. También se puede encontrar en la sección “Archivo” de <https://www.collettiva.it/archivio/rassegnasindacale/>.

de nuestro trabajo y así se convirtieron en nuestros mejores maestros. Y nosotros, por nuestra parte, en la realidad de nuestro proceso creativo, les mostramos que en el arte, los elementos de creación que surgen del individuo creador deben ir acompañados de la relación de profundo entendimiento y casi amor entre el artista y su público, y ambos son absolutamente indispensables para realizar una obra trascendente.³⁵⁷

Siqueiros espera que también en Italia la obra pueda nacer, en el terreno de la experiencia concreta, de la estrecha relación entre el hombre-artista y otros hombres: «Esta pintura mural debe hacerse conjuntamente, criticando, discutiendo, intercambiando puntos de vista, sólo así puede nacer una obra poderosa y verdadera».³⁵⁸

L'Unità también publica un artículo sobre el asunto firmado por Micacchi, fruto de una entrevista realizada durante las inspecciones en Ariccia.³⁵⁹ El artículo se titula “Siqueiros pintará un mural en Italia” y propone una descripción de las nuevas pinturas del maestro mexicano, especialmente el mural para el Polyforum, visto en la perspectiva de los posibles resultados de la realización del mural italiano. Micacchi, de hecho, introduce al público italiano en el *modus operandi* de Siqueiros, destacando algunas cuestiones clave que también caracterizarán la obra italiana: las técnicas y materiales innovadores, el trabajo en equipo, el estilo *realista de vanguardia* dirigido al hombre contemporáneo y las intenciones políticas de la pintura de Siqueiros. El crítico italiano introduce el artículo describiendo las tres grandes obras murales en las que está trabajando Siqueiros.³⁶⁰ A continuación, se centra en los paneles de *La marcha de la humanidad* destinados al Polyforum donde «las ideas plásticas más atrevidas se enfrentan a los materiales y las técnicas más modernas, las mejores y más duraderas que la ciencia ha encontrado y la tecnología químico-industrial produce». Además de las cuestiones técnicas, subraya cómo la amplitud de las intervenciones es posible gracias al trabajo en equipo que Siqueiros es capaz de dirigir con entusiasmo y confianza. Al frente del equipo está Mario Orozco Rivera y para la realización de las *escultopinturas* Luis Arenal, asistidos por el coordinador de materiales Mendoza y una veintena de jóvenes artistas de distintas nacionalidades, entre ellos, como sabemos, el italiano Carlo Quattrucci.³⁶¹ El equipo se compromete a dar forma a las ideas de Siqueiros que quiere promover un nuevo arte realista

³⁵⁷ “Entrevista a *Rassegna*. David Alfaro Siqueiros: La relazione fra l’arte e i lavoratori”. *Rassegna Sindacale*, n° 104-105, 29 de noviembre de 1967, p. 31. <https://www.collettiva.it/archivio/rassegnasindacale/>.

³⁵⁸ Ibid.

³⁵⁹ Micacchi, D. (1967). “Siqueiros dipingerà un murale in Italia”. *L’Unità*, 8 de enero de 1967, p. 12. El subtítulo dice: «La obra se realizará para la nueva sede del “Centro de Estudios y Formación Sindical” de la CGIL, cerca de Roma - Será su primer mural en Europa – “Una pintura activa para un espectador activo”». El artículo también se conserva en el CIDS, Expediente 15 1 153 2.

³⁶⁰ *Patricios y patricidas*, 1945-1950-1965 y 1971. Piroxilina sobre tela sobre celotex, 400 m2. (Inconcluso). Cubo de la escalera de la antigua Aduana de Santo Domingo, actualmente Secretaría de Educación Pública; *Del porfiriismo a la Revolución*, 1957-1966. Acrílico sobre tela de vidrio sobre celotex y triplay, 419m2. Sala de la Revolución, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec; *La marcha de la humanidad en América Latina, en la Tierra y hacia el Cosmos. Miseria y ciencia*, 1965-1971. Escultopintura sobre tableros de asbesto-cemento y láminas de acero, 4500 m2. Polyforum Cultural Siqueiros. La referencia, dentro del artículo, al tamaño del cuadro es, en la intención del autor, una demostración tanto de la gran cantidad de trabajo que realiza Siqueiros como de la monumentalidad de su obra.

³⁶¹ Carlo Quattrucci se unió al equipo de Siqueiros en marzo de 1966, mientras que en 1967 se incorporó la pareja de pintores Luisa Racanelli y Silvio Benedetto, este último argentino de nacimiento pero italiano de adopción.

adaptado al mundo actual. Especialmente en su última obra, de hecho, la intención es dirigirse al hombre contemporáneo, concebido por Siqueiros como un hombre en movimiento, que, sintiéndose parte del viaje de la humanidad, a través de la participación en el gran espacio pintado, puede fortalecer y enriquecer su propia conciencia del arte y la vida. La página de *l'Unità* va acompañada de una imagen de los paneles y esculturas del mural *La Marcha de la Humanidad* y de una foto de Siqueiros visitando la nueva sede del *Centro de Estudios y Formación Sindical* de la CGIL en Ariccia. El artículo concluye destacando la coincidencia entre la empresa pictórica italiana y la obra para el Polyforum, «una de las empresas plásticas más complejas que Siqueiros concibió, una suma de sus ideas renovadoras sobre la pintura mural de temas históricos».

De Micheli también había hablado del proyecto del Polyforum unos meses antes, a su regreso de su viaje a México³⁶², devolviendo los relatos de Siqueiros, que había escuchado directamente, y sobre todo su impresión personal a la vista de los grandes paneles. En aquella ocasión, Siqueiros había justificado su aceptación del encargo por parte del acaudalado empresario Manuel Suárez y Suárez –aparentemente equívoco debido a la posición social del mecenas– con su vínculo personal, que se remontaba a la época de la revolución: «Luchamos juntos, a pie y a caballo, y eso es algo que no se puede olvidar. De ese viejo vínculo revolucionario había nacido la idea de esta empresa». El tono mítico con el que a menudo se narran los acontecimientos de su vida, le ayuda en este caso a justificar un encargo abiertamente contradictorio con sus principios, pero demasiado favorable para ser rechazado. Para Siqueiros es una gran oportunidad: tiene total libertad de acción y de elección, un espacio a su entera disposición expresamente diseñado para albergar su obra, un respaldo financiero total.

Frente a la maqueta de 3 por 2 metros de *La marcha de la humanidad* Siqueiros muestra a De Micheli cuál sería la disposición de los paneles y luego le lleva a recorrer el edificio en construcción que los albergará. Se trata de un edificio construido especialmente para congresos, reuniones culturales y conciertos, situado en las inmediaciones del Hotel Casino de la Selva, propiedad del propio Suárez. En el proyecto original, la sala principal habría albergado pinturas de Siqueiros, que cubrirían toda la superficie –incluido el techo– y una serie de esculturas de metal policromado que complementarían la composición escultórico-pictórica. «La primera vez que vi el edificio en construcción», escribe De Micheli, «sólo consistía en enormes pilares de hormigón armado. El techo estaba completamente ausente y en la parte superior había un enorme cartel que decía: “Aquí se construye la capilla Siqueiros con el mural más grande del mundo”». El tema es *La marcha de la humanidad en América Latina, en la Tierra y hacia el Cosmos. Miseria y ciencia*, y la obra está dedicada a la emancipación del pueblo americano.

El mural de Cuernavaca cubrirá cuatro mil metros cuadrados de pared. Es el mayor mural que se ha pintado nunca. Cientos de figuras de tamaño superior al natural. Me pregunto qué impresión causará esta obra cuando esté terminada y colocada en el edificio que están preparando. [...] Creo que es el más alto poema épico figurativo dedicado a las innumerables multitudes de América Latina, a las esperanzas de todo un continente pobre y explotado, pero movido por profundos temblores, por una urgente necesidad de redención humana y social.

³⁶² Mario De Micheli, op. cit., *l'Unità*, 23 de octubre de 1966, p. 14.

Evidentemente, por lo que se desprende del relato de De Micheli, que se encuentra en Cuernavaca en los primeros días de octubre de 1966, el proyecto del Polyforum de la Ciudad de México no había nacido aún en ese momento. Según Guadarrama (2010)³⁶³, de hecho, la gestación del proyecto comienza en 1961 cuando Suárez propone a Siqueiros, que aún estaba en prisión, realizar la decoración del salón de congresos del Hotel Casino de la Selva. El artista empieza inmediatamente a hacer bocetos y, una vez libre, inicia la construcción de *La Tallera*, un estudio adaptado a las dimensiones monumentales de los paneles destinados a decorar el auditorio de Suárez, que debía ser «un gran edificio rectangular con ventanas de cincuenta metros de ancho y treinta de alto». Sin embargo, no fue hasta octubre de 1966 cuando se firma el contrato y un mes después Suárez decide trasladar el proyecto a Ciudad de México, construyendo un edificio especial para albergar la mayor obra de Siqueiros, el mayor mural jamás creado, con motivo de los XIX Juegos Olímpicos.³⁶⁴ El nuevo emplazamiento es el Parque de la Lama, también propiedad de Suárez, donde, junto al Hotel de México, se diseña un edificio de forma compleja, un dodecaedro al exterior y un octaedro al interior, donde Siqueiros tiene la oportunidad de integrar plenamente la arquitectura, la escultura y la pintura, interviniendo tanto en el interior como en el exterior del edificio.

1.4.5 El asunto del mural de Ariccia y el viaje a Italia en noviembre de 1967

Hemos visto cómo el proyecto del mural a realizar en la sede del *Centro de Estudios y Formación Sindical* de la CGIL en Ariccia, había partido de una propuesta de Carlo Quattrucci y se materializa con el viaje de Siqueiros a Italia en el invierno de 1967. En los meses siguientes a la marcha de Siqueiros, sigue siendo Quattrucci quien se ocupa del asunto, actuando como intermediario con la CGIL y manteniendo una estrecha correspondencia con Angélica sobre el tema. En una carta de febrero de 1967, Angélica agradece a Carlo que se haya ocupado del asunto, le informa de que ha recibido una misiva del camarada Angelo di Gioia, de la CGIL, y le pide que le envíe fotografías y planos de la zona que se va a pintar y del techo, sin los cuales Siqueiros no podría iniciar el proyecto.³⁶⁵ En respuesta, Quattrucci se compromete a enviar el material solicitado junto con una serie de artículos que dan cuenta del debate político italiano sobre el proyecto del primer mural europeo del maestro mexicano. El debate da testimonio de

³⁶³ Según informa Guadarrama (2010): «El proyecto empezó a gestarse en 1961, cuando el pintor se encontraba en la cárcel. El empresario Manuel Suárez le había solicitado 24 cuadros para la sala de convenciones que planeaba construir en el Hotel Casino de la Selva, de su propiedad, en la ciudad de Cuernavaca. El artista, en cambio, le propuso realizar un mural, idea que éste aceptó. A partir de ese momento, en su celda de Lecumberri, empezó a trabajar en múltiples bocetos, algunos de ellos en pequeños tableros a modo de polípticos. Al salir de la cárcel en agosto de 1964, y sin firmar contrato con el empresario, emprendió en Cuernavaca la construcción de *La Tallera*, así llamada en homenaje a la mujer creadora de vida, según sus propias palabras [...]».

³⁶⁴ «El contrato fue firmado en octubre de 1966: especificaba que la obra tendría dos mil metros cuadrados, aunque según los diarios serían 4 500 metros cuadrados con nueve metros de altura. Siqueiros prometió terminarlo en dos años. Un mes después el empresario tomó la decisión de trasladar el mural a la ciudad de México. La importancia del artista y las relaciones del “mecenas” con el poder, en caso concreto con el entonces presidente de la República, Gustavo Díaz Ordaz, determinó lo anterior, sobre todo porque se acercaba la realización de los XIX Juegos Olímpicos. El cambio de sede obedeció también al uso turístico que Manuel Suárez quería darle a la obra desde Cuernavaca, cuando planeaba hacer un helipuerto en el Casino de la Selva para facilitar la llegada de los visitantes». (Guadarrama, 2010)

³⁶⁵ Carta de Angélica Arenal de Siqueiros a Carlo Quattrucci, México D.F., febrero de 1967. Documento mecanografiado - 2 hojas. *Archivo Quattrucci*.

la discusión abierta sobre el tema del arte mural de motivación política en Italia y demuestra cómo la intervención de un artista como Siqueiros, visto con recelo por la derecha, pero también por la izquierda, puede poner de manifiesto posiciones opuestas.³⁶⁶

El viaje a Italia previsto por Siqueiros para abril de 1967, también para dedicarse al mural, no se materializa³⁶⁷, pero el canal de comunicación a través de cartas sigue abierto. Quattrucci se pone en contacto con la pareja mexicana el 7 de mayo³⁶⁸, lamentando no haberse reunido con ellos en abril, y deseando verlos pronto y, sobre todo, ver realizado el mural de Ariccia. En respuesta, Ruth, la secretaria de Siqueiros, escribe el 27 de mayo³⁶⁹ quejándose del silencio de los responsables del mural italiano. La razón del largo silencio se aclara mediante un intercambio de cartas entre Siqueiros y Sbardella, arquitecto del complejo de Ariccia, en el que se desprende que había habido problemas de comunicación debido a una dirección postal incorrecta.³⁷⁰ Siqueiros, por su parte, explica que ha estado muy ocupado tanto con la inmensa obra del Polyforum como con la inauguración de la gran exposición en la UNAM, que ha traído consigo un trabajo teórico en forma de conferencias ante estudiantes, intelectuales y periodistas. De esta manera, Siqueiros justifica la demora en la resolución del tema del mural italiano, al que, dice, no ha dejado de darle vueltas. El pintor también informa a Sbardella de que a mediados de noviembre estaría en Italia, donde empezaría a trabajar gracias a la intervención de los italianos que habían estado con él en el taller mexicano, Quattrucci, Luisa Racanelli y Silvio Benedetto: «con ellos formaremos el equipo de trabajo y juntos atacaremos la solución del problema». Confirmando el deseo de Siqueiros de hacer de la obra italiana una continuación de los proyectos del Polyforum, el maestro escribe: «Estoy buscando de llevar conmigo grandes reproducciones fotográficas de la obra que estoy a punto de terminar en su primera etapa [...]. Mi obra de Roma será la continuación técnica de la indicada».³⁷¹

De hecho, en septiembre de 1967 Angélica informa a Carlo de que a partir de principios de noviembre estarían en Europa entre Moscú –donde se celebraban los 50 años de la

³⁶⁶ Correspondencia de Carlo Quattrucci a David Alfaro Siqueiros, Italia, 1967?, 4 fojas - Documento manuscrito. Expedientes 3 1 266 30, 3 1 266 31, 3 1 266 32, 3 1 266 33. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS. Nuestras reconstrucciones nos han permitido hipotetizar la datación de la carta en torno a febrero-marzo de 1967.

³⁶⁷ El traslado a Italia tiene lugar con motivo del viaje a Moscú para recoger el premio Lenin concedido a Siqueiros el 30 de abril de 1967. Así lo informa *L'Unità* del 1º de mayo de 1967 (p. 3) en el artículo “Premios Lenin de la Paz a Niemoeller y Siqueiros”. No tenemos noticias sobre el viaje real de Siqueiros a Moscú para recoger el premio. Es posible que el maestro no pudiera viajar, quizá por motivos de salud, y tuviera que posponerlo hasta el otoño siguiente. De hecho, en noviembre de 1967, lo encontramos tanto en Moscú para las celebraciones del cincuentenario de la Revolución, como en Italia, donde, *l'Unità* del 15 de noviembre de 1967, op. cit., habla de la decisión de Siqueiros de enviar el dinero del Premio Lenin al pueblo vietnamita.

³⁶⁸ Correspondencia de Carlo Quattrucci a Angélica Arenal, Italia, 7 de mayo 1967, 1 foja - Documento mecanografiado. Expediente 3 1 266 52. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT/ CIDS.

³⁶⁹ Carta de Ruth Solís a Carlo Quattrucci, Cuernavaca, 27 de mayo, 1967. Documento mecanografiado- 1 foja. *Archivo Quattrucci*.

³⁷⁰ Carta de D.A. Siqueiros a Arc. F. Sbardella, Cuernavaca, 25 de agosto de 1967. Documento mecanografiado con membrete “Escuela Taller Siqueiros. Pintura Mural - Escultopintura y Estampa” - 1 hoja. La carta también está copiada a Carlo Quattrucci (c.c.p.).

³⁷¹ *Ibid.*

Revolución³⁷²-, Yugoslavia, Rumanía y probablemente Checoslovaquia, llegando a Roma hacia el 17 de noviembre. Aquí, además de reunirse con queridos amigos, se intentará resolver definitivamente la cuestión del mural.³⁷³ El 19 de octubre de 1967, en una nueva carta³⁷⁴, Angélica informa a Carlo de que llegarían a Roma a primera hora, el 11 de noviembre, y que permanecerían unos 8 días.³⁷⁵ También le pide que reserve dos habitaciones dobles en el hotel habitual, el Commodore de via Turín 1 C, porque Carrillo Gil y su esposa les acompañarán.

Con motivo del viaje, Siqueiros lleva a Roma una película de 35 minutos en color de 16 mm en la que se presentan dos de sus murales, *Por una seguridad social completa para todos los mexicanos*, en el Hospital de la Raza, y el del Polyforum. Dado que la película permite apreciar los radicales cambios técnicos propuestos por Siqueiros, el maestro presiona para proyectarla ante intelectuales y artistas con los que abrir un debate. Se contacta con Franca Savioli para que el PCI organizara la reunión y se invita a Quattrucci a colaborar en la proyección. Tras su estancia en Roma –donde la proyección se concreta de forma decepcionante³⁷⁶ y los preparativos para el mural quedan mal definidos– la pareja Siqueiros viaja a Milán, donde permanece durante la última semana de noviembre. Aquí, gracias a la organización de De Micheli³⁷⁷, se proyecta la película con gran éxito de público y la pareja visita a Guttuso en su estudio de Velate, cerca de Varese.³⁷⁸ La presencia de Siqueiros en la ciudad es la ocasión de una larga entrevista que De Micheli publica en forma de artículo en *l'Unità* el 30 de noviembre con el título “Una pittura ininterrompida de México a Italia”. Tras presentar al pintor destacando su extraordinaria energía creativa, hoy como entonces, siempre centrada en abordar los problemas de su tiempo y dedicada a las luchas políticas y sociales, el crítico italiano indaga en los motivos concretos que lo han llevado a Italia:

³⁷² Guerra, A. (1967). “Oggi si aprono le celebrazioni del 50° della Rivoluzione. Da tutto il mondo a Mosca. Oggi la solenne seduta congiunta del CC del PCCUS e del Soviet Supremo. Decine di migliaia di invitati e turisti provenienti dai 5 continenti affollano la capitale sovietica. Inaugurato il monumento a Lenin nel Cremlino”. *l'Unità*, 3 de noviembre de 1967, p. 1, 12. El artículo menciona que el pintor Siqueiros está presente en las celebraciones.

³⁷³ Carta de Angélica Arenal de Siqueiros a Carlo Quattrucci, Cuernavaca, 23 de septiembre, 1967. Documento mecanografiado en papel membretado “Escuela Taller Siqueiros. Pintura Mural - Escultopintura y Estampa” - 2 fojas. *Archivos Quattrucci*.

³⁷⁴ Carta de Angélica Arenal de Siqueiros a Carlo Quattrucci, Cuernavaca, 19 de octubre de 1967. Documento mecanografiado, 1 foja. *Archivos Quattrucci*.

³⁷⁵ “Siqueiros invia al Vietnam democratico il suo premio Lenin per la pace”, *l'Unità*, 15 de noviembre de 1967, p. 13. El artículo afirma que Siqueiros estaba en Roma en ese momento.

³⁷⁶ “Questa sera incontro con Siqueiros”, *l'Unità*, 15 de noviembre de 1967, p. 11. El encuentro, que incluye también la proyección del “cortometraje”, tiene lugar el 15 de noviembre a las 21.00 horas en la sala de la Lega delle Cooperative (Via Antonio Guattani 9, Roma), y está promovido por la filmoteca *Umberto Barbaro*.

³⁷⁷ Carta de Angélica Arenal de Siqueiros a Mario de Micheli, Cuernavaca (México), 21 de octubre de 1967; 1 hoja, sobre adjunto. Università di Bergamo, Fondo Mario e Ada De Micheli, Serie 1, Subserie 1 b4, f18.

³⁷⁸ Carta de Angélica Arenal de Siqueiros a Carlo Quattrucci, Cuernavaca, 11 de diciembre de 1967. Documento mecanografiado, 2 fojas. *Archivos Quattrucci*. La carta también hace referencia a la difícil relación entre Guttuso y Silvio Benedetto (cf. Di Genova, 2000, p. 172). Angélica escribe: «Fuimos a visitar a Guttuso a la casa que tiene cerca de Milán y descubrimos que nuestro amigo no está nada bien parado con él».

En Italia, respondió Siqueiros, vengo tan a menudo como puedo. Nunca he venido a Europa sin pasar algún tiempo en su extraordinario país. Me gustan sus ciudades, sus paisajes, tanto del Norte como del Sur; me gusta la gente, el pueblo; me gusta su arte. La primera vez que vine a Italia fue en 1919, junto con Diego Rivera. [...] Esta vez, sin embargo, he venido a Italia por dos razones particulares: la primera es para la pintura mural que tengo que hacer en Ariccia, en la escuela para sindicalistas creada por la CGIL. Para completar este trabajo, que ya ha comenzado, volveré a Italia dentro de unos tres meses. Este mural es un homenaje que pretendo hacer a la clase trabajadora de su país. La segunda razón es la monografía que una gran editorial milanesa está preparando sobre toda mi obra.³⁷⁹

De Micheli cuenta también la velada en el abarrotado Circolo della Melagrana, donde se había proyectado varias veces el documental sobre la obra del muralista mexicano. Siqueiros había intervenido en la ocasión, explicando las innovaciones técnicas y estilísticas del Polyforum, el trabajo en equipo, los materiales y el método de trabajo utilizado, pero sobre todo ofreciendo su propia visión como dirección para el arte del futuro.

Cuando Siqueiros habla, repite alegremente ciertas expresiones particulares, ciertas frases: “una pintura para los hombres”, “una pintura moderna, que tenga en cuenta los descubrimientos de la técnica industrial”, “la física, la química, la psicología, la ciencia, en fin, deben ayudar al pintor”, “espectador activo y pintura activa”. Se entiende cuáles son sus preocupaciones: hacer una pintura que ponga en movimiento los sentimientos, que mueva al espectador desde la inercia. Está claro que Siqueiros no ignora lo que han hecho las vanguardias contemporáneas, pero toma todas las indicaciones de las vanguardias en una lógica ajustada e impetuosa al mismo tiempo.³⁸⁰

Siqueiros sale de Milán el 29 de noviembre con destino a París, para firmar las litografías que había hecho para ilustrar la nueva edición del *Canto General* de Neruda, y luego regresa a México. «Le acompañé al aeropuerto», escribe De Micheli, «estaba muy contento con su estancia en Italia. “Te esperamos en tres meses”, le dije. “En tres meses volveré”, respondió. Pero Angélica [...], es menos optimista: “¿Cómo lo harás, David? Tienes mucho trabajo que terminar!”, y Siqueiros responde: “¡Se puede terminar, se puede terminar!”».

En realidad, Siqueiros no volvería a Italia en mucho tiempo, y el proyecto del mural se desvanecería. Sin embargo, veamos cómo avanza el asunto.

De vuelta a México, Angélica vuelve a ponerse en contacto con Quattrucci³⁸¹ y pregunta por el mural de Ariccia, si él y Luisa ya están trabajando o si empezarán poco antes de su llegada, y si Silvio Benedetto ha llegado. El contenido de esta carta sugiere que se ha elaborado un proyecto y que los trabajos serían dirigidos por los italianos del equipo de Siqueiros a la espera del regreso del maestro, que tiene previsto estar de nuevo en Roma muy pronto. Evidentemente, esto no ocurre, de hecho, como se desprende de una carta de Angélica

³⁷⁹ De Micheli, M. (1967). “Entrevista a *l'Unità* di Siqueiros. Una pittura ininterrotta dal Messico all'Italia”. *l'Unità*, 30 de noviembre de 1967, p. 10.

³⁸⁰ Ibid.

³⁸¹ Carta de Angélica Arenal de Siqueiros a Carlo Quattrucci, Cuernavaca, 11 de diciembre de 1967. Documento mecanografiado, 2 hojas. *Archivo Quattrucci*.

del 9 de abril de 1968 a Quattrucci³⁸² y de otra del mes de junio siguiente a De Micheli³⁸³, Siqueiros se queda estancado en México, debido a problemas relacionados con la finalización del Polyforum, que el comisario quería que estuviera terminado para la fecha de las XIX Olimpiadas (Ciudad de México, 12 de octubre - 27 de octubre de 1968): «En estas circunstancias, al estar en juego esta obra mural de David, no podemos en absoluto movernos de México. ¿Ves lo que nos ha hecho nuestro querido “Medicis” de México, el señor Suárez?»». La construcción del edificio del Parque de la Lama no está terminada, los paneles no pueden ser transportados, y Siqueiros tiene que remediarlo construyendo más torres de acero en el taller de Cuernavaca para poder montar los paneles en la forma exacta en la que van a ser montados en el auditorio y ganar tiempo en la disposición y coordinación pictórico-escultórica de los mismos. Angélica dice que también hace una maqueta del exterior del edificio: «la maqueta está fantástica, una verdadera esculto-pictórica novedad».

El artista, sin embargo, quiere mantener su compromiso con sus compañeros de la CGIL y espera que entiendan sus razones y acepten esperar. Siguen una serie de cartas entre Di Gioia y Siqueiros, también a través de Angélica, con copia a Quattrucci, que no deja de interesarse por el asunto.³⁸⁴ En realidad, las obras del Polyforum proceden durante mucho tiempo. En marzo de 1969, Angélica escribe a De Micheli diciéndole que David trabajaba mucho, nada menos que 14 horas al día. Desde el pasado mes de enero, los paneles han sido transportados al edificio de Ciudad de México. Las secciones laterales se habían montado mientras se preparaba la bóveda o el plafón semi-cóncavo con fibra de vidrio para pintarlo directamente.³⁸⁵ A finales de año Angélica vuelve a escribir a De Micheli³⁸⁶ y refiriéndose al Polyforum le comunica que las obras están muy avanzadas, el interior está casi terminado y unas cuarenta personas trabajaban en él de 10 a 12 horas diarias, pero que aún tardarían entre seis y ocho meses en terminarlo.

Según se desprende de las fechas, Siqueiros permanece mucho tiempo en México para terminar su *opera omnia* y el mural de Ariccia nunca se ejecuta. No sabemos si es sólo el aplazamiento debido a los compromisos del Polyforum lo que lleva a la conclusión negativa del mural italiano. Podemos especular que también hubiera resistencia por parte de algunos

³⁸² Carta de Angélica Arenal de Siqueiros a Carlo Quattrucci, Cuernavaca, 9 de abril de 1968. Documento mecanografiado en hoja membretada “Escuela taller Siqueiros”, 2 fojas. *Archivo Quattrucci*.

³⁸³ Carta de Angélica Arenal de Siqueiros a Mario De Micheli, Cuernavaca, (México), 24 de junio de 1968; en papel membretado “Escuela Taller Siqueiros”, 2 tarjetas. Università di Bergamo, Fondo Mario y Ada De Micheli, serie 1, subserie 1, b4, f18.

³⁸⁴ El *Archivo Quattrucci* conserva varias cartas sobre el asunto, entre ellas: Angélica Arenal de Siqueiros a Carlo Quattrucci, Cuernavaca, 9 de abril de 1968. Documento mecanografiado - 2 fojas; Angélica Arenal de Siqueiros a Angelo di Gioia, Cuernavaca, 13 de junio de 1968 (en respuesta a la carta de Di Gioia del 29 de mayo). Documento mecanografiado, 1 foja; Angelo Di Gioia a Carlo Quattrucci, Ariccia 23 de julio de 1968 (Di Gioia escribe a Carlo adjuntando una carta de Angélica, posiblemente la del 13 de junio).

³⁸⁵ Correspondencia de Angélica Arenal a Mario de Micheli, México, D.F., 19 de marzo de 1969, 2 fojas - Documento mecanografiado. Expedientes 3 1 272 9 e 3 1 272 28. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS. La misma carta se conserva en el Fondo Mario y Ada De Micheli de la Università di Bergamo: serie 1, subserie 1, b4, f18.

³⁸⁶ Carta de Angélica Arenal de Siqueiros a Mario De Micheli, Cuernavaca, (México), 8 de diciembre de 1969; en papel membretado “Sala de Arte Publico- Extensión de la Escuela Taller Siqueiros”, 2 hojas. Università di Bergamo, Fondo Mario y Ada De Micheli, serie 1, subserie 1, b4, f18.

miembros del Partido Comunista y de la CGIL. Siqueiros sigue siendo una figura controvertida por su participación en el primer intento de asesinato de Trotsky y por sus posiciones estalinistas, por lo que no es de extrañar que no se presionara más para la realización en Italia del primer y único mural europeo del maestro, que queda inacabado.

1.4.6 Siqueiros: la monografía de Mario De Micheli y Ezio Gribaudo

En 1968 se publica el libro sobre Siqueiros escrito por De Micheli y editado por Ezio Gribaudo para la serie *Grandi Monografie* de Fratelli Fabbri Editori.³⁸⁷ Gribaudo, artista polifacético, gran editor de arte y promotor cultural, había conocido a Siqueiros en 1965, durante uno de sus viajes a México.³⁸⁸ Durante una entrevista realizada por nosotros el 18 de marzo de 2022 en su estudio de Turín, Gribaudo recordó el encuentro con Siqueiros que había tenido lugar en su casa de Ciudad de México gracias a una carta de Cesare Zavattini en la que le recomendaba como persona de confianza. La conversación entre ambos había pasado de los temas artísticos a los políticos y Siqueiros había aprovechado para dar su versión de los hechos sobre el intento de asesinato de Trotsky, promoviendo su inocencia. Además, Gribaudo había podido conocer su pintura en persona, tanto en Ciudad de México como en Cuernavaca, lo que lo había llevado a la idea de dedicar una monografía a Siqueiros por parte de Fabbri, con quien llevaba tiempo trabajando.³⁸⁹ Efectivamente la monografía se publica tres años después.



Fig. 61 Carta de aceptación de la publicación de la monografía enviada a Fratelli Fabbri Editori firmada por D.A. Siqueiros. Archivio Gribaudo, Torino.

Fig. 62 Ezio Gribaudo y D.A. Siqueiros, México D.F., 1965. Archivio Graibaudo, Torino.

³⁸⁷ De Micheli, M. (1968). *Siqueiros*, Milán: Fabbri Editori. La monografía se reeditó con cambios y adiciones en Estados Unidos en 1970 y en México en 1985.

³⁸⁸ Olivieri, A. (2008). *Ezio Gribaudo: il mio teatro della memoria*. Prefación de Enrico Crispolti. Milán: Skira, pag. 72, 73. Gribaudo, P. (2018) (ed.). *Ezio Gribaudo: i libri, metafora di una vita*. Pistoia: Gli ori, pp. 72-74.

³⁸⁹ Fratelli Fabbri Editori bajo la dirección de Gribaudo publica treinta y cuatro monografías de artistas entre 1966 y 1990, incluyendo a varios maestros del arte moderno como Bacon, Botero, Burri, Duchamp, Guttuso, Manzù y Savinio. Cf. https://www.eziogribaudo.com/wp-content/uploads/2016/07/TB_Cat_Ezio_Screen.pdf <https://www.eziogribaudo.com/>

Además, Gribaudo relata haber vuelto a encontrarse con el artista en Milán, junto con De Micheli, precisamente con motivo de la presentación oficial de la monografía; esto confirmaría un nuevo viaje de Siqueiros a Italia en 1968, del que, sin embargo, no hemos encontrado hasta ahora ninguna otra prueba. En cambio, hemos identificado un comentario de Siqueiros de noviembre de 1967, cuando tiene la oportunidad de ver los borradores del libro durante su estancia en Italia:

Debo decir que estoy muy contento con cómo está quedando el libro. Será, sin duda, el libro más completo y rico de todos los que han salido hasta ahora sobre mi pintura. Y estoy especialmente contento porque el mayor espacio está dedicado a las pinturas murales, es decir, a mis obras más complejas e importantes.³⁹⁰

El libro está introducido por De Micheli, que presenta lo que él llama «el fenómeno Siqueiros». Hemos optado por proponer aquí un breve resumen de los puntos más destacados del texto del crítico milanés porque es, aún hoy, el más completo escrito en Italia. Las publicaciones posteriores, que son escasas, no son comparables. De Micheli es el barquero de la propuesta artística de Siqueiros en Italia; la imagen que construye del artista mexicano, aunque no exenta de mitos, preconcepciones y cierta rigidez interpretativa, es sin duda la más completa y documentada posible en esas fechas. De Micheli conoce al artista, lo entrevista varias veces, ve muchas de sus obras en directo, sigue su historia, se documenta en textos publicados en México. Ciertamente está condicionado por su filiación política, su descripción e interpretación es hija de su tiempo, hija de una ideología, pero hace su trabajo con la seriedad de un historiador del arte y con la integridad de quien cree en una idea. El Siqueiros italiano es el Siqueiros de De Micheli. Pero no sólo eso. En su texto, el crítico propone una reconstrucción histórica de los orígenes del movimiento muralista mexicano e intenta una lectura crítico-interpretativa que proporciona una valiosa referencia para los estudios italianos que carecen de otras fuentes en la época.

Además, hay que reconocer el mérito de Gribaudo y de los Fratelli Fabbri por haber creído en el proyecto, invirtiendo dinero y energía, haciendo posible, entre otras cosas, la publicación de un gran número de reproducciones fotográficas que restituyen casi todo el corpus de la producción mural de Siqueiros, así como un buen número de pinturas de caballete del maestro. Estas imágenes constituyen el vocabulario visual más rico de la obra de Siqueiros jamás publicado en Italia, puesto a disposición del público y de los estudiosos para facilitar su acceso.

Volviendo al texto de De Micheli, vemos cómo está dirigido a enmarcar la figura de Siqueiros como un hombre polifacético, destacando la estrecha relación entre el compromiso político y la producción artística.

David Alfaro Siqueiros no es sólo un pintor, es un polemista, un teórico del arte, un político, un revolucionario. Todo esto debe tenerse en cuenta al considerar su obra. La conciencia social, la acción y la ideología actúan sobre ella desde dentro hasta determinar su carácter, su fisonomía expresiva. No se pueden entender los grandes ciclos de sus pinturas murales si no se parte de la historia que hizo de México una nación moderna y del propio papel que jugó y juega en ella. Pero si es cierto que su pintura, al igual que la de Orozco y Rivera, tiene su origen directo en la revolución mexicana, no es menos cierto que Siqueiros logró

³⁹⁰ El comentario de Siqueiros se cita en el artículo de De Micheli, “Intervista all’Unità di Siqueiros. Una pittura ininterrotta dal Messico all’Italia”. *l’Unità*, 30 de noviembre de 1967, p. 10.

mantener encendido el fuego de aquellos agitados días porque también supo conectar profundamente con ese movimiento de emancipación popular que hoy sacude a América Latina de punta a punta. Su última obra, la composición de la Marcha de la Humanidad, que ocupa una superficie tres veces mayor que los frescos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, es una prueba de ello.

Siguiendo el hilo de la biografía, De Micheli describe la experiencia de Siqueiros en las filas del ejército revolucionario, su actividad sindical, su papel en la defensa de la República Española, las luchas políticas y sociales en México y otros países. Relata las fugas, las detenciones, el exilio. Junto a ello, su actividad intelectual y creativa, su pensamiento crítico sobre el arte y la producción artística: menciona sus viajes, sus conferencias, su elaboración teórica, la fundación de revistas, la redacción de artículos y libros, la apertura del centro de investigación para la utilización de nuevos productos químicos industriales, los experimentos técnicos y, sobre todo, una gigantesca obra, desde cuadros de caballete hasta grandes murales.

Luego, el crítico se centra en las razones del surgimiento del muralismo, tratando de socavar ciertos estereotipos. El muralismo, de hecho, no puede considerarse exclusivamente el resurgimiento de una antigua cultura artística, sino el efecto de la historia contemporánea. El muralismo es hijo de la revolución mexicana que permite a los jóvenes conocer su país, penetrar en su historia, madurar la conciencia política y social, asimilar la cultura precolombina y colonial, pero también la popular, a través de un proceso vital y fecundo. Es precisamente a partir de esta experiencia que Siqueiros, como muchos otros jóvenes artistas, inicia su reflexión teórica sobre la necesidad de un nuevo arte en formas, técnicas, estilo y destino. Reflexiones que comparte con José Guadalupe Zuno y otros jóvenes en Guadalajara; profundiza en su viaje a Europa en 1919; y expresa en los famosos *Tres llamamientos* (también citados como *Manifiesto a los artistas de América*), publicados en Barcelona en 1921 en el primer y único número de la revista *Vida Americana*. Aquí, escribe De Micheli, Siqueiros «traza las líneas maestras de su futuro camino creativo abierto a todas las conquistas de la vanguardia artística y al mismo tiempo consciente de los problemas particulares de la situación mexicana». Citando el primer llamamiento, De Micheli destaca la convergencia entre las tesis futuristas sobre la velocidad, el dinamismo, la máquina y las ideas de Siqueiros sobre la modernidad, que maduran en convicciones teóricas, métodos de trabajo e imágenes plásticas. Al analizar el segundo recurso, destaca la urgencia que Siqueiros siente por dar concreción al mundo plástico de Cézanne, creando el espacio a través de las estructuras geométricas de las formas. Boccioni y Cézanne, por tanto, constituyen la base de su propuesta poética juvenil.

El espíritu de la vanguardia también sugiere a Siqueiros una recuperación de la gran tradición del pasado que, para un artista mexicano –a diferencia de un europeo– es una realidad inmediata, tangible, «incluso amenazante», gracias a la presencia física de las grandes ruinas mayas, aztecas e incas. Las formas antiguas pueden servir de punto de partida para el arte contemporáneo, pero hay que evitar el riesgo de caer en la mera citación, convirtiendo el pasado en un “motivo” estéril.

Sin embargo, el artista mexicano va más allá de la vanguardia. Liberado de muchos prejuicios estéticos y habiendo introyectado las propuestas de los nuevos lenguajes, busca una síntesis orgánica que pueda responder a la necesidad de hacer un arte mexicano para los mexicanos, un pueblo que acaba de salir de la revolución y que está reconstruyendo su país. En su síntesis integra también la pintura italiana, antigua y moderna, que conoce durante su periplo formativo: desde los grandes ciclos del siglo XIV y el Renacimiento; hasta las extraordinarias máquinas barrocas de las bóvedas y cúpulas de las iglesias romanas, con sus

atrevidas perspectivas y sus magmáticas masas dinámicas; hasta sus contemporáneos, Boccioni, De Chirico, Carrà, Sironi (cf. 1.1.1).

Siqueiros regresa a México en 1922 con este caudal de experiencia y una nueva conciencia. Aquí se encuentra con la realidad material, social y cultural de su país, donde el Dr. Atl, Francisco Goitia y José Guadalupe Posada –definidos como los precursores del movimiento moderno mexicano– sientan las bases para el nacimiento de una nueva expresión artística. En su manifiesto de 1922, escrito en nombre del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores (SOTPE), expresa la necesidad de hacer arte público, abandonando la pintura de caballete; poco después, comparte la primera obra colectiva de arte mural en la sede de la Escuela Nacional Preparatoria. A partir de la descripción de esta primera intervención mural, De Micheli sigue la producción artística y teórica del maestro, en paralelo a los acontecimientos de su compromiso político, a lo largo de su vida. Además, no descuida el análisis de la técnica y los materiales elegidos por Siqueiros, que desempeñan un papel importante en la evolución de su pintura, ni olvida describir los temas y el estilo con el que están representados, en consonancia con una intención comunicativa precisa.

Describe las obras que produce durante su confinamiento en Taxco por motivos políticos, entre finales de 1930 y enero de 1932, como *Madre campesina* y *Madre proletaria*, y destaca la capacidad del artista para transmitir un contenido fuerte y universal a través de una imagen concisa. Su madre campesina, con el telón de fondo de un espacio desierto y apretado entre estilizados cactus, se convierte en la idea misma de “sufrimiento” o “pobreza”, sin piedad, pero con un tono asertivo y declarativo. Continúa hablando de sus encuentros con Eisenstein y Hart Cane; de su largo exilio en Estados Unidos, donde pinta *Un mitin obrero* y *América tropical* –en los que ya utiliza el proyector– y *Retrato actual de México*. Luego cuenta su relación con Natalio Félix Botana Miralles en Argentina y la creación de *Ejercicio plástico*, el primer mural que llena todo el espacio de una habitación y donde comienza a experimentar con nuevos materiales químicos para la pintura mural. Experimentos que decide compartir durante la experiencia del *taller experimental*³⁹¹ en Nueva York en 1936, y que lleva a cabo para conseguir resultados como *Explosión en la ciudad*, *Nacimiento del fascismo*, *Costa Brava*, *Suicidio colectivo*. En estas obras, utiliza motivos materiales, gestuales o informales que podemos definir como *pittura materica* o la poética del “accidente controlado”. En este mismo contexto, nace en él un interés por el potencial de la fotografía, como se puede ver en la obra *Eco de llanto* (1937).

Como se desprende del análisis de su obra, la experimentación técnico-estilística y la calidad de los resultados plásticos van siempre asociadas a un fuerte contenido histórico-político que traduce su juicio sobre la realidad contemporánea. La urgencia de la realidad le lleva a España, donde se alista en las filas del ejército revolucionario. Tras su experiencia española, en 1939, Siqueiros regresa a México e inaugura la época de sus grandes pinturas murales. De hecho, está preparado para una revisión crítica de su obra anterior y, sobre todo, deseoso de dejar constancia de su arte en su tierra natal. Para estas fechas, de hecho, Orozco y Rivera ya habían pintado cientos de metros cuadrados de muros en México³⁹², mientras que Siqueiros había trabajado más en el extranjero y dedicado más tiempo a la acción política que

³⁹¹ Durante el periodo de actividad del taller que Siqueiros funda, el pintor trabaja con varios artistas jóvenes, entre ellos Jackson Pollock; experimenta con el potencial de la piroxilina y reflexiona sobre la relación entre la pintura y la fotografía.

³⁹² Algunos ejemplos son las pinturas de la SEP realizadas por Rivera en 1928 y la decoración del Hospicio Cabañas de Guadalajara realizada por J.C. Orozco entre 1938 y 1939.

al arte. La primera obra mexicana, pintada en el seno del Sindicato de Electricistas junto a artistas mexicanos y exiliados españoles –con los que había compartido la experiencia de la guerra– pretende ser una especie de juicio a la connivencia entre la clase burguesa y el fascismo. Las elecciones de lenguaje muestran a un Siqueiros ya maduro, que ha capitalizado las experiencias más avanzadas del arte contemporáneo y propone una síntesis propia, nueva y eficaz, que sería la base de su pintura posterior: la composición es activa y dinámica, la perspectiva móvil y múltiple, las formas se superponen, las diferentes proporciones utilizadas armonizan, con el efecto de impactar y envolver completamente al espectador.

Aquí el entrelazamiento de la imagen fantástica y el documento fotográfico alcanza un grado de rara eficacia, aquí una pintura que recuerda la dureza aguda y verista de ciertas obras de la *Neue Sachlichkeit* se encuentra con la técnica sintética del manifiesto de agitación política difundido durante la Guerra de España, aquí los procedimientos del montaje fílmico se asocian a los valores de la simultaneidad plástica de Boccioni, mientras que el espacio renacentista se rompe, se amplifica y se deforma en perspectivas que se interpenetran, fugaces o amenazantes, con figuras que irrumpen de las paredes hacia el espectador.

El entusiasmo de De Micheli por esta obra puede ser compartido. En realidad, Siqueiros se aleja de sus colegas mexicanos y experimenta con formas abrumadoras que, incluso hoy –en la era de la virtualidad y de las imágenes digitalizadas que pueden traspasar los límites de lo posible– conservan un extraordinario poder y capacidad de implicación emocional e intelectual. Su entusiasmo se ve confirmado, entre otras cosas, por la decisión, con motivo de la organización de la exposición en Florencia, seis años después de la publicación de la monografía, de montar una reproducción a tamaño natural de este mismo mural en las salas del Palazzo Vecchio.

Con esta obra, Siqueiros se sitúa al lado de sus colegas Orozco y Rivera. A partir de este momento, comienza a construirse el mito de los “tres grandes de la pintura mexicana”.

La siguiente obra, 1941-1942, es realizada en Chile, en la biblioteca de la *Escuela México* de Chillán, donde Siqueiros estaba exiliado. *Muerte al invasor* es un canto épico a la gesta del pueblo mexicano y chileno en la conquista de la libertad. El mural se expande en las dos paredes cortas (las paredes más grandes están ocupadas por estanterías, puertas y ventanas) y por el techo que conecta, con decoraciones geométricas, las dos partes narrativas de la pintura. La dificultad se convierte en un recurso. De hecho, Siqueiros decide modificar el espacio arquitectónico de la gran sala construyendo una especie de bóveda de masonita y tripley para suavizar las esquinas y crear un espacio envolvente donde el mural pueda desarrollarse sin problemas. Después de Chile, Siqueiros va a Cuba, donde pinta una obra menor, *Alegoría de la igualdad y confraternidad de las razas blanca y negra en Cuba*, que no ha llegado hasta nosotros.³⁹³ En 1944, lo encontramos de nuevo en México. Aquí, en la casa de la familia

³⁹³ A finales de 1943 Siqueiros ejecutó el mural *Alegoría de la igualdad y confraternidad de las razas blanca y negra en Cuba*, en la casa de María Luisa Gómez Mena y el pintor Mario Carreño, ubicada en el céntrico barrio habanero de El Vedado. Se trataba de un corredor con vista a la calle, compuesto por tres pequeños muros cóncavos con techo plano, que en su conjunto formaban una especie de concha de aproximadamente 40 metros cuadrados de superficie (5 m de base y 8 m de altura). Siqueiros utilizó piroxilina sobre una cubierta de masonite. La obra fue destruida por su propietaria. La elección de un espacio privado para su mural, estuvo sujeta a la imposibilidad de acceder a un espacio arquitectónico colonial que servía entonces como archivo-bodega de un ministerio de gobierno, por el que el pintor mexicano había propuesto ejecutar una obra mural pública con el tema *Las luchas del pueblo cubano por la independencia y las libertades democráticas*, que recibió mucho apoyo verbal

Arenal, se dedica a *Cuauhtémoc contra el mito*, donde continúa sus experimentos chilenos: utiliza piroxilina sobre cellotex y tripley para anular las esquinas de la pared y crear un espacio continuo. Además, la inclusión de dos esculturas pintadas de yeso y madera (¿?) muestra el inicio de su interés por la esculto-pintura, que retoma más tarde en sus obras en la Universidad (1952 y 1956) y en el Polyforum (1966-1970).

Sobre el tema de Cuauhtémoc, el último gobernante azteca que dirige la desesperada defensa de Tenochtitlán contra las fuerzas de Hernán Cortés, vuelve en los dos paneles de 40 m² *Chuauhtémoc redivivo: la tortura* (1951) y *Cuauhtémoc redivivo: la resurrección* (1961) dentro del Palacio de Bellas Artes. Aquí, debido a los requisitos estructurales del lugar, se ve obligado a respetar una visión estática y frontal. También en Bellas Artes encontramos la obra *Nueva democracia* que data de 1944-45 y está flanqueada, como en un tríptico, por dos composiciones más pequeñas *Víctima de la guerra* y *Víctima del fascismo*. De Micheli propone aquí una comparación con la obra de Delacroix *La libertad guiando al pueblo*: ambas obras utilizan la alegoría para expresar los conceptos de libertad y democracia a través de una mujer con los pechos desnudos que lleva un gorro frigio. En el caso de Siqueiros, sin embargo, la mujer irrumpe impetuosamente en la escena abriendo los brazos y rompiendo las cadenas. En una mano sostiene una antorcha con el fuego del conocimiento, en otra una flor y en la tercera muestra un puño cerrado. En el fondo se encuentra el cuerpo lívido, casi petrificado, del nazismo vencido.

En 1945, también comienza la obra de la escalera del Palacio de la Ex Aduana de Santo Domingo, titulada *Patricios y patricidas*, que se reanuda en 1965. Otro mural inacabado es el de San Miguel Allende, donde Siqueiros, encargado de impartir un curso de muralismo en 1949, trabaja con sus alumnos en el interior de un salón del antiguo convento de Santa Rosa. La obra se detiene en la parte de la disposición espacial con el trazado de algunas líneas compositivas y algunos espacios de color, pero se convierte en el estímulo para la redacción del texto *Cómo se pinta un mural*, un compendio de sus experiencias de pintura mural y una reflexión crítica sobre el tema del arte público. En él, Siqueiros examina todos los aspectos del problema, tanto técnicos como ideológicos, proponiendo soluciones a la luz de su propia poética. En particular, se centra en la cuestión de la relación entre el espectador y la pintura mural, que Siqueiros ve como una relación dialéctica en la que un espectador activo exige una composición dinámica. En Ciudad de México, en 1952, se le encarga la realización de un mural en el interior del Hospital de la Raza, donde encuentra un espacio adecuado a sus intenciones: una gran sala con dos amplias paredes curvas que se prolongan hasta el techo. Aquí combina la experimentación de materiales³⁹⁴ con una compleja estructura compositiva diseñada para involucrar al espectador, tanto física como emocionalmente: «la originalidad del mural proviene de su concepción que envuelve al espectador, gira con él y sobre él, transformando el momento constructivo-dinámico en un momento dinámico-emocional». Por tanto, el espectador no sólo colabora en devolver a la obra toda la fisonomía de su movimiento

pero no material, por lo que no se realizó. Véase: Olga María Rodríguez Bolufé, *Siqueiros y Cuba: una relación polémica y entrañable*, abril de 2002.

https://www.researchgate.net/publication/277070907_Siqueiros_y_Cuba_una_relacion_polemica_y_entranable [consultado el 23 de marzo de 2022].

³⁹⁴ Utiliza vinilita sobre lienzo preparada con una sustancia plástica a base de nitrocelulosa y transferida a soportes metálicos. La dureza del material también le permite trabajar con una amoladora para conseguir efectos materiales especiales.

estructural, sino que se ve investido en ella a su vez: así el pathos nace de la relación recíproca. Pathos que hay que crear para centrar la atención en el tema candente al que se dedica la obra, de acuerdo con su visión del mundo y sus principios: *Por la completa seguridad laboral de todos los mexicanos*.

La publicación de 1951 y el mural del Hospital de la Raza marcan un punto de inflexión. Siqueiros había llegado a un destino, había encontrado su propio camino que combinaba «una verdadera ciencia de la composición mural» con una tensión ideal y una vehemencia expresiva plenamente expresadas». Cuando, en 1957, es llamado a pintar la Sala de la Revolución del Museo Nacional de Historia con el tema *Del porfirismo a la Revolución*, Siqueiros se enfrenta a la necesidad de modificar el espacio regular de la sala para obtener un espacio más amplio y dinámico, por lo que derriba un muro y crea una superficie de más de 400 m² que abarca un perímetro irregular. Los distintos núcleos temáticos se suceden sin claras fracturas y emergen en el flujo único de la narración donde los cuerpos, los rostros y los gestos son los protagonistas.

La Apología de la futura victoria sobre el cáncer y *El teatro en México* datan de 1958 y son el prelude de la gran empresa del Polyforum. Aquí Siqueiros hace realidad sus ideas sobre el arte público y monumental, experimenta con nuevas técnicas y materiales, replantea la idea misma de la obra de arte en un sentido completo, integrando arquitectura, pintura y escultura. La *marcha de la humanidad* representada allí procede «de un pasado lejano de miseria y opresión, hacia la industrialización, la emancipación, el progreso». Es una marcha lenta y dolorosa, pero vigorosa e ineludible. En el momento en que De Micheli escribe, recordando lo que había visto en su viaje a México poco antes, el Polyforum aún no está terminado. El crítico no volvería a México hasta 1982 y relatará en un sentido ensayo, publicado como apéndice a la edición mexicana de la monografía, la experiencia de ver de cerca la última gran obra de Siqueiros.³⁹⁵

Es del impacto enérgico, directo, inmediato, del que quiero hablar enseguida; del choque desconcertante que uno recibe nada más entrar bajo la bóveda rugiente de su cosmos lleno de multitudes, monstruos, cataclismos, masacres, insurrecciones, prodigios tecnológicos. Es un espectáculo para el que uno no está preparado, aun conociendo todas las demás obras murales de Siqueiros.

Analizando la estructura de la monografía, cabe señalar que a la larga introducción de De Micheli le sigue un relato biográfico de Siqueiros, una lista de colecciones, exposiciones individuales y colectivas. A continuación, una bibliografía, por orden cronológico, de los escritos de Siqueiros –divididos en “volúmenes”, “artículos, ensayos y conferencias”– y de los escritos sobre Siqueiros. También encontramos una lista de los murales del artista que presenta los títulos, las fechas, las medidas, las técnicas y los lugares de ejecución de las pinturas realizadas desde 1922 hasta 1967, es decir, desde la encáustica de la Escuela Nacional Preparatoria, hasta los paneles para el Polyforum, todavía en curso. Al final de esta sección encontramos una valiosa lista de los pintores que colaboraron en *Ejercicio plástico, Retrato de*

³⁹⁵ La monografía de 1968 se reedita con cambios y adiciones en Estados Unidos en 1970 y en México en 1985. La edición mexicana contiene también el texto sobre el Polyforum reeditado posteriormente en De Micheli, M. (1987). *Le circostanze dell'arte*. Genova: Casa Editrice Marietti y en De Micheli, M. (2000). *L'arte sotto le dittature*. Milán: Feltrinelli Editore. El primer manuscrito y algunos mecanografiados, con diversas modificaciones, se conservan actualmente en el Fondo Ada y Mario De Micheli de la Biblioteca Cascina Ovi de Segrate (Milán).

la burguesía, Cuauhtémoc contra el mito, Del porfirismo a la revolución, La Marcha de la humanidad.

El elemento más destacado de la publicación son las imágenes: 163 láminas, en color y en blanco y negro, que reproducen –gracias a un rico aparato fotográfico– todos los murales del maestro y algunas pinturas de caballete. La extraordinaria campaña fotográfica es obra de Alfredo Loprieno, enviado especialmente por la editorial para realizar las tomas.



Fig. 62 Los fotógrafos Alfredo Loprieno y Roberto Esposito con algunos ejemplares de “I Capolavori nei Secoli”, 1962 (ARE).© Mino Maccari, SIAE, 2016.

La presencia del fotógrafo en México está atestiguada por varias fuentes documentales.³⁹⁶ La primera es una carta de Ruth Solís a Quattrucci, fechada el 2 de junio de 1967, que habla de la llegada de Loprieno, enviado a México para fotografiar las obras de Siqueiros para la monografía de Fratelli Fabbri Editori.³⁹⁷ La segunda fuente es una carta de Angélica a De Micheli fechada el 24 de junio de 1968 en la que expresa sus condolencias por la muerte de Loprieno que, según hemos podido reconstruir, fallece en un accidente durante la campaña fotográfica en México.³⁹⁸ En una carta posterior, fechada el 19 de marzo de 1969, Angélica, comentando los resultados de la monografía, vuelve a referirse al fotógrafo y escribe:

³⁹⁶ Además de las fuentes documentales que citamos, podemos remitirnos al texto de Guillermina Guadarrama Peña (2010), en cuya nota 315 (p. 238) se hace referencia a la llegada del fotógrafo italiano al equipo de Siqueiros en 1968.

³⁹⁷ Carta de Ruth Solís a Carlo Quattrucci, Cuernavaca, 2 de junio de 1967. Documento manuscrito, 4 fojas. *Archivo Quattrucci*. En la carta, Ruth Solís también menciona la llegada a México de otro italiano, un litógrafo que trabajaba en el taller de Moulet en París y que fue enviado a realizar las litografías de Siqueiros para el libro de poemas de Pablo Neruda, que luego se publicaría en Nueva York en 1968. La carta menciona el nombre del litógrafo, pero no es claramente legible. Nuestras suposiciones son: Gino Buonaiuto o Dionaiuto o Diamanto.

³⁹⁸ Carta de Angélica Arenal de Siqueiros a Mario De Micheli, Cuernavaca, (México), 24 de junio de 1968; en papel membretado “Escuela Taller Siqueiros”, 2 tarjetas. Università di Bergamo, Fondo Mario y Ada De Micheli, serie 1, subserie 1, b4, f18. La carta se refiere a Renata Negri, jefa del sector iconográfico de Fabbri, lamentando la muerte del fotógrafo Loprieno, fallecido en 1968.

«Nuestro querido amigo, el fotógrafo Loprieno, ya desaparecido, hizo muy buen trabajo».³⁹⁹ Durante una conversación que hemos tenido con Ezio Gribaudo en marzo de 2022, hemos tenido la confirmación de que el fotógrafo enviado por Fabbri –en su memoria un tal Roberto Esposito (que también trabajaba como fotógrafo para la editorial)– había fallecido en un accidente de coche durante el viaje a México. Es probable que en realidad se trate de Loprieno y que la confusión sobre el nombre sea sólo un truco de memoria, justificado por la distancia de medio siglo de los hechos.

Las fotografías de Loprieno se utilizan para el corpus iconográfico del libro. Las láminas están divididas en secciones y siguen una secuencia cronológica. A partir de obras de 1920 a 1940, se hace hincapié en algunas pinturas de caballete y en detalles de murales. Se reproducen en color: *Madre campesina* (1929), *Madre proletaria* (1930), *Corrida de toros* (1931), *Explosión en la ciudad* (1935), *El eco del llanto* (1937). Los murales de esta sección incluyen: *Los elementos - Mujer alada* (1922), en color; y un detalle en blanco y negro de *América tropical* (1932). La segunda sección está enteramente dedicada al mural de 1939, *Retrato de la burguesía* (100 m²), presentado a través de 8 láminas, en color y en blanco y negro, que reproducen detalles más o menos extensos de la obra en un intento de plasmar la idea general. La tercera sección está dedicada al mural de Chillán, *Muerte al invasor* (200 m²) de 1941-1942. También en este caso, probablemente debido a dificultades técnicas, falta una imagen completa de la obra y se utilizan 15 reproducciones de detalles en color y en blanco y negro para tratar de representarla lo mejor posible. Le sigue una sección con imágenes del mural *Cuauhtémoc contra el Mito* (95m²) de 1944, del que tenemos una imagen completa en color y algunos detalles en color y blanco y negro. A continuación, es el turno del tríptico *Nueva Democracia* (100 m²) de 1944-45, presentado en su totalidad y con todo detalle. Le sigue una sección dedicada a las obras de 1945 a 1956, que incluye pinturas de caballete realizadas con piroxilina sobre diversos soportes y litografías. Se reproducen en color: *El Coronelazo* (1945), *El Diablo en la Iglesia* (1947), *Cabeza de Cuauhtémoc* (1947), *Caín en los Estados Unidos* (1947), *Nuestra Imagen* (1947), *Retrato de Angélica* (1947), *Imagen de México* (1947), *Niño con Máscara* (1949), *Don Benito Juárez* (1956), *Paisaje* (1956). A continuación se presentan dos murales del Palacio de Bellas Artes, *Cuauhtémoc redivivo: la tortura* (40 m²) de 1951 y *Cuauhtémoc redivivo: la resurrección* (40 m²) de 1961; bocetos, enteros y detalles en blanco y negro y en color. En cambio, son pocas las imágenes que se encuentran de *Patriotas y Patricidas* (460 m²), iniciada en 1945 y terminada tras su salida de la cárcel. *El pueblo a la Universidad, la Universidad al pueblo*, un bajorrelieve en mosaico de 300 m², realizado entre 1952 y 1956, se reproduce íntegramente con varias fotografías, tomadas desde distintos puntos de vista. Se dedica un amplio espacio al mural de 300 m² del Hospital de la Raza, *Por la seguridad laboral competente de todos los mexicanos* (1952-54), con numerosos detalles en blanco y negro y en color y una doble página en color que reproduce gran parte de la obra. Le sigue el mural del Centro Médico, *Apología de la futura victoria de la medicina sobre el cáncer*, de 1958, reproducido en buena parte, en color; y, del mismo año, *El teatro en México* (60 m²), del que tenemos una foto de conjunto y varios detalles. Las dos últimas secciones presentan las obras del Castillo de Chapultepec y del Polyforum. El primero, *De la dictadura porfiriana a la revolución* (aprox. 400 m²), 1957-1967, se reproduce en páginas simples y

³⁹⁹ Correspondencia de Angélica Arenal a Mario de Micheli, México, D.F., 19 de marzo de 1969, 2 fojas - Documento mecanografiado. Expedientes 3 1 272 9 e 3 1 272 28. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS. La misma carta se conserva en el Fondo De Micheli de la Università di Bergamo, Serie 1, subserie 1, b4, f18.

dobles, a través de fotografías tomadas desde diversos ángulos. De *La marcha de la humanidad* (proyecto de 4.500 m²), se presentan varios paneles, elementos de esculto-pintura, la maqueta, así como fotografías de los espacios de *La Tallera* y del maestro trabajando. El largo panorama de imágenes se cierra así con elementos extremadamente dinámicos: el maestro en plena actividad dedicándose a su última gran obra, la suma de sus experimentos técnico-estilísticos y de su poética.

La publicación de un número tan elevado de reproducciones fotográficas de las obras de Siqueiros es una oportunidad extraordinaria para el público italiano y, sobre todo, para los artistas que toman como modelo al maestro mexicano. Hasta ahora, sólo se había podido acceder a un número limitado de obras del maestro en Italia, publicadas en *I maestri del colore*⁴⁰⁰, en las páginas de las publicaciones periódicas⁴⁰¹ y en la traducción del libro de Antonio Rodríguez. La elección de las obras a reproducir –muchas, pero no todas– recae ciertamente en la producción del maestro, que supo “iluminar”, poner de manifiesto, la calidad de su pintura, sus elecciones estilísticas, los efectos de las elecciones técnicas y el valor político de sus temas, demostrando cómo la forma y el contenido funcionan juntos para transmitir un mensaje claro y poderoso.

En una carta fechada el 24 de junio de 1968, leemos las primeras reacciones de Angélica y David al texto de De Micheli para la monografía: «El texto nos parece magnífico a los dos. Ahora solo esperamos saber cuando saldrá el libro, lo que nos tiene muy ansiosos».⁴⁰² Varios meses después, tras recibir, leer y hojear la monografía, el matrimonio mexicano escribe sus comentarios en una carta dirigida a De Micheli. Aprecian mucho el texto y la calidad de la publicación, desde la maquetación hasta la impresión, desde el formato hasta el papel, pero tienen algunas dudas sobre el color de algunas reproducciones, aunque dicen estar satisfechos con el trabajo de su amigo fotógrafo italiano Alfredo Loprieno.

Consideramos David y yo que no podía haber nadie mejor que tú para introducir a Siqueiros en Europa, y presentar como lo has hecho, la suma de experiencias, de búsquedas, de conceptos, muy al principio empíricos, pero con el tiempo convertidos en teorías perfectamente formuladas en lo que se refiere a la creación artística de Siqueiros.[...] El libro por la suma de reproducciones que tiene, sobre todo desde el punto de vista del

⁴⁰⁰ En *I maestri del colore*, dedicado a Siqueiros (1966), se publican las siguientes obras en color: *Madre campesina* (1929), *Explosión en la ciudad* (1935), *El eco del llanto* (1937), *Retrato de la burguesía* (1939, detalle), *El Coronelazo* (1945), *Nueva democracia* (1944-45, panel central y detalle del panel lateral con *Víctima del fascismo*), *Cuauhtémoc contra el mito* (1944, entero y detalle), *Nuestra imagen* (1947), *Cuauhtémoc redivivo: La tortura* (1951, detalle), *De la dictadura porfiriana a la revolución* (1957-1967, detalle), *La marcha de la humanidad* (1967, detalle y ejemplo de escultura-pintura), *Por una seguridad laboral competente de todos los mexicanos* (1952-54, vista parcial del mural).

⁴⁰¹ Cf. “Siqueiros”. *Rinascita*, 1^o de mayo de 1965, p. 17-20; De Micheli, M. (1966). “Un gigantesco poema figurativo per i populi in lotta dell'America Latina”. *l'Unità*, 23 de octubre de 1966, p. 14; Micacchi, D. (1967). “Siqueiros dipingerà un murale in Italia”. *l'Unità*, 8 de enero de 1967, p. 12.

⁴⁰² Carta de Angélica Arenal de Siqueiros a Mario De Micheli, Cuernavaca, (México), 24 de junio de 1968; en papel membretado “Escuela Taller Siqueiros”, 2 tarjetas. Università di Bergamo, Fondo Mario y Ada De Micheli, serie 1, subserie 1, b4, f18.

muralismo, que es lo que más le interesa a David, es quizás el más completo que se ha hecho. Y en lo que a tu texto se refiere es estupendo.⁴⁰³

Esta carta no se entrega. De hecho, cuando Quattrucci se dirige a De Micheli en otoño de 1969 para organizar una exposición de la obra de Siqueiros en Italia (cf. 1.4.7), el crítico se queja de no haber recibido ninguna reacción de México en relación con la monografía. Quattrucci informa entonces al matrimonio Siqueiros de las quejas⁴⁰⁴, quienes escriben a De Micheli en diciembre de 1969 disculpándose por lo sucedido y confirmando su estima y aprecio por el libro.⁴⁰⁵ Añaden que han recibido 35 ejemplares que están circulando entre artistas, intelectuales y coleccionistas, obteniendo comentarios muy positivos. Se adjunta a esta carta una copia de la misiva anterior, que de hecho se conserva tanto en el CIDS de Ciudad de México como en el Fondo De Micheli de Bérgamo.⁴⁰⁶ Las relaciones se relajan y continúan de forma fructífera, como veremos, en los años siguientes.

Tras la edición de 1968, la monografía de Fratelli Fabbri se reedita en 1977, en ocasión de la exposición florentina dedicada a Siqueiros.⁴⁰⁷ Además, el texto de De Micheli se incluye con el título *L'immaginazione epica di Siqueiros (La imaginación épica de Siqueiros)* dentro del volumen *Idee e storie di artisti (Ideas e historias de artistas)*, impreso en 1981.⁴⁰⁸ En esta edición se añaden varias notas que explicitan las fuentes utilizadas por De Micheli. Se trata en particular de textos autógrafos de Siqueiros como teórico del arte⁴⁰⁹ o de sus declaraciones hechas directamente al autor durante sus encuentros; textos de Laurence Hurlburt (1976), José Renau (1976), Diego Rivera (1963), Antonio Rodríguez (1967), Orlando Suárez (1968), Raquel Tibol (1973). La referencia a estos escritos nos indica cuáles son las principales fuentes utilizadas por De Micheli que, como hemos visto, acumula en su biblioteca, a lo largo de los

⁴⁰³ Correspondencia de Angélica Arenal a Mario de Micheli, México, D.F., 19 de marzo de 1969, 2 fojas - Documento mecanografiado. Expedientes 3 1 272 9 e 3 1 272 28. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS. La misma carta se conserva en el Fondo De Micheli de la Università di Bergamo, Serie 1, subserie 1, b4, f18.

⁴⁰⁴ Carta de Carlo Quattrucci a David Alfaro Siqueiros, 3 de noviembre de junio de 1969. Documento mecanografiado, 4 fojas. *Archivo Quattrucci*.

⁴⁰⁵ Carta de Angélica Arenal de Siqueiros a Mario De Micheli, Cuernavaca, (México), 8 de diciembre de 1969; en papel membretado "Sala de Arte Publico- Extensión de la Escuela Taller Siqueiros", 2 tarjetas. Università di Bergamo, Fondo Mario y Ada De Micheli, serie 1, subserie 1, b4, f18.

⁴⁰⁶ Correspondencia de Angélica Arenal a Mario de Micheli, México, D.F., 19 de marzo de 1969, 2 fojas - Documento mecanografiado. Expedientes 3 1 272 9 e 3 1 272 28. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS. La misma carta se conserva en Fondo de Micheli de la Università di Bergamo, Serie 1, subserie 1, b4, f18.

⁴⁰⁷ De Micheli, M. (1977). *David Alfaro Siqueiros*. Milán: Fabbri Editori.

⁴⁰⁸ De Micheli, M. (1981). *Idee e Storie di Artisti. Courbet, Daumier, Fattori, Cézanne, Van Gogh, Picasso, Léger, Siqueiros, Levi, Manzù, Guttuso*. Milán: Feltrinelli Editore. El libro se incluye posteriormente en la "cajita" de la serie Universale Economica Feltrinelli, titulada *Mario De Micheli. Le grandi tendenze dell'arte moderna e contemporanea*. Milán: Feltrinelli Editore, 1982.

⁴⁰⁹ En concreto, De Micheli cita los siguientes textos de Siqueiros: *Un llamamiento a los plásticos argentinos* (1933); *Rivera's Counter-Revolutionary-Road* (1934); *No hay más ruta que la nuestra* (1945); *Mi respuesta* (1960); *A un joven pintor mexicano* (1967). De Micheli también se refiere a la antología de los escritos de Siqueiros editada por Raquel Tibol y publicada en 1974.

años, numerosos textos sobre el muralismo mexicano, la mayoría de los cuales no se encuentran en Italia.

1.4.7 1969-1970: los últimos viajes

Podemos reconstruir las relaciones de Siqueiros con Italia en la última parte de la década de los sesenta gracias a la correspondencia con Carlo Quattrucci y a los recuerdos de Gianna Simeoni, entonces esposa del artista italiano, cómplice y protagonista activa de las estrechas relaciones con el mundo mexicano, heredadas de la estancia del pintor en 1966. En la carpeta cuidadosamente ordenada por Gianna y que ahora forma parte del *Archivo Quattrucci*, encontramos una hoja manuscrita con una lista de fechas⁴¹⁰ que van del 14 de enero al 26 de junio de 1969 y que reconstruyen una serie de intercambios entre Quattrucci, Angélica, Micacchi y De Micheli sobre la posible organización de una exposición en Italia de las obras del maestro mexicano. La hoja de notas –un auténtico memorándum preparado por Gianna para Carlo– nos ayuda a reconstruir, junto con algunas cartas conservadas en el *Archivo Quattrucci*, los puntos clave del asunto. De hecho, se deduce que Siqueiros, ya a principios de 1969 –quizá debido a la decepción del fallido mural de Ariccia, del que ya no encontramos rastro en la correspondencia– desea realizar una exposición en Italia y para ello se dirige a Quattrucci, con quien mantiene una relación de afecto y confianza. Quattrucci habla del tema con De Micheli y Micacchi, quienes sugieren evitar la confusión y la cerrazón de la capital, «demasiado provinciana y mohosa», y dirigirse en cambio a un público más vivo y refinado. Le proponen que considere el espacio del Palazzo dei Diamanti de Ferrara o el Museo Cívico de Turín. En una carta fechada el 2 de marzo de 1969,⁴¹¹ Quattrucci aconseja a Siqueiros que tenga en cuenta la opción de Ferrara. El director, Franco Farina, un camarada, ya había aceptado acoger la exposición y el Palacio dei Diamanti es un lugar hermoso y muy visitado.

Varios meses después, el asunto sigue abierto. El 2 de noviembre, Quattrucci vuelve a escribir a Siqueiros planteándole varias cuestiones, entre ellas la de la exposición en Italia.⁴¹² Hablando del tema con Micacchi, éste le sugiere que se ponga en contacto con De Micheli, que es el más cualificado para organizar una exposición tan exigente e importante, tanto porque conoce bien la obra de Siqueiros como porque vive en Milán, «donde los fermentos culturales se elevan mejor que en el centro y el sur del país». Por ello, Quattrucci insta a Siqueiros a que llegue a un acuerdo con De Micheli para la organización de la exposición y a que se ponga en contacto con él lo antes posible, también porque el crítico milanés está muy decepcionado por no haber recibido ninguna noticia de México tras la publicación de la monografía editada por

⁴¹⁰ Contenido de la hoja de notas: «14/1/1969, Siqueiros pide una exposición; 12/02/69 Carlo se interesa y habla con Dario Micacchi; 24/02/69 Angélica presiona y dice que no puede ocuparse de ello, que se encargará de que se haga por vía oficial a través de la embajada; 2/3/69 Carlo a Siqueiros que se lo ha contado a Farina; 29/3/69 Telegrama de De Micheli a Carlo rogándole que le llame por teléfono para hablar de Siqueiros; 26/6/69 Carlo a Siqueiros que se ha reunido con Dario Micacchi que había hablado con De Micheli y *que ya los dos están interesados* [texto ilegible]... y que Siqueiros enviara a Micacchi [texto ilegible] los detalles de la exposición».

⁴¹¹ Carta de Carlo Quattrucci a David Alfaro Siqueiros, 2 de marzo de 1969. Documento mecanografiado, 2 fojas. *Archivo Quattrucci*.

⁴¹² Carta de Carlo Quattrucci a David Alfaro Siqueiros, 3 de noviembre de 1969. Documento mecanografiado, 4 fojas. *Archivo Quattrucci*.

Fratelli Fabbri. Angélica no contesta a Carlo hasta el siguiente mes de enero⁴¹³, justificando el retraso con los compromisos públicos de Siqueiros, implicado en el apoyo a la huelga de hambre de los presos políticos. A pesar de todo, ya se han puesto en contacto con De Micheli, a quien han enviado las cartas que habían escrito nada más recibir el libro y que, evidentemente, se habían perdido: «apreciamos mucho su trabajo», escribe Angélica refiriéndose a De Micheli.

No tenemos más noticias de la exposición, que quedará suspendida durante muchos años, hasta que en 1976, tras la muerte del maestro, De Micheli encuentra la manera de organizar una gran muestra monográfica en Florencia, de la que hablaremos en detalle más adelante.

El siguiente viaje de la pareja mexicana a Italia es en febrero de 1970. Es Ruth quien informa a Quattrucci, en una carta, de su llegada a Milán el 18 de febrero, antes de viajar a Roma.⁴¹⁴ Berenice, en un artículo publicado en *Paese Sera* el 27 de febrero, relata la estancia de Siqueiros en Roma, que dura tres días y termina el 26, dando una visión general de las actividades del maestro y de sus relaciones italianas más cercanas.⁴¹⁵

Desde París, donde tenía una cita con su editor, Siqueiros no pudo evitar pasarse por Roma para reencontrarse con sus amigos italianos. Se quedó tres días, partiendo ayer vía París hacia Ciudad de México. [...] Le tocó a Quattrucci (amigo del gran pintor, intérprete e intermediario italiano) seguirle y guiarle por museos, galerías y restaurantes. [...] Fue al Vaticano, a las galerías de arte interesadas en la pintura realista, preguntando por las exposiciones y los artistas que exponían. En el *Nuova Pesa* charló con Lucia Amenta, en el *Gabbiano* dibujó un retrato de Laura Mazza, en el *Fante di Spade* se maravilló con la belleza de Netta Vespignani, la bella esposa de Renzo, a la que Siqueiros llamó “la escultura más bella de Roma”. Cenó con sus mejores amigos, Renato y Mimise Guttuso, Cesare Zavattini, Carlo Levi, Linuccia Saba, Corrado Cagli, Rafael Alberti y María Teresa León, Antonio y Laura Del Guercio y algunos otros. Guttuso le hizo un retrato. De Micheli le trajo el volumen *Siqueiros*, publicado estos días por Fratelli Fabbri.

A su regreso a México, Angélica vuelve a ponerse en contacto con Carlo⁴¹⁶ para comunicarle que el editor Mourlot ha enviado a De Micheli cinco litografías que se exhibirán en Milán y Roma y le pide que le dé noticias sobre cómo están siendo recibidas. También le habla de una carta recibida del editor *Il Cigno* en la que le propone un contrato de edición de un libro, del que no tenemos información precisa.

El viaje de febrero de 1970 es el último que hemos podido documentar. Según algunos testimonios, Siqueiros vuelve a viajar a Italia a principios de la década de 1970, pero son viajes más privados, principalmente para acceder a la atención médica especializada y despedirse de los amigos. El maestro está enfermo y la muerte se acerca.

⁴¹³ Carta de Angélica Arenal de Siqueiros a Carlo Quattrucci, Ciudad de México, 3 de enero de 1970. Documento mecanografiado en hoja membretada “Sala de Arte Público”, 4 fojas. *Archivo Quattrucci*.

⁴¹⁴ Carta de Ruth Solís a Carlo Quattrucci, Ciudad de México, febrero de 1970. Documento mecanografiado en hoja membretada “Sala de Arte Público”, 2 fojas. *Archivo Quattrucci*.

⁴¹⁵ Berenice (1970). “Siqueiros: i «mural» sono nati dalla Rivoluzione”. *Paese Sera*, 27 de febrero de 1970.

⁴¹⁶ Carta de Angélica Arenal de Siqueiros a Carlo Quattrucci, México D.F., 18 de marzo de 1970. Documento mecanografiado en hoja membretada “Sala de Arte Público”, 1 foja. *Archivo Quattrucci*.



Fig. 62 Renato Guttuso, *Retrato de David. A. Siqueiros*, 1965 (?), Óleo sobre tela, 99,2 x 89,2 cm. Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Donado por Angélica Arenal de Siqueiros. <https://mssa.cl/obras/retrato-a-david-a-siqueiros/>

1.4.8 Siqueiros en la TV

El 21 de febrero de 2020 en Rai 5, el programa de televisión *Art Night* dedica un episodio a David Alfaro Siqueiros.⁴¹⁷ Se transmiten contenidos audiovisuales conservados en los archivos de la RAI (Radio televisione italiana), comentados por Achille Bonito Oliva, crítico de arte italiano -especialmente activo entre los años 70 y 2000- y atento divulgador del arte, también en televisión. Los materiales utilizados son dos documentales de los que se extraen imágenes y audio, y que luego se reeditan con el comentario y el análisis del crítico. Uno de los documentales se había transmitido el 14 de junio de 1968 con motivo de la columna *Incontri*, editada por Gastone Favero, que dedica el episodio a Siqueiros; el otro, en cambio, con el evocador título *Que México viva*, presentaba un panorama de México y se había emitido durante el TG Dossier *Grand'angolo*, editado por Ezio Zeferi, en 1978.

El hecho de que se haya dedicado un programa de televisión a Siqueiros en 2020 y que se haya utilizado material de archivo de 1968 y 1978, con un crítico contemporáneo que lo comenta, nos muestra que el interés por el gran maestro, la pintura mexicana y el arte público, que era especialmente intenso en los años 60 y 70, nunca se ha apagado del todo. Por el contrario, la difusión del *street art*, considerado como una forma de arte público contemporáneo, ha reavivado el interés por las expresiones artísticas murales del pasado, empezando por el muralismo mexicano posrevolucionario.

La identificación de estos materiales nos ha impulsado a seguir investigando tanto en el archivo de la Cineteca di Roma como en el de la Rai Teche. En la Cineteca no se ha encontrado hasta el momento ningún material relacionado con Siqueiros y el muralismo mexicano; mientras que en el archivo de la Rai se han podido identificar varios recursos audiovisuales, a algunos de los cuales se puede acceder directamente y a otros sólo se puede consultar el expediente de archivo. De hecho, en las distintas sedes de la RAI italiana sólo se

⁴¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=b-PBwgFoQY8>

pueden ver los materiales que han sido digitalizados, mientras que los que no lo han sido deben ser trasladados expresamente -previa solicitud y si los soportes de origen lo permiten- para su consulta directa. Por ello, presentamos a continuación los materiales de repertorio que hemos tenido ocasión de ver o de los que hemos podido consultar la ficha técnica, que en muchos casos contiene la descripción de la secuencia de las escenas. Hasta ahora, sólo hemos encontrado en un caso problemas para acceder a los contenidos de uno de los materiales audiovisuales de nuestro interés. Se trata del programa *Argomenti - Schede - Arte* que el 25 de febrero de 1977 dedica un episodio a Siqueiros editado por De Micheli, que no ha sido digitalizado y del que no se presenta la escaleta en el fichero de archivo. Afortunadamente, sin embargo, hemos localizado en el Fondo De Micheli de Segrate un texto mecanografiado, titulado *Texto para Siqueiros-Televisión-Roma*, que, si nuestra atribución no es errónea, nos da el contenido de la emisión.

Una fuente de información muy útil que nos ha permitido localizar diversos contenidos y noticias es el *Radiocorriere*, una revista semanal que desde 1925 hasta 1995 ha sido el órgano oficial de la RAI, publicando los horarios de televisión y radio, junto con diversos artículos sobre noticias, costumbres, cultura, deporte, etc. relacionados con la programación de las distintas emisoras. La consulta ha sido realizada a través de la página web donde se encuentran todos los números, descargables, de la revista.⁴¹⁸

Al presentar los materiales audiovisuales que hemos identificado, seguiremos un recorrido cronológico y propondremos un análisis vinculado al contexto en el que se enmarcan, haciendo hincapié en los puntos de vista predominantes desde los que se abordan los distintos temas.

El primer material encontrado en el catálogo multimedia de la RAI que hace referencia a Siqueiros es un reportaje sobre el asesinato de Trotsky emitido en canal nacional el 26 de abril de 1967, dentro del programa *Documenti di Storia e Cronaca* (duración 00:22:35:00). El documental, en blanco y negro –que tenemos la posibilidad de ver– presenta una serie de imágenes de archivo, comentadas por un locutor, y algunas entrevistas con el audio original, doblado en algunos casos. En la primera secuencia, el *speaker* recuerda el papel de Trotsky en la Revolución de Octubre y el nacimiento de la Unión Soviética, su exilio forzoso y su asesinato en Ciudad de México el 20 de agosto de 1940 a instancias de Stalin. Posteriormente, analiza las fases de preparación y el propio atentado de Mercader del Río, cuya historia también relata tras su detención y condena a 20 años. También se relata la historia del infructuoso atentado contra Trotsky en mayo de 1940 por parte de un comando a las órdenes de Siqueiros, que viene entrevistado al respecto. Siqueiros, durante la entrevista doblada al italiano, subraya su absolución en el juicio por el atentado contra Trotsky y afirma que el comando que dirigía sólo tenía la misión de asustar al líder exiliado para que abandonara México, pero no la de matarlo. Además, señala al entrevistador que su función era sólo neutralizar a los guardias que protegían la casa de Coyoacán, evitando que intervinieran. También se entrevista a estudiosos, amigos y colaboradores de Trotsky que recuerdan sus actividades, su vida y su pensamiento político; a diversas autoridades y conocidos mexicanos que comentan el asesinato; al nieto de Trotsky que da su recuerdo del asesinato de su abuelo, que había vivido en primera persona. El material de archivo incluye fotografías y cortometrajes de Stalin y Trotsky durante sus apariciones públicas, de Mercader del Río y del nieto de Trotsky. También se muestra la casa de Coyoacán, la tumba en el jardín y fotografías del cuerpo.

⁴¹⁸ <http://www.radiocorriere.teche.rai.it/>

Veinticinco años después del asesinato, la herida sigue abierta. En Italia, como en muchos otros lugares, las divisiones dentro del PCI y de la izquierda son evidentes y el choque entre facciones sigue siendo constante. Vincular la figura de Siqueiros a Stalin y al asesinato de Trotsky, aunque haya ocurrido muchos años antes y a pesar de su probada no culpabilidad, arroja una luz sombría sobre el artista que, de hecho, no es unánimemente amado por todos los comunistas, ni por todos los artistas italianos, sobre todo por razones de alineación política. Esta ambigüedad será probablemente la causa de la no realización del mural de Ariccia que Siqueiros empezaba a diseñar en estos mismos meses (véase el capítulo 5.4).

El segundo material es un documental de Claudio Savonuzzi, *Domenica al Messico* (00:43:40:00), que se trasmite el 21 de julio de 1967, a las 21 horas, en el canal nacional. Como no está digitalizado, no hemos podido verlo, pero, gracias al listado de escenas hemos encontrado una parte dedicada a Siqueiros. Se pueden ver diferentes momentos de la vida mexicana que se suceden: el ambiente de los mercados, el interior de las iglesias repletas de fieles, los entrenamientos militares, el tráfico de la ciudad, las lecciones con títeres a los niños en la Sierra, las ruinas de antiguas civilizaciones, la música, las canciones y los bailes tradicionales. Se intercalan entrevistas con Rufino Tamayo, Cuco Sánchez, Gabriel Figueroa y Siqueiros en su estudio (minuto 1.18). Lamentablemente, no se informa del contenido de la entrevista, pero podemos imaginar que el artista habla de la experiencia del muralismo relacionada con la revolución mexicana.

Una entrevista realizada por Raniero La Valle, que se une a Siqueiros en su estudio de Cuernavaca con un equipo de televisión, data de 1968. La entrevista, de aproximadamente una hora de duración, se emite el 16 de junio de 1968 a las 22.30 horas en el segundo canal, durante el tercer episodio de la columna *Incontri* de Gastone Favero, con el título *Un'ora con Siqueiros*. Tras haber tenido la oportunidad de ver el episodio, podemos describir tanto el contenido del encuentro como las imágenes mostradas por el equipo italiano. Las primeras escenas muestran el exterior y luego el interior del gran taller de Cuernavaca donde el maestro está trabajando en las esculto-pinturas para el Polyforum. A continuación, las palabras de Siqueiros se dedican a la descripción de la pintura *La marcha de la humanidad*, que pone en relación con los problemas de América Latina y sus pueblos, proponiendo algunas soluciones políticas para resolución. A continuación, presenta con gran detalle las innovaciones técnicas, materiales y estilísticas experimentadas en su último proyecto e involucra en las explicaciones a Leopoldo Arenal, que se centra en cuestiones puramente de ingeniería. Siqueiros habla de su obra como una forma de arte «que ha aceptado el reto de la era técnica, que nace en una obra y se realiza mediante una dura confrontación entre la inspiración del artista y la resistencia del material». A continuación, se entrevista a Davidino, el nieto del artista, al que ya conocimos en Italia bajo el ala protectora de Cesare Zavattini. Es él quien gestiona el almacén del taller donde se guardan diversos instrumentos y materiales y donde se encuentra el taller fotográfico. Aquí el joven desarrolla sus tomas que le sirven a su abuelo para tener una visión general de los distintos paneles.

También se entrevista a Suárez, el acaudalado mecenas del Polyforum que, al darse cuenta del potencial del proyecto de Siqueiros, había decidido financiarlo –a pesar de que se trata de una obra que por su propia naturaleza no puede ser comercializada– porque «representará el arte de México durante siglos».

Se pasa, entonces, a relatar, con las propias palabras de Siqueiros y las de la voz en off, la vida del pintor entre luchas políticas, producción artística y teórica: desde la Revolución mexicana, relatada con imágenes del mural de Chapultepec, hasta el manifiesto contra la

pintura individualista después de la experiencia europea; desde su participación en la guerra de España, hasta la polémica del comunismo internacional y su detención por el intento de asesinato de Trotsky. También se narra el largo exilio y las numerosas detenciones, la última condena de 8 años y el premio nacional de pintura tras la liberación anticipada.

Sigue una breve entrevista con el ministro de Educación, Agustín Yáñez, que confirma cómo el gobierno mexicano siempre ha apoyado el arte mural, entre otras cosas premiando a sus protagonistas, porque lo considera un arte al servicio de las amplias masas populares.

Siqueiros vuelve al tema, definiendo el contacto con las masas populares que creen en la evolución humana y el progreso democrático de su país como la inspiración misma de su pintura. Una *pintura humanista*, nacida del conocimiento de las vanguardias europeas, que él y Rivera habían conocido durante sus años de formación, y luego de la superación de éstas hacia un arte público y monumental que pudiera hablar a las masas y no sólo a las élites, como lo hace el arte de caballete, especialmente de carácter abstracto. En este punto se muestran varios murales de Orozco (en el Castillo de Chapultepec), Rivera (en el Palacio del Gobierno y en el Hospital de la Raza) y Siqueiros (en el Hospital de la Raza, en la Universidad), que ilustran la idea de arte descrita por el artista mexicano. A continuación, Siqueiros habla de sus últimos viajes a Europa, entre Italia, Francia, la Unión Soviética y Yugoslavia, donde se siente apoyado por muchos artistas, especialmente en Italia. En cuanto a Italia, explica cómo la pintura renacentista, que tuvo aquí su cuna, ha sido el modelo para el nacimiento del muralismo, aunque adaptado a las necesidades de las nuevas generaciones y a una idea más universal de la humanidad, «capaz de mejorar su condición y de promover una sociedad más humana». Entonces Siqueiros expresa su cercanía a los católicos que buscan ampliar su filosofía, a los inquietos que quieren ser más “verdaderamente católicos”, es decir, a los católicos modernos capaces de hacer su filosofía más universal, bajo la guía del Papa Juan XXIII a quien el maestro dedica uno de sus cuadros dedicado a la figura de Cristo, durante sus años de prisión.

Entre los entrevistados se encuentra Angélica, la heroica compañera de Siqueiros que, frente a una pintura del marido, habla de su vida dedicada a él y a su arte. El artista, por su parte, la define el alma de su obra.

Tamayo, en agria polémica con Siqueiros, también es entrevistado en su estudio y habla en medio de sus obras colgadas en las paredes o apoyadas en caballetes. No se ve a sí mismo como el “el cuarto grande”, sino como el primero de un nuevo movimiento en la pintura mexicana, alejado del nacionalismo de los muralistas y partidario de un lenguaje universal. En su opinión, la pintura no debe abordar cuestiones políticas de forma explícita, sino tratar los problemas humanos a través de motivos plásticos. El humanismo de la pintura consiste en encontrar un punto de encuentro entre el artista y el espectador. La pintura anterior, la de los compañeros muralistas, ya no dice nada, está descartada, el hombre contemporáneo tiene otras necesidades. Siqueiros contraataca diciendo que si se separa el arte del hombre, no hay nada que decir, que expresar, las condiciones materiales y espirituales del hombre son la base de la creación artística. El movimiento muralista está sólo en sus inicios: «somos los primitivos de un movimiento, somos niños, mientras que los pintores de caballete son ancianos, su camino no tiene más recorrido».

Como es evidente, el documental es muy completo y aborda algunos de los temas clave del muralismo mexicano, aunque no está exento de cierta retórica. También aclara bien los acontecimientos más significativos de la vida y la obra de Siqueiros, pero no rehúye presentar las posiciones de propuestas artísticas alternativas, representadas aquí por Tamayo. Estamos en el año de la publicación de la monografía de De Micheli sobre Siqueiros, que sin duda ha

despertado el interés y ha sensibilizado al público culto. El documental amplía el campo, de hecho, gracias al uso de un medio tan popular como la televisión, consigue dirigirse a un público más amplio.

1968 es también el año de los Juegos Olímpicos de la Ciudad de México –entre otras cosas el escenario del gesto simbólico a favor del *black power* de Tommie Smith y John Carlos– y de las revueltas estudiantiles ensangrentadas en Tlatelolco. Los focos apuntan a México. De hecho, encontramos en la RAI varios reportajes tanto sobre las Olimpiadas como sobre las manifestaciones estudiantiles. Sin embargo, no faltan las referencias a la cultura mexicana, incluyendo el muralismo y el arte de Siqueiros. *Prima Pagina*, programa de Andrea Barbato y Furio Colombo, el 30 de septiembre de 1968⁴¹⁹ (21.15 horas, segundo canal) presenta un reportaje sobre México. El contenido se aclara en un pequeño artículo de *Radiocorriere* en el que se habla de un documental-guía preparado por Carlo Mazzarella con motivo de las Olimpiadas, para presentar México –«que en muchos aspectos sigue siendo un país misterioso para los italianos»– a quienes verán el evento deportivo desde casa. Aprovechando un consejo que le dio Alberto Moravia («¡Recuerda que México es un país de pintores!»), Mazzarella se dedica a describir la floreciente pintura local y se reúne con uno de los más grandes artistas de México, Siqueiros. Todo esto, sin descuidar otros aspectos del país: los mercados, la vida nocturna, la música y la danza, las sugerencias gastronómicas y los itinerarios turísticos.

En 1971, con motivo del sexto episodio del programa *Vivere a...* editado por Corrado Augias, se graba en la Ciudad de México un documental de aproximadamente una hora de duración realizado por el director Gian Luigi Polidoro, que permanece en la ciudad durante un mes tratando de recoger los aspectos más llamativos de la metrópoli latinoamericana. El título es *Vivir en Ciudad de México: dos culturas, una ciudad* y el texto es de Sergio Valentini.⁴²⁰ El documental muestra una ciudad polifacética, llena de contrastes sociales y políticos, cuyo núcleo, sin embargo, es la cultura, en torno a la cual giran vastos y complejos intereses. Subraya que, de hecho, que los fermentos artísticos en México son de considerable alcance, e identifica a Siqueiros y Tamayo entre los protagonistas vivos que «siguen condicionando las expresiones artístico-culturales oficiales en todo el país». Además, observa que la realidad social y económica del país se está renovando al liberarse de las herencias coloniales. El documental no ha sido digitalizado, pero el esquema encontrado en los archivos describe las distintas escenas que se ilustran: el eco de la Conquista española en las esculturas de la ciudad; la vida de la gente en los restaurantes, en las calles, en un viaje a Xochimilco; los vendedores ambulantes, los mercados, las panaderías, las bodas; las ceremonias militares con motivo de la independencia, la visita del Presidente a las zonas rurales; los suburbios, los niños que juegan en las calles, los limpiabotas, los escribanos públicos que escriben a máquina para los analfabetos, las chabolas. Y luego, el metro, los equipos de trabajadores que limpian los monumentos de la ciudad, los atascos, los conciertos, la Ciudad Universitaria, el estadio Azteca lleno de espectadores para una competición de acrobacias en moto, los hombres en el hipódromo; un trabajador que vuelve a casa después del trabajo recibido por su mujer y sus seis hijos, una cena en una casa burguesa; restos de antiguas ruinas mayas y aztecas, cuadros

⁴¹⁹ *Radiocorriere*, año XLV- n° 40-29 de septiembre/5 de octubre de 1968, p. 70 y 71.

⁴²⁰ *Vivir en la Ciudad de México: dos culturas, una ciudad*, transmitido el 27 de octubre de 1971, a las 21:00 horas, en cadena nacional. Cf. *Radiocorriere*, 24/30 de octubre de 1971, año XLVIII, n° 43, p.81

contemporáneos de Rivera sobre la Conquista, espectáculos folclóricos. Un mundo antiguo y moderno que se muestra en toda su complejidad y riqueza.

Rúbrica 72: artes figurativas, que se emitía todos los miércoles a las 20.45 horas en el segundo canal, dedicó una serie de cuatro partes a Siqueiros, entrevistado en su estudio por Sergio Tenzi. En la revista se lee que los episodios se emitirán los días 16, 23, 30 de agosto y 6 de septiembre de 1972. Lamentablemente, no hemos encontrado ningún material dentro del archivo de Rai Teche, por lo que no hemos podido investigar más la noticia. Pero el hecho es que, de verificarse, se trataría de otro caso en el que un periodista italiano se va a México para entrevistar a Siqueiros y la RAI decide emitir las imágenes y palabras del maestro mexicano durante cuatro miércoles consecutivos.

El 30 de abril de 1973, a las 21 horas, en el segundo canal, se transmite *Incontri, de* nuevo editado por Favero, que, cinco años después, vuelve a dedicar un episodio a Siqueiros (*Un'ora con Siqueiros*, duración 01:07:16:00, digitalizado). Esta vez, sin embargo, la entrevista es de Gianni Minà, con la colaboración de Gianfranco Ricci. La filmación en Ciudad de México y Cuernavaca es de Giorgio Attenni.⁴²¹ El documental comienza con Siqueiros de pie en el espacio abierto de *La Tallera*, explicando la función del gran taller y su idea de trabajo en equipo en continuidad con las antiguas tradiciones. A continuación, subraya que su pintura, con su contenido humano y social, se dirige a las masas populares, como en las grandes épocas de la historia. La cámara capta entonces a Siqueiros trabajando y la voz en off lo describe como un revolucionario en el arte y en la vida, «un hombre del Renacimiento transportado a México» que pinta en lugares públicos con un nuevo lenguaje dirigido a una nueva sociedad.

Sin embargo, este “encuentro”, a diferencia de su predecesor de 1968, se ocupa principalmente de los aspectos más políticos del arte y la vida de Siqueiros, que, como sabemos a menudo, se fusionan. Dada la presencia de Gianni Minà, no nos sorprende el corte de la entrevista. En efecto, el gran periodista italiano comienza a explorar el mundo latinoamericano a partir de los años setenta – y luego a lo largo de toda su vida– ofreciendo una imagen variada y compleja del país a través de reportajes, entrevistas y documentales dedicados a grandes figuras de la historia como el Che Guevara, Muhammad Alí, Fidel Castro (entrevistado en 1987 y luego en 1990), Rigoberta Menchú, Silvia Baraldini, el Subcomandante Marcos y Diego Armando Maradona.⁴²²

⁴²¹ *Radiocorriere*, 1973, n° 18 p. 53, p. 92-95.

⁴²² Los dos encuentros se reúnen en el libro publicado por Sperling & Kupfer titulado *Fidel*, el prólogo de la primera entrevista con Fidel Castro fue escrito por Gabriel García Márquez, el de la segunda, por Jorge Amado. En 1992, inició un ciclo de obras sobre el continente latinoamericano: *Historia de Rigoberta*, sobre la Premio Nobel de la Paz Rigoberta Menchú (premiada en Viena con motivo de la cumbre de derechos humanos organizada por la ONU), *Imágenes de Chiapas*, sobre el comandante Marcos y la insurrección zapatista (presentada en el Festival de Venecia de 1996), *Marcos: Aquí estamos*, un reportaje en dos partes sobre la marcha de los indígenas mayas de Chiapas a la Ciudad de México, con una entrevista exclusiva al Subcomandante realizada junto al escritor Manuel Vázquez Montalbán; *Il Che quarant'anni dopo*, inspirado en la historia humana y política de Ernesto Che Guevara. En 2001 Minà realizó *Maradona: nunca seré un hombre corriente*, un reportaje-confesión de 70 minutos con Diego Maradona al final del año más doloroso de la vida del ex futbolista. En 2004, realizó un proyecto perseguido durante once años y basado en los diarios de juventud de Ernesto Guevara y su amigo Alberto Granado cuando cruzaron América Latina en moto en 1952 (también colaborará en la película “Diarios de motocicleta”). También realizará el largometraje *In viaggio con Che Guevara (Viajando con el Che Guevara)*, en el que se repite aquella mítica aventura con Alberto Granado, de 80 años. En 2020, publicó *Storia di un boxeur*

Uno de los grandes temas abordados en el documental es el del mecenazgo. Según Siqueiros, el artista siempre está oprimido porque el mecenas, ya sea privado o público, lo censura, lo condiciona. Pero hay un avance si, como ocurre en los países socialistas, quien encarga trabaja por los intereses de la comunidad. Siqueiros añade: «Así como en la antigüedad se hicieron grandes catedrales inspiradas en el sentimiento religioso, ahora la tarea del artista es dedicarse a grandes edificios públicos para la humanidad, para las masas».

En este punto, la entrevista se traslada al interior de la casa de Cuernavaca, donde el ya anciano pero todavía enérgico artista se sienta y cuenta su vida. Hablan de la Revolución y de la traición a la Revolución por parte de la clase burguesa mexicana apoyada por EEUU; de la responsabilidad de los intelectuales en la falta de ideales en las masas y de la necesidad de que el intelectual viva en contacto con la sociedad; del arte como expresión de una verdad profunda que tiene una función orientadora, docente. A continuación, la filmación se traslada a la Galería de la Sala de arte Público de la Ciudad de México, donde Siqueiros muestra los planos de los paneles exteriores del Polyforum, algunas anotaciones, pequeños estudios, y se retoma la discusión sobre la política contemporánea y las revueltas estudiantiles de 1968 y 1970.⁴²³

A continuación, un hermoso retrato de Angélica, filmada frente a las obras de su marido, sobre su papel clave en la difusión del arte del maestro.

El encuentro termina con varias reflexiones sobre la necesidad de la revolución y la posibilidad de la violencia. Siqueiros no está convencido de que el comunismo pueda extenderse por el mundo de forma pacífica como pretende la Internacional Comunista. Habla de la revolución cubana, de la revolución china y de la urgencia de intervenir para invertir la dirección que está tomando la sociedad capitalista.

La última afirmación de Siqueiros tiene que ver con el propósito de su arte y del arte universal: «Dar conciencia a su gente!».

Sabemos que Siqueiros muere unos meses después, y la entrevista de Minà sigue siendo una extraordinaria contribución al legado que el gran maestro deja en Italia y en todo el mundo, un legado de palabras, acciones y obras que un narrador refinado y culto como Minà nos devuelve en su profundidad.

Siguiendo con la cronología, conectamos con la historia del *Cristo de la Paz* (cf. 1.5.1) y mencionamos una aportación audiovisual de Silvano Giannelli y Glauco Pellegrini, sobre la recién inaugurada Colección de Arte Moderno del Vaticano. La película, de aproximadamente una hora de duración, está rodada en el interior de las nuevas salas abiertas al público y muestra las principales obras donadas por artistas contemporáneos. El título es *Artistas de hoy en el Vaticano* y se emite el 29 de junio de 1974 a las 21.50 horas en el canal nacional.⁴²⁴ Monseñor Giovanni Fallani es entrevistado junto con otros eclesiásticos, intelectuales y políticos, que hablan de las decisiones del Vaticano y del papel del arte contemporáneo. No ha sido posible ver la grabación porque no está digitalizada y, leyendo la ficha del archivo, no hemos

latino con Minimum Fax, utilizando una obra de Siqueiros para la cubierta. <http://asud.net/wp-content/uploads/2013/08/Brochure-Gianni-Min%C3%A0.pdf>

⁴²³ La entrevista revela las posiciones ambiguas de Siqueiros frente a las revueltas estudiantiles y su apoyo a determinadas opciones gubernamentales. Para un análisis más profundo, véase *Siqueiros y los 60: La década de la rebeldía*, parte de la serie de documentales editada por la Dra. Irene Herner. <https://tv.unam.mx/portfolio-item/siqueiros-y-los-60-la-decada-de-la-rebeldia-serie-documental-de-la-dra-irene-herner/>

⁴²⁴ Cf. *Radiocorriere*, 1976, n° 26 1974 p. 69. Material no digitalizado.

encontrado el nombre de Siqueiros, pero sigue siendo un documento interesante para reconstruir el contexto en el que se había solicitado y expuso el cuadro del artista mexicano.

En febrero de 1977 se emite por primera vez un episodio del programa *Argomenti-Schede-Arte* dedicado a Siqueiros y presentado por Mario de Micheli, dirigido por Luca Mata y con la colaboración de Isabella Genoese Incedayi.⁴²⁵ Lamentablemente, como hemos dicho, el programa no ha sido digitalizado, ni el archivo contiene información sobre la estructura o los temas tratados. Sin embargo, el texto de De Micheli, ya mencionado, que se encuentra en el Fondo guardado el Segrate, nos permite plantear la hipótesis de que se trata de una especie de conferencia de aproximadamente media hora impartida por De Micheli comentando algunas imágenes del artista. Para presentar al pintor mexicano, De Micheli utiliza los materiales que ya ha escrito, apoyándose principalmente en las conferencias preparadas para el Politécnico de Milán, que tienen un enfoque y un valor claramente didácticos.

El episodio del Tg2-Dossier *Grandangolo*, de Ezio Zefferi, titulado *Que México Viva*, parafraseando, con una nota amarga, el título de Eisenstein, data de 1978. Este es el documental, ya mencionado, que se utilizará, en una pequeña parte, en 2020 en Art Night. En el documental original, de unos 45 minutos de duración, se cuenta la Ciudad de México de finales de los años setenta a través de imágenes panorámicas y de la historia de dos representantes de la clase media. Son una pareja, un hombre y una mujer, él abogado y ella profesora, que tienen dos hijos y viven y trabajan en Ciudad de México. La ciudad es descrita por los dos como un lugar difícil, caótico y agotador, tanto que están planeando regresar al sur, a Yucatán, de donde provienen. Las historias de la pareja se intercalan con tomas de la ciudad: multitudes de personas, coches en cola, supermercados abarrotados, puestos de fruta en las aceras, calles y rascacielos, niños pobres en las calles. También vemos un parque de atracciones, la Plaza de Tres Culturas, una concentración de estudiantes universitarios, novias en la calle, una representación de teatro tradicional, vistas nocturnas de la ciudad. Las últimas imágenes son pinturas y murales de Orozco, Rivera y Siqueiros. Mientras tanto, uno *speaker* comenta el desempleo y la crisis económica en México, la emigración a Estados Unidos, las reservas de petróleo, el programa de reurbanización que quiere el primer ministro mexicano, y concluye presentando la pintura militante de los tres grandes muralistas.

El último material audiovisual que hemos encontrado en el archivo de Rai Teche sobre México y su arte, en el periodo 1950-1980, es un reportaje emitido dentro del programa semanal de cultura y entretenimiento de Tg2, *Gulliver*, el 13 de marzo de 1979 a las 20:40 horas.⁴²⁶ *L'Unità*, publicado el mismo día, también habla del episodio del programa, titulado *Las grandes catedrales laicas*.⁴²⁷ El artículo explica que el episodio compara, basándose en los famosos murales de Siqueiros, la religiosidad tradicional de América Latina con el sentido laico de la lucha revolucionaria que expresan las obras del artista mexicano. Las imágenes del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe con la plaza cubierta de multitudes de peregrinos, algunos de los cuales recorren el atrio de rodillas, se alternan con las imágenes de los murales de Siqueiros en edificios de Ciudad de México. La atención se centra en el Polyforum del que

⁴²⁵ Mario De Micheli, D.A. *Siqueiros*, en *Argomenti- Schede- arte* (en color). Primera proyección el viernes 25 de febrero, Rete 1, 18 horas; siguientes proyecciones: 10 de octubre de 1977 18 horas y 11 de octubre de 1977 12.30 horas, en la misma cadena. No está digitalizado. Cf. *Radiocorriere*, 1977, n° 8 p. 69 y n° 41, p. 44, p. 55 y p. 63)

⁴²⁶ *Gulliver*, TG2, martes 13 de marzo de 1979, Rete due, 20.40 horas, duración 00:00:53:00. No está digitalizado.

⁴²⁷ *L'Unità*, 13 de marzo de 1979.

se proyectan detalles del interior y el exterior, destacando también los bajorrelieves y esculturas que forman parte de la estructura. Luego, se hace hincapié en la historia de la Conquista, acompañada de imágenes de la simulación de una lucha entre indígenas y conquistadores en el patio de la iglesia del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe. A continuación se presenta el mural de Siqueiros *Cuauhtémoc contra el mito*, que, en consonancia con el relato histórico anterior, ensalza la posibilidad de que los indígenas derrotaran a los invasores españoles. A continuación, se muestra a Mario Orozco Rivera, alumno de Siqueiros y jefe de su equipo, pintando un gran mural y cuyas palabras probablemente también escuchemos. El reportaje termina con una nota dramática, mostrando imágenes de madres mexicanas en Ciudad de México y una de ellas, con dos niños en brazos, caminando por una zona pobre de la ciudad. Al no haber podido ver el servicio, no estamos seguros de si se acompaña sólo de música o si hay entrevistas o una voz en off. Sin embargo, si tomamos en cuenta el expediente de archivo que bajo el rubro “contenido de audio” menciona a «pintores mexicanos» y a «Mario Orozco Rivera», tenemos razones para pensar que las imágenes también se enriquecen con la voz del alumno de Siqueiros y de otros muralistas.

Los materiales que hemos presentado no son todos uniformes. En algunos casos son documentales, en otros son reportajes, en otros son productos con fines educativos. Además, en algunos casos se trata de audiovisuales realizados por autores italianos que viajan a México para recoger las imágenes y voces de los protagonistas de los hechos narrados, por encargo de la RAI o por cuenta propia, vendiendo luego el producto a la televisión nacional. En otros casos, sin embargo, se trata de productos extranjeros, comprados por la RAI, subtítulos o doblados, y luego emitidos. En cualquier caso, la producción de estos materiales o su simple difusión demuestran el interés por México, su arte y, en particular, por la historia humana y artística de Siqueiros que, como sabemos, mantiene relaciones muy estrechas con Italia y que, para una parte del público italiano, representa por sí solo a todo México.

Parte 1, Capítulo 5 – La década de los setenta: “¡Siqueiros está vivo y luchando con nosotros!”.

Los primeros años de la década de 1970 son para Siqueiros años de actividad, viajes y éxitos, a pesar de estar marcados por la enfermedad que le llevaría a la muerte. Entre 1970 y 1974, viaja varias veces a Italia, tanto para reunirse con colegas, amigos y simpatizantes, como para recibir atención médica. Todavía no hemos encontrado documentación que acredite estos últimos viajes, más privados, pero han sido confirmados por algunos testimonios directos.

También continúan las relaciones epistolares con los italianos. La correspondencia con Guttuso, por ejemplo, se centra en la polémica que rodea la organización de la exposición del maestro italiano en Ciudad de México en 1973. En esta ocasión, Siqueiros expresa su decepción por la fallida exposición que debería haberse celebrado en el Museo de Arte Moderno, pero que, al parecer, por razones burocráticas, no se lleva a cabo. Según Siqueiros, las razones radican en las opciones de política cultural de la institución, más dedicada a las nuevas propuestas internacionales que al arte realista.⁴²⁸ Con De Micheli intercambia información

⁴²⁸ Carta de Angélica Arenal a Renato Guttuso, México, D.F., 25 de junio de 1973, 2 fojas - Documento mecanografiado. Expedientes 3 1 269 37, 3 1 269 38. Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS; Alvar Carrillo Gil, “Guttuso: su lucha por la libertad y la dignidad del hombre”, México, *El Nacional*, junio 1973 - Recorte de prensa, p.1, Expedientes 12 2 17 1, 12 2 17 2. Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS; “Por burocratismo, México no verá la gran exposición de obras de Renato Guttuso”, *Excelsior, Arte-Ciencia-Cultura Excelsior*, México, D.F., 14 de junio de 1973, p.24 - A Recorte de prensa. Expediente 12 2 17 5. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS;

sobre las publicaciones en curso y la organización de posibles eventos expositivos, mientras que el crítico continúa estudiando el muralismo mexicano y difundiendo en el ámbito universitario.⁴²⁹ Sus relaciones con Zavattini, siempre muy estrechas y amistosas, tienen como objetivo, en cambio, acoger en Roma al sobrino de Siqueiros, Davidino, un joven lleno de recursos que quería estudiar cine pero que no estaba acostumbrado a la disciplina y a las reglas, al que el director se compromete a hacer de padrino. Entre las cartas de Zavattini, hemos localizado una que hace referencia a su posible viaje a Ciudad de México para rendir homenaje al maestro asistiendo a la inauguración del Polyforum el 15 de diciembre de 1971. La carta se cierra con una frase que podemos considerar la síntesis del legado de Siqueiros y del muralismo en Italia: «profunda influencia ha ejercido en mi alma, en mi cultura, el muralismo mexicano del que usted es el poderoso y magistral guía».⁴³⁰

Algunos acontecimientos importantes caracterizan estos años, confirmando y consolidando el valor del arte de Siqueiros para Italia. El primero es el encargo de un cuadro por parte de los Museos Vaticanos que seleccionan al pintor mexicano, junto a una lista de grandes artistas, para enriquecer la nueva colección de arte moderno, confirmando así el valor universal –más allá de las fronteras ideológicas, políticas y religiosas– del arte del maestro. Otros dos acontecimientos significativos, que tienen lugar después de su muerte, dan la medida de la fuerza del legado que Siqueiros deja en Italia y que va a ser recogido, como veremos, por algunos jóvenes artistas (cf. 2). Se trata de la publicación de la versión italiana del libro de Siqueiros *Como se pinta un mural* y de la organización de la gran exposición retrospectiva en Florencia, que será visitada por un enorme número de personas.

La muerte de Siqueiros, el 6 de enero de 1974, provoca, incluso en Italia, numerosas reacciones públicas y privadas, como atestigua la prensa de la época y la correspondencia con Angélica. Sin embargo, las relaciones con Italia no terminan con la muerte del maestro, sino que continúan durante muchos años, gracias a los viajes de su esposa y a la promoción de su obra por parte de sus más apasionados seguidores.

1.5.1 Siqueiros y el *Cristo del Vaticano*

Un acontecimiento inesperado abre la década: Siqueiros recibe una invitación para crear un cuadro que se exhibirá en las nuevas salas de los Museos Vaticanos dedicadas a la Colección de Arte Religioso Moderno. Su respuesta es entusiasta. Pinta un cuadro con la imagen de Cristo

José Quesada, “Impugna a los que exigen la Exposición de Guttuso”, *Excelsior. Foro de Excelsior*, 26 de junio de 1973 - Recorte de prensa. Expediente 13 12 2 17 6. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS; “El “caso Guttuso” descubre el caos que hay en el Instituto Nacional de Bellas Artes”, *Excelsior, Arte-Ciencia-Cultura*, México, D.F., 1973 - Recorte de prensa. Expediente 3 1 269 39. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

⁴²⁹ Telegrama de Mario de Micheli a David Alfaro Siqueiros, Milán, Italia, 28 de julio de 1973 - Documento mecanografiado. Expediente 3 1 269 50. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS; Ricerca de De Micheli, “La Pittura Murale Messicana. L'Intellettuale nella vicenda culturale e della storia”, Facoltà di Architettura del Politecnico di Milán Istituto di Materie Umanistiche, 1972 - 1973. Folletos editados por Anty Pansera, 19 fojas - Fotocopias. Expedientes 15 1 194 22- 15 1 199 22 18. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

⁴³⁰ Correspondencia de Cesare Zavattini a Angélica Arenal, Roma, 10 de octubre de 1970, 4 fojas - Documento mecanografiado. Expediente. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS; Correspondencia de Cesare Zavattini a Angélica Arenal, Roma, 16 de noviembre de 1970, 1 foja - Documento mecanografiado. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS; Correspondencia de Cesare Zavattini a Angélica Arenal, Roma, 21 de noviembre de 1971, 2 fojas - Documento mecanografiado con firma y anotación al calce. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

llamado el *Cristo de la Paz*, un «pedazo de mural» –como lo llama el autor– de 1,20 m de ancho por 1,80 cm de largo, pintado en acrílico sobre madera comprimida. Al reverso de la obra se encuentra la leyenda: «Cristiano: ¿qué has hecho de Cristo en más de dos mil años de su doctrina?». Según las intenciones del pintor, el mensaje debía grabarse en una placa de bronce y figurar al pie de la pintura.

Según el testimonio de Mónica Montes, responsable del CIDS, parece que Siqueiros reproduce la estética de esta obra, con algunas variantes, en un cuadro de 140 x 80,5 x 100 conservado en el Acervo Polyforum Siqueiros, como boceto para uno de los paneles murales exteriores del dodecaedro que integra el Polyforum Siqueiros –inaugurado en diciembre de 1971– para el que el propio Siqueiros posa. Para diferenciar el boceto para el Polyforum del *Cristo de la Paz* del Vaticano, resulta que este último está firmado en el costado inferior derecho *Siqueiros 6-1970 México* y que en el reverso de la obra se encuentra la leyenda ya mencionada.⁴³¹

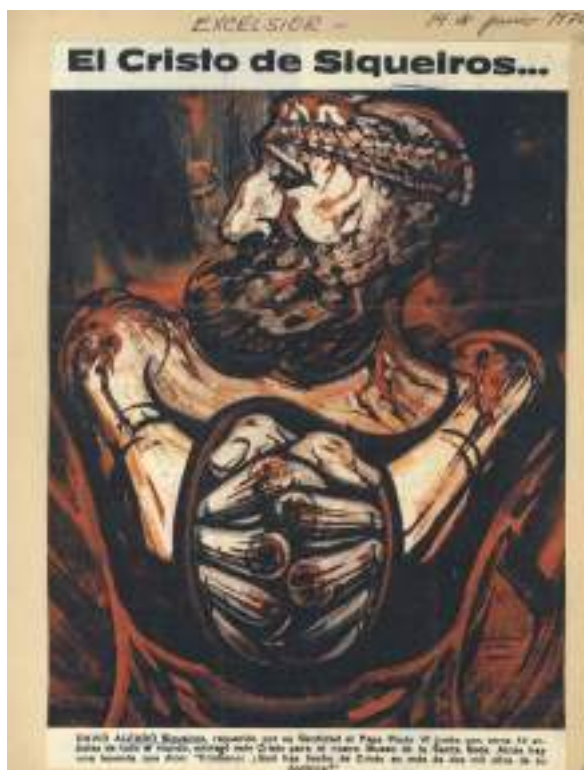


Fig. 63 D.A. Siqueiros, “El Cristo de la Paz”, *Excelsior*, 14 de junio de 1970. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

Fig. 64 Siqueiros posa para *El Cristo de la paz* de El Vaticano, 1970. Impresión fotografía en plata sobre gelatina. Fotografía: Autor no identificado. Cortesía de INBA.

⁴³¹ Tanto Herner (2010, p. 333) como Guadarrama (2010, p. 178) informan de que el boceto del mural exterior del Polyforum fue donado al Vaticano. Sin embargo, de acuerdo con Mónica Montes, del análisis de las imágenes nos parece que el cuadro del Vaticano, aunque repite el mismo tema y sigue la misma iconografía, es otro.



Fig. 65 D.A. Siqueiros, panel exterior de la maqueta del mural La Marcha de la Humanidad, ca. 1965, Piroxilina sobre novopan. Cuernavaca, La tallerera Siqueiros.

Fig. 67 Panel exterior del Polyforum Siqueiros, Ciudad de México. Fotografía de la autora.

No es la primera vez que Siqueiros pinta la figura de Cristo como metáfora del sufrimiento humano, de hecho, varios ejemplos se remontan al periodo de su encarcelamiento en Lecumberri.⁴³² En este caso, el artista decide dar a Cristo las características fisionómicas de un israelita, con una nariz y una barbilla muy pronunciadas. La elección del pintor, no exenta de estereotipos, tiene como objetivo ofrecer una imagen humana de Cristo y no la tradicional interpretación europea de sus rasgos. Además, aquí no se le representa con los brazos en forma de cruz, sino con las manos entrelazadas delante de él, en un gesto de petición de paz: «El Cristo saca sus manos de sus propias entrañas para manifestar su angustia, su desesperación, su mensaje de paz».⁴³³ Completan el tono dramático –como señala Luis Cervantes en un artículo de *Excélsior*– los colores violentos, como el negro y el rojo, que contrastan con el blanco, y que definen el rostro lleno de angustia y miedo, la sangre que gotea de la corona de espinas, los hombros contraídos y las manos unidas en una oración desesperada.⁴³⁴

Las imágenes de Cristo pintadas por Siqueiros están siempre vinculadas a la condición humana y adquieren un valor universal y profundamente político. Cristo para Siqueiros es una figura de revolucionario y combatiente: «Cristo fue el primer revolucionario de la historia, que se rebeló contra la opresión, contra un estado de cosas, aunque no particularmente contra un sistema, sino en beneficio de toda la humanidad. [...] No puede haber un hombre de izquierda

⁴³² «Fue durante su estancia en la cárcel, entre 1960 y 1964, e incluso ya estando libre en 1965, cuando realizó una serie de maravillosas imágenes expresionistas de Cristo, que acaso remiten a las distorsiones del Greco, inspiradas en los Cristos sangrantes de las iglesias de pueblo de su niñez, como: *Cristo del Pueblo*, *Redentor Vencido*, *Cristo Negro* y *Jesusito será un Santo*; también *Cristo Mutilado* y *el Cristo del Calvario*. Asimismo pintó *Imploración*, y a finales de los años sesenta, un *Cristo en el día del Juicio Final*, del que por desgracia sólo conocemos una vieja foto. El 9 de agosto de 1963, desde su celda de la cárcel preventiva, escribió sobre el Vía Crucis en el anverso del Cristo Mutilado: “Primero sus enemigos lo crucificaron (hace 2000 años). Después lo mutilaron (a partir de la Edad Media), y hoy, sus nuevos y verdaderos amigos lo restauran bajo la presión política del comunismo (post Concilio Ecueménico). Esta pequeña obra está dedicada a los últimos». Herner (2010 p. 333).

⁴³³ Cervantes, L. (1970). “Entregó Siqueiros el Cristo Encargo del Vaticano”. *Excélsior*, jueves 6 de junio de 1970, p. 13. Expediente 15 1 160 1. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

⁴³⁴ Ibid.

que no reconozca que Cristo fue un combatiente en la lucha por la transformación de la vida humana».⁴³⁵

La entusiasta adhesión del artista a la petición del Vaticano no es sorprendente. Siqueiros procede de una familia católica y ha tenido una educación religiosa. Comparte muchos de los valores del cristianismo aunque, como sabemos, sus decisiones de vida le han alejado de la Iglesia. Sin embargo, esta es una oportunidad imperdible. Para Siqueiros, sólo puede ser un gran honor exponer una de sus obras, junto a una selección de los más grandes artistas, en uno de los museos más importantes del mundo. En segundo lugar, la interpretación de la figura de Cristo que propone y la inscripción que relaciona con el cuadro no traicionan sus opciones artísticas y políticas y le ponen al abrigo, en parte, de las acusaciones de incoherencia formuladas por algunos círculos de izquierda. Además, mientras que en Occidente la relación entre la religión y la política de izquierdas suele ser de confrontación o de no aceptación, en América Latina, gracias a la teología de la liberación⁴³⁶, se lleva a cabo una lucha común en muchos casos.

Abraham López Lara, en un artículo del 8 de junio, también en *Excelsior*, destaca cómo, en este asunto, la Iglesia no sólo reconoce y valora las cualidades del arte de Siqueiros, sino que, consciente de sus posiciones ideológicas, pone en práctica el ecumenismo «tan de moda» en la Iglesia del Concilio Vaticano II. Por su parte, Siqueiros, accediendo a la petición de un «cliente de tan brillante y antigua tradición», demuestra, sin dejar de ser fiel a sus convicciones revolucionarias, que está libre de las imposiciones del Partido Comunista Internacional y participa del mismo espíritu ecuménico. Sin embargo, tal y como informa el columnista, el maestro quiere dejar claro que no se trata de una conversión ni de una traición a su ateísmo militante, y reitera su visión de Cristo como precursor revolucionario.⁴³⁷

El punto de vista de la crítica italiana de izquierdas nos lo ofrece Dario Micacchi, que propone una reflexión sobre la colección de arte contemporáneo del Vaticano y la política cultural de la Iglesia en un artículo del 30 de junio de 1973, pocos días después de la inauguración de las nuevas salas del museo.⁴³⁸ Según Micacchi, la nueva colección y las decisiones tomadas marcan un punto de inflexión en las relaciones de la Iglesia católica con el arte y los artistas: «obras que ayer eran tachadas de “sucias” y “blasfemas” son hoy acogidas con respeto y protección; en la búsqueda de una religiosidad perdida, se redescubren formas portadoras de contenidos humanos, laicos, sociales y revolucionarios”. La colección, reunida a través de donaciones, es el resultado de un complejo y sutil trabajo político, cultural y organizativo del que es animador monseñor Giovanni Fallani, presidente de la comisión pontificia para el arte sacro, que desempeña su papel «para romper el inmovilismo reaccionario

⁴³⁵ Cervantes, L. (1970). “Entregó Siqueiros el Cristo Encargo del Vaticano”, op. cit. p. 13.

⁴³⁶ La Teología de la Liberación es una corriente de pensamiento teológico católico que se desarrolló con la reunión del Consejo Episcopal Latinoamericano (CELAM) en Medellín (Colombia) en 1968, como extensión directa de las ideas y principios reformadores puestos en marcha en Roma por el Concilio Vaticano II. El principio fundamental de la Teología de la Liberación gira en torno a la consideración del papel central de la Iglesia en la sociedad humana contemporánea y tiende a enfatizar los valores de emancipación social y política presentes en el mensaje cristiano, en particular la opción fundamental por los pobres tal como se desprende del dato bíblico. El término fue acuñado por el sacerdote peruano Gustavo Gutiérrez Merino en 1973 con la publicación del libro *Historia, Política y Salvación de una Teología de Liberación*.

⁴³⁷ López Lara, A. (1970). “El Cristo de Siqueiros”, *Excelsior*, 8 de junio de 1970, p. 2. Expediente 15 1 154 5. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

⁴³⁸ Micacchi, D. (1973). “La chiesa e l'arte moderna”. *l'Unità*, 30 de junio de 1973, p. 3.

de sus predecesores». Las obras seleccionadas no son sólo de carácter sagrado, y las que tratan temas relacionados con la historia sagrada presentan interpretaciones extremadamente subjetivas: «La colección es única en Italia, no se limita en absoluto a las obras religiosas, y las religiosas son tan especiales que un penetrante “olor a azufre” flota junto con el nuevo olor de las salas». El punto de inflexión en la política cultural del Vaticano está vinculado, como afirma el propio Micacchi, a los resultados del Concilio Vaticano II y a la apertura al mundo moderno inaugurada por el Papa Juan XXIII. El discurso del papa actual Pablo VI, impreso y distribuido al público el día de la inauguración de la nueva colección, deja clara la nueva postura de la Iglesia ante el arte, que, según el Papa, traduce, ayer como hoy, las experiencias espirituales del hombre: «La colección tiene por ahora una pretensión dominante, la de ser documental. Documental, más aún que del Arte, del Artista moderno que es Profeta y Poeta, a su manera, del hombre de hoy, de su mentalidad, de la sociedad moderna; y si la documentación artística actual atestigua que en ella se expresan libre y felizmente los valores religiosos, nos sentimos felices y llenos de esperanza». Si, hasta hace poco, el arte contemporáneo, «las nuevas obras», se miraba con recelo o se rechazaba, y algunas eran incluso censuradas por las autoridades eclesiásticas –como en el caso de la *Crucifixión* de Guttuso presentada en el Premio de Bérgamo en 1942, que los sacerdotes y los creyentes tenían prohibido ver– ahora la Iglesia las acoge con respeto. Se expone la *Crucifixión de Sassu* de 1942-43, estilísticamente diferente a la de Guttuso, pero nacida de ideas similares, expresión de la Resistencia antifascista; y el retrato «violentamente trágico» del Papa Inocencio X de Francis Bacon, una imagen angustiante y angustiada del poder, que encuentra su lugar en una pared junto al no menos provocador cuadro de Siqueiros.

Volviendo al *Cristo de la Paz* de Siqueiros, obtenemos noticias sobre el asunto de la obra gracias a la revista mexicana *Excélsior* que, el 6 de junio de 1970 (p. 1, 13, 26), publica un artículo con motivo de la entrega del cuadro a Monseñor Rafael Vázquez Corona, representante del Papa Pablo VI. El artículo informa que Siqueiros es elegido por el Vaticano para crear una obra, junto con veinte de los mejores artistas del mundo: «un hito en la historia pictórica mexicana, tanto por ser un mexicano el autor del Cristo que adornará una nueva sala del Museo del Vaticano, como por las ideas políticas sustentadas y sostenidas por quien lo realizó». ⁴³⁹ También se informa de las palabras de Monseñor, quien, al recibir el cuadro, declara:

A Siqueiros se le pidió una obra que fuese un llamado de esperanza frente a nuestros actuales problemas, con un mensaje que fuese un llamado a la conciencia de la responsabilidad humana en el mundo de hoy. [...] En el Cristo de Siqueiros se advierte la idea de señalar a la humanidad que aunque sus problemas son graves, hay responsabilidad y esperanza. [...]. Este Cristo, logrado con el pincel del gran muralista mexicano, es como arrojar una lanza sobre la Humanidad, y lo que ha escrito Siqueiros en una placa que figurará al pie de la pintura - “Cristiano: ¿qué has hecho de Cristo en más de dos mil años de su doctrina?”- será al través del tiempo un llamado a la meditación.

Vázquez Corona invita entonces a Siqueiros a viajar a Roma para entregar el cuadro en persona al Papa Pablo VI. El pintor acepta en su momento, pero sabemos que el cuadro viajará solo. En reconocimiento a su donación a los Museos Vaticanos, Siqueiros recibirá del Papa dos medallas, que se conservan hoy en la Sala de Arte Público.

⁴³⁹ Cervantes, L. (1970). “Entregó Siqueiros el Cristo Encargo del Vaticano”, op. cit.

En noviembre de 1971, Siqueiros escribe a Monseñor D. Pasquale Macchi y al propio Papa para invitarles a la inauguración del Polyforum, que se celebraría el 15 de diciembre siguiente en presencia del Presidente de la República Mexicana. En la carta dirigida a Pasquale Macchi⁴⁴⁰, Siqueiros menciona una entrevista en la que ambos se habían conocido y entablado una relación de estima, gracias a una «simpatía de anhelos y de ideales en cuanto a la búsqueda a través del arte y de la idea, de los caminos de justicia y de paz». Cuando Monseñor había visitado el Polyforum, aún inacabado, habían hablado «no sólo del problema de la humanidad, sino de la esperanza del camino de salvación de la misma», que el mural, *Marcha de la humanidad*, pretende simbolizar. En la carta, además, Siqueiros se refiere a su *Cristo de la paz*, que considera una obra íntimamente ligada al Polyforum, «no sólo por su coincidencia en el tiempo, sino por la identidad de mensaje».

La carta al Papa⁴⁴¹ es una especie de testamento espiritual:

Santo Padre:

Como hombre, y como pintor, he vivido todos los años de mi vida -que ya son muchos-, consagrado a expresar con mi arte, con mis ideas y con toda mi existencia, el anhelo de justicia y de paz. He seguido, para ello, los dictados de mi conciencia; pero sé que la doctrina y la vida de Jesús han expresado ese anhelo, el más humano, y que después de muchos siglos no ha sido conseguido por la humanidad. Estoy por terminar una obra en la que, en cierto sentido culmina el mensaje de mi vida.[...] Esta obra pretende ser un planteamiento del gran problema humano que es el conflicto entre el progreso impresionante del mundo de hoy, la deficiencia de la humanidad para llegar a la justicia y la paz. Pero pretende al mismo tiempo ser un grito de esperanza y un llamado a la generosidad de los hombres que por el don de sí mismos están llamados a construir un mundo cada día mejor. Ha sido un honor para mí el hacer llegar a Su Santidad una pintura mía que el Cristo de la Paz. Mi deseo fue presentar a Cristo Profeta de justicia y de paz que quiere que los hombres, que se llaman cristianos a través de los siglos, sean sus manos para hacer ese testimonio de amor. La humanidad son manos que piden, poque padecen presión, y manos que han de dar. Esa es la idea y esperanza del Polyforum. Me atrevo a hacer a Su Santidad, a través de estas líneas, mi invitación cordial para el acto inaugural de esta obra. De antemano sé que no será posible su presencia, pero creo que su palabra y su vida han pregonado también esta causa de justicia y de paz y por ello constituye un honor para mi hacerle llegar esta invitación. Con sinceridad expreso mi admiración y mi reconocimiento.

El tono utilizado por Siqueiros es sorprendente, pero sus palabras parecen sinceras. Siqueiros es un hombre viejo y enfermo que, tras una vida de luchas y enfrentamientos, sin dejar de ser firme en sus ideales, parece buscar ahora el camino de la alianza con quienes, como él, creen en un camino para la humanidad hacia un futuro mejor, aunque sepa que ese camino se realiza por medios diferentes. El Papa, por su parte, reacciona a la invitación de Siqueiros y, con motivo de la ceremonia inaugural del Polyforum, envía un mensaje que se recoge en *Novedades*, 16 de diciembre de 1971: «Que su mensaje artístico en favor de la paz, la justicia, la esperanza y la fraternidad suscite y renueve en el espíritu de los presentes el firme

⁴⁴⁰ Correspondencia de D.A.Siqueiros a Monseñor D.Pasquale Macchi en la Ciudad del Vaticano, México, D.F., 16 de noviembre de 1971, 1 foja - Documento mecanografiado. Expediente 3 2 20 12. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

⁴⁴¹ Correspondencia de D.A.Siqueiros a SU SANTIDAD EL PAPA PAULO VI, Secretaría de Estado Ciudad de Vaticano, México, D.F., 16 de noviembre de 1971, 1 foja - Documento mecanografiado. Expediente 3 2 20 13 INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

compromiso de colaborar en la realización de estos elevados ideales humanos y cristianos, que ella ha hecho realidad en el cuadro simbólico del Cristo de la Paz».

En 1973, *Excelsior* publica la noticia de la invitación del Papa Pablo VI a Siqueiros para que asista a la inauguración de la Colección de arte religioso moderno –que se celebrará en los Museos Vaticanos a las 11.30 horas del 23 de junio de 1973– y presente su *Cristo de la paz*.⁴⁴² Siqueiros responde a la invitación con un telegrama en el que aclara los motivos que le impiden participar en el acto: «Razones de salud e ineludibles compromisos laborales, me impiden corresponder honrosa invitación acto inaugural colección arte religioso moderno museo del Vaticano. Con mi gratitud y respetuosa consideración».⁴⁴³

Al día siguiente de la inauguración, encontramos un artículo de Dario Micacchi en *l'Unità* titulado “*La Chiesa 'apre' all'arte moderna*” (La Iglesia 'se abre' al arte moderno), en el que el crítico describe la nueva colección vaticana compuesta por 700 obras de 250 pintores y escultores de muchos países y muchas tendencias, distribuidas en 55 salas que acaban de ser renovadas para la ocasión. Se trata de la colección de arte contemporáneo más importante de Italia, capaz de competir con las grandes colecciones internacionales y la única que permite un enfoque global. Se puede decir que, en este caso, «el Vaticano, actúa como piloto para informar y educar a los artistas y al público italiano sobre el arte contemporáneo».⁴⁴⁴

Justo después de la inauguración, en una carta de Angélica a Guttuso⁴⁴⁵, se menciona la polémica suscitada por el cuadro de Siqueiros y especialmente por la frase grabada en la placa de bronce. Angélica escribe al pintor italiano para comprobar cómo se había montado el cuadro y si la placa estaba bien expuesta: «¡David se preocupa mucho por eso!», señala. Por desgracia, Siqueiros nunca llegó a ver su obra expuesta en el Vaticano; murió unos meses después, vencido por una enfermedad incurable.

Según fuentes directas e indirectas, *El Cristo de la Paz* es la única obra de un mexicano que se expuso cuando se inauguraron las nuevas salas de arte contemporáneo de los Museos Vaticanos en 1973. Sin embargo, según una entrevista realizada por Mónica Montes en 2021, la obra de Siqueiros no ha sido expuesta en los Museos Vaticanos en los últimos veinte años, por razones desconocidas, ni está presente en el archivo de las colecciones. Buscando en la web de los Museos Vaticanos, de hecho, la única obra de Siqueiros identificada en la sección de Arte Moderno y Contemporáneo es *Cristo mutilado*, un acrílico sobre madera de 58x44 cm, adquirido en 1973, gracias a la donación de Martha de Ortiz Mena. La obra, pintada en 1963, mientras el artista estaba en la cárcel, sería –según se lee en la página web del Vaticano– un boceto para el fondo escenográfico del pequeño teatro de Lecumberri. Aquí el artista elige retratar a un Cristo-víctima, imagen que simboliza a los que sufren, como él en aquel momento, la injusticia.

⁴⁴² “Su Santidad Invitó a Siqueiros al Nuevo Museo Vaticano, hoy”. *Excelsior*, 23 de junio de 1973, p. 21 A. Expediente 15 1 160 3. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

⁴⁴³ Ibid.

⁴⁴⁴ Micacchi, D. (1973). “*La Chiesa apre all'arte moderna*”. *l'Unità*, 24 de junio de 1973, p.8.

⁴⁴⁵ Correspondencia de Angélica Arenal a Renato Guttuso, México, D.F., 25 de junio de 1973, 2 fojas - Documento mecanografiado. Expedientes 3 1 269 37, 3 1 269 38. Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.



Fig. 68 D. A. Siqueiros, *Cristo mutilado*, 1963, acrílico sobre tabla, 58x44 cm, Museos Vaticanos, donación Martha de Ortiza Mena, 1973.

En el mismo sitio, leemos que actualmente una sala entera de los Museos Vaticanos, la número 26, está dedicada a Latinoamérica y ofrece una visión del panorama artístico del siglo XX que, según los curadores del museo, está dominado en esa región por el nacimiento del muralismo mexicano. En la sala se exponen obras de Rivera, Siqueiros, Orozco y Tamayo, junto con una escultura de la boliviana Marina Núñez Del Prado y un gran lienzo del colombiano Fernando Botero.⁴⁴⁶

1.5.2 *Ad memoriam*: la muerte de Siqueiros en la prensa italiana

Siqueiros muere el 6 de enero de 1974 en Cuernavaca. La causa de la muerte es una neumonía que agrava su estado de salud, ya muy frágil debido al cáncer que padecía desde hacía tiempo. El cuerpo es trasladado a la Ciudad de México donde recibe su último homenaje dentro del Palacio de Bellas Artes, en presencia del Presidente de la República Luis Echeverría.

Las reacciones en la prensa italiana son inmediatas. La noticia se publica en periódicos de todas las orientaciones, pero es sobre todo la prensa de izquierdas la que dedica muchas páginas a la memoria del artista, donde encontramos la reflexión sobre su papel como pintor y militante. Citamos aquí algunos de los ejemplos más significativos.

En los días siguientes, *L'Unità* publica varios artículos y reseñas que no sólo informan de los hechos, sino que reconstruyen la historia de la vida de Siqueiros y definen su legado.⁴⁴⁷

⁴⁴⁶ Diego Rivera, *Danzante guerrero*, 1950-1951, acuarela sobre papel de arroz, 38,2x27,2 cm, donación José Álvarez Amñezquita, 1985; David Alfaro Siqueiros, *Cristo mutilado*, 1963, acrílico sobre tabla, 58x44 cm, donación Martha de Ortiza Mena, 1973; Rufino Tamayo, *L'uomo e la Croce*, 1975, óleo sobre lienzo, 130x97 cm, donación José Barroso, 1980; José Clemente Orozco, (?); Marina Núñez Del Prado, (?); Fernando Botero, *Viaje al Concilio Ecuménico*, 1972, óleo sobre lienzo, 130 x 150 cm, adquisición 2018.

⁴⁴⁷ “È morto Siqueiros. Un grave lutto per l'arte e il movimento operaio”. *l'Unità*, 7 de enero de 1974, p.1; De Micheli, M. (1974). “La morte di D. A. Siqueiros. Il furore dell'America Latina. *l'Unità*, 7 de enero de 1974, p. 3; “Onoranze funebri di Stato per Siqueiros”. *l'Unità*, 8 de enero de 1974, p. 12; Baduel, U. “Come Carlos ricorda

El 7 de enero, en primera página, encontramos la noticia del fallecimiento y un mensaje de Luigi Longo –presidente del PCI y ex secretario del partido– a la esposa del maestro: «Grande es nuestro dolor y nuestro pesar por la pérdida de un valiente camarada y de un eminente artista como Siqueiros. Te pedimos, querida camarada, que aceptes los sentimientos de condolencia y participación de los comunistas italianos en este duelo que afecta, junto a ti y a tu familia, a todos los intelectuales y a todos los trabajadores que luchan por la justicia, la democracia, la libertad y el socialismo». En el mismo número de *l'Unità*, en la página 3, De Micheli dedica un largo artículo a su difunto amigo. El artículo se ilustra con dos imágenes: un detalle del mural sobre la Revolución mexicana en el Castillo de Chapultepec y otro de *La marcha de la humanidad*. La elección de las dos obras no es aleatoria, la primera confirma el vínculo entre el muralismo y la Revolución y la segunda constituye la obra maestra de Siqueiros, una síntesis de todas sus propuestas técnicas, estilísticas e iconográficas. Sabemos que De Micheli es el más profundo conocedor de la obra de Siqueiros en Italia, y en su artículo sólo puede reconstruir un perfil completo del maestro mexicano relatando su vida que ve la continua interpenetración del arte y la acción política. El tono del artículo traduce un conocimiento íntimo y directo del hombre y de su obra, así como una admiración incondicional por parte de quienes veían en él un faro que podía guiar el arte mundial hacia el buen camino. El artículo comienza con una descripción de Siqueiros que, con su majestuosa figura y su rica dialéctica de argumentos y tonos, llenaba los espacios que atravesaba y atraía el interés de quienes se encontraban con él. Tras una extensa descripción de los acontecimientos más destacados de su vida y de sus opciones expresivas, se cierra con un reconocimiento definitivo: «Siqueiros fue el artista mexicano que mantuvo vivo hasta el final el fuego de los tiempos heroicos y que siguió alimentando las imágenes de la pintura con la misma vehemencia implacable».

El 8 de enero, es el turno de Vidali, quien, en una larga entrevista editada por Ugo Baudel en las páginas de *l'Unità*, recuerda a su compañero de lucha. Vidali relata la aventura política de Siqueiros y sus innumerables encuentros, las batallas que libraron juntos, con las armas y las herramientas de la diplomacia, recorriendo muchos países.

Siempre los dos, cerca, como en la guerra, como alrededor de las mesas de copas, como en las reuniones clandestinas, como alrededor de los papeles militares o de los documentos políticos; los dos, “Carlos” y Alfaro, dos verdaderas biografías comunistas, de comunistas internacionalistas para los que las únicas fronteras conocidas eran las de clase. «Escribe», me dijo Vidali al dejarme, «que con Siqueiros pierdo a un gran compañero y amigo, todos perdemos a un gran artista y a un gran hombre, el movimiento antiimperialista pierde a uno de sus más fieles, válidos y útiles luchadores. Eso sí, en el caso de Siqueiros es más cierto que nunca».⁴⁴⁸

Entre otras publicaciones periódicas, el diario milanés *il Giorno* –en aquellos años de centro-izquierda– dedica un largo artículo al fallecido artista.⁴⁴⁹ Se reconstruye con gran detalle la biografía de Siqueiros, sus actividades artísticas y políticas –probablemente haciéndose eco

Siqueiros. Vittorio Vidali ci parla del grande pittore rivoluzionario scomparso”. *l'Unità*, 9 de enero de 1974, p. 3; “Il testamento di Siqueiros: i suoi beni al popolo messicano”. *l'Unità*, 12 de enero de 1974, p. 13.

⁴⁴⁸ “Come Carlos ricorda Siqueiros. Vittorio Vidali ci parla del grande pittore rivoluzionario scomparso”. *l'Unità*, 9 de enero de 1974, p. 3.

⁴⁴⁹ “È morto Siqueiros il pittore del popolo”. *Il Giorno*, 7 de enero de 1974.

de la monografía de De Micheli, que de hecho se cita— y se destaca la carga social de su pintura, su papel de guía y maestro que acogía a jóvenes de todo el mundo para formarlos.

El 11 de enero, *Rinascita*⁴⁵⁰ publica un artículo de Del Guercio titulado “La desaparición del gran pintor mexicano. Revolución y utopía en los murales de Siqueiros”. El crítico destaca los rasgos más destacados de la biografía del artista, donde se entrelazan la militancia política y la acción artística, y su papel dentro del movimiento muralista. La reflexión se abre entonces a la recepción internacional del muralismo y a la preocupación por la crítica, demasiado parcial, respecto a las cuestiones nodales de la experiencia artística mexicana. Si, por un lado, la crítica latinoamericana propone una exaltación aproximada del muralismo y se muestra, en algunos casos, incapaz de una comparación crítica objetiva, por otro lado, la crítica europea, especialmente la italiana y la francesa, es a menudo inadecuada. Por otra parte, el muralismo, legitimado en la escena internacional como una alternativa global a la pintura de caballete, no parece estar exento de contradicciones: muchos de sus principales autores siguen pintando cuadros de pequeño formato, y las nuevas generaciones se alejan cada vez más de los temas sociales y políticos que habían caracterizado al movimiento tras la Revolución que lo hizo nacer. En cuanto a Siqueiros, se hace referencia a su fascinación por el Barroco y por Pietro da Cortona, de quien toma el concepto de unidad entre las artes plásticas, el uso de superficies cóncavas y convexas, y la utilización de una perspectiva policéntrica, que actualiza en una pintura innovadora en forma y materiales. El contenido social y político de sus murales y sus elecciones estilísticas y técnicas hacen de Siqueiros, en opinión del autor del artículo, un protagonista indiscutible del arte contemporáneo.

El 19 de enero de 1975, un año después de la muerte de Siqueiros, *Excelsior* publica una doble página en color titulada “Homenaje a Siqueiros en Italia”.⁴⁵¹ El periódico informa de la noticia, acompañada de una serie de imágenes, de la exposición *Encuentro San Sperate, Cerdeña, Italia y Tepito, Ciudad de México*, realizada gracias a la propuesta del artista italiano Pinuccio Sciola y bajo los auspicios del Instituto Italiano de Cultura, en la Galería José María Velasco⁴⁵². La exposición, que pretende ser un homenaje al muralismo mexicano y a Siqueiros, recientemente fallecido, consiste en una serie de gigantografías —reproducciones fotográficas de gran formato— de los murales de San Sperate, un pueblo rural de Cerdeña donde, gracias al impulso de Sciola, se había desarrollado una intensa actividad muralista con la participación de artistas y de la población local. Entre los murales propuestos por *Excelsior* se encuentra un mural —que estaba ubicado en San Sperate— dedicado por Sciola «a Siqueiros, a México, al pueblo proletario» y que representa una figura femenina juniana que evoca las fuerzas de la tierra y la naturaleza, con grandes manos abiertas. Junto a ella, una dolorosa inscripción que relata las condiciones del proletariado: «Nos encontramos con las manos vacías, habíamos amasado un pastel para otros». Como informa Giulia Pilloni⁴⁵³, se trataba de una pintura mural

⁴⁵⁰ Del Guercio, A. (1974). “La scomparsa del grande pittore messicano. Rivoluzione e utopia nei murali di Siqueiros”. *Rinascita*, 11 de enero de 1974, n° 2 p. 28.

⁴⁵¹ “Homenaje a Siqueiros en Italia”. *Excelsior*, México D.F., 19 de enero de 1975.

⁴⁵² De Alba, M. A. (1975). “Hace 5 años los niños salieron a las calles a pintar las paredes”. *Novedades para el hogar*, 5 de febrero de 1975, p.3.

⁴⁵³ Pilloni, G. (2016-2017). *Pinuccio Sciola. Racconti inediti di vita e arte dagli anni Settanta agli anni Ottanta*. Tesis de grado, Universidad de Cagliari, Facultad de Estudios Humanísticos, Curso de Grado en Historia del Arte, a. 2016-2017, p. 58.

de veinte metros cuadrados, cuyo diseño el artista había entregado al propio Siqueiros durante un encuentro en Cuernavaca en 1973. El artista mexicano había quedado muy impresionado por la experiencia de San Sperate, que en cierto modo confirmaba sus teorías sobre el valor del muralismo como arte colectivo, del pueblo y para el pueblo.⁴⁵⁴

Junto a las imágenes, se publica el texto de un poema dedicado a Siqueiros y escrito por Antonio (llamado Nino) Landis –un obrero involucrado en el proyecto del *Paese Museo*– en uno de los muros de San Sperate, en lengua sarda. El poema había sido pintado con pintura roja en la Via XI Febbraio y poco después, en una parte de la pared que permanecía vacía, se había añadido un retrato del gran maestro realizado por Pinuccio Sciola. El poema dice:

En vida eras una bandera
Siempre en primera fila de la lucha
Genial en la pintura
Compañero
y por los compañeros también encarcelado
La muerte ha venido a llamarte
Alfaro no hagas caso
Conocemos tu testamento
Es un tesoro inmenso universal
Diez, cine, mil pinceles listos para pintar
Donde han dejado tus manos
Seguimos hasta romper las cadenas
Ve tranquilo, Alfaro, no sientas pena,
Para escribir la historia siempre habrá
Un muro blanco⁴⁵⁵

El intermediario entre la experiencia mexicana y la pequeña aldea rural es Pinuccio Sciola, promotor del muralismo en San Sperate y artista internacional que había viajado a México en 1973, donde había conocido a Siqueiros, y a donde regresa en 1975. El modelo de Siqueiros, que llega a Cerdeña a través de Sciola, encuentra así su eco en los muros del pequeño pueblo. Para los habitantes de San Sperate, el maestro mexicano no es sólo un gran pintor, «sino un luchador de vanguardia vinculado a las masas populares, que transformó de forma coherente e incisiva la pintura mural y tradicional mexicana en un instrumento de lucha política, en un momento de movilización, en un medio por el que la cultura popular se transformó y se convirtió en un instrumento de lucha por la emancipación de los pueblos».⁴⁵⁶

⁴⁵⁴ “S. Sperate: omaggio a Siqueiros”. *L'Unione Sarda*, Cagliari, 14 de junio de 1974.

⁴⁵⁵ El texto original en sardo dice: Sempre in vida sisti una bandiera/ sempre in prima fila in sa lotta/ geniali in sa pittura/cumpanzu/ e pro sos cumpanzus profinza sa galera/ Sa morte es benida a ti giamare/ Alfaro non li dies pesu/ l'ischimos su tou testamentu/ un tesoro immensu universal/ deghe, centu, mille pinzellos pronti a pintare/ Ue lassas tue, bezzu e istancu/ sigimo noi pro fino chi troncamus sa catena/ Parti serenu Alfaro non ti dies pena/ pro s'istoria nos abarra sempre/ unu muru biancu.

⁴⁵⁶ A.S. (1974). “S. Sperate, *paese museo*”, *Realismo*, Milán, octubre de 1974, nº 3.



Fig. 69 Pinuccio Sciola, mural en honor a D.A.Siqueiros (izquierda), poema de Nino Landis (derecha), 1974. Censo Porcu, *Gli "anni della calce" e il Paese Museo*. Su Planu Selargius: Domus de Janas, 2012.



Fig. 70 Boceto y mural pintado por Pinuccio Sciola en homenaje a Siqueiros, *México y el pueblo proletario*, 1974. El boceto se conserva en el Archivo de la Fundación Sciola, mientras que la foto del mural se encuentra en "Homenaje a Siqueiros en Italia", *Excelsior*, Ciudad de México, 16 de enero de 1975. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

1.5.3 Presencia de una ausencia: el mito de Siqueiros en la Italia de los setenta

Siqueiros ha muerto, ¡ahora es un mito! Su arte puede entenderse ahora con menos prejuicios que cuando estaba vivo. A menudo, éstos venían provocados por la personalidad del artista, su compromiso político, sus luchas y sus acciones, a veces sin escrúpulos. Ahora el arte puede ser purgado del hombre. Ahora Siqueiros puede ser considerado más fácilmente como un artista universal, los temas que su pintura ha planteado, plásticos y a la vez éticos y políticos, pueden ser compartidos y tomados como modelo. Su legado puede adquirir el sentido de una identidad y convertirse en un verdadero camino a seguir. Una serie de eventos y publicaciones –de los que presentamos algunos ejemplos a continuación– nos muestran que efectivamente Siqueiros se convertiría para los círculos artísticos e intelectuales que buscan un camino a seguir en el arte civil y público, en una guía o punto de referencia, aunque, en algunos casos, sólo ideal.

1.5.3.1 De Micheli publica *Dipingere un murale*

En 1976 se publica la edición italiana de *Cómo se pinta un mural*⁴⁵⁷, una especie de manual en el que Siqueiros había volcado sus conocimientos teóricos y resaltado la necesidad de fomentar la práctica colectiva. La edición original de 1951⁴⁵⁸, formaba parte de la batalla que Siqueiros, conocido por sus esfuerzos teóricos, libraba por el muralismo y contra el arte de caballete. El libro, de hecho, recoge una serie de escritos dispersos en entrevistas, conferencias, artículos y declaraciones que acompañan al texto general donde el artista explica las razones de su pintura y las nuevas técnicas que experimenta:

Busco un nuevo realismo que sea la suma de todas las aportaciones subjetivas del arte moderno. Es decir, un nuevo realismo humanista. Por supuesto, sólo lo considero posible a través de una nueva tecnología que va desde el uso de materiales y herramientas correspondientes a la ciencia actual hasta los problemas más complejos de composición y psicología. En mi opinión, una técnica arcaica produce invariablemente formas y emociones arcaicas.⁴⁵⁹

En el texto introductorio de la edición italiana, De Micheli subraya la actualidad del término *mural*, que –vinculado a la experiencia de los mexicanos «activos desde los años veinte en la narración de la historia de su pueblo en kilómetros de muros»– es ahora ampliamente utilizado en el lenguaje artístico, incluso en Italia, donde, precisamente en esos años, se reflexiona sobre la relación entre el arte y el público. De Micheli escribe:

Por lo tanto, su fortuna actual no es accidental ni de naturaleza puramente estética. El hecho es que el muralismo, como momento figurativo de amplia comunicación, se ha vuelto a proponer recientemente como una posible solución para sacar el arte de la única esfera del disfrute privado, donde el mercado domina sin discusión [...]. Detrás de este renacido interés están esos impulsos democráticos que hoy presionan en la estructura social de muchos países para afirmar su viva presencia en la transformación de la sociedad civil.⁴⁶⁰

Es interesante observar cómo De Micheli aborda el tema del arte público dando una serie de ejemplos de obras ejecutadas a escala urbana o en edificios públicos en Europa, Estados Unidos y América Latina, destacando el carácter político de estas intervenciones e identificando, con una visión adelantada a su tiempo, un posible camino para el arte contemporáneo.

En la edición italiana de *Cómo se pinta un mural*, además del prólogo de De Micheli, se añade un capítulo de la monografía de Orlando Suárez dedicada al Polyforum⁴⁶¹, que

⁴⁵⁷ De Micheli, M. (ed.) (1976). *D.A. Siqueiros. Dipingere un murale*. Milán: Fabbri Editori, 1976.

⁴⁵⁸ Siqueiros, D. A. (1951). *Como se pinta un mural*. Ciudad de México: Ediciones Taller Siqueiros. Primera Edición 1951; Segunda Edición, Junio 1977; Tercera Edición, Febrero 1979.

⁴⁵⁹ La cita está tomada del catálogo publicado por el Instituto de Bellas Artes con motivo de la exposición *45 autorretratos de artistas mexicanos* (México, 1947) y publicado en Tíbol, R. (1973) (ed.). *L'art et la révolution. Recueil d'écrits de Siqueiros*. París: Edision sociales.

⁴⁶⁰ De Micheli, M. (ed.) (1976). *D.A. Siqueiros, dipingere un murale*, op. cit.

⁴⁶¹ Las notas de De Micheli a la edición italiana incluyen la siguiente referencia bibliográfica: Orlando Suárez, *Polyforum Cultural Siqueiros*, México 1968. Sin embargo, no hemos podido rastrear exactamente el texto original.

también aparecería en posteriores ediciones mexicanas del manual de Siqueiros.⁴⁶² Los aparatos didácticos de la edición italiana repiten en parte los publicados en la monografía de 1968 también editada por De Micheli (cf. 1.4.6). La biografía de Siqueiros es idéntica, aparte de las frases finales que en este caso se refieren a la muerte del artista y a su entierro, con solemnes honores públicos, en la Rotonda de las Personas Ilustres, en el Panteón de Dolores de la Ciudad de México. Además, se publica una bibliografía de los escritos de Siqueiros y sobre Siqueiros, así como una lista de sus pinturas murales. Los capítulos del libro italiano son 18, los mismos que en la edición mexicana, una mera traducción, al igual que los apéndices que tratan de cuestiones específicamente técnicas sobre el uso de materiales. El aparato iconográfico es muy similar. Es probable que Fratelli Fabbri se hubiera puesto en contacto con el editor del texto de 1951, Ediciones Mexicanas, para que las imágenes se publicaran en Italia. En cambio, entre las adiciones a la edición italiana, encontramos, tras el prefacio de De Micheli, el cuadro *Nuestra imagen actual* descrito en el pie de foto como: «*El hombre de nuestra época, studio per un murale eseguito in pirosselina*». Junto a la imagen se encuentra el prólogo escrito por Siqueiros como incipit de su libro, en el que se indica cómo el inicio del movimiento de la pintura moderna mexicana se corresponde con el renacimiento –después de más de cuatrocientos años– del arte mural, que adquiere un carácter público y un lenguaje formal neorrealista, imponiéndose en la escena mundial. La decisión de presentar la edición italiana con este cuadro y el breve texto de Siqueiros constituye, en nuestra opinión, una especie de declaración de intenciones por parte del comisario: posicionar el muralismo mexicano en el panorama internacional como el movimiento capaz de una propuesta innovadora que pueda responder a la necesidad de hacer un arte comprometido, público y popular, y señalar en este movimiento –y en Siqueiros en particular– un punto de referencia y una guía para los jóvenes pintores. El libro concluye con unas imágenes, en blanco y negro y en color, del boceto y del interior del Polyforum que acompañan al texto de Suárez, identificando la última gran obra del maestro como su legado más significativo.

1.5.3.2 Siqueiros en la prensa generalista: preparar al público para el gran evento de la exposición florentina

Para tomar el pulso de la estima en que se tiene la figura de Siqueiros en Italia en estos momentos, tomemos como ejemplo un artículo publicado en *Panorama* –semanal italiano de gran difusión que trata de temas de actualidad, política, sociedad y economía– el 2 de noviembre de 1976, unos días antes de la inauguración de la gran exposición sobre Siqueiros que se abrirá el 10 de noviembre en Florencia.⁴⁶³

El artículo, de Chiara Valentini, se titula *Quel gran Siqueiros* y es interesante por varios factores. En primer lugar, se trata de un artículo bien documentado y bien ilustrado, publicado en la prensa generalista y dirigido a un público amplio y no alineado. En segundo lugar, presenta una serie de argumentos útiles para disipar ciertas ideas preconcebidas sobre Siqueiros –que evidentemente estaban muy extendidas en Italia– al tiempo que contribuye a promoverlo como un gran artista. Por último, tiene la función de presentar la gran exposición retrospectiva

⁴⁶² En la edición mexicana de 1979 de *Cómo se pinta un mural*, el texto sobre el Polyforum se incluye al final del libro, después del índice, con la siguiente referencia: «Textos parciales de Orlando Suárez de la publicación ARTE PÚBLICO».

⁴⁶³ Valentini, C. (1976). “Quel gran Siqueiros”. *Panorama*, 2 de noviembre de 1976, Año XIV - N° 550.

en Florencia, preparar al público para el evento, anticiparse a las posibles polémicas e invitarle a conocer las obras del maestro en persona para que se forme su propia opinión.

El artículo presenta un rico aparato iconográfico en color gracias a la utilización de *fotocolor* extraídos del volumen *Siqueiros* publicado por Fratelli Fabbri. No es habitual ver en Italia reproducciones de las obras del maestro en color, por lo que sólo esto constituye una oportunidad para un público que hasta ahora no ha tenido acceso a ellas. La primera página está introducida por un detalle del mural del Castillo de Chapultepec, *Del porfirismo a la Revolución* (1957-1966), que representa los levantamientos revolucionarios mexicanos a través de una marcha de trabajadores y trabajadoras acompañados por los líderes políticos y militares, así como por los que Siqueiros considera los ideólogos de la Revolución, entre los que reconocemos a Marx, Proudhon y Bakunin. Además, se reproduce una vista general del mural *El pueblo a la Universidad, la Universidad al pueblo. Por una cultura nacional neohumanista de profundidad universal* (1952 y 1956), realizado con la técnica de la *escultopintura* y alojado en el muro de la rectoría del campus universitario de la UNAM en la Ciudad de México, con el cometido de transmitir un fuerte mensaje cultural y político. También hay un cuadro de caballete, *Niño con máscara* (1949), que demuestra la variedad de la producción del maestro mexicano.

El artículo comienza citando tres declaraciones atribuidas a Siqueiros y que, según el articulista, resumen sus ideas sobre el arte y su compromiso político: «El mural, arte mayor, es un asunto público, no privado como la pintura de caballete»; «No se puede hacer arte moderno con una técnica antigua»; «Sin la revolución no existiría la pintura mexicana moderna». De hecho, las tres frases pretenden presentar al público italiano una síntesis del arte de Siqueiros que sea pública, innovadora y política.

Inmediatamente después, Siqueiros viene presentado como el fundador, junto con Rivera y Orozco, del movimiento muralista mexicano, y como un gran artista y gran revolucionario de importancia mundial, vinculado a artistas como Vladimir Majakovsky o Sergei Eisenstein y admirado por los poetas más comprometidos del siglo XX, como Paul Eluard. Valentini escribe: «Siqueiros, incluso antes de su muerte, se ha convertido en una especie de monumento vivo del artista revolucionario formado en las grandes luchas políticas y en los violentos choques sociales del siglo XX, pero sobre todo, como sostiene De Micheli, debe ser considerado como uno de los grandes de la pintura de nuestro siglo “aún por abordar, valorar, estudiar”».

En este punto, se nos presenta la noticia de la exposición en Florencia, comisariada por De Micheli, «el mayor estudioso italiano de Siqueiros», que será la primera exposición europea del pintor y la primera oportunidad de conocer temas y técnicas de gran actualidad. El evento está promovido por la Región de Toscana, que ha destinado, mediante una ley especial, una cantidad considerable de dinero para su organización, gracias a la convergencia de fuerzas políticas –normalmente opuestas– que, sin embargo, han encontrado la unidad en la promoción de la gran exposición que dará prestigio a Florencia, a la Toscana y a Italia. El artículo recoge algunas declaraciones de la Presidenta de la Región, la «comunista» Loretta Montemaggi, y del Vicepresidente del Consejo Regional, «el democristiano» Enzo Pezzati, que apoyan firmemente la exposición.

Como veremos más adelante con detalle, unas 130 pinturas de caballete, unos murales portátiles y la reproducción fotográfica a tamaño natural de los dos cuadros *Retrato de la burguesía* y *Cuauhtémoc contra el mito*, acompañados de una exposición didáctica sobre el muralismo, se expondrán en las salas de Orsanmichele, recuperada para la ocasión, y del

Palazzo Vecchio. La noticia va acompañada, en la segunda página del artículo, de imágenes de los dos murales reproducidos: un detalle de la figura del dictador de la pintura del Sindicato de Electricistas, y una vista general de la obra conservada en el Tecpan. Junto a ellos, vemos un detalle del mural *Por una seguridad social completa y para todos los mexicanos 1951-1952*, aquí titulado “*Vittima dell’industrializzazione capitalista*”, y otro detalle de la pintura de Chapultepec que representa “*Lo sciopero di Cananea*”.

En este punto, Valentini señala cómo, a pesar del gran esfuerzo organizativo, ya se está gestando la polémica. En primer lugar, sobre la elección del personaje: «Comunista de toda la vida, revolucionario en los legendarios ejércitos de Zapata y Pancho Villa, organizador de huelgas y levantamientos, exiliado, encarcelado 25 veces, tachado de estalinista y, según un rumor no del todo latente, participante en el intento de asesinato de Trotsky por orden directa de José Stalin. (Aunque el episodio es falso porque Siqueiros estaba en prisión en ese momento)». Junto a estas palabras hay una foto de Siqueiros entre rejas. El artículo explica, por tanto, cómo el compromiso político del pintor mexicano ha sido tan protagonista de su historia biográfica como de su producción pictórica, oscureciendo o distorsionando en algunos casos la percepción de la calidad de su arte, «hasta el punto de que muchos, incluso en tiempos recientes, estaban convencidos de que había dos Siqueiros, el que pintaba y el que luchaba por la revolución», escribe Valentini.

Montemaggi responde directamente a la polémica, diciendo: «Nuestra elección, sin embargo, es la de presentar a uno de los grandes protagonistas del arte de nuestro tiempo, nada más». Para corroborar la bondad de la elección de organizar la exposición y poner en valor la obra del maestro mexicano, el artículo presenta las novedades de su pintura, su formación italiana combinada con su conocimiento de la tradición prehispánica, sus experimentos técnicos y la vocación pública de su arte, que encuentran plena realización en su última y gran creación, el Polyforum Siqueiros: «4.600 metros cuadrados, tres veces y media el tamaño de la Capilla Sixtina, realizado en siete años de trabajo por un equipo de unas treinta personas». Sin embargo, su pintura también desconcierta a muchos críticos por sus elecciones formales, que tendían a cuestionar las reglas de la perspectiva, a crear contrastes de color chocantes y a invadir el espacio con «figuras gigantescas a lo Miguel Ángel que realizan hazañas titánicas». Luis Arenal, estrecho colaborador de Siqueiros, presente en Italia para seguir el montaje de la exposición y protagonista de una toma publicada en el artículo, responde a esto: «¡No se puede juzgar a Siqueiros con los parámetros que se utilizan para los pintores de caballete! Todo su esfuerzo artístico se concentró siempre en hacer una pintura para las masas, en dar un vuelco a la perspectiva tradicional. Siempre pensó en una pintura hecha para un observador en movimiento, que la vería cruzando una plaza, subiendo las escaleras de una oficina sindical, entrando en una arena».

El artículo concluye con una invitación a visitar la exposición para conocer realmente al artista y hacerse una idea. Según de Micheli, «un gran personaje como Siqueiros, que expresa un gran país y una gran historia, no puede pesarse en la balanza del farmacéutico», informa Valentini y, citando a Luciano Berti, Superintendente de las Galerías de Florencia, concluye: «la exposición de Siqueiros es un gran hecho cultural, sea cual sea el juicio crítico, es un acontecimiento que implica a todo el país». Esta última parte del artículo va acompañada de una imagen del cartel de la exposición y de una foto de la bóveda interior del Polyforum, un digno cierre a la extensa presentación.

Un dato muy interesante para nuestra investigación es la presencia, en medio de las páginas del artículo sobre Siqueiros, de una casilla que contiene un artículo de Gigliola Jannini

sobre el muralismo italiano: *Prendiamoci i muri*. El subtítulo dice: «Aparecidos por primera vez en Milán en 1974, los murales han invadido Italia. Los pintan niños, trabajadores, jóvenes de ultraizquierda, pero también pintores famosos. Incluso hay una escuela de pintura mural». Nuestra hipótesis de una correspondencia entre el muralismo mexicano, en particular el arte de Siqueiros, y el muralismo italiano –que intentaremos demostrar en la parte de nuestra investigación relativa a la reelaboración de la experiencia mexicana por los artistas italianos– se confirma aquí.

1.5.4 Siqueiros: la gran exposición retrospectiva en Florencia, 1976

1.5.4.1 El proyecto de la exposición y las relaciones: primeros contactos, convenio, correspondencia

El 27 de julio de 1976, la Regione Toscana y el Museo de Arte Moderno de Ciudad de México firman un acuerdo para organizar una gran exposición retrospectiva de la obra de Siqueiros que tendría lugar entre noviembre de 1976 y febrero de 1977 en Florencia. La exposición se titulará *Siqueiros* y llevará el subtítulo *David Alfaro Siqueiros y el muralismo mexicano*.

El convenio que encontramos dentro de la APFG⁴⁶⁴ establece las funciones y obligaciones –organizativas y económicas– de ambas partes⁴⁶⁵, además de definir la cantidad y el tipo de obras y materiales documentales y didácticos que se exhibirán, aclarando el método de transporte y las obligaciones de seguro. El documento está firmado por Loretta Montemaggi, Presidenta de la Regione Toscana y, para la ocasión, Presidenta del Comité Organizador, y por Fernando Gamboa, Director del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, en calidad de Director de la exposición florentina.

Según el acuerdo, la exposición se celebra bajo el alto patrocinio del Presidente de los Estados Unidos Mexicanos, Luis Echeverría Álvarez, y del Presidente de la República Italiana, Giovanni Leone, y está patrocinada por el Consiglio y la Giunta de la Regione Toscana, el

⁴⁶⁴ *Convenio suscrito por la Region Toscana y el Museo de Arte Moderno del Instituto Nacional de Bellas Artes de México para la celebración en Florencia, Italia, de la exposición de las obra del maestro David Alfaro Siqueiros*, México D.F./Florencia, 27 de julio de 1976, en carta intestada INBAL- Secretaría del Educación Pública. Documento mecanografiado, 9 hojas. APFG, Florencia '76/08-16.

Hay otro documento, posterior, que presenta algunas modificaciones al convenio anterior: *Modifiché al convenio*, Florencia, 12 de noviembre 1976, en carta certificada. “*Mostra, Siqueiros. David Alfaro Siqueiros y el muralismo mexicano*”. Documento mecanografiado, en italiano, 3 hojas. APFG, FLORENCIA '76/33-35.

⁴⁶⁵ Según el acuerdo, la parte italiana cubre la mayor parte de los gastos: los gastos de embalaje y de los materiales didácticos y documentales; el transporte de las obras de París a Florencia y los gastos de regreso a México, así como los gastos de transporte de las obras procedentes de Estados Unidos. Igualmente los costes del seguro a todo riesgo de pared a pared, la publicidad (invitación, cartel, etc.), la publicación de un catálogo. Siempre a cargo de la parte italiana son los gastos de ida y vuelta y la estancia en Florencia por 15 días de una comisión mexicana compuesta por el Director de la parte mexicana y el pintor Luis Arenal, encargado de colaborar en la instalación de la sección documental. Los gastos de viaje ida y vuelta y estancia en Florencia por 8 días, del Director mexicano, durante el período de reembalaje y restitución a México y Estados Unidos. Asimismo, la parte italiana se compromete a enviar por vía aérea inmediatamente después de la inauguración de la exposición dos catálogos y dos carteles a cada uno de los coleccionistas que hayan prestado las obras, así como 30 catálogos y 30 carteles al Museo de Arte Moderno de la ciudad de México. Todos los ingresos que se obtengan de la venta de boletos, catálogos, tarjetas postales, del cartel, etc. quedarán a favor de la parte italiana. La parte mexicana tiene a su cargo los gastos relativos a la recolección de las obras y del material documental y devolución en México, se compromete a proporcionar las fotografías de las obras para su publicación en el catálogo, y las fotografías necesarias para la reconstrucción de las pinturas murales, más el costo del transporte de México a París de todas las obras.

Ayuntamiento de Florencia y los patronatos provinciales y municipales de turismo. También habrá un Comité de Honor⁴⁶⁶, un Comité organizador⁴⁶⁷ y un Comité Técnico⁴⁶⁸. Entre los invitados de honor estará Angélica Arenal Siqueiros, acompañada de su hija Adriana. La exposición se celebrará del 10 de noviembre de 1976 al 15 de febrero de 1977 (posteriormente se prorroga unos días), en los dos pisos superiores del Palacio de Orsanmichele y en la Sala d'Armi del Palacio Vecchio, en Florencia.

Los directores de la exposición son Fernando Gamboa y Mario de Micheli. Son responsables de la construcción del proyecto, de la selección de las obras originales y de los materiales documentales, y del diseño y la supervisión de la exposición. También se encargarán de recoger, embalar y transportar las obras desde México a Florencia y viceversa. Según el acuerdo, se exhibirán entre 125 y 150 obras originales pintadas por el maestro entre 1930 y 1970, además de dos murales móviles conservados en el Museo del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México y otros dos ubicados en Cuernavaca, en el estudio de Siqueiros, y en la Ciudad de México, en la Sala de Arte Público, respectivamente. Se incluirá una sección didáctica con maquetas, fotografías, dibujos, proyectos, que incluirá, entre otros materiales la maqueta rectangular de Polyforum (colección privada); la maqueta octagonal del Polyforum (colección privada), que finalmente no se exhibirá⁴⁶⁹; la maqueta exterior del Polyforum y una reconstrucción gráfica del método de composición dinámica adoptado por el artista (colección de la Sala de Arte Público Siqueiros); y las reconstrucciones fotográficas a tamaño natural de las obras murales de Siqueiros situadas en la sede del Sindicato Nacional de Electricistas y en el Tecpan de Tlatelolco de la Ciudad de México.

El acuerdo entre la Región de Toscana y el Gobierno mexicano se inicia con la visita de una delegación italiana a México –en preparación del viaje de Estado del Presidente de la República, Giovanni Leone– con el objetivo de reforzar las relaciones diplomáticas entre ambos países y sentar las bases de la exposición dedicada a Siqueiros. La Región, al enterarse de que un “estreno europeo” en la Toscana por parte de uno de los maestros del muralismo mexicano sería bien recibido, se había esforzado de buen grado para que la iniciativa pudiera llevarse a cabo.⁴⁷⁰

Es probable que la reunión hubiera tenido lugar hacia mediados de mayo de 1976. De hecho, hemos identificado dentro de la APFG una carta fechada el día 5 de dicho mes en la que

⁴⁶⁶ Los miembros del comité de honor son: Secretario de Relaciones Exteriores de México; Ministro de Asuntos Extranjeros de Italia; Ministro de Educación Pública de México; Ministro de Instrucción Pública de Italia; Subsecretario de Cultura Popular y Educación Extraescolar de México; Ministro de Bienes Culturales Italiano; Sra. Angélica Arenal Siqueiros; Embajada de México e Italia; Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes de México.

⁴⁶⁷ Forman parte del comité organizador: Consejo Regional Toscano, Junta Regional Toscana, Conune de Florencia, Administración Provincial de Florencia, Ente Provincial de Florencia, Hacienda Autónoma de Turismo en Florencia, Superintendencia de las Galerías en Florencia, Superintendencia de Monumentos en Florencia, Superintendencia de Restauración de Florencia, Superintendencia de las Antigüedades de la Etruria.

⁴⁶⁸ Comité técnico: Fernando Gamboa/Mario De Micheli; Luis Arenal/Umberto Baldini; Secretario: Giovanni Pallanti.

⁴⁶⁹ En un documento de la APFG con la lista de materiales para la exposición, hemos localizado una nota de Gamboa que, junto a la descripción de estos dos modelos del Polyforum, escribe: «No vino». Cf. APFR, Florencia '76/sn.

⁴⁷⁰ “Polémica por la exposición de Siqueiros en Florencia”. ANSA, 11 de noviembre de 1976 - APFG, Florencia '76/400.

Angélica Arenal de Siqueiros le pide a Gamboa que se ponga en contacto con ella porque es urgente concretar una reunión con la delegación florentina, a punto de llegar a México para discutir la organización de la exposición. Sin embargo, con fecha 18 de mayo, hay una carta, con membrete de la Regione Toscana, de Montemaggi a Gamboa en la que le agradece la acogida, esperando que se haya dado cuenta de las serias intenciones «culturales, organizativas y financieras» del comité italiano y que apoye la idea de organizar la exposición.⁴⁷¹ Gamboa contesta a Montemaggi el 14 de junio⁴⁷², escribiendo que la visita de la delegación era muy oportuna y adjuntando un primer borrador de un acuerdo que contenía los puntos esbozados durante la reunión con el Presidente Echeverría, en presencia del Embajador de Italia en México Dr. Raffaele Marras. La carta también hace referencia a la petición de exponer la *Venus de los Médicis* y *Los prisioneros* de Miguel Ángel en México, así como de organizar una exposición de arte toscano. En la siguiente carta⁴⁷³, fechada el 16 de junio y dirigida de nuevo a Montemaggi, Gamboa propone algunos cambios en el primer borrador del acuerdo que serán incorporados, en parte, en el convenio final. Entre ellas, es interesante destacar la propuesta de cambiar el título, previamente acordado, por el siguiente: *Exposición de Siqueiros. Un representante del muralismo mexicano retoma las raíces del Renacimiento italiano*. La propuesta del nuevo título, que luego no será aceptada, muestra el intento de los mexicanos de legitimarse a través de una especie de “italianización” de la obra del maestro. Si bien es innegable que la primera inspiración del muralismo hunde sus raíces en los grandes ciclos pictóricos italianos de la Edad Media y el Renacimiento –como el propio Siqueiros declara repetidamente–, no es menos cierto que el pintor mexicano va mucho más allá, tanto en lo que respecta a la producción pictórica como a la teórica. Nos parece que la propuesta esconde una especie de interiorización del eurocentrismo, y en el caso concreto del toscano-centrismo, por parte de los mexicanos que evidentemente se consideran pertenecientes a la periferia del mundo y que buscan en el “disfraz” italiano una forma de emerger y atraer al público. El nuevo título propuesto no es aprobado, pero el gran éxito de la exposición demuestra que no hubiera sido necesario vincular a Siqueiros a Italia para atraer al público y hacer que su arte sea aceptado. Por otro lado, la gran afluencia de público, las reacciones de los espectadores y, sobre todo, la consideración que el arte de Siqueiros tendría entre los artistas italianos en los años siguientes, cambiaron la dinámica y pusieron los papeles en su sitio: Siqueiros será considerado por muchos como un maestro y un modelo, no sólo por ser un gran artista, sino precisamente por su trayectoria y su vinculación a las luchas políticas de su continente, desde la Revolución Mexicana hasta las posteriores luchas por la emancipación de los pueblos latinoamericanos, que en estos momentos son un referente para los intelectuales de izquierda italianos.

⁴⁷¹ Carta de Loretta Montemaggi a Fernando Gamboa, Florencia, 18 de mayo de 1976, con membrete de la Región de Toscana. Documento mecanografiado, italiano, 1 hoja. APFG, Florencia/sn. La misma carta traducida al español está fechada el 19 de mayo de 1976.

⁴⁷² Carta de Fernando Gamboa a Loretta Montemaggi, México D.F., 14 de junio de 1976, en papel membretado del INBA-Secretaría de Educación Pública. Documento mecanografiado, español, 2 hojas. APFG, Florencia 1976/sn.

⁴⁷³ Carta de Fernando Gamboa a Loretta Montemaggi, México D.F., 16 de junio de 1976, en papel membretado del INBA-Secretaría de Educación Pública. Documento mecanografiado, español, 2 hojas. APFG, Florencia 1976/sn.

El 9 de julio de 1976, Loretta Montemaggi escribe al Presidente mexicano para informarle de que la exposición florentina dedicada a Siqueiros es ya un hecho concreto.⁴⁷⁴ El Consiglio regional de la Toscana aprueba una ley para financiar la exposición con unos 150 millones de liras, lo que hará posible el evento, manteniendo el alto nivel cultural prometido.⁴⁷⁵ En cuanto a los compromisos adquiridos durante la reunión entre la comisión italiana y el Presidente de México –contenidos en el punto 13 del acuerdo bajo el epígrafe «intercambio cultural»– se aclara que ha sido consultado el Ministro dei Beni Culturali, Honorable Mario Pedini, para propiciar el envío de las esculturas solicitadas a la Ciudad de México, y, al mismo tiempo, se está preparando un proyecto para la organización de la exposición de Arte Toscano en México. La carta se cierra con una invitación oficial a Florencia para visitar la futura exposición del maestro mexicano, tan deseada por ambas partes, también porque, como es evidente, constituye una oportunidad de positivos y fructíferos intercambios diplomáticos.

1.5.4.2 La maquinaria organizativa se pone en marcha: diseño de la exposición, selección del material, préstamos, catálogo

Una carta de Angélica, fechada el 23 de julio de 1976, dirigida a Gamboa, escrita con el membrete de la Sala de Arte Público Siqueiros, revela la estrecha colaboración entre ambos para la organización de la exposición.⁴⁷⁶ Angélica se dirige a él para definir el proyecto y seleccionar los distintos materiales, incluyendo pinturas, maquetas, planos y elementos de documentación. Además, subraya la necesidad de traducir algunos textos de Siqueiros al italiano, así como las grabaciones de su voz que acompañarán a los audiovisuales que se presentarán en la exposición. Por ello, reitera la importancia de que la exposición sea representativa de la personalidad total de David y no sólo una exposición de cuadros de caballete.

De Micheli, el comisario italiano de la exposición, es de la misma opinión. Por ello, se decide no renunciar a mostrar al público italiano un ejemplo de la producción mural de Siqueiros que pudiera, al menos en parte, transmitir la novedad del arte del maestro. De hecho, se exponen seis murales, cuatro transportables y dos reproducidos: dos murales “didácticos” en los que Siqueiros revela esquemáticamente su concepción del espacio, el mural de las Pirámides (1973) de Cuernavaca, sobre placas de novopan, y el mural con pisable (1973) de la Sala de Arte Público, sobre placas de triplay; los dos murales que completan el tríptico *Nueva democracia* en el Palacio de Bellas Artes, *Víctimas de la guerra* y *Víctimas del fascismo* (1944), ambos en piroxilina sobre cellox (400x246 cm); y los murales *Retrato de la burguesía* (1939, 100m2) y *Cuauhtémoc contra el mito* (1944, 95m2) duplicados a tamaño natural gracias a una serie de fotografías montadas juntas para reconstruir el conjunto. Estos dos últimos se

⁴⁷⁴ Carta de Loretta Montemaggi al Presidente de la República Luis Echeverría, Florencia, 9 de julio de 1976, en papel membretado del Consejo Regional de Toscana. Documento mecanografiado, español, 2 hojas. APFG, Florencia 1976/46-47 (italiano)- APFG, Florencia 1976/49-50 (español).

⁴⁷⁵ La organización de la exposición fue autorizada y regulada por la Ley Regional n° 44, aprobada por unanimidad por el Consejo Regional el 6 de julio de 1976, aprobada por el Gobierno el 2 de julio y promulgada el 3 de agosto. El gasto total previsto es de 150 millones de liras, “una previsión que no se desvía de las normalmente previstas para exposiciones de este nivel”. Cf. “Polemica per mostra di Siqueiros a Florencia”, *ANSA*, 11 de noviembre de 1976 - APFG, Florencia 76/400.

⁴⁷⁶ Carta de Angélica Arenal de Siqueiros a Fernando Gamboa, México D.F., 23 de julio de 1976, en carta intestada Sala de Arte Público Siqueiros - Fideicomiso “Fondo David Alfaro Siqueiros”. Documento mecanografiado, 2 hojas. APFG, Florencia 1976/ sn.

instalarán en la Sala d'Armi del Palazzo Vecchio, donde también se encuentra la exposición de documentales.

La decisión de reproducir, en concreto, estos dos murales depende tanto de cuestiones puramente técnicas –el tamaño relativamente pequeño facilita su réplica– como de que sean una buena síntesis del arte de Siqueiros, que, precisamente en los años de su realización, hace madurar algunas de sus propuestas. Ambas obras proponen un mensaje fuertemente político: una, tratando un tema de actualidad y la otra, utilizando una historia del pasado para dar una lección en el presente. El mural *Retrato de la burguesía* describe las responsabilidades de la clase burguesa dominante en la catástrofe de la Segunda Guerra Mundial; mientras que, en *Cuauhtémoc contra el mito*, la presunta invulnerabilidad de los soldados de Cortés, desmentida por el golpe de lanza que el héroe azteca asesta al invasor, se convierte en una metáfora de la posibilidad de que las fuerzas democráticas europeas superen la maquinaria de guerra nazi. El mensaje político es transmitido por Siqueiros a través de una fusión de propuestas técnicas y estilísticas que, si por un lado retoman los lenguajes de las vanguardias –del futurismo a la Nueva Objetividad, de las síntesis gráficas de los manifiestos políticos al proceso de montaje de Eisenstein– por otro afirman su poética personal: técnicas modernas para un nuevo lenguaje que exprese el mundo contemporáneo y sea entendido por el hombre de hoy.

En cuanto a la reproducción de los dos murales, hemos identificado en la APFG un telegrama enviado por Enrico Zanchi, secretario del comité organizador florentino, dirigido a Gamboa, en el que se indica la necesidad de disponer de al menos 6 o más fotos en color por pared, que se recompondrán en la fase de impresión, para poder reproducir los murales.⁴⁷⁷ El telegrama respondía probablemente a una petición de Gamboa, que había sido solicitada por el fotógrafo Enrique Bostelmann, a quien se le había encomendado la tarea de realizar las tomas que se utilizarían para recrear los murales en el recinto de la exposición de Florencia. De hecho, el 29 de julio de 1976, Gamboa recibe una carta de Bostelmann en la que le pide algunas aclaraciones sobre la forma de rodar los dos murales.⁴⁷⁸ El fotógrafo necesita conocer las medidas exactas de la zona que se va a cubrir para regular el número de tomas y el tipo de ampliación que será necesario. En una carta posterior, fechada el 15 de septiembre, Bostelmann informa a Gamboa de las dificultades surgidas durante la campaña fotográfica.⁴⁷⁹ En particular, han surgido problemas debido a la estructura en la que se encuentra el mural *Retrato de la burguesía*. La posición del mural a lo largo de las paredes de la estrecha escalera del Sindicato de Electricistas ha hecho necesaria la utilización de una lente que provoca distorsiones en la parte extrema del encuadre. Estas hubieran podido crear problemas a la hora de recomponer las piezas y hacer necesario el retoque para que coincidieran perfectamente. Además, se observa la diferente coloración entre el techo, que parece más amarillento, y las paredes, probablemente porque estas últimas no se habían limpiado. El hecho había provocado una

⁴⁷⁷ Telegrama de Enrico Zanchi a Fernando Gamboa, Florencia, fecha no visible. APFG, Florencia/ sn.

⁴⁷⁸ Carta de Enrique Bostelmann a Fernando Gamboa, México 29 de julio de 76, en papel membretado 'Fotografía Creativa'. Documento mecanografiado, 1 hoja APFG, Florencia/sn.

⁴⁷⁹ Carta de Enrique Bostelmann a Fernando Gamboa, México 15 de septiembre 1976, en papel membretado de 'Fotografía Creativa'. Documento mecanografiado, 1 hoja. APFG, Florencia/sn.

El fotógrafo aclara que la posición del mural obligó a utilizar un objetivo de 150 mm y no uno de 300 mm, lo que provocó algunas distorsiones en la parte extrema de cada toma. Sin embargo, las tomas se hicieron todas a la misma distancia para que las distorsiones sean similares y sea más fácil recomponer las piezas. No obstante, es posible que sea necesario retocar las distintas partes para que coincidan perfectamente.

discrepancia de color que podría afectar a la percepción global del mural reproducido. Para la reproducción del segundo mural, no hay dificultades evidentes, salvo en la zona de las esquinas, que Siqueiros ha anulado deliberadamente, haciendo que la pared sea curva; y en las partes del mural que, al estar cubiertas por las esculturas, son casi invisibles. En cuanto a las esculturas que forman parte del mural *Cuauhtémoc contra el mito*, sabemos por una carta del 3 de junio de 1976 que han sido reproducidas y enviadas, junto con el resto del material, a Florencia.⁴⁸⁰ Después de la exposición, los dos moldes de las esculturas, ya que forman parte integrante del mural reconstruido fotográficamente en la sección educativa de la exposición, serán donados al Consiglio Regional de Toscana.⁴⁸¹

Las cuestiones técnicas planteadas por el fotógrafo son interesantes para comprender las dificultades que presenta una operación de esta naturaleza y, por tanto, el considerable esfuerzo que supone. Esfuerzo justificado por el firme deseo de ofrecer al público italiano una visión lo más cercana posible a la realidad de al menos dos de las obras murales de Siqueiros. A modo de comparación, publicamos aquí una foto que muestra la misma operación realizada en 2021 en Valencia con motivo de la exposición dedicada a Josep Renau, español exiliado en México, estrecho colaborador de Siqueiros y principal autor del mural del Sindicato de Electricistas.⁴⁸² También en este caso se decide reproducir el mural en su totalidad, aunque con unas dimensiones más reducidas, restituyendo al visitante de la exposición una idea general de la obra. Sin embargo, aunque la restitución se aproxima a la realidad, está lejos de provocar el efecto de inmersión que proporciona, todavía hoy, la visión directa del cuadro real en la sede del sindicato mexicano, incluso a los ojos de un usuario acostumbrado al 3D.

En septiembre, Gamboa se pone en contacto con Loretta Montemaggi para ponerla al corriente de los trabajos de organización de la exposición y de búsqueda de las obras.⁴⁸³ Han surgido algunos problemas, debido a la organización previa de tres exposiciones sobre Siqueiros después de su muerte, dos en el extranjero y una muy grande en el país. Esto ha hecho que los coleccionistas privados y los museos sean algo reacios a prestar y hacer venir a los fotógrafos para que reproduzcan las obras. Sin embargo, a pesar de todo, Gamboa ha conseguido reunir una buena cantidad de material para la exposición que va a enviar a Florencia. En su mayor parte, se trata de planos, mediciones, negativos y fotografías, tanto los de la reconstrucción de los dos murales ya mencionados, como los del mural de la Sala de Arte Público Siqueiros, así como el de Cuernavaca.⁴⁸⁴ En cuanto a los murales a reproducir, la carta

⁴⁸⁰ Carta de Antonio Pérez Elías, jefe del Depto. de Divulgación y Promoción Cultural, al Fideicomiso “Fondo David Alfaro Siqueiros”, México D.F., 3 de junio de 1976. Documento mecanografiado, 1 hoja. APFG, Florencia '76/ sn. Esta carta autoriza a Angélica Arenal de Siqueiros a reproducir las dos esculturas que se encuentran en el mural *Cuauhtémoc contra el mito*.

⁴⁸¹ Declaración de Loretta Montemaggi, Florencia, 26 de febrero del 1977. Documento mecanografiado, 1hoja. APFG, Florencia/sn.

⁴⁸² *Renau en el exilio*, IVAM, Valencia, 8 de julio de 2021-9 de enero de 2022.

⁴⁸³ Carta de Fernando Gamboa a Loretta Montemaggi, México D.F., 17 de septiembre de 1976. Documento mecanografiado, 3 hojas. Florencia '76/sn.

⁴⁸⁴ «En un sobre grande van 4 planos con las medidas de los murales de Siqueiros: uno de ellos el del Sindicato de Electricistas y otro del Tecpan de Tlatelolco, con dos maquetas de fotografías en blanco y negro que explican el desarrollo de esos murales. Asimismo van 6 sobres pequeños conteniendo 18 partes en blanco y negro y pruebas de montaje y registro del mural del Sindicato de Electricistas; 18 partes que son transparencias en color (guía de color) y 18 partes que son los negativos de color para la ampliación. También 3 sobres pequeños del mural del Tecpan, uno con 14 partes en blanco y negro y una entera para pruebas de montaje y registro; el segundo con 14

contiene también las indicaciones proporcionadas por Bostelman, que Gamboa subraya que era importante traducir cuidadosamente para que los fotógrafos de Milán, encargados de la reconstrucción, pudieran seguirlas servilmente y obtener el resultado deseado. Un resultado que también estará garantizado por la intervención pictórica de Luis Arenal, hermano de Angélica y estrecho colaborador de Siqueiros, que interviene en las grandes impresiones para crear uniformidad allí donde las fotografías presentaban imprecisiones.

Gamboa también envía un listado de las obras solicitadas en préstamo para la exposición. Se trata de una lista hipotética porque faltan las respuestas de muchos potenciales colaboradores y otros han denegado los préstamos. Con toda seguridad, treinta obras pertenecientes a tres museos mexicanos (M.A.M, Museo del Palacio de Bellas Artes y Museo de Arte Carrillo Gil), un cuadro de su propiedad, cincuenta obras de Angélica y su hija, y veintiocho cuadros de coleccionistas privados mexicanos formarán parte de la exposición y Gamboa «ya los está empaquetando». La lista enviada contiene: título, fecha, técnica y medidas de las obras y nombre del propietario. En los márgenes se mencionan las obras de las que ha logrado reunir las fotografías, 103 en blanco y negro y 34 en color. Gamboa espera que con este material se pueda empezar a trabajar en el catálogo, aunque quedan algunas dudas sobre la presencia de varias obras, que espera disipar pronto.

Según el convenio, el catálogo de la exposición⁴⁸⁵ debe reproducir al menos una quinta parte de las obras expuestas en color y el resto en blanco y negro. Debe contener una presentación de la parte mexicana, una antología de los escritos de Siqueiros y un ensayo crítico de la parte italiana. También debe incluir las listas de los comités establecidos en el acuerdo. De hecho, el catálogo, editado por De Micheli, contiene una presentación de Gamboa y un ensayo del crítico milanés, así como una introducción de Montemaggi que explica los motivos de la exposición. Entre los aparatos se encuentran: una biografía, acompañada de varias fotografías de época (que hemos localizado en el Fondo Ada e De Micheli de la sede de Segrate); tres poemas sobre Siqueiros escritos por Rafael Alberti, Pablo Neruda y Paul Eluard; algunos escritos de Siqueiros, entre ellos los *Tres llamamientos* de 1921; una lista de sus murales; una bibliografía esencial; y un índice de láminas en color y en blanco y negro. También se incluye un agradecimiento a los coleccionistas que prestaron las obras, mencionados uno por uno.

Creemos que De Micheli, al componer los materiales para el catálogo de la exposición florentina, se inspira en parte en el libro *Siqueiros. Exposición de homenaje*, publicado con motivo de la exposición celebrada en el Palacio de Bellas Artes entre abril y julio de 1975, que el crítico posee. Hojeando el ejemplar de De Micheli, que ahora se conserva en la biblioteca de Segrate, encontramos varias páginas marcadas a bolígrafo que indican, además de varias obras que luego se expondrían en la muestra, algunos materiales que sí se reutilizarían en el libro italiano, como los poemas y algunas fotografías.

partes y una entera con transparencias en color (guía de color) y el tercero con 14 partes y una entera con negativos en color para amplificación. Los otros dos planos son uno del mural con pisable que está en la Sala de Arte Público de Siqueiros y el otro del mural de las Pirámides que se encuentra en Cuernavaca. En un paquete con fotografías en blanco y negro van las fotografías de estos dos murales con los números 138 y 139». Carta de Fernando Gamboa a Loretta Montemaggi, México D.F., 17 de septiembre de 1976. Documento mecanografiado, 3 hojas. APFG, Florencia'76/sn).

⁴⁸⁵ *Siqueiros. David Alfaro Siqueiros e il muralismo messicano*. Catálogo de la exposición antológica, Florencia, Orsanmichele-Palazzo Vecchio, 10 de noviembre de 1976-15 de febrero de 1977. Florencia: Gualandi editore, octubre de 1976.

La breve introducción de Montemaggi pone de relieve no sólo el vínculo biográfico de Siqueiros con Florencia –lugar de su formación y escenario de sus viajes italianos (cf. 1.1.1)– sino sobre todo la correspondencia entre su arte, público y cívico, y el de los maestros toscanos de la Edad Media y el Renacimiento, capaces de recibir estímulos e inspiraciones del pueblo para sublimarlos y devolverlos «en forma de mensaje artístico de muy alto contenido civil y social». Por primera vez, el arte del maestro mexicano se da a conocer al público europeo y Florencia, cuna del humanismo, parece el lugar más adecuado para acoger las obras de Siqueiros, considerado un verdadero humanista moderno. Además, subraya Montemaggi, la exposición no sólo pretende ser un «testimonio de la amistad entre el pueblo toscano y el mexicano», sino también un lugar de encuentro para estudiosos y ciudadanos de varios países europeos.

También Gamboa, al presentar la exposición en el catálogo, destaca la importancia de poder exponer en un lugar como la Toscana, una tierra capaz de conservar y renovar el rico y antiguo legado del pasado, y que al acoger las obras de Siqueiros rinde homenaje al artista y a toda la cultura mexicana.

De Micheli, en su ensayo, además de una presentación del muralismo, se dedica a explicar las decisiones tomadas a razón de la exposición, destacando el valor de una retrospectiva que abarca cuarenta años de la producción del maestro, de 1930 a 1970, y que presenta tanto pinturas de caballete, como dibujos, proyectos y murales, dando cuenta de los distintos momentos de su obra artística, de sus adquisiciones progresivas, de sus elecciones ideales y de sus innovaciones estilísticas y técnicas. También explica la importancia de la exposición didáctica sobre el muralismo mexicano celebrada en el Palazzo Vecchio, destinada a llenar un vacío de conocimiento en el público italiano.

Gracias a la consulta del catálogo de la exposición, a las listas de Gamboa sobre el contenido de las cajas enviadas y a las cartas a coleccionistas privados, hemos podido reconstruir un esquema aproximado de los materiales de la exposición y de los préstamos. El proyecto expositivo prevé reunir obras de Siqueiros que se encuentran tanto en museos públicos, en su mayoría pertenecientes al INBA, como en colecciones privadas, en México y Estados Unidos. Los mayores préstamos proceden de la Colección Carrillo Gil (25 obras entre pinturas, dibujos, litografías)⁴⁸⁶, del Museo de Arte Moderno (5 pinturas)⁴⁸⁷, del Palacio de

⁴⁸⁶ Pinturas: *Esplosión en la ciudad*, 1935, piroxilina/masonita 76x61 cm, *Pedregal con figuras*, 1947, piroxilina/masonita, 100x122 cm; *Chichen Itza flamante*, 1948, piroxilina/masonita, 92x73 cm; *Interpropico*, 1946, piroxilina/masonita, 91x121, cm; *Caín en los Estados Unidos*, 1947, piroxilina/masonita, 76.5x93 cm; *Cabeza de caballo* (Estudio para mural), 1948, piroxilina/masonita, 122x96 cm; *Maclovio Herrera* (Estudio para mural), 1948, piroxilina/masonita 96x122 cm; *Pedregal*, 1946, piroxilina/masonita, 96x122 cm; *Muerte y funerales de Caín*, 1947, piroxilina/masonita, 77x93 cm; *Antenas estratosféricas*, 1949, piroxilina/masonita, 100x122 cm; *Aeronave atómica*, 1956, piroxilina/masonita, 100x122 cm; *Retrato de José Clemente Orozco*, 1947, piroxilina/masonita, 122x100 cm; *Tres calabazas*, 1946, piroxilina/masonita, 122x91 cm; *Nueva resurrección*, 1946, piroxilina/masonita 120x90 cm; *Primero de Mayo*, 1952, óleo/lienzo 78x99 cm; *Zapata* 1946, piroxilina/masonita, 121x90 cm; *Señora Carrillo*, 1946, piroxilina/masonita, 143x100 cm. Dibujos: *Tormento de Cuauhtémoc*, 1950, lápiz graso/papel, 122x183 cm; *Cuauhtémoc*, 1950, crayón/papel, 121x184; *Centauros*, 1959, crayón, tinta/papel, 154x121 cm. Litografías: *Autorretrato*, 1936, litografía, 55x39 cm; *Retrato de Moisés Sáenz*, 1930, litografía, 60x46 cm; *Mujer desnuda acostada*, 1930, litografía, 42x57 cm; *Bañista*, 1939, litografía, 55x39 cm; *Zapata*, 1930, litografía, 52x40 cm; *Barrancas* (Paisaje veracruzano), 1947, piroxilina/masonita, 100x77 cm.

⁴⁸⁷ *Rotación*, 1934, piroxilina/baquelita, 98x100 cm; *El coronelazo*, 1945, piroxilina/masonita 95x121 cm ; *El guardián de la paz* (?), *Nuestra imagen actual*, 1947, piroxilina/celotex, 219x156 cm; *Emperador Cuauhtémoc*, 1950, piroxilina/masonita 130x115 cm; *Madre proletaria*, 1930, óleo/juta, 220x190 cm.

Bellas Artes (dos murales transportables y un dibujo)⁴⁸⁸, de la Sala de Arte Público Siqueiros –propiedad del Fidecomiso “Fondo D.A. Siqueiros”– de donde proceden gran parte de los materiales (varias obras entre pinturas, fotografía, maquetas, grabados, etc.).⁴⁸⁹ Los prestamistas privados contactados por Gamboa son unos cincuenta y envían en su mayoría obras de caballete.⁴⁹⁰ Entre los museos americanos, el MoMA de Nueva York presta *Retrato Etnográfico* (1939), *El sollozo* (1939), *Eco del llanto* (1937); el Guggenheim de Nueva York presta *Figura* (1935), *Mujer moliendo* (1931), *Retrato de Sternberth* (1932); el Santa Barbara Museum of Art, *Niña Madre* (1936) y *Dos mujeres indígenas* (1930).⁴⁹¹

⁴⁸⁸ *Víctimas de la Guerra* (1944 piroxilina/cellotex, 400x246 cm) y *Víctimas del Fascismo* (1944, piroxilina/cellotex, 400 x 246 cm); *Proyecto para un mural en la Habana*, dibujo a lapiz/papel, montado su masonite.

⁴⁸⁹ Pinturas: *Nacimiento del fascismo*, Nueva York, 1934, piroxilina/madera 61 cm x 77 cm; *Ejercicio óptico*, Nueva York, 1934, piroxilina/madera, 78x65 cm;; *Retrato de Angélica*, piroxilina/madera presada, 183x 150 cm; *Paisaje: la tierra desde la estratósfera*, piroxilina/madera 94x118 cm; *Cristo mexicano*, piroxilina/madera, 60 cm x 80 cm; *Desde la estratósfera, textura de la luna*, piroxilina/metal (VII/1968) 81 cm x 96 cm; *Fantasia sobre el sol*, piroxilina/metal (VII/1968) 140x122 cm; *Cabeza de viejo enclaustrado*, acrílico/masonita, h 93 cm, base inferior 118 cm y lado superior 84 cm; *Mi respuesta*, piroxilina/metal, 104x124; *Retrato de Adriana*, propiedad de la señora Adriana Alfaro Arenal.

Grabados: Trece Grabados de Taxco, xilografías, 24 x175 cm, panel 187x76 cm; Cuatro grabados del periódico *El Machete*, panel de 188 x86 cm.

Proyectos: Proyecto para el Polyforum - Doce pinturas originales, piroxilina/madera presada, h 140 cm, base inf. 88 cm, y lado superior 61 cm; *Trazos para un mural titulado “Fertilidad”*, piroxilina/triplay de pino, h 555cm x 300 cm de ancho (mural), ancho 790 cm x 407 cm de largo (pisable) (en otro documento hay una información diferente respecto a las medidas del mural que serían h 555cm x 800 cm de ancho); *Trazos piramidales prehispánicos para un mural (Mural de Cuernavaca o Mural Piramides)*, piroxilina /madera, 12 mt x 5.5 mt; *Estudio del método de composición de la pintura mural*, piroxilina/tela y bastidores de triplay de pino, 40 m2; *Proyectos iniciales para el Polyforum*, 10 piroxilinas/papel de acurela 65x 50 cm; Panel no. 1-8 pinturas: 225 cm x 148,5 cm, panel no. 2 - 2 pinturas (¿?): 148.5 cm x 458,5 cm *Maqueta del Polyforum*, madera de triplay de pino con pintura de acrílico, largo 259 cm x 192,5 cm de ancho y 85 de altura; 23 piezas del mural *América tropical*, novopan; 422 (¿?) piezas del mural *Madre con Niño*, novopan, tiras de madera y marco o tope de madera.

Fotografías: Catorce fotografías de lo siguientes murales: *Del porfirismo a la Revolución*, 4 fotos en color de 100 cm x 122 cm, *Muerte al invasor*, 10 fotos de color 98 cm x 122 cm; diez fotografías del Polyforum, en color de 100 cm x 122 cm. Fotografías de las obras: *Piramides de la ciudad de Curnavaca* (mural); *Cristo*; *Retrato de Angélica*; *Paisaje*; *La tierra desde la estratosfera*; *Retrato de Adriana*.

⁴⁹⁰ Dentro de la APFG encontramos varias cartas que Gamboa escribió a coleccionistas privados tanto para solicitarles el préstamo de obras de Siqueiros como para agradecerles una vez terminada la exposición, destacando el éxito de la misma, también gracias a las obras que poseían. Las cartas de Gamboa están dirigidas a: Lic. Miguel Alemán Velasco, Dr. José Alzarez Amezcuita, Sra. Dolores Álvarez Bravo, Sres. Paul y Blanca Antebi, Dña. María Asúnsolo, Dña. Mireille Asúnsolo, P. Agustín Legorreta, Sr. Maurizio Berger y Sra., Sr. Jerónimo Bertrand Cusine, Lic. Antonio Carrillo Flores, Lic. Eduardo Prieto López, Dr. Jaime Constantiner, SRA. Elisabeth Cou De Beteta, Ing. Jorge Díaz Serrano y Sra., Ing. Jorge Espinosa Ulloa, Sr. Don Luis Eychenne, Sr. Jacques Gelman y Sra., Sra. Adriana Alfaro De Gil, Dña. Hilda Gómez, Dr. Rodolfo Gómez, Sr. Dr. Leopoldo y Dña. Arely Reguera, Sra. Patricia Ortiz Mena de González Blanco, Lic. Salomón González Blanco, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Sr. Alfredo Kawage Ramia, Sra. Merle de Kuper, Lics. Licio Lagos Terán y Licio Lagos Olivier, Don Juan C. Luttmann y Sra., Ing. Manuel Margue Pardiñas, Sr. Tomas Marentes; Sr. Juan C. Luttmann y Sra. Ma. Elena Martínez Peláez, Sra. Sara Mekler, Sr. Maurizio Menache, Ing. Adolfo Orive Alba, Lic. Antonio Ortiz Mena, Dr. Josué Sáenz, Arq. Juan Sordo Madaleno, Sra. Margarita Urrueta, Lic. Jacobo Zabłudowsky y Sra., Arq. Abraham Zabłudowsky y Sra., Sr. Moises Zajarias, Sr. Bernard Lewin, Sr. Rodney Medeiros y Sra, Sr. Terrel Hillebrand. Entre los coleccionistas también encontramos a un italiano, el arquitecto turinés Carrado Levi, que conserva: *El Centuauero de la Conquista*, 86x1,08, *Niño con máscara*, 1948, 122x96 cm, *Paisaje de Veracruz*, 1947, 100x121,7.

⁴⁹¹ *Retrato Etnográfico* (1939, duco/masonite, 1,22 x81 cm), *El sollozo*, (1939, piroxilina/madera, 122x61 cm), *Eco del llanto* (1937, 130x100 cm); *Figura* (1935, 1.02x76 cm), *Mujer moliendo*, 1931, óleo sobre yute 101 x76,

1.5.4.3 La llegada de las obras, la distribución en las salas, los actos previos a la inauguración, el *vernissage*

De una carta fechada el 14 de octubre de 1976, escrita por Gamboa al Director General de Aduanas solicitando autorización para la exportación temporal de las obras, sabemos que en total van a viajar unas 45 cajas, de entre 8 y 10 toneladas de peso, con pinturas de caballete y dos pequeños murales. Según se desprende de la “relación de empaque”, en realidad viajarían 37 cajas con 171 objetos de diverso tipo.⁴⁹² Se suponía que las cajas viajarían de México a París en avión y luego a Florencia, pero en realidad la primera parada europea será Ámsterdam y desde allí se trasladarán por tierra a la Toscana.

El material de la exposición se entrega el 10 de noviembre de 1976. En el “acta de entrega” se indica que Gamboa entregó formalmente al Dr. Enrico Zanchi, funcionario del Consiglio Regionale y secretario del comité organizador de la exposición, las obras y el material documental que se iban a distribuir de la siguiente manera: 75 obras *originales*⁴⁹³ expuestas en la primera planta de Orsanmichele, 47 obras originales y 15 fotografías expuestas en la segunda planta de Orsanmichele, 29 obras más 2 marcos guardados en una sala especial del Consiglio Regionale. También se entregan 4 litografías en blanco y negro y 4 dibujos originales con diseños para murales, así como 14 fotografías en color de las series *Del porfirismo a la Revolución* y *Muerte al invasor*.⁴⁹⁴

Gracias a las noticias publicadas en *Ansa*, podemos reconstruir los acontecimientos previos a la inauguración que confirman el carácter internacional de la exposición y el valor diplomático del evento. El 15 de octubre se organiza una rueda de prensa en Roma para anunciar la exposición⁴⁹⁵ y el día 20 *Ansa*⁴⁹⁶ da la siguiente noticia:

Nueve mil millones están volando sobre el océano. Este es el valor atribuido y asegurado de las obras de Siqueiros que fueron tomadas en Estados Unidos y México y que están en camino a Ámsterdam para ser trasladadas a Italia para la gran exposición: la primera retrospectiva europea sobre Siqueiros. Treinta cajas encerradas en un solo contenedor de 15 toneladas. Habrá obras de caballete, murales y otras reconstruidas a su tamaño real. Actos paralelos, visitas guiadas, documentación, publicaciones, etc.

Retrato de Sternberth (1932, óleo sobre yute, 76x101 cm), *Niña Madre* (1936, duco sobre madera 76,5 x 61), *Dos mujeres indígenas*, 1930, óleo sobre lienzo 60 x44 cm.

⁴⁹² “Relación de empaque de la exposición de obras del pintor mexicano D.A.Siqueiros que será presentada próximamente en la ciudad de Florencia, Italia”. Documento mecanografiado, 6 hojas. APFG, Florencia 76/ 40-45.

⁴⁹³ En los documentos consultados, el adjetivo “original” se refiere a las pinturas autógrafas de Siqueiros.

⁴⁹⁴ “Verbale di consegna dei materiali della mostra”, firmado por Fernando Gamboa y Enrico Zanchi, Florencia, 10 de noviembre de 1976, en papel con membrete de la exposición *de Siqueiros*. Documento mecanografiado, 1 hoja. APFG, Florencia’76/sn.

⁴⁹⁵ “Presentata mostra Siqueiros e murales del messicano”. *Ansa*, 15 de octubre de 1976. APFG, Florencia’76/360.

⁴⁹⁶ “Su prima mostra retrospettiva europea di Siqueiros”. *Ansa*, 20 de octubre de 1976. APFG, Florencia ’76/365-366.

El 5 de noviembre se celebra una rueda de prensa en París con De Micheli y Enzo Pezzati, Vicepresidente del Consiglio Regionale de Toscana.⁴⁹⁷ El día 8, el Primer Ministro, Giulio Andreotti, recibe en Roma, en el Palazzo Chigi, al Gobernador de la Ciudad de México y miembro del gobierno federal, Octavio Sentíes Gómez, que se encuentra en Italia para asistir a la inauguración de la exposición de Siqueiros en Florencia.⁴⁹⁸ Ese mismo día, Sentíes Gómez es invitado a un almuerzo por el presidente del IILA, Froilán Álvarez Yepez, embajador de Venezuela en Roma, al que asisten el secretario general del IILA, Vincenzo Tornetta, y el presidente de honor del IILA y presidente del Senado del Parlamento italiano, Amintore Fanfani, así como otros embajadores latinoamericanos en Roma.⁴⁹⁹ El 9 de noviembre, poco antes de la inauguración, periodistas italianos y extranjeros visitan la exposición que se está montando.⁵⁰⁰

La inauguración de la exposición *David Alfaro Siqueiros y el muralismo* mexicano tiene lugar el 10 de noviembre de 1976 a las 11.30 horas en el Salone dei Duecento del Palazzo Vecchio. El alcalde de Florencia, Elio Gabuggiani, recibe a la delegación mexicana, encabezada por Sentíes Gómez, de la que forman parte Norberto Trevino Zapata, embajador de México en Italia, y la señora Angélica Arenal de Siqueiros. En la ceremonia de inauguración intervienen, entre otros, Gabuggiani, Montemaggi, el Subsecretario de Patrimonio Cultural Giorgio Spitella, el poeta Rafael Alberti, Sentíes Gómez y Angélica. Todos ellos destacan el alto valor cultural, moral y social de la obra del artista mexicano.⁵⁰¹ En las noticias que recoge *Ansa* describiendo la reunión inaugural, no se hace referencia a las intervenciones de los comisarios de la exposición, pero es muy probable que hayan participado, ya que se encontraron algunas fotografías que atribuimos al momento de la ceremonia y un largo texto de Gamboa, localizado dentro de la APFG, que creemos podría ser el discurso de inauguración escrito para la exposición en Florencia.⁵⁰² En el texto, Gamboa, tras los debidos agradecimientos, presenta la figura de Siqueiros como la de un hombre movido por dos pasiones: la política, «es decir el destino del hombre en esta tierra», y el arte «que ha sido para él el incentivo vital de su espíritu de creación y un medio al servicio de su ideología, de su anhelo de ayudar a la construcción de un mundo no sólo más justo que el actual, sino justo, garantía para todos de bienestar y felicidad». Además, Gamboa destaca cómo la pintura de Siqueiros expresa, por un lado, la necesidad de hacer un arte que dé testimonio de la historia y de la condición de los pueblos, a través de un lenguaje que él define como *realismo humanista*, y, por otro, su interés por experimentar con los materiales y las técnicas, así como con el estilo.

⁴⁹⁷ “Retrospectiva Siqueiros a Florencia illustrata a Parigi”. *Ansa*, 5 de noviembre de 1967. APFG, Florencia'76/375.

⁴⁹⁸ “Presidente Consiglio riceve governatore Città del Messico”. *Ansa* (42/1), 8 de noviembre de 1976. APFG, Florencia '76/380.

⁴⁹⁹ “Governatore stato di Città del Messico a Roma”. *Ansa* (67/1), 8 de noviembre de 1976. APFG, Florencia '76/380.

⁵⁰⁰ “Vernice della esposizione di David Alfaro Siqueiros”. *Ansa* (8/1), 9 de noviembre de 1976. APFG, Florencia '76/381.

⁵⁰¹ “Inaugurazione della mostra di Siqueiros”. *Ansa* (191/2), 9 de noviembre de 1976. APFG, Florencia '76/381.

⁵⁰² “Fernando Gamboa, discurso de inauguración de la exposición sobre Siqueiros en Florencia”(?). Documento mecanografiado, 6 hojas. FG. Florencia'76/60-65

También su pasión por la pintura gira alrededor de dos focos: por una parte está el temple combativo de sus temas, el contenido de intención política y social. Por otra parte lo domina el interés, también apasionado, por las nuevas técnicas pictóricas, por nuevos procedimientos, que en parte él mismo inventa, por una nueva tecnología, que hará nacer –por eso lucha– una nueva estética y una nueva sensibilidad. A los nuevos tiempos les corresponden nuevos recursos: esto es para él un principio básico.

En dos cartas sucesivas, una del 17 de noviembre y otra del 24, la Dirección General de Asuntos Culturales de la Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE) –a través de la delegación diplomática mexicana en Florencia– informa al profesor Sergio Galindo, director general del INBA, y a Gamboa del buen resultado de la recién inaugurada exposición sobre Siqueiros. Se registra una excelente afluencia de público, especialmente de jóvenes, y la visita de personalidades de las instituciones italianas. Cabe destacar la visita del Presidente de la República Leone, que se había reunido con Angélica y su hija Adriana y mostrado gran interés por la exposición, contribuyendo así a reforzar las ya buenas relaciones entre México e Italia.⁵⁰³



Fig. 71 Angélica Arenal de Siqueiros con un grupo de personalidades de la cultura, pronunciando unas palabras en el marco de la exposición de Siqueiros en Florencia, noviembre 1976. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

⁵⁰³ Carta de Arturo Osorno, subdirector general encargado de la dirección general de asunto culturales (SRE), a C. Profesor Sergio Galindo, Director General del INBA, México, 17 de noviembre de 1976. Documento mecanografiado, 1 hoja. APFG, Florencia '76/sn. Dirección General de Asuntos Culturales (SRE) a Fernando Gamboa, México, 24 de noviembre de 1976. Documento mecanografiado, 2 hojas. APFG, Florencia '76/sn.



Fig. 72 Mario de Micheli pronuncia un discorso durante la inauguración de la muestra “David Alfaro Siqueiros e il muralismo messicano”, lo acompaña en el estrado, Angélica Arenal y autoridades mexicanas e italianas, Palazzo Vecchio, Florencia, Italia, 10 de noviembre de 1976. Autor no identificado. Fotografía, plata sobre gelatina. Registro: AAA 4004. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.



Fig. 73 Una de las salas de la exposición “David Alfaro Siqueiros e il muralismo messicano” durante la inauguración, Florencia, 10 de noviembre de 1976. Autor no identificado. Fotografía, plata sobre gelatina. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

1.5.4.4 La conferencia de Florencia sobre Siqueiros: una ocasión para debatir sobre el arte público en Italia y las relaciones con las instituciones

El 20 de enero de 1977, Enrico Zanchi, en representación de la Regione Toscana, envía una carta a Gamboa para ponerle al corriente del éxito de la exposición y de las iniciativas relacionadas con ella que se estaban llevando a cabo, pidiéndole que compartiera la noticia con Angélica.⁵⁰⁴ El flujo de visitantes a la exposición florentina es considerable: hasta el 16 de enero de 1977 se han registrado 76.000 visitantes de todas las partes de Italia y del mundo. Mientras tanto, se desarrollan numerosas iniciativas colaterales. Una exposición documental sobre el muralismo mexicano (copia de la que se exhibe en la Sala d'Armi del Palazzo Vecchio) recorre numerosas ciudades de la Toscana y de Italia⁵⁰⁵ y, paralelamente, se proyectan documentales sobre el tema, seguidos de debates en los que suelen participar el crítico de arte Duilio Morosini, el profesor De Micheli y el pintor Quattrucci. Se presta especial atención a los Institutos de arte y a las escuelas en general, que, entre otras cosas, aprovechan en gran número el servicio de visitas guiadas organizado en la exposición de Florencia (ya se han organizado unas 500 visitas guiadas para grupos). Las universidades toscanas han contribuido con la organización de seminarios de estudio sobre Siqueiros, el muralismo, la civilización y el arte mexicanos; y, en particular, la Universidad de Florencia será la protagonista de la importante conferencia que se celebrará en febrero al final del ciclo de eventos relacionados con la exposición. Al final de la carta, el comité organizador solicitaba, en vista del gran éxito de la exposición, que se ampliara la misma del 15 de febrero al 20 de febrero, para permitir que más personas la visitaran sin tener que posponer el plazo de devolución de las obras.

De las iniciativas enumeradas, la conferencia celebrada entre el 7 y el 8 de febrero de 1977 en el Palazzo dei Congressi de Florencia es sin duda una de las más significativas. El título es: *Siqueiros en el arte y la cultura de América Latina*. El encuentro está organizado por la Regione Toscana en colaboración con el Instituto de Historia de la Arquitectura y la Restauración de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Florencia y prevé un nutrido programa de conferencias.⁵⁰⁶ Presentando el primer día de la conferencia, en la mañana del 7 de febrero, Loretta Montemaggi –quien destaca la correspondencia entre la iniciativa y la exposición florentina sobre Siqueiros, que está a punto de concluir– aclara que la idea de la conferencia había nacido dentro del proyecto general construido en torno a la exposición. De hecho, se ha querido evitar que la gran exposición sea un mero homenaje al artista, prefiriendo un enfoque que estimule el debate y la investigación sobre cuestiones más amplias como la función social del arte y la relación entre artista, público y mecenas, que pueden considerarse universales y siempre actuales.

Inmediatamente después toma la palabra Pier Luigi Angelo Cetica, Decano de la Facultad de Arquitectura de Florencia, quien, tras subrayar la importancia de la iniciativa,

⁵⁰⁴ Carta de Enrico Zanchi a Fernando Gamboa, Florencia, 20 de enero de 1977. Documento mecanografiado, 2 hojas. APFG, Florencia 76/sn.

⁵⁰⁵ El programa incluye las siguientes etapas en la Toscana: Livorno, Grosseto, Siena, Pisa, Arezzo, Massa, Lucca, Pistoia, Volterra, Montecatini, Aulla, Follonica, Piombino, Portoferraio, Sesto Fiorentino, Poggibonsi, S.Croce sull'arno y otras aún por definir... En el resto de Italia, la exposición irá a Turín, Perugia, Albano laziale y en las ciudades principales de la Regione Lombardia, mientras siguen llegando solicitudes de otras ciudades y regiones.

⁵⁰⁶ La información que hemos recopilado sobre la conferencia se ha extraído principalmente de lo que informa AGI, la agencia de noticias italiana, en un relato bastante detallado que se encuentra en la APFG. Cf. “Convegno su Siqueiros a Florencia”, *Agi*, 7, 8, 9 de febrero de 1977. APFG, Florencia 76/ 465-469.

señala que la conferencia constituye una oportunidad para marcar una nueva forma de participación en la vida pública por parte de la Universidad, que con demasiada frecuencia parece encerrada en sí misma y que, en cambio, debe operar en la realidad del territorio conectándose con todas las demás fuerzas que actúan a nivel institucional. Le siguen Giorgio Spini, que habla de Revolución y Restauración en México, y Simone Guarracino, que habla del tema *Influencia del positivismo y neopositivismo en la cultura mexicana después de la revolución*. Por la tarde, intervenciones de Marcello Fagiolo dell'Arco, *Arquitectura y ciudades en América Latina*, Vittorio Franchetti Pardo, *Obra pictórica, arquitectura y ciudad*, y Marco Dezzi, *El uso de la historia en las operaciones de Siqueiros*. En su conferencia, el profesor Fagiolo dell'Arco, docente de la Facultad de Arquitectura de Florencia, ilustra el significado de una de las mayores realizaciones de América Latina en el siglo XX: la ciudad de Brasilia – promovida por el presidente Kubitschek y realizada en un tiempo récord entre 1957-1960– considerada como una forma simbólica de colonialismo e imperialismo.

En la segunda jornada, el 8 de febrero, participan Mario de Micheli, que habla de la obra de Siqueiros, Antonio del Guercio, que profundiza en la relación entre el maestro mexicano y las vanguardias históricas europeas, y Lara Vinca Masini, que propone un examen de la influencia de la obra de Siqueiros en las corrientes pictóricas contemporáneas. La intervención de De Micheli, que, como sabemos, es el mayor experto italiano en muralismo mexicano, arroja luz sobre el valor de la obra de Siqueiros y su recepción. Según el crítico, la exposición florentina estaba corrigiendo muchos prejuicios sobre el arte del maestro que estaban evidentemente extendidos en Italia:

Gracias a la exposición, quedó claro que Siqueiros no es un artista que se apoye principalmente en un imperio emocional para su obra, sino un artista que actúa sobre el espacio plástico con un extraordinario rigor y conciencia formal, fruto de una concepción científica del arte. No hay nada aproximado en sus murales o pinturas, al contrario, hay una técnica muy actual, fruto de una larga experimentación, junto con una visión históricamente consciente de todas las experiencias vanguardistas anteriores.

Además, De Micheli se cuida de señalar que el arte de Siqueiros, de «carácter épico-popular», no puede considerarse en modo alguno “populista” –es decir, «un arte de imágenes trivializadas a nivel popular o agitativo»–, sino que es un arte de amplia comunicación «que no renuncia a las propiedades de un lenguaje de alta tensión plástica». Lo que nos interesa sobre todo es la atención que el crítico milanés presta al valor didáctico del arte de Siqueiros, que puede constituir, si no un modelo a imitar, al menos un camino a seguir para aquellos artistas que, intuyendo la crisis de las poéticas elitistas y neovanguardistas, sientan la necesidad de hacer un arte civil y público y se vuelvan hacia la vía del muralismo. Como confirmación del poder de atracción que ejerce el arte del mexicano, pone el ejemplo de las enormes multitudes de jóvenes que visitaron la exposición en Florencia y las numerosas muestras de estima de artistas e intelectuales. «Los problemas planteados por Siqueiros», concluye, «son problemas de gran relevancia en una época como la nuestra en la que el crecimiento de una demanda popular de cultura se hace sentir cada día más».

En el segundo día de la conferencia, tras la intervención de De Micheli, encontramos algunas aportaciones que amplían la visión. En particular, el profesor Lamberto Pignotti, profesor del Departamento de Arte, Música y Artes Escénicas de la Universidad de Bolonia, habla sobre el muralismo y la comunicación de masas; mientras que el profesor Mario Agostini, intenta hacer su propia contribución al debate sobre la función social del arte. El profesor

Egidio Mucci, profesor de semiótica de la Universidad de Florencia, y el artista Ettore De Conciliis, examinan las manifestaciones del muralismo italiano contemporáneo con referencias a las experiencias extranjeras, incluidas las mexicanas. Los temas más destacados de la intervención florentina los recoge Mucci en un artículo –que hemos encontrado en el *Archivio Rocco Falciano*– publicado en *D'ARS* en abril de 1977 y titulado *I murali in Italia. Arte e/o comunicazione*⁵⁰⁷, en el que el profesor reflexiona sobre las manifestaciones del arte público en Italia y su valor comunicativo.

Ettore De Conciliis, director del Centro de Arte Público Popular de Fiano Romano, del que hablaremos en profundidad, al hablar de los murales y del arte civil contemporáneo en Italia, subraya la necesidad de un mecenazgo público para las artes figurativas, «que no debe ser un mecenazgo estéril ni una nueva forma de beneficencia para los artistas», sino un apoyo real a una experiencia que puede influir sustancialmente en la sociedad.⁵⁰⁸

La última intervención corre a cargo del Prof. Gianfranco Porsi, Director del Instituto de Historia de la Arquitectura y la Restauración de la Universidad de Florencia, quien, haciéndose eco del discurso del Rector, que había introducido los trabajos, subraya la necesidad de la participación de las instituciones universitarias en la política cultural de la Regione y de la colaboración en la formulación de propuestas y programas.

Las conclusiones de la conferencia se confían a Gianfranco Borsi, director del Instituto de Historia de la Arquitectura, y a Luigi Tassinari, asesor de cultura de la Regione Toscana. El profesor Tassinari, como miembro de la administración local, responde a las peticiones de los ponentes del mundo de la cultura y de la Universidad, proponiendo iniciar una verdadera planificación conjunta en el sector cultural. El asesor concluye asignando a la conferencia sobre Siqueiros –que corona dignamente la exposición y las demás iniciativas colaterales– el valor de ser uno de los primeros momentos de confrontación entre gestores públicos, universidades y operadores culturales.

En conclusión, podemos decir que el congreso es una oportunidad, no sólo para hablar del muralismo mexicano y de la figura de Siqueiros –de la que se sabe sustancialmente poco– sino que sobre todo se convierte en un lugar de intercambio de ideas sobre las nuevas exigencias de arte público extendidas en el entorno cultural italiano y sobre la reconocida utilidad de la colaboración entre artistas, universidades y organismos públicos en la promoción cultural, reconociendo un importante papel a los organismos regionales de reciente creación.⁵⁰⁹

1.5.4.5 Éxito de la muestra y difusión: “el evento en cifras” y las exposiciones educativas

El Archivo de la Promotora Fernando Gamboa conserva un texto mecanografiado que, según nuestra reconstrucción, informa de la rueda de prensa de Montemaggi al final de la

⁵⁰⁷ Mucci, E. (1977). “I murali in Italia. Arte e/o comunicazione”, *D'ARS - Periodico d'arte contemporanea*, año XVIII n° 83, abril de 1977 (La fecha está escrita a bolígrafo por Rocco Falciano y necesita confirmación).

⁵⁰⁸ “Da Siqueiros ai murali italiani”. *L'Unità* (?), 12 de febrero de 1977. *Archivio Rocco Falciano*.

⁵⁰⁹ La constitución de las regiones tiene lugar con la Ley n° 281 de 16 de mayo de 1970 y su norma de desarrollo, el Decreto Presidencial n° 8 de 15 de enero de 1972, que decreta el establecimiento de las regiones italianas como entidades territoriales. En particular, el Decreto Presidencial n° 8/1972 regula los procedimientos operativos para la transferencia de las funciones administrativas del Estado a las regiones del estatuto ordinario. En cuanto a la relación entre las regiones y las organizaciones cultural, en diciembre de 1972 se organiza en Perugia una conferencia nacional de la Liga de Poderes Locales y Autonomías, en la que también participa el Centro di arte pubblica popolare di Fiano Romano.

exposición.⁵¹⁰ Se trata de un relato del resultado de la exposición a través de la presentación de las cifras y el tipo de visitantes, así como de los eventos paralelos organizados –que contaron con una amplia participación de la sociedad civil junto con las instituciones públicas– con el fin de hacer de la exposición un verdadero acontecimiento cultural capaz de implicar a los ciudadanos de forma eficaz.

En los 102 días que permanece abierta, pasaron 130.169 visitantes de pago (en cambio, el Museo de los Uffizi es visitado por 140.000 personas en el mismo periodo). A pesar de que la exposición se celebra en un periodo de baja afluencia de turistas, pocas veces otras exposiciones florentinas han alcanzado tales niveles de asistencia. La activación de las visitas guiadas es muy apreciada por el público, que participa en gran número: se organizaron 800 grupos, con un total de unas 25.000 personas, de las cuales 550 eran escuelas (136 fuera de la Toscana). Participan también numerosos grupos de estudiantes universitarios, trabajadores, miembros de asociaciones culturales, clubes empresariales, de la Toscana y de otras regiones (unos 250 grupos). Para dar una idea de la adhesión de fuera de la región, 20 autobuses salieron de Bolonia, 18 de Rávena, 15 de Milán, 20 de Turín y otros de Génova, Nápoles, Roma, Catania, Perugia, La Spezia, Ferrara, Ancona, etc.

La exposición es una oportunidad para estimular y debatir en diversos escenarios y contextos: los profesores se preparan sobre el tema poco conocido para presentarlo a sus alumnos y acompañarlos de forma autónoma por la exposición; en las bibliotecas de barrio y en los clubes extra laborales (ferroviarios, Enel, etc.) se organizan a menudo debates y reuniones, combinados con la visita guiada; los comités de ARCI-UIRSO en Bolonia organizan algunas visitas con la colaboración de operadores de la Galería de Arte Contemporáneo de su ciudad. En Florencia, en particular, se organizan debates y conferencias, seguidos de visitas guiadas a la exposición, por iniciativa de la Biblioteca Pública de Coverciano y la sociedad Dante Alighieri. Las escuelas florentinas, como la escuela media Donatello, también organizan visitas y momentos de reflexión en común, gracias también a las intervenciones del personal especializado de la exposición.

La acción de promoción cultural también tiene un instrumento importante y eficaz en la exposición documental dedicada al muralismo mexicano, de la que dos copias idénticas a la expuesta en la Sala d'Armi del Palazzo Vecchio recorren varias ciudades de la Toscana y otras regiones. Según las cifras comunicadas, más de 16.000 ciudadanos visitan la exposición documental itinerante, que también es una oportunidad para promover el debate sobre el tema del arte público y su relación con la sociedad. Paralelamente a la exposición documental, se celebraron otros eventos colaterales. Por ejemplo, el Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Pisa organiza dos encuentros-debates en los Institutos de Arte de Cascina y Pisa sobre las técnicas pictóricas utilizadas por los muralistas con la presencia del pintor Carlo Quattrucci que, como sabemos, había trabajado en el equipo de Siqueiros. Otros debates, a los que asistieron estudiantes de secundaria, bachillerato e institutos de educación artística, tienen lugar en Livorno, con la participación del crítico De Micheli, en Pistoia y en Aulla, a cargo del personal especializado de la exposición. Cabe destacar la iniciativa del Ayuntamiento de Massa, que, con motivo de la preparación de la exposición itinerante, promueve la participación de todas las escuelas secundarias de la ciudad, incitándolas a realizar una serie de estudios que desembocan en un seminario público sobre la historia, la geografía, la etnología, la historia del arte y la cultura mexicanas, junto con charlas de expertos.

⁵¹⁰ Loretta Montemaggi (?), “Texto para la conferencia de prensa al final de la exposición *Siqueiros. D.A. Siqueiros y el muralismo mexicano*”, Sin fecha. Documento mecanografiado, 8 hojas. APFG, Florencia’76/sn.

A modo de ejemplo, reportamos los datos del folleto de presentación de la exposición didáctica-documental *D. A. Siqueiros y Muralismo Mexicano*, en el municipio de Massa. El folleto aclara que se trata de un evento colateral de la exposición Florentina, organizada por la Regione Toscana en colaboración con el Museo de Arte Moderno de Ciudad de México y comisariada por el municipio con la contribución de las escuelas de la ciudad. El programa incluye cuatro encuentros, tres por la tarde y uno por la mañana. Las tres tardes contemplan una charla con Carlo Quattrucci sobre las diferentes técnicas utilizadas por los muralistas mexicanos, una conferencia de Mario De Micheli sobre el tema de la exposición florentina y una proyección del documental del crítico de arte Diulio Morosini. La mañana tiene como protagonistas los alumnos de los institutos locales. La reunión de la mañana, titulada *Momentos de México*, está dedicada a los informes de los estudiantes de los institutos de la ciudad: los alumnos del Liceo científico hablan de “Aspectos morfológicos, geoquímicos y geofísicos del territorio mexicano; asentamientos y localizaciones; los alumnos del Istituto Tecnico Commerciale dan una “Visión general del ámbito socioeconómico de México a través de una muestra de la problemática de la Frontera Norte”; los alumnos del Liceo clásico se centran en “Historia, cultura, arte, sociedad en México”; y por último, los alumnos del Istituto d'Arte dan una charla sobre “Siqueiros entre la tradición mexicana y las vanguardias europeas”. Algunos de los alumnos también colaboran en el montaje de la exposición y se ponen a disposición de los visitantes, por la tarde, para dar explicaciones y realizar visitas guiadas.

Es interesante señalar, en primer lugar, la presencia de destacados críticos, expertos en la materia, como De Micheli y Morosini, así como la del pintor Quattrucci, que tiene la oportunidad de informar sobre su valiosa experiencia directa. Otro elemento importante es el multimedia, que permite la participación de un amplio público. Además del documental de Morosini, se proyectan durante todo el periodo de la exposición películas, diapositivas comentadas y cintas de vídeo, facilitadas por la secretaría del comité organizador, junto con una bibliografía comentada. El elemento más extraordinario, sin embargo, es la masiva adhesión de las escuelas de la ciudad – participan cuatro institutos, un número importante en una ciudad como Massa– que toman parte en la iniciativa tanto montando la exposición y realizando visitas guiadas, como profundizando en asuntos relacionados con la temática que luego retoman durante una de las jornadas de la iniciativa pública. Básicamente, si contamos a los estudiantes y sus familias, una buena parte de los ciudadanos de Massa están involucrados en el proyecto.

Además de las exposiciones didácticas-documentales, el punto culminante de las iniciativas colaterales a la exposición en Florencia es la conferencia sobre *Siqueiros en el Arte y la Cultura de América Latina*, que ya hemos presentado. La iniciativa pretende ofrecer una primera visión de la realidad cultural, social y política de México, despertar el interés por profundizar en la investigación y ampliar el debate desde el ámbito puramente artístico al del conocimiento en un sentido más amplio. Además, tiene el indudable valor de activar una fructífera relación de colaboración entre la administración pública y las instituciones culturales, entre las que se encuentran el Instituto de Arquitectura y el Instituto de Historia del Arte de la Facultad de Letras de la Universidad de Florencia, el Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Pisa y de Siena, por citar sólo algunas.

El objetivo de quienes promueven estas iniciativas y ponen en red a las distintas realidades implicadas es crear un vínculo entre la propuesta cultural, representada por la exposición de Siqueiros, y el territorio, con la idea de «utilizar la fuerza provocadora de la pintura de Siqueiros para hacer reflexionar y debatir sobre algunas cuestiones muy actuales,

como la función social del arte, la relación entre artista y mecenas, entre las obras de arte y el público». El objetivo se ha logrado. El gran éxito cultural y organizativo, la resonancia nacional e internacional del evento, la gran afluencia de público, pero también de grandes personalidades⁵¹¹, el enorme eco en la prensa⁵¹², lo confirman. No menos importante es la petición del alcalde de Roma, el gran crítico de arte Giulio Carlo Argan, de organizar la exposición de Siqueiros también en Roma. Una petición tan urgente que se hace por teléfono!

513

Esto no sólo llena de orgullo a los organizadores y responsables, sino que también justifica el enorme gasto de 125 millones de liras (estaban previstos 150 millones) realizado para la organización de la exposición. Sin duda, de hecho, la Toscana y Florencia se benefician de la iniciativa en términos de prestigio cultural y atractivo turístico, además de los efectos económicos inmediatos (unos 80.000 visitantes de otros lugares). La suma total invertida para la exposición incluye, entre otras cosas, algunas obras que permanecen como patrimonio de la ciudad y de la región, como las reconstrucciones de muy alta calidad de los dos murales de Siqueiros –*Retrato de la burguesía* y *Cuauhtémoc contra el mito*– que habían costado 20.000.000 de liras, que permanecerán en Toscana y se destinarán a instituciones culturales locales, junto con los dos calcos de las esculturas, parte integrante del segundo mural, que han sido donados a la región. Además, el gobierno mexicano ha decidido donar oficialmente un cuadro de Siqueiros para que se exponga en uno de los museos más prestigiosos del mundo, los Uffizi⁵¹⁴; del mismo modo, tres litografías tituladas *El Centauro de la Conquista*, *El Reposo*, *La Mujer del Mezcal*, ofrecidas a la ciudad de Florencia por Angélica Arenal, han sido donadas al Gabinete de Estampas de la Galería Uffizi.⁵¹⁵

Con estos gestos se fortalecen las relaciones de amistad entre la Región de Toscana, el Estado italiano y México, que se reforzaron aún más con la organización de la prometida

⁵¹¹ La exposición recibe la visita de diversas personalidades públicas, como el Presidente de la República, Leone, los Presidentes de la Cámara de Diputados y del Senado, Pietro Ingrao y Amilcare Fanfani, el Alcalde de Roma, el Alcalde de Nápoles y, en el caso de Turín, el Presidente del Consejo Regional del Piamonte. Además, hay delegaciones diplomáticas oficiales extranjeras de Varsovia, Sofía, Múnich, Moscú, París y Nancy, muchas de las cuales solicitan la exposición. Cf. “L'on. Pietro Ingrao, Presidente della Camera dei Deputati, visita la mostra di Siqueiros a Florencia”, *AGI*, 20 de noviembre de 1976. APFG, Florencia '76/sn. “Amintore Fanfani, Presidente del Senado, visita la mostra di Siqueiros a Florencia”, *AgI*, 13 de diciembre de 1976. APFG, Florencia '76/sn.

⁵¹² Sólo en la APFG hemos localizado y consultado unos 400 artículos de prensa italianos y extranjeros relacionados con la exposición de Siqueiros en Florencia. También en el Fondo Ada y Mario de Segrate hay numerosos recortes de periódicos con artículos relacionados con el evento. Una investigación posterior podría dedicarse a analizar el modo en que la prensa italiana y extranjera presenta la exposición para investigar la recepción del arte de Siqueiros en Italia.

⁵¹³ «Llamada telefónica de Roma de parte del Sindico de la Comune de esa ciudad Sr. Carlo Argan para solicitar por conducto de la Sra. Vera Carbonetti la exposición de Siqueiros en Roma. Parece hacer dicho que deseaba celebrarla en los edificios del Lacio, Roma», 1º de octubre del 1976. APFG, FLORENCIA 76/66.

⁵¹⁴ “Un quadro di Siqueiros regalato agli Uffizi alla fine dell'esposizione”, *l'Unità*, Roma, 26 de enero de 1977. En el mismo artículo, que precedió en quince días a la clausura de la exposición, se hablaba de un total de 130.000 visitantes.

⁵¹⁵ La noticia es reportada en Italia por *AgI* y en México por *Excélsior*. Cf. “Angélica Arenal dona tre litografie di Siqueiros agli Uffizi”, *AgI*, 17 de diciembre de 1976. APFG, Florencia '76/sn; “Angélica Arenal donó tres litografías de Siqueiros al Museo Uffizi de Florencia”, *Excélsior*, 19 de diciembre de 1976.

exposición de Arte Toscano en Ciudad de México a principios de 1978.⁵¹⁶ Es evidente, por tanto, la importancia atribuida a las exposiciones de arte, que adquieren un claro valor diplomático, en el contexto de las relaciones internacionales.

1.5.5 1976-1980: exposiciones, publicaciones, donaciones, despedidas

1.5.5.1 Las litografías de la colección De Micheli

En la Festa de l'Unità, fiesta periódica organizada por el Partido Comunista, en septiembre de 1976, en el parque del Castello Sforzesco de Milán, se presenta una exposición dedicada a las litografías de Siqueiros de la colección de De Micheli.⁵¹⁷ La exposición, que se inaugura el 3 de septiembre y permanece abierta hasta el 12 de septiembre, presentaba 19 litografías realizadas por el artista mexicano entre 1930 y 1970. También se imprime un pequeño catálogo que, además de las reproducciones de las litografías⁵¹⁸, contiene un ensayo de De Micheli y una breve nota en la que se explica que la exposición de grabados es el prólogo de la gran exposición de Florencia, ya programada, en la que se expondrán algunos de los grabados.⁵¹⁹

Sabemos que Siqueiros dedica la mayor parte de su actividad pictórica al diseño y realización de murales, así como a una serie de obras de caballete que en muchos casos servían de preparación para los murales o de reflexión sobre el mismo tema. Sin embargo, el interés de Siqueiros por experimentar con diferentes técnicas también lleva al artista a dedicarse al grabado, y en particular a la litografía, que considera una herramienta útil para la difusión del arte entre las masas, gracias a su replicabilidad, transportabilidad y bajo coste.

No tenemos información precisa sobre cómo llegan las litografías de Siqueiros a la colección De Micheli. Probablemente son un regalo del artista –durante uno de sus viajes a Italia– como muestra de estima y gratitud hacia el crítico milanés. En una de las litografías, *El árbol del Edén* (1967, 70x50 cm), encontramos una dedicatoria fechada el 21 de noviembre de 1967 que dice: «Para Mario De Micheli, padre madre y hermano de esta litografía». Gracias a nuestras reconstrucciones, sabemos que Siqueiros está en Milán en esos mismos días en compañía de De Micheli, que organiza la proyección del documental sobre la obra del maestro en el Circolo della Melagrana y le hace una larga entrevista que se publica posteriormente en *l'Unità* (cf. 1.4.5). En la entrevista, entre otras cosas, Siqueiros se refiere a la monografía que está preparando De Micheli y que podría ser uno de los motivos de la donación de las litografías, algunas de las cuales forman parte del aparato iconográfico del libro.⁵²⁰ Todo ello confirmaría la hipótesis del regalo de algunas de las litografías con motivo del viaje de Siqueiros en noviembre de 1967, al menos de las obras del periodo 1930-1967.

⁵¹⁶ No tenemos información precisa sobre la exposición, pero sí sabemos que algunos ejemplos de *affreschi staccati* de maestros toscanos se expondrán en 1978 en Ciudad de México.

⁵¹⁷ La colección de Micheli consta de un total de veintiuna litografías, entre las que se encuentra el frontispicio de *El árbol del Edén*, que incluye un breve texto firmado por Siqueiros, litografiado, para ilustrar el significado de la obra.

⁵¹⁸ *David Alfaro Siqueiros, obra gráfica*. Festival de l'Unità Parco Arena Castello, Milán, 3-12 de septiembre de 1976.

⁵¹⁹ Se incluyen en el catálogo *Desnudo femenino* (1930, 55x40 cm), *Retrato de Moisés Sáenz* (1933, 43x24 cm), *Bañista* (1931, 55x39 cm), llamada *Mujer India* en otras ocasiones.

⁵²⁰ *Desnudo femenino*, *El centauro de la conquista* (1947, 74x54 cm), *Nuestra imagen actual* (1945 o 1947, 25x30 cm), *Perro que gruñe* (1945, 34x24 cm).

Gracias a los estudios de Francesca Pensa⁵²¹, profesora de historia del arte, cuidadosa investigadora y comisaria de eventos expositivos, hemos podido investigar la naturaleza de la colección de litografías, que presentamos aquí brevemente. A continuación nos referiremos a las obras utilizando los títulos (traducidos del italiano) y las fechas que hemos identificado en el catálogo de la última exposición organizada sobre la colección De Micheli.⁵²² Sería útil verificar la exactitud de estos datos, pero la operación puede no ser sencilla, ya que, según el testimonio de Mónica Montes, no existe un catálogo completo de las obras de Siqueiros y, por lo tanto, sería necesaria una amplia investigación.

La colección de litografías de Siqueiros pertenecientes a De Micheli es muy variada y contiene obras realizadas en un amplio periodo de tiempo, entre 1930 y 1970, que muestran variaciones estilísticas y tratan diferentes temas. Algunas de las litografías están estrechamente relacionadas con la producción mural; son, de hecho, detalles de murales o reelaboraciones de partes de ellos. En algunos casos, cuando la fecha de la litografía es anterior a la del mural, se trata de una especie de estudio o boceto; en otros, cuando la fecha es posterior, la estampa constituye una oportunidad para reflexionar más sobre el tema, una variación expresiva del mismo tema llevada a cabo mediante el uso de un nuevo medio. Un medio que, entre otras cosas, frente a la complejidad ejecutiva de un mural que requiere una larga preparación, permite una inmediatez y una libertad inéditas para Siqueiros, que sólo podemos encontrar, quizás, en los bocetos o en parte de su producción de caballete.

Entre las litografías relacionadas con la producción de gran formato se encuentra la obra gráfica densa y gestual de 1947 titulada *El centauro de la conquista* (58x45 cm), que retoma la iconografía del cuadro *Cuauhtémoc contra el mito*, realizado por Siqueiros en 1944. Por el contrario, la litografía *Nuestra imagen actual*, fechada en 1945, presenta un estilo más simplificado en el que la imagen sólo se define mediante marcas negras sobre un fondo blanco. En este caso, la litografía precede a la más conocida pintura del mismo nombre de 1947 en el Museo de Arte Moderno de Ciudad del México, cuya iconografía se utilizará en el Polyforum donde *La Marcha de la Humanidad* culmina precisamente con una figura de medio cuerpo con un rostro indefinido y grandes manos estiradas hacia delante. El grabado *Las cabezas de Bilbao y Galvarino* (1942, 87x65 cm) también hace referencia directa a los murales, de hecho retoma un detalle del mural *Muerte al invasor* realizado en Chile durante el mismo periodo (1941-1942). Por último, podemos considerar la litografía *El moloso del invasor* (1945, 34x24), una especie de boceto del perro gruñón de *Cuauhtémoc redivivo: la tortura*, de 1951, conservada en el Museo del Palacio de Bellas Artes.

Los grabados de fecha temprana muestran todos un estilo similar, negros intensos, trazos finos y cercanos, formas plásticas y compuestas. La litografía más antigua de la colección está fechada en 1930 y representa un desnudo femenino recostado (45x58 cm) y,

⁵²¹ Cf. Pensa, F. (2019). *La realtà e il mito. Le litografie di David Alfaro Siqueiros nella collezione di Micheli*, Spazio Aref, Brescia, 28 settembre - 24 novembre 2019, Aref, 2019; Pensa, F. (2002). "Natura e Storia. Le litografie di David Alfaro Siqueiros". *Naturarte 2002*, percorsi artistici nel territorio lodigiano, 5ª edición, 11 de mayo - 21 de julio de 2002. Milán: Poliartes.

⁵²² Aquí nos referimos a las fechas contenidas en el catálogo impreso por Aref en 2019, pero hay que señalar que encontramos algunas discrepancias al comparar los datos con los de los textos de Siqueiros editados por De Micheli, la monografía de 1968 y el catálogo de la exposición florentina de 1976, ya citados.

junto con *Mujer india* (1931, 55x39 cm) –también llamada, no por casualidad, *La bagnate*⁵²³– son una expresión del periodo de formación de Siqueiros entre Italia y Francia. Pensa escribe:

En estos dos grabados parece transpirar un vínculo con el escenario europeo de los años 20 y 30, que había llevado a muchos artistas por el camino de la recuperación de formas y volúmenes tras el periodo vanguardista anterior a la Gran Guerra. Los dos desnudos de Siqueiros parecen hacerse eco de la solidez y el peso de ciertas figuras del retorno clásico de Picasso, pero también de las formas de ciertas imágenes sironianas de la segunda fase del Novecento italiano y de ciertas obras de artistas rusos de la misma fase, como aparece, por ejemplo, en los cuadros de un artista como Viacheslav Pakulin⁵²⁴: Si Siqueiros pudo realmente ver y estudiar la obra de estos autores o si expresó en las dos litografías esa misteriosa sintonía generada por la particular sensibilidad que a veces permite a artistas alejados entre sí sentir necesidades expresivas comunes en una misma etapa histórica, sigue siendo por ahora una pregunta sin respuesta.⁵²⁵

En la litografía de 1933, *Retrato de Moisés Sáenz (34x34)*, Siqueiros esboza los rasgos del intelectual mexicano (1888-1941) que, como subsecretario de la Secretaría de Educación de México, había dedicado su acción a mejorar y aumentar el sistema escolar, especialmente en las zonas rurales, donde la escolarización era un instrumento fundamental de integración. La condición del mundo rural está bien ilustrada por el grabado titulado *In cammino*, realizado en 1935, cuya iconografía es retomada en el cuadro sobre madera de 1936 *Bambina madre*, conservado en el Museo de Arte de Santa Barbara, en California (Estados Unidos). El retrato femenino que encontramos en *Cabeza de niña* de 1942, en cambio, está tomado de la obra de 1936 en piroxilina sobre masonita *Cabeza de mujer*, conservada en una colección privada.⁵²⁶

El grabado *El Árbol del Edén*, que ya hemos mencionado, el tema bíblico se transforma en una meditación existencial: «en una nota referida a esta obra, el artista afirma que Adán y Eva, retorcidos en la angustia sensual, forman parte del mismo árbol, en el que, de hecho, se asimilan las figuras de los dos progenitores, en una visión vitalista y a la vez inquietante que se convierte en una metáfora del origen del mundo y de la humanidad».⁵²⁷

Las ocho grandes litografías de 1970, de 59x103 cm, están dedicadas a la oda *Las alturas de Machu Picchu*, un texto poético que forma parte del *Canto General* de Pablo Neruda, el poema en el que el poeta chileno canta los lugares, las gentes, los mitos y las tradiciones de América Latina. Las gráficas de Siqueiros ofrecen una imagen de la naturaleza, rara vez protagonista en las obras del maestro, en sintonía con las palabras de Neruda, que proponen un viaje tanto físico como espiritual por las montañas peruanas. Lo que une la poesía y las obras es el tono visionario que transporta tanto al lector como al espectador a otra dimensión: la naturaleza se convierte en una representación simbólica de un estado de ánimo.

⁵²³ Identificamos este título, utilizado para referirse a la litografía que en otro lugar hemos identificado como *Mujer india*, en el catálogo de la exposición de Florencia.

⁵²⁴ *Il tempo delle illusioni - Arte russa degli anni Venti*. Catálogo de la exposición en el Palacio Ducal de Génova. Milán: edizioni Charta, 1995, imágenes 42, 43.

⁵²⁵ Pensa, F. (2019). *La realtà e il mito. Le lithographie di David Alfaro Siqueiros nella collezione de Micheli*, op. cit. p. 13.

⁵²⁶ Stein, P. (1994). *Siqueiros - His life and works*. Nueva York International Publishers.

⁵²⁷ Pensa, F. (2019), op. cit. p. 13. .

Al igual que Neruda narra el paisaje, transfigurándolo, Siqueiros retrata una naturaleza grandiosa, vital y sublime, poderosa y aterradora, pero al mismo tiempo fascinante, que se transforma en una narración simbólica. El paisaje natural «llega a contar la vida de un mundo majestuosamente primigenio, en el que la naturaleza puede adquirir la apariencia del territorio del alma, en una visión no sólo personal e individual, sino también, en sintonía con la obra de Neruda, colectiva y capaz de evocar la historia de un pueblo y de todos los pueblos de América Latina». ⁵²⁸ Desde el punto de vista estilístico, el artista abandona aquí, de alguna manera, la urgencia narrativa y didáctica, para dedicarse a una expresión más directa y gestual, que recuerda a los automatismos expresivos experimentados durante el taller de Nueva York en los años treinta.

La colaboración entre Siqueiros y Neruda no comienza, sin embargo, con motivo de la publicación del *Canto general*. De hecho, ambos mantienen una larga amistad ligada a razones primero políticas que artísticas: se encuentran en Buenos Aires en 1933, ambos participan en la guerra de España ⁵²⁹, Neruda apoya a Siqueiros con motivo del primer intento de asesinato de Trotsky. ⁵³⁰ La primera colaboración en *Canto general* se remonta a 1950, cuando Neruda, exiliado en México ⁵³¹, imprime su poema, ilustrado por Rivera –que crea una serie de imágenes referidas a la historia y los mitos de los mayas– y por Siqueiros que, para la contraportada, crea la imagen de un hombre que emerge de un magma indistinto con los brazos extendidos hacia el cielo, transmitiendo una idea de poder. ⁵³² La colaboración entre los dos intelectuales para el *Canto General* continua en la edición del poema publicada en Nueva York en 1968, ⁵³³ para la que Siqueiros realiza diez litografías, ocho de las cuales entran en la colección De Micheli. Gracias a los documentos que hemos localizado, sabemos que en mayo de 1967 un litógrafo que trabaja en el taller de Mourlot en París viaja a México para realizar las litografías de Siqueiros destinadas al libro de Neruda (cf. 1.4.6). ⁵³⁴ A finales de noviembre de ese mismo año, Siqueiros, recién salido de Italia, viaja a París para firmar las litografías del *Canto General* (Cf. 1.4.5). ⁵³⁵ Algunas de estas litografías son enviadas a De Micheli por el editor francés en

⁵²⁸ Pensa, F. (2019), op. cit. p. 13.

⁵²⁹ Siqueiros como luchador en las filas de los republicanos y Neruda, cónsul en París, como promotor al final del conflicto de la expatriación de 2500 exiliados españoles.

⁵³⁰ En 1940, cuando el pintor se vio obligado a exiliarse por el ataque armado a la casa de Trotsky del que se le acusaba, Neruda, que era cónsul en México, consiguió un visado para que el artista, detenido tras meses de fuga, se refugiara en Chile: la operación le costó a Neruda la suspensión de su cargo por no haber advertido al gobierno chileno de la iniciativa tomada en favor de su amigo. En el vease: Borri, C. (2010). “Arte e popolo. I murali di David Alfaro Siqueiros (1896-1974) e di Roberto S. Matta (1911-2002) in Cile”. *Confluenze - Rivista di studi iberoamericani*, diciembre de 2010, p. 165.

⁵³¹ En 1948, el poeta abandonó su patria, después de que el gobierno de Gabriel Gonzalo Videla ilegalizara el Partido Comunista. El exilio le llevó a México en 1950.

⁵³² Neruda, P. (1950). *Canto general*. Talleres Gráficos de la Nación, Ciudad de México, 1950.

⁵³³ *Paolo Neruda. Canto general*, traducido por Ben Bellit con litografías originales de David Alfaro Siqueiros, Nueva York: Racolin Press, 1968.

⁵³⁴ Carta de Ruth Solís a Carlo Quattrucci, Cuernavaca, 2 de junio de 1967. Documento manuscrito, 4 fojas. *Archivos Quattrucci*.

⁵³⁵ De Micheli, M. (1967). “Intervista con Siqueiros all’Unità. Una pittura ininterrotta dal Messico all’Italia”. *l’Unità*, 30 de noviembre de 1967, p. 10.

la primavera de 1970 para ser expuestas en Roma y Milán. Probablemente, la adquisición por parte de De Micheli del grupo de litografías sobre Machu Picchu que formaría parte de su colección puede atribuirse a este envío.⁵³⁶

Entre las obras de la colección De Micheli, hay una que se distingue de las demás por ser en color. Se titula *Fantasia desde la cárcel*, y fue regalada a De Micheli por Angélica, como demuestra la dedicatoria fechada el 13 de mayo de 1976. La litografía de 1973⁵³⁷ pertenece a una serie de grabados de la última fase de la carrera de Siqueiros y muestra una figura femenina, envuelta en paños, y plasmada en una pose dinámica que recuerda a la *Ménade danzante*, una escultura griega del periodo helenístico atribuida a Skopas y que data del año 330 a.C.

Las litografías de la colección De Micheli siguen viajando después de la exposición de 1976. Se exponen, acompañadas del mismo catálogo, en febrero de 1977 en la Casa de la Cultura de Livorno⁵³⁸ y más tarde, en 1978, junto con esculturas de Agostino Pisani, en la Galleria Radice de Lissone, de nuevo bajo la dirección de De Micheli.⁵³⁹ Pero no se quedan ahí. Incluso en el nuevo milenio, se han organizado varias exposiciones para presentar las litografías de Siqueiros: en 2001 en el Museo comunale d'Arte Moderna e dell'Informazione de Senigallia y en el *Spazio Hajech* del Liceo artistico di Brera en Milán⁵⁴⁰; en 2002, en el marco del evento *Naturarte* en el Archivio Storico de Lodi⁵⁴¹; y, por último, en el *Spazio Aref* de Brescia, entre el 28 de septiembre y el 24 de noviembre de 2019, que también imprime un excelente catálogo con un texto de Francesca Pensa⁵⁴² y contribuciones de Gioxe de Micheli y Roberto Ferrari. Entre otras cosas, durante el periodo de la exposición, tenemos la oportunidad de aportar nuestra contribución con una charla sobre las relaciones entre el muralismo mexicano e Italia.

En conclusión, hay que señalar que las obras de la colección forman parte del Fondo Ada y Mario De Micheli y actualmente son conservadas por Gioxe en la casa familiar.

⁵³⁶ Carta de Angélica Arenal de Siqueiros a Carlo Quattrucci, México D.F., 18 de marzo de 1970. Documento mecanografiado en hoja membretada "Sala de Arte Público", 1 foja. *Archivo Quattrucci*.

Sin embargo, en la carta de Angélica habla de 5 litografías, mientras que hay 8 obras de esta serie pertenecientes a De Micheli. Permaneciendo en el terreno de la hipótesis, podemos suponer que el editor envió realmente las 8 litografías que ahora se encuentran en la colección del crítico milanés.

⁵³⁷ <https://www.leslielevy.com/lim>, Leslei Levi Fine Art, Scottsdale, Arizona (EEUU).

⁵³⁸ *David Alfaro Siqueiros, obra gráfica*, Comune di Livorno, Arci Casa della Cultura, 8-27 de febrero de 1977. Pensa, F. (2019, p. 9) menciona otra exposición de obra gráfica organizada en la Casa de la Cultura de Livorno en 1977, titulada *Cuatro presencias del arte latinoamericano contemporáneo*. Queda por saber si se trata de la misma exposición o de dos exposiciones diferentes.

⁵³⁹ *David Alfaro Siqueiros obra gráfica Agostino Pisani esculturas*. Catálogo de la exposición en la Galleria Radice, Lissone, 1978.

⁵⁴⁰ *D. A. Siqueiros. Obras gráficas de la colección de Mario De Micheli*. Catálogo de la exposición en Senigallia y Milán, 2001.

⁵⁴¹ *Naturarte 2002*, itinerarios artísticos en la zona de Lodi, 5ª edición, 11 de mayo - 21 de julio de 2002. Poliartes, Milán, 2002.

⁵⁴² De Micheli, D., Ferrari, R., Pensa, P. (2019). *La realtà e il mito. Las litografías de David Alfaro Siqueiros en la colección de Micheli*. Spazio Aref, Brescia, 28 de septiembre-24 de noviembre de 2019. Brescia: Aref.



Fig. 74, 75, 76 *In cammino*, 1935, litografía, cm 87 x 65; *Eroe contadino*, 1946, litografía, cm 34 x 24; *Per Le alture del Macchu Picchu*, 1970, litografía, cm 59x103. Colección De Micheli.

1.5.5.2 Un cuadro de Siqueiros donado al Museo de los Uffizi, el último adiós, los proyectos más allá de la muerte

En junio de 1980, un cuadro de Siqueiros es donado por el gobierno mexicano a la Regione Toscana.⁵⁴³ Se trata de un autorretrato de 1961 (acrílico sobre masonita, 80x60 cm) que había sido expuesto con motivo de la exposición florentina de 1976 y que la Presidenta de la región, Loretta Montemaggi, dona a su vez a la Galería de los Uffizi para que pudiera ser expuesto y disfrutado por el público. El cuadro enriquece la famosa colección de autorretratos del museo florentino, recordando el mutuo y fructífero intercambio cultural entre Toscana y México. La donación es, de hecho, la culminación de una serie de iniciativas fruto de la colaboración entre ambos territorios: la exposición de obras de Siqueiros en Florencia, la exposición de *affreschi staccati* de maestros toscanos en Ciudad de México y la exposición de Posada en Prato. Colaboración que continuará con nuevas iniciativas, ya en proyecto, como la exposición de Orozco, prevista en Florencia, pero que se organizará en Siena en 1981.

Las exposiciones de arte, recuerda la presidenta Montemaggi, «ha constituido una fructífera oportunidad para el estudio, la profundización y el debate sobre la historia del arte y la cultura de los dos países. Este mejor entendimiento recíproco ha contribuido a crear y reforzar los lazos de amistad, cordialidad y paz entre las poblaciones italiana y mexicana». Además, el intercambio cultural también desencadena iniciativas en el plano económico y turístico, como los nuevos contactos establecidos en el ámbito de la industria textil, en el sector de los viveros y balnearios y de las empresas artesanales.

La ceremonia de donación del cuadro de Siqueiros es, de hecho, un momento institucional importante que cuenta con la presencia de altos funcionarios, ministros y diplomáticos.⁵⁴⁴ Al final de la ceremonia, hay un intercambio de regalos y reconocimientos que ratifica el clima positivo de confianza y el deseo de colaboración entre Italia y México.⁵⁴⁵

La presencia de Angélica en la ceremonia no se menciona en los artículos, pero gracias a una serie de fotografías, que hemos encontrado en el archivo de Ada y Mario De Micheli en la Universidad de Bérgamo, podemos plantear la hipótesis de que Angélica participa en la iniciativa o, al menos, viaja a Italia en aquel periodo. Las fotografías, en color, la muestran en una comida institucional en un entorno que suponemos podría ser la embajada de México en Roma –por la presencia de mobiliario tradicional y un mapa de México– en compañía de varias personas, a las que no reconocemos, pero sí a Mario De Micheli. Una de las fotos los muestra

⁵⁴³ Cf. “Un autoritratto. Quadro di Siqueiros arricchirà gli Uffizi”, *l'Unità*, 4 de junio de 1980, p. 10.

⁵⁴⁴ Están presentes, junto con todas las autoridades regionales, el representante del Gobierno italiano, el Subsecretario de Bienes Culturales, Rolando Picchioni, y el Prof. Luciano Berti, Director de los Uffizi y Superintendente del Patrimonio Artístico e Histórico de Florencia, que hace los honores. La delegación mexicana está encabezada por el Secretario de Relaciones Exteriores del Gobierno de México, Jorge Castañeda y Álvarez de la Rosa, e integrada por el Director del Instituto Nacional de Bellas Artes de México, Juan José Bremer, el Director del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, Fernando Gamboa, el Director General de Asuntos Culturales de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México, Rafel Tovar y de Teresa, y el Embajador de México en Italia, Villanueva.

⁵⁴⁵ Castañeda, otorga a Montemaggi y al Prof. Luciano Berti, la más alta distinción pública de México, la Orden del Águila Azteca, en reconocimiento a su intervención para hacer posible la presentación de las dos grandes exposiciones de arte celebradas en Florencia y Ciudad de México, respectivamente. El Subsecretario Picchioni, en nombre del Gobierno italiano, también concede una medalla al mérito a Bremer, Gamboa y Villanueva. Montemaggi, a su vez, entrega una medalla de recuerdo al director mexicano Tovar y de Teresa. Cf. “Ora agli «Uffizi» è arrivato anche l'autoritratto di David Siqueiros. Donato dalla Regione Toscana che lo aveva avuto in omaggio dal governo del Messico”. *l'Unità*, 21 de junio de 1980, p. 11.

juntos, ojo a ojo, en un afectuoso abrazo, señal de un fuerte vínculo que no se ha disuelto. Será la última vez que ambos se encuentren.

También dentro del Fondo De Micheli, hemos identificado una carta fechada el 8 de septiembre de 1990 de Adriana Siqueiros, hija del matrimonio mexicano, quien contacta al crítico para ponerlo al día sobre la situación del legado artístico de Siqueiros e invitarlo a formar parte del Consejo Honorífico de la nueva Fundación David Alfaro Siqueiros, A.C., que ella dirige.

Angélica había muerto el año anterior, el 7 de marzo de 1989. Adriana se lo cuenta con tristeza a su amigo y destaca la importancia de mantener una relación estrecha, «sobre todo por los muchos planes que tenemos para la Fundación en el futuro». La muerte de Angélica ha dejado una gran responsabilidad sobre los hombros de su hija, pero Adriana intenta sacar lo mejor de ella. A través de la Fundación que preside, está activando y promoviendo una serie de actividades, entre las que se encuentra la creación de un Centro de investigaciones artísticas sobre el muralismo en Cuernavaca, en la sede del taller, una especie de centro de formación sobre el arte mural, tanto desde el punto de vista teórico como técnico, para estudiantes nacionales e internacionales.⁵⁴⁶ De esta manera, busca concretar el proyecto de Siqueiros más allá del tiempo: seguir impactando en la sociedad a través de su arte, formando a jóvenes que puedan así contribuir a construir un mundo mejor.

La petición de Adriana de implicar a De Micheli, junto a otras eminentes personalidades, en las actividades de la Fundación dice mucho de la calidad de la relación entre el crítico milanés y la familia Siqueiros, y reitera la importancia del vínculo con Italia para el arte del maestro y para la difusión de su mensaje.

Artículos monográficos, exposiciones prestigiosas, grandes y pequeñas manifestaciones culturales; en los años 60, 70 y 80, Mario De Micheli luchó con determinación para dar a conocer en Italia una experiencia y una epopeya artística en cierto modo única en la historia del arte mundial del siglo XX. Salvo raras excepciones, mi padre libró esta batalla cultural en solitario, ante la indiferencia de la crítica oficial y del mundo académico, y además sin el apoyo del mercado. En cambio, contó con el apoyo de sus amigos pintores y escultores, de sus alumnos del Politécnico de Milán, de poetas, de etnomusicólogos, de exiliados y perseguidos políticos, primero españoles y luego chilenos, y de intelectuales democráticos. Y además, aquella fue una época de grandes pasiones culturales, de fuerte idealidad. La temporada, a pesar de todo, del sueño de un mundo más justo. Por si acaso alguna vez lo habíamos olvidado, por decepción o por cansancio, David Alfaro Siqueiros, al igual que sus extraordinarias obras, está aquí para recordárnoslo.⁵⁴⁷ Gioxe De Micheli (2019)

⁵⁴⁶ A la muerte de Siqueiros, según su testamento, se creó un fideicomiso dirigido por Angélica e integrado por Adriana Siqueiros (hija de Angélica), Sofía Bassi, Luis Suárez, Jorge Díaz Serrano, Alberto Híjar y Felipe Lacouture para la gestión de la Sala de Arte Público y La Tallera, junto con sus colecciones de obra y acervos. Por lo que sabemos del sitio web de SAPS-LT (<https://saps-latallera.org/saps/historia>) al disolver el fideicomiso, con la muerte de Angélica, la Sala de Arte y La Tallera, junto con sus colecciones de obra y acervos, se integraron al Instituto Nacional de Bellas Artes que desde entonces se encarga de custodiarlo. No tenemos información precisa sobre el periodo de su gestión por parte de Adriana, ni del nacimiento de la Fundación.

⁵⁴⁷ El texto de Gioxe De Micheli está extraído del catálogo *Realidad y Mito. Las litografías de David Alfaro Siqueiros en la Colección de Micheli*, op. cit. p. 5.



Fig. 77, 78, 79 Encuentro entre Angélica Arenal de Siqueiros y Mario de Micheli durante un almuerzo oficial en un lugar institucional, años setenta. Fondo Ada e Mario De Micheli, Università di Bergamo.

Parte 2 - El muralismo político italiano desde la posguerra hasta los años de la protesta: experiencias de arte público e influencia mexicana

Introducción parte 2

El arte mural público tiene por sí mismo una enorme importancia, se remonta a los grandes periodos de la pintura italiana en particular, que era toda ella pintura pública, es decir, popular, desde los primitivos hasta el siglo XVII; se hacía en los lugares donde se reunía el pueblo: iglesias, ayuntamientos, tribunales, donde entraba todo el mundo. Precisamente, al convertirse la burguesía en la clase dominante, nació la pintura particular, individual, que entraba en las casas y ya no salía, que sólo era disfrutada por los propietarios y apartada del uso general. Ahora bien, a pesar de los grandes intentos modernos, como la pintura mexicana, sigue faltando un impulso en esta dirección en el mundo. [...] Ahora, la vuelta a la gran pintura mural, no sólo en términos de tamaño, es diría yo, una necesidad coherente con el movimiento popular triunfante. El movimiento socialista-comunista debe tener una pintura que corresponda a sus características de nueva estructura y nuevo lenguaje: la pintura mural. El hecho de empezar a hacerlo es en sí mismo una acción política, [...] un elemento de lucha efectiva, no propagandística, para conseguir unos fines también artísticos, no sólo externos al arte, sino internos a él, a su propio hacer. [...] Por eso estoy muy a favor de estas realizaciones de arte público.⁵⁴⁸

La larga cita que hemos decidido utilizar para introducir la Parte 2 de esta tesis está tomada de un discurso de Carlo Levi (Turín, 29 de noviembre de 1902 - Roma, 4 de enero de 1975), escritor, pintor e intelectual que participa en el diálogo sobre el papel social del arte en la Italia de la posguerra hasta los años setenta. En su breve texto, describe el arte mural como un lenguaje público y popular que ha atravesado los siglos y espera su regreso como instrumento de acción política y al mismo tiempo como forma de renovación dentro del sistema artístico. La reflexión de Levi se remonta a 1974, por lo que se sitúa en un momento de efectivo renacimiento del arte mural con una fuerte vocación política y social que encuentra espacio en los lugares públicos gracias al encargo de partidos, instituciones y administraciones locales. Los gérmenes de este renacimiento se encuentran ya en los años treinta, durante el fascismo, cuando surge en Italia una reflexión sobre el valor del arte público y se reanuda la producción de pinturas murales, sobre todo con fines propagandísticos. Los estímulos creados por este renacimiento inicial serían reelaborados y cambiados de signo en la posguerra, cuando algunos artistas, buscando una fórmula para hacer un arte que conversara con el público popular y contara su historia, identifican los murales y el lenguaje realista como el instrumento más adecuado para su propósito. Ya en esta primera etapa, el muralismo mexicano es invocado como el padre fundador ideal de todo el arte mural político, aunque se sabe muy poco de él en Italia (cf. 2.1). Los ejemplos de muralismo en la Italia de la posguerra no son muchos, pero son

⁵⁴⁸ Carlo Levi, "Dialogo tra Carlo Levi ed Ettore De Conciliis davanti al murale dedicato a Di Vittorio, nel Centro di Arte Pubblica Popolare di Fiano Romano, ottobre 1974. *Basilicata*, n. 5-6, 1975. Reeditado en *I murali del Centro di Arte Pubblica Popolare*, Lerici, Cosenza, 1977, p. 141

muy significativos porque responden, en algunos casos, a encargos populares e interpretan los temas más candentes del momento: la Resistencia y la reconstrucción.

Sin embargo, el gran activismo de los primeros años de la posguerra pronto se desvanece, al igual que la reflexión sobre la función social del arte y la búsqueda de un lenguaje altamente comunicativo. Es entonces, en las décadas de 1960 y 1970, coincidiendo con las protestas de trabajadores y estudiantes y el nacimiento de un movimiento internacional por la paz, la igualdad y el acceso a los derechos, cuando se reaviva el interés por el mural como arte público y popular. Uno de los pocos teóricos que ha reflexionado sobre el fenómeno en estos años es Enrico Crispolti que, en varios textos⁵⁴⁹, propone una reflexión sobre los nuevos lenguajes que afectan al entorno y al contexto social y formula, en relación con la producción mural política italiana, la definición del *muralismo activo contemporáneo*. Además, según el análisis de Crispolti –que luego verificaremos y confirmaremos– este fenómeno italiano se asemeja al muralismo mexicano, que es un modelo esencial, al menos teórico. Dentro de su reflexión, el crítico –que en todo caso sólo tiene en cuenta algunas de las experiencias que hemos identificado– propone una distinción entre muralismo planificado y extemporáneo que resulta de gran utilidad para sistematizar el fenómeno y nos ha permitido orientarnos en la selección de obras y autores que proponemos a continuación. Son varias las ocasiones en las que artistas militantes y no artistas deciden dar voz a los muros de los lugares públicos para expresar sus necesidades o su disconformidad: desde la población sarda que lucha contra la injusticia, hasta los *indiani metropolitani* de Bolonia o Turín, pasando por los colectivos políticos de Milán y Roma. En otros casos, sin embargo, los pintores experimentados pintan en paredes públicas gracias a encargos específicos de pequeñas y grandes instituciones, como administraciones locales, escuelas, partidos, casas de la gente, comités de vecinos.

Hemos optado por considerar únicamente las obras planificadas –es decir, creadas por artistas profesionales a partir de un encargo preciso– por diversas razones, tanto de carácter práctico como teórico. Por un lado, la ejecución por manos de pintores experimentados ha garantizado, en la mayoría de los casos, una calidad técnico-material que ha permitido a los murales resistir al tiempo y a los agentes atmosféricos y, por tanto, llegar hasta nosotros, aunque con distintos grados de conservación; por otro, una calidad estética que ha impedido que sean borrados o sustituidos, por ser considerados o asimilados a una obra de arte. La misma calidad estética que, entre otras cosas, nos ha dado la oportunidad de hacer una comparación en igualdad de condiciones entre la producción italiana y la mexicana. Además, los artistas muralistas italianos son, por condiciones objetivas, más conocedores de la historia del arte y de los fenómenos paralelos o pasados y, por lo tanto, es más probable que estén familiarizados con las obras mexicanas a las que se refieren de manera más o menos explícita; mientras que los muralistas no artistas o los artistas populares o los colectivos que hacen “muralismo de asalto”, muralismo extemporáneo, tienen más difícil acceso al conocimiento del muralismo mexicano o, más sencillamente, no tienen ninguna razón o deseo de referirse a un modelo histórico de referencia. De hecho, mientras que el muralismo planificado, incluso cuando tiene un valor socio-político, quiere construir una tradición, hacer escuela, entrar en la Historia del Arte; en cambio, el muralismo extemporáneo vive en el *hic et nunc*, es igualmente reivindicativo, pero más espontáneo y voluntariamente temporal. En conclusión, partiendo del

⁵⁴⁹ Cf. Crispolti, E. (1982). *Centro arte pubblica popolare. Ettore De Conciliis: opere sperimentali e di gruppo (1963-81)*. Subiaco: ITER Edizioni; Crispolti, E. (1977). *Arti visive e partecipazione sociale: da Volterra 73 alla Biennale 1976*. Bari : De Donato; Crispolti, E. (1994), “Opera ambiente” e “Arte nel sociale”. *La pittura in Italia. Il Novecento/3. Le ultime ricerche*. Milán: Electa.

hecho de que nuestra investigación se centra en la presencia, difusión y reelaboración del muralismo mexicano posrevolucionario en Italia, tiene sentido considerar aquellas obras, posiblemente aún existentes, que tienen en cuenta los murales mexicanos y son comparables con ellos.

Como hemos dicho, si en los años cincuenta se miraba al muralismo mexicano, todavía poco conocido, como modelo ideal e inspiración, en los años sesenta y sobre todo en los setenta, éste se convierte en una verdadera escuela para los italianos, una tradición a la que referirse, una experiencia sobre la que reflexionar, un ejemplo que practicar. El conocimiento del arte mexicano se extendió gracias a publicaciones, artículos y exposiciones, y muchos artistas del ámbito realista-figurativo, o en todo caso orientados a hacer un arte comprometido con una función social precisa, deciden fijarse en los mexicanos tanto por sus opciones técnicas como por las estilísticas e iconográficas, cada uno a su manera. Las obras, autores y experiencias que se presentan a continuación, más o menos homogéneas, constituyen una selección de un panorama más amplio, aún no historizado ni sistematizado. Como ya hemos aclarado, la elección ha recaído, sobre todo, en aquellas obras que, por razones históricas, contextuales o expresivas, toman como ejemplo la experiencia mexicana, aunque haya diferencias objetivas.

La distancia cronológica y contextual también determina necesariamente un tipo de encargo, un destino, una calidad y una voluntad comunicativa diferentes. Por otra parte, mientras que el muralismo mexicano se convierte en una parte decidida de la identidad cultural del país, en Italia el muralismo político de los años treinta es condenado al ostracismo y hoy en día está esencialmente olvidado porque los que han escrito la historia del arte de este periodo están del lado de los vencedores.⁵⁵⁰ En la Italia de los años cincuenta y luego en las décadas siguientes, las expresiones artísticas alejadas del realismo y del compromiso civil son en su mayoría establecidas y apoyadas por críticos, galerías y revistas. Así, muchas de las experiencias vinculadas a la cultura de izquierdas, promovidas por el PCI, los colectivos políticos y el mundo asociativo, son tachadas de didácticas y propagandísticas, y excluidas dramáticamente del relato histórico, con la excepción de algunas producciones de los años setenta. Centrándonos en el análisis del muralismo político, nuestra investigación pretende, por tanto, contribuir a un necesario redescubrimiento y rehabilitación de un panorama artístico ciertamente rico, múltiple y de gran interés por ser capaz de narrar la historia de una parte importante del país.

Para llevar a cabo esta investigación, nos enfrentamos por tanto a un vacío teórico y a la ausencia de una literatura sistematizada. Tuvimos la oportunidad de consultar publicaciones, textos y artículos, sobre algunos de los autores que decidimos tratar, pero en muchos casos hablaban poco o nada de su producción mural. Ciertamente, la recopilación de la bibliografía existente es útil, pero no suficiente. Hemos suplido estas carencias visitando los lugares en los que aún están presentes los murales –en un estado de conservación tal que permita apreciarlos– que hemos fotografiado para crear un aparato iconográfico; identificando fuentes directas y realizando entrevistas con los artistas aún vivos y sus familiares; consultando materiales en archivos institucionales y públicos o privados, como cartas, dibujos, bocetos, manuscritos, declaraciones, etc. La multiplicidad de fuentes, no siempre homogéneas, ha provocado algunas

⁵⁵⁰ Cf. Ferrario, R. (2018). *Reina de los cuadros: vida y pasiones de Palma Bucarelli*, op. cit.; Margozzi, M. (ed.) (2009). *Palma Bucarelli: el museo como vanguardia*, op. cit.; Negri, A. (1994). *Realismo: de los años 30 a los 80*, op. cit.; Nigro Covre, J., Mitrano, I. (2011). *Arte contemporáneo: entre el abstraccionismo y el realismo: 1918-1956*, op. cit.; Poli, F. (1995). *Las nuevas tendencias del arte: investigaciones internacionales desde 1945 hasta hoy*, op. cit.; Zambianchi, C. (2011). *Arte contemporáneo: del expresionismo abstracto al arte pop*, op. cit.; Zevi, A. (2006). *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*, op. cit.

discrepancias entre las partes dedicadas a los distintos artistas y sus obras; pero hemos preferido dar cuenta de la mayor parte de la información recuperada en beneficio de futuros estudios sobre el tema.

En particular, consultamos el Archivo de la Fundación Aldo Borgonzoni, comisariado por el hijo del artista, Gianbattista Borgonzoni, que nos concedió una larga entrevista; hablamos con Daniela Bellotti, biógrafa de Borgonzoni; visitamos los murales de Medicina acompañados por el presidente del Consejo Municipal, Enrico Caprara, y tuvimos acceso a numerosos textos del autor gracias a la disponibilidad de Gloria Malavasi, responsable de la Biblioteca Pública de Medicina. Además, realizamos una investigación en el CSAC, Centro Studi e Archivio della Comunicazione, centro de investigación de la Universidad de Parma fundado por el profesor Arturo Carlo Quintavalle en 1968, que conserva varias obras y documentos relacionados con la figura de Borgonzoni.

En cuanto a Aligi Sassu, para investigar su producción mural, viajamos a Cerdeña e investigamos sus obras allí; realizamos entrevistas con expertos; visitamos el Museo Aligi Sassu de Thiesi guiados por Stefano Ruiu; y consultamos los textos de la Biblioteca Universitaria de Cagliari. La obra de Pizzinato en Parma ha sido analizada en directo gracias a la orientación de Gabriele Agnetti, coordinador del Laboratorio Abierto del Ayuntamiento de Parma, que nos puso en contacto con expertos y nos ha facilitado información y referencias bibliográficas. Sobre el tema de Carlo Levi, además de ir a Lucania, al Museo Nacional de Arte Moderno en el Palazzo Lanfranchi de Matera, donde se conserva la obra *Lucania '61*, tuvimos acceso a la bibliografía relacionada con el cuadro en la Biblioteca de la Fondazione Turín Musei y en la biblioteca de la Accademia Albertina de Turín.

Para reconstruir la historia del Centro de Arte Público Popular de Fiano Romano y de sus protagonistas, tuvimos la oportunidad de conocer y entrevistar a Ettore De Conciliis, que sigue en activo, en más de una ocasión; y de hablar con los herederos de Rocco Falciano, su hijo Marco y su esposa Marcella Colucci, que nos han dado acceso al archivo familiar repleto de recortes de periódico, textos autógrafos, dibujos y bocetos. Un punto culminante de nuestra investigación ha sido la visita directa a los murales creados por De Conciliis y Falciano, con la colaboración de otros artistas: el *Mural de la Paz* en la iglesia de San Francesco en Avellino, donde conocimos a Don Luigi Di Blasi, experto en la pintura, que ha sido entrevistado para nosotros por la historiadora del arte Laura Scognamiglio; las pinturas del Centro Borgo di Dio en Trappeto, analizadas gracias a la orientación de los hijos de Danilo Dolci, Amico y Cielo; mientras que las de Cadelbosco di Sopra gracias a la actual directora del instituto escolar donde se conservan, la profesora Lucia Gargiulo; por último, el mural de Fiano, todavía presente en una de las plazas de la ciudad.

En Cerdeña, además de cartografiar y estudiar las obras de Sassu, fuimos a San Sperate y Orgosolo para encontrar las huellas de las experiencias más significativas del muralismo sardo; realizamos varias entrevistas con expertos, como Giulia Pilloni, y con artistas, entre ellos Angelo Pilloni, el protagonista de la historia. Para reconstruir la historia de Aurelio C, nos pusimos en contacto con el hijo del artista, Rosso, que se ocupa del Archivo dedicado al pintor, y fuimos a los lugares donde se conservan los cuadros. En Alessandria, Lia Lenti, historiadora del arte y testigo de las actividades de la Casa del Popolo en Valenza Po, y Margherita Bassini, directora de la Fondazione Luigi Longo, nos han mostrado *La vía italiana al socialismo* en la sede de la Fundación, *Cargo 21*, y nos han concedido una larga entrevista; Mientras estábamos en Módena, pudimos ver la obra de Aurelio C en la sede de la CGIL, gracias al apoyo de Giorgio Benincasa, secretario de la CGIL en Carpi, que nos puso en contacto con Antonio

Casarini, trabajador de la fábrica Lugli Carrelli Elevatori y protagonista de la creación del mural.

Esto nos ha permitido reconstruir, en la medida de lo posible, los acontecimientos y el análisis de esta producción artística para contribuir a escribir la Historia del muralismo político italiano de la segunda mitad del siglo XX.

Parte 2, Capítulo 1 - Los programas de pintura mural de posguerra (1948-1958): la memoria de la Resistencia y la reconstrucción

2.1.1 El renacer del arte mural en Italia tras la Segunda Guerra Mundial y la derrota del fascismo

2.1.1.1 Las premisas

La tradición del arte mural en Italia es milenaria. El uso de la pintura en las paredes con una finalidad que va más allá de la mera decoración, para contar, representar, promover y emocionar, atraviesa los siglos y caracteriza diferentes contextos y épocas. En la Roma antigua ya se realizaban pinturas murales, así como sucesivamente en la Edad Media, con una clara finalidad didáctica e ilustrativa; en el Renacimiento, y después en el siglo diecisiete y hasta el dieciocho, eran frecuentes en los interiores de mansiones señoriales, en las iglesias o en las fachadas, no sólo como decoración, sino también como poderosa forma de comunicación hacia los súbditos y los feligreses. Entre los siglos XIX y XX, la producción de pinturas murales se vuelve más esporádica, aunque sigue siendo una actividad relacionada con eventos o momentos históricos específicos.⁵⁵¹

Por ejemplo, en la década de 1930, durante la época fascista, cuando se genera una reflexión sobre la relación entre el arte, el estado y la sociedad, se realizan grandes pinturas con una función propagandística, con el fin de difundir las mitologías propiciadas por el régimen y construir una nueva narrativa identitaria del pueblo italiano.⁵⁵² Estos murales, más allá de la distancia física y política, encuentran algunos puntos de conexión con la experiencia mexicana posrevolucionaria⁵⁵³, como se desprende del *Manifiesto de la pintura mural* escrito por Mario Sironi en 1933 que «rifle sul valore sociale della pittura mural y su destinazione popular».⁵⁵⁴ El retorno del arte mural va acompañado de un debate sobre la superación de la pintura de caballete, sobre la utilización del mural como género autónomo –ya no como mera

⁵⁵¹ Cf. Bignami, S. (2000). “Public Art”, en Antonello Negri (ed.), *Arte e artisti nella modernità*, Milán: Jaca Book, 2000.

⁵⁵² Cf. Haskell, F. (1978). *L'arte e il linguaggio della politica*. Florencia, Spes ; Ginex, G. (1999). “Il dibattito critico e istituzionale sul muralismo in Italia”. A.A.V.V., *Muri ai pittori: pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*. Catálogo de la exposición (Milán, 16 de octubre de 1999 - 3 de enero de 2000). Milán: Mazzotta.

⁵⁵³ Marescalchi, P. (1982). “The Problem of Muralism in the Early 20th Century”. *Journal of Aesthetics*, 18 de junio de 1982.

⁵⁵⁴ El *Manifiesto de la Pintura Mural*, escrito por Mario Sironi con las suscripciones de Campigli, Carrà y Funi, es publicado en diciembre de 1933 en la revista *La Colonna*. Cf. Mario Sironi, “Pittura murale”, 1932, en Barocchi, P. *Storia moderna dell'arte in Italia, III*, Turín 1990, p. 132; Janulardo, E. (2018). “Sironi, il Novecento, la pittura murale”, *Parol - Quaderni d'arte e d'epistemologia*, febrero 2018.

decoración de la arquitectura—, sobre su destino y eficacia ideológico-política, así como sobre su calidad estética específica.⁵⁵⁵ En este debate participan Marcello Piacentini, Mario Sironi y Gino Severini que, además de realizar pinturas murales, escribe *Pittura murale. Sua estetica e suoi mezzi*, publicado en 1936. Las intervenciones significativas de estos años son: las pruebas realizadas con motivo de la 5ª Trienal de Milán, inaugurada en mayo de 1933, por Massimo Campigli, Carlo Carrà, Felice Casorati, Giorgio De Chirico y Achille Funi, Corrado Cagli y otros, coordinados por Mario Sironi⁵⁵⁶; y, por el propio Sironi, el gran fresco pintado en el Aula Magna de la Universidad La Sapienza de Roma titulado *L'Italia fra le Arti e le Scienze*,⁵⁵⁷ realizado en 1935 con motivo de la inauguración de la Ciudad Universitaria.

En los mismos años, también recordamos la investigación que *Domus* —revista de arquitectura, diseño y arte dirigida por Gio Ponti— realiza entre 1936 y 1937, titulada “¿Hacia dónde va el arte italiano?”. Las preguntas se dirigen a artistas, pintores y escultores, de la nueva generación que responden sobre los posibles caminos a seguir para el arte italiano.⁵⁵⁸ La mayoría de ellos son, en promedio, partidarios de un renacimiento del arte mural, aunque con posiciones diferentes: como retorno a la narrativa, como orientación para las masas, como superación de la pintura de caballete, como nuevo encuentro entre artista y cliente, entre artista y público.⁵⁵⁹

Otro hecho significativo es la promulgación de la llamada ley del 2% y el debate que surge en torno a su aplicación.⁵⁶⁰ El 24 de abril de 1942 se aprueba la Ley nº 839, que entra en vigor el 11 de mayo, y que prevé dedicar el 2% del gasto total de la construcción de edificios públicos a su decoración. Giuseppe Bottai, ministro de Educación Nacional de 1936 a 1943, que había apoyado firmemente la ley, declara que «el objetivo no era asegurar que los edificios públicos estuvieran adecuadamente decorados, sino afirmar el valor público del trabajo artístico». Además, afirma que «el Estado, en lugar de promulgar los cánones abstractos de un arte oficial, proclama como oficial o, mejor dicho, reconoce como legítimo, en su propio nivel histórico y en su propia línea de acción, el arte que se hace hoy en Italia por los artistas italianos», sin excluir por tanto, al menos en teoría, ninguna de las corrientes artísticas contemporáneas.⁵⁶¹ A pesar de que Bottai, en sus diversas intervenciones sobre el tema, niega

⁵⁵⁵ Cf. Negri, A. (1994). *Il realismo: dagli anni Trenta agli anni Ottanta*, Bari:Laterza, 1994.

⁵⁵⁶ Cf. *Triennale di Milán. Catálogo oficial*, Milán: Ceschina, 1933, pp. 63-67; Longari, E. (2007). *Sironi e la V Triennale di Milán*. Nuoro: Ilisso.

⁵⁵⁷ Severini, G. (1936). “Pittura murale: sua estetica e suoi mezzi”. *Ragionamenti sulle arti figurative*. Milán: Hoepli, 1936, pp.75-91.

⁵⁵⁸ Contestan a la convocatoria: Quinto Martini, Fausto Pirandello, Luigi Veronesi, Renato Birolli, Italo Cremona, Gianfilippo Usellini, Aligi Sassu, Luigi Brogini, Giacomo Manzù, Nino Corrado Corazza, Filippo Tallone, Aldo Salvadori y Fiorenzo Tomea.

⁵⁵⁹ Vitali, L. (ed.), (1936, 1937). “¿Hacia dónde va el arte italiano? Una investigación de interés para quienes siguen la evolución del arte joven italiano”. *Domus*, nº 108, diciembre de 1936, pp. 54-55, y nº 109, enero de 1937, pp. 30-31, nº 110, febrero de 1937, pp 30-31. Publicado de nuevo en Barocchi, P. (1990). *Historia moderna del arte en Italia: manifiestos, controversias, documentos. Vol. 3.1: Dal Novecento ai dibattiti sulla figura e sul monumentale, 1925-1945*. Turín: Giulio Einaudi.

⁵⁶⁰ En las páginas de varias revistas, como *Rassegna di Architettura* y *Primato*, surge un intenso debate sobre el significado de la ley, sus resultados y aplicaciones.

⁵⁶¹ Giuseppe Bottai, “La legge sulle arti figurative”, en *Le Arti*, IV, abril-mayo de 1942, nº 4 p. 243.

una intención intervencionista o propagandista de la iniciativa, es evidente que el Estado fascista se habría beneficiado, sin duda, tanto para atraer el consentimiento de los artistas como para utilizar el arte como propaganda del régimen. Sin embargo, lo que queremos destacar es que la nueva ley, que sólo se aplica parcialmente, dio testimonio de un renovado interés por el arte mural y su valor comunicativo que dejaría un importante legado en la posguerra.

En estos años, en toda Europa asistimos a un renacimiento del interés por el arte mural, especialmente en Francia.⁵⁶² Aquí, el debate sobre el papel del arte en la sociedad y las posibles orientaciones de la producción artística dentro de un proyecto de transformación social, se abre paso en una serie de reuniones organizadas en la Casa de la Cultura de París en la primavera de 1936. Los discursos han sido recogidos y publicados bajo el título *La querelle du réalisme* en julio de 1936.⁵⁶³ Fernand Léger también participa en el debate, promoviendo la pintura mural por su valor de accesibilidad y su carácter popular: «el arte mural es un arte colectivo, a diferencia de la pintura de caballete, que es la expresión de la personalidad del artista».⁵⁶⁴ Además, Léger habla del camino a seguir por el arte popular y comprometido, sin ser didáctico y sin renunciar a un lenguaje moderno. Por lo tanto, aboga por la aparición de un “nuevo realismo” para contrarrestar el realismo socialista coetáneo, cuyos principios se habían establecido en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos en 1934, y cuyas características formales ya se aplicaban ampliamente en el arte oficial soviético.⁵⁶⁵ Las ideas de Léger, que iban a ser ampliamente difundidas, incluso en Italia⁵⁶⁶, encuentran su expresión en los paneles murales realizados para la *Exposición Internacional de Artes y Técnicas* de 1937 en París.⁵⁶⁷

Volviendo a Italia, vemos cómo, tras el final de la Segunda Guerra Mundial y la derrota del fascismo, se inicia una reflexión común sobre la función del arte en una sociedad necesitada de reconstrucción. Algunos artistas e intelectuales identifican el arte mural como el instrumento más adecuado para relatar las historias de los pueblos y las condiciones del país. Las premisas directas se encuentran en el renacimiento del muralismo en los años treinta, de hecho, si bien en el arte mural, el cual, por su valor comunicativo y su vocación pública, resulta ser un instrumento de desarrollo social sumamente útil en el proceso de reconstrucción nacional.

2.1.1.2 Pasión civil, arte y política: “Los artistas exigen muros para pintar”

Tras la Segunda Guerra Mundial, los intelectuales y artistas italianos –especialmente en los círculos vinculados a la cultura progresista– se centran en la búsqueda de una “receta” para

⁵⁶² Cf. *Encuentros con los años '30*, Catálogo de exposición, 3 octubre, 2012 - 7 enero, 2013, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

⁵⁶³ *La Querelle du Réalisme*, Editions Sociales Internationales, París 1936. Nueva edición con una introducción de Serge Fauchereau, publicada por Editions Cercle d'Art, París, 1987.

⁵⁶⁴ Léger, F. (1938) “Revival of a Mural Art”. *The Listener*, XVIII, 25 de agosto de 1938, pp. 408-409; F. Léger (1965). *Fonctions de la peinture*, pref. Di R. Garaudy. París : Denöel.

⁵⁶⁵ Cf. *La Querelle du Réalisme*, op. cit, en particular ver la discusión entre Louis Aragon y Fernand Léger en la Maison de la Culture de París en mayo de 1936.

⁵⁶⁶ Cf. Guttuso, R. (1956). “Fernand Léger”. *Rinascita*, 1º de enero de 1956, pp. 35,36.

⁵⁶⁷ Cf. *1937 Exposition Internationale des Arts et des Techniques*, texto introductorio de P.Weiser, París: Centre Georges Pompidou-Musée National d'art moderne 13/06-20/08 1979, París 1981.

producir un arte que sea un testimonio universal de la vida humana y un instrumento político capaz de intervenir en la sociedad para el bienestar común. En el texto *Realismo e poesia* (*Realismo y poesía*), escrito por Mario De Micheli en 1944 y publicado inmediatamente después del final de la guerra, leemos: «El arte asume una responsabilidad directa, el arte para nosotros debe servir a la humanidad, servir como a un mecánico un tornillo de banco o un torno, servir a nuestra lucha».⁵⁶⁸

El deseo común es hacer un arte comprometido que no olvide la represión fascista, la tragedia de la guerra, las condiciones de vida de los obreros y campesinos; y que al mismo tiempo colabore en la reconstrucción del país según los principios de justicia social e igualdad de acceso a los derechos. Estas premisas dan lugar a un movimiento que elige la vía del realismo y la figuración y que en la historiografía se ha denominado Realismo o Neorrealismo. Este movimiento, que ya había comenzado bajo el fascismo con la actividad de *Corrente*⁵⁶⁹ y tras la liberación, toma forma y energía a través de debates en la prensa, la publicación de manifiestos y la organización de exposiciones.⁵⁷⁰ Una de las cuestiones más debatidas es la relación con los clientes y usuarios: el objetivo no era crear un arte para la élite, sino para el pueblo, un arte “del pueblo”, capaz de contar su historia y sus luchas, de interpretar sus necesidades, de responder a una demanda de identidad de la clase trabajadora. Quintavalle escribe: «El “arte del pueblo” es aquel que es inducido por una cultura hegemónica y clasista y sigue siendo funcional a la subalternidad del proletariado. “Arte para el pueblo” es el que proponen, pero siempre desde arriba, los intelectuales comprometidos ideológicamente. “El arte del pueblo” es el que se pretende hacer crecer, por parte de los intelectuales “orgánico” y, por tanto, integrados en el proletariado, teniendo en cuenta la historia, la ideología del proletariado. Es esto último lo que pretendemos proponer».⁵⁷¹

Para responder a estos objetivos, no basta con elegir contenidos de temática social, sino que es necesario utilizar un lenguaje legible capaz de transmitir mensajes de forma directa. Sin

⁵⁶⁸ “Realismo y poesía”. *Il 45*, a. I, n° 1, Milán: Ciri Agostoni, 1946. El texto está parcialmente publicado en Caramel, L. (2013). *Arte in Italia 1945-1960*, Milán: Vita e Pensiero, 2013. *Il 45*, revista mensual de arte y poesía, es publicada en Milán por la editorial Ciri Agostoni a partir de febrero de 1946. Solo se publican tres números, también publicados en inglés y francés. Dirigida por Raffaele De Grada, en el equipo editorial Cassinari, De Micheli, Gatto, Guttuso, Morlotti, Treccani, Vittorini y Stefano Terra, jefe redactor.

⁵⁶⁹ El movimiento *Corrente* nace y toma su nombre de la revista fundada por Ernesto Treccani publicada a partir del 1° de enero de 1938 (primero con el título *Vita Giovanile* y luego, a partir del siguiente mes de octubre, como *Corrente di Vita Giovanile* y cerrada en mayo de 1940 por voluntad del régimen fascista. El movimiento organiza exposiciones en Milán de artistas jóvenes y menos jóvenes unidos por el antifascismo y el deseo de unir el arte y la vida, el rechazo del abstraccionismo y las poéticas que convergen en el grupo Novecento. Incluso después de que se cerrara la revista, el grupo continua su actividad con las Ediciones de *Corrente* y “*Bottega di Corrente*”, luego con la Galleria della Spiga y *Corrente*, que en 1943 tienen que cerrar debido a la redada policial durante una exposición de Emilio Vedova. Con este evento, la actividad pública de *Corrente* se interrumpe, pero los artistas e intelectuales reunidos en torno al movimiento continuarán en contacto, sentando las bases para la reflexión crítica sobre el arte y la cultura en el periodo de posguerra.

⁵⁷⁰ Cf. Caramel, L. (2013). *Arte en Italia 1945-1960*, op. cit.; Mislser, N. (1973). *La via italiana al realismo: la politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956*. Milán: Mazzotta; Poli, F. (1995). *Le nuove tendenze dell'arte: ricerche internazionali dal 1945 ad oggi*. Turín: Rosenberg & Sellier; Zevi, A. (2006). *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*. Turín: Einaudi.

⁵⁷¹ Quintavalle, A.C. (2001). “Quelle rosse bandiere”. Bianchino, G. (ed.) (2001). Aldo Borgonzoni, Milán, Electa, p.48.

embargo, las elecciones de los artistas no son uniformes. En el caso de la pintura, a veces se hace referencia al realismo decimonónico de Géricault y Courbet, pero más a menudo, en los primeros años de la posguerra, el modelo más seguido es el cubismo sintético de Picasso: «Los jóvenes pintores se mueven casi siempre a partir del cubismo de Picasso, y cuando pintan sus grandes cuadros relacionados con el *epos* de la redención, utilizan ese lenguaje, que era entonces el del Guernica». ⁵⁷² Después de 1948 y de la intervención de Togliatti en *Rinascita* ⁵⁷³, los pintores que se mantienen fieles a la línea del PCI ponen el cubismo entre paréntesis, pero no renuncian a él por completo, lo utilizan como estructura del cuadro a nivel compositivo, aunque para la parte más evidente de la composición eligieran formas más legibles.

Además de las cuestiones de contenido y lenguaje, también está la cuestión del destino de la obra. Algunos artistas se dan cuenta de que, para hacer un arte realmente dirigido a la gente, es necesario salir de los espacios de las galerías y los mercados y hacer arte público, en los muros de las ciudades, en los espacios colectivos. Hacer murales o intervenciones escultóricas en espacios públicos, sin embargo, significa poder contar con un encargo que tenga los recursos y la voluntad de apoyar el trabajo del artista tanto económica como ideológicamente. En muchos casos, este mecenazgo se identifica con administraciones públicas, sindicatos o partidos, siempre de izquierdas y a menudo provinciales, con los que los artistas comparten intenciones narrativas, didácticas y políticas. Con este nuevo mecenazgo, es necesario construir un diálogo directo, al igual que es fundamental sumergirse por completo en los lugares para conocer los acontecimientos que se van a contar y reconstruir la verdad de los hechos, hablando con la gente, apoyándose en documentos y fotografías, observando las dinámicas sociales y las características de los territorios.

La posibilidad de hacer arte público se convierte así también en una reivindicación política de los artistas que piden a las instituciones que les proporcionen paredes y espacios que puedan albergar sus obras. En febrero de 1949, Armando Pizzinato, artista militante cercano al Partido Comunista, escribe un artículo sobre la *Unità* titulado “Gli artisti chiedono pareti da dipingere”. ⁵⁷⁴ El objetivo de su intervención es pedir, especialmente al PCI, que se apoye el arte y se provea a los artistas de las herramientas adecuadas para establecer contacto con la clase proletaria y contar su historia. Pizzinato pide que se dé a los artistas paredes para pintar y estatuas para esculpir en los lugares donde se reúnen las masas, donde tienen lugar las actividades sociales, y escribe: «Las galerías, las exposiciones, las colecciones [...] nacen de las necesidades de la sociedad burguesa y, mientras el pintor se mueva solo en este ámbito será muy difícil no caer en la contradicción y no reflejar los aspectos más decadentes de la sociedad. [...] Si el pintor no tiene que romper sus pinceles, dale un trabajo que hacer, algunas paredes para pintar». ⁵⁷⁵ Como aclara el artículo, no se trata de un problema de categoría, sino de una

⁵⁷² Ibid.

⁵⁷³ Palmiro Togliatti, secretario del Partido Comunista de Italia, escribe un epílogo en *Rinascita* con motivo de la Primera Exposición Nacional de Arte Contemporáneo celebrada en Bolonia en 1948, criticando duramente las obras que no eran figurativas o utilizaban un lenguaje alejado del realismo. Cf. *Informes – “Primera exposición nacional de arte contemporáneo”*. *Alianza de la Cultura*. *Bologna 17 October-5 November 1948*, publicado en *Rinascita*, año V, nº 11, noviembre de 1948. La intervención crea una fisura en el mundo del arte italiano cercano al PCI y a la cultura de izquierdas,

⁵⁷⁴ Pizzinato, A. (1949). “Gli artisti chiedono pareti da dipingere”, *l'Unità*, 4 de febrero de 1949, p.3.

⁵⁷⁵ Ibid.

cuestión de interés general y de carácter nacional. Los grandes artistas del pasado (Giotto, Piero della Francesca, Rafael, Tintoretto, etc.) no habrían podido dejar sus obras maestras si la sociedad de la época —la iglesia, el estado, la nobleza— no les hubiera dado lugares y formas de trabajar; así que, hoy, es necesario que las instituciones del estado o el partido hagan lo mismo, permitiendo a los artistas cumplir su tarea: establecer contacto con la clase trabajadora, comprender sus necesidades e interpretarlas a través de signos y formas que se pongan a disposición de todos en los lugares públicos.

Las propuestas de Pizzinato expresan una necesidad compartida en el mundo del arte, donde se discute activamente el tema del arte público y, en particular, del arte mural como forma de comunicación con las masas populares.

2.1.1.3 El muralismo mexicano como “tercera vía”

Hemos visto cómo los artistas e intelectuales italianos de la posguerra buscaban la manera de hacer un arte comprometido, pero libre, y al mismo tiempo tenían un fuerte deseo de dialogar con un público cada vez más amplio a través de la realización de obras públicas. La conjunción de estas necesidades lleva a mirar las experiencias del muralismo mexicano posrevolucionario —que en estos años comienza a darse a conocer y a difundirse a través de la prensa, las publicaciones y las exposiciones— como posible modelo de referencia. Como confirma Antonello Negri, «dentro del movimiento Realista y entre los intelectuales antifascistas, empieza una reflexión sobre el papel del artista y el valor del arte en la sociedad que, en algunos casos, identificará la pintura mural como el camino a seguir. El modelo de referencia será necesariamente el muralismo mexicano».⁵⁷⁶

El naciente movimiento realista italiano propuso un “nuevo realismo” capaz, en sus intenciones, de escapar tanto del arte abstracto dominante, percibido como burgués y no comprometido, como del realismo socialista zdanoviano, considerado didáctico y propagandístico. El intérprete de esta propuesta es Mario De Micheli, teórico del realismo y crítico militante, que en el ya citado *Realismo y poesía* defiende la necesidad de un realismo dialéctico, en proceso, que esté lejos tanto del naturalismo del siglo XIX como del realismo socialista y que no renuncie a la libertad expresiva.⁵⁷⁷ Es el propio De Micheli, en los años siguientes, quien identifica en el muralismo mexicano las características de este “nuevo realismo” y sugiere a los artistas italianos que se dedican al gran formato que se fijen en sus colegas de ultramar. De Micheli, que llegaría a ser el mayor promotor del arte mexicano en Italia entre los años cincuenta y setenta, estudia el arte mexicano posrevolucionario como un ejemplo de la conexión entre la historia y la expresión artística que, como crítico de formación marxista, considera esencial. En sus escritos de estos años⁵⁷⁸ destaca cómo el diálogo entre el arte, la vida y la historia, que se inició con la pintura de Courbet en la segunda mitad del siglo XIX, es ahora interpretado y «celebrado en voz alta»⁵⁷⁹ por los artistas mexicanos. Estos

⁵⁷⁶ Negri, A. (1994). *Il realismo: dagli anni Trenta agli anni Ottanta*, op. cit.

⁵⁷⁷ Cf. Mario De Micheli, “Realismo y poesía”, op. cit.

⁵⁷⁸ Entre otros: De Micheli, M. (1966). “D.A. Siqueiros”. *I maestri del colore*, op. cit.; *Siqueiros*, Milán: Fabbri Editori, 1968; “David Alfaro Siqueiros e il muralismo messicano”, en *Siqueiros*, catálogo de la exposición, (Palazzo Vecchio, 10 de noviembre de 1976 a 15 de febrero de 1977). Florencia: Guarnaldi Editore, 1976.

⁵⁷⁹ De Micheli, M. (1987). *Le circostanze dell'arte*. Turín: Editorial Marietti, p. 191.

autores «son protagonistas de un nuevo realismo épico, popular y moderno, capaz al mismo tiempo de conectar con el pasado precolombino y de actualizarse con las corrientes de las vanguardias históricas, experimentando nuevas técnicas, nuevos lenguajes, y de hacer un arte público y comprometido, alejado del subjetivismo burgués». ⁵⁸⁰ Esto cierra el círculo: la defensa del realismo dialéctico propuesto en el ensayo *Arte y Poesía*, escrito después del conflicto mundial, encuentra su correspondencia en la obra de los muralistas mexicanos.

Junto a De Micheli, otros críticos e intelectuales que tratan de responder a la pregunta general de cómo hacer arte comprometido sin retórica ni rigidez, se fijan en el muralismo mexicano. Los artículos de Raffaele De Grada, Antonio Del Guercio, Duilio Morosini, Dario Micacchi, Francesco Trombadori, así como precisamente los de De Micheli, publicados en particular en revistas y periódicos cercanos al Partido Comunista Italiano –como *Rinascita*, *L'Unità*, *Il Contemporaneo*– son un espacio de debate sobre la necesidad de un arte social, dentro del cual se presenta el arte contemporáneo mexicano como un punto de referencia.

También en el ámbito internacional, dentro del debate entre abstracción y realismo, que domina el discurso internacional, algunos intelectuales se proponen identificar una “tercera vía” en el arte mexicano. Uno de los primeros en plantear una reflexión sobre el concepto de “nuevo realismo” es Fernando Gamboa, una de las figuras institucionales más importantes en la construcción de la identidad del arte mexicano y su difusión europea, quien a través de sus proyectos expositivos intenta mostrar a México como esa “tercera vía” entre la abstracción y el realismo socialista. ⁵⁸¹ También Crespo de la Serna reconoce la original aportación del arte mexicano a la pintura mundial en un momento en el que asistimos a la oposición de dos tendencias, la netamente formalista y la realista. El arte mexicano, «mezcla de lo objetivo y lo subjetivo» ⁵⁸², podría considerarse una fórmula alternativa y encarnar ese «concepto nuevo de las formas reales, que puede llamarse neorrealismo y que tiene en cada país distinta interpretación y distinta hondura». ⁵⁸³

Volviendo al contexto italiano, podemos decir que la presencia del arte mexicano posrevolucionario en Italia constituye un campo de entrenamiento, un modelo para practicar, un estímulo para reflexionar. Su vocación expresamente política y pública sirve a los artistas comprometidos como ejemplo para construir una relación con el “público popular” y para convertirse en la voz y la conciencia de los que no tienen voz, mostrando las contradicciones y los problemas de su tiempo. Sin embargo, es pertinente hacer una aclaración: la década de los cincuenta es un período principalmente de recepción; es decir, el arte mexicano es visto como modelo ideal y de inspiración, pero básicamente no se produce un gran número de pinturas públicas. En cambio, el momento de la reelaboración será en los años sesenta y setenta, cuando, como veremos, encontramos una notable producción de arte mural vinculada a la vida política del país y a las reivindicaciones de diversos sujetos, clases sociales e instituciones.

2.1.1.4 La fase de la pintura de la Resistencia-Reconstrucción

⁵⁸⁰ Ibid.

⁵⁸¹ Cf. Ortega Orozco, A. “La primera victoria del arte mexicano en Europa: la XXV Bienal de Venecia en 1950”. *Recuperación de la Memoria Histórica de Exposiciones de Arte Mexicano (1930-1950)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, p.164.

⁵⁸² Crespo de la Serna, J. J. “La exposición bienal de Venecia y el arte de México”. *Cuadernos Americanos*, vol.53, n.º 5, Sept.-Oct. 1950, p.288.

⁵⁸³ Ibid.

En términos concretos, vemos cómo en la Italia de la postguerra, varios artistas eligen los muros para expresar sus ideas y narrar la realidad creando pinturas de grandes dimensiones y en lugares públicos, que tratan los temas más urgentes para la población. En particular la Resistencia, la guerra de liberación del nazi-fascismo combatida por los italianos en el periodo 1943-1945, es una memoria que sigue viva y es necesario contarla y celebrarla como advertencia para las generaciones futuras. Otro tema clave es el trabajo, al que está dedicado el artículo 1º de la Constitución de la República Italiana. De hecho, la reconstrucción nacional es posible gracias a los trabajadores y a las trabajadoras, protagonistas del renacimiento social y económico del país, y cuyos derechos son fuertemente promovidos por los partidos de izquierda, y en particular el PCI.

En este sentido, los ejemplos significativos de esta fase, que podemos definir como la fase de la pintura de Resistencia-Reconstrucción, son siete programas pictóricos que mencionaremos a continuación y cinco de los cuales profundizaremos en las próximas páginas siguiendo un orden cronológico. Empezando por la primera pintura mural que consideramos significativa, podemos citar el mural que Aldo Borgonzoni pintó en 1948 en la Cámara del Trabajo, la sede sindical de Medicina (una pequeña aldea agrícola, cerca de Bolonia) a instancias de los trabajadores locales. Se trata de un templo sobre pared de 1,70 x 45 m realizado en estilo neocubista y dedicado al tema de la guerra y la reconstrucción. En 1950, el mismo Borgonzoni recibe el encargo de pintar la sala de juntas de la Casa del Pueblo de Vignola, en la provincia de Módena, donde realiza, con la misma técnica, una pintura (5 x 20 m) dedicada a la Resistencia, a la historia del movimiento obrero italiano y a uno de sus líderes, Antonio Gramsci, con un estilo que se aleja parcialmente del formalismo cubista y se acerca al realismo soviético (cf. 2.1.2, 3.1.1, 3.1.2)

Siempre en 1950, Aligi Sassu pinta al fresco *La mina* (3,50 x 12 m) en la sala de reuniones de la mina de Monteponi, en Cerdeña. El mural está dedicado al tema del trabajo y muestra, a través del peculiar realismo de Sassu, las dos caras de la isla: la realidad arcaica y la aspiración a la modernización (cf. 2.1.3, 3.1.3).

Entre los años 1954 y 1956 Armando Pizzinato, artista cercano al PCI, pinta al fresco las paredes de la sala del Consejo de la Provincia de Parma (150 m²), representando algunos episodios de la lucha antifascista y la Resistencia local, y celebrando a la vez el trabajo, tanto en el campo como en la ciudad. En el mural, lleva hasta sus últimas consecuencias su característico estilo pictórico de esta época, un realismo de aspiración clásica que fusiona los estímulos de la tradición italiana con las experiencias norteamericana, mexicana y soviética (cf. 2.1.4, 3.1.4).

Otros dos artistas realistas, Renzo Grazzini y Sineo Gemignani, se dedican al arte mural en estos años. Ambos, por separado, participan y ganan el concurso para la decoración del nuevo edificio construido para albergar la Borsa Merci de Florencia, convocado en 1952 por la Cámara de Comercio. Grazzini, con la colaboración del artista Corrado Lensi, pinta entre 1952 y 1953 el fresco, situado en la sala subterránea destinada a las reuniones de negocios, que representa *La reconstrucción del centro de Florencia destruido por la guerra, con referencia a los hallazgos arqueológicos de la zona*, de 15 x 6 m. En la sala de comercio de la Borsa Merci, en cambio, encontramos el fresco conocido como *La reactivación de las actividades o Las obras del trabajo*, un friso de 15 m de largo por 1,40 m de alto, concebido y realizado en

1952 por Sineo Gemignani con la colaboración del más joven Ferdinando Ghelli.⁵⁸⁴ Ambas obras, dedicadas al tema del trabajo y la reconstrucción después de la guerra, testimonian la vocación realista de sus autores, así como una voluntad precisa de hacer un arte comprensible y comunicativo, dirigido a todos los ciudadanos. A pesar de los puntos de contacto con las experiencias mencionadas, hemos decidido no examinar estas obras en particular porque la propuesta de estos artistas, aunque de carácter cívico, tiene una menor carga política y, por tanto, se aleja del modelo de muralismo mexicano que hemos elegido como guía para nuestra investigación.⁵⁸⁵

El tema del trabajo es el protagonista del mural al temple (2,50 x 17 m.) que Sabino Coloni, un joven artista de Trieste, pinta en la Casa del Popolo de su ciudad en 1955, siguiendo el ejemplo de los muralistas mexicanos que Vittorio Vidali, en aquel momento líder del Partido Comunista de Trieste y probable comisario del mural, le había enseñado.⁵⁸⁶ Aunque el mural ya no existe, ha sido posible reconstruir su historia y su aspecto gracias al material fotográfico disponible, a algunos artículos de la época (entre otros, De Micheli, 1950; Maltese, 1950) y a la investigación de Benedetta Rutigliano (2006). Sin embargo, al no disponer de suficiente material sobre la obra y el artista para proponer un texto orgánico, se ha decidido reunir las imágenes y la información recuperada y extraída de las fuentes ya citadas en la ficha de análisis de la obra (cf. 3.1.5).

Para concluir esta fase de la pintura de Resistencia-Reconstrucción citamos el mural de Aligi Sassu, *La paz* (pintura al temple sobre pared, 9 x 5 m) realizado por encargo del PCI en la Casa del Pueblo de Valenza Po, cerca de Alessandria. El tema de la obra es interpretado por el autor a través de una procesión de hombres y mujeres que marchan por un campo de trigo, flanqueados por dos figuras alegóricas, la Paz y la Libertad de la explotación, condiciones que, según el autor, pueden realizarse en una sociedad socialista (3.1.6).

Las obras que hemos decidido presentar a continuación, constituyen, en nuestra opinión, los ejemplos más significativos del muralismo italiano de la segunda postguerra y, aunque no forman parte de un único movimiento y no son uniformes, tienen características comunes: son realizadas por encargo público o por iniciativa popular, están dirigidas a una apreciación colectiva y abordan temas de carácter político-social, con la intención de establecer un vínculo directo con el pueblo, siguiendo el modelo del muralismo mexicano. Sin embargo, a pesar de estos puntos de contacto, es interesante destacar las diferencias entre los artistas que se expresan, por un lado, siguiendo su propia vocación, interpretando su propio pensamiento y utilizando sus habilidades técnicas; y, por otro lado, reaccionando al tipo de contexto y de encargo, no siempre de forma predecible.

⁵⁸⁴ Geminiani vuelve a pintar en un espacio público en 1957, pintando la fachada de las escuelas primarias “Michelangelo” de Santa Maria a Ripa, una aldea de Empoli, con un fresco sobre el tema *I mestieri dell'Empolese* (3,75 x 4,75 m). Por desgracia, la obra ha desaparecido casi por completo.

⁵⁸⁵ Para profundizar en el arte mural de estos autores, sugerimos consultar la tesis de Benedetta Rutigliano (2005-2006), ya mencionada, dirigida por el profesor Antonello Negri en la Universidad de Milán.

⁵⁸⁶ Cf. Rutigliano, B. (2005-2006). “Sabino Coloni”. “*Gli artisti chiedono pareti da dipingere*”. *Per una storia della pittura murale nell'Italia degli anni Cinquanta*. Tesis de grado, Universidad de Milán, 2005/2006.

2.1.2 Aldo Borgonzoni y el mecenazgo popular

Gracias a artistas como Borgonzoni, no todo se ha diluido en los áridos signos de las abstracciones formales o de las simplificaciones sociológicas [...] La pintura, como nos muestra Borgonzoni, aún puede revelar valores elementales, expresar sentimientos, impregnarse de carne y sangre, erigirse en testimonio de una vida que no solo es imaginada estéticamente. Que puede ser humana, en un sentido más sencillo y elevado. No creo que todo esto pueda ser etiquetado como retórico. (Solmi, 1984, p. 6)

2.1.2.1 Historia de un artista de la clase obrera

Los murales al temple que Aldo Borgonzoni realiza en Emilia-Romaña –en 1948 en Medicina y en 1950 en Vignola– son las primeras obras de la Italia de posguerra que nos parece relevante presentar. Se encuentran en la Casa del Pueblo, una institución fundada como punto de encuentro y apoyo a los trabajadores⁵⁸⁷. El tema es la vida y la lucha de la clase obrera durante el fascismo, la Resistencia y la reconstrucción después de la guerra. Sin duda, estas obras representan un punto de partida esencial para nuestra investigación: de hecho, son los primeros murales públicos de carácter político, creados tras el conflicto mundial y encargados desde abajo, por tanto, son el resultado de la voluntad del pueblo. El mural de Medicina, el único que ha llegado hasta nosotros, ha sido reconocido como una obra de interés tanto histórico como artístico, precisamente por ser el primer ejemplo de una comunidad que encarga a un pintor la decoración de su lugar de representación.

Aunque no ha surgido un vínculo directo con el muralismo mexicano, el autor sigue los pasos de sus colegas de ultramar, participando en la construcción de una epopeya popular en la Italia de la posguerra. La única relación documentada es con Mario Orozco Rivera, a quien Borgonzoni conoció en Rusia en 1957.⁵⁸⁸

Es difícil saber si en sus desafiantes empresas de pintura mural, desde la de Medicina en 1948 hasta la encargada dos años después por los campesinos de Vignola, consideradas fundamentales en su trayectoria, Borgonzoni tuvo en cuenta el ejemplo de los mexicanos, motivados también por un fuerte compromiso político. Si acaso, podría decirse que Mario Orozco tenía un interés concreto en el artista boloñés, como parece confirmarlo una carta en la que consta su deseo de conocerlo, como autor de murales con trasfondo social.⁵⁸⁹

⁵⁸⁷ La construcción de las Casas del Pueblo (*Case del Popolo*) en el territorio nacional comenzó a finales del siglo XIX. La primera fue Villa Massenzatico, inaugurada al final del Congreso Nacional del Partido Socialista, celebrado en Reggio Emilia entre el 8 y el 10 de septiembre de 1893. Eran espacios polivalentes concebidos como lugares de «liderazgo político, resistencia, cooperación para defenderse de los recortes, mutualidad y bienestar, apoyo cultural y recreo» (*Storie di case del popolo*, p. 21). Precisamente por su naturaleza, estos espacios fueron cerrados o reconvertidos durante el fascismo. Después de la liberación, los trabajadores presionaron para recuperar sus locales o reconstruirlos, a menudo mediante suscripciones y una multitudinaria mano de obra libre y voluntaria, como ocurrió en el caso de Medicina y Vignola, del que hablaremos más adelante.

⁵⁸⁸ Daniela Bellotti relata en su biografía (2017, p. 351) que Borgonzoni es invitado a Moscú por la *Asociación de Artistas de la Unión Soviética*, donde participa en debates y expone en la *Exposición de Dibujos de Artistas Italianos* celebrada en la Casa de la Cultura. Sus dibujos son adquiridos por el Museo Estatal de Pushkin. Los dibujos también son mencionados en una carta de Mario Penélope fechada en Roma el 7 de enero de 1958 (Bianchino, 2001, p. 216).

⁵⁸⁹ Spadoni, C. (ed.) (2017). *Borgonzoni. Catalogo generale delle opere pittoriche*. Torino: Umberto Allemandi per Archivio e Centro Studi Aldo Borgonzoni, p. 11.

La carta citada por Claudio Spadoni, conservada en el CSAC de Parma y mencionada por Daniela Bellotti⁵⁹⁰ fue enviada a Borgonzoni por la Unión de Pintores de Moscú en 1958.⁵⁹¹ La carta contiene la petición de Mario Orozco Rivera⁵⁹² de recibir en su domicilio mexicano noticias y reproducciones de las obras del maestro italiano, y en particular una documentación fotográfica de sus obras en Medicina.⁵⁹³ El interés del muralista mexicano, como atestigua el contacto entre los dos autores, refuerza nuestra teoría de un intercambio eficaz y fructífero entre las dos orillas del océano.

Para aclarar mejor la naturaleza de los murales emilianos, es importante definir el perfil de su autor. Borgonzoni, comunista y promotor de la pintura comprometida, participa en el debate entre el realismo y la abstracción, proponiendo soluciones personales, en parte en consonancia –pero más a menudo una ruptura– con sus contemporáneos. En particular, como sostiene Carlo Arturo Quintavalle, mantiene su propia originalidad, y elige convertirse en el pintor «que dialoga con los campesinos y el proletariado, que pinta pensando en la historia de las luchas de los jornaleros (*braccianti*) del Valle del Po, en los acontecimientos de los partisanos y en su historia».⁵⁹⁴ De hecho, movido por una profunda conciencia política que le lleva a ponerse siempre del lado de las clases ofendidas, dedica gran parte de su obra al mundo campesino, que conoce de primera mano por razones biográficas⁵⁹⁵ y cuya complejidad comprende. Un sentimiento de pertenencia que lo hace partícipe y cantor de su pueblo; un origen que, por utilizar las palabras de Francesco Arcangeli, se le queda marcado: «Conocimos a un Aldo que sufría por la pintura, y cuyo color físico era la lividez, lividez de miseria y de hambre antigua».⁵⁹⁶ Franco Solmi lo define como un intérprete de la cultura campesina, «un artista para el que –como lo fue para Millet y Courbet– la vida en el campo, el trabajo, la fatiga real y el hambre, son signos elevados y universales de humanidad, y que hoy se repiten en la fábrica o en la calle de los suburbios metropolitanos».⁵⁹⁷

⁵⁹⁰ Bellotti, D. (2017). “Biografia commentata di Aldo Borgonzoni”. Spadoni, C. (ed). *Aldo Borgonzoni. Catalogo Generale delle opere pittoriche*, op. cit, p. 352.

⁵⁹¹ La página lleva una traducción del ruso al italiano, línea por línea, con la firma Pietro, posiblemente atribuible al dirigente del PCI Pietro Secchia.

⁵⁹² El joven muralista mexicano, que más tarde se convertiría en colaborador de D. A. Siqueiros en Cuernavaca, trabajaría estrechamente con Carlo Quattrucci durante su estancia en el taller del gran maestro.

⁵⁹³ La noticia también es comunicada por Gianbattista Borgonzoni durante su intervención en la Conferencia de presentación del *Catálogo General de obras pictóricas* (2017) celebrada el 24 de enero de 2018 en el Archiginnasio de Bolonia. <https://www.youtube.com/watch?v=dDYwNLYS7Yk>.

⁵⁹⁴ Quintavalle, A. C. (2001). “Quelle rosse bandiere”. Bianchino, G. (ed.). *Aldo Borgonzoni*, Milano, Electa, p. 7.

⁵⁹⁵ Al presentar su primera exposición individual en 1946, en la Galería *Cronache*, Borgonzoni describe su infancia pobre y los orígenes de su pintura refiriéndose al tiempo que pasó en el desván donde su madre, traperera de oficio, le mantenía a salvo de los niños callejeros, entre trapos de mil colores. Para un análisis de la biografía de Borgonzoni, véase Daniela Bellotti, 2017.

⁵⁹⁶ Arcangeli, F., 1970, p. 20.

⁵⁹⁷ Solmi, F. (1984). *Aldo Borgonzoni e le campagne padane*. Bologna: Grafis Edizioni, p. 5.

Pero esto no significa que pueda definirse como un *artista campesino*; de hecho, aunque es «un hijo de la tierra más humilde y golpeada, nostálgico de su aldea en *la bassa*⁵⁹⁸ donde nació y adonde sigue regresando», es un «artista urbano, en cuanto a formación estética y características del lenguaje».⁵⁹⁹ Quintavalle también aleja la figura de Borgonzoni de la imagen del *artista campesino*, entendido como ingenuo, espontáneo e inculto, y lo presenta, en cambio, como un pintor consciente, refinado y al día: un artista «nacido campesino y que vuelve a pintar campesinos con los lenguajes más refinados del arte europeo de los siglos XIX y XX», cuya historia representa «una historia singular en el contexto del realismo, o más bien de los realismos, que dominan la escena italiana de posguerra».⁶⁰⁰

Es necesario hacer un breve inciso en este punto. Las etiquetas que los críticos atribuyen a los artistas o a los movimientos evidentemente nunca son neutras, y, en este caso, la definición de *artista campesino* o *de arte campesino* adquiere múltiples significados⁶⁰¹. Si Solmi y luego Quintavalle quisieron defender a Borgonzoni de una injusta acusación de ingenuidad, provincianismo o espontaneidad; en cambio, los críticos militantes cercanos al PCI destacaron su formación autodidacta, *irregular* y desordenada, presentando a un artista de orígenes casi ingenuos.⁶⁰² Este enfoque sirve para construir una imagen de Borgonzoni como *artista popular*, es decir, *del pueblo*, capaz de comprender e interpretar sus necesidades. Dicho esto, lo que nos interesa –más allá de las interpretaciones más o menos tendenciosas– es que Borgonzoni procede del mundo campesino y ese mundo le interesa y le motiva. Gracias a su historia personal, está libre de pietismo o falsa conciencia, siente una fuerte empatía por las razones y luchas de los trabajadores y trabajadoras, y utiliza la pintura como acción política en dimensión comunicativa y testimonial.

Aldo Borgonzoni (Medicina, 12 de junio de 1913 - Bolonia, 17 de febrero de 2004) es, como ya hemos mencionado, un artista autodidacta.⁶⁰³ De origen humilde, no tiene la oportunidad de recibir una formación oficial, pero impulsado por un gran deseo, se convierte en pintor y participa en la vida cultural y artística de Bolonia, de la que, sin embargo, pronto se distancia. Aunque participa en las actividades de promoción cultural destinadas a renovar el lenguaje artístico en su ciudad, en particular con la fundación de la Galería *Cronache* en

⁵⁹⁸ La *Bassa Padana* es una franja del valle del Po a lo largo del río, aproximadamente entre Pavía y los valles de Comacchio y delimitada al sur en toda su longitud por los Apeninos ligures y tosco-emilianos. Son característicos de la zona los suelos arcillosos que a menudo contribuyen a la creación de marismas.

⁵⁹⁹ Solmi, F. (1984). *Aldo Borgonzoni e le campagne padane*. Bologna: Grafis Edizioni, p. 5.

⁶⁰⁰ Quintavalle, A. C. (2001), op. cit., p. 7.

⁶⁰¹ Veremos cómo, por ejemplo, la definición de arte campesino de Carlo Levi adquiere valores totalmente diferentes.

⁶⁰² De Micheli, M., 1954, p.1.

⁶⁰³ Como se desprende de la biografía de Borgonzoni, el artista no tiene la oportunidad de seguir una educación institucional, ya que no asiste ni al Instituto de Arte ni a la Academia de Bellas Artes. Tras dejar la imprenta, donde trabajaba desde el final de la escuela primaria, en 1930 se traslada a Bolonia con la intención de incorporarse a un taller de artistas, pero al no encontrar opciones, comienza a trabajar como cincelador en el taller de orfebrería de Andrea Stefani. Al mismo tiempo, empieza sus primeros experimentos con la pintura. En el taller, «aprendí a dibujar, a conocer los estilos antiguos, a cincelar y a grabar el metal con buriles. Entonces empecé a pintar mis primeros cuadros, enormes esfuerzos de los que salía agotado». *Pitture di Aldo Borgonzoni*, Galería *Cronache*, Bolonia, abril de 1946.

1945⁶⁰⁴, se siente alejado del contexto cultural local –dominado por el lirismo formalista de Giorgio Morandi– y dirige su mirada hacia otros lugares.⁶⁰⁵ De hecho, se decanta por el lenguaje expresionista, más cercano a su sensibilidad y alternativo a las tendencias académicas. Quintavalle pone de relieve el amplio horizonte no provinciano del artista, demostrando su conocimiento de la cultura del siglo XIX y su conciencia de las innovaciones italianas y europeas. «Las raíces de sus ideas están en la pintura realista del siglo XVII de Caravaggio y luego en la pintura del siglo XIX de Géricault, Daumier, Goya y Courbet».⁶⁰⁶ De estos autores capta, por un lado, el compromiso realista y, por otro, el rasgo expresionista. Entre sus contemporáneos, se fijó en la *Escuela de Via Cavour*, en particular en Scipione y Mario Mafai, y en los pintores de *Corrente*. Ciertamente, no le era indiferente el modelo de Sironi, del que encontraremos huellas en los murales.

Borgonzoni pasa de un expresionismo con digresiones fantásticas, que tiene sus orígenes más lejanos en Daumier [...], a una tangente —al menos durante un cierto período— con las terribles fantasmagorías dramáticas del Mafai más goyesco.⁶⁰⁷

En 1939 realiza un viaje a Alemania –Múnich y Núremberg– pero le resulta difícil ver en las galerías y museos públicos obras del expresionismo alemán o de la *Neue Sachlichkeit*, que entonces se consideraban *arte degenerado*. La tangencia con la producción de *Die Brücke*, Otto Dix o Ensor –reconocida por la crítica en muchas de sus obras de principios de los años cuarenta⁶⁰⁸– deriva probablemente de reproducciones vistas en catálogos o revistas. Su participación en el Premio de Bérgamo en 1942 le permite conocer «lo más vivo de la cultura artística nacional, empezando por los jóvenes de *Corrente*».⁶⁰⁹ Aprecia las obras de Birolli, Cassinari, Migneco y, sobre todo, la *Crocifissione (Crucifixión)* de Renato Guttuso, que influirá en su producción «no sólo por su fuerza dramática, llena de protesta, sino también por su vigor constructivo: un dibujo que bloquea con extrema firmeza la erupción del color».⁶¹⁰ Lo que le llama la atención de estos artistas en particular es su pintura densa, rica en colores vivos –de inspiración fauvista–, y su solidez plástica –de inspiración cubista– que encontraremos en su obra posterior.

⁶⁰⁴ La fundación de la Galería *Cronache* tenía como objetivo activar la vida artística de la ciudad de Bolonia en la posguerra, gracias también al apoyo de críticos como Francesco Arcangeli, Cesare Gnudi y Roberto Longhi. La Galería se convirtió en un lugar de encuentro e intercambio entre muchos de los pintores italianos de la época.

⁶⁰⁵ «La generación más antigua de pintores de Bolonia continuaba la sana tradición del siglo XIX, mientras que la generación intermedia había sufrido más o menos directamente el clima del siglo XX, y los mejores artistas jóvenes se movían en la órbita del rigor tonal y el espacialismo de los maestros Morandi y Guidi. Mi pintura se movía al margen de estas corrientes y se enraizaba en un fondo instintivamente expresionista; como artista autodidacta, me había mantenido al margen del mundo de la pintura oficial». Aldo Borgonzoni, «Esperienza di un pittore», *Realismo*, III, n.s. 3, mayo-junio de 1955, pp. 63-64.

⁶⁰⁶ Quintavalle, A.C., 2010, op. cit., p. 5.

⁶⁰⁷ Solmi, F. (1984). *Aldo Borgonzoni e le campagne padane*, op.cit, p. 5.

⁶⁰⁸ Camurani, 1979, p. 9; Solmi, 1984⁶⁰⁸, p. 8; Baccilieri, 1989, p. 18. En particular, Solmi se refiere a *Miseria della guerra*, de 1944, y *Tragedia a Marzabotto*, de 1945.

⁶⁰⁹ Solmi, F. (1984), op. cit., p. 8.

⁶¹⁰ De Micheli, M., 1954, op. cit., p. 2.

En 1942, expuse por primera vez en el IV Premio de Bérghamo y, al entrar en contacto con la escena pictórica de la época, me di cuenta de los nuevos fermentos que el grupo Corrente agitaba contra el arte oficial del régimen fascista. Las obras que más me llamaron la atención fueron: *Crocifissione* de Guttuso, *Composizione* de Birolli, *Panno viola* de Cassinari y *Cacciatori di lucertole* de Migneco. Estas obras, dada su evidente carga polémica, tuvieron un impacto significativo en el desarrollo de mi lenguaje y me ayudaron a clarificar mi mundo interior.⁶¹¹

Además de las sugerencias artísticas, es la experiencia de la Resistencia la que constituye un punto de inflexión para Borgonzoni, tanto personal como colectivamente:

La Resistencia como fenómeno histórico sentó las bases para una profunda renovación de la cultura y el arte en nuestro país: no sólo una renovación de contenidos y valores morales, sino también de formas y medios de expresión. [...] El vínculo con la Resistencia y la nueva orientación ideal socavaron la poética de la evasión, el *arte por el arte*, a la que me había adherido. El vínculo con la Resistencia y el recuerdo de la 4ª exposición de Bérghamo me ayudaron a abordar con mayor valentía los nuevos temas que representaba, dado el carácter dramático del contenido, con colores violentos y formas dilatadas. [...] Desde 1944 hasta hoy, mi pintura ha estado sometida a las diversas experiencias de mi generación, en virtud de un ideal que la Resistencia había madurado en nosotros, con el deseo de crear un arte más humano capaz de reflejar el amor de los pueblos por la libertad, la paz y la cultura libre, nacional y democrática.⁶¹²

De hecho, la experiencia de la Resistencia llevó a Borgonzoni a introducir nuevos temas en su pintura, que interpreta con un lenguaje que empieza a cambiar. Entre 1943 y 1945, el tema de la guerra –los bombardeos, los refugios, los ahorcados, las masacres perpetradas por los nazis y fascistas– ocupó sus lienzos. De hecho, asistimos al paso «de una pintura neutra a una pintura fuertemente ligada al destino del hombre en la historia» (De Micheli, 1954, p. 3). Véanse, por ejemplo, *Tragedia a Marzabotto*, de 1945, en la que se utiliza un lenguaje decididamente expresionista; e *Il riconoscimento del partigiano morto*, de 1946, en la que los acentos expresionistas se unen a los primeros signos del lenguaje cubista. Un cambio decisivo desde el punto de vista estilístico se debe también a su viaje a París en 1947, del que regresa enriquecido por las novedades de la experiencia moderna francesa, la pintura de Matisse, Cézanne, Braque; pero sobre todo le impacta Picasso, al que volvió a ver en la Bienal de 1948.⁶¹³ Como muchos jóvenes de su generación, estaba fascinado por el pintor del *Guernica*, antifascista, miembro del Partido Comunista y considerado el mayor innovador del arte moderno. De hecho, Borgonzoni adoptará el lenguaje del cubismo sintético, sin por ello renunciar a la urgencia realista de sus temas y a los colores vivos característicos de su pintura.

Después de la liberación, la generación de pintores a la que pertenezco vivió experiencias postcubistas y abstractas en general, para romper con el falso planteamiento del arte del periodo fascista. Esta conexión con la cultura europea representaba un punto de partida

⁶¹¹ Borgonzoni, A. (1955). “Esperienza di un pittore”. *Realismo*, III, n.s. 3, mayo-junio de 1955, pp. 63-64.

⁶¹² Ibid.

⁶¹³ La influencia de la pintura francesa no se explica sólo por el viaje a París. Borgonzoni había tenido ciertamente acceso a reproducciones de obras de la cultura francesa en los años anteriores, pero fue el viaje el que le permitió profundizar en sus conocimientos mediante la experiencia directa de las obras de los maestros del siglo XIX, de los pintores de la vanguardia y de sus contemporáneos.

común para los jóvenes pintores. Desgraciadamente, ocurrió que un gran número de artistas que reaccionaban por motivos puramente formales a los esquemas más tradicionalistas acabaron encontrándose en las numerosas nuevas academias formalistas. Uno de los errores más conspicuos ha sido, en mi opinión, el de creer que estaban desarrollando un nuevo lenguaje independientemente de un nuevo contenido. Otro error, como la otra cara de la moneda, fue utilizar como pretexto los contenidos revolucionarios de la lucha de clases, y hacerlos incomprensibles en el juego de los esquemas intelectualistas.⁶¹⁴

La adhesión de Borgonzoni al postcubismo queda demostrada por su producción del periodo 1948-1951, tanto en sus obras de caballete⁶¹⁵ como en sus pinturas murales, de las que hablaremos en breve. En 1948, Borgonzoni fue invitado a la XXIV Bienal de Venecia, donde presenta una obra cubista, *Incontro* (1947), expuesta en la sala anterior a la del Fronte Nuovo delle Arti. Ese mismo año, en agosto, se crea el Premio Suzzara, en el que Borgonzoni participa con *Mondine* (1948)⁶¹⁶ y obtiene uno de los premios. El 17 de octubre se inaugura la *primera exposición nacional de arte contemporáneo* en el Palacio Re Enzo de Bolonia⁶¹⁷, donde Borgonzoni, uno de los organizadores, expone cinco obras, también de carácter cubista. Vuelve a estar presente en Venecia en 1950, donde expone *Giovane Mondina (Joven Mondina)*⁶¹⁸.

⁶¹⁴ Borgonzoni, A. "Un pittore a Vignola". *Emilia*, Bolonia, 13 de diciembre de 1950. El mismo texto se encuentra en A. Baccilieri (1989) con la referencia A. Borgonzoni, "Un pittore a Vignola", *Emilia*, III, 1951.

⁶¹⁵ Entre las obras de caballete en las que se adopta un lenguaje postcubista, Solmi identifica: *Riconoscimento del partigiano (Reconocimiento del partidario)*, 1946, en la que «combina los acentos expresionistas de su realismo con los primeros signos del lenguaje postcubista culto»; *Mondine (Arroceras)*, 1947, que remite a *Incontri (Encuentros)* de Virgilio Guidi, enviados a la exposición de Bolonia de 1948, y otra obra con el mismo título, pero de 1948, en la que surge una «referencia a Pignon con sus grandes volutas circulares en las que las cristalizaciones del cubismo adquieren una acentuación dinámica (con referencias al futurismo italiano)»; *Maternità (Maternidad)* de 1949, una obra de corte clásico «en la que la sugerencia cubista original se une al recuerdo de los grandes maestros del Renacimiento umbro y toscano»; *Mondine (Arroceras)* de 1949, premiada en Suzzara (tal vez el mismo de 1948), «recoge el ímpetu cromático y matérico del expresionista Borgonzoni y constituye una anticipación significativa de la manera que iba a ser del pintor a partir de finales de los años cincuenta». El último cuadro que mencionaremos es *Morte della Margotti (Muerte de Margotti)*, fechado en 1950.

⁶¹⁶ Gloria Bianchino afirma que se trata de uno de los bocetos para uno de los cuadros de Medicina (2001, p. 184), pero una fotografía en la biografía editada por Bellotti (2017, p. 348) muestra que se trata de uno de los cuadros que Borgonzoni realizó sobre ese tema en estos años: *Le mondine*, 1948, óleo sobre lienzo, 52,8x67 cm, firmado B. S., Galleria del premio Suzzara, Mantua.

⁶¹⁷ *Primera exposición nacional de arte contemporáneo*, Bolonia, Palazzo Re Enzo, Salone del Potestà, 17 de octubre - 5 de noviembre de 1948. La exposición fue promovida por la Alianza de la Cultura y Aldo Borgonzoni formó parte del comité organizador. Fue una oportunidad para presentar la variedad de tendencias propuestas por los jóvenes artistas comprometidos que buscan un nuevo lenguaje adaptado a las exigencias de la sociedad, pero también capaz de liberarse del provincianismo impuesto por el régimen. Predomina la deconstrucción de Picasso. Borgonzoni expone cinco obras, entre ellas *Mondine (Arroceras)*. 1947, *Figure che dormono (Figuras dormidas)*, 1948, y *Spaventapasseri (Espantapájaros)*, 1947.

⁶¹⁸ En la misma Bienal, Pizzinato expone *Un fantasma percorre l'Europa (Un fantasma recorre Europa)* y Guttuso, *L'occupazione delle terre incolte in Sicilia (La ocupación de tierras no cultivadas en Sicilia)*.



Fig. 80 Aldo Borgonzoni, *Incontro*, 1947, olio su tela, 100 x 75, Colección privada. Spadoni, C. (ed.) (2017). *Borgonzoni. Catalogo generale delle opere pittoriche*. Torino: Umberto Allemandi per Archivio e Centro Studi Aldo Borgonzoni.

Fig. 81 Aldo Borgonzoni, *Le mondine*, 1948, olio su tela, 67 x 52,9, Suzzara, Galleria Civica d'Arte Contemporanea.

Sabemos que la XXV Bienal marca un momento de crisis para el Realismo, de hecho, además de la fractura del Fronte Nuovo delle Arti, se produce la aparición de varias corrientes de arte europeo alejadas de la matriz realista⁶¹⁹. Sin embargo, todavía se mantiene la fe en las posibilidades del arte figurativo comprometido. En las páginas de *l'Unità*, De Micheli escribe: «Viendo las imágenes del pueblo en lucha, de los obreros de las fábricas del Norte, de los campesinos del Sur, de las arroceras de Bolonia, de los trabajadores de los puertos [...], no cabe duda: estos lienzos son el acontecimiento más importante de la 25ª Bienal».⁶²⁰

En los años siguientes, también Borgonzoni –en consonancia con la elección de algunos de sus colegas que siguieron las indicaciones de Togliatti– va más allá del lenguaje cubista, avanzando hacia una poética neorrealista, aunque manteniendo los acentos expresionistas. Quintavalle lo define como un *realista-expresionista*, capaz de inventar su propia manera de ser realista, su propio lenguaje, diferente del de los demás (2001, p. 9). Sin embargo, el suyo es un lento alejamiento de los lenguajes de vanguardia, quizá más meditado.⁶²¹ Su posición más aislada, alejada de los focos, le permite examinar con calma sus opciones estilísticas sin dejar de estar atento a las necesidades del pueblo, cuyas historias seguiría contando.

Sin embargo, al final se plegará a las indicaciones del partido y optará por un realismo más directo, pero no tanto –nos parece– por obediencia ciega, sino porque tiene fe en el grupo,

⁶¹⁹ En julio de 1950, el artículo de Lionello Venturi titulado *Astratto-concreto (Abstracto-Concreto)* apareció en la revista *La Biennale*, abriendo nuevas perspectivas para la investigación artística en Italia.

⁶²⁰ De Micheli, M. (1950). “En las obras más vivas están presentes los trabajadores”. *L'Unità*, 8 de junio de 1950.

⁶²¹ El acento postcubista se diluye ya en *Spigolatrice (Espigadora)* y *Potatore (Podador)* (1950) y ha desaparecido sustancialmente en *Mondine (Arroceras)* (1951), así como en *Sciopero sugli argini (Huelga en los terraplenes)* *La Mondina (Arroceras)* (1951) y *Le donne di Modena (Las mujeres de Módena)* (1951).

en la institución, en la posibilidad de cambiar las cosas juntos. Pero sus temas no cambian. El mundo campesino, que para Borgonzoni está en el centro de la cuestión social, sigue siendo representado, mientras que el lenguaje tiende a ser más directo: «Elige el camino del realismo, que pretende ser un gran relato, una narración convencida de la historia. Dedicar más de treinta años a estos temas y los retoma en los años setenta, porque para él «pintar es dar testimonio».⁶²²

2.1.2.2 Los murales de la *Casa del Pueblo* en Medicina

El primer encargo de un gran mural le llegó a Borgonzoni en marzo de 1948 por parte de los trabajadores de Medicina, que piden al artista que decore el interior de la nueva Casa del Pueblo (cf. 3.1.1). Medicina es una pequeña aldea agrícola cerca de Bolonia, en la región de Emilia, conocida como *la roja*⁶²³; famosa por las luchas de los trabajadores desde finales del siglo XIX en defensa de sus derechos y especialmente durante el fascismo, cuando el movimiento obrero y campesino fue fuertemente reprimido hasta la supresión definitiva de las organizaciones sindicales y políticas, en 1926. La Casa del Pueblo de Medicina⁶²⁴ es el primer edificio construido *ex novo* específicamente como sede de la *Camera del Lavoro* (Cámara del Trabajo)⁶²⁵ tras la caída del fascismo, que había destruido o reconvertido las sedes de los trabajadores⁶²⁶. El nuevo edificio estaba destinado a proporcionar a las distintas categorías sindicales⁶²⁷ un espacio para desarrollar sus actividades, en las que participaban unos 700 afiliados (la mitad de la población de Medicina)⁶²⁸. La C.d.P., construida por voluntad del pueblo —gracias al esfuerzo económico y material de albañiles, obreros, campesinos y trabajadores locales⁶²⁹— se inaugura el 19 de marzo de 1948 en presencia de Di Vittorio, entonces secretario general de la CGIL.⁶³⁰ Di Vittorio, hablando desde la terraza del nuevo edificio⁶³¹, orgulloso del esfuerzo de los ciudadanos y emocionado por la gran fiesta con más

⁶²² Quintavalle, A.C. (2001), op. cit., p. 7.

⁶²³ Se llama así porque es una región italiana con una fuerte tradición de compromiso político y civil.

⁶²⁴ Además de las oficinas de las ligas y los sindicatos, el C.d.L. de Medicina alberga las clínicas de la Mutualidad Sanitaria —un importante logro para la salud de los trabajadores—, una sala de reuniones y una terraza ajardinada.

⁶²⁵ Organización sindical italiana de carácter territorial, que se refiere a los miembros de los distintos sindicatos profesionales.

⁶²⁶ Véase Arbizzani, L. (1989). “Un secolo di organizzazione e di lotta, di opere e di risultati”. Arbizzani, L. (ed.). *I primi cent'anni della Cooperativa Lavoratori della terra di Medicina, 1889-1989*. Medicina: Cooperativa Lavoratori della terra, pp. 7-16.

⁶²⁷ Entre otras, la liga de aparceros, la liga de obreros, la liga de albañiles.

⁶²⁸ Cf. Barbieri, D. (1995). “Il cubismo rinasce a Medicina”. Grossi, L., Barbieri, D. (eds.). *La pittura murale di Aldo Borgonzoni a Medicina*. Bolonia; Grafis, pp. 149.

⁶²⁹ Bonazzi C. (1948). “La grande giornata di Medicina”. *La Voce dei Lavoratori*, 3 de abril de 1948.

⁶³⁰ CGIL: Confederación General Italiana del Trabajo.

⁶³¹ Para diseñar el edificio, caracterizado por una escalera semicilíndrica con ventanas de hormigón y coronado por un gran solárium, se encargó a Duilio Argentesi, un joven aparejador, ex partisano, que había estudiado en las revistas de arquitectura de vanguardia de los años 30, como *Domus*, *Casabella* y *Architettura*. Cf. Barbieri, D. “Il cubismo rinasce a Medicina”, op. cit.

de 20.000 asistentes, declara: «Viendo vuestros logros, estamos convencidos de que el laboralismo triunfará».⁶³²

La historia del mural pintado por Borgonzoni en Medicina está íntimamente ligada a la historia del movimiento obrero, así como a la del edificio para el que fue concebido. Los dirigentes sindicales, con la decisión unánime de los componentes comunistas y socialistas de la CGIL local, confiaron la tarea de decorar el salón del C.d.P. al artista de Medicina para potenciar el esfuerzo de los trabajadores y ennoblecer el edificio, «convencidos de que la batalla cultural tiene el poder de liberar a las personas y a sus espíritus de la dureza del trabajo manual».⁶³³

Arnaldo Frateili, en uno de los primeros testimonios publicados en la prensa de la época, cuenta⁶³⁴:

La historia de los trabajadores ha sido pintada al fresco en 45 metros de paredes de la Camera del Lavoro de Medicina por un pintor moderno. [...] Medicina es un pequeño pueblo de la llanura boloñesa que tiene fama de ser uno de los más *rojos* de Italia. Su población, compuesta por arrocetas, jornaleros, campesinos, obreros y artesanos [...] tras participar en la lucha de liberación, se dedicó a reconstruir lo que había sido destruido, empezando por las organizaciones populares que habían sido suprimidas por el fascismo [...]. Podría haber utilizado la Casa del Fascio como sede de la Cámara del Trabajo. Pero los habitantes de Medicina no querían tener nada en común con el pasado y prefirieron construir un edificio nuevo, grande y aireado. [...] También querían que la Cámara del Trabajo se adornara con pinturas, pero pinturas que contaran sus sufrimientos bajo el fascismo, su lucha por la liberación, la reconstrucción de sus vidas como trabajadores organizados. Así pues, tras pedir a cada uno de ellos que reuniera la suma necesaria para hacer pintar los frescos de la sala, se dirigieron a Bolonia, donde había un joven pintor que creían que podía hacer el trabajo, y le dijeron: «Tienes que contar nuestra historia en las paredes del C.d.L. Hazlo tú. Pero, si haces algo que no podemos entender, te pagaremos y luego le daremos una mano de cal a tu trabajo».⁶³⁵

Ya desde esta primera intervención, está claro que se quería subrayar la importancia del encargo por parte de los trabajadores, conscientes y activos, protagonistas de su tiempo y de sus luchas y decididos en sus elecciones. Un encargo popular que elige a un pintor, le da libertad para trabajar, pero también deja abierta la posibilidad de rechazar su obra.

En realidad, como ya hemos dicho, 1948 fue un año difícil para la izquierda, el año de las elecciones políticas (18 de abril de 1948) que marcaron la victoria de la Democracia Cristiana y la derrota del Frente Popular, con el fin de la posibilidad de un gobierno de izquierdas; el año del atentado contra Togliatti (14 de julio de 1948), de la huelga general y de la ruptura de la unidad sindical.⁶³⁶ A partir de este momento, se inició un proceso de

⁶³² “L'esempio di Medicina”. *Il Lavoro*, 7 de abril de 1948.

⁶³³ Barbieri, D. (1995), op. cit., p. 149.

⁶³⁴ Frateili, A. (1948). “Per favore, non disturbare il pittore”. *Noi Donne*, 24 de julio de 1948.

⁶³⁵ Ibid.

⁶³⁶ Tras la huelga general que estalló de forma espontánea y que luego se proclamó oficialmente tras el atentado contra Palmiro Togliatti, los sindicatos comenzaron a dividirse, culminando con el nacimiento de la Unión Italiana del Trabajo (Uil, 5 de marzo de 1950), que agrupaba al componente socialdemócrata, y de la Confederación Italiana de Sindicatos Obreros (CISL, 1º de mayo de 1950), que agrupaba al componente católico.

fragmentación y marginación en el ámbito cultural: «la política cultural del Partido Comunista, hasta entonces gestionada a través de un complejo sistema de relaciones entre galerías, casas de cultura, cooperativas y espacios del partido, aparece ahora más marginada, salvo en determinadas zonas politizadas.»⁶³⁷

En la Emilia *roja*, sin embargo, la presencia y la influencia del PCI y de la CGIL siguieron siendo fuertes, incluso en el ámbito cultural: «La lucha de clases en Emilia no es un acontecimiento que pueda pasar desapercibido, precisamente porque aquí, más que en otras partes, la lucha se presenta en sus múltiples aspectos, capaz de afirmar una nueva fuerza incluso en el ámbito de la cultura [...]».⁶³⁸ La base de los trabajadores estaba activa y concienciada y no es de extrañar que Borgonzoni recibiera el encargo *popular* de decorar la Casa del Pueblo con temas que pudieran ayudar a construir una narrativa fuerte y confirmar la identidad de la clase obrera y los campesinos que habían sufrido mucho bajo el fascismo, habían participado en la Resistencia y ahora luchaban por hacer valer sus derechos.

El largo friso (1,70 x 45 m), pintado al temple sobre la pared, relata en trece episodios la historia del pueblo de Medicina desde 1921 hasta 1948: la pobreza, las huelgas, la violencia de la guerra, la vuelta a la vida y a la esperanza, el trabajo de los campesinos, de las arroceras (desde ahora *le mondine*), los artesanos y los obreros. La pintura termina con una escena alegórica dedicada al triunfo de la clase obrera sobre el capitalismo, con las palabras: «¡Proletarios del mundo, uníos!»⁶³⁹. El estilo es neocubista, pero mediado por la comparación con quien encarga la obra, probablemente vinculado a una iconografía tradicional que tenía sus modelos en las pinturas de las grandes iglesias de la ciudad o en las decoraciones *art nouveau* de la Casa del Fascio pintada por Galileo Chini⁶⁴⁰. La pintura, que ocupa unos 60 metros cuadrados, se realiza en unos 100 días y se termina en julio de 1948. La inauguración se celebra dos meses después, el 29 de septiembre, con la participación de Arturo Colombi, líder del PCI, miembros del PSI y Antonello Trombadori, crítico de arte de *L'Unità*.

Unos años más tarde, la reflexión de Borgonzoni sobre sus primeras pinturas de gran formato pone de manifiesto el valor transformador, desde el punto de vista humano y creativo, de la experiencia de Medicina:

Hasta 1948, mi pintura también reflejaba las corrientes formales de la cultura burguesa en sus defectos y contradicciones. No fue hasta marzo de 1948 cuando se produjo un acontecimiento importante para mi formación como pintor: los trabajadores de Medicina me encargaron un gran cuadro de 46 x 1,70 m. Este cuadro debía representar la historia del

⁶³⁷ Bianchino, G. (2001), op. cit., p. 182.

⁶³⁸ Borgonzoni, A. (1950), op. cit.

⁶³⁹ Comenzando por la pared a la izquierda de la entrada, se pueden identificar tres episodios: *La desesperación (o Familia desesperada)*, *La huelga de las mujeres de Medicina de 1931*, *La espera de la libertad (o Esperanza)*, *La brutalidad de la guerra*, *El cautiverio*, *El levantamiento del Pueblo*, *El regreso de la guerra*, *El regreso a la vida*, *Las artes*, *Las expresiones del trabajo local*, *Las arroceras*, *La familia socialista (o La familia obrera)*, *El día del trabajador*, y *El triunfo de la clase obrera sobre el capitalismo (o Matamos la explotación)*.

⁶⁴⁰ El ciclo de pinturas del artista florentino Galileo Chini (1873-1956) fue creado a mediados de la década de 1920 para decorar el salón de la antigua *Casa del Fascio*, un edificio neorrenacentista construido en 1923 y que ahora alberga a los *Carabinieri*. En la sala, abierta al público, se colocaron cuadros de un estilo cercano al Art Nouveau, con escenas bucólicas, heroísmo clásico y retórica bélica. Después de la guerra, el edificio fue ocupado de nuevo por las organizaciones del movimiento democrático y rebautizado como *Casa del Popolo*, pero la excesiva aglomeración de actividades impulsó a la CGIL a construir una nueva sede para la Cámara del Trabajo.

proletariado desde 1921 hasta 1948. En las paredes blancas de la Camera del Trabajo en Medicina, sentí la inconsistencia de las experiencias formales, que eran incapaces de expresar el sentido de los contenidos que tenía que retratar [...] Aprendí por primera vez a valorar las críticas de los trabajadores y a percibir los efectos más humanos y más realistas de mi trabajo. Desde Medicina hasta hoy he roto el silencio íntimo de mi estudio [...]. Realizo mis estudios e investigaciones sobre la realidad.⁶⁴¹

En ese momento, Borgonzoni define su identidad como pintor del mundo campesino y de la clase trabajadora en general. Este papel le acompañaría durante mucho tiempo y también resurgirá en fases posteriores de su producción. Los murales de Medicina –en consonancia con las obras de estos años– están dedicados a temas abiertamente políticos, se inspiran en la realidad y utilizan el lenguaje del cubismo sintético, que, todavía en esta época, no se consideraba una contradicción con la pintura comprometida y atenta a las necesidades populares.

Sería Carlo Ludovico Ragghianti (1986) quien verá en los cuadros cubistas del autor el momento más interesante y vivo de su producción. Renato Guttuso, en un artículo de diciembre de 1948 titulado *Le mondine di Borgonzoni* e ilustrado con un detalle de la decoración de la Casa del Popolo en Medicina, expresa su opinión crítica sobre el pintor de Medicina. En particular, destaca la falta de contraste entre su atención por la realidad y el lenguaje cubista que Borgonzoni no utiliza de forma estéril, como un mero ejercicio formal:

El pintor Aldo Borgonzoni es uno de los pocos jóvenes artistas italianos que, además de esforzarse por conquistar un lenguaje moderno, es consciente de un objetivo a alcanzar. De todos los jóvenes pintores italianos que han aprendido algo más que una ciencia geométrica abstracta de Picasso, [...] está Aldo Borgonzoni, quizá el más ingenuo, pero también el más consciente y el más duro. Aldo Borgonzoni era un obrero, y su pintura, a pesar de utilizar experiencias intelectuales, conserva su carácter obrero. [...] No creo que sea importante que Borgonzoni *triangule* demasiado, que la lección de Picasso parezca en él a veces artificial (en la forma), que su síntesis sea esquemática (a veces ilustrativa). Estos defectos no tocan la base poética de su expresión. Cuanto más pinte a *le mondine* y a los trabajadores, a las fábricas y a los mítines, más prevalecerán *le mondine* y los trabajadores sobre sus errores ocasionales, porque no son errores permanentes, porque *le mondine* y los trabajadores son los elementos de su esperanza, son su propia esperanza revolucionaria.⁶⁴²

En ese momento, Guttuso se encontraba en plena reflexión sobre la relación entre el sujeto y el lenguaje. Hacía poco que se había producido el enfrentamiento con Togliatti en *Rinascita*, estimulado por la exposición de Bolonia, y Guttuso –atento a las protestas de Togliatti y deseoso de permanecer en las filas del PCI– buscaba una forma de ser moderno sin traicionar la realidad, el pueblo y el partido. Sin duda, rechaza «las formas de arte contemporáneo sin objetivos, en las que la búsqueda del lenguaje es prácticamente un fin en sí mismo»⁶⁴³ y promueve, en cambio, la realidad, en toda su complejidad, como único objeto posible del arte. No rechaza el cubismo y exalta a Picasso como única guía para los jóvenes, pero señala que el

⁶⁴¹ Borgonzoni, A. (1950), op. cit.

⁶⁴² Guttuso, R. (1948). “Le mondine di Borgonzoni”. *Progresso d'Italia*, 17 de diciembre de 1948.

⁶⁴³ Ibidem.

artista debe tener «una actitud activa y revolucionaria hacia su tiempo, hacia la historia y hacia sí mismo, y no una actitud pasiva de complacencia estética». ⁶⁴⁴

2.1.2.3 Arte y encargo popular: ¿libertad y/o legibilidad?

La pintura de Borgonzoni abre una serie de cuestiones en torno a la relación entre el arte y el mecenazgo popular, por un lado, y entre la producción cultural y la injerencia del Partido Comunista, por otro. Las propias declaraciones de Borgonzoni y las intervenciones de críticos y comentaristas en la prensa de la época, que se presentan brevemente aquí, pueden ayudar a reconstruir los temas clave de este asunto.

Hace dieciocho años dejé el campo para ir a la ciudad a hacer de pintor. Ahora vuelvo siendo un pintor. Los trabajadores me llamaron para que pintara para ellos [...] La primera Cámara del Trabajo de la posguerra en Italia se construyó aquí, en Medicina. Me llamaron para esto. Me mostraron las cuatro paredes blancas de la gran sala y me dieron la oportunidad de escribir su historia, la historia de mi pueblo. [...] «Por favor, no me molesten» –lo escribí en un recorte de cartón en verde esmeralda y lo clavé en la puerta del pasillo. No se puede trabajar en paz, todo el mundo tiene su excusa y llama diez, quince veces [...], los curiosos de siempre, *le mondine* de siempre que quieren ver las cosas ya hechas [...]. Algunos temen que haga alguna locura de forma abstracta. Llevo tres meses trabajando en encerrado. Tres paredes ya están terminadas. ⁶⁴⁵

El pintor pinta la historia de *su* pueblo. Se enfrenta al problema del lenguaje y la legibilidad. Teme no ser comprendido, por lo que trabaja en reclusión durante mucho tiempo, temiendo el *duro* juicio de su cliente, que es también el destinatario de su cuadro. Pero tras seguir de cerca la huelga de los trabajadores, se arma de valor y muestra sus cuadros. Desde aquel momento se siente reconfortado por la reacción positiva de su público: ha conseguido contar su historia –la nuestra– y hacerse entender.

Hubo una huelga. Día a día continuaba la lucha desde el puente. Veía a los grupos de arroceras y jornaleros recorriendo el campo para acabar con las costras. [...] Luego la huelga terminó. Las arroceras y jornaleros se habían reunido en el patio frente a la Cámara del Trabajo. Había fiesta en sus rostros, una nueva luz en el aire, cantaban con fuerza. [...] Los dirigentes sindicales y algunos trabajadores entraron. Observaron en silencio, una de *le mondine* habló primero: «Todas estas figuras dolorosas son extrañas, hay una rima en el color». Con esa sencillez verbal confirmó que ella había entendido mi lenguaje, que yo les había cantado con mi color. El albañil vecino señaló *La Guerra*: «No puedo mirar esa escena, me da miedo». Observando mi pintura compartía con ellos su alegría porque podían leer su historia viva, nuestra historia, como en un gran libro abierto. ⁶⁴⁶

Uno de los primeros comentarios publicados en la prensa fue el de Giuseppe Galassi, que tuvo la oportunidad de ver las pinturas no acabadas todavía, cuando la cuarta pared aún no estaba terminada. En su descripción de los tres muros terminados, enumera las escenas representadas, que resume como ilustración del viaje de redención de los trabajadores. En cuanto a las

⁶⁴⁴ Ibidem.

⁶⁴⁵ Borgonzoni, A. (1948). “Il colore va in rima o meno”. *Il Progresso d'Italia*, 10 de octubre de 1948, Bolonia.

⁶⁴⁶ Ibidem.

elecciones estilísticas, Galassi destaca cómo las formas cubistas –ya utilizadas eficazmente en la producción de pequeños cuadros anteriores– se hacen aquí más humanas y vibrantes gracias al uso de un color intenso y brillante, marcando una clara maduración del pintor.

Es un ciclo en el que el pintor, a decir verdad, ha obedecido voluntariamente a los impulsos humanos y no a los meramente políticos que habrían rebajado al arte al nivel de la polémica [...]. El autor de Marzabotto no podía dejar de trasladar a estos muros sus experiencias anteriores en las que ya había utilizado eficazmente el hábito violento de las fracturas cubistas con fines expresivos. Pero aquí [...] hay una alfombra multicolor, preludio de las fiestas cromáticas de toda la tercera parte. Aquí Borgonzoni ha encontrado los pretextos para pintar su poema. La siembra de semillas, la fundación de la Cámara del Trabajo, la recogida de frutos y la *mondina* en los arrozales le hicieron pasar de lo abstracto a la vida. [...] En el curso de esta obra, en pocas palabras, se formó un Borgonzoni casi completamente nuevo, más tranquilo y consciente, que en el ritmo reposado de *Mondine in risaia* sustituyó la prosa por la poesía.⁶⁴⁷

Aquí el autor se preocupa de subrayar cómo las formas cubistas no proponen necesariamente una pintura abstracta alejada de la vida, sino que aumentan su eficacia comunicativa, especialmente gracias al elemento colorista. Evidentemente, ya se respira el aire de la polémica anticubista que culminaría unos meses después con la intervención de Togliatti en *Rinascita* en octubre de 1948.⁶⁴⁸

La historia de la realización del mural y de las reacciones que provocó también es contada por Arnaldo Frateili, que –en una temprana y completa descripción publicada en *Noi Donne* en julio de 1948– contribuye a construir su mitología:

Entran y permanecen en silencio, su interés es evidente. Eran albañiles, obreros, el secretario de la C. d. L. y algunos dirigentes sindicales. Se quedaron callados y el pobre pintor quedó en suspenso [...], el carácter cubista de los cuadros lo mantenía aprensivo, aunque era consciente de que había puesto el elemento narrativo y poético deseado por esa gente [...]. Una de *le mondine* habló primero y dijo: «¡Estas pinturas son extrañas! Pero el color está vivo y rima». Se refería a que el color –utilizado por el pintor en los tonos puros de laca, carmín, violeta, verde y azul, debido a la gran luz que entraba por las ventanas– cambiaba y cantaba. Cuando dijo que rimaba, no pudo decirlo mejor. Los demás estuvieron de acuerdo, se rompió el hielo y a partir de ese día, los obreros siguieron la obra con atención, pidiendo aclaraciones, haciendo sugerencias, informándose sobre la pintura moderna, trayendo a Borgonzoni recortes de periódicos con reproducciones de cuadros de Picasso y otros, para que les explicara, lleno de buena voluntad para comprender [...]. Moraleja de esta historia. Nuestra gente, la gente de verdad, es inteligente, no tiene prejuicios burgueses y también entiende el arte moderno cuando le dice algo a su mente y a su corazón.⁶⁴⁹

Frateili retoma el comentario de la *mondina* ya citado por Borgonzoni y lo utiliza como metáfora para describir al pueblo, un pueblo abierto a la novedad, capaz de entender la modernidad del lenguaje artístico y deseoso de aprender y comprender. Ciertamente el tono es

⁶⁴⁷ Galassi, G. (1948). “Sentimento del grano e del riso”. *Giornale della Sera*, 11 de junio de 1948.

⁶⁴⁸ Roderigo di Castiglia. *Segnalazioni – “Prima mostra nazionale d’arte contemporanea”*. *Alleanza della Cultura. Bologna 17 ottobre-5 novembre 1948*. *Rinascita*, año V, n. 11, noviembre de 1948.

⁶⁴⁹ Frateili, A. (1948). “Per favore, non disturbare il pittore”. *Noi Donne*, 24 de julio de 1948.

retórico y el enfoque simplista, pero la intención de centrarse en la sensibilidad de la gente va en la dirección correcta. A la arrocera no le molestaron las formas cubistas, sino todo lo contrario, la simplificación formal y las novedades compositivas le permitieron apreciar el color, aunque fuera antinaturalista, y encontrar un elemento poético en el cuadro: ¿quién dijo que una *mondina* no puede entender la poesía? Por otra parte, la reacción del albañil que relata Borgonzoni confirma la eficacia comunicativa de las pinturas que, a pesar del estilo *experimental* al que el público no está acostumbrado, permiten una fuerte identificación emocional. Si bien es cierto que la narración contenida en estos textos tiene a menudo tintes mitológicos, la confirmación del aprecio de los trabajadores por los cuadros se expresa, en términos concretos, en el aumento de la remuneración otorgada al pintor, que recibe un sobre con 50.000 liras, por encima de la cifra acordada de 300.000 liras (Frateili, 1948).

También en la prensa, Giulio Tavernari expresa su opinión, proponiendo una visión muy diferente del encargo popular:

La obra de Borgonzoni trajo consigo un conflicto: por un lado, la necesidad, el deber, de hacerse aceptar lo más posible por quienes le habían encargado la obra, esos trabajadores que eran al mismo tiempo los protagonistas de la representación, habitualmente inclinados a reconocerse a sí mismos y a su país según el grado de fidelidad, de parecido natural entre la pintura y el modelo; por otro lado, la imposibilidad de renunciar a las adquisiciones figurativas fundamentales de nuestro tiempo. Borgonzoni ha conseguido casi siempre preservar la libertad de expresión, animando una relación entre la figura, el paisaje y la historia que hace uso de procedimientos aprendidos [...].⁶⁵⁰

Tavernari señala cómo el lenguaje cubista utilizado para pintar *el Guernica* influye en los jóvenes que querían dedicarse a temas comprometidos, mostrando el valor revolucionario del arte contemporáneo que, sin embargo, corre el riesgo de crear una ruptura con el público, considerado aquí como incapaz de ponerse en juego para entender lo nuevo del arte. Una visión que refuerza la limitada perspectiva burguesa y ve al pueblo encerrado en su papel social, oprimido por la ignorancia e incapaz de concebir al otro desde sí mismo. Por otra parte, para Mario Ramous, que escribe en julio de 1948, precisamente la pintura de gran formato es una manera de reparar la fractura entre el público y los artistas «que ya se había gestado en la época de la polémica impresionista», y de la que hay raros ejemplos en el arte contemporáneo. Borgonzoni, de hecho, tiene ante sí una oportunidad, pero también un difícil reto: el artista debe procurar huir de la retórica, mantener un fuerte compromiso moral y no traicionar los hechos, buscando, por un lado, «la adhesión al tema» y, por otro, una «representación del mismo en un nivel universal abstracto, libre de todo vínculo contingente, de toda polémica literaria»⁶⁵¹. Sin embargo, Borgonzoni cuenta con la confianza del pueblo de Medicina –cuya «inteligencia y coraje estético» se subraya en el artículo– que, libre de prejuicios, había confiado la decoración a un pintor de vanguardia.

2.1.2.4 La Casa del Pueblo de Vignola

⁶⁵⁰ Tavernari, G. (1950). “Il pittore Borgonzoni a Medicina”. *Emilia*, año II, n° 21, 1950.

⁶⁵¹ Ramous, M (1948). “Tempere alla Casa del Popolo di Medicina. A. Borgonzoni e la pittura di parete”. *Il Progresso d'Italia*, 24 de julio de 1948, reeditado en L. Grossi, D. Barbieri, op. cit.

En 1950, Borgonzoni, de regreso a Bolonia tras su estancia en Roma⁶⁵², recibe el encargo del PCI de pintar la sala de reuniones de la Casa del Popolo en Vignola, en la provincia de Módena (cf. 3.1.2). También en este caso, la construcción del C.d.P. es el resultado del compromiso de los trabajadores y de las fuerzas populares y democráticas que, impulsados por la necesidad de asociarse, invierten sus energías en la creación del edificio. Como cuenta Ivo Cavedoni⁶⁵³, miembro de la sección local del PCI, los trabajadores, desalojados de su sede por el arcipreste de Vignola, recaudan fondos para comprar un terreno y construir un nuevo edificio en junio de 1949. Una gran parte de la población participa en la construcción, aportando un total de 22.860 horas de trabajo gratuito. El edificio, de estilo racionalista y sin decoración⁶⁵⁴, está diseñado por el arquitecto Mario Alberto Pucci. Cuenta con unas 25 oficinas, 7 tiendas, un enorme salón, un bar y el alojamiento del conserje. La Casa del Popolo lleva el nombre de Antonio Gramsci y es inaugurada el 14 de mayo de 1950 por el alcalde de Módena, Alfeo Corassoni.⁶⁵⁵

En mayo de 1950, Borgonzoni comienza a decorar la sala central. La pintura, realizada en una de las paredes, tiene 20 metros de longitud y unos 5 metros de altura. El mural al temple, organizado en dos bandas superpuestas, relata en nueve paneles episodios de la Resistencia, la historia del movimiento obrero, así como algunos momentos de la vida de Antonio Gramsci, uno de sus líderes, a quien está dedicado el edificio. Tras seis meses de obras, el edificio se inaugura el 13 de mayo de 1951⁶⁵⁶ en presencia de Corrado Maltese.⁶⁵⁷ Para la ocasión, la Casa del popolo acoge una exposición de treinta pintores realistas invitados de las Cooperativas de Emilia y la conferencia *Arte y Trabajo* dedicada a los nuevos encargos proletarios. Desgraciadamente, la obra fue destruida unos años más tarde, en 1958, pero el análisis de las reproducciones fotográficas⁶⁵⁸ y las descripciones de los críticos de la época permiten

⁶⁵² En 1949, Borgonzoni pasa una temporada en Roma, donde trabaja durante dos meses en el estudio de Guttuso en Villa Massimo (confiscada a los alemanes por el Gobierno Provisional italiano, en aquellos años albergaba los talleres de los artistas que habían estado activos durante la Resistencia); más tarde es huésped de Corrado Cagli. Durante esta estancia, dirige la Galería de Arte *Bernini* en la Plaza de España, frecuentada por escritores y pintores como Turcato, Monachesi, Prampolini e incluso De Chirico, que tenía un estudio en el mismo edificio.

⁶⁵³ «Estimado director, en marzo de 1949 los partidos y asociaciones democráticas se vieron en serias dificultades al tener que abandonar el edificio donde se encontraban las sedes de los partidos y organismos tras un desalojo por parte del arcipreste de Vignola. Con esto, los enemigos de la clase obrera de Vignola pensaban dar un golpe a todos los demócratas privándoles del lugar donde se reunían para discutir sus problemas, pero estos señores no habían tenido en cuenta la gran fuerza de la clase obrera y de los campesinos». Cavedoni, I. “Come nacque la Casa del Popolo di Vignola”, en *Rinascita*, Rubrica Lettere al Direttore, Roma, VIII, (6), junio de 1951, p. 323.

⁶⁵⁴ La foto del edificio está publicada en la página 209 del volumen Arbizzani, L., Bologna, S., Testoni, L. (1982). *Storie di Case del Popolo: saggi, documenti e immagini d'Emilia-Romagna*. Casalecchio di Reno: Grafis, pp. 208-217.

⁶⁵⁵ La fuente de la información dada es el texto ya citado *Storie di Case del Popolo: saggi, documenti e immagini d'Emilia-Romagna*, op. cit., p. 208-214.

⁶⁵⁶ Cf. Borgonzoni, A. “Pittori di tutta Italia ospiti delle cooperative emiliane”. *Progresso d'Italia*. (El artículo es citado por Bianchino, 2001, p. 188, pero no se indica la fecha).

⁶⁵⁷ Véase la carta de Corrado Maltese a Borgonzoni, fechada en Roma el 15.9.1950 y publicada en Bianchino, 2001, p. 206.

⁶⁵⁸ Las fotografías en blanco y negro de las pinturas de Vignola, la única documentación que se conserva del mural al temple, se publicaron en el volumen *Storie di case del popolo*, op. cit. y posteriormente en Bianchino (2001) y Spadoni (2017). Se trata de nueve impresiones fotográficas aplicadas sobre madera barnizada en negro, de 76 x 268 cm, conservadas en el CSAS de Parma.

identificar su contenido y esbozar una descripción estilística. Los artículos de prensa de los intelectuales de izquierda y del propio Borgonzoni son ciertamente relevantes, tanto para reconstruir los acontecimientos que rodearon la creación de la obra como para comprender el espíritu y las intenciones de la época.

Es importante destacar que en esta fase Borgonzoni es más consciente y maduro. Su experiencia como pintor evoluciona con su experiencia vital, y el periodo de Vignola coincide con su crecimiento humano, político y artístico.⁶⁵⁹ La pintura nace de una estrecha colaboración con la clase obrera, con la que el artista se identifica como su cliente directo y con la que comparte reuniones políticas y sindicales, acciones de lucha y momentos de intercambio. El artista estudia sus temas sobre el terreno, recorriendo el campo en bicicleta y fotografiando a hombres y mujeres en su trabajo. Prepara dibujos y bocetos y los somete a la crítica colectiva. Además, para desempeñar el papel que siente como propio –el de «pintor y trabajador al mismo tiempo»– decide dedicar ocho horas diarias a su trabajo, repartidas entre la mañana y la tarde.⁶⁶⁰ En un relato de su experiencia en Vignola, el pintor explica su método de trabajo:

Durante un mes preparé pequeños dibujos, aprovechando todas las ocasiones de escuchar las opiniones de los trabajadores y directivos. El 18 de mayo volví a Vignola y sometí los dibujos a las críticas. Después de un cuidadoso examen de lo mejor y más representativo, comencé mi experiencia que duró seis meses. [...] Hice todo lo que pude para aplicar y fomentar la crítica colectiva a mi trabajo. Además, esta crítica la ejercía quien había encargado la obra, que en este caso era la clase trabajadora de Vignola, y quería animarlos a expresar sus observaciones y críticas abiertamente. De este modo, noté un lento desprendimiento del gusto formalista y clarifiqué los contenidos, haciéndolos más comprensibles. Al adoptar las ocho horas de trabajo y la crítica colectiva, pretendía disciplinar ciertos residuos individualistas que aún se estancaban en mí.⁶⁶¹

Mientras que en Medicina Borgonzoni solo se había abierto al público y a su opinión cuando su obra estaba casi terminada (sólo faltaba la cuarta pared), en Vignola inició inmediatamente un intenso intercambio, poniendo en juego su propia cultura y sus elecciones formales, probablemente también para aumentar la capacidad comunicativa de su pintura y asegurarse de que fuera legible. En las palabras del propio Borgonzoni, surge una conciencia tanto de las opciones lingüísticas como del papel político que debe encarnar el artista. Borgonzoni es un hombre del pueblo, conoce realmente las condiciones de los trabajadores y trabajadoras y hay en él un deseo sincero y auténtico de participar en la causa, con sus herramientas de pintor. En esta ocasión, Borgonzoni encarna la figura del *artista del pueblo*, que trabaja *con el pueblo y para el pueblo*, escuchando sus razones, relatando sus acontecimientos y luchas, pero siendo

⁶⁵⁹ «Durante los seis meses en Vignola hay que incluir todas aquellas experiencias estrechamente vinculadas a mi desarrollo ideológico, como los encuentros políticos y sindicales y la experiencia de organizar y pintar la Festa dell'Unità». (Borgonzoni, 1950).

⁶⁶⁰ En una carta a su amigo Emilio Ballestri en 1980, Borgonzoni escribió: «Es bueno recordar que el encargo de Medicina en 1948 y de Vignola en 1950 venía de la clase obrera [...]. Así que fui pintor y trabajador al mismo tiempo. La remuneración por mis días de trabajo era de 2000 liras al día. Esta suma se gastó casi en su totalidad en la compra de materiales de pintura. Seis intensos meses de reuniones y debates, los bocetos, los dibujos, el mural me permitieron entrar en la comunidad». Un fragmento de la carta se publica en A. Baccilieri, 1989, p. 160.

⁶⁶¹ Borgonzoni, A. (1950), op. cit.

el protagonista de la acción pictórica. Es Borgonzoni quien «media, filtra, transforma y reinventa»⁶⁶² sin renunciar al compromiso ético e histórico ni a la libertad de lenguaje.

Sin embargo, observamos en los escritos del pintor la continua necesidad de justificar sus elecciones, de declarar su compromiso y su vocación realista, para alinearse con las posiciones del partido. Destaca, en particular, su participación en los debates sobre las artes figurativas en las fábricas, la organización de su exposición individual en la Fonderie Riunite de Módena y el camino que le hizo entrar en contacto directo con la base, permitiéndole aclarar sus orientaciones expresivas en el contexto de la realidad.⁶⁶³ Hay que tener en cuenta que los artistas acababan de sufrir la tormenta del rechazo del secretario del partido comunista a las obras de vanguardia en la exposición de Bolonia —entre cuyos organizadores se encontraba Borgonzoni—lo que provocó un proceso de radicalización de posiciones. Entre otras cosas, uno de los juicios negativos expresados por Togliatti en *Rinascita* se dirigía a una de las obras de Borgonzoni:

Es posible que algunos de nuestros ingenuos secretarios de la Liga hayan regresado de la exposición al país con la polémica convicción de que la *Fuente de Neptuno* debe ser juzgada ahora como una obra de reaccionarios, y que la revolución artística comienza cuando se pintan campesinas cuadradas, con caderas de madera y caras agrietadas como melones podridos. [...] Si sus elaboraciones, o sus experiencias figurativas, o sus posiciones polémicas o como quiera llamarlas, no consiguen darnos una obra que suscite al menos un instante de comprensión o de emoción, permítanos la libertad de decirle que lo que ha hecho será lo que usted quiera, no una obra de arte.⁶⁶⁴

Este ataque directo sitúa al pintor en primera línea del debate nacional que se desata tras la intervención, pero —a pesar de que comienza a alejarse de las opciones cubistas, lo que le lleva a adoptar otros modelos— en Vignola, dos años después de la crítica de Togliatti, Borgonzoni aún no muestra una clara ruptura con los lenguajes de vanguardia. De hecho, si en Vignola, desde el punto de vista estilístico, se aprecia un distanciamiento parcial del formalismo cubista —así como algunas referencias al realismo de Beckmann, a los soviéticos como Deineka y a las composiciones de Goya— queda una referencia al magisterio de Picasso (Quintavalle, 2001, p. 51). Lamberto Priori explica las razones del comportamiento de Borgonzoni:

Decir que el episodio (la crítica de Roderigo di Castiglia en *Rinascita*) —que llevó a la disolución del *Fronte Nuovo delle Arti*— dejó indiferente a Borgonzoni sería un error: es precisamente su carácter participativo el que le hace sentir la invectiva. Pero tiene un bagaje de luchas, de experiencias punteras, de convicciones arraigadas y, por tanto, una riqueza humana que defender, no sólo un mero ropaje accesorio.⁶⁶⁵

⁶⁶² Quintavalle, A.C. (2001), op. cit.

⁶⁶³ Cf. Borgonzoni, A. (1950). “Fra gli operai di medicina alla scoperta della realtà”, *L'Unità*, 9 de marzo de 1950.

⁶⁶⁴ *Postilla* firmada “r”. (el pseudónimo utilizado por Togliatti en *Rinascita* era Roderigo di Castiglia), y publicado en *Rinascita* anno V n. 12, diciembre de 1948, en respuesta a la carta de los pintores *Per una nostra “Segnalazione”*, publicada en el mismo número, en respuesta al breve texto de Togliatti (también firmado r.), *Segnalazioni – “Prima mostra nazionale d'arte contemporanea”*. *Alleanza della Cultura*. Bologna 17 ottobre-5 novembre 1948, publicado en *Rinascita*, año V, n° 11, noviembre de 1948.

⁶⁶⁵ Priori, L. (1989). *Borgonzoni y “Cronache”*. Baccilieri (1989), op. cit..

En 1958 asistimos a la destrucción de la obra. Las razones no están claras, pero parece que se debe a la falta de sensibilidad de algunos de los directores de la Casa Gramsci, que decidieron derribar el muro para hacer sitio a una sala más grande que pudiera albergar un espacio recreativo o un salón de baile, cuyo uso podría ayudar a reactivar la economía de la institución. Gloria Bianchino, sin embargo, añade que la ligereza con la que se lleva a cabo esta destrucción se debe a un cambio histórico y cultural: la motivación de la destrucción radica también en el «sustancial desapego al mundo de estos cuadros, que están, entre otras cosas, pintados en un lenguaje ligado al cubismo sintético y, por tanto, aparentemente abstracto o, en cualquier caso, no conectado con la tradición realista decimonónica que todavía se acepta, especialmente en la periferia del partido».⁶⁶⁶ Los nuevos dirigentes, que evidentemente no se sienten parte de la cultura de la Resistencia, ni cercanos a las luchas de sus padres, pero sobre todo no aprecian los lenguajes innovadores, prefieren, sin reticencias, reconvertir en una *balera* un lugar rico en memoria y capaz de hablar al futuro a través de las paredes pintadas. Para Borgonzoni es un golpe terrible. Incluso muchos años después, siempre hablará de este episodio con gran amargura:

En Vignola, en aquella ocasión, surgió un gran debate en torno a mi experiencia pictórica, con la presencia de personalidades del mundo del arte y la intervención e interés de gran parte de la prensa nacional. Pero entonces, como en muchas historias felices, siete años después llegó la tormenta y la pared pintada fue derrumbada de la noche a la mañana, como si el terremoto hubiera sacudido los cimientos de la Casa Gramsci. El acto fue posible gracias a un desconocido, quizás un burócrata, un gestor que, al destruir un documento con un gesto incalificable, manchó un trozo de nuestra historia que, como tal, debería haber sido patrimonio de la comunidad de Vignola.⁶⁶⁷

2.1.2.5 El debate crítico sobre los murales de Vignola

Los murales de Vignola fueron la ocasión de un debate sobre el tema del mecenazgo popular y la elección del lenguaje de los artistas, que tuvo lugar en las páginas de la prensa políticamente alineada, en particular *L'Unità*, *Realismo* y *Vie Nuove*. Tampoco en este caso, los críticos contemporáneos son neutrales y sienten la necesidad de señalar el alejamiento de Borgonzoni del cubismo.

De Micheli, habló de estas pinturas en *L'Unità* el 30 de agosto de 1950, cuando el artista aún estaba trabajando. En el artículo, centra su atención en la nueva relación artista-comisario-público, destacando cómo la experiencia de Vignola es una de las primeras en las que se produce una sustitución histórica del comisario burgués por el comisario popular que pide al artista que exprese su propio contenido combativo y progresista, por tanto, revolucionario. Además, el trabajo no nace de una relación unilateral o vertical, sino del intercambio que determina un crecimiento común:

Todo el mundo en Vignola lo conoce. Mucha gente le saluda por la calle y le pregunta cómo van sus pinturas. Hacia el atardecer, el salón se llena de visitantes. Son los campesinos y trabajadores que, después de un día de trabajo, van a ver a *su* pintor. Miran la pared cubierta de figuras y colores y hablan con Borgonzoni, expresan su opinión,

⁶⁶⁶ Bianchino, G. (2001). "Aldo Borgonzoni: gli anni e le lettere". *Aldo Borgonzoni*. Catálogo de la exposición, Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, 16 de noviembre-23 de diciembre de 2001. Parma – Milán: CSAC Electa Milán.

⁶⁶⁷ Borgonzoni, A. (1980), op. cit.

hablan con calma, piden explicaciones; y Borgonzoni responde. Está contento con este diálogo tan rico en enseñanzas. Cada palabra, cada gesto adquiere un sabor natural y espontáneo. El artista vuelve a ser un hombre entre los hombres, preocupado por sus pasiones y sus razones.⁶⁶⁸

Sin embargo, la esencia fundamental de la reflexión de De Micheli consiste en establecer un paralelismo entre el problema del mecenazgo proletario y el rechazo de las vanguardias: «El mecenazgo burgués empieza a hacer las maletas, y en ellas se ve obligado a llevar los trastos del abstraccionismo, el surrealismo y el espacialismo. [...] El contenido humano y revolucionario de las clases trabajadoras es simple y claro, ni confuso ni involucionado, y por ello exige ser expresado en términos figurativos claros y comunicativos.» El nuevo papel del pueblo como protagonista de la historia, capaz de escribir y pintar su propia historia, a través de las manos expertas de un pintor-obrero, hace necesaria la elección de un lenguaje adecuado al tema representado, que se realiza con el abandono de la experimentación, para una mayor claridad en la figuración. El crítico subraya, en efecto, que, en comparación con los cuadros de Medicina, en Vignola «tanto el dibujo como la disposición cromática marcan un claro paso hacia adelante, un mayor desprendimiento de las formas postcubistas, una mayor libertad de concepción y de narración» (ibidem).

Corrado Maltese, en un artículo publicado en *L'Unità* el 17 de octubre de 1950, explica la relación de Borgonzoni con quien le encarga la obra, que es también el sujeto de sus figuraciones y el modelo de sus personajes:

El mural (que, como dice Borgonzoni, no es un fresco real, sino un temple de *gluten*) es realmente vivo y animado y muchos de los personajes representados en él revelan claramente que fueron tomados de personas reales. Son especialmente bellos los cuatro paneles con la madre y los dos niños entre las ruinas de la guerra y la escena del fusilamiento de los patriotas. Los rostros de los hombres de la SS, en cambio, me parecían en su mayoría fríos e inexpresivos. Cuando le comenté esta observación, Borgonzoni me explicó la razón: «—Mira, —dijo— para pintar, naturalmente buscaba modelos vivos. Pero lo que ocurrió fue lo siguiente: para retratar a un campesino, a un obrero o a un partisano, todos los compañeros y amigos se ofrecieron espontáneamente y de buen grado, pero para retratar a un hombre de las SS no hubo manera, no pude conseguir que nadie posara. Y no puedo culparlos. La gente de aquí ha luchado y sufrido de verdad. Todavía está vivo el recuerdo de los alemanes que, para burlarse, se colgaban de las piernas de los partisanos ahorcados.»⁶⁶⁹

Es de nuevo De Micheli quien informa al lector de *L'Unità*, el 19 de mayo de 1951, de la reciente inauguración de la obra, que había tenido lugar unos días antes, acompañada de una exposición de artistas realistas. También en este artículo, De Micheli destaca la importancia del intercambio entre el artista y el pueblo, capaz de apoyar al pintor no sólo desde el punto de vista humano, sino también estético, permitiéndole tomar «el camino correcto, el camino del realismo».⁶⁷⁰

⁶⁶⁸ De Micheli, M. (1950). “Le tempere murali della Casa”. *L'Unità*, Milán, XXVII, (205), 30 de agosto de 1950, p. 3.

⁶⁶⁹ Maltese, C. (1950). “Un muro racconta le lotta del lavoro”. *L'Unità*, Roma, 17 de octubre de 1950, p. 3.

⁶⁷⁰ De Micheli, M. (1952). “Vignola insegna”. *L'Unità*, Milán, XXVIII, (117), 19 de mayo de 1951, p. 3.

Antonio Del Guercio también insiste en el encargo popular de la obra de Vignola. En *Vie nuove* del 27 de mayo del 51⁶⁷¹ presenta la iniciativa de algunas cooperativas emilianas que, siguiendo el ejemplo de la pequeña ciudad cerca de Módena, habían decidido invitar a algunos artistas a sus sedes, para que estuvieran en estrecho contacto con los trabajadores y conocieran mejor su mundo. Los cuadros realizados en esta ocasión⁶⁷² se exponen en la sala de la Casa Gramsci que, en la mañana del 13 de mayo, acoge también un encuentro coordinado por Mazzacurati sobre el tema de la relación entre arte y trabajo, al que asiste un numeroso público formado por trabajadores y ciudadanos de Vignola. Del Guercio concluye el artículo escribiendo: «Emilia ha tomado firmemente la bandera de la renovación de la cultura, junto a los intelectuales y artistas progresistas y junto a toda la clase obrera italiana».

2.1.2.6 La fortuna crítica de los murales

La relevancia y la singularidad de los dos ciclos murales de Borgonzoni –que constituyen una etapa crucial no sólo en la historia del artista, sino también en la historia del realismo y de los conflictos ideológicos de la posguerra⁶⁷³– se demuestra también por la presencia de una bibliografía bastante extensa dedicada al tema, que intentamos aportar aquí. Es cierto, sin embargo, que el valor de la empresa es tal que habría merecido un eco aún mayor, tanto en la época de su realización como en la historiografía contemporánea; pero sabemos que Borgonzoni es visto por una parte de la crítica como un artista marginal, su fortuna ha quedado ligada a lo local y su figura de realista heterodoxo ha sido oscurecida por los *verdaderos* realistas, como Guttuso. Además, como ya hemos comentado, en Italia aún no se ha producido una reflexión general sobre la producción de murales de carácter político; por ello, las obras analizadas parecen flotar en una dimensión imprecisa, cuando en realidad son el inicio de un camino, que perdura hasta hoy.

Junto a los textos ya citados, queremos mencionar aquí brevemente los artículos o ensayos más interesantes que, a lo largo de los años, han dado testimonio del vivo interés que despertan estas pinturas, han aclarado el contexto en el que se originaron y han demostrado su capacidad para estimular la crítica contemporánea. El acceso a esta bibliografía ha sido posible gracias a la disponibilidad y generosidad del Dr. Giambattista Borgonzoni, que gestiona el archivo dedicado a su padre, a la valiosa conversación con la Dra. Daniela Bellotti, a la profesionalidad de la responsable de la biblioteca de Medicina, Gloria Malavasi, y a la consulta de la tesis de Benedetta Rutigliano *Gli artisti chiedono pareti da dipingere*, discutida en la Universidad de Milán en 2005.

En febrero de 1950, Lamberto Priori, que ya había presentado a Borgonzoni en las exposiciones personales de Bolonia en 1946 y de Roma en 1947⁶⁷⁴, interviene con motivo de

⁶⁷¹ Del Guercio, A. (1951). “Committenti nuovi per la pittura”. *Vie nuove*, Roma, VI, (21), 27 de mayo de 1951, p. 16.

⁶⁷² Exponen Ugo Attardi, Brizzi, Giansisto Gasparini, Aldo Natili, Saro Mirabella, Giuseppe Motti, Paolo Ricci, Antonio Scordia, Mario Tettamanti, Renzo Vespigani y otros. Borgonzoni, Natili, Ricci, Gasparini y Mancini hablaron sobre lo que había significado de su experiencia y lo que habían aprendido; también habló Arturo Galavotti, secretario de la C.d.L., que expresó las intenciones de los trabajadores.

⁶⁷³ Cf. Quintavalle, A. C. (2001), op. cit.

⁶⁷⁴ La primera exposición individual de Borgonzoni se inaugura en la Galería *Cronache* de Bolonia el 20 de abril de 1946. El catálogo titulado *Pitture di Aldo Borgonzoni (Pinturas de Aldo Borgonzoni)* contiene una nota de Lamberto Priori y un texto de Borgonzoni. Del 25 de enero al 5 de febrero de 1947, se exponen algunas obras del artista en la Galería *Il Cortile* de Roma, comentadas por un texto de Priori publicado en el catálogo.

la exposición en la *Saletta degli Amici dell'Arte* de Módena, añadiendo en el catálogo algunas líneas significativas sobre la pintura de Medicina. Aquí el crítico subraya cómo la práctica del gran formato y la necesidad de una mayor adhesión al tema histórico-social llevaron al pintor a suavizar la dureza del cubismo: «Para no caer en la abstracción decorativa, en el *divertissement*, era indispensable una adhesión al sujeto, no sólo de carácter simbólico. La pintura de Borgonzoni parecía estar esperando esa oportunidad, ya que la exigencia realista empezaba a socavar la alegoría cubista. Y el propio medio del fresco permitía esta relajación».⁶⁷⁵

Unos años después de la realización de las pinturas, cuando ambas obras aún existían, fue De Micheli quien propuso una primera reflexión general sobre las témperas murales de Borgonzoni. Esta reflexión está contenida en la presentación de la exposición en la *Galleria Circolo di Cultura* de Bolonia en abril de 1954⁶⁷⁶ y adquiere el sentido de una síntesis de sus análisis anteriores, propuestos en las páginas de *L'Unità*, con la clara intención de construir una mitología sobre la figura de Borgonzoni, pintor del pueblo y redimido por el pueblo. El crítico, de hecho, pone de relieve la nueva relación con la base que llevó al artista a alejarse gradualmente del lenguaje cubista y a elegir el lenguaje realista.

A medida que pintaba la historia y las hazañas de los trabajadores de *la bassa*, era cada vez más consciente de la contradicción entre lo que tenía que expresar y los medios cubistas que seguía utilizando, es decir, se dio cuenta de la necesidad de encontrar una forma diferente. [...] Las pinturas al temple de Medicina [...] terminan todavía en el plano del compromiso: la narración de esa historia popular sigue revestida, en la obra acabada, de imágenes estilizadas, desprovistas de volumen, fracturadas según la gramática típica de Picasso. En Vignola, en cambio, el nuevo encargo le ayudó a superar las incongruencias entre el contenido y los medios expresivos, liberándose en su mayor parte de las fórmulas postcubistas, tanto en el dibujo como en el color, y consiguiendo una mayor libertad de concepción y de narración.⁶⁷⁷

Un mes más tarde, el número de mayo-junio de 1954 de la revista *Realismo* publicó un artículo de Marcello Azzolini titulado *Borgonzoni pittore della gente emiliana (Borgonzoni pintor de la gente de Emilia)*. Aquí, el autor, analizando ambos ciclos de pinturas, sigue la misma línea que De Micheli, destacando de nuevo la relación con la base y el camino hacia un lenguaje cada vez más claro y comunicativo. Además, resalta el nuevo papel del artista, «ya no encerrado en su torre de marfil, perdido tras sus sueños [...], sino una figura más humana, más consciente: el hombre-artista que vive, sufre, trabaja y lucha, interpretando los sentimientos de los hombres».⁶⁷⁸ En 1962, Rosanna Tozzi Pedrazzi edita la información biográfica del catálogo de

⁶⁷⁵ Aldo Borgonzoni: *alla Saletta*. Módena, Saletta degli Amici dell'Arte, 8-17 de febrero de 1950, presentación de L. Priori, Módena, 1950.

⁶⁷⁶ De Micheli, M. (1954). *Borgonzoni*. Catálogo de la exposición, Galleria Circolo di Cultura, 2-15 de abril, Bolonia 1954.

(p.8, 9).

⁶⁷⁷ Ibidem, p. 8, 9.

⁶⁷⁸ Azzollini, M. (1954). "Borgonzoni pittore della gente emiliana". *Realismo*, Milán, (21-22), III, mayo-junio de 1954, p. 8.

la exposición en la *Gallería Bergamini* de Milán y se refiere a los murales.⁶⁷⁹ En cuanto a Medicina, destaca la estructura neocubista del cuadro, que no ve contradictoria con el tema que desarrolla; mientras que, en la obra de Vignola, ya destruida, identifica el «momento culminante de la actividad pictórica del artista en la fusión del cubismo y el realismo». También con respecto a Vignola, subraya la resonancia en la prensa nacional e internacional, citando también el artículo *Pour un art italien*, publicado en *Litterature sovietique* en 1953 por R. Khlodovski, que se refiere a la obra de Borgonzoni como un ejemplo de «arte progresista con un lenguaje realista». Dos años más tarde, en la revista *Scena Illustrata*, encontramos una nueva intervención de Azzolini que cita los dos ciclos murales de Borgonzoni como «ejemplos de una epopeya sin énfasis y por tanto no celebratoria», nacida «a la luz de una profunda solidaridad humana».⁶⁸⁰ La atención prestada al mural de Vignola en estos años probablemente lleva a Nicoletta Misler a citarlo –único ejemplo de pintura sobre muros– como una de las experiencias de una relación directa entre artistas y trabajadores, en el campo y en las fábricas, en su libro *La vía italiana al realismo*⁶⁸¹, un texto clave que pretende reconstruir la relación entre arte y política en la posguerra.

Entre los años ochenta y noventa, surge la voz de Luigi Arbizzani, que promueve el conocimiento de los murales en varias editoriales. En 1982 incluye las fotos en blanco y negro de todo el ciclo de Vignola en un volumen dedicado a la historia de las Casas del Pueblo en Emilia-Romaña⁶⁸²; y en 1989 publica por primera vez las fotos de todo el ciclo de murales de Borgonzoni –muy deteriorados– en un volumen editado con motivo del centenario de la *Cooperativa lavoratori della terra di Medicina*, acompañando las imágenes con un breve relato sobre su creación. Es precisamente en esta coyuntura cuando surge la necesidad de una urgente labor de restauración, que de hecho se llevó a cabo en 1994 y que sería la ocasión para la publicación de una pequeña monografía dedicada a la pintura mural de Borgonzoni en Medicina, con textos críticos y una valiosa reseña de prensa.⁶⁸³

Uno de los escritos de Arbizzani sobre los murales aparece también en el libro de Franco Solmi *Aldo Borgonzoni e le campagne padane (Aldo Borgonzoni y los campos del valle del Po)*⁶⁸⁴. Aquí se subraya la coexistencia, presentada en términos de conflicto, entre el lenguaje de la pintura experimental y la necesidad de atenerse a la realidad. También Solmi dedica unas

⁶⁷⁹ Pedrazzi, T. (ed.) (1962). "Notizie biografiche e bibliografiche". *Aldo Borgonzoni*. Catálogo de exposición, Milán, Galleria Bergamini, 14 de noviembre-24 de diciembre de 1962, con un testimonio de C. L. Ragghianti, Milán, Edizioni d'Arte Galleria Bergamini, 1962, p. 80, 81.

⁶⁸⁰ Azzollini, M. (1964). "Aldo Borgonzoni", en *Scena illustrata*, (12), año 79, 15 de diciembre de 1964, pp. 19-21.

⁶⁸¹ Misler, N. (1976). *La via italiana al realismo: la politica culturale artistica del PCI dal 1944 al 1956*, op. cit., p. 73.

⁶⁸² *Storie di Case del Popolo: saggi documenti e immagini d'Emilia-Romagna*, op. cit. pp. 208-217.

⁶⁸³ La monografía está extraída del volumen editado por Piraccini, O., Serpe, G., Sibilia, A. *La premiata Resistenza*, realizado con motivo de la exposición celebrada en Medicina en el Palacio de la Comunidad, del 29 de abril al 28 de mayo de 1995. Contiene, entre otros, los ensayos citados: Arbizzani, L. *Da un'iniziativa editoriale al restauro del murale di Aldo Borgonzoni dedicato ai lavoraterra medicinesi*, pp.147-148; Barbieri, D. *Il cubismo rinasce a Medicina*, pp. 149-157; y las notas sobre la restauración de Emma Biavati y una biografía escrita por Lorella Grossi.

⁶⁸⁴ Albizzani, L. (1984). "Gente delle campagne nella pittura di Aldo Borgonzoni". Solmi, F. *Aldo Borgonzoni e le campagne padane*. Casalecchio di Reno: Grafis, p. 29.

líneas a la cuestión, destacando nuevamente la coexistencia de las dos matrices, cubista y realista, en la obra de Medicina, en la que identifica una superación con respecto a las pinturas que la habían precedido.⁶⁸⁵ Sitúa la obra de Vignola en el momento realista del pintor, aunque «las preocupaciones de Borgonzoni todavía iban encaminadas a dar a su realismo los estigmas de la vanguardia internacional».⁶⁸⁶

Antonello Negri, en su texto sobre el realismo, incluye la obra de Borgonzoni en un capítulo titulado *Propuestas para el “realismo popular”* y escribe

Borgonzoni, que, como muchos otros, había pasado por una fase neocubista, llegó a un lenguaje figurativo menos sofisticado cuando se le encargó el fresco de la Camera del Trabajo en Medicina, cerca de Bolonia: cambió el estilo de su pintura en parte sobre la base de reuniones y discusiones con los trabajadores de allí, que evidentemente compartían las críticas de Togliatti sobre su representación de *le mondine* unos años antes.⁶⁸⁷

En los últimos años se han publicado importantes textos que reconstruyen en profundidad la vida humana y artística de Borgonzoni y que tratan de los murales, aunque no exclusivamente. En el texto editado por Gloria Bianchino, publicado con motivo de la exposición en Parma en 2001⁶⁸⁸, encontramos una larga contribución de Quintavalle –citada varias veces en el texto que hemos propuesto– que, para presentar la figura del artista, propone un largo análisis de su fortuna crítica, así como la reconstrucción de su carrera artística y su evolución estilística en el contexto del realismo italiano. En particular, en el párrafo *Revolución cubista y cuento popular*, Quintavalle analiza las pinturas murales, subrayando la filiación ideológica de Borgonzoni: «Son importantes, y a menudo muy bellas, precisamente porque están impregnadas de una ideología, no porque sean ajenas a ella, y son políticamente importantes porque expresan un gran sueño, un gran mito, un gran deseo, el de una revolución, de un cambio, de una transformación de la sociedad» (p. 4).

En el mismo volumen hay un texto de Gloria Bianchino, *Aldo Borgonzoni: gli anni e le lettere*, que nos ayuda a reconstruir las relaciones e ideas del artista. En el interior de la publicación, junto a un rico aparato iconográfico, se reproducen también las fotografías de la obra de Vignola. En 2017, la editorial Allemandi publica el *Catalogo Generale delle opere pittoriche* editado por Claudio Spadoni que contiene, además del ensayo del comisario, la preciosa biografía anotada editada por Daniela Bellotti, una rica antología crítica y una colección de escritos de Aldo Borgonzoni. En cuanto a la literatura extranjera, mencionamos aquí el texto del estudioso español José Gómez Gutiérrez que, en el capítulo *Comisiones obreras de pintura mural en Los artistas del PCI: antifascismo y comunismo en el arte italiano, 1944-1951*, publicado por Cambridge Scholars Publishing en 2015, considera los murales de

⁶⁸⁵ A propósito del panel con las arroceras del cuadro de Medicina, Solmi escribe: «Aquí la imagen es más coral, realista y narrativa –véase la insistencia en los detalles de la bicicleta y los gestos de las mujeres trabajando, captados con minucioso detalle–, pero está marcada por una medida totalmente mental en la dialéctica entre los volúmenes verticales y horizontales de las arroceras inclinadas sobre el arrozal». (p. 12) –

⁶⁸⁶ Solmi, F. (1984), op. cit., p. 24.

⁶⁸⁷ Negri, A. (1994). *Il Realismo: dagli anni Trenta agli anni Ottanta*, op. cit. p. 109.

⁶⁸⁸ Bianchino, G. (ed.) (2001). *Aldo Borgonzoni*, catálogo de la exposición, Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, 16 de noviembre-23 de diciembre de 2001. Milán: Electa.

Borgonzoni una primacía significativa en la pintura política y de gran escala en el panorama italiano y europeo.

2.1.2.7 Borgonzoni: ¡la lucha sigue!

Para concluir nuestro debate sobre Borgonzoni y la pintura mural, es interesante destacar la coherencia del artista. A lo largo de su actividad artística nunca abandonó su interés por el mundo del campesinado y el mundo del trabajo en general, que siguió representando en sus cuadros, aunque utilizando técnicas y lenguajes diferentes. Después de sus experiencias de 1948 y 1950, Borgonzoni no tuvo ocasión de pintar otros grandes ciclos de murales, pero en 1985 tuvo la oportunidad de volver a expresarse sobre el muro al participar en la *XI Bienal del Muro Pintado* de la ciudad medieval de Dozza, donde pintó *I vigneti del socialismo romantico (Los viñedos del socialismo romántico)*⁶⁸⁹ bajo el pórtico del ayuntamiento, alrededor del relieve de bronce dedicado a Andrea Costa.

La obra, un acrílico sobre pared de 4,45 x 4,35 metros, representa los rostros de los padres del socialismo, coronados por una escena dedicada a las revueltas campesinas de 1984-1986 en el valle del Po.⁶⁹⁰ A finales de los años ochenta, Borgonzoni se dedica a dos grandes cuadros, encargados por Granarolo SPA, de nuevo sobre el tema del mundo campesino.⁶⁹¹ Aunque no son murales, el gran tamaño, la forma similar a un friso antiguo y la temática, nos remiten a una idea de arte social y monumental. Se trata de *Campagna della memoria (El campo de la memoria)*, un óleo y acrílico sobre tabla de 230 x 500 cm, de 1987⁶⁹²; y *Tramonto del Mondo contadino (El declive del mundo campesino)*, de 1988, un óleo y acrílico sobre tabla de 230 x 900 cm, cedido a la Región de Emilia-Romaña. Daniela Bellotti habla de esto último en su biografía razonada de 2017:

El 19 de junio de 1988, con motivo del trigésimo aniversario de Granarolo Latte, se inauguró el gran cuadro *El declive del mundo campesino* en la sala Casoni de Cadriano (Bologna). Marilena Pasquali y Lamberto Priori escriben: «El artista ha interpretado, según su personal visión estética, la fisonomía de un mundo que vive en diferentes momentos, rico en humanidad y solidaridad, para desplegar un canto colectivo inmerso en una atmósfera de memoria en la que se ensalzan los acontecimientos cotidianos, adquiriendo

⁶⁸⁹ Cf. Solmi, F. (1985). *Il socialismo romantico nelle opere di Aldo Borgonzoni*. Catálogo de la exposición, Rocca di Dozza, 8-22 de septiembre de 1985, Dozza Imolese: Edizioni d'arte La Rocca.

⁶⁹⁰ Las revueltas campesinas del periodo 1984-1986 conocidas como *La boje* (del lema *¡La boje! De boto la va fora!*, es decir, *¡Hierve y enseguida sale!*), comienza en junio de 1884, probablemente en la provincia de Rovigo, y se extiende por todo el valle del Po. Miles de trabajadores se ponen en huelga para exigir mejores condiciones de trabajo y un salario justo. En un intento de sofocar la protesta, que entretanto se había extendido a otras zonas de Lombardía y Emilia, se celebran varios juicios contra los supuestos líderes de la protesta. El más importante es el de Venecia, del 16 de febrero al 27 de marzo de 1886, contra 22 agitadores de Mantua. Andrea Costa sigue todo el juicio como corresponsal especial de *Il Messaggero* en Roma. El veredicto de absolución –completo y para todos– será visto como una gran victoria para las asociaciones laborales. Borgonzoni dedica a estos acontecimientos una serie de dibujos con motivo del centenario de las revueltas campesinas, titulada *La Boje*.

⁶⁹¹ Véase A.C. Quintavalle (2007). *Aldo Borgonzoni. La civiltà contadina come racconto*. Bologna: Archivo y Centro de Estudios Aldo Borgonzoni.

⁶⁹² El 11 de octubre de 2013 se inaugura la exposición *Aldo Borgonzoni y el tema del trabajo* en el MAMBO de Bologna. Para la ocasión, se expone la obra *Campagna della memoria* de la sala del Consejo de Administración de Granarolo SPA.

el sabor del mito y la épica. Es un pueblo y su historia los que cobran vida en la obra del artista». ⁶⁹³

2.1.3 Los muros de Aligi Sassu: entre el mito y el compromiso

Entre todos los artistas italianos, Aligi Sassu es sin duda el que se ha dedicado a la pintura mural con mayor empeño y frecuencia. La suya es una inclinación prepotente, que desde el principio derivó tanto de su naturaleza expansiva y vitalista como de sus convicciones orientadas a un arte de amplia comunicación. ⁶⁹⁴

2.1.3.1 Historia, mitos y política

El segundo artista del que nos ocupamos, por razones cronológicas, es Aligi Sassu (Milán, 1912 - Pollença, 2000), uno de los artistas italianos que, a partir de los años treinta —pero sobre todo entre los cincuenta y los noventa— más se dedica a la pintura mural. Como aclara Mario De Micheli, para Sassu «la actividad de pintar murales no es secundaria» (1984), de hecho, a lo largo de toda su carrera artística realiza más de treinta y cinco obras sobre muros, algunas de considerable tamaño, tanto en exteriores como en interiores, para edificios públicos y privados. Utiliza principalmente la pintura al fresco, pero también experimenta con otras técnicas, como el mosaico, la témpera sobre preparación de yeso y la pintura de silicona (para obras al aire libre). Su temprano interés por la pintura al fresco se manifiesta en el interés que muestra, durante su periodo de formación, tanto por la tradición mural italiana —en particular las obras de Fra Angélico, Masolino y Masaccio— como por los ensayos de Gino Severini en las iglesias suizas entre 1924 y 1935. ⁶⁹⁵

También son muy significativas sus declaraciones en respuesta al cuestionario de *Domus* de 1936, editado por Lamberto Vitali, *Dove va l'arte italiana? (¿A dónde va el arte italiano?)* en la que el artista destaca el papel fundamental de la pintura mural para el renacimiento del arte en su función social. ⁶⁹⁶ Ya durante el fascismo, de hecho, cuando la pintura mural fue relanzada como herramienta pedagógica y propagandística, Sassu madura la idea de darle un nuevo impulso, aunque con intenciones y perspectivas alejadas de la retórica del régimen.

Sassu medita sobre la pintura mural destinada a la función pública, una herramienta artística que el gobierno fascista promovía para dirigir y educar a las masas. Le atrae la idea de la pintura como función social y la estética dirigida a las masas que trabajaba sobre la imaginación popular; comparte la idea del artista militante, de la intención pedagógica de hacer arte, y se entusiasma con la posible unión entre arte y arquitectura para la participación activa del hombre en la vida de los edificios. Estas ideas (promovidas en aquella época por Sironi) impactan al joven Sassu, quien, sin embargo, inevitablemente,

⁶⁹³ Bellotti, D. (2017), op. cit. p. 371.

⁶⁹⁴ De Micheli, M. (1984). “Le opere murali di Aligi Sassu”. *Sassu*. Milan: Electa.

⁶⁹⁵ Paglione, A., Pegoraro, S. (eds.). *Sassu a Thiesi: opere murali e opere grafiche, 1929-1995*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, p. 12.

⁶⁹⁶ Aligi Sassu, en respuesta a la pregunta *¿Cree usted en el renacimiento del fresco y el florecimiento de la gran decoración?* declara: «El renacimiento del fresco y de la gran decoración se nos presenta como una necesidad fundamental determinada por una orientación particular de las masas. Para nosotros, éste es el hecho fundamental para el renacimiento del arte en su función social, pero sólo puede ser determinado por la concordancia entre la base económica y la ideología artística».

debido a su formación y sensibilidad, las abstrae del contexto fascista en el que estaban inmersas, relacionándolas más bien con las perspectivas de la Bauhaus, con las experiencias soviéticas y, sobre todo, con las mexicanas. De este modo, abraza la ideología de un arte opuesto al de caballete, no aristocrático y capaz de hablar a cualquiera, enraizado en la historia nacional y en la contemporaneidad.⁶⁹⁷

Su primer fresco —pintado inmediatamente después de salir de la cárcel tras cumplir una condena por actividades antifascistas— data de 1939 y es de carácter mitológico. La elección de un tema mitológico puede estar motivada no sólo por los deseos del cliente, sino también por la imposibilidad de dedicarse a temas comprometidos durante el régimen. Sin embargo, el uso del mito no es infrecuente en Sassu, que lo entiende no tanto como evocación de un mundo lejano, inmóvil en el tiempo, sino como metáfora de la historia contemporánea e instrumento de reflexión sobre el presente: «Aquellas figuras míticas y legendarias tenían un motivo simbólico muy preciso: eran transcripciones alusivas de una realidad actual, posturas morales y políticas».⁶⁹⁸ En la introducción a la exposición de 1959 en la *Galleria delle Ore* de Milán de obras de Sassu del periodo 1930-1935, Guttuso resume la actividad juvenil de su colega como una búsqueda de síntesis entre dos direcciones, guiada sin embargo por una única intención:

Sassu atacaba el mundo de los contenidos contemporáneos [...] mezclando mitos y presencias, historias antiguas e imágenes de la crónica de la ciudad con el mismo ardor solitario. [...] La cuestión esencial para el joven Sassu era decidir su oscilación entre el mito y la realidad, era vestir a sus hombres desnudos. Todo el periodo estaba dominado en Sassu por esta oscilación, entre el empuje hacia una generalización intemporal y la necesidad de hablar claramente de la vida y la realidad (a la que no era ajena su convicción socialista).

Para Sassu, sin embargo, la temporada del muralismo de carácter social se inicia en la posguerra cuando, lejos de los problemas de libertad de expresión del periodo fascista, inició una producción de gran formato en la que combina temas mitológicos, alegóricos, lúdicos o convivenciales⁶⁹⁹ con pasajes de la historia y temas sociales, siempre con una función educativa y comunicativa. Es precisamente desde 1950 que se abre la gran temporada de la pintura mural de Sassu, con *La miniera (La mina)* pintada en Monteponi, «un verdadero acto de renacimiento del valor social del arte, repleto de consecuencias para el desarrollo de un nuevo muralismo italiano» (De Micheli, 1984). A esta obra le seguirán otras numerosas intervenciones murales realizadas con diversas técnicas y dedicadas a distintos temas que el artista interpreta con un estilo muy personal, cada vez más definido a lo largo de los años. Esta larga temporada pictórica, que se prolonga durante toda su carrera artística, culmina en el monumental mural de cerámica *I Miti del Mediterraneo (Los mitos del Mediterráneo)* de 1992-93 para la nueva sede del Parlamento Europeo en Bruselas y en los frescos mallorquines del mismo periodo.

Ya sea en una iglesia, un hotel, una escuela, una casa del pueblo, un restaurante o un domicilio particular, Sassu ha realizado sus murales allí donde ha tenido la oportunidad.

⁶⁹⁷ Betti, E. (2010). “L'opera murale di Aligi Sassu”. Paglione, A., Pegoraro, S. (eds.). *Sassu a Thiesi: opere murali e opere grafiche, 1929-1995*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, p. 22.

⁶⁹⁸ Russoli, 1967, p. 17.

⁶⁹⁹ Un ejemplo lo encontramos en las obras *Cronache d'Albissola*, 1948, 3x35 m, óleo sobre tabla (troceada y vendida por partes entre 1967 y 1968); *La vita e la natura*, 1965, Cerámica, 8x3, 4 m, Thiesi (Sassari).

Pero tanto si su sujeto es sagrado como profano, mítico o político, antiguo o contemporáneo, siempre ha pintado y sigue pintando un único tema: su anhelo de libertad, su himno a las cualidades del hombre que, en el espacio de la naturaleza, se abre al amor y a la vida. Los santos, los profetas, las diosas y las ninfas, los héroes y los mineros, los rebeldes y los campesinos forman parte de esta vehemencia única, son imágenes de una única aspiración.⁷⁰⁰

Sassu es un antifascista declarado, comprometido políticamente y perseguido por sus ideas. Criado en una familia socialista⁷⁰¹ que le transmite una pasión civil y política, Sassu posee arraigadas convicciones éticas, morales e ideológicas que le orientan hacia una concepción del arte como forma de comunicación. Sin embargo, la militancia de Sassu no se traduce en el arte a través de una producción explícitamente política, sino que toma forma precisamente a través de su elección del arte mural a gran escala para el uso público. El suyo es un arte comprometido que tiene una función educativa, fuera de la propaganda, a través de la combinación de la historia, el mito y las leyendas populares.

Si el muro, en la época de su asonancia ideológica con el movimiento realista, era a menudo la gran pantalla de una denuncia que no podía constreñirse en la dimensión privada del cuadro, en años más recientes ha representado la ocasión de añadir a complejas parábolas narrativas la sugerencia del gran formato.⁷⁰²

Desde muy joven, Sassu busca un lenguaje subversivo capaz de remover las conciencias. En una primera fase, elige la vía del futurismo⁷⁰³, que representa un papel decisivo en su formación, «no tanto por la calidad de la pintura, como por la visión intelectual de las cosas que proponían, por la enseñanza de una posibilidad de subversión de las formas».⁷⁰⁴ Sin embargo, pronto abandona el estilo vanguardista, que considera demasiado artificial, y se decanta por la pintura de matriz realista:

Había notado ciertos aspectos del lenguaje futurista que no me gustaban, porque me parecían una intrusión superficial en la realidad, una revolución que se detenía en las formas sin implicar el contenido. [...] Ahora pensaba en lo que veía cada día, incluso en cosas muy simples, que sentía la necesidad de retratar sin extrapolaciones formales que me parecían artificiales. Siempre buscaba una novedad de forma, pero ya no la encontraba en el código futurista.⁷⁰⁵

Su experiencia en París se remonta a estos años. Aquí, en 1934 y luego en 1935, tiene la oportunidad de conocer de primera mano las obras de Eugene Delacroix, Théodore Géricault, Gustave Courbet y Pierre-Auguste Renoir, que, junto con los coloristas (*i coloristi*) venecianos, Tintoretto y Veronese, iban a ser sus maestros. Fue, de hecho, en el cuidadoso estudio del siglo

⁷⁰⁰ De Micheli, M (1984), p.183.

⁷⁰¹ Su padre es el fundador del Partido Socialista en Thiesi (Sassari). Más tarde, en Milán, dirige el periódico *L'Avanguardia socialista* y asiste a convenios antifascistas y a exposiciones de los futuristas, con su amigo Carrà.

⁷⁰² Pizziolo, M. (1999), p. 26.

⁷⁰³ En 1928, Sassu, que acababa de cumplir dieciséis años, es invitado por Filippo Tommaso Marinetti a la XVI Bienal de Venecia, donde expone dos obras en la sala futurista: *Uomo che si abbevera alla fonte* y *Nudo plastico*.

⁷⁰⁴ Sassu, A. (1997), p. 83.

⁷⁰⁵ El texto figura en la entrevista de Marina Pizziolo con Sassu en febrero de 1997, publicada en *Corrente e oltre: opere dalla collezione Stellatelli, 1930-1990*, editado por Marina Pizziolo, Charta, Milán 1998, pp. 83-84.

XIX francés donde Sassu madura hacia su elección del lenguaje realista, adaptando «las características formales y coloristas (de la gran tradición francesa del siglo XIX) a su personalidad moderna» y proponiendo, entre los primeros, «una solución a la controversia de treinta años de vanguardia y tradicionalismo en un sentido exclusivamente 'pictórico' y típicamente italiano».⁷⁰⁶

La frecuentación de París no sólo está motivada por su curiosidad artística, sino también por su conexión con las células antifascistas. En Italia, hacia 1935, es uno de los fundadores del *Gruppo Rosso*⁷⁰⁷, una célula socialista que distribuye prensa clandestina, participa en manifestaciones públicas y apoya el *Soccorso Rosso* para las familias de los presos políticos. Además, entre 1935 y 1937, va y viene entre Lugano y Milán, llevando prensa clandestina. Lamentablemente, sus actividades son interceptadas y en abril de 1937 es acusado de conspiración política y condenado a diez años de prisión. La liberación anticipada, tras 16 meses de prisión, se debe a un acto formal de sumisión y, al parecer, a la intercesión de Marinetti ante Mussolini.⁷⁰⁸ Durante este periodo, Sassu frecuenta asiduamente el grupo de *Corrente*, del que, sin embargo, comienza a distanciarse tras su experiencia en la cárcel. Su condición de *sorvegliato speciale*⁷⁰⁹ no le permite exponer en las dos exposiciones milanesas de 1939⁷¹⁰, en las que se define el frente artístico —heterogéneo, pero unido por una subversión política y artística común— que más tarde desembocaría, en parte, en el *Fronte Nuovo delle Arti*, del que Sassu, sin embargo, será excluido.⁷¹¹

La elección del compromiso de Sassu en el ámbito artístico se manifiesta también en algunas de las obras de denuncia producidas en estos años, como *Fucilazione nelle Asturie (Disparos en Asturias)* de 1935, *Spagna 1937 (España 1937)*, de 1939, e *I martiri di Piazzale Loreto (Los mártires de Piazzale Loreto)* de 1944, expuesta posteriormente en la Bienal de Venecia de 1952 y adquirida en esa ocasión por Giulio Carlo Argan para la Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma. En la posguerra, Sassu evita el trabajo en grupo y no se contagia de la fiebre cubista que contamina a muchos de sus colegas. Durante sus estancias en París en los años treinta había visto las obras de los impresionistas, de Cézanne⁷¹² y de Picasso, y la elección del neocubismo como *koiné* común de los artistas antifascistas⁷¹³ le parece anacrónica y estéril:

⁷⁰⁶ Marchiori, (1936), p. 125.

⁷⁰⁷ Junto a Roberto De Grada, Carlo Calatroni, Vittorio della Porta y Luigi Grosso.

⁷⁰⁸ Pizziolo, M., (1999).

⁷⁰⁹ Tras el indulto de su condena y su salida de la cárcel, Sassu se vio obligado, en cualquier caso, a permanecer bajo vigilancia especial hasta agosto de 1941, lo que supuso continuos controles y la prohibición de exponer en público. Véase Pizziolo, 1998, p. 85.

⁷¹⁰ Las dos exposiciones de *Corrente* se organizaron en Milán, el 18 de marzo de 1939 en el Palacio de la Permanente, y el 15 de diciembre del mismo año en la *Galería Grande*, número 2 de Via Dante. Cf. Pizziolo, (1999), p. 23.

⁷¹¹ Sobre la exclusión de Sassu del *Fronte Nuovo delle Arti*, véase la entrevista de Marina Pizziolo con Sassu en 1997 (Pizziolo, 1998, p. 86).

⁷¹² En 1935 tuvo la oportunidad de visitar en París una gran retrospectiva de la obra de Cézanne.

⁷¹³ En el manifiesto conocido como *Oltre Guernica (Más allá de Guernica)*, fechado en “Milán, febrero de 1946” y publicado por la revista *Numero* en marzo de 1946, se reconoce a un grupo de artistas que se inspiraron en las enseñanzas de Picasso. La declaración programática teorizaba una afinidad entre una instancia realista y un lenguaje neocubista-fauve.

«Llegar a Picasso en 1945-46 me parece absurdo: yo sabía quién era Picasso desde niño. Todo el movimiento de vanguardia lo había conocido en persona desde los diez años. Si no he querido abandonarme al experimentalismo, es porque he sentido la necesidad de referirme a la realidad para hacer algo bueno».⁷¹⁴

A partir de este momento, Sassu renueva su atención por los temas sociales y define su opción realista, que adquiere tintes extremadamente personales y se mantiene libre de condicionamientos externos, en particular de las indicaciones del PCI y de la estética del realismo socialista. Aunque su producción toca las actividades del frente realista, no se adhiere a la poética del movimiento. Su realismo de inspiración social tiene sus raíces en los años treinta —como él mismo declara en un artículo de la revista *Realismo* en 1955⁷¹⁵— y continúa mucho después del fin del movimiento realista. Esta hipótesis es apoyada por Antonello Negri (1995), según el cual sus obras adscritas al resurgimiento realista de los años 50 «no derivan, como para muchos artistas de esos años, de una suspensión del modernismo neocubista por disciplina ideológica, en favor de una figuración que sintoniza con la política cultural del Partido Comunista, sino del consiguiente desarrollo de las premisas fijadas [...] por el debate internacional de los años treinta».

De hecho, los años de su estancia en París (1935 y 1936), como hemos visto, son significativos para la formación del joven artista y resultan decisivos, en la posguerra, para su elección de una dirección realista, en oposición al abstraccionismo en boga.⁷¹⁶ El realismo, con diferentes tendencias y un sentido absolutamente personal —caracterizado por una impronta expresionista que aflora en la violencia cromática— sigue siendo el lenguaje elegido por Sassu para gran parte de su pintura y domina su poética en los años siguientes.

Para confirmar la coherencia ideal, humana y profesional de la trayectoria de Sassu podemos recurrir a sus propias declaraciones. En 1936, en respuesta a la pregunta de una encuesta de *Domus*: «¿Cuáles son los ideales estéticos que inspiran su arte y por qué caminos discurrirá el arte futuro?», Sassu había contestado:

En cuanto a mí, aspiro a que me llamen realista, porque toda obra consiste en traducir cualquier realidad *ideal* o *formal* para llegar a esa *apariencia* que es la síntesis de los hechos objetivos y la realidad viva del espíritu humano. La función de los artistas de nuestro tiempo es hacer que los hombres sean conscientes de su grandeza y dignidad.

Sesenta años después, en febrero de 1997, en una entrevista con Marina Pizziolo, Sassu vuelve a hablar de su opción realista:

El realismo es una profesión de fe en el hombre, que se expresa en el deseo de no destruir la figura, sino de darle una nueva consistencia y forma [...]. Significa abordar el problema

⁷¹⁴ Sassu, (1997). *Corrente e oltre*, op. cit., p.87.

⁷¹⁵ «El punto fundamental a partir del cual despegó el concepto de una nueva orientación en la pintura italiana nació, en mi opinión, en estos años, entre 1930 y 1937 aproximadamente. [...] En un breve espacio de tiempo, el nacimiento y el desarrollo de la nueva pintura y el concepto de realismo se hicieron claros, y tratamos de hacerlos evidentes para nosotros mismos. [...] Nuestra posición a priori anti-Novecento, que podría haber aparecido en cierto sentido como un paso atrás debido a nuestra predilección por el primer siglo XIX francés, por Géricault y Delacroix, Courbet y los realistas (así entendíamos a los impresionistas), por el valor de su calificación social, no formalista [...] se reveló en cambio como la más exacta y verdaderamente progresista [...]». Aligi Sassu, “Contributo ad una storia del movimento realista”, en *Realismo*, III, n. 4, julio-agosto de 1955, p.3.

⁷¹⁶ Pedretti, C. (1999). “Multa renascentur”. Pizziolo, M. *Aligi Sassu. Anthologica 1927-1999*. Milán: Skira.

formal con profunda seriedad, sin agotar la propia investigación en ello y sin detenerse en una reproducción estéril de la realidad. [...] Encontrar una forma de lo real, una forma propia: ésta era mi obsesión.⁷¹⁷

A la personal versión del realismo de Sassu, que Pedretti define como *realismo simbólico* (1999), contribuye también su interés por los motivos arcádicos y mitológicos, utilizados con valor alegórico, que siguen estando presentes en su pintura. Incluso en su producción madura, de hecho, el mito se utiliza no tanto para escapar a otros mundos, sino para «elevar la miseria de lo cotidiano a la dignidad de una época o de una fábula memorable».⁷¹⁸ Esta necesidad de «transformar la realidad en una epopeya mitológica» lleva al artista «a un enfoque coral, monumental y de gran alcance», que encaja bien con el uso del gran muro, donde Sassu «encuentra su medida».⁷¹⁹ La misma tendencia a traducir la realidad le lleva, en muchas ocasiones y sobre todo en sus obras murales, a plasmar lo cotidiano en los tonos del relato épico-popular como respuesta a una necesidad de comunicación y compromiso.

Es precisamente esta mezcla de mito, historia y realidad —así como el gran formato y la intención político-social— lo que conecta la obra de Sassu con la de los muralistas mexicanos. Volviendo a centrarnos en sus pinturas murales de carácter social, de hecho, podemos destacar cómo diversas influencias culturales actúan sobre sus elecciones iconográficas y estilísticas, de Rubens a Delacroix, de Géricault a Courbet, de Renoir al muralismo mexicano. Y es sobre todo la obra de sus colegas mexicanos la que Sassu tiene especialmente en cuenta en sus grandes composiciones y de la que «encontramos citas que están en el espíritu y a veces en la letra de la lección de Rivera y Orozco».⁷²⁰

En particular, su conocimiento de la producción mexicana está atestiguado por testimonios y documentado por la presencia de textos e imágenes en su archivo. Un ejemplo de ello es el libro *Mexican Paintings in Our Time* de Bernard S. Myers, publicado en Nueva York en 1956 y presente en su biblioteca. Además, los encuentros, buscados con insistencia, con Siqueiros —el primero de los cuales se remonta a septiembre de 1966 en Milán— y la experiencia directa de los vastos murales de Ciudad de México, durante un viaje atestado en el otoño de 1969⁷²¹, confirman un vivo interés por la experiencia mexicana. Como argumenta De Micheli:

El realismo épico-popular de Orozco, Rivera y Siqueiros, por su contenido y ubicación, no podía dejar de atraer a un artista como él. [...] La experiencia mexicana fue una lección que le dio el valor de continuar por el camino emprendido de acentuar en su obra la presencia de personajes populares y de infundir a sus imágenes una fisonomía de mayor

⁷¹⁷ Sassu, A. (1997). *Corrente e oltre*, op. cit., p.84.

⁷¹⁸ Pizziolo, M. (1999), p. 21.

⁷¹⁹ Naitza, S. (1967), p. 25.

⁷²⁰ *Ibidem*, p. 26.

⁷²¹ «Acaba de estar aquí con su encantadora esposa tu amigo Alichí Sasu (Aligi Sassu), y estuvimos con ellos prácticamente todo un día. La embajada les hizo una recepción muy simpática, y naturalmente estuvieron en la obra monumental de Siqueiros. [...] David casi se comprometió con ellos a ir a Milán, aunque yo por mi parte le tengo mucho miedo al frío, pero tengo deseo de abrazarlos a todos ustedes». Lettera di Angélica Arenal de Siqueiros a Mario De Micheli, Cuernavaca, (Messico), 8 dicembre 1969; su carta intestata “Sala de Arte Publico-Extension de la Escuela Taller Siqueiros”, 2 carte. Università degli Studi di Bergamo, Fondo Mario e Ada De Micheli, serie 1, sottoserie 1, b4, f18.

realismo. Sin embargo, Sassu sólo podía ser él mismo, es decir, un pintor en absoluto determinado por una influencia ideológica precisa y menos aún mantenido dentro de un perfil estilístico unilateral.⁷²²

La reelaboración del muralismo mexicano por parte de Sassu se aprecia tanto en la elección de los temas como en el lenguaje, pero sobre todo en la combinación de escenas mitológicas con acontecimientos contemporáneos, con el fin de enviar mensajes políticos precisos. Esta conexión es evidente en obras como *La miniera (La mina)*, (1950), *I liberatori (Los libertadores)* (1956), *La rivolta angioina (Las revueltas angevinas)* (1962), *San Nicola vescovo acclamato dal popolo (San Nicolás obispo aclamado por el pueblo)* (1963), *La storia dei carmelitani (La historia de las Carmelitas)* (1966), que De Micheli señala como «la más mexicana». Además, según lo que hemos observado, a estas se pueden añadir *La pace (La paz)*, pintada en la Casa del Popolo de Valenza Po en 1958, y *Prometeo (Prometeo)* de 1969.

En las siguientes páginas nos centraremos especialmente en *La miniera* y *La pace*, tanto por razones cronológicas como geográficas. Las demás obras se tratarán en el capítulo dedicado al “Caso Cerdeña”, la isla de origen de la familia de Sassu, donde el maestro desarrolla una intensa actividad como muralista. Además, para una comparación directa entre los murales de los mexicanos y las pruebas de Sassu nos remitimos a las fichas específicas de las obras.

Dado el gran número de obras murales o de gran formato de Sassu, y la imposibilidad de ocuparse de todas ellas –también porque algunas, como hemos dicho, no son de carácter político o social–, añadimos a continuación una lista de las obras realizadas entre 1939 y 1993, elaborada mediante la consulta de la bibliografía específica. En particular, el primer intento de reconstruir toda la producción mural de Sassu es de Mario De Micheli, quien publicó los resultados de su investigación en 1984.⁷²³

2.1.3.2 *La mina, mito y realidad en la obra de Sassu*

La primera pintura al fresco de Sassu en Cerdeña, así como su primera obra de gran formato que podemos definir como comprometida, se realiza en el interior de la sala de reuniones de la casa de huéspedes de la mina de Monteponi, en el municipio de Iglesias (cf. 3.1.1). El encargo constituye una oportunidad para que Sassu se aleje de las primeras pinturas murales de carácter privado y tono ilustrativo y ponga en práctica su proyecto de “renacimiento del arte en su función social”, a través de las formas del muralismo y la decoración pública a gran escala, que había esbozado en la citada entrevista para Domus. Como señala Antonello Negri, «*La miniera* es una intervención de gran alcance e importancia» que participa, junto con las grandes obras de Borgonzoni y Pizzinato, «en la renovación del muralismo italiano de los años cincuenta».⁷²⁴

⁷²² De Micheli (1984), op. cit.

⁷²³ La lista propuesta por De Micheli se ha comparado y completado con las obras citadas por Naitza (1967), Barletta (1979), Negri (1995), Pizziolo y Sassu Suarez (1999), Paglione y Pegoraro (2010), Mattio (2011).

⁷²⁴ Negri, A. (1995). *Aligi Sassu*. Nuoro: Ilisso Edizioni.



Fig. 82 Aligi Sassu, *La miniera (La mina)*, 1950, fresco, 3,50 x 12 m., Casa de huéspedes de las minas de Monteponi, Cerdeña. Fotografía de la autora.

Se trata de una pintura mural ejecutada “a buon fresco”, es decir, según los procedimientos de los primeros maestros del Renacimiento, de 3,50 x 12 m, que los propietarios de la mina encargan a Sassu para celebrar el centenario de su apertura. El complejo minero metalífero, dedicado a la extracción de plomo, plata y cinc, fue durante mucho tiempo una de las instalaciones productivas más importantes de Italia y es a día de hoy, ya sin actividad y parcialmente convertido en museo, uno de los asentamientos mineros más característicos de Cerdeña. Además de los edificios estrictamente industriales, existía un auténtico pueblo minero con edificios para oficinas, como el edificio Bellavista, sede de la dirección, construido en 1865-66 por el ingeniero Adolfo Pellegrini, director de la mina; otros para albergar a directivos, empleados y trabajadores, obviamente con distinta ubicación y aspecto; el hospital, la iglesia, la guardería y la escuela, todos ellos construidos entre las dos guerras mundiales y respondiendo a criterios de sencillez y racionalidad. Entre los edificios de servicio se encuentra también la sala de invitados, construida en 1950 por Carlo De Carli, Marco Comolli y Antonio Carminati, que alberga el gran mural de Sassu y el relieve de terracota policromada de Agenore Fabbri *Caccia al cinghiale (Caza del jabalí)* de 1951, obras que hablan de la lucha del hombre contra las fuerzas de la naturaleza por el dominio y la supervivencia. De hecho, la empresa Monteponi, que encargó las obras, había decidido completar la renovación de la Forestería en 1950, enriqueciendo el vestíbulo principal con obras artísticas que, junto con el mobiliario y las innovadoras soluciones arquitectónicas concebidas por el ingeniero De Carli, habrían representado bien la nueva fase de desarrollo y crecimiento económico que estaba viviendo la industria minera tras el final de la guerra. Sassu ya se había dedicado a este tema en el cuadro *Los mineros* de 1928 (un óleo sobre lienzo de 69,5x70 cm, ahora en la Fondazione Sassu de Lugano) perteneciente a su fase futurista, en el que el artista combina la ambientación plástica de los cuerpos de la ascendencia de Sironi, movidos por un intenso dinamismo, con una materia densa y vibrante y un cromatismo brillante de matriz expresionista.



Fig. 83 Foto de época de la sala Foresteria di Monteponi.

Ref. <https://sardegna.beniculturali.it/it/466/beni-dichiarati-di-interesse-culturale/14880/iglesias>.



Fig. 84 Agenore Fabbri, *Caza del jabalí*, terracota policromada, 1,80 x 0,90 m, 1951, Foresteria di Monteponi, Pueblo minero de Monteponi, Iglesias (CA). Fotografía de la autora.



Fig. 85 Aligi Sassu, *I minatori*, 1928. Fondazione Aligi Sassu y Helenita Olivares, Lugano.

Dejada la experimentación formal, en la nueva pintura Sassu dirige su atención al contenido y elige formas simplificadas, adecuadas a la intención monumental. Es una celebración de la dignidad del trabajo de ayer y de hoy, representado por las actividades de pastores, agricultores y mineros. En un artículo de Francesca Sanna sobre la historia minera de Cerdeña⁷²⁵ se atribuye al fresco el título de *I tre mondi del lavoro della Sardegna* (*Los tres mundos del trabajo de Cerdeña*) y, aunque el mural ha sido antologado con otro título, esta hipótesis traduce bien las intenciones del artista: representar los oficios típicos de la isla desde la época arcaica hasta la modernidad. En la pintura, de hecho, Sassu combina su fascinación por el mito con una intención narrativa y didáctica. En la parte izquierda describe el paisaje sardo, habitado por hombres que se dedican a diversas actividades, mientras que en la derecha representa el trabajo en las minas, con la intención de narrar la complejidad del territorio donde conviven antiguos oficios y modernas industrias. El trabajo en las minas, representado con gran detalle, es, por un lado, celebrado como una posibilidad de redención para la población y, por otro, denunciado por las condiciones que los trabajadores se ven obligados a soportar. La preocupación de Sassu se extiende también a la transformación forzada del territorio que supone la instalación de las minas. En el mural, de hecho, hay una serie de detalles fielmente tomados del paisaje que rodea a la mina, lugares naturales de extrema belleza junto a la planta industrial invasora. En cuanto a los valores contradictorios construidos en torno al trabajo en las minas, Sanna escribe:

Después de la agropecuaria, la dimensión minera se definió como una “cuestión”, es decir, un tema cargado de problemas, tanto en la dimensión de los cambios reales realizados en el territorio y la población, como en la dimensión del debate y la reflexión, producidos por la conciencia de dichos cambios. [...] Dentro de esta confrontación duradera sobre la cuestión minera, surgió la peculiar forma de percibir “el objeto minero”, por un lado, como riqueza, por otro como fuente de tensiones sociales y peligros medioambientales.⁷²⁶

Volviendo a la pintura, desde el punto de vista estilístico, como veremos con más detalle en la descripción de la obra, se confirma la declinación personal del realismo de inspiración social típico de Sassu, que combina la atención a la realidad con su vocación por el vagabundeo de lugares intemporales, en una intersección entre historia y cuento, realismo y poesía, definida por Carlo Pedretti como “realismo simbólico”.⁷²⁷

La pintura, restaurada en 1997, puede verse ahora con cita previa en la Foresteria della mineraria, que ahora pertenece al patrimonio histórico-cultural y técnico-científico del Parco Geominerario Storico e Ambientale della Sardegna y que, en una pequeña parte, se destina a museo.

2.1.3.3 La Paz en la Casa del Pueblo de Valenza Po

⁷²⁵ Sanna, F. (2014). “La mina y la industria petroquímica”. *Diacronie* [en línea], n.º 17, 1 | 2014, documento 7, en línea el 1º de marzo de 2014, consultado el 11 de julio de 2022. URL: <http://journals.openedition.org/diacronie/1063> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/diacronie.1063>

⁷²⁶ Idem.

⁷²⁷ Pedretti, C. (1999). “Multa renascentur”. Pizziolo, M. *Aligi Sassu. Anthologica 1927-1999*. Milán: Skira, 1999.

El mural *La Pace (La Paz)* representa la contribución de Aligi Sassu a la nueva Casa del Popolo de Valenza Po, en la provincia de Alessandria, inaugurada en 1958 (cf.3.1.6). En la posguerra, Valenza Po se había convertido en un importante centro de fabricación de orfebrería italiana y la clase política de izquierdas, especialmente ilustrada en ese contexto, había iniciado contactos con artistas y galerías del circuito artístico nacional con el objetivo de llevar a los suburbios los estímulos procedentes de los centros metropolitanos como forma de promoción humana y social. Las elecciones se orientaron naturalmente hacia quienes producían arte con una intención política y ética, participando en las batallas civiles de la posguerra. En 1955, por ejemplo, el PCI local organiza una exposición de pintura en la Villa Scalcabarozzi en relación con la Festa dell'Unità celebrada en el jardín contiguo. La exposición se organiza en colaboración con la Galería Colonna de Milán, punto de referencia para los artistas realistas, y presentaba obras de Guttuso, Pizzinato, Zigaina, Treccani, Sassu, Ampelio Tettamanti, Xavier Bueno, André Fougeron y Gabriele Mucchi, que también pronuncia una conferencia sobre el movimiento pictórico neorrealista.

La peculiaridad del contexto de Valenza había hecho especialmente fructífero el intercambio entre artesanos y artistas locales, hasta el punto de que artistas como Sassu y Treccani se habían dedicado también en aquellos años a la pintura de esmalte sobre metal destinada, en algunos casos, a crear pequeñas placas para ser insertadas en joyas y objetos producidos por las pequeñas fábricas de orfebrería de Valenza Po. Los pintores se abrían a los orfebres y éstos actualizaban y enriquecían su vocabulario visual.

El éxito de la exposición de 1955 y la firme voluntad de difundir el arte en el territorio como proyecto tanto político como cultural, habían impulsado al PCI de Valenza a organizar pinturas extemporáneas, exposiciones que se celebraban anualmente con motivo de la Feste dell'Unità (Día de la Unidad) entre 1956 y 1959. Artistas más o menos experimentados se esfuerzan durante el día en pintar destellos de los alrededores y por la noche sus obras se exponen, se juzgan, se premian y se ponen a la venta a un módico precio, para que puedan entrar en los hogares de muchos. A la iniciativa se suman a menudo artistas de renombre nacional, también del ámbito realista, que, impulsados por el valor didáctico-político del evento, exponen sus obras en la muestra final, aunque no participan en la kermesse.

Este ambiente provoca la decisión de ofrecer a los artistas las paredes de la sala principal de la nueva Casa del Popolo *Valentia*, inaugurada el 29 de agosto de 1958 en presencia de Togliatti. Como ya hemos contado en otro lugar, también en esta ocasión la construcción del nuevo edificio se desarrolla en un ambiente de movilización general y de participación voluntaria de los ciudadanos. La idea de acoger los murales surge del grupo de dirigentes del PCI que, siguiendo la antigua tradición italiana, quiere que las paredes del edificio estén dedicadas al pueblo para contar sus historias, ideales, luchas y utopías. Los pintores que se implican y deciden ofrecer su obra compartiendo esta causa son Giuseppe Motti, que pintó *Gente del Po* en 1957, Aligi Sassu, autor de *La Pace (Paz)* en 1958, y Ernesto Treccani, que pinta *La Danza* en 1962. Desgraciadamente, las tres obras se vieron comprometidas por la demolición del edificio en 2006; la pintura de Treccani se perdió totalmente, mientras que de las otras dos obras sólo se salvaron algunos fragmentos, que ahora se exponen en la Fondazione Luigi Longo de Alessandria.⁷²⁸

⁷²⁸ Quedan menos de 7 metros cuadrados de *Gente del Po*, que ocupaba una superficie de 60 metros cuadrados. Sólo se han salvado las partes que representan al niño comiendo una sandía, el medio busto femenino con la mirada hacia el espectador, el barquero, la parca, la joven con medias negras.

Si nos remontamos a la época de la fundación de la Casa del Popolo, no es de extrañar que se recurriera a Sassu para pintar la pared principal de la sala que sirve de telón de fondo a los congresos y reuniones políticas. De hecho, su compromiso político y cívico, así como su familiaridad con la pintura mural, lo convierten en un candidato ideal. Según Fiorella Mattio, que habla del mural de Sassu en el catálogo de la exposición de 2011⁷²⁹, «el fresco de Valenza expresa plenamente el espíritu de la pintura de posguerra de Sassu y la explicitación de temas típicamente realistas, y se sitúa en una temporada rica en proyectos monumentales». De hecho, el mural se sitúa en el periodo en el que Sassu, a partir de 1950, comienza a fusionar los temas mitológicos en sus pinturas murales con la urgencia de representar lo real como testimonio de la condición del hombre (cf. 3.1). En este caso, se trata de una celebración del socialismo representada mediante el uso de algunos elementos alegóricos y otros tomados de la vida. Las figuras alegóricas representan la “Paz” con el rostro de una mujer vestida de azul, una especie de Virgen laica que lleva una paloma en la mano; y la “Libertad” encarnada por una mujer fuerte y musculosa que hace el gesto de romper las cadenas de sus muñecas. Según otra interpretación, la segunda figura representaría en cambio la “Razón”, capaz de liberar al hombre de la esclavitud y la ignorancia. Las dos alegorías se distinguen del resto de la composición tanto por su aspecto como por sus proporciones y posición dentro del mural, en el extremo derecho y el extremo izquierdo, como para centrar la atención del espectador en los dos elementos clave de la pintura. Otra figura significativa es la de la mujer con el niño que camina delante de los demás como si quisiera encabezar la procesión de hombres y mujeres que luchan por sus derechos, con el telón de fondo de un campo floreciente y soleado, donde las cosechas maduras son las protagonistas. Hay dos referencias inmediatas que nos vienen a la mente al observar la obra completa, que desgraciadamente sólo conocemos por reproducciones: el *Quarto Stato* de Pellizza da Volpedo y algunas pinturas del realismo socialista como la *Trebbiatura* (1949) de Arkadij Alexandrovič Plastov u otras vistas en la Bienal de Venecia en los últimos años.⁷³⁰ Es evidente que las elecciones iconográficas y estilísticas del artista están en sintonía tanto con el contexto en el que pinta como con las ideas de sus mecenas, lo que confirma la vocación política de Sassu, así como su poética.

El mural de Sassu queda inacabado, probablemente debido a nuevos compromisos del pintor y, como hemos dicho, hoy sólo quedan algunos fragmentos de la composición completa, que originalmente medía 40,32 m². Con la demolición del edificio de la Casa del Popolo en 2006, se decide salvar sólo cuatro porciones para un total de 11,45 m: la alegoría de la paz con la paloma, la madre con el niño, la mujer liberándose de sus cadenas y un grupo de personas que incluye una pareja abrazándose, un rostro femenino y un hombre con el puño levantado. Al tratarse de una pintura acrílica sobre una preparación de yeso, la operación de desgarrar no ha sido fácil, como cuenta Barbara Poggio, encargada de la restauración,⁷³¹ pero el resultado positivo permite apreciar lo que queda de la contribución de Sassu a la extraordinaria aventura

⁷²⁹ Lenti, L. (ed.) (2011). *Passione civile, arte e politica. Artisti a Valenza tra gli anni Cinquanta e Ottanta*. Catálogo de la exposición, Alessandria, Palazzo del Monferrato, 15 de enero - 6 de marzo de 2011. Milán: Edizioni Gabriele Mazzotta, 2011.

⁷³⁰ La primera participación de Rusia en la Bienal, tras su reapertura en 1948, está fechada en 1956 para la 28ª edición. Cf. Zanella, F. (2015). “Russi in Biennale. Intorno all XXVIII edizione (1956)”. Strukelj, V., Zanečka, F., Bignotti, I. (eds.). *Guardando all'URSS. Realismo socialista in Italia dal mito al mercato*. Ginebra-Milán: Skira, 2015.

⁷³¹ Poggio, B. (2011). “Il restauro dei dipinti di Aligi Sassu e Giuseppe Motti”. *Passione civile, arte e politica. Artisti a Valenza tra gli anni Cinquanta e Ottanta*, op. cit., p. 36.

de la Casa del Popolo de Valenza Po, dirigida por los dirigentes locales del PCI y en la que participa gran parte de la población.

2.1.3.4 Aligi Sassu: Murales y obras de gran formato, 1939- 1993

- *Diana e Callisto*, 1939, affresco, 180x300 cm, Codevilla (Voghera). Eseguito nel portico dell'ex Casa Cristiani.
- *Il giudizio di Paride*, 1939, affresco, 180x300 cm, Codevilla (Voghera) Eseguito nell'ex Casa Cristiani.
- *Cronache di Albissola*, 1948, olio su pannelli, 3x35 m, Albissola Capo (Savona). L'opera fu smembrata e venduta in parti fra il 1967 e il 1968.
- *Carnasciale*, 1948, tempera, 200x300 cm, Milán. Eseguita per la VIII Triennale di Milán, attualmente appartiene alla Collezione Pagni.
- *Bagnanti*, 1950, affresco, 300x300 cm, Milán. Eseguita a Casa Orlandi.
- *La miniera*, 1950, affresco, 3,50x12 m, Monteponi, Cagliari. Foresteria delle miniere di Monteponi.
- *Storia di Orfeo*, 1951, olio su tela, 200x350 cm. Milán. Concepito come decorazione murale per Casa Galli.
- *Mito di Dafne I- Mito di Dafne II*, 1951, affreschi, 300x300, Milán. Eseguiti per Casa Spadaccini.
- *Il mito del Mediterraneo*, 1951, affresco, 376x540 cm, San Remo. Eseguito per l'Hotel Mediterranée dove pure figuravano decorazioni di Lucio Fontana, Agenore Fabbri, Adriano Spilimbergo e Leone Lodi. Nel 1964 è stato strappato e riportato su tela. Quest'opera, nel 1973, è stata trasferita in Vaticano, nella sala dedicata a Sassu presso la Galleria d'Arte Moderna, il titolo è mutato in: *L'origine della vita*.
- *Arianna Abbandonata*, 1952, affresco, 350x300, Lugano. Eseguito per Casa Camp.
- *Allegoria Svizzera*, 1954, affresco, 40 mq, Milán. Eseguito per il vasto salone della Casa Svizzera di piazza Cavour. Successivamente distrutto dagli stessi committenti per lavori di ammodernamento.
- *Prometeo dona il fuoco all'umanità*, 1954, affresco, 550 x 350 cm, Albissola Mare (Savona). L'affresco, in origine nella casa di Sassu ad Albissola Mare, fu successivamente staccato, riportato su tela e donato, nel 1983, alla città di Sassari, dove ora è collocato in una sala del Palazzo della Provincia.
- *I liberatori*, 1956, affresco, 600x150 cm, Albissola Mare (Savona). L'affresco, in origine nella casa di Sassu ad Albissola Mare, fu successivamente staccato, riportato su tela e donato nel 1982, al Museo Gramsci di Ghirlanza, in Sardegna.
- *La pace*, 1958, tempera su muro, 900 x 500 cm, Valenza Po (Alessandria). Affresco incompiuto, dipinto nel vasto salone della Casa del Popolo, ora staccato e collocato presso la Fondazione Longhi, *Cargo 21*, ad Alessandria.
- *Angelo e cavallo rosso*, 1958, affresco, 500x300, Milán. Decorazione per un soffitto; strappato, fa ora parte della collezione De Palma.
- *Ciclisti*, 1959, affresco, 200 x 300 cm, Arcumeggia (Varese). Arcumeggia conosciuto come "Paese dei pittori" per le iniziative svolte a partire dal 1954 che hanno promosso diversi interventi murali sui muri cittadini.
- *Deposizione*, 1961, affresco, 60x50 cm, Courmayeur. È una delle stazioni della Via Crucis dipinte per la cappella di San Germano.

- *Crocifissione*, 1961, affresco, 100x70 cm, Archimeggia (Varese). Anche questa è una delle “stazioni” della via Crucis a cui ha lavorato un altro gruppo di artisti.
- *Il teatro I* (300x200 cm) e *Il teatro II* (2x10m), 1962, tempera murale, Milán. Opere murali eseguite per il teatro La Piccola Commenda.
- *La giovinezza*, 1962, tempera, 300x900 cm, Spinetta Marengo (Alessandria). Dipinta nell’aula magna delle scuole del paese.
- *I moti angioini*, 1962, pittura al silicone e rilievo di pietra a mosaico, 750x500 cm (dipinto), 250 x 750 cm (rilievo), Thiesi (Sassari). Eseguito sulla parete esterna della scuola elementare di Thiesi, oggi costituisce il nucleo centrale del Museo “Aligi Sassu” nello stesso comune sardo.
- *I tre cavalieri*, 1963, affresco, 200x300 cm, Belgirate (Novara). Eseguito nell’atrio di Villa Piccolo.
- *San Nicola esaltato vescovo del popolo*, 1963, affresco, 750 x 750 cm, Nughedu (Sassari). Eseguito per la chiesa parrocchiale di San Nicolò.
- *La Vergine protettrice di Lodi*, 1964, mosaico, 14x7,5 m, Lodi. Catino absidale del Duomo di Lodi.
- *Il concilio Vaticano II*, 1964, tempera 3x50 x 14 m, Pescara. Eseguita per la nuova cappella del Concilio nella Moderna chiesa di Sant’Andrea dei Padri Oblati di Maria Immacolata.
- *La vita e la natura*, 1965, ceramica, 800x340 cm, Thiesi (Sassari). Muro esterno scuola media.
- *La vicenda dei carmelitani*, 1966, mosaico, 500 mq, Cagliari. Chiesa di Nostra Signora del Carmine.
- *Il mito di Prometeo*, 1969, murale al silicone, 110 mq, Ozieri, Sassari. Opera realizzata per la facciata della scuola media grazia Deledda e trasformata in mosaico nel 1998.
- *Assedio della rocca*, 1969, affresco, 500x450 cm, Dozza (Imola). Affresco realizzato sopra il portale d’accesso del castello, in occasione della Biennale del Muro dipinto. Premiato.
- *Noureddina*, 1969, affresco, 176x258 cm, Cala San Vicente (Mallorca). E’ stato eseguito nel soggiorno della casa estiva di Sassu poi strappato, riportato in Italia e donato al Centro Ragghianti di Lucca.
- *San Giuseppe Lavoratore – Il beato Mazonod fondatore degli Oblati di Maria Immacolata*, 1974, mosaici 300 x 295 e 300 x 292 cm, Pescara. Eseguiti per due altari della chiesa di Sant’Andrea, dove dieci anni prima aveva eseguito la tempera del Concilio Vaticano II.
- *Crocifisso*, 1976, affresco, 500x300 cm, Monticello Brianza. Chiesa parrocchiale.
- *I miti del Mediterraneo*, 1992-1993, murale in ceramica, mq 150, Bruxelles. Lunettone centrale della parte alta dell’edificio del Parlamento Europeo a Bruxelles.
- *Scene mitologiche*, 1992, affresco, cm 186 x 312, Soller (Majorca), casa P. Serra.
- *Scene mitologiche*, 1992, affresco, ?, Pollença (Majorca). Studio dell’artista.

2.1.4 Armando Pizzinato y los muros públicos

Había soñado con trabajar para una nueva sociedad, en una especie de Nuevo Renacimiento, y participar en su desarrollo pintando grandes perales (como ocurrió en México, tras la revolución victoriosa, con Siqueiros, Orozco, Diego Rivera). Esto me ocurrió realmente durante tres años seguidos (del 53 al 56) en Parma, donde pinté al fresco toda la Cámara del Consejo de la Provincia (amueblada por Carlo Scarpa). Lo único que necesitaba era un sueldo de albañil y un catre para dormir y era feliz.⁷³²

En la reconstrucción de la historia del arte mural en la Italia de la posguerra, es imprescindible hablar del fresco pintado en el Salón del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma entre 1954 y 1956 por Armando Pizzinato, cuya historia artística, entre otras cosas, es emblemática para todo el contexto italiano. La obra responde a las características que hemos identificado como elementos distintivos del muralismo italiano de influencia mexicana: es una pintura de grandes dimensiones, realizada por encargo público en un edificio público, que nace con una clara intención política y pedagógica. Los temas, solicitados por la comisión y articulados por el autor, son funcionales para crear en el observador la conciencia de pertenecer a un nuevo país democrático, fundado en el trabajo y enraizado en la lucha antifascista. Las paredes pintadas ilustran momentos de la Resistencia partisana para la liberación del fascismo y presentan escenas de hombres trabajando, en la ciudad o en el campo.

Desde el punto de vista estilístico, el mural de Pizzinato es también especialmente significativo: la obra se inscribe en la fase realista del pintor que —aunque viene de experiencias abstraccionistas (neocubistas y constructivistas) a las que nunca renunció del todo— eligió la vía del realismo a partir de finales de los años cuarenta. Demostrando la fuerza y la coherencia de su elección, Pizzinato, renunciando a las modas y a los dictados de la política, se mantiene coherente con el lenguaje realista incluso después del final de la experiencia del movimiento italiano.

La acción pictórica de Pizzinato se apoya, entre otras cosas, en la reflexión y el compromiso teóricos: en 1949, publica un artículo en *l'Unità, el diario del Partido Comunista*, titulado “Los artistas piden paredes para pintar”, en el que destaca la importancia de la relación entre el artista y la base popular y la necesidad de recibir encargos y paredes para pintar de las instituciones y el PCI. Poder pintar en espacios públicos y para clientes públicos significa garantizar la relación entre el arte y el pueblo, que se expresa a través de una verdadera puesta en común de las necesidades de la clase trabajadora a la que el artista, gracias a sus conocimientos técnicos, puede dar voz. Aunque las relaciones directas con los muralistas mexicanos aún no se han verificado, está claro que Pizzinato, como él mismo declara, comparte las mismas intenciones con ellos.

2.1.4.1 Pizzinato: el Realismo como compromiso y la libre elección expresiva

Armando Pizzinato (Maniago, 7 de octubre de 1910 - Venecia, 17 de abril de 2004) es un pintor de origen friulano, activo principalmente en la región del Véneto. A partir de los años 30, participa activamente en las experiencias del arte italiano, abriéndose paso dentro del complejo panorama artístico con una clara voluntad de expresarse libremente, siendo coherente con sus ideas políticas: «Siempre he intentado significar con el lenguaje de la pintura, el sentido de mi

⁷³² Entrevista de Marco Goldin con Pizzinato, recogida en Goldin (1996), p. 23.

tiempo, mi condición de hombre partidista y de pintor partidista. Mi historia como pintor coincide con mi aventura como hombre». ⁷³³

Tras sus años de formación en la Academia de Venecia, guiado por Virgilio Guidi; su estancia en Roma, caracterizada por su frecuentación de los artistas de la Escuela Romana; la influencia de *Corrente* y los años de la lucha partisana; Pizzinato llega a la experiencia del Fronte Nuovo delle Arti. Después de la liberación, de hecho, participa en el debate sobre las nuevas necesidades del arte y de la sociedad, lo que hacía urgente estar al tanto de lo que ocurría en el extranjero y de las propuestas más innovadoras. A partir de 1945, impulsado por el deseo de encontrar su propia manera de hacer arte, comienza a producir una serie de obras no figurativas, con la idea de volver a partir del grado cero de la pintura, es decir, de los elementos formales, sin traicionar nunca el valor político del arte y huyendo del abstraccionismo como fin en sí mismo.

En 1946, en Venecia, firma el manifiesto de la Secesión del Nuevo Arte Italiano, más tarde Fronte Nuovo delle Arti, junto con otros 10 colegas ⁷³⁴ de diferente orientación artística, pero con una voluntad común: acercar el arte al hombre y a sus necesidades, ser testigos de la historia, quedando libres para expresarse con las herramientas y los lenguajes que consideren más adecuados en cada momento. El manifiesto dice:

Once artistas italianos, sustituyendo la estética de las formas por una dialéctica de las formas, se proponen hacer converger sus tendencias —sólo aparentemente contrastadas— hacia una síntesis reconocible sólo en el devenir de sus obras, es decir, en fuerte contraste con todas las síntesis anteriores que se han producido por una decisión teórica y en todo caso a priori, pretenden acercar sus singulares afirmaciones en el mundo de las imágenes, sus observaciones, a una base inicial de necesidad ética y moral, y asimilarlas como actos de vida. La pintura y la escultura, convertidas así en instrumentos de declaración y exploración libre del mundo, aumentarán cada vez más su frecuencia con la realidad. El arte no es la cara convencional de la historia, sino la historia misma, que no puede prescindir de los hombres. *Venecia, 1º de octubre de 1946.* ⁷³⁵

Giuseppe Marchiori, líder del grupo, escribe:

En los meses que siguieron al final de la guerra, en Italia, la conquista de la libertad condujo a la búsqueda de nuevas relaciones entre los hombres, más allá de las divisiones y las sospechas; como si todos empezaran a vivir sin pasado, y a encontrar una razón para sí mismos y para su trabajo sólo dentro de una solidaridad humana que había sido negada o traicionada durante demasiados años. Entre los primeros que rompieron el aislamiento y afirmaron esta necesidad, responsabilizándose de un compromiso con el futuro, estuvieron los artistas que promovieron el movimiento que se llamó Nuova Sessione italiana y, más tarde, Fronte Nuovo delle Arti. [...] No se trataba de uno de los grupos habituales, definidos por un denominador estético común, sino de una unión de los artistas italianos más representativos de las generaciones posteriores al “Novecento”, unidos en la petición de

⁷³³ Entrevista de Marco Goldin con Pizzinato, texto recogido en Goldin (1996), p.23.

⁷³⁴ El manifiesto está firmado por Renato Birolli, Bruno Cassinari, Renato Guttuso, Carlo Levi, Leoncillo, Ennio Morlotti, Pizzinato, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato, Emilio Vedova y Lorenzo Viani.

⁷³⁵ *Manifesto di fondazione della Nuova Secessione Artistica Italiana*, publicado en Caramel, L. (2013). *Arte in Italia 1945-1960*, op. cit., p. 37.

que se depositara una confianza en su obra y en el deseo de oponerse al pesimismo y al desconcierto espiritual de la época con un acto de fe.⁷³⁶

La experiencia del Frente es efímera, las diferentes afiliaciones culturales, personalidades y peculiaridades lingüísticas minan el ambiente de agregación y conducen a la desintegración del grupo. Cuando el Frente afirma su existencia exponiendo de forma compacta en dos salas de la Bienal de Venecia de 1948 y despertando el interés de los críticos, especialmente los extranjeros, en realidad ya ha comenzado la fase descendente. Pizzinato participa en esta Bienal con cinco obras, fruto del trabajo y la reflexión sobre la posibilidad de contar la verdad de la realidad, en respuesta a una necesidad moral suya, a través de formas dinámicas que, en su opinión, recuperaban las propuestas del futurismo ruso más que el cubismo de Picasso, del que quería desprenderse. En una reciente entrevista declara: «Buscaba un nuevo lenguaje, para el uso de los elementos primarios línea-color. Sin embargo, buscaba con gran atención el futurismo: no el de Marinetti, sino el de Maiakovski para la acción constructiva pacífica de un mundo diferente, para una cultura, un arte nuevo dirigido a todos».⁷³⁷

La obra *I maggio*, que celebra el Día del Trabajador con formas abstractas, descrita como cubo-futurista, expuesta en la Bienal, es comprada por el Peggy Guggenheim y ahora se encuentra en el MOMA de Nueva York.



Fig.86 Armando Pizzinato, *Primo maggio*, 1948, óleo sobre madera contrachapada, 79.7 x 115.6 cm. New York, The Museum of Modern Art (MoMa).

La disolución del Frente, debida en parte a la intervención de Togliatti y en parte a una intencionalidad diferente por parte de los artistas, deja a Pizzinato solo en su investigación, que se orienta hacia una legibilidad cada vez mayor de la obra. Sobre la disolución del Frente, el propio Pizzinato, en tono polémico, dice en una entrevista con Mario Penélope en 1981: «El Frente terminó porque llevaba en sí mismo disensiones y contradicciones. Murió porque la mayoría de sus miembros prefirieron la protección de Lionello Venturi, así se habló del Gruppo

⁷³⁶ Cf. Goldin, M. (1996), p. 36. Este es probablemente el texto introductorio escrito por Marchiori para la Bienal de 1948.

⁷³⁷ Recogido en Goldin, M. (1996) p. 34.

degli Otto, del arte concreto, tan concreto como los dólares brillantes, y se comportaron ferozmente contra los que querían un arte nuevo y comprensible de inspiración comunista».⁷³⁸

A partir de 1949, asistimos a un punto de inflexión, aunque no claro ni definitivo, que le lleva a dedicarse a la obra figurativa y a convertirse en uno de los protagonistas del frente realista. Como sostiene Goldin, de hecho, no hay ruptura, sino continuidad, entre la fase abstracta y la fase realista, e incluso en los largos años de producción figurativa de 1949 a 1962, siempre permanecerá en él el interés por el valor constructivo del color y el uso de la línea para definir planos y profundidades, con una función que podemos definir como “emocional”.

No hay que confundir el deseo de realidad que se apoderó de Pizzinato en los años 50 con un alejamiento del problema del lenguaje, que sigue siendo un fastidio permanente porque es el lenguaje el que da emoción a lo pintado. Como el propio Pizzinato escribió en 1949: «Todos mis problemas han sido y son de elección. Elección del contenido, elección de la línea, elección del color. [...] Creo que la pintura debe sacudir, agitar, no empujar a la evasión o a la contemplación. Empiezo con la realidad en movimiento, doy una realidad en movimiento. Que el cerebro y el corazón sientan la necesidad del cambio».⁷³⁹

Como ejemplo, podemos mencionar las obras que Pizzinato presenta en la Bienal de Venecia de 1950, la misma en la que los muralistas mexicanos expusieron por primera vez. Se trata de tres obras, todas fechadas en 1950, que atestiguan la fase estilística de la época: *Tierra, no guerra; Un fantasma recorre Europa, Los defensores de las fábricas*. El tríptico se expone en la sala XXX junto con obras de Guttuso y, en la sala vecina, las de Zigaina, mostrando la transición de Pizzinato al grupo realista. Estas pinturas, sin embargo, dan testimonio de una fase de transición, una especie de línea intermedia, en la que el fuerte contenido político va acompañado, no obstante, de una gran atención a la experimentación formal, en la que las líneas, los planos y el color siguen siendo coprotagonistas de la pintura.

El *Fantasma* de Pizzinato parecía unir la sugerencia del *Guernica* de Picasso con ciertas vistas rebajadas de Pordenone, si intensificaba la entrada violenta en la realidad —en una realidad hecha de trabajo, de campesinos, de banderas rojas al viento, como también era el caso, por ejemplo, de Zigaina— no descuidaba la construcción casi analítica, se podría decir, de los elementos individuales. La descripción de las figuras de los trabajadores y manifestantes, su tangibilidad ahora exacta, no rompió la asunción de la composición. [...] Los símbolos cambiaron, no el significado de la pintura.⁷⁴⁰

A esta fase le seguiría una opción más aguda en el sentido figurativo, quizá también influida por la agudización de la acalorada polémica abstracción-realismo que iba a polarizar en los términos compromiso-libertad y llevar a Pizzinato a encaminarse por la vía del compromiso, porque ese es su imperativo moral. Una elección a la que seguirá siendo consecuente, en soledad, incluso después del fin del Realismo, demostrando una autonomía y libertad frente a las modas y el mercado como pocos. En su carta a Marcello Venturoli en 1959, Pizzinato escribe:

⁷³⁸ Entrevista de Mario Penelope con Pizzinato, 1981, recogida en Goldin M. (1996), p. 39.

⁷³⁹ Cf. Goldin, M. (1996), p. 25.

⁷⁴⁰ *Ibidem*, p. 40.

Mi tarea entonces era comunicar mi emoción viva, porque creía que partiendo de una fuente de emoción nueva y verdadera y volviendo a proponer lo que había traído en una figuración cuidadosamente elegida, haría participar a los demás en mi emoción. [...] Pensaba que las alusiones, las sugerencias se prestaban a una variedad de interpretaciones, faltando al propósito, que debería haber sido la inmediatez de la intuición. Así que, al interesarme por las máquinas y el hombre en el 49 como estímulo hacia una mayor precisión, empecé a perder otra piel, la existencial. Y con lo existencial, poco a poco, los restos de los cincuenta años, porque desplacé el centro del interior al exterior, de un hecho subjetivo a un hecho objetivo del sentir al ver, formé una conciencia que llamé realista.⁷⁴¹

En las Bienales de 1952 y 1954, años en los que comienza a dedicarse a la pintura mural en Parma, Pizzinato expone obras claramente realistas. Con *Insurrezione a Venezia (Insurrección en Venecia)*, expuesta en 1952, toca el punto de mayor realismo ilustrativo y es precisamente el tema patriótico el que le empuja hacia una narrativa épico-popular que adoptará en sus siguientes pinturas de Parma. Las obras expuestas en 1954 en la Bienal, *Il ponte della libertà (El puente de la libertad)* y *Operaio sull'impalcatura (Trabajador en el andamio)*, tienen una disposición más libre, como se aprecia en la acentuación de los valores formales, siempre funcionales a la comunicación del contenido, que en parte volverá en los frescos. Pizzinato también se mueve en esta dirección en la pintura *Fucilazione di patrioti (1954)*, que, como señala Bianchino, sigue el modelo del fusilamiento de Goya el *3 de mayo de 1808 (1814)* y muestra un interés por los expresionistas alemanes, Otto Dix, George Grosz y Max Beckmann.⁷⁴²

En la 62ª exposición antológica de la Galería Bevilacqua la Masa de Venecia, Pizzinato escribe un texto para el catálogo en el que reivindica su autonomía y soledad:

La confusión es grande. Que quede claro que no pretendo afirmar aquí la validez de una sola posición posible. Hay tantas posibilidades de realismo como pintores que lo intentan, y tampoco creo que haya que excluir del número de tendencias legítimas, otras diferentes, incluyendo el abstraccionismo de todo tipo. Sólo quiero decir que me interesa llegar a la solución del problema: “un arte actual” mediante un lenguaje comprensible. La pintura figurativa no obliga a soluciones anticuadas, sólo depende de la capacidad de los artistas para expresarse de forma actual sin estar obligados a seguir la moda del momento.

A partir de principios de los años sesenta, el pintor, siempre en busca de respuestas, volverá a reflexionar sobre la forma, alejándose poco a poco del realismo, pero sin alejarse nunca del todo de la figuración. El contenido siempre será un tema importante para él y un elemento indispensable.

2.1.4.2 El ciclo de Parma: un fresco histórico-político

El ciclo pintado por Pizzinato en Parma entre 1953 y 1956 puede considerarse el resultado más alto de su adhesión al realismo y una contribución decisiva al panorama del arte italiano. En efecto, a propósito de esta pintura, Paola Segga Serra Zanetti define a Pizzinato como “el mejor intérprete de la fase nacional-popular de nuestra cultura visual en la segunda mitad del siglo”.⁷⁴³

⁷⁴¹ Citado en Goldin, M. (1996) p. 24.

⁷⁴² Cf. Bianchino, G. (2010). “Pizzinato e il Realismo: gli affreschi del Palazzo della provincia di Parma (1953-1956)”. Gobbato, V. (ed.). *Atti della giornata di studi “Un costruttivo pittore della realtà. Armando Pizzinato a cento anni dalla nascita”*, Venecia, 25 de noviembre de 2010. Centro universitario di studi veneti, Biblioteca veneta, Carte del contemporaneo, 3. Roma-Padova: Editrice Antenore, MMXII.

⁷⁴³ Segga Serra Zanetti, P. (1994). *Arte abstracto e informal en Italia 1946-1963*. Bologna: Clueb.

Con este proyecto, el artista tiene la oportunidad de poner en práctica las ideas que había plasmado sobre el papel en el artículo “Los artistas piden paredes para pintar” y de «emular las hazañas pictóricas de Rivera, Siqueiros y Orozco» (Di Crescenzo, 2013). La premisa del ciclo de Parma es, de hecho, el artículo de 1949 estimulado por el ejemplo de los mexicanos. En una carta a Argan de 1974⁷⁴⁴ Pizzinato, con la lúcida conciencia de “25 años después”, declara que en aquella época “era precisamente el ejemplo de los mexicanos lo que le interesaba” y de ese interés nació su artículo en *l'Unità*, que también indicaba la posibilidad de que Italia hiciera arte “en ese sentido”, siguiendo ese camino, si “encontraba el apoyo de las fuerzas de la izquierda”. La amarga conclusión de Pizzinato fue que no fue así, que el apoyo no llegó y que esto llevó al naufragio general de todo el movimiento realista y comprometido.

Cuatro años después del mencionado artículo, llega el momento de que Pizzinato pinte las paredes⁷⁴⁵, y en particular las de un lugar público: el salón del Consejo del edificio de la Provincia de Parma. De hecho, en septiembre de 1953 gana el concurso convocado por la administración provincial para la decoración de la sala.

En 1952, el artista se encuentra en Parma, donde trabajaba como profesor de Estilo y Pintura Mural en el Instituto de Arte Toschi —puesto que ocuparía hasta 1956— y, estando en la ciudad emiliana, se entera del concurso convocado por la Provincia y se presenta a él. El concurso se inicia con una resolución del 3 de junio de 1953 por iniciativa del abogado Primo Savani, presidente de la Provincia de Parma, antiguo partisano y dirigente del PCI. El anuncio deja claro que la decoración debe tratar temas históricos, describir la vida agrícola e industrial de la zona e incluir el escudo de la provincia.⁷⁴⁶

El jurado se reúne el 30 de agosto, y elige la propuesta de Pizzinato entre las pocas recibidas.⁷⁴⁷ De los distintos bocetos presentados por el artista, el elegido es el que propone pintar al fresco las cuatro paredes de la gran sala con temas relacionados con el trabajo, visto como una actividad colectiva y una coordinación de fuerzas guiada por un propósito común, una cuestión muy sentida en los años de la reconstrucción y un tema querido por los partidos de izquierda.

El artista está entusiasmado con el encargo, el más importante que ha recibido en su carrera, que, entre otras cosas, le da la oportunidad de dar forma a la obra más significativa de esta etapa de su pintura. Además, también es una oportunidad para poner en práctica la técnica del fresco que había estudiado meticulosamente, hasta el punto de enseñarla, pero que nunca ha experimentado a gran escala.

⁷⁴⁴ Lettera di Pizzinato a Giulio Carlo Argan, Venecia, 18 de junio de 1974, publicada en Goldin, M. (ed.) (1996). *Pizzinato. Opere 1925-1994*. Catálogo de la exposición, Passariano, Villa Manin, 1º de junio-28 de julio de 1996. Milán: Electa.

⁷⁴⁵ Según el propio Pizzinato, su primer mural lo pintó en 1936 en Maniago, en el atrio del gimnasio diseñado por el arquitecto Mídena de Udine. No tenemos información ni sobre el tema ni sobre la técnica utilizada, sólo sabemos que fue destruida. El siguiente es el mural de Parma.

⁷⁴⁶ Algunos artistas participaron en el concurso: Latino Barilli (1883-1961), Guido Lui (1924-1993), Pietro Furlotti (1906-1971) y Armando Pizzinato. Cada participante debía presentar un panel de fresco con un fragmento de la representación. Los bocetos presentados por Barilli y Furlotti permanecieron expuestos en las oficinas provinciales y ahora están reunidos y expuestos en el atrio principal del palacio.

⁷⁴⁷ El jurado incluía, además del presidente Primo Savani (1897-1977), algunos consejeros, Carlo Ferrari, Alfredo Saloni, el crítico de arte Raffaele Degrada (1916-2010), el escultor Carlo Corvi (1904-1978), el director y algunos profesores del Instituto de Arte “Paolo Toschi”. (De un texto de Giancarlo Gonizzi del 01/09/2020).

Varios datos sobre la historia del mural nos llegan de un texto inédito escrito por el propio Pizzinato y publicado por Goldin con el título: “Gli affreschi di Parma, 1953-1956. Testo inedito della fine degli anni Cinquanta” (*Los frescos de Parma, 1953-1956*. Texto inédito de finales de los años cincuenta).⁷⁴⁸ Aquí el artista habla de las condiciones de trabajo, la organización y el calendario, y las decisiones tomadas. Además, recibimos diversos materiales y sugerencias de Gabriele Agnetti, Coordinador del Laboratorio Abierto de la Ciudad de Parma, que nos acompañó durante la visita a los frescos en diciembre de 2020.

La sala que se va a pintar al fresco se encuentra en una zona reconstruida después de la guerra en el ala que unía el palacio provincial con el edificio monumental de la Pilotta. Tiene una planta cuadrada, un techo «demasiado bajo y amenazante para las proporciones de la sala»⁷⁴⁹, según denuncia Pizzinato, y numerosos huecos irregulares, siete ventanas, una de las cuales estará cerrada, y dos puertas. La superficie discontinua y las infelices proporciones del espacio a pintar hacen que el trabajo de diseño sea más desafiante y complejo, sobre todo para un neófito en grandes composiciones como Pizzinato, aunque el resultado final es consistente y proporcionado.



Fig. 87, 88 Latino Barilli, *Cosecha del tomate*, 1953, Parma, Administración Provincial); Pero Furlotti, *Trabajo en el campo*, 1963, Parma, Administración Provincial. Bocetos para el concurso de decoración del Salón del Consejo de la Provincia de Parma. Fotografías de la autora.

Al pintor se une el arquitecto Carlo Scarpa que, por sugerencia de Pizzinato, trabaja en el mobiliario —ahora lamentablemente dañado y transformado en parte— y le apoya en la

⁷⁴⁸ Pizzinato, A. “Los frescos de Parma, 1953-1956. Texto inédito de finales de los años 50”, publicado en Goldin, M. (ed.). *Pizzinato. Opere 1925-1994*, op. cit., pp. 243-49.

⁷⁴⁹ Ibid.

organización de los espacios: «En noviembre de 1953 Carlo Scarpa estaba conmigo en Parma. Vio la sala y aceptó estudiar cómo resolver los problemas de amueblamiento y arreglo de las paredes».⁷⁵⁰ Basándose en su diseño, las delimitaciones de los espacios destinados al ciclo de frescos se hicieron con tiras de mármol blanco; las ventanas estaban flanqueadas por gruesas losas de piedra, al igual que la banda que sobresale entre la pared y el suelo.

El trabajo de Pizzinato se desarrolla entre Parma y su estudio de Venecia, donde realiza las caricaturas preparatorias. En Venecia encuentra algunas dificultades debido al tamaño del estudio, que no alcanzaba los 4 metros fijados para la altura de los murales. El problema se soluciona con un sistema de rodillos que le permitía trabajar sobre tiras de papel fraguado de 180 cm de ancho y unos 4 metros de alto, haciéndolas subir y bajar según las necesidades. Obviamente, esto significa que es imposible ver la imagen en su conjunto hasta que el cartón haya sido llevado a Parma y colocado en la pared. Sin embargo, según el propio Pizzinato, en la mayoría de los casos el trabajo tiene resultados satisfactorios y rara vez es necesario hacer cambios. En Parma, tras preparar la pared según la técnica tradicional del fresco, coloca los cartones en la pared y graba el contorno del dibujo en el yeso fresco y luego lo repasa con un color claro. A continuación, comienza a aplicar el color de relleno.



Fig. 89, 90, 91, 92, 93 Carlo Scarpa, Elementos de mobiliario para el Salón del Consejo de la Provincia de Parma, 1954. Fotografías de la autora.

⁷⁵⁰ Ibid.

El relato de la obra de Pizzinato nos llega directamente de su propia voz, gracias a una carta dirigida al presidente de la Región, contenida en el texto inédito:

Llevé a cabo estos frescos por una tarifa muy relativa (poco más que el salario de un albañil especializado) y con la “relativa” ayuda del custodio del Instituto de Arte donde yo daba clases en ese momento. A las siete llegaba y tenía que hacer todo lo demás yo mismo: es decir, colocar la última capa de yeso, fratarla y, con una paleta pequeña, hacer la unión con la parte ya pintada sin estropearla; este trabajo me llevaba a menudo hasta el mediodía, y finalmente, cuando mis brazos estaban doloridos por el cansancio, podía por fin empezar a pintar y continuaba hasta que el conserje del edificio (desde la medianoche hasta la una) me obligaba a parar para poder irse a la cama. [...] A la mañana siguiente era imposible añadir una sola marca sin estropear la película de carbonato que se había formado en la superficie de la pintura.

Continúa:

La remuneración que recibía por este trabajo apenas me permitía alojarme en el entonces prostíbulo “Concordia”, en una callecita detrás del monumento a Garibaldi, y comer, muy modestamente, algo que me traía una lechería cercana. Para abreviar la historia, este trabajo sólo fue posible gracias a la voluntad del presidente de la época, el abogado Savani, y gracias a mi entusiasmo. [...] ⁷⁵¹

Las palabras de Pizzinato, aunque traicionan una cierta complacencia por la empresa, nos devuelven en cierta medida a la realidad y nos permiten imaginar la fatiga y el esfuerzo del artista movidos por una motivación alejada del dinero o la fama. Se puede escuchar en su tono el placer por un nuevo reto y al mismo tiempo, como veremos más adelante, el orgullo de formar parte de una iniciativa pública, dirigida a la ciudadanía.

La dificultad y el cansancio se compensaron con la alegría de pintar, con el interés por esta técnica que experimentaba por primera vez y que descubrí que era rica en sugerencias. El muro, a diferencia del lienzo, obligaba a moverse en nuevos espacios, en diferentes relaciones entre sólidos y vacíos y entre muro y muro. La pared sugería soluciones imprevistas, la imaginación se estimulaba continuamente y pintar sobre yeso fresco era hermoso. ⁷⁵²

Las cuatro paredes de la sala se realizan en diferentes momentos y albergan diversos temas que siguen las indicaciones generales de los mecenas. Tres paredes están pintadas al fresco con escenas de trabajos laborales y agrícolas ambientadas en la zona de Parma y episodios históricos que documentan la resistencia antifascista en la ciudad emiliana. Las representaciones del trabajo urbano (pared oeste) y agrícola (pared este) se enfrentan, mientras que los acontecimientos históricos (pared norte), frente a la mesa presidencial, recuerdan a las autoridades las luchas populares del pasado y los valores en los que basar las futuras decisiones administrativas. La pared sur, detrás de la mesa presidencial, presenta bandas geométricas alrededor del símbolo de la ciudad.

⁷⁵¹ Ibid.

⁷⁵² Ibid.



Fig. 94 Armando Pizzinato en un andamio mientras pintaba frescos en Parma, 1954, (Goldin, 1996).

El primer muro, al oeste, de 5 x 4 metros, se inicia en octubre de 1954, se termina en dos meses y se inaugura el 18 de diciembre. El artista la concibe como un tríptico, debido a la presencia de las dos ventanas, y representa varios momentos de la vida de la clase obrera. En el centro, *Construcción de un puente* muestra a unos obreros dedicados a diversas tareas sobre un fondo de ciudad, mientras que en los laterales, dos escenas de trabajo, pero de carácter más anecdótico, *Siesta y trabajo* y *Metello*, forman un colgante de la escena central: a la izquierda, unos hombres trabajan en un andamio y junto a ellos otros obreros, acompañados por una mujer, toman su comida; a la derecha, en cambio, unos albañiles construyen un muro y a los pies de uno de ellos descansa el libro *Metello*, publicado ese mismo año. La elección no es casual, de hecho, Vasco Pratolini en su novela propone, a través de las vicisitudes del protagonista, un relato de las condiciones de vida de los trabajadores de la construcción a finales del siglo XIX y de las primeras luchas del proletariado que estaba a punto de convertirse en protagonista de la Historia.

Las escenas laterales continúan más allá de la esquina en la pared adyacente, mostrando un tímido intento de superar la rigidez del espacio de la sala y crear una pintura más envolvente. Lo mismo ocurrirá con las otras paredes.



Fig. 95 Armando Pizzinato, muro 1 (oeste), izquierda *Siesta y trabajo*, centro *Construcción de un puente*, derecha *Metello*. Parma, Cámara del Consejo Provincial, fresco, 1954. Fotografía de la autora.



Fig. 96 Armando Pizzinato, *Construcción de un puente*, detalle muro 1 (oeste). Parma, Sala del Consiglio della Provincia, 1954. Fotografía de la autora.



Fig. 97 Armando Pizzinato, *Siesta y trabajo*, esquina del muro 1 (oeste) y del muro 4 (sur). Fotografía de la autora.



Fig. 98, 99 Armando Pizzinato, *Siesta y trabajo*, esquina del muro 1 (oeste) y del muro 4 (sur), detalles. Fotografías de la autora.

La segunda pared, al norte, situada frente a la mesa del presidente, a la derecha de los que entran, está dedicada a relatar dos episodios de la Resistencia antifascista de la ciudad como advertencia y memoria para los nuevos administradores. A la izquierda, el pintor representa *Le barricate di Oltretorrente* (*Las barricadas de Oltretorrente*), donde relata la acción popular de 1922, dirigida por Guido Picelli, que rechazó a los camisas negras de Italo Balbo; y a la derecha, en *L'eccidio di Corniglio* (*La masacre de Corniglio*), describe los dramáticos momentos de 1944 en los que un grupo partisano local fue masacrado por las tropas nazis. Esta escena es también un homenaje a Primo Savani —el presidente de la Provincia que había deseado ansiosamente la obra—, que estuvo personalmente implicado en los hechos, pero escapó de la masacre. Los dos paneles, colocados uno al lado del otro, miden 3,30 x 2,60 m cada uno y fueron pintados al fresco entre el 6 de septiembre y el 24 de octubre de 1955. Escribe Pizzinato:

Mientras los pintaba, vinieron de Oltretorrente viejos camaradas de Picelli. Estaban emocionados y decididos al mismo tiempo: querían que la figura que dominara las barricadas se pareciera a su heroico comandante. Me dieron sugerencias, me trajeron fotografías, tenía que tener el pelo, el cuello, la corbata en un determinado nudo. Tenía que ser reconocible, en definitiva, el hombre que organizó y dirigió al pueblo de Oltretorrente contra las bandas fascistas dirigidas por Balbo, armadas con ametralladoras y carros blindados, y que las expulsó de la ciudad. Para el otro episodio, los partisanos me llevaron en cambio a los Apeninos, al lugar donde se produjo el cerco alemán y donde un grupo de dirigentes se defendió hasta el último disparo de ametralladora antes de ser masacrados.⁷⁵³

⁷⁵³ Ibidem, pp. 243-49.

Gloria Bianchino, en su charla sobre los frescos en la Jornada de Estudios de Venecia de 2010⁷⁵⁴, señala que las imágenes de las barricadas también proceden de fotografías, como bien muestra una de las tomas realizadas por Armando Amoretti, fotógrafo del estudio Vaghi, en las calles de Oltretorrente entre el 2 y el 5 de agosto de 1922 con una cámara Mentor Réflex de 9×12.⁷⁵⁵ El propio Pizzinato menciona también una fotografía de Picelli utilizada como modelo, lo que confirma el uso de imágenes fotográficas como fuente de documentación, junto a la experiencia directa de los lugares, que luego son retratados del natural y en parte reinterpretados.



Fig. 100 Armando Pizzinato, muro 2 (norte), a la izquierda *Las barricadas de Oltretorrente* y a la derecha *La masacre de Corniglio*, Parma, Salón del Consejo de la Provincia, fresco, 1955. Fotografía de la autora.



Fig. 101, 102 Armando Pizzinato, muro 2 (norte), *Le barricate di Oltretorrente*, detalles, Parma, Sala del Consiglio della Provincia, fresco, 1955. Fotografías de la autora.

⁷⁵⁴ Cf. Bianchino, G. (2010). “Pizzinato e il Realismo: gli affreschi del Palazzo della provincia di Parma (1953-1956)”, op. cit.

⁷⁵⁵ Cf. <https://www.testeparlantimemorie900.it/galleria/le-barricate-di-parma/>



Fig. 103 Armando Amoretti, foto de las barricadas de Oltretorrente, 1922. Fuente: <https://www.testeparlantimemorie900.it/galleria/le-barricate-di-parma/>

La tercera pared, al este, frente a *la construcción de un puente*, tiene el mayor fresco, que mide 4 x 7 metros y fue realizado en enero de 1956. El título del fresco es *La Trilla* y representa, con gran detalle, una escena de la vida campesina llena de personajes realizando diversas actividades. Cuenta Pizzinato:

Antes de abordar la parte más grande, pasé días enteros en una granja. Viví con los agricultores, hablé con ellos, observé su trabajo, los animales, los bueyes, los cerdos. [...] Viví en esa granja durante unos días, sumergiéndome en su vida y sus ritmos. Esos agricultores me enviaron entonces unos fardos de paja de trigo como regalo para la provincia. Con el recuerdo y las impresiones de aquellos días en la cabeza y en los ojos, abordé el muro con ímpetu, consciente de que su función principal era equilibrar frontalmente el tríptico sobre el trabajo: pinté *La trilla*, donde los verdaderos protagonistas eran mis amigos agricultores de la finca, sus bueyes, las carretas que transportan el grano, el niño que juega con el perro mestizo en la era, la cerda con sus crías.

Según Vladimir Gorjanov⁷⁵⁶ en su artículo *El arte del compromiso*, publicado en *Khudoznik*, Pizzinato encuentra un nuevo aliento en *La trilla*. Si, en efecto, los primeros muros sufren

⁷⁵⁶ Gorjanov es también el editor de la monografía sobre Pizzinato publicada en Moscú en 1971. Cf. Vladimir Gorjanov, V. (ed.) (1971). *Armando Pizzinato*, Moskva: Izd. Izobrazitel'noe Iskusstvo, 1971. (Descripción transliterada del ruso). La monografía, como se explica en una nota a pie de página, reproduce gran parte de las obras de la exposición antológica (con 180 obras) celebrada en Rusia en el Kusnyezti Most de Moscú y en el Museo del Hermitage de Leningrado en 1967. La monografía/catálogo presenta los frescos y cartones de Parma,

todavía de la fatiga de asimilar los modos de la pintura monumental, ya en *La masacre de Bosco* y sobre todo en el último muro, encontramos una mayor libertad expresiva y nuevas cualidades pictóricas:

El ciclo se cierra con una magnífica composición épica, *La trilla*, pintada sobre una gran pared horizontal, que representa un vasto panorama de trabajadores agrícolas. La clara división espacial, la correlación del ritmo cromático y el ritmo plástico unen los numerosos detalles de la composición en un todo. El punto de vista bien elegido desde abajo también relaciona el espacio pictórico con el interior, permitiendo al espectador participar en la acción representada.⁷⁵⁷

Gorjanov concluye, dirigiéndose a sus lectores rusos, diciendo que “los frescos de Parma siguen siendo hasta hoy una de las obras más importantes del arte realista italiano”.⁷⁵⁸



Fig. 104 Armando Pizzinato, muro 3 (este), *La Trilla*, Parma, Sala del Consiglio della Provincia, fresco, 1956. Fotografía de la autora.

En los mismos meses se terminaron la banda con decoración geométrica que rodea el vestíbulo, las partes situadas sobre las ventanas y la composición abstracta que enmarca el escudo sobre el dorsal de la presidencia (pared sur). El fresco de 150 metros cuadrados se completa e inaugura el 13 de octubre de 1956.

algunos de los cuales son propiedad del Hermitage (posiblemente llegados con motivo de la exposición). El aparato iconográfico incluye: los cartones de “La barricata di Oltretorrente” y de “L'eccidio di Bosco”, ambos en Leningrado (fotos en color); 2 cartones de “La trebbiatura”, uno de los cuales pertenece al Centro Iniziative Culturali de Pordenone (fotos en color); una foto en blanco y negro de la sala de Parma; 2 fotos BN que reproducen detalles de “La trebbiatura”; una foto BN que reproduce el mural “La barricata d'Oltretorrente”.

⁷⁵⁷ Gorjanov, V. (1967). “El arte del compromiso”. *Khudozhnik*, n° 12, 1967.

⁷⁵⁸ Ibid.



Fig. 105 Armando Pizzinato, muro 4 (sur), Elementos geométricos y escudo de la provincia, Parma, Salón del Consejo de la Provincia, fresco, 1956. Fotografía de la autora.

Lo que nos cuenta Pizzinato sobre la implicación de la población y la necesidad de sumergirse completamente en un entorno antes de representarlo nos dice mucho sobre su forma de ser realista, pero sobre todo confirma el aspecto “popular” de su pintura mural: una pintura que quiere ser la voz del pueblo, la expresión de su imaginación y de su memoria, el testimonio de un mundo, vivo y verdadero, a través de la mano experta y la mente consciente del pintor.

Con estos frescos, Pizzinato compone un poema popular con las herramientas de su realismo que nunca cae en la propaganda partidista rígida y didáctica, sino que está cargado de emoción y de implicación sincera, expresión de una idea precisa del mundo y de hacer arte. Además, la construcción del espacio interior y exterior de las pinturas y, sobre todo, la elección del color, utilizado “en una relación lógica basada en situaciones y acontecimientos”⁷⁵⁹ ponen de manifiesto la atención de Pizzinato a los elementos estilísticos, consciente de la intensa experimentación de su temporada abstracta en la que los valores formales eran, sin embargo, funcionales a la expresión del contenido.

En un ensayo titulado “La coerenza di Pizzinato” (“La coherencia de Pizzinato”), publicado en *Realismo* en marzo de 1954 (cuando sólo estaba terminado el primer muro), De Micheli comenta una exposición celebrada en Parma en aquella época que presentaba el proyecto de ciclo de Pizzinato. Según el crítico, la madurez de la pintura del artista “se aprecia ya en los estudios para los frescos, que muestran una creciente asimilación de los contenidos populares, de un contacto cada vez más inmediato y directo con la historia y los protagonistas de nuestro tiempo”. Esta afirmación sitúa a Pizzinato de lleno en el movimiento realista y le acerca a las experiencias de la pintura “épico-popular” de los muralistas mexicanos que De Micheli describiría en años posteriores.

Lo que tiene una importancia decisiva en estos estudios es que, tal como son, más allá del compromiso de trabajo, son estudios en los que se siente una idea precisa, una inspiración bien determinada, que les quita el carácter de pura y simple decoración y los convierte en

⁷⁵⁹ Goldin, M. (1996).

composiciones realistas, es decir, composiciones en las que se afirma una concepción de la historia y de la realidad en términos de imagen figurativa.⁷⁶⁰

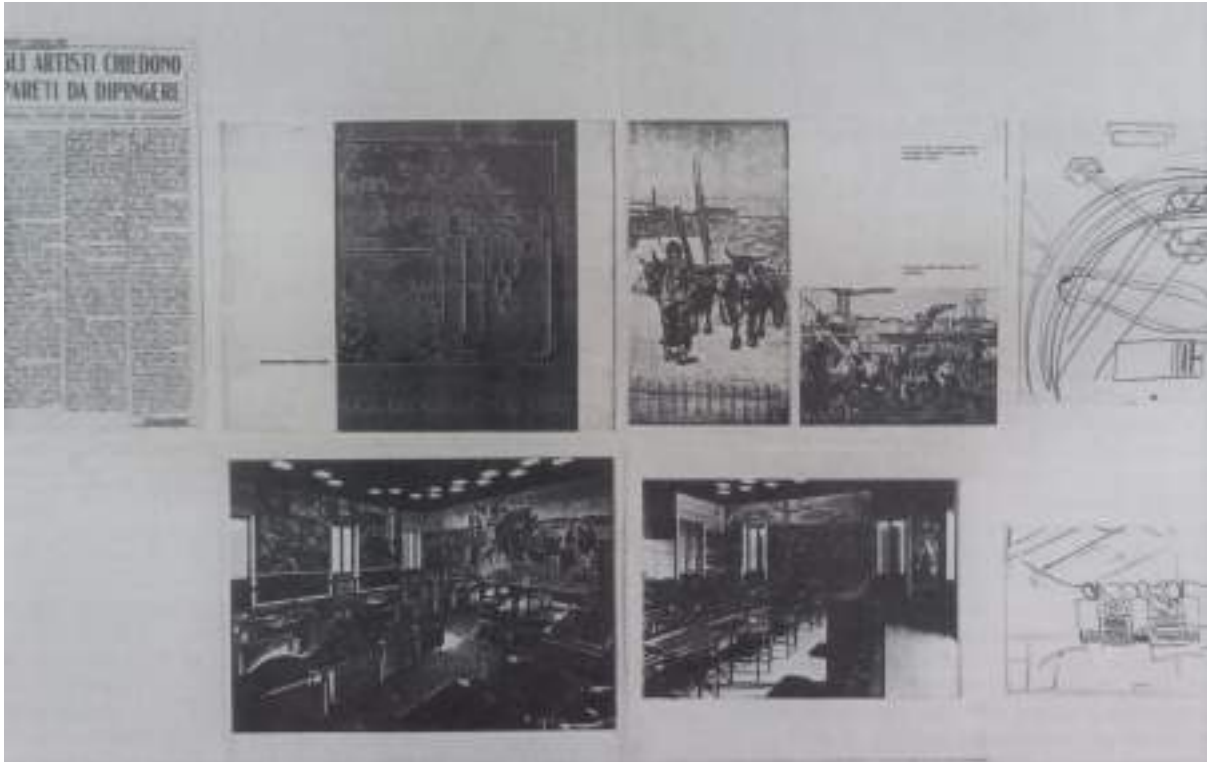


Fig. 106 Panel con material relativo a los frescos de Parma 1953-1956. Fuente: Goldin, 1996.

Para concluir, podemos decir que Pizzinato es un autor más conocido que algunos de los aquí abordados, y no pretendemos decir nada nuevo sobre él como artista, sobre el que han corrido ríos de tinta, incluso contradictorias, por parte de la crítica. Sin embargo, nos parece interesante interpretar su fresco de Parma a la luz de las otras intervenciones pictóricas realizadas por sus colegas en los mismos años. Al situarlo, por tanto, en el contexto del muralismo político italiano del periodo de treinta años que nos ocupa, el mural de Pizzinato deja de ser un caso aislado y se convierte en un mural histórico-político que forma parte de una temporada a la que hemos podido acercarnos con la experiencia mexicana, como él mismo deseaba. En particular, al situarla en esta fase, definida precisamente como fase de Resistencia-Reconstrucción, podemos otorgarle un papel central dentro de lo que, aunque no es un movimiento orgánico, surge como una vertiente que une a diferentes artistas con el mismo deseo de comunicar: ser testigos, contar, enseñar para hacer memoria, no para olvidar.

Parte 2, Cap. 2 - Experiencias de arte público en Italia entre los años sesenta y ochenta

2.2.1 El muralismo político italiano entre 1965 y 1985: un mapeo general

2.2.1.1 El muralismo “activo” contemporáneo

⁷⁶⁰ De Micheli, M. (1954). “La coerenza di Pizzinato”. *Realismo*, marzo de 1954.

A partir de la segunda mitad de los años cincuenta, el final de la experiencia del movimiento realista y la disminución de la presión del Partido Comunista sobre las elecciones culturales, llevan a los artistas figurativos italianos a alejarse del realismo social para dedicarse a una pintura definida “realismo existencial”, la cual se expresa a través de obras de pequeño formato que buscan una nueva relación con la realidad, no condicionada por militancias políticas e ideológicas, sino más íntima, atenta al dato personal y a la interpretación subjetiva.⁷⁶¹ Esta experiencia se concluye alrededor del año 1964, cuando, en ocasión de la XXXII Bial de Venecia, se decreta el éxito en Italia de la Pop Art estadounidense, con la asignación de un premio a Robert Rauschenberg.

De hecho, la situación política, económica y cultural de Italia ha cambiado mucho: se ha salido de la pobreza de la posguerra, se ha iniciado un desarrollo industrial que ha llevado a una cierta prosperidad generalizada, el papel de los partidos y las instituciones, aunque sigue siendo relevante, ha cambiado. Sin embargo, las condiciones de los campesinos y del proletariado urbano siguen siendo precarias, y a ellas se suman las reivindicaciones de los estudiantes. Por tanto, las razones de las luchas permanecen, y con ellas también la urgencia de hacer un arte ético y comprometido, a partir de la relación con la base social y de forma más o menos autónoma de la dirección del partido. En concreto, permanece la necesidad, por parte de los artistas políticamente comprometidos, de encontrar un instrumento de comunicación capaz de abordar el mundo contemporáneo dirigiéndose a un público amplio: una vez más, el mural es considerado la forma más adecuada.

A partir de la mitad de los años sesenta, en efecto, asistimos al renacer del arte mural, también en sus manifestaciones de índole social y política. Gracias a los encargos de instituciones públicas, grandes o pequeñas, o bien a movimientos extemporáneos, los muros de las ciudades, las iglesias, las escuelas, las fábricas, empiezan a ser pintados para atestiguar los hechos, los valores, las instancias más urgentes del periodo histórico. La reflexión sobre este tipo de producción es de Enrico Crispolti, quien, en su texto “*Opera ambiente*” e “*Arte nel sociale*”, señala el renacimiento del arte mural en Italia y subraya la diferencia entre las experiencias extemporáneas y las nacidas de encargos precisos. Crispolti escribe: «en los años sesenta y setenta, el muralismo vuelve a ser practicado en muchísimos lugares, tanto en su aspecto más extemporáneo, relacionado con la inmediatez de las inscripciones murales [...], como en su vertiente más programada». ⁷⁶² Tomando en cuenta únicamente los murales “programados”, es decir, los realizados gracias a encargos específicos, se perfila la aparición de un fenómeno que Crispolti define *muralismo “activo” italiano*⁷⁶³, el cual se caracteriza por el diseño de grandes pinturas colectivas, nacidas en relación con el territorio que las alberga y dotadas de una clara matriz política.

Con respecto a los temas y las intenciones comunicativas de esta generación de muralistas italianos, es importante subrayar el contexto en el que estos se mueven. Y es que, en Italia como también en muchos otros países, son los años de la contestación ⁷⁶⁴,

⁷⁶¹ Nigro Covre, J., Mitrano, I. (2011). *Arte contemporanea: tra astrattismo e realismo: 1918-1956*. Roma: Carocci.

⁷⁶² Crispolti, E. (1994). “Opera ambiente e Arte nel sociale”. *La pittura in Italia. Il novecento/3. Le ultime ricerche*. Milán: Electa, p. 142.

⁷⁶³ Cf. Crispolti, E. (1982). *Centro arte pubblica popolare. Ettore De Conciliis: opere sperimentali e di gruppo (1963-81)*. Subiaco: ITER Edizioni, p. 8.

⁷⁶⁴ Colarizi, S. (1998). *Biografia della prima Repubblica*. Roma: Laterza.

especialmente el 1968 y después el 1977, donde obreros y estudiantes buscan un terreno común de diálogo para la conquista de sus propios derechos a través de un enfrentamiento con el poder y las instituciones. Además, el mundo ya es muy diferente con respecto a los años de la posguerra: la difusión de la televisión, la prensa, la posibilidad de desplazarse, un mayor bienestar económico, garantizan un acceso mucho más amplio a la información, permitiendo a la vez un mayor crecimiento de la conciencia individual y colectiva.

De hecho, nace un movimiento internacional que hace valer nuevas reivindicaciones con respecto a la generación que viene de la lucha antifascista y de la Liberación, y que mira a todo el planeta. Los jóvenes italianos están conectados con otros jóvenes de Europa y con los de América del Norte, Central y del Sur y están madurando una idea diferente de la política y la vida social. El largo conflicto de Vietnam, la revolución cubana, los conflictos raciales y la aparición de nuevas necesidades culturales detonan nuevas luchas y motivan el impulso utópico. Es la época del tercermundismo, de la Primera Conferencia Tricontinental de La Habana⁷⁶⁵, de las grandes manifestaciones por la paz.

En Italia, la “Marcha del Norte al Sur por Vietnam y por la Paz” de noviembre de 1969 se considera el punto más alto de movilización del movimiento pacifista y antimilitarista en Italia. Promovida por un comité internacional que incluía también una representación vietnamita y otra de la América disidente y pacifista, y dirigida, entre otros, por Danilo Dolci y Ernesto Treccani, cuenta con la participación de unas 9.000 personas y pide al gobierno italiano que se distancie de la intervención militar estadounidense en Vietnam, para proponer una solución pacífica. Es un acontecimiento extraordinario que atestigua la fuerza del gran movimiento internacional, en el clima de confianza hacia el futuro y los cambios ya iniciados por el XX Congreso del Partido Comunista Soviético y la apertura de la Iglesia católica al diálogo con la cultura secular.⁷⁶⁶

El mundo se ha ampliado, a las razones de las luchas de ayer se suman las de hoy y también los temas de la pintura mural son nuevos: junto a los problemas de los territorios, que persisten, se piensa en las guerras lejanas, como la de Vietnam, en las luchas por los derechos de todos los habitantes del planeta, en los efectos del capitalismo y se empiezan a construir nuevos mitos. Acerca del nuevo muralismo político, Giovanni Albanese, testigo de la época, escribe:

Los murales nacieron en Italia con las primeras luchas políticas y reivindicaciones sociales y han evolucionado entretejiendo densas relaciones con la vida política y pública. (...) El movimiento muralista representó el fenómeno más importante, la punta del iceberg de todo un período artístico que trató de vincular, quizás pecando de ingenuo, la práctica del arte a la militancia política.⁷⁶⁷

⁷⁶⁵ La Primera Conferencia de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina, conocida como La Tricontinental, fue un encuentro político internacional realizado entre el 3 y el 15 enero de 1966 en La Habana (Cuba), que contó con la participación de más de 500 delegados procedentes de 82 naciones de África, Asia y América para formar una alianza contra el colonialismo y el imperialismo militar y económico.

⁷⁶⁶ La marcha por la paz en Vietnam, empieza en Milán el 4 de noviembre de 1967, llega la tarde del 10 de noviembre a Bolonia, y en los días siguientes atraviesa varias ciudades de Italia, terminado a Roma, frente a Palazzo Montecitorio, la sede del Parlamento, el 29 de noviembre de 1967.

⁷⁶⁷ Giovanni, A. (1985). *Arte al muro. Storia, tecnica ed estetica dei murali in Italia*. Roma: Il Bagatto, p.19.

El estudio de la literatura y el análisis de los materiales de archivo y de las obras presentes en territorio italiano (que aún se pueden ver visibles o están documentadas fotográficamente) han permitido reconstruir los principales acontecimientos del fenómeno artístico, de contornos poco definidos, denominado por Enrico Crispolti *muralismo "activo" contemporáneo*.⁷⁶⁸ Este fenómeno se compone de los trabajos de diferentes artistas, en su mayoría realistas y/o figurativos, que, dentro de la cultura de la izquierda política, optan por dedicar parte de su producción a obras de arte público con una clara intención política. Aunque no podemos hablar de un verdadero movimiento, porque carece de homogeneidad y no se ha historizado, asistimos al surgimiento de diversas experiencias, que se desarrollan desde el sur hasta el norte del país, y que comparten una voluntad común: hacer un arte "público", dirigido a todos, "popular", es decir, que interprete las necesidades del pueblo entendido como clase trabajadora, y que contenga un mensaje de esperanza y una invitación a compartir las luchas.

La matriz común es el arte mural mexicano posrevolucionario al que todos los artistas participantes se refieren, de forma más o menos explícita. De hecho, una vez más, y ahora de manera más directa, regresa la relación con el muralismo mexicano, considerado ahora ya no solo una simple y sencilla fuente de inspiración, sino una verdadera escuela. El acceso a las obras de los artistas mexicanos es más inmediato: se publican y traducen los primeros libros sobre el tema, se organizan grandes exposiciones, e incluso se vuelve más fácil viajar, teniendo así acceso directo a las obras de los maestros mexicanos y a sus talleres. También recordamos la importante presencia de Siqueiros, que viaja varias veces a Italia durante estos años, activando fructíferos intercambios con críticos y artistas, algunos de los cuales serán acogidos en La Tallera de Cuernavaca (cf. 1.4.2. 2.2.3, 2.2.4).

Tal como señala Crispolti, el fenómeno del *muralismo activo italiano* es caracterizado por la «organización de una estrategia de comunicación figurativa a gran escala con intención colectiva que se centra en el estudio de los principales ensayos del muralismo mexicano».⁷⁶⁹

2.2.1.2 Experiencias de pintura pública y política en los años seseta y setenta

Dentro del contexto del arte público italiano de los años sesenta y setenta, la experiencia más significativa, además de la única organizada, es la del Centro di Arte Pubblica Popolare de Fiano Romano, animado por Ettore De Conciliis y Rocco Falciano, del que hablaremos más adelante. El Centro promueve la (re)construcción de una relación directa entre el arte y la gente a través de una serie de iniciativas que incluyen la creación de murales encargados desde abajo, que interpreten los temas contemporáneos más candentes, en una dimensión local y global (cf. 2.2.3).

Entre las producciones colectivas y extemporáneas más relevantes, podemos mencionar el "caso" de Cerdeña (cf. 2.2.4). Concretamente, a partir de finales de los años sesenta, en el pueblo de San Sperate, bajo la dirección de Pinuccio Sciola, y en el pueblo de Orgosolo, bajo la dirección de Francesco del Casino, se realizan una serie de intervenciones pictóricas en espacios abiertos que, con una vocación principalmente de protesta y de lucha social y política, pretenden implicar a la población local (cf. 2.2.4.3). El fenómeno muralista se extiende en muchos pueblos de Cerdeña tanto como práctica comunitaria como expresión autoral, hasta convertirse, como explicaremos más adelante, en un factor de identidad. También en Cerdeña,

⁷⁶⁸ Crispolti, E. (1982). *Centro arte pubblica popolare. Ettore De Conciliis: opere sperimentali e di gruppo (1963-81)*, op.cit, p. 7.

⁷⁶⁹ Ibid.

Aligi Sassu (cf. 2.2.4.2) dedica una parte conspicua de su producción a la creación de obras murales, investigando a través de su pintura los mitos y tradiciones locales que conecta con la historia contemporánea.

Junto a la producción colectiva y espontánea sarda, encontramos otros ejemplos, a veces menos organizados y más extendidos, de pintura mural en las paredes de diversas ciudades italianas. La publicación del libro *L'asino che vola - Album di murali (El burro volador - Álbum de murales)*, en 1978, que recoge experiencias de producción mural con una precisa valencia política, demuestra la existencia de una multiplicidad de casos en los que las pinturas en las paredes de las casas o de los edificios públicos adquieren el valor de una herramienta de comunicación de masas y se convierten en una forma de reivindicación de la autonomía cultural de las capas sociales subalternas y emergentes respecto a la producción culta y elitista.⁷⁷⁰ El libro presenta, a través de una colección de fotografías de Giovanna De Sanctis y Roberto Federici y unos breves textos editados por Paolo Ramundo, los murales de Orgosolo, San Sperate, Milán (Via Tibaldi, Piazza Vetra, Isola, Ticinese, Sesto San Giovanni, Niguarda, Monza) y Roma (Tor di Nona, Trullo, Testaccio, Maccarese, Tormarancia, Primavalle, Portaportese, edificios universitarios). Todas estas intervenciones tienen en común un carácter de inmediatez y temporalidad, suelen ser experiencias de intervención colectiva vinculadas a grupos informales socialmente activos, y su carácter público las convierte en eficaces instrumentos de lucha y comunicación política. En muchos casos surgen en lugares de intenso conflicto social, como los barrios obreros, y dan voz a las luchas por satisfacer las necesidades de los habitantes de esas zonas. No emergen artistas profesionales, sino que a menudo la producción de murales está dirigida por quienes ya tienen herramientas expresivas «individuos o colectivos» y son capaces de llevar a cabo un proceso que podemos definir como “apropiación cultural”. Sin embargo, surgen algunos grupos reconocibles de operadores artísticos, como el Colectivo de Porta Ticinese, en el que también colabora Giovanni Rubino, y las Brigadas Chilenas, exiliadas en Italia, que contribuyen a dar voz a los muros.

Si las experiencias recogidas por *L'asino che vola* son en su mayoría de carácter reivindicativo y espontáneo, en Italia se propaga otro fenómeno que adquiere caracteres muy diferentes. Son las *Galerías cívicas de imágenes al aire libre*⁷⁷¹ que entre los años cincuenta y ochenta animan la vida cultural de muchos municipios italianos: entre los más significativos están Arcumeggia (desde 1956)⁷⁷², Dozza (desde 1960)⁷⁷³, Seregno (desde 1977), Cervara di Roma, Cibiana di Cadore (desde 1980), Diamante (desde 1981), Maglione (MACAM, Museo d'arte contemporanea all'aperto di Maglione, desde 1985). En esas localidades se organizan festivales y concursos en los que se les ofrece a los artistas los muros exteriores de las casas y de los edificios públicos para “decorarlos” con el fin de valorizar el territorio, atraer a los visitantes y promover la cultura.

Junto a estas experiencias colectivas, organizadas o improvisadas, hay también un gran número de artistas individuales que se dedican al arte público o tienen la oportunidad de expresar su compromiso político y social a través de murales u obras de gran tamaño. No son

⁷⁷⁰ Ramundo, P.(ed.) (1978). *L'asino che vola, album di murali*. Turín: Dedalo libri.

⁷⁷¹ Albanese, G. (1985). *Arte al muro: storia, tecnica ed estetica dei murali in Italia*, op. cit.

⁷⁷² Cf. Giannella, S. y Rutigliano, B. (2015). *Guida ai paesi dipinti di Lombardia*. Milán: Book Time.

⁷⁷³ Cf. Pasquali, M. (2007). *La memoria del muro dipinto di Dozza. Cinquanta bozzetti di pitture murali dal 1962 al 2005*. Bologna: Editrice La mandragola; Pasquali, M. (ed.) (2003). *Dozza e il muro dipinto*. Bologna: Costa editore.

autores vinculados entre sí en torno a un verdadero movimiento artístico –aunque en muchos casos se conocen e intercambian ideas– pero todos tienen en común la urgencia de utilizar su arte como acción política, el propósito de hacerlo a través de obras públicas y una conexión, más o menos explícita, con el muralismo mexicano. A continuación citaremos los ejemplos más significativos, de los que sólo algunos serán tratados con más detalle, en un intento de sugerir una posible cartografía que pueda ayudar a futuros estudios a reconstruir el panorama general del muralismo italiano de la segunda mitad del siglo XX. Dada la variedad de obras en cuanto a contenido, estilo, ubicación geográfica y motivaciones políticas, hemos optado por proponer una secuencia cronológica.

En 1960, un grupo de artistas de diversas procedencias, sacudidos por los dramáticos resultados de la guerra en Argelia, fruto de la larga colonización francesa, deciden expresar su disenso en un gran cuadro-manifiesto. El *Grand tableau antifasciste collectif* creado por Enrico Baj, Roberto Crippa, Gianni Dova, Erro, Jean Jacques Lebel y Antonio Recalcati, es un ejemplo sorprendente de la utilización política del arte, que en este caso toma la forma de la realización colectiva de un gran cuadro como instrumento de expresión de ideas precisas y de intervención en la sociedad. Aunque el estilo utilizado en la obra se aleja de la matriz realista y figurativa que ha dominado la producción investigada hasta ahora, nos parece igualmente interesante destacarlo por las razones que motivan a los artistas y el método de trabajo utilizado.

En 1961, Carlo Levi, artista e intelectual antifascista especialmente atento a los problemas del sur de Italia, crea un gran lienzo para representar a Lucania en la Exposición de las Regiones con motivo de la gran muestra *Italia '61*, organizada en Turín para celebrar el centenario de la Unificación de Italia. Como veremos, la pintura de Levi surge de su conocimiento directo del mundo campesino del sur y de su deseo de denunciar sus condiciones e interpretar sus esperanzas, con el fin de agitar las conciencias y presionar a las instituciones (cf. 2.2.2, 3.2.1).

Renato Guttuso –protagonista indiscutible del realismo italiano–, en cuya obra se plasma la unión entre arte y política, también utiliza la pintura de gran formato como manifiesto político. En su larga carrera, el artista siciliano no se dedica al arte mural, salvo en contadas ocasiones⁷⁷⁴; ni, como teórico del arte, identifica la pintura mural como la perspectiva de una nueva sociedad. Sin embargo, se dedica en muchos casos a pinturas de gran formato que, aunque ejecutadas en soportes portátiles, simulan una pintura mural, no sólo por su tamaño, sino sobre todo por el valor comunicativo que asumen. Además, cabe destacar sus relaciones directas con México y los muralistas, especialmente con Siqueiros, y sus escritos sobre el fenómeno artístico mexicano.⁷⁷⁵ Es posible que estos contactos hayan dejado de algún modo

⁷⁷⁴ Entre las obras de Guttuso sobre pared o que podemos considerar murales portátiles se encuentran: *Ballo popolare*, una pintura mural realizada originalmente en 1945 para el Negozio Olivetti de Via del Tritone en Roma y posteriormente desmontada y montada de nuevo en la cantina del Centro Olivetti de Ivrea (Fuente: *Selearte*, a. IV, n.23, Florencia, marzo-abril de 1956, p. 15); *Scene di vita agricola: le mondine*, 1953, óleo sobre contrachapado 175x450 cm y *Scene di vita agricola: i boscaioli*, óleo sobre contrachapado 175x450 cm, ambos realizados para la Exposición Nacional de Agricultura, Roma, Eur, 1953 (Fuente: *Vie Nuove*, Roma, 30 de agosto de 1953); *Il mondo nuovo*, 1970, pintura mural h.700 cm, destruida. Tras ser expuesta en 1970 y publicada en el 72, fue recortada por Guttuso para realizar cuadros más pequeños (Fuente: “Pubblinchiasta”, n.30, *Bolaffi arte*, n.46 a.VI, Turín, enero de 1975); *Fuga in Egitto*, Sacro Monte di Varese, acrílicos sobre pared, 1983.

⁷⁷⁵ Guttuso, R. (1949). “Conversando con il pittore messicano Leopoldo Méndez”, *Rinascita*, 1º de enero de 1949; “Un uomo antico e nuovo. In morte di Diego Rivera”, *Il contemporaneo*, 6, 7 de diciembre de 1957; “Evviva Siqueiros”, *L'Unità*, 15 de marzo de 1962.

su huella en su elaboración teórica y artística, como puede verse, por ejemplo, en *Diario mural 1968* (1968), donde dialoga abiertamente con el lenguaje de Siqueiros.⁷⁷⁶

Muy relevante para nuestra investigación es la actividad artística de Aurelio C, un pintor comunista que cree firmemente en el valor público del arte, en la posibilidad de hacer arte colectivo y en particular en el mural como forma de comunicación política. De hecho, el artista, junto a una producción de pequeño formato, tiene la oportunidad de crear varias obras de gran formato (cf. 2.2.5). Dos, en particular, son especialmente significativas por el contexto en el que se crean y por su gran impacto comunicativo. Se trata de *La via italiana al socialismo (El camino italiano hacia el socialismo)* en la Casa del Popolo de Valenza Po, de 1972 y del mural para la fábrica Lugli de Carpi, encargado por los trabajadores en 1981 (cf. 3.3.3, 3.3.5)

Intervenciones de carácter explícitamente político son también las de Giovanni Rubino, un artista militante recientemente fallecido que, a partir de principios de los años setenta, participa activamente en la actividad política desde abajo, utilizando su arte para apoyar acciones de protesta, especialmente de los trabajadores.⁷⁷⁷ En 1973, funda en Milán el Collettivo Autónomo de Pintores de Porta Ticinese, que crea varias obras de gran formato o murales de protesta. En 1978 se le encarga un mural contra la mafia en Gioiosa Ionica y, ese mismo año, presenta el proyecto de un mural en el vestíbulo de la fábrica de automóviles Alf Romeo de Arese. El mural, que representa algunas etapas de la historia de los trabajadores, desde la Resistencia hasta las luchas de los años setenta, toma el estilo de las Brigadas chilenas reelaborado según el lenguaje y el propósito comunicativo de Rubino. Los murales, que habían permanecido intactos durante treinta años, recientemente han sido separados de la pared antes de la demolición de la fábrica y actualmente están a la espera de una nueva ubicación.

Otra figura significativa del muralismo italiano, especialmente vinculada al mundo latinoamericano, es Sergio Michilini, pintor de origen friulano que se dedica a la creación de obras de arte público, tanto plásticas como pictóricas. A principios de la década de 1980, realiza una serie de murales entre la Toscana y Lombardía, especialmente en la provincia de Varese, entre los que destacan: los murales de la cúpula del siglo XVII de la Iglesia de Santa Maria degli Angeli en Lonate Pozzolo (1982), *Historias de Cristo*, en el abside de la Chiesa Parrocchiale en Bergoro di Fagnano Olona (1982), *Historias de Cristo*, en el abside de la Chiesa Parrocchiale en Bergoro di Fagnano Olona (1983) y las pinturas de la Iglesia Armenia de Livorno (1983). En el mismo periodo, Michilini comienza a viajar por América Latina, incluyendo México, Cuba, Guatemala, Brasil y Nicaragua. Aquí permanecerá y se convertirá en promotor de experiencias relevantes en el ámbito de la formación y la producción de murales políticos. En particular, colabora con el Ministerio de Cultura en la creación de la Escuela Nacional de Arte Público-Monumental (ENAPUM-DAS) y realiza obras públicas como el conjunto artístico monumental de la iglesia de S. María de los Ángeles (1984) y las pinturas del CEMOAR (Centro de Espiritualidad Mons. Oscar Arnulfo Romero).

Aquí, entre 1987 y 1992, Michilini también dirige los trabajos para transformar el Centro en un gran conjunto artístico monumental dedicado a la lucha y espiritualidad de América Latina en el que participan artistas de 13 países de América Latina y Europa

⁷⁷⁶ Cf. Perin, C. (2015). “Cronaca e partecipazione: il Sessantotto di Renato Guttuso”. *Palinsesti*, 0.4. Retrieved from <https://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/view/51>; De Micheli, M. (1969). “Pittura come azione”. *Arte Illustrata*, gennaio-febbraio 1969, p. 47. Morosini, D. (1969). “Monumentale Guttuso a Brema”. *Paese sera*, 18 de diciembre de 1969.

⁷⁷⁷ Avventi, R. *B-io-grafía de Giovanni Rubino*: <https://issuu.com/robertaavventi0/docs/b-io-grafia>.

(Nicaragua, Panamá, Salvador, Chile, Honduras, Colombia, Cuba, México, Suecia, Alemania, Francia, Suiza e Italia) que realizan 36 esculturas, murales, mosaicos y cerámicas monumentales, declarados en 1990 Patrimonio Cultural Nacional. El estilo de Michilini que podemos discernir en los murales italianos de principios de la década de 1980 combina la tradición italiana con el color, la complejidad de la disposición formal y, en ocasiones, la deformación expresionista del muralismo mexicano, especialmente el de Orozco y Siqueiros. También es importante mencionar su papel como divulgador y promotor del arte público en Italia, gracias a su blog: <https://blogosfera.varesenews.it/la-bottega-del-pittore/>

Otra “figura puente” entre Italia y América Latina es Silvio Benedetto, pintor argentino, aunque de origen italiano, que se traslada a Roma a principios de los años sesenta con su esposa Luisa Racanelli, una pintora italiana que había conocido en la Academia de Buenos Aires. En Roma, Benedetto colabora con la galería *Due Mondi* –abierta en Roma por Davide Racanelli, padre de Luisa– que se dedica tanto a lanzar artistas jóvenes como a dar a conocer el arte latinoamericano, con especial atención a los artistas argentinos.⁷⁷⁸ Vinculado inicialmente a Guttuso, Benedetto se integra en el entorno romano, mayoritariamente de izquierdas, y propone una contaminación entre la cultura latinoamericana de su origen, con deudas sobre todo con Siqueiros y Orozco, el ejemplo de Goya y Picasso y los estímulos del arte renacentista italiano, especialmente Paolo Uccello, Mantegna y Michelangelo.⁷⁷⁹ A partir de 1965 mantiene correspondencia con Siqueiros⁷⁸⁰ y en 1967 acude a su estudio en Cuernavaca con su mujer para trabajar junto al maestro mexicano (cf. 1.4.2).⁷⁸¹

A su regreso a Italia, es señalado por Siqueiros como colaborador para la realización del mural de Ariccia⁷⁸², que nunca se llevará a cabo (cf. 1.4.5). En 1967 pinta el mural *Amor* en la Universidad Autónoma de Guerrero, México, donde vuelve en 1968 –a pesar de la ruptura con Siqueiros– para diseñar un enorme mural (4.500 m²) por encargo de Don Manuel Suárez

⁷⁷⁸ La Galería *Due Mondi* fue inaugurada por Davide Racanelli en Roma, Via Laurina 22,24,26, en 1964. El nombre deriva de la intención de abordar tanto el arte europeo, con especial atención a los jóvenes artistas italianos, como el arte latinoamericano, con la mirada puesta en los artistas argentinos, comisariando las exposiciones “Perspectivas”, “Imágenes de los años 60: poesía y realidad” y “Artistas latinoamericanos de vanguardia”. De hecho, se convirtió en un centro cultural frecuentado por varios intelectuales latinoamericanos, pintores como Siqueiros, Berni, Urruchua, Castagnino, Alonso, Guayasamin y los escritores Miguel Ángel Asturias, Ernesto Sabato, Álvaro Yunque y Rafael Alberti.

⁷⁷⁹ Cf. Di Genova, G. (2000). *Storia dell'arte italiana del '900. Generazione anni Trenta*. Bologna: Edizioni Bora, p.169-172; <http://museosilviobenedetto.blogspot.it/p/biografia.html>.

⁷⁸⁰ Correspondencia de Silvio Benedetto a David Alfaro Siqueiros, Roma, Italia, 21 de abril de 1965, 2 fojas. Documento manuscrito. Expedientes 3 1 270 12, 3 1 270 13. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT. En la carta Benedetto se refiere al viaje de Siqueiros y su esposa a Sicilia, donde probablemente se conocieron, y a la posibilidad de viajar a México en junio-septiembre. Benedetto envía a Siqueiros los saludos de Guttusi y de su suegro Davide Racanelli, que dirige la Galería *Due Mondi*.

⁷⁸¹ Correspondencia de David Racanelli a David Alfaro Siqueiros, Roma, Italia, 12 de agosto de 1967, 1 foja. Documento mecanografiado en hoja membretada “Galería d'arte internazionale Due Mondi”. Expediente 3 1 266 31. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT. Racanelli escribió a Siqueiros para agradecerles la acogida de mi hija Luisa y mi yerno Silvio Benedetto y la oportunidad que les dio de trabajar con él.

⁷⁸² Carta de D.A. Siqueiros a Arc. F. Sbardella, Cuernavaca, 25 de agosto de 1967. Documento mecanografiado con membrete “Escuela Taller Siqueiros. Pintura Mural - Escultopintura y Estampa” - 1 hoja. La carta también está copiada a Carlo Quattrucci (c.c.p.). *Archivo Quattrucci*.

para el Hotel de la Selva en Cuernavaca, titulado *Los protagonistas de la Historia Universal, Progreso y Violencia*, del que sólo realiza una parte de unos 50 x 25 m², hoy destruida. Entre los años setenta y noventa, pasa largas temporadas en Sicilia y Liguria, especialmente en la zona de las Cinque Terre, donde también realiza algunas obras murales: *Viaggio in Sicilia (dialogo con Bagheria)* (1972, Bar Lemon, Bagheria), *Gesto antico* (1978, Cantina Sociale di Volastra), *Vendemmiatori* (Ayuntamiento de Riomaggiore), el mural en el auditorio de Campobello di Licata (1983) y el posterior “Programma di rivitalizzazione del centro urbano”, comisariado junto a Olga Macaluso con intervenciones en las plazas y espacios comunitarios de pueblo siciliano. De nuevo en Campobello, interviene en 1992 cuando empieza a diseñar, junto con Olga Macaluso, el *Valle delle Pietre Dipinte (Valle de las Piedras Pintadas)*, 110 rocas pintadas dedicadas al tema de la Divina Comedia.

A finales de los años noventa, regresa también a Liguria, donde participa en la realización del proyecto “Itinerarios artísticos en el Parque Nacional de Cinque Terre”, creando grandes murales en las cinco estaciones de ferrocarril de los municipios del Parque (Riomaggiore, Manarola, Corniglia, Vernazza y Monterosso), uniéndolas a través de un único hilo conductor de estilo y temática, creando así un “camino” turístico-cultural. De especial interés es el Manifiesto *L’arte come azione nel contesto urbano (El arte como acción en el contexto urbano)*⁷⁸³, que recoge algunas de las ideas de Benedetto sobre la función del arte y la relación con la ciudad, publicado por primera vez en Quito en 1968 con el título “El arte en las calles”.

En el Manifiesto, Benedetto se expresa sobre la necesidad de un arte que tenga una acción de impacto en el contexto urbano y se convierta en un acto público, transformando la relación con el observador que pasa a ser participante, adquiriendo un sentido crítico y de conciencia a través del disfrute de la obra. Según Benedetto, su propuesta se aleja del muralismo histórico limitado por los espacios impuestos por la arquitectura, con la que raramente se integraba, impidiendo la participación real del observador. El manifiesto se presenta en Palermo en diciembre de 1974, al mismo tiempo que se instalaba la obra de Benedetto *Hombre-Cristo* (una estructura poliédrica de 33 metros de altura) en el centro de la ciudad, con no poca polémica. En esta ocasión, numerosos artistas e intelectuales firmaron el Manifiesto en apoyo de Benedetto, entre ellos: Roberto Sebastián Matta, Corrado Cagli, Bruno Zevi, Luigi Nono, Vittorio Gelmetti, Leonardo Benevolo, Dario Fo, Nanni Loy, Titina Maselli, Cesare Zavattini.

Una referencia explícita a la obra de Siqueiros la declara Renato Galbusera, prolífico artista milanés activo en Italia y en el extranjero y profesor de la Academia de Brera. Comienza su actividad a finales de los años sesenta y respira el espíritu de la época, combinando las instancias de protesta y reivindicación política y social con la búsqueda de un lenguaje artístico de profunda humanidad.⁷⁸⁴ Su elección es la del gran formato y la figuración, estrecha y declaradamente ligada a la tradición –de Giotto a Masaccio, de Piero della Francesca a Sironi, pasando por los muralistas mexicanos– que Galbusera reelabora en su propio estilo de “clasicismo moderno”.⁷⁸⁵ Como él mismo declara, sobre todo a partir de los años noventa

⁷⁸³ Benedetto, S. (197?). *L’arte come azione nel contesto urbano: manifesto*, (cartel 50x36). Palermo: Litoprint.

⁷⁸⁴ De Micheli, M. (ed.) (1995). *Maria Jannelli, Renato Galbusera – Opere*. Catálogo de la exposición, Milán 25 de mayo-25 de junio de 1995. Milán: Linati Stampatore.

⁷⁸⁵ Nicoletti, L. P. “Per Renato Galbusera”. *Renato Galbusera*. Milán: Annozero.

practica la idea del «muro de papel» utilizando soportes naturalmente frágiles pero de gran formato que «evocan la nostalgia de la obra pública y el deseo de comunicar con un gran número de personas». Sus rigurosas composiciones se construyen mediante el ensamblaje de objetos, figuras o fragmentos, sólidos y masivos, estructurados a través de intensos clarososcuros y colores brillantes que definen masas nítidas y grandes volúmenes esquemáticos. La obra aparece como una suma de partes autónomas, a veces vistas desde varios puntos de vista, con diversos ángulos, cortes oblicuos, que luego se recomponen en un espacio restringido que a veces lucha por contenerlas, pero definido por una firme estructura arquitectónica. Con respecto a su relación con México, el artista nos dijo:

Mi primer encuentro con el muralismo mexicano se remonta a la publicación de *I Maestri del colore*: los fascículos de Fabbri revelaban un universo de imágenes a veces completamente desconocido, entre otras cosas por el gran formato y la estimulante presencia del color. Inmediatamente sentí que estos artistas formaban parte de mi árbol genealógico, idealmente conjugado con la figura de Mario Sironi, en una línea expresiva que relaciona el lenguaje de la pintura con la Historia y las vicisitudes de la humanidad, y que en su propia progresión incluye a Deineka, Guttuso, Guerreschi, Bodini y hoy Banksy y Blu.⁷⁸⁶

Cabe mencionar también a Giovanni Spadari y Paolo Baratella, cuya obra puede tomarse como muestra de una de las formas en que se manifiestan las nuevas tendencias realistas surgidas en el contexto italiano a partir de finales de los años sesenta: la adhesión a una figuración de legibilidad directa o narrativa junto a la elección de temas vinculados a la actualidad como posible respuesta a la necesidad de hacer arte político. Ya a principios de los años sesenta, Baratella orienta su investigación hacia una nueva figuración basada en la recuperación de los lenguajes adoptados por los medios de comunicación en clave irónico-crítica. También Spadari utiliza imágenes de los medios de comunicación sobre temas contemporáneos e interviene sobre ellas con una pintura que actúa como pegamento narrativo y evocador. Como escribe Crispolti, ambos, junto con Fernando De Filippi, participan de una «original forma italiana de figuración»⁷⁸⁷, independiente del arte pop, estableciendo un «discurso figurativo de nuevo realismo, una pintura “ciudadana” abierta al diálogo a través de la instrumentación tan original que ofrecen los nuevos medios».⁷⁸⁸

Su poética también se expresa a través de grandes pinturas murales o grandes instalaciones ambientales. Un ejemplo de ello pueden ser las dos obras colectivas presentadas en París, en el vigésimo Salon De la Jeune Peinture (28 de junio - 16 de julio de 1969) con el irónico título de *Police et culture*, y en Karlsruhe, en mayo de 1970, con motivo de la exposición *Kunst und Politik*, que proponía una amplia síntesis de las diferentes posibilidades del realismo que se estaban explorando en esos años. En París, también con De Filippi y Umberto Mariani, exponen grandes cuadros de tamaño mural con los que se ocupa una sala

⁷⁸⁶ De una entrevista que realizamos al artista el 21 de julio de 2019.

⁷⁸⁷ Crispolti, E. (1968). *Spadari:24*. Exposición en la Galería del Minotauro, 30 de noviembre - 20 de diciembre de 1968. Brescia: Galleria del Minotauro.

⁷⁸⁸ Crispolti, E. *Baratella, De Filippis, Spadari*. Exposición en la Galerie Jaqueline Rabson, Paris, 8 de marzo de 1968.

entera sobre el tema del reclutamiento y la formación de los policías en Italia⁷⁸⁹; mientras que en Karlsruhe, proponen una instalación titulada *Confronto con la realtà nella sua dinamica storica*, un montaje de detalles ampliados de cuadros históricos de David, Delacroix, Goya, Guttuso y de los propios Baratella y Spadari. También cabe destacar *Vorrei e Non vorrei*, el gran ciclo pintado de Baratella de 1982.⁷⁹⁰

El último autor que mencionamos es Gioxe De Micheli, hijo del gran historiador del arte, que ha colaborado con interés y disposición en nuestras investigaciones. Gioxe es un pintor comprometido con la narración de la realidad y la crítica política, pero siempre con un tono lírico y suspendido. Sus pinturas, en su mayoría de caballete, están cargadas de una profunda humanidad y traducen su empatía con el hombre y el mundo al poner en escena personajes vívidos y sensibles que son testigos de las contradicciones de la contemporaneidad. De Micheli también ha pintado sobre paredes, en particular en Milán, donde en 1994 crea un gran tríptico para el Palacio de Justicia.

En conclusión, en un intento de mostrar la multiplicidad y la complejidad del fenómeno de la producción de arte mural político en Italia en las décadas de 1960 y 1970, hemos presentado muy brevemente los autores, las obras y las experiencias, que hemos encontrado a través del estudio de los textos, las visitas a las obras restantes y los intercambios con los protagonistas o expertos. Sin embargo, no tenemos la oportunidad de profundizar en toda la información que hemos recopilado, por lo que nos limitaremos en las siguientes páginas a dar una visión general de las experiencias que consideramos más significativas tanto por su naturaleza como por su conexión con el muralismo mexicano, que, en el enfoque que hemos propuesto, sigue siendo un punto de vista privilegiado. Además, algunos trabajos se presentarán en la cuarta parte de la tesis, que reúne las fichas de análisis.

2.2.1.3 La pintura mural y la relación entre arte y sociedad: el debate en la década de 1970

En cuanto a la gran cuestión de la relación entre el arte y la sociedad, un momento significativo de reflexión que reúne muchas experiencias de arte público relacionadas con la producción mural, tanto extemporáneas como programadas, es la Bienal de Venecia de 1976. En la sección italiana, comisariada por Enrico Crispolti y Raffaele De Grada, dedicada al tema “*Ambiente come sociale*”, se presentan «propuestas, acciones, experiencias, documentos de investigación para nuevas formas de intervención creativa en el entorno social» a través de documentos escritos, vídeos y fotografías.⁷⁹¹ A esta parte de la Bienal se le dedica un catálogo especial⁷⁹² que enumera y describe todas las propuestas presentadas, que buscan reconstruir el panorama nacional del arte utilizado como herramienta de intervención en espacios y realidades urbanas

⁷⁸⁹ Obra descrita por los propios artistas en *Le Bulletin de la Jeune Peinture*, n° 5 de junio de 1969.

⁷⁹⁰ Fagone, V. (1982). *Vorrei e non vorrei di Paolo Baratella: conversazione tra Vittorio Fagone e Paolo Baratella*. Milán: Nuova Prearo.

⁷⁹¹ Cf. Catenacci, S. (2015). “*L'ambiente come sociale alla Biennale di Venezia 1976: note da un libro mai realizzato*”. Nicolaci, M., Piccioni, M., Riccardi, L. (eds.), *In corso d'opera: ricerche dei dottorandi in storia dell'arte della Sapienza*. Roma: Campisano Editore.

⁷⁹² Crispolti, E. (ed.) (1976). *L'ambiente come sociale: proposte, azioni, esperienze, documenti di una ricerca per nuovi modi di intervento creativo nell'ambiente sociale*, Padiglione centrale ai Giardini di Castello, 18 julio-10 octubre 1976. Venezia: La biennale.

con la intención de intervenir en el entorno y al mismo tiempo en la sociedad que habita ese entorno. En particular, se hace hincapié en la transformación del papel del artista que de operador cultural se convierte en “co-operador” capaz de implicar al público y mover las conciencias; y en la descentralización cultural, del “centro” a la “periferia”. Crispolti escribe:

La perspectiva implícita en esta fenomenología de las experiencias, que aquí se documentan exclusivamente a través de medios audiovisuales, es la –muy novedosa– de una disposición del operador cultural y estético en particular a convertirse en “cooperador”, [...] es decir, a poner en juego de forma decisiva los privilegios tradicionales de su propia especificidad, a no actuar ya de forma exclusivamente unilateral, sino de forma estrictamente dialógica, como procurador cultural, dispuesto a dar tanto como a recibir, en una experiencia que se convierte en común, bilateral. El operador convertido en “cooperador” es, pues, esencialmente un provocador de la autoconciencia cultural de los demás, en la perspectiva del objetivo de autogestión cultural de la “periferia”, en una auténtica cuestión de descentralización. Y esta descentralización (un tema de actualidad hoy en día, pero a menudo mistificado, a través de meras transferencias del centro a la periferia, en lugar de la solicitud de respuestas básicas autónomas, precisamente periféricas) se produce tanto en un sentido territorial, como una solicitud de modelos alternativos a los del centro; como también dentro de la propia especificidad [...]. Por tanto, diálogo y no dominación cultural, participación y no colonización.⁷⁹³

Las categorías propuestas son: “Reapropiación urbana individual”; “Participación espontánea”, con las secciones “Acción poética” (que incluye los carteles y escritos murales de Giuliano Mauri y los murales de San Sperate *Paese Museo* y “Acción política” (que incluye las experiencias del Collettivo Autonomo Pittori di Porta Ticinese, los trabajos de Eduardo Sanfrugo Lira y de los muralistas que trabajan en Romagna y Marche, *Escritos murales en Roma*⁷⁹⁴, *Imágenes de la lucha por la vivienda y contra la carovita en Milán* del Gruppo 8 marzo y del Gruppo di via Cusani); “Participación en relación con o a través de la autoridad local” (que incluye la producción del Premio Piazzatta de Sesto San Giovanni); “Hipótesis de relación social a través de la autoridad estatal”. Además, en la sección de *Documentación Abierta* de la Bienal, que se celebra del 14 de julio al 10 de octubre, es posible asistir a debates sobre temas relacionados con la producción de arte en entornos urbanos, los resultados de la Ley del 2%, los problemas de los encargos públicos, etc.⁷⁹⁵

Aparte del caso de los murales de San Sperate no hemos tenido la oportunidad de investigar las experiencias de arte mural incluidas en esta sección de la Bienal, en parte porque éstas se perfilan como experiencias esencialmente extemporáneas, alejándose del foco de nuestra investigación. Es cierto, sin embargo, que el fuerte carácter político de estas intervenciones y la intención de transformación social que encierran las convierten en piezas interesantes en una historia general del muralismo político italiano, que merece ser escrita.

Las propuestas de la sección italiana de la bienal son una instantánea de lo que ocurre en una parte del país, pero sobre todo dan el pulso del ambiente en algunos círculos

⁷⁹³ Ibidem, pp. 3-5.

⁷⁹⁴ Investigación realizada en 1972-73 por Giancarlo Cutilli, Roberta Filippi y Renato Petrucci publicada en el volumen *Le scritte murali a Roma*. Assisi -Roma: B.Carucci Editore, 1974, con un prefacio de Crispolti.

⁷⁹⁵ Es posible que entre ellos se encuentren los murales creados por el Centro de Arte Público Popular, como se indica en la biografía de Rocco Falciano.

intelectuales y dentro de algunas instituciones, donde el debate sobre el papel del arte en la sociedad y, en particular, sobre el arte mural sigue siendo vital. El interés por el tema se manifiesta en la organización de conferencias, exposiciones, reuniones y la publicación de artículos y textos. Por ejemplo, en septiembre de 1972 se celebra una conferencia sobre los problemas del arte público en el Centro Popular de Arte Público de Fiano Romano, a la que asisten hombres y mujeres de las instituciones, la política y la cultura.⁷⁹⁶ En esta ocasión se insiste en la necesidad de instar a las autonomías locales a prestar una nueva atención a los problemas de la política cultural y la gestión democrática del arte para responder a la demanda presente en los estratos populares. De nuevo en 1972, en diciembre, se retomaron los mismos temas en la conferencia nacional de la Liga de Poderes Locales y Autonomías en Perugia, en la que también participa el grupo del Centro de Fiano. En 1976, se celebra un seminario sobre *Arte, Cultura e società nella situazione contemporanea* en el espacio de conferencias del Centro Fiano, con la participación, entre otros, del director Roberto Rossellini, el poeta Mario Benedetti, los arquitectos Paolo Portoghesi y Massimiliano Fucsas, y el antropólogo Diego Carpitella.

Ya hemos mencionado la conferencia que tiene lugar con motivo de la exposición de Siqueiros en Florencia, en febrero de 1977, en el Palazzo dei Congressi, durante la cual el arte mural del maestro mexicano se convierte en una oportunidad para reflexionar sobre la situación italiana. El encuentro, de dos días de duración, 7 y 8 de febrero, está organizado por la Región de Toscana en colaboración con el Instituto de Historia de la Arquitectura y la Restauración de la Universidad de Florencia y cuenta con las aportaciones de historiadores del arte, profesores de ciencias de la comunicación, semiótica y arquitectura, así como de artistas y miembros de instituciones. En concreto, el último día, junto a la intervención de De Micheli sobre la pintura de Siqueiros, Lamberto Pignotti, profesor del Departamento de Arte, Música y Artes Escénicas de la Universidad de Bolonia, habla sobre el tema “Arte y comunicación de masas”; Egidio Mucci, profesor de semiótica en la Universidad de Florencia, que examina las manifestaciones del muralismo italiano con referencias a algunas experiencias extranjeras; Ettore De Conciliis, director del Centro de Arte Público Popular de Fiano Romano, que subraya la necesidad de un “encargo público” para las artes figurativas que no sea ni mecenazgo ni una nueva forma de bienestar para los artistas. El Consejero Regional de Cultura, Luigi Tassinari, también toma la palabra al final de la sesión y responde a las peticiones pidiendo una participación cada vez más amplia de los operadores de las artes visuales en las decisiones de las autoridades locales y proponiendo iniciar una verdadera programación cultural del sector.⁷⁹⁷

Testimonio de la vitalidad del debate es también la conversación entre Carlo Levi y Ettore De Conciliis sobre el papel y el valor del arte público, que tiene lugar en octubre de 1974 durante la ejecución de los paneles de la obra dedicada a Giuseppe di Vittorio, que más tarde se instalará en Cerignola, en los locales del Centro Fiano. La conversación, publicada

⁷⁹⁶ Entre otros, Danilo Dolci, Michele Pantaleone, Antonio Macarrone, Enzo Modica, responsable de la política de PCI en las administraciones locales, Giuseppe Carretti, alcalde de Cadelbosco, Ennio Calabria, Giorgio Seveso, el grupo Arte-Lavoro de Milán, Giuliano Ferilli, Duilio Morosini, Paolo Modugno, Bruno Grieco, el grupo Alzaia de Roma, Piero Tredici, Salvatore Polito, Duccio Fagella de la Región Toscana, Giglia Tedesco, Roberto Fregna, Eugenio Riccomini del Ayuntamiento de Bolonia, Franco Alasia y Orazio De Guilmi del Centro de Estudios de Planificación Orgánica de Trappeto, Mario Benedetti, Romolo Mattei, Attilio Andreoni, Francesco Tonucci, Gianni Musacchio, Vincenzo Pizziolo.

⁷⁹⁷ “Da Siqueiros ai murali italiani”, *l'Unità* (?), 12 de febrero de 1977. *Archivo Rocco Falciano*.

posteriormente en 1976⁷⁹⁸, se centra sobre todo en la función del arte público como instrumento de lucha y voz del pueblo: la nueva conciencia de la clase obrera que reclama su autonomía e identidad hace necesario también identificar un lenguaje artístico en el que sea posible reconocerse y sentirse parte. El mural o la obra colocada en un espacio público, concebida y diseñada con la base popular, puede ser una extraordinaria oportunidad de redención social y de crecimiento humano, así como de comunicación directa entre el artista y su público popular, que se convierte en protagonista de la acción artística, escapando de la colonización cultural a la que suelen estar sometidos los suburbios y las clases subalternas.

Ejemplos de reflexión sobre el tema los encontramos también en la prensa. Paolo Portoghesi, arquitecto, académico y teórico de la arquitectura, escribe un artículo en *Tempo Illustrato* del 27 de junio de 1976 titulado “Le città parlanti - Ecco un muro che sa quel che dice” (“Ciudades que hablan - Un muro que sabe lo que dice”). Tras citar a Lenin, que había imaginado una “ciudad paarlante” en la que los muros contarían a los ciudadanos la historia de la revolución, Portoghesi presenta la situación italiana describiendo la aparición de intervenciones murales de diversa índole, desde simples escritos hasta obras más complejas, en los lugares donde se desencadenan los conflictos sociales, y escribe: «a menudo quedan huellas en los muros de un esfuerzo, realizado por quienes luchan por reivindicar sus derechos, por hacer que las cosas hablen, por hacer que el rostro de la ciudad tenga sentido y sea simbólico».⁷⁹⁹ Según el arquitecto italiano, estas intervenciones derivan de la tradición de los murales mexicanos, repropuesta, sin embargo, en términos «antiacadémicos» por la cultura revolucionaria chilena, que llega a Italia con la diáspora de artistas tras la muerte de Allende, y «que hace regresar a Europa el interés por este modo de expresión colectiva».⁸⁰⁰

De hecho, se está reavivando el debate sobre el arte popular y los nuevos murales que, lejos de los ejemplos del realismo socialista, surgen de un clima conflictivo, más que celebrativo, y a menudo se desarrollan en contacto directo con la población. Portoghesi prosigue: «No se trata de holografías ni de cuadros de caballete ampliados, en los que se expresa una poética personal, sino de fenómenos de comunicación de mensajes muy precisos que tienden a devolver un sentido al entorno urbano proyectando en él una especie de memoria colectiva».⁸⁰¹ A continuación, cita al grupo de De Conciliis y Falciano, que ha sido el primero en avanzar en la recuperación de la práctica muralista como práctica social, y las intervenciones de Levi sobre el valor de la recuperación del arte mural, pero advierte: «Para redescubrir la posibilidad de la comunicación colectiva, la pintura no sólo debe salir a la calle, sino que debe volver al candor de la infancia, despojándose de toda artísticidad intencional, presentándose como trabajo, como práctica social, [...] entonces, si son rosas, florecerán».⁸⁰²

⁷⁹⁸ “Dialogo fra Carlo Levi e Ettore De Conciliis davanti al murale dedicato a Di Vittorio nel Centro di Arte Popolare de Fiano Romano”, octubre de 1974. *I murali del Centro di Arte Pubblica Popolare*, op. cit, p. 131-142.

⁷⁹⁹ Portoghesi, P. (1976). “Le città parlanti - Ecco un muro che sa quel che dice”. *Tempo Illustrato*, 27 de junio de 1976.

⁸⁰⁰ Ibidem.

⁸⁰¹ Ibidem.

⁸⁰² Ibidem.

Una intervención de signo contrario, por ser polémica con respecto al renacimiento del arte mural, es la de Egidio Mucci, escrita en abril de 1977 en *D'Arts*, titulada “I murali in Italia. “Arte e/o comunicazione” (“Los murales en Italia. Arte y/o comunicación”).⁸⁰³ Mucci presenta un resumen de su reflexión propuesta en la conferencia florentina de febrero de 1976 en la que aclara su punto de vista sobre las manifestaciones contemporáneas del arte mural italiano que, en su opinión, están más cerca de las formas de comunicación visual que del arte. En su análisis trata de mostrar cómo el fenómeno de la “comunicación visual urbana” o arte público reaparece siempre en la historia coincidiendo con momentos de especial tensión política y social, con una función didáctica y comunicativa.

En cuanto a la época contemporánea, pone como ejemplo el resurgimiento del arte mural y la retórica ligada a él en la Unión Soviética de Lenin, que, como hemos visto, aspiraba a una “ciudad parlante”, y de Majakowsky, que llamaba a las calles “nuestros pinceles” y a las plazas “nuestras paletas”; a lo que añade el ejemplo de la China de Mao y de América Latina, donde el arte urbano se utiliza como forma de comunicación social. A continuación, compara con estas experiencias la producción mural italiana de los últimos años, que al centrarse en la función educativa, social o política rara vez alcanza la “artisticidad”.

En su opinión, al tener que responder a reglas precisas de comunicación e información inmediata, los nuevos muralistas descuidan por completo el aspecto formal y tienden a repetir rasgos estilísticos ya conocidos, y no presentan ninguna invención significativa. Además, los murales suelen ser el resultado de expresiones extemporáneas y de la acción de grupos o individuos más o menos familiarizados con el oficio. Esto es cierto para los murales, en su mayoría espontáneos, de Roma, Milán, Florencia y Orgosolo, pero también, según Mucci, para las experiencias de Fiano, cuya debilidad reside en el uso de códigos y elementos estilísticos tomados de ejemplos ya conocidos.

Todo esto, sin embargo, no pone en duda la utilidad de los murales, que asumen el papel de verdaderos medios de comunicación de masas, participando –sobre todo cuando están vinculados a problemas precisos y a contextos territoriales precisos– en el surgimiento de la conciencia y en la recalificación y reapropiación del entorno por parte de aquellos mismos usuarios que a menudo han sido despojados arbitrariamente de él.

El artículo de Mucci también presenta su intento de sistematización, que es bastante valioso precisamente por la falta de enfoques teóricos sobre el tema del arte mural. Mucci teoriza que para analizar este particular lenguaje mural es necesario considerar tres elementos: contexto, contenido y forma. En su propuesta, la forma del mural está siempre condicionada por el contexto sociocultural o topológico en el que surge, y por el contenido que expresa, a menudo de carácter político, pero también evasivo. Además, es posible distinguir dos categorías, los murales creados por pintores profesionales y los realizados por grupos espontáneos. En su opinión, el rasgo común sigue siendo el de tomar prestados elementos estilísticos de las corrientes artísticas del pasado, sin proponer innovaciones, con algunas distinciones basadas en la procedencia de los intérpretes: los profesionales utilizan a menudo un lenguaje clásico o neorrealista para garantizar la legibilidad del mensaje; mientras que los no profesionales recurren sobre todo a los lenguajes del grafismo, la sátira o del movimiento

⁸⁰³ Mucci, E. (1977). “I murali in Italia. Arte e/o comunicazione”, *D'ARS - Periodico d'arte contemporanea*, año XVIII n° 83, abril de 1977 (La fecha está escrita a bolígrafo por Rocco Falciano que conservaba el artículo en su archivo y necesita confirmación).

expresionista o del art brut, para golpear al espectador con provocaciones o sentimientos fuertes.⁸⁰⁴

En esencia, ambos autores llegan a conclusiones similares, reconociendo el carácter comunicativo del arte mural y su valor político; sin embargo, si para Mucci esto constituye una limitación en cuanto a que la función pragmática priva a las obras de su calidad creativa y artística, para Portoghesi es precisamente la liberación del mural de su estatus de singularidad y artística lo que lo convierte en un acto político y en un factor de transformación social. En las páginas siguientes veremos cómo las obras realizadas entre los años sesenta y setenta caminan precisamente sobre la fina línea que separa el arte de la comunicación, inclinándose ahora hacia un lado y ahora hacia el otro, pero lo que sigue siendo más relevante es la precisa voluntad de hacer un arte no para el pueblo, sino del pueblo —parafraseando a Gramsci⁸⁰⁵—, capaz no de dirigir a las masas, sino de interpretar sus razones y convertirse en un medio de redención social.

2.2.2 Carlo Levi: arte y pueblo

2.2.2.1 El arte “campesino”⁸⁰⁶

Carlo Levi (Turín, 29 de noviembre de 1902 - Roma, 4 de enero de 1975), un intelectual polifacético —escritor, pintor, teórico, político y activista social— fue uno de los protagonistas más significativos de la cultura antifascista y progresista italiana del siglo XX. Motivado por un fuerte impulso moral e idealista, participó con sus novelas, escritos teóricos, discursos públicos y con su pintura, en el debate sobre la función del arte y la relación entre éste y la política así como sociedad. Como se desprende de sus escritos y de las colaboraciones como pintor en las que participó entre los años sesenta y setenta —en particular al apoyar el proyecto del Centro de Arte Público Popular de Fiano Romano— fue un convencido promotor del arte mural. Contemplando algunos ejemplos del pasado, «desde los primitivos hasta el siglo XVII», cuando «toda la pintura era pública, es decir, popular» y tomando como modelo los ensayos mexicanos⁸⁰⁷, anhelaba un renacimiento de la pintura mural:

La vuelta a la gran pintura mural, no sólo en las dimensiones, es —diría— una necesidad, coherente con el éxito de la corriente popular. El movimiento socialista-comunista debe abanderar una pintura que corresponda a las características de una nueva estructura y lenguaje: la pintura mural. Empezar a hacerlo, incluso en países que no están conformados así, es ya en sí mismo una acción política, [...] la anticipación de una realidad que se está

⁸⁰⁴ Cf. Eco, U. (1972). “Introduzione”. *Almanacco Bompiani 1973, L’Altra Grafica*. Bompiani; Crispolti, E. (1994). “Opera ambiente e Arte nel sociale”. *La pittura in Italia. Il Novecento/3. Le ultime ricerche*, op. cit.

⁸⁰⁵ Cf. Gramsci A. (2012). Vol. 1: “Gli intellettuali e l’organizzazione della cultura”; Vol. 3: “Letteratura e vita nazionale. *Quaderni dal carcere*. Roma: Editori internazionali riuniti, 2012. Primera edición, Turín: Einaudi, 1948-195.

⁸⁰⁶ Como veremos más adelante, para Levi, el arte campesino no es el arte del azadón, sino un arte atento al hombre.

⁸⁰⁷ Levi conoció a D. A. Siqueiros en Roma, cuando el pintor mexicano acudió a su estudio para que le hiciera un retrato. *Retrato de Siqueiros*, óleo sobre lienzo, 1965, 100x73 cm.

construyendo, un elemento de lucha efectiva, para conseguir objetivos que no son sólo externos al arte, sino inherentes a él y a su propia realización.⁸⁰⁸

Durante su carrera como pintor, no realizó ningún mural, dedicándose sobre todo a los retratos y a los cuadros de pequeño formato, probablemente más por la falta de oportunidades que por propia voluntad. Sin embargo, en 1961 recibió el encargo de un gran lienzo. La ocasión se presentó con la exposición *Italia '61*⁸⁰⁹, organizada en el Palacio del Trabajo⁸¹⁰ de Turín para celebrar el centenario de la Unificación de Italia⁸¹¹. Mario Soldati, comisario de la sección dedicada a las exposiciones en los pabellones regionales, encargó a Levi una gran pintura para representar a Basilicata⁸¹² en el evento.⁸¹³ La decisión de recurrir a Carlo Levi está relacionada con el papel central que el pintor desempeñó en aquellos años como intérprete de la cultura y la sociedad lucanas. Condenado al exilio por sus actividades antifascistas, fue enviado primero a Grassano y luego a Aliano, pequeños pueblos aislados y extremadamente pobres de Basilicata, donde pasó el período comprendido entre agosto de 1935 y mayo de 1936.⁸¹⁴

⁸⁰⁸ Levi, C. (1971). “Il murale a Giuseppe di Vittorio. Conversazione fra Carlo Levi ed Ettore De Conciliis”. De Donato, G. (1975). *Carlo Levi. Coraggio dei miti*. Bari: Edizioni De Donato, p. 358.

⁸⁰⁹ Inaugurada en Turín el 6 de mayo de 1961, la Exposición Internacional del Trabajo pretende hacer el recuento de un siglo en la vida del país, unido bajo el signo de la cooperación y el compromiso.

⁸¹⁰ El *Palazzo del Lavoro*, originalmente el Palacio de las Naciones y ahora también conocido como Palacio Nervi, es un edificio situado en el distrito de Nizza Millefonti, en el extremo sur de la ciudad de Turín. Fue diseñado por el ingeniero Pier Luigi Nervi, con la colaboración del arquitecto Gio Ponti y Gino Covre, para la exposición *Italia '61*, cuando albergaba los pabellones regionales. Iniciado en 1959, se completó en 1961.

⁸¹¹ La revista Pirelli dedicó un artículo al evento en el número 4 de agosto de 1961, titulado *Arrivederci al 2011*: un reportaje de las imágenes de *Italia '61* de Ugo Mulas, que en esos años inició una colaboración duradera con la histórica publicación de la empresa. Las fotos incluyen una reproducción en color del mosaico *La Ricerca Scientifica*, expuesto en el pabellón de Pirelli en el certamen de Turín, diseñado por Renato Guttuso y realizado por los maestros mosaiquistas de la Accademia delle Belle Arti de Ravenna. En la actualidad, el gran mosaico y su cartón preparatorio se conservan en la Fundación Pirelli de Milán. La cubierta del número de la Revista Pirelli está tomada de otra foto de Mulas que muestra una de las columnas del Palazzo del Lavoro de Turín, sede de *Italia '61*. El artículo puede consultarse en el sitio web dedicado a la revista: https://www.fondazionepirelli.org/archivio-storico/bookreader/pubblicazioni-e-riviste/RivistaPirelli/1961_4.html?q=&start=36&lang=it#page/36/mode/2up

⁸¹² Basilicata es una región del sur de Italia conocida también como Lucania porque su territorio se corresponde en parte con el de la antigua Lucania, una región histórica de la Italia antigua habitada por pueblos itálicos llamados Lucani, que se asentaron allí a partir del siglo V a.C. Los habitantes de Basilicata son conocidos como lucanos.

⁸¹³ Soldati, escritor, periodista y director de cine (1906-1999) cuenta su experiencia en las páginas de la revista Pirelli (nº 6, 1961) en un artículo titulado: “Promemoria italiana. Che cosa ho imparato lavorando alla Mostra delle Regioni di *Italia'61*.”

⁸¹⁴ Detenido primero en marzo de 1934 por sospecha de actividades antifascistas, y luego de nuevo en su estudio —en presencia de Mario Soldati, entre otros— en mayo de 1935, el 15 de julio fue condenado a tres años de internamiento en la localidad lucana de Grassano, a la que llegó el 3 de agosto. Luego fue trasladado a la aún más inaccesible pequeña ciudad de Aliano, en la provincia de Matera, donde permaneció hasta mayo de 1936, cuando se le indultó el periodo restante. Volvió a Turín y luego se trasladó a Francia, donde continuó con su pintura y sus actividades políticas antifascistas. En 1943 regresó a Italia para ser detenido de nuevo el 26 de junio y llevado a la prisión de Murate, en Florencia. Fue liberado el 27 de julio, dos días después del inicio de las revueltas

Durante su exilio, Levi entró en contacto con la realidad del sur de Italia, que le era completamente desconocida, y tomó conciencia de las duras condiciones de vida de la población local. Tras su exilio y con el fin de la guerra, Levi propuso una serie de importantes reflexiones sobre la cultura popular y sobre el valor del pueblo como *protagonista de la historia* en la construcción de la nación italiana. El primer resultado de sus reflexiones fue la publicación, en 1945, de la novela *Cristo si è fermato a Eboli*⁸¹⁵, una especie de diario de su periodo como exiliado en el que surgen importantes consideraciones sobre el mundo campesino, visto, por un lado, como inmóvil y doloroso —abandonado por las instituciones y carente de esperanza— pero al mismo tiempo como un mundo rico en tradiciones y valores que merece la pena preservar del vacío del mundo capitalista⁸¹⁶. «Levi leyó el mundo campesino como un libro abierto: leyó sus expresiones más secretas, más indescifrables; descubrió sus significados reales y simbólicos, comprendió su sentido arcaico en el fluir del tiempo e interpretó sus propósitos que removían sus entrañas en busca de nuevos resultados».⁸¹⁷

Carlo Levi es la voz del Sur en Italia. Gracias a sus viajes por Sicilia, Calabria y Cerdeña, perfeccionó su conocimiento del mundo campesino del sur y desarrolló su propia visión. Para Levi, Lucania se convirtió en una metáfora de todo el Sur, incluso de la condición universal de la miseria y el sufrimiento.

Hablando de sus paisajes calabreses, Levi dice:

Tras mis cuadros de Calabria hay un paisaje. Para mí es el paisaje más verdadero que conozco, pero no es este o aquel paisaje, ni es tampoco un patrón. Lo descubrí por primera vez, hace muchos años, en los desolados terrenos arcillosos de Lucania [...]: lo he vuelto a ver, diferente y sustancialmente similar, en todas las tierras pobres del sur, en los feudos del interior de Sicilia, en las áridas laderas abandonadas de Cerdeña, en las costas jonias de Calabria. Es la tierra del trabajo campesino, de la miseria y de la civilización. Su color es el de la tierra antigua, desnuda, quemada por todos los soles, lavada y despojada por todas las lluvias; es el mismo color de los rostros de los hombres y de las mujeres, el color de la malaria, del hambre, de la fatiga, de la paciencia y del coraje de vivir. Los hombres y mujeres y sus hijos, que viven en esta tierra, en sus casas de adobe, con sus animales —el burro y la cabra— y sus antiguas costumbres y creencias heredadas, ajenas y hostiles al Estado y a la historia, parecen mimetizados con ella, ellos mismos indiferentes al ojo del viajero apresurado. Pero este mundo campesino es, por el contrario, muy rico en verdad y en fuerza humana, diferenciado, lleno de la personalidad y de poesía de las cosas nuevas, y, bajo la apariencia de su letargo secular, está sin embargo en movimiento, buscando, a

antifascistas florentinas, que estallaron cuando el rey Vittorio Emanuele depuso a Mussolini el 25 de julio de 1943.

⁸¹⁵ Levi, C. (1982). *Cristo se paró en Éboli*. Barcelona: Plaza & Janes.

⁸¹⁶ En el contexto de la Italia en plena reconstrucción de la posguerra, cuando algunas regiones experimentaban un fuerte desarrollo económico y tecnológico, el antropólogo Ernesto De Martino, fundador de la antropología italiana moderna, decidió ir a Lucania, donde realizó sus expediciones etnográficas entre 1952 y 1956. Fascinado por los escritos de Carlo Levi y Antonio Gramsci y estimulado por su encuentro con Rocco Scotellaro, De Martino eligió este territorio para sus investigaciones destinadas a analizar e interpretar las creencias y los comportamientos vinculados a un mundo mágico-religioso, típico de la cultura campesina. Véase: De Martino, E. (1984). *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia di magismo*; De Martino, E. (1959). *Sud e magia*.

⁸¹⁷ De Micheli, M. (1970).

través de las infinitas historias individuales y sufrimientos de la vida cotidiana, su propia autonomía original.⁸¹⁸

La primera visión de Levi sobre Lucania es la de un mundo totalmente inmóvil y destinado a sufrir, como una herencia inmutable, mientras que en sus reflexiones de posguerra introduce el tema de la conciencia y el deseo de redención: «el paso del dolor y los temores ancestrales, de la magia y el fatalismo, a la conciencia, a la acción en la historia, a la liberación del propio pasado de sujeción milenaria» (De Micheli, 1970). De hecho, bajo el impulso de los profundos movimientos de reforma, se inició un lento proceso de emancipación en el que Levi participó personalmente a través de su actividad política y su promoción cultural⁸¹⁹. Acusado por apoyar a la civilización campesina por su inmovilidad social y de estar en contra de cualquier forma de progreso e innovación, Levi creía que era posible cambiar esta realidad. Sin embargo temía que los valores positivos del mundo campesino desaparecieran y quería protegerlos de los efectos de la emigración forzada, de la estandarización *televisiva* que borraba la memoria y de la agresividad del capitalismo que corría el riesgo de traducirse en una forma de degradación moral y social. Levi cree en un «futuro con un corazón antiguo», en un progreso participativo construido desde la base, que respete la identidad de los pueblos y las personas. «Si hemos narrado ese mundo inmóvil —dijo en Matera en 1967 durante un momento de recuerdo de la figura de Gramsci— ha sido para que se moviera».⁸²⁰

Es un error pensar que Levi ve el mundo campesino como una realidad que debe mantenerse separada del flujo general de la historia. De lo que está convencido es de la necesidad de salvar este mundo presente en la esencia de sus virtudes originales a lo largo del proceso de su emancipación [...] convencido de que la autenticidad remota y profunda del mundo campesino, conservada a lo largo de los siglos como un tesoro escondido, con sus características que aún no se han degradado ni corrompido, puede constituir una contribución de valor incalculable a la transformación de la sociedad actual. El de Levi no es un panegírico neorromántico de una época pretecnológica, sino la defensa de unos valores particulares que la revolución burguesa ha amenazado y sigue amenazando, pero que, por el contrario, no deben disgregarse, sino volver a actuar en el cuerpo de una nueva sociedad.⁸²¹

La visión de Levi sobre el arte, y en particular sobre la pintura, también está determinada por su experiencia en el mundo campesino. La suya es una trayectoria orgánica, en la que su compromiso intelectual, artístico y político converge en una producción coherente, cuyas diferentes manifestaciones (pintura, literatura y elaboración ideológica) avanzan al mismo

⁸¹⁸ Levi, C. (1953). *Dipinti calabresi*. Autopresentación de la exposición personal en la Galleria del Pincio, Roma, 28 de febrero de 1953.

⁸¹⁹ Levi fue senador independiente en las listas del Partido Comunista de 1963 a 1972. En 1967, bajo los auspicios de Amendola y Paolo Cinanni, fundó la FILEF (*Federazione italiana lavoratori emigrati e famiglie* - Federación Italiana de Trabajadores Emigrantes y Familias) con la que participó en la lucha contra la emigración forzosa del Sur a las ciudades industriales del Norte o al extranjero.

⁸²⁰ Su discurso de 1967 en Matera fue recogido por la revista “Emigrazione”, que en 1975 publicó los escritos y discursos de Levi sobre el tema de la emigración forzosa y las condiciones de vida en el Sur bajo el título *Mezzogiorno, emigrazione, rinnovamento. Scritti e discorsi nel Senato e nella Filef*.

⁸²¹ De Micheli, M. (1970).

ritmo hacia un objetivo común: «fundar una conciencia total de la naturaleza y los fines de la creatividad moderna».⁸²²

La actividad pictórica de Levi tiene como trasfondo una larga reflexión sobre el papel del arte en el mundo contemporáneo, que se inicia ya en 1942 con su ensayo *Miedo a la pintura*, seguido de varias intervenciones⁸²³ en las que se opone a las «formas evasivas, alienadas y cómplices con los compromisos más o menos declarados del orden neocapitalista (lo pensamos, porque Levi piensa en ello, así como el arte abstracto y los formalismos del siglo XX)», así como a los estereotipos académicos, a las formas tradicionales y a los *disfraces arcádicos*. Propone, en cambio, un arte «que nace de la relación con lo complejo de la realidad, y es una respuesta a los problemas y necesidades de las interminables multitudes de hombres que luchan por 'expresarse' y por existir» [...] a la demanda de conocimiento de una comunidad con cada vez más miembros, protagonistas de una nueva sociedad y productores de una nueva conciencia y una nueva historia».⁸²⁴

Por eso, Levi rechaza tanto el arte abstracto «que extingue toda vida en el arte»⁸²⁵ como el *pseudorealismo*, tanto el llamado socialista como todas las tendencias neonaturalistas y reproductivas. Por el contrario, pide a los artistas contemporáneos que se sumerjan en la complejidad de la realidad y respondan a la necesidad de una nueva relación con las cosas y los hombres. En sus textos teóricos expresa la necesidad de que el arte contemporáneo se convierta en arte popular. Al igual que Gramsci, que en cierta fase de su reflexión utilizó *popular* como sinónimo de *universal*⁸²⁶ y, por tanto, como atributo del único arte verdadero, Levi espera el advenimiento de una forma artística que no debe confundirse con el folclore⁸²⁷,

⁸²² Del Guercio, A. (1970).

⁸²³ “Arte e ideologia”, “Resistenza e Arte popolare”, “L’arte e la libertà”, “Contadini e luigini”, recogidos en Carlo Levi. *Coraggio dei miti*, editado por Gigliola De Donato, Edizioni De Donato, Bari 1975.

⁸²⁴ Di Donato, G. (1975), p. xxv.

⁸²⁵ Levi, C. (1959). *Il secolo dell’autonomia*, en “Il Punto”, 3 de enero de 1959.

⁸²⁶ “Il concetto di “popolare” è usato da Gramsci, in un senso abbastanza differente nell’una e nell’altra parte dei suoi scritti, senza che questa differenza sia mai una contraddizione, ma piuttosto lo sviluppo di un concetto. Troviamo dei brani in cui il termine popolare significa semplicemente diffuso fra il popolo, amato dal popolo [...], in altri brani il termine popolare e popolare-nazionale ha il significato più preciso di legato ai sentimenti, ai bisogni ed alle aspirazioni del popolo. In altri brani “popolare” è più precisamente definito come qualcosa che deve essere nello stesso tempo elemento attuale di civiltà e opera d’arte. [...] Sempre in questo progresso del pensiero di Gramsci arriviamo a qualche brano in cui “popolare” viene come equivalente ad “universale”, vale a dire si identifica il carattere popolare nazionale dell’arte con quello della sua universalità, da cui deriva, evidentemente, che solo l’arte nazionale e popolare è veramente arte”. Levi, C. *Resistenza e arte popolare*. De Donato, p.72. Este es el testimonio taquigráfico de la intervención de Levi en el primer debate sobre la obra de Gramsci, *Letteratura e vita nazionale (Literatura y vida nacional)*, celebrado en el Teatro delle Arti de Roma y publicado en “L’Unita” el 2 de junio de 1951.

⁸²⁷ “Il criterio di scelta non può trovarsi in quello che oggi piace al popolo. [...] Anch’io amo le canzoni, i balli, le oleografie che stanno sui muri delle case operaie, amo le ninne-nanne delle balie, le favole delle nonne, tutto quello che ho ricevuto nell’infanzia e che è caro. [...] E tuttavia so bene che queste cose, che il popolo ama, non sono l’espressione della capacità creativa del popolo, ma il suo lato di permanenza, di passività, quello che abbiamo ricevuto come miti o archetipi, carichi ancora di valori soprannaturali, che non sono i nostri. [...] Questi amabili oggetti sono la nostra infanzia a cui ci rivolgiamo con affetto, sono l’infanzia del popolo, la sua preistoria. Non sono il suo adulto presente, né il suo avvenire. Amo le poesie popolari, ma so che esse non sono né Puskin né Dante. Dobbiamo dunque non indulgere nella nostra infanzia, né voler mantenere il popolo nell’infanzia”. De

que sea popular, no porque nazca del pueblo o agrade al pueblo⁸²⁸, «sino en el sentido de que interpreta sus necesidades y angustias y guía su camino hacia la redención».⁸²⁹

Levi propone un arte *contadina*, en el que el campesino no es el guardián del azadón, sino que es el hombre en su naturaleza primordial, lanzado hacia un mundo de bondad⁸³⁰, justicia y libertad, frente al arte *luigina*⁸³¹, que es individualista, abstracto y egoísta.⁸³² El arte campesino es un arte de verdad, que no está desligado del hombre, sino atento a sus deseos y necesidades, un arte socialista, aunque no esté sujeto a ningún partido y no sea propagandístico, que capta e interpreta las necesidades de la comunidad.⁸³³ Esta propuesta poética se traduce en

una carta escrita a Nikita Sergeevich Khrushchev y fechada el 2 de abril de 1963, en respuesta a su discurso del 8 de marzo a los escritores y artistas *El alto ideal y el nivel artístico son la gran fuerza de la literatura y el arte soviéticos*. La carta está publicada bajo el título *Arte e Ideología*. De Donato, p. 183.

⁸²⁸ “Non può essere preso come criterio di giudizio quello che viene supposto essere il gusto popolare, quello che si suppone oggi piaccia al popolo. Il popolo è l’origine della lingua e dell’arte, il loro creatore, dal popolo esse nascono e ne determinano il movimento e il futuro, ne esprimono la natura e l’umana condizione e la capacità eternamente creativa. Al contrario quello che in un certo momento “piace” al popolo, che diventa cioè abitudine, folklore, arte popolare immobile nel tempo, non è che il residuo di una cultura precedente, volgarizzata e stereotipata”. Carlo Levi, *L’arte e la libertà*. De Donato, *ibidem*, p. 175. Carta escrita a Mario Alicata y publicada en *L’Unità* el 24 de marzo de 1963.

⁸²⁹ Caserta, G. (2015). *Il Telero di Carlo Levi: da Torino un viaggio nella Questione Meridionale*. Turín: Il rinnovamento, p. 52.

⁸³⁰ “Chi sono i Contadini? Sono, prima di tutto, i contadini: quelli del Sud e anche quelli del Nord: quasi tutti; con la loro civiltà fuori del tempo e della storia, con la loro aderenza alle cose, con la loro vicinanza agli animali, alle forze della natura e della terra, con i loro dei e i loro santi, pagani e prepagani, con la loro pazienza e la loro ira [...]. Ma non sono soltanto i contadini. [...] Sono tutti gli uomini che sono usciti dalla solitudine e dalla separazione [...], tutti i semplici uomini che fanno le cose, che le creano, che le amano, e se ne contentano. [...] E i Luigini, chi sono? Sono gli altri. La grande maggioranza della sterminata, informe, ameboide piccola borghesia, con tutte le sue specie, sottospecie e varianti, con tutte le sue miserie, i suoi complessi d’inferiorità, i suoi moralismi e immoralismi, e ambizioni sbagliate, e idolatriche paure. Sono quelli che dipendono e comandano; e amano e odiano le gerarchie, e servono e imperano.” (Levi, *L’Orologio*, 1950).

⁸³¹ Luigi era el nombre del *podestà* (gobernador civil) de Aliano, Don Luigino Garambone, que se convirtió para Levi en el símbolo de todo lo que se aleja de la piedad, la verdad y la honestidad.

⁸³² Conoscete la distinzione, nel campo della vita politica e sociale italiana, che ho posto in bocca ad un mio personaggio ne *L’Orologio*: la distinzione fra Luigini e Contadini.[...] Nel campo dell’arte si presenta la stessa distinzione. [...] Da una parte un’arte staccata dal popolo, [...] in cui gli artisti esprimono un mondo incomprensibile, assurdo o formalistico o estetizzante o noioso o comunque privo di ogni vitalità: il mondo dei Luigini, ma c’è sotto un altro mondo, ed è quello che io chiamo il mondo dei contadini.” Carlo Levi, *Contadini e luigini*, en De Donato, *ibidem*, p. 66. Copia mecanografiada (AFL). Conferencia de la ACI, celebrada en el Teatro di Carignano, Turín, el 3 de abril de 1951. El título metafórico retoma la conocida definición de Levi de *Luigini* y *Contadini*, contenida en *L’Orologio*. Turín: Einaudi, 1950, p. 85.

⁸³³ “Che cos’è l’arte contadina? Io sarei tentato di rispondere che è l’arte senz’altro. [...] Vi dirò soltanto che per l’arte che io ho detto dei Luigini tutto è un dato, per l’arte che io chiamo dei Contadini, per l’arte contadina, nulla è un dato perché il suo carattere consiste nel creare le cose nell’atto stesso di rappresentarle per cui parole o figure vengono a fare tutte, una sola verità.[...] L’arte contadina non può essere distaccata dal popolo, non può essere distaccata dall’uomo, e quando un poeta o un pittore si esprimono in questo modo, scoprendo cioè per la prima volta una realtà che è sempre nuova, ma che è sempre assolutamente vera e umana, essi toccano senza difficoltà il cuore degli uomini. Questo criterio della verità è proprio sia nelle manifestazioni iniziali, grezze, rudimentali

la atención de Levi al retrato, en sus paisajes reales siempre habitados por figuras reales, que no traicionan la verdad de su tiempo. El suyo es un realismo que no cae en la crónica didáctica y que, en cambio, busca en la realidad contemplada lo que es universal y eterno, aunque en constante cambio, como lo son la naturaleza y el hombre.



Fig. 107, 108, 109 Carlo Levi, *Lucania '61*, óleo sobre lienzo, 3,20 x 18,50 metros, 1961. Matera. Museo Nacional de Arte Medieval y Moderno, Palazzo Lanfranchi. Fotografías de la autora.

Al mundo de los conservadores, de los conformistas y de los reaccionarios, Levi contrapone el mundo de los creadores, de los verdaderos productores, de los portadores de una nueva civilización, ya sean obreros o poetas, a los que llamará campesinos [...] *Realismo campesino* es como Levi define su nuevo arte, pero hace que este arte se define como «una coincidencia absoluta con una realidad tal y como surge»: que difiere de las acepciones actuales del realismo».⁸³⁴

dell'arte popolare, sia in quelle invece, splendide e perfette, di un'arte colta". Levi, C. *Contadini e luigini*, en De Donato, *ibidem*, p. 69.

⁸³⁴ Bocelli, (1960).

2.2.2.2 El lienzo *Lucania '61*

El encargo de este gran lienzo fue la oportunidad para que Levi regresara a Lucania en abril de 1960. No se trata de un viaje romántico por la nostalgia, sino de un deseo de volver a saborear su experiencia para contarla en la pintura. Le acompañaba su amigo fotógrafo Mario Carbone, cuya sensibilidad era cercana a la suya, capaz de una atención a los detalles y de hacer una síntesis que captaba las actitudes cotidianas sin que los retratados se percataran del objetivo de la cámara. Gracias a las tomas de esos días y a la crónica que nos ofrece Mario Carbone, tenemos información precisa del viaje: viajan tres —les acompaña un fotógrafo enviado por la organización de *Italia '61*— con un Fiat 1100, y en tres días atraviesan varios pueblos de Lucania donde se detienen y hablan con la gente, observando la vida que hacen y las peculiares características del paisaje. Los pueblos en los que permanecieron más tiempo fueron aquellos en los que conocían a Levi y donde tenía amigos: Tricarico, Grassano, Pisticci, Aliano, y luego Matera y Potenza.

En Tricarico conocimos a la madre de Rocco Scotellaro, el poeta y alcalde fallecido a los treinta años, [...] y me presentó a un hombre de aspecto modesto, por el que Levi mostraba un gran respeto⁸³⁵. Grassano había sido testigo de su encierro político. Cuando llegamos allí, la reacción fue extremadamente solemne, quizás por los recuerdos que le venían a la mente. Ninguno de nosotros se atrevió a interrumpir su silencio. La gente se acercó a nosotros y, al reconocerlo, sonrió respetuosamente. Las calles de Grassano olían a pan del bueno y a menudo nos encontrábamos con niños que llevaban largas barras recién salidas del horno. Frente a la sede de la Democracia Cristiana estaba sentada una docena de ancianos cuyos rostros sólo expresaban un sentimiento de resignación. Aliano me pareció el más pobre de los pueblos que visitamos en Lucania, y esa impresión se debía quizá a las extensiones de tierra arcillosa que lo rodeaban, a los barrancos y a los campesinos con sus burros que volvían del trabajo enfurruñados y cansados, llenos de resignación y tristeza. Caminamos hacia la casa donde vivía Levi. Enseguida se nos unió la *santarcangelese*⁸³⁶ que lo había cuidado en ese momento, vestida con un traje oscuro [...], y la fotografié sin que ella se diera cuenta. En Matera, en la zona de Sassi, [...] conocimos a familias que vivían allí, compartiendo el espacio con animales domésticos y otros, como caballos, cabras y burros. Vivían bajo el mismo techo, porque al proteger a sus animales, protegían su propiedad.⁸³⁷

⁸³⁵ Este es probablemente el teniente de alcalde fotografiado por Carbone y luego retratado por Levi.

⁸³⁶ Se llama así porque procede del pueblo de Sant'Arcangelo.

⁸³⁷ Extraído de un informe del viaje de Mario Carbone, publicado en *Il Telero di Carlo Levi: da Turín un viaggio nella Questione Meridionale*. Turín: Il rinnovamento, 2015.



Fig. 110, 111, 112, 113,114, 115 Mario Carbone, fotografías tomadas durante su viaje con Levi a Lucania en 1960. Fuente: *Il Telero di Carlo Levi: da Torino un viaggio nella Questione Meridionale*, 2015.

Las fotografías de Carbone se convertirán en un punto de partida fundamental para el lienzo de Levi. De hecho, el artista reelabora sus apuntes visuales e imágenes fotográficas en el lienzo, creando un «gran 'fresco' histórico-popular que es denuncia y epopeya al mismo tiempo» (Cerabona, 2015: 19). Representar a Lucania en una síntesis pictórica ofreció a Levi la posibilidad no sólo de crear una obra que expresara los rasgos más destacados de este territorio tal y como lo veía y como lo había descrito en sus libros, sino que también le permitió expresar «una visión total y cósmica del mundo, de la vida, del hombre». ⁸³⁸ Como escribe Del Guercio, «*Lucania '61* es una pantalla densa y populosa, que condensa y lleva al *epos* el especial realismo del Levi de posguerra, haciendo explícitos sus valores antropológicos y mitopoéticos subyacentes». (1993)

Aunque, en cierto modo, podemos hablar de una traducción visual de *Cristo si è fermato ad Eboli*, porque en la pintura Levi intenta trasladar el valor profundo de su experiencia directa de la vida del mundo campesino lucano, aunque han pasado ya unos veinte años y, entretanto,

⁸³⁸ Massimo Mida, *La Lucania di Levi*, documental, QUERCIA, Roma, 1962. Ponentes: Mario Soldati, Italo Calvino, Renato Guttuso, Carlo Levi. <https://www.youtube.com/watch?v=gnI18bgKQ7U>. Las contribuciones de Calvino y Soldati se publican también en el texto editado por Giuseppe Appella, *Carlo Levi e "Lucania '61"*.

Levi ha madurado importantes reflexiones y una idea precisa del mundo, la política y el arte, expresada en los escritos que hemos citado. Podemos decir, pues, que este gran lienzo es una declaración de la poética de Levi, veinte años después de su primera experiencia lucana. Ahora Lucania es sólo un pretexto para narrar todo el sur de Italia, o mejor dicho, de todo lo sureño, de esos lugares del mundo donde la relación entre el hombre y la naturaleza, entre el hombre y la tierra de la que se nutre, es de profunda conexión pero también de extremo conflicto, donde la vida es dura pero también auténtica.

El gran óleo sobre lienzo ocupa una superficie de 3,20x18,50 metros y representa la historia humana y política de Rocco Scotellaro (Tricarico 1923 - Portici 1953)⁸³⁹, escritor y político lucano, que murió a los treinta años tras una corta vida dedicada a convertir la tierra en protagonista de su narrativa⁸⁴⁰ y a luchar por su redención. La figura de Scotellaro se convierte en una metáfora de las condiciones del mundo campesino lucano y adquiere el valor emblemático de la lucha por la redención de toda la población del Sur⁸⁴¹. La decisión de dedicar el cuadro a su amigo, fallecido prematuramente, sella el sentimiento de *hermandad* de Levi que compartía ideas con él, así como sentimientos y esperanzas. La vida de Rocco funciona como un dispositivo narrativo, pero al mismo tiempo nos ofrece una clave para interpretar todo el cuento pintado.

En el lienzo, Rocco es representado tres veces: primero como niño, luego como hombre y finalmente en su lecho de muerte. Las tres fases de la vida del poeta-campesino constituyen los momentos destacados a partir de los cuales se despliegan los tres núcleos narrativos en los que se divide el cuadro, como una especie de observatorios privilegiados que nos permiten acceder a la compleja realidad que Rocco vivió, relató y compartió con Levi. Una especie de *punctum*⁸⁴² que nos permite acceder emocionalmente a todo el cuadro. Sin embargo, la

⁸³⁹ El pensamiento de Scotellaro —de origen humilde y criado en la Basilicata profunda— evolucionó con el contacto de los exiliados durante los últimos años del régimen fascista. Alcalde de Tricarico de 1946 a 1950, de ideas socialistas, trató de mejorar las condiciones de vida de sus conciudadanos, promoviendo la democracia participativa, la apertura de dispensarios médicos, carreteras y escuelas en su zona y apoyando la ocupación de tierras por parte de agricultores y jornaleros que reclamaban sus derechos contra la explotación de los terratenientes. Tras retirarse de la política activa después de una injusta condena, se dedicó a la investigación para el Plan de Desarrollo Regional de Basilicata, por cuenta del Osservatorio di Economia Agraria de Portici dirigido por Manlio Rossi-Doria; participó en las investigaciones sobre la civilización campesina en Lucania, realizadas por George Peck, Friederick G. Friedmann, Ernesto De Martino y trabajó en una amplia investigación sobre la cultura de los campesinos del Sur, que le encargó Vito Laterza. Estableció profundos vínculos con Carlo Levi, Rocco Mazzone y el Movimiento Comunitario de Adriano Olivetti. Paralelamente a su actividad investigadora, se dedicó a la producción literaria: su experiencia vital y su sensibilidad hacia los problemas sociales de su tierra son los principales temas de sus obras en verso y prosa, publicadas póstumamente. Véase: Giovanni Caserta, *Il poeta dal viso lentiginoso che ispirò Lucania* '61, 2012.

⁸⁴⁰ Otros textos publicados póstumamente son: la investigación *Contadini del Sud* (Bari, Laterza, 1954), una colección de relatos de la vida de los campesinos del sur; la colección de poesía *È fatto giorno* (Milán, Mondadori, 1954 - Premio Viareggio) y la novela autobiográfica inacabada *L'uva puttanella* (Bari, Laterza, 1955). Posteriormente, se publicaron el volumen de relatos *Uno si distrae al bivio* con prólogo de Carlo Levi (Roma-Matera, Basilicata Editrice, 1974), la colección de versos *Margherite e rosolacci* (1978) y la obra de teatro en dos actos *Giovani soli* (Matera, Basilicata Editrice, 1984). En 2004 se publicó *Tutte le poesie, 1940-1953* (Milán, Oscar Mondadori, 2004) y en 2019 se recogió toda su producción literaria en el volumen *Tutte le opere* (Milán, Oscar Mondadori, 2019).

⁸⁴¹ Véase Carlo Levi, Prefacio a *L'uva puttanella* de Rocco Scotellaro (Bari, Laterza, 1955), p. 16.

⁸⁴² «El *punctum*, es el aspecto emocional, que impacta de forma irracional al espectador con un detalle concreto de la fotografía». Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Éditeur Gallimard, París 1980.

narración no sigue un desarrollo temporal según el orden de lectura de izquierda a derecha, sino que se muestra en núcleos temáticos.

El lienzo, como un antiguo tríptico, está dividido en tres escenas —aquí sin jerarquía, todas de igual importancia— en cada una de las cuales está presente la figura de Rocco: su infancia en el centro, su madurez a la derecha y su muerte a la izquierda. Empezando por la parte central de la pintura, enseguida nos damos cuenta del entorno: los barrancos, la tierra quemada y las pobres casas blancas típicas de los pueblos lucanos. En primer plano, ocupan la escena mujeres con niños y animales —entre ellos una cerda con sus crías— (imágenes 7, 8, 9). Está dedicado al papel de cuidadoras que las mujeres han desempeñado durante siglos con sus hijos, es una especie de celebración de la fuerza y el valor del universo femenino, que aquí, sin embargo, adquiere un tono amargo. Las jóvenes vidas, criadas con amor, serán los brazos nuevos para el duro trabajo, y estarán destinadas al mismo sufrimiento que sus padres. Sin embargo, la presencia de Rocco entre los niños, mirando al espectador y sonriendo, da una esperanza de futuro para todos.



Fig. 116, 117, 118 Carlo Levi, *Lucania '61*, detalles. Fotografías de la autora.

Junto a ellos, vemos a hombres, mujeres y animales caminando de vuelta a la aldea tras la jornada de trabajo, lentos, doblados por el cansancio y sin esperanza. La plaza del pueblo está abarrotada de gente, todos ellos hombres de diversas edades y estratos sociales, que observan a Rocco exponer su visión del mundo, sus planes de mejora o sus versos. Reconocemos los rostros de Umberto Saba, Michele Parrella, Pietro Panarella, Carlo Muscetta, Rocco Mazzarone y el del propio Levi, escritores e intelectuales comprometidos con la *questione meridionale*⁸⁴³. La figura de Rocco llama la atención, está iluminada con una luz diferente a la de los otros rostros y muestra una mirada abierta y esperanzada (imágenes 11, 12). A la derecha, los ancianos indiferentes y los parados se agolpan en los bancos de la plaza, esperando (imagen 11). En la parte final del cuadro, la puerta de una carnicería muestra un cuarto de buey expuesto y lleva las palabras DDT en el marco superior de la puerta (en una referencia a la campaña contra la malaria) y la fecha del cuadro. Arriba aparecen los rostros de

⁸⁴³ En la historiografía italiana, el término *Questione meridionale* hace referencia a la percepción —que maduró en el contexto de la postunificación— de la situación de atraso persistente en el desarrollo socioeconómico de las regiones del sur de Italia en comparación con las demás regiones del país.

los grandes *meridionalistas*⁸⁴⁴, los padres de la Lucania post-Risorgimento, Giuseppe Zanardelli, Francesco Saverio Nitti, Giustino Fortunato y Guido Dorso, que inspiraron las investigaciones de Levi y Scotellaro.



Fig. 119, 120, 121, 122 Carlo Levi, *Lucania '61*, detalles. Fotografías de la autora.

La parte izquierda del cuadro está ocupada por las mujeres que lloran la muerte de Rocco, entre ellas la madre de Levi, muerta desde hacía algunos años, la madre de Rocco, que se inclina con lágrimas desesperadas, la *maga* y una mujer con traje tradicional. Junto a ellos, en la gruta, duermen los niños, amontonados junto a los animales, el pan y las cosas pobres, y en el centro hay un papel matamoscas, la única medida profiláctica para alejar la pesadilla de la malaria. A lo lejos se ve el cementerio con la tumba de Rocco.

Esta gran pintura tiene el valor de una denuncia: la Unificación de Italia no mejoró algo —o no lo hizo en absoluto— las condiciones de los campesinos del Sur que siguieron en situación de pobreza y falta de derechos. Levi nos muestra los rostros, las miradas, la presencia física de una humanidad sufriente, inmóvil en el ciclo de la historia, en la repetición de los gestos cotidianos, pero al mismo tiempo dispuesta a la acción, a la escucha, a la liberación de un destino ineluctable de opresión. La presencia del cuadro en la exposición de Turín no sólo es una prueba de los problemas que no han sido resueltos cien años después de la Unificación de Italia, sino que también es un testimonio de la nueva relación que un intelectual fue capaz

⁸⁴⁴ El *meridionalismo* es el conjunto de estudios, desarrollados a lo largo del siglo XX, sobre los problemas del periodo posterior a la unificación relacionados con la integración del sur de Italia en el contexto político, económico y cultural del nuevo Estado unitario. Estos estudios tomaron la forma de actividades de investigación y análisis históricos y económicos, pero también de propuestas políticas, realizadas por intelectuales definidos como *meridionalistas*.

de establecer con la realidad del país, con su lado olvidado, con el pueblo que, tras la derrota del fascismo, llamaba a las puertas de la nación reclamando su lugar.

2.2.3 El Centro de Arte Público Popular de Fiano Romano: las premisas, el proyecto y las obras.

2.2.3.1 El proyecto del Centro de Arte Público Popular y las obra de Ettore De Conciliis y Rocco Falciano

Una de las experiencias más significativas, y seguramente la única orgánica y organizada en el panorama del muralismo italiano, es la del *Centro de Arte Público Popular* de Fiano Romano, abierto entre el 1971 y el 1972, gracias a la contribución de la administración municipal, guiada por el alcalde Stefano Paladini, el apoyo del secretario del PCI local, Giuliano Ferilli, y el apoyo de parte de la sociedad civil.

A principios de los años 70, Fiano Romano, a 30 km de Roma, es un pueblo agrícola de 3.000 habitantes (en 2017, según datos del Istat, tiene 15.708), con una larga tradición de luchas por la reforma agraria y la ocupación. La población es predominantemente campesina, pero también está surgiendo una clase obrera que trabaja en las fábricas de los alrededores o se desplaza diariamente a la capital. En las elecciones nacionales de 1971, el PCI obtiene el 48,75% de los votos en Fiano, con una participación del 98,10%⁸⁴⁵.

En noviembre de 1969, Fiano es también una de las paradas de la “Marcha del Norte al Sur por Vietnam y por la Paz”, la gran iniciativa internacional destinada a declarar la oposición de la sociedad civil a la guerra y a pedir al gobierno italiano que proponga una solución pacífica. Como escribe Marco Falciano, «la parada de la marcha en Fiano adquiere un significado simbólico en sí mismo, no sólo por la tradición internacionalista de la comunidad de Fiano [...], sino también como frontera del Mezzogiorno que comprende sus problemas, sus causas lejanas, su historia humana y natural».⁸⁴⁶

El Centro nace de la iniciativa de Ettore De Conciliis y Rocco Falciano —colaboración construida sobre la base de experiencias anteriores— junto con los más jóvenes Wendy Feltman y Pio Valeriani, y con el apoyo de varios artistas e intelectuales, incluyendo a Rafael Alberti, Antonio Bueno, Xavier Bueno, Guttuso, Carlo Levi, Giacomo Manzù, Ernesto Treccani y muchos otros.⁸⁴⁷ Se prevé continuar el trabajo con los ciudadanos y los administradores de Fiano —que se inició con la creación del mural en la plaza del pueblo (cf. 3.3.4)— para promover la participación de la población en los eventos de arte y cultura e

⁸⁴⁵ <https://elezionistorico.interno.gov.it/index.php?tpel=C&dtel=07/05/1972&tpa=I&tpe=C&lev0=0&levsut0=0&lev1=19&levsut1=1&lev2=70&levsut2=2&lev3=360&levsut3=3&ne1=19&ne2=70&ne3=700360&es0=S&es1=S&es2=S&es3=N&ms=S>

⁸⁴⁶ Falciano, M. (2001). “La marcia della pace di Danilo Dolci, il Murale di Fiano e la fondazione del Centro di Arte Pubblica Popolare”, en Marco Falciano, *Fiano Romano: un centro della valle del Tevere tra storia, cultura e immagini*, Avellino: De Angelis.

⁸⁴⁷ Otros artistas que han colaborado ofreciendo sus obras son Ugo Attardi, Margherita Bendetti, Vinicio Berti, Giampaolo Berto, Giovanni Bruzzi, Sebastiano Carta, Anna de Iuliis, Walter Falconi, Mario Fallani, Enzo Faraoni, Giosetta Fioroni, Ugo Guidi, Paolo Marini, Giuliano Pini, Gabriele Ricceri, Piero Tredici, Aldo Turchiaro, Sergio Vacchi.

intensificar la labor política de sensibilización de las administraciones locales en materia de arte público. Además, existe la voluntad de implementar el diseño y la ejecución de obras públicas en todo el país. En concreto, se quiere crear un lugar de encuentro, formación y producción artística, provisto de un laboratorio equipado para la producción de obras de arte público-monumental, siguiendo el ejemplo de la famosa *Tallera* de David Alfaro Siqueiros en México. Además de las tareas pedagógicas⁸⁴⁸, la principal actividad está orientada a la producción de nuevas obras de arte público que surjan de la relación con el territorio en el que nacen, y que tengan la función de concienciar sobre los grandes temas, locales y globales, de la contemporaneidad.

El edificio, proyectado por Giorgio Stockel, está equipado con un laboratorio fotográfico y otro para la experimentación con materiales para uso en el exterior, así como dispone de un gran taller apto para la pintura de gran formato. Hay un archivo de documentación fotográfica y salas para exposiciones, conferencias y cursos.

Sin embargo, según Marco Falciano, la construcción del centro contó con la oposición de una parte de la población, probablemente de distinto signo político, como se desprende de una serie de denuncias ante la justicia por construcción no autorizada. Sin embargo, el juicio entablado contra De Conciliis terminó con una absolución en la apelación, gracias a la defensa del abogado Fausto Tarsitano, que demostró que la acusación era infundada y destacó el valor cultural y social de la iniciativa.⁸⁴⁹

Junto a la producción de murales y a las actividades de formación dirigidas a los jóvenes, se promovieron otras iniciativas paralelas: la participación en conferencias, encuentros y debates para difundir las prácticas promovidas por el Centro y, a partir de enero de 1972, la publicación de un boletín bimestral con información sobre el trabajo y las iniciativas del Centro, con ediciones en italiano e inglés a cargo de Elena Radutzky. Otras iniciativas⁸⁵⁰, incluyen la organización de una reunión de trabajo para el desarrollo del arte público con *el Instituto para el Estudio de la No Violencia* en Palo Alto, California, y una conferencia dedicada a los mismos temas en la que se debatió la necesidad de instar a las autoridades locales a prestar una nueva atención a los problemas de política cultural. La conferencia se celebró en dos secciones, del 9 al 11 y del 24 al 27 de septiembre de 1972, y contó con la participación de políticos, profesores, pintores, actores y hombres de la cultura.⁸⁵¹

⁸⁴⁸ Desde septiembre de 1973, se imparten cursos de dibujo para jóvenes, y entre el 75 y el 76, por encargo del municipio, el Centro organizó durante unos meses un curso de cerámica destinado a reciclar a los jóvenes de la zona.

⁸⁴⁹ Falciano, M. (2001). "Fondazione del centro di Arte Pubblica Popolare", en *Fiano Romano: un centro della valle del Tevere tra storia, cultura e immagini*, Avellino: De Angelis.

⁸⁵⁰ Además de las iniciativas enumeradas anteriormente, nos gustaría mencionar: la participación en 1971 en la Convención de Intelectuales del Sur de Italia, celebrada en Nápoles, sobre las condiciones del trabajo cultural en las regiones del sur y, en el mismo período, una colaboración con la Región de Umbría y los administradores de la zona de Gualdo Tadino y Gubbio, para recalificar la producción de la artesanía local (con la participación de Ernesto Treccani y el grupo Arte-Lavoro de Milán). En septiembre de 1973, se inició el proyecto de mural dedicado a Giuseppe di Vittorio. En el Circolo Gramsci de Taranto se puso en marcha una iniciativa para la creación de murales sobre los asesinatos de blancos con los trabajadores del complejo Italsider, a los que se sumó el grupo Arte-Contro de Milán.

⁸⁵¹ Como por ejemplo: Danilo Dolci, Michele Pantaleone, Antonio Macarrone, Enzo Modica, responsable de la política de PCI en las administraciones locales, Giuseppe Carretti, alcalde de Cadelbosco, Ennio Calabria, Giorgio Seveso, el grupo Arte-Lavoro de Milán, Giuliano Ferilli, Duilio Morosini, Paolo Modugno, Bruno Grieco, el grupo Alzaia de Roma, Piero Tredici, Salvatore Polito, Duccio Fagella de la región de Toscana, Giglia Tedesco,

Abordando los mismos temas, en diciembre de 1972, el Centro participa en la Conferencia Nacional de la Liga de Autoridades Locales y Autonomías en Perugia. Entre julio y diciembre, produce paneles, carteles y litografías para el Festival de la Unidad Nacional en Roma, como ya había hecho en Turín en 1971. En febrero de 1973, con motivo de la Conferencia Mundial sobre Vietnam celebrada en Roma, el Centro se ofrece a realizar pinturas murales como contribución a la acción internacional para el cumplimiento de los acuerdos de paz. En julio, con motivo del Festival Mundial de la Juventud, se realiza en Berlín Oriental una pintura de 30 metros cuadrados sobre el tema de la paz. En mayo de 1975, el historiador del arte Mario De Micheli presenta a los estudiantes de la Facultad de Arquitectura del Politécnico de Milán las obras realizadas por los artistas del Centro. En 1976, se celebra en el espacio de conferencias del mismo edificio un seminario de estudio sobre el tema *Arte, Cultura y Sociedad en la situación contemporánea*, en el que participan, entre otros, Roberto Rossellini, Mario Benedetti, Paolo Portoghesi, Diego Carpitella y Massimiliano Fucsas.⁸⁵²

En lo que respecta a la producción de arte público en Italia en los años sesenta y setenta, Enrico Crispolti subraya el papel destacado que desempeña el Centro de Fiano, el cual constituye una de las experiencias más significativas del muralismo con carácter político en Italia y el punto de partida para la realización de numerosos murales en diferentes ciudades, principalmente en el sur del país.⁸⁵³ Hablando de las pinturas nacidas bajo el amparo del Centro, Crispolti escribe: «Nos hallamos ante una reapropiación activa del muralismo como dimensión pública de diálogo pictórico, [...] una estrategia de comunicación por imágenes, coral, de grandes dimensiones e intención colectiva, estudiada por los mayores textos del muralismo activo contemporáneo (sobre todo, Siqueiros)».⁸⁵⁴ Estas palabras proponen una síntesis de las cuestiones fundamentales nacidas y cultivadas en el Centro: la pintura debe ser pública, alcance de todos y todas; popular, nacida de un verdadero diálogo con el territorio y sus ciudadanos; colectiva, es decir, realizada de forma conjunta, gracias a la acción de artistas que colaboran a la par, tanto en la fase de diseño como en la de ejecución; política, capaz de promover una conciencia de nuestra condición personal y de los acontecimientos del mundo. Todo esto, en una reconexión consciente con el muralismo mexicano, vivido como una especie de mito fundacional, sin el cual el muralismo italiano nunca habría existido, o en todo caso habría sido diferente. Este vínculo se concreta a través de la experiencia directa de De Conciliis, quien en 1971 viaja a México para trabajar en el taller de Siqueiros, donde permanece, según cuenta el artista, durante seis meses. Allí, el artista italiano aprende diversas técnicas experimentales, teniendo la posibilidad de estudiar en vivo las obras del maestro mexicano, y sobre todo de discutir con él sobre los grandes temas de la función del arte en la sociedad. Algunos dudan sobre la estancia de De Conciliis con Siqueiros, diciendo que sólo hubo un

Roberto Fregna, Eugenio Riccomini del Ayuntamiento de Bolonia, Franco Alasia y Orazio De Guilmi del Centro de Estudios de Planificación Orgánica de Trappeto., Mario Benedetti, Romolo Mattei, Attilio Andreoni, Francesco Tonucci, Gianni Musacchio, Vincenzo Pizziolo.

⁸⁵² Los datos indicados proceden de Marco Falciano, “Fondazione del centro di *Arte Pubblica Popolare*”, en *Fiano Romano: un centro della valle del Tevere tra storia, cultura e immagini*, op. cit., s/p; y *I murali del Centro di Arte Pubblica Popolare*, Lerici, Cosenza, 1977.

⁸⁵³ Cf. Crispolti, E. (1994). “Opera ambiente” y “Arte nel sociale”. *Pintar en Italia. El siglo XX/3. Le ultime ricerche*, op. cit., p. 142.

⁸⁵⁴ Crispolti, E. (1982). *Centro Popular de Arte Público. Ettore De Conciliis: obras experimentales y de grupo (1963-81)*, op.cit, 1982, p. 7.

encuentro entre ambos en México, pero para nosotros no es relevante que haya habido realmente un aprendizaje, sino que se confirme una clara referencia a un modelo y se deduzcan sugerencias técnicas y estilísticas de la pintura del maestro, como podemos reconocer indudablemente en la producción de De Conciliis y en la del colectivo del Centro di Fiano.



Fig. 123, 124 De Conciliis en Cuernavaca con Siqueiros en 1971. Fuente: De Conciliis, Harr., Calvesi, M., 2002.

Es necesario aclarar que las premisas para la apertura del Centro de Fiano residen en la actividad pictórica y las decisiones, tanto estéticas como políticas, que De Conciliis y Falciano, toman desde principios de los años sesenta. Los dos artistas se conocen en Roma, en el taller de Marino Mazzacurati, y desde ese momento se inicia una colaboración artística que a partir de 1965 los llevará a realizar, a lo largo y ancho del país, obras murales o de gran formato ubicadas en lugares públicos y muy frecuentados. La idea es utilizar la pintura como práctica social e instrumento de comunicación colectiva, tan lejos de los tonos celebrativos o moralizadores, meramente propagandísticos, como de intervenciones de carácter puramente decorativo.⁸⁵⁵ La procesualidad colectiva se promueve tanto dentro del grupo de trabajo, como en relación con las personas que habitan los espacios de las obras pictóricas, quienes están involucradas, en la fase preliminar, en la elección de los sujetos, y en la ejecutiva, en la crítica a los aspectos formales y las modalidades expresivas. De Conciliis escribe: «Ahora nuestro esfuerzo es dar vida a las obras de arte público con la participación de la gente desde el principio y no darlas ya hechas; provocar su implicación directa, su participación en todo momento: desde la elección de los temas a tratar, hasta la ubicación, pasando por el coste».⁸⁵⁶ En otro texto, que funciona como una especie de pequeño manifiesto, De Conciliis añade:

En Chile y antes en México se hicieron murales muy importantes para la revolución [...]. Desde el principio, desde el diseño de la obra, intentamos aunar las fuerzas, las ideas y las necesidades de la gente, provocando una nueva participación. El esfuerzo es hacer una pintura que no sólo sea pública, para que muchos puedan verla, sino también popular [...] para sacar adelante las necesidades y la conciencia de aquellos estratos sociales no

⁸⁵⁵ Cf. Portoghesi, P. (1975). *Tempo illustrato*, 1975, citado en *I murali del Centro di Arte Pubblica Popolare*, op.cit.

⁸⁵⁶ De Conciliis, E. "Pintar con el pueblo", en Marco Falciano, *Fiano Romano: un centro della valle del Tevere tra storia, cultura e immagini*, op. cit.

privilegiados, hasta ahora excluidos del disfrute del producto artístico, precisamente a través del arte. [...] Todas las obras que se han hecho desde la posguerra hasta hoy, las obras “de protesta”, han tenido un contenido popular. No han faltado, tanto en las artes figurativas como en la literatura, artistas que han ido a trabajar a zonas deprimidas por razones políticas o de exilio, o por voluntad propia: luego pintaron o escribieron. Se trata de un trabajo importante, individual, que no hay que subestimar. Sólo tendemos a afirmar, hoy con nuestra acción, que es posible hacer otras cosas, y que es oportuno hacerlas porque los tiempos han cambiado; es decir, ya no se trata de dar a los ricos, a la burguesía en general, el contenido, los dramas de los trabajadores, de las clases pobres, con el arte figurativo, sino de involucrarnos activamente entre las clases pobres para hacer que ellas, y nosotros con ellas, adquiramos conciencia de cómo son los hechos.⁸⁵⁷

Esta especie de declaración de intenciones es interesante no sólo porque explica el objetivo y la práctica propuesta, sino también porque, por un lado, remite al modelo del muralismo chileno y mexicano y, por otro, marca una ruptura con las experiencias de la pintura realista individual de la posguerra. Experiencias que, sin embargo, allanan el camino al sacar a la luz pública cuestiones que luego se convertirían en motivo de lucha política. Precisamente en relación con el legado de los años cincuenta, Falciano, en el mismo contexto en el que De Conciliis propone su posición anterior, expresa una idea que en parte suaviza las palabras de su compañero:

Ellos (los artistas de la posguerra) tuvieron la valentía y la capacidad de mirar en el fondo de las cosas, partiendo de los detalles, de la observación anecdótica o descriptiva. Se adentraron en esos detalles para sacar el significado de todo lo que estaba ocurriendo y proponerlo a los demás. [...]. Todo esto no se quedó en una cosa ocasional para ser realizada, en una ganancia personal, sino que se convirtió en una propiedad pública. La razón por la que hoy se habla tanto de estos artistas es que todos, de alguna manera, nos hemos ajustado a lo que ellos hicieron; quizás para diferenciarnos de ellos en algún momento, para intentar entender un poco más cómo son las cosas ahora, ayudados por ellos, eso sí. Precisamente porque los tiempos han cambiado, en parte también por lo que ellos hicieron, pensamos que hacemos las cosas de forma diferente. [...] Pero si no tuviéramos este punto de referencia histórico, no podríamos ir más allá.⁸⁵⁸

En resumen, podemos hablar, pues, de la fuerza del legado de la pintura realista y política de los años cincuenta, pero sobre todo de la necesidad de impulsar una fórmula —considerada “nueva”— que proponga un trabajo colectivo y participativo.

En su reconstrucción de las vicisitudes del muralismo político italiano, Crispolti considera primordial no sólo la actividad del Centro Fiano, sino también las obras anteriores surgidas por iniciativa de De Conciliis y Falciano, que define como «experiencias de intervención en el espacio social a través de murales políticamente comprometidos de mitopoiesis popular», y escribe: «Así surgen las grandes representaciones públicas populares, los grandes momentos de impulso y de diálogo con el imaginario colectivo, en torno a las cuestiones políticas y sociales urgentes. Los temas son comunes y también lo es el proceso de planificación y realización que pretende ser colectivo».⁸⁵⁹

⁸⁵⁷ “Da un dibattito a Fiano Romano, 1971”, en *I murali del Centro di Arte Pubblica Popolare*, op. cit, p. 125.

⁸⁵⁸ “Da un dibattito a Fiano Romano, 1971”, en *I murali del Centro di Arte Pubblica Popolare*, op. cit, p. 130.

⁸⁵⁹ Crispolti, E. (1982). *Centro Popular de Arte Público. Ettore De Conciliis: obras experimentales y de grupo (1963-81)*, op.cit., p. 7.

Veamos ahora brevemente quiénes son los pintores protagonistas: De Conciliis y Falciano que, con papeles, personalidades y habilidades diferentes, animaron la experiencia más significativa del arte mural político en Italia en la segunda mitad del siglo XX.

Ettore De Conciliis (Avellino, 1941), todavía en activo, es un pintor lírico e intimista, aunque con una fuerte vocación humanista, pero podemos considerarlo uno de los protagonistas del arte social en la Italia de los años sesenta y setenta. Artista originario de Avellino, se formó entre Nápoles y Roma, especialmente con Marino Mazzacurati (S. Venanzio di Galliera, Bolonia, 1907- Parma, 1969), pintor y escultor comprometido que creía en el valor público del arte y que le transmitió la idea de la obra de arte como forma de expresión destinada a una clara función civil. De hecho, De Conciliis debutó en el campo de la pintura, dedicándose de forma orgánica y consciente al arte del compromiso político y social. Entre principios de la década de 1960 y finales de la de 1970, realizó una serie de pinturas murales en varias ciudades italianas⁸⁶⁰, así como esculturas conmemorativas sobre el tema de la liberación del fascismo⁸⁶¹ e instalaciones ambientales a gran escala⁸⁶²

Las obras pictóricas monumentales de estilo realista y temática social se inspiran abiertamente en el muralismo mexicano posrevolucionario. Como ya hemos mencionado, para confirmar esta derivación tenemos un dato anagnórico preciso: De Conciliis viaja a México en 1971, a Cuernavaca y a Ciudad de México, donde conoció a Siqueiros con quien, según el testimonio del artista, trabaja durante un tiempo. En una breve entrevista realizada en octubre de 2019, el artista cuenta:

Conocí a Siqueiros en Roma, en casa de Carlo Levi, cuando estaba pintando su retrato. Conocía el mural de Avellino que había sido un éxito internacional en 1965. Me invitó a México, a Cuernavaca y a la Ciudad de México, fui su invitado y el de su esposa Angélica. Me quedé seis meses. De él aprendí la técnica: el uso de materiales industriales, especialmente para la pintura al aire libre. También aprendí la importancia de pintar para un público popular, no sólo para los coleccionistas de arte.

El retrato de Levi de Siqueiros está fechado en 1965 y la fecha nos parece factible dado que fue en abril de ese año cuando Siqueiros viaja a Italia, justo después de salir de la cárcel, y se reúne con Levi en varias ocasiones (cf. 1.4.1). Es posible que sea precisamente en esa ocasión cuando De Conciliis vea al maestro por primera vez, pero el primer documento que hemos conseguido recuperar sobre la relación entre el joven artista italiano y el maestro mexicano data de abril de 1967. En el interior del CIDS, de hecho, encontramos una carta de De Conciliis, algunas fotografías del *Mural de la Paz* de Avellino y un recorte de periódico con un artículo y una imagen del mismo mural. A continuación, reproducimos el contenido de la carta:

⁸⁶⁰ Avellino (1960? y 1965), Mantua (1968), Cadelbosco en la provincia de Reggio Emilia (1968); Trappeto en la provincia de Palermo (1968-69); Fiano Romano (1970-72), Cerignola en la provincia de Foggia (1972-74).

⁸⁶¹ Entre otros, De Conciliis realizó junto con Marino y Pietro Mazzacurati y Rocco Falciano en 1965 el *Monumento a la Resistencia* en Cadelbosco y, en un pueblo vecino, Castelnovo Sotto, también en la provincia de Reggio Emilia, otro monumento dedicado a la Resistencia, inaugurado el 8 de noviembre de 1970, poco después de la muerte de Mazzacurati.

⁸⁶² *Memorial de Portella della Ginestra*, Piana degli Albanesi, Palermo, 1979-80; obra medioambiental instalada en el "Parco della Pace" de La Pisana, Roma, 1996.

Hace mucho tiempo que mi colaborador Rocco Falciano y yo queríamos conocerte. Esta vez, el Sr. Botto les trae fotos de un fresco mío, de una iglesia de Avellino (sur de Italia). Mientras trabajaba en ella, pensaba en la posibilidad de comparar mi trabajo no sólo con la historia antigua, sino con la historia actual, la que todos hacemos cada día de diferentes maneras. Esta historia para el arte mural, en Europa, está muerta o casi muerta. El valor del trabajo mural, para gente como yo en Italia, viene de personas como tú, que contra las posiciones del mercado capitalista trabajan por un destino civil y social del arte. Espero conocerte a través de Botto o Carlo Levi cuando vengas a Italia, ya que no tengo la oportunidad de ir a verte. Por favor, acepta mis saludos con estima. Ettore De Conciliis, Roma, 14 de abril de 1967, estudio: Roma, V. Vigna Stelluti, 19.⁸⁶³

Junto a la carta, cuatro fotografías en blanco y negro del mural de 1965 *La bomba atómica y la coexistencia pacífica*, también conocido como el *mural de la paz*, una imagen completa del ábside que alberga la obra y algunos detalles. El recorte conservado en el archivo del CIDS y también presente en el Archivo Falciano, contiene un artículo publicado en la revista *Oggi* el 11 de noviembre de 1965 con el título “¿Es correcto honrar una iglesia con los rostros de Togliatti, Picasso, Moravia y Castro?”⁸⁶⁴ La elección del artículo con su tono extremadamente polémico hacia el mural no se debe a su contenido, sino a la gran imagen propuesta en una doble página de todo el fresco, acompañada de detalles de los rostros de algunos de los personajes representados. Es posible que el artículo se adjunte a la carta de 1967 o que se entregue al maestro con motivo de un encuentro entre los dos artistas.

Sin embargo, más allá de la reconstrucción histórica, lo que parece claro, es el deseo de De Conciliis de discutir con el muralista mexicano el papel del arte mural en la sociedad contemporánea, reconociendo el valor de su obra y su función como guía para quienes quieren hacer un arte comprometido y monumental. Su interés por el arte del maestro es tal que viaja a México para conocerlo y ver sus murales en directo.



⁸⁶³ Correspondencia de Ettore De Conciliis a David Alfar Siqueiro, donde le habla sobre su obra *Il Murale della Pace*, realizada en colaboración con Rocco Falciano en la Iglesia de San Francesco de Asis, Avellino. El envío fotografías, Roma, Italia, 25 de abril de 1967, 2 hojas. Documento manuscrito en tinta azul, con firma al calce. Expedientes 13 3 27 13, 13 3 27 14. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

⁸⁶⁴ *Oggi. Settimanale di politica, attualità e cultura*, año XXI, número 45, 11 de noviembre de 1965.

Fig. 125 Carlo Levi, *Retrato de Siqueiros*, 1965, óleo sobre lienzo, 100x73 cm. Fuente: *Carlo Levi: Mostra antologica*, 1974.

Fig. 126 De Conciliis en Cuernavaca con Siqueiros en 1971. Fuente: De Conciliis, Harr, Calvesi, (2002).



Fig. 127 Artículo de la revista *Oggi. Settimanale di politica actualità e cultura*, año XXI, número 45, 11 de noviembre de 1965. Título: “¿E’ corretto onorare una chiesa con i volti di Togliatti, Picasso, Moravia y Castro?”. Archivio Falciiano, Roma.

Tras la experiencia mexicana, De Conciliis regresa a Italia, donde continúa su actividad pictórica y sienta las bases para la apertura del Centro Fiano. Posteriormente, viaja a California, al Instituto para el Estudio de la No Violencia de Palo Alto, invitado por su fundadora, la cantante Joan Báez —a quien De Conciliis había conocido en Fiano durante la creación del mural— y a la Universidad de California en Berkeley, donde imparte conferencias y talleres sobre arte mural. A su regreso, promueve las iniciativas del Centro Popular de Arte Público y continúa con sus actividades de pintura y compromiso social. Cuando esta experiencia termina, a finales de los años setenta, se vuelca en la realización de obras medioambientales como el *Memorial Portella della Ginestra* (1979-80), en Piana degli Albanesi (Palermo), una obra de *land art* realizada en el lugar de la masacre de jornaleros agrícolas del 1º de mayo de 1947, a manos de la banda de Salvatore Giuliano y con la participación de una parte de la clase política siciliana que quería intimidar a la población campesina que reclamaba tierras.⁸⁶⁵ En 1996, realiza otra intervención de *land art* en el *Parco della Pace* (Parque de la Paz) en La Pisana (Roma), una vasta intervención plástico-arquitectónica que se articula mediante el diálogo de tres grandes esculturas de piedra, que simbolizan las tres principales religiones monoteístas, y

⁸⁶⁵ Cf. Benvenuti, P. (director), *Segreti di Sato*, película, 1h 25m, 2003.

un paseo literario marcado por las palabras de autores de diferentes culturas, grabadas en veintidós piedras repartidas por el parque.

Durante los últimos cuarenta años, se ha dedicado a la pintura de paisajes con una mirada que combina la transfiguración poética y la atención a la verdad de la naturaleza. En algunos casos, tampoco olvida las condiciones del hombre en el mundo contemporáneo, como en el díptico *Le pale del Mediterraneo. Omaggio a Guccione*. Se trata de dos paisajes, de 3,10 x 1,50 metros cada uno, concebidos como retablos, colocados en la antigua capilla dedicada a María Magdalena, en la Basílica de Santa María de los Ángeles y los Mártires de Roma, en los que la naturaleza y lo sagrado se encuentran en la representación del mar Mediterráneo, «lugar del sacrificio de tantos seres humanos, mártires de la esperanza».⁸⁶⁶



Fig. 128, 129 Ettore De Conciliis, *Le pale del Mediterraneo. Omaggio a Guccione*, 3,10 x 1,50 m (cada uno). Capilla de Maria Maddalena, Basilica di Santa Maria degli Angeli, Roma. Fuente: www.arte.it; fotografía de la autora.

El compañero de trabajo de De Conciliis durante muchos años es Rocco Falciano (Potenza 1933-Roma 2012), sin duda uno de los más importantes representantes del arte social italiano. Comienza su actividad como pintor en su ciudad natal junto a otros jóvenes lucenses cercanos al realismo y asiste a la Camera del Lavoro, donde toma conciencia de los problemas del sur de Italia. Durante sus años de formación, tiene la oportunidad de conocer, entre otros, a Guttuso, Vespignani, Carlo Levi, punto de referencia ideal para los pintores lucanos comprometidos, y Marino Mazzacurati, que le convenció de la necesidad de retomar una actitud de responsabilidad pública ante los problemas de la sociedad contemporánea, creando una relación más estrecha con el pueblo. En el mismo periodo, sigue el debate sobre el arte de inspiración social a través de la revista *Realismo*. En 1963 se traslada a Roma, donde, hasta 1965, frecuenta el estudio del escultor Marino Mazzacurati y conoce a su colega Ettore De Conciliis. Durante diez años, comparte con él proyectos de pintura mural y arte público en

⁸⁶⁶ https://roma.repubblica.it/cronaca/2020/06/24/news/le_pale_del_mediterraneo_il_paesaggio_e_il_sacro_nell_installazione_di_ettore_de_conciliis-260093552/

varias ciudades italianas⁸⁶⁷ y funda el Centro Fiano. Ambos trabajarán juntos, con un enfoque participativo, colaborando en la elección de las imágenes, el trabajo crítico de definición y ejecución del proyecto. Según De Conciliis, la colaboración entre los dos artistas se desarrolla en dos etapas: tras la definición del tema, se realizan los primeros dibujos de forma individual, a lo que sigue una labor conjunta en la elección de imágenes y en el trabajo crítico para definir el proyecto, y finalmente se realizan intervenciones autónomas in situ coordinadas por De Conciliis.⁸⁶⁸

Sobre el tema de la pintura civil de Falciano, Valerio Rivosecchi escribe:

Animado por un espíritu de solidaridad y una idea ética de la pintura, Falciano se dedicó por completo en los fatídicos años sesenta y setenta a un camino de fuerte compromiso social y civil, librando, con el arma de la pintura mural, una verdadera batalla civil sobre todo en aquellas zonas del sur de Italia, de las que era hijo, heridas por la guerra, la miseria, la mafia, la política y un “desarrollo” injusto y destructivo. El pintor estaba convencido de que “toda imagen pintada encierra y defiende una visión del mundo, y que esa visión es lo único que un pintor puede ofrecer a su tiempo, posiblemente para hacerlo mejor”.⁸⁶⁹

En 1975, Falciano comienza a enseñar en el Liceo Artístico de Roma, donde permanece hasta 1993. En 1978, con el final de la experiencia del Centro Fiano, interrumpe su actividad como pintor muralista, pero continúa su participación en proyectos de arte público y colectivo. Con Ettore De Conciliis y Giorgio Stockel, entre 1979 y 1980, colabora en la creación del *Memorial de la Portella della Ginestra* (Palermo) y en 1996 participa como escultor en la creación de la obra de *land art* del *Parco della Pace* (Roma). Desde principios de los años ochenta, cuando cambia la situación política en Italia y la utopía del arte colectivo se desvanece en parte, vuelve a trabajar en contacto con la naturaleza en Lucania y Salento y se dedica a la pintura intimista de pequeño formato, principalmente en acuarela, orientada al estudio cuidadoso y minucioso de la realidad que le rodea, que traduce en cuadros de paisaje, escenas de interior y bodegones. El artista escribe: «Creo que la obra de arte debe tener su propia capacidad de representar el mundo. Es más que un objeto, más que una mercancía y encarna una visión del mundo que se quiere crear con él». ⁸⁷⁰

En 2007, Falciano publica la novela parcialmente autobiográfica *El tren de la plata. Memorias 1950-1990. L'Italia dei pittori e dei poeti (La Italia de los pintores y los poetas)*⁸⁷¹, en el que reconstruye lo más destacado de su experiencia como hombre y como pintor y nos da cuenta del panorama artístico italiano desde la posguerra hasta los años noventa.

En las siguientes páginas presentamos brevemente las obras murales realizadas por De Conciliis y Falciano entre 1960 y 1974, algunas de las cuales se comentarán con más detalle

⁸⁶⁷ *Monumento a la Resistencia*, Cadelbosco, 1965; Murale di Cadelbosco en la provincia de Reggio Emilia (1968); Murale di Trappeto en la provincia de Palermo (1968-69); Murale di Fiano Romano (1970-72), Opera pubblica a Cerignola en la provincia de Foggia (1972-74).

⁸⁶⁸ *Los murales del Centro Popular de Arte Público*, Lerici, Cosenza, 1977.

⁸⁶⁹ <https://www.talentiucani.it/i-grandi-pittori-lucani-rocco-falciano/>

⁸⁷⁰ *Rocco Falciano, obras de 1983 a 2010*, Roma, Palacio Pio Valentini, Provincia de Roma.

⁸⁷¹ Falciano, R. (2007). *El tren de la plata. Memoriale 1950-1990. L'Italia dei pittori e dei poeti*, Ed. Avagliano, Roma.

más adelante. La información sobre las obras procede de la escasa bibliografía existente y de los testimonios de De Conciliis y Mario Falciano, hijo del historiador del arte Rocco.

La primera obra de De Conciliis en un muro fue una crucifixión pintada al temple en la iglesia del Santo Spirito de Avellino, de 12 metros cuadrados. El mural ya no existe, pero hemos recuperado algunos datos gracias a un artículo publicado en *Irpinia nuova* el 17 de marzo de 1963 con el título *Storia di una Crocifissione (Historia de una Crucifixión)*. El autor del texto es Aldo Vella, estudiante de arquitectura, colega y amigo de De Conciliis, que cuenta la historia de la pintura remontándose tres o cuatro años atrás, cuando, al renovarse la iglesia, el joven pintor recibía el encargo de pintar una crucifixión en un medallón de la pared derecha del interior del edificio. El artículo también menciona una imagen en blanco y negro de la pintura, pero la calidad es tan pobre que tenemos que confiar en la descripción de Vella que había visto el boceto de la obra –en el que había observado la preocupación por «representar con sinceridad los acontecimientos de la Pasión de Cristo»– y subiría al andamio siguiendo el trabajo de su amigo. Según Vella, De Conciliis aborda el tema de la crucifixión con «un soplo tan humano y realista» que se aleja de la iconografía tradicional. A pesar de las numerosas renuncias con respecto a las dos ideas iniciales, De Conciliis conseguiría, sin embargo, resultados innovadores en su pintura, que Vella describe como «una pintura tan cruda y dramática de un sagrado finalmente sincero y humano, con las figuras desnudas y goteando de las cruces» que apenas pudo ser apreciada por las monjas que dirigían la pequeña iglesia y que habían ordenado las obras de modernización. Generoso Picone, concejal de Cultura de Avellino, habla también de la Crucifixión, afirmando que De Conciliis trabaja en ella por las noches, al volver de la universidad a la que asistía en Nápoles, y que se vería influenciado en sus elecciones estilísticas por Guttuso y Picasso⁸⁷², pero no tenemos elementos para confirmarlo.

El apoyo al proyecto viene de Don Michele Grella, que había seguido con interés el desarrollo de la idea de De Conciliis, creyendo en la eficacia de una escena sagrada con un fuerte sentido humano, pero evidentemente eso no había sido suficiente. Unos meses después de la finalización de las obras, Vella cuenta que entró en el edificio y se encontró con una pared blanca en lugar de los medallones pintados al fresco. La pintura mural de De Conciliis había sido borrada. Como veremos más adelante, este no fue el último incidente en el que el artista se enfrentó a la censura y en el que su obra causa controversia, pero en el caso del *Mural de la Paz* pintado junto a Falciano en la Iglesia de San Francesco en Avellino en 1965, el resultado es diferente. Podemos hablar de una verdadera revancha, de hecho, el artista no sólo recibe, de nuevo en su ciudad natal, el importante encargo de pintar al fresco toda la pared del ábside de la iglesia, sino que la polémica que había surgido por el contenido del mural sería apaciguada por el propio Papa Pablo VI, que recibe en audiencia a De Conciliis y le da su bendición. Para la reconstrucción de la historia del mural y el análisis de la obra, nos remitimos al siguiente estudio específico en profundidad (Cf) y a la ficha técnica (Cf).

La primera intervención de De Conciliis en una escuela se remonta a la primavera de 1968, cuando realiza, junto con Francesco Ruberti (Mantua, 1908-1992) y con la colaboración de Giuseppe Loforese, una serie de pinturas sobre tabla dedicadas al tema del trabajo en el Instituto “Isabella d' Este” de Mantua. Para la decoración del nuevo edificio escolar del

⁸⁷² Cf. Sgarbi, V. (2015). “El mural de la paz. Prima della Natura: storia e vita civile di Ettore De Conciliis”, en *Ettore De Conciliis, Il murale della pace*, Milán: Skira.

entonces Istituto Magistrale⁸⁷³, se convoca un concurso nacional en 1966, que ganaron De Conciliis y Ruberti, quienes, como se informa en la *Gazzetta di Mantova* del 20 de abril de 1968⁸⁷⁴, declinaron el tema exigido por el concurso, el “trabajo del hombre”, en seis paneles que representaban: *Agricoltura* (Ruberti), *Industria* (De Conciliis), *Escuela* (Ruberti?), *El trabajo en el espacio cósmico* (De Conciliis), *El concilio ecuménico* (De Conciliis), *El parlamento* (Ruberti?). Además, se pinta una gran alegoría del trabajo para la sala de la secretaría que representa una marcha de hombres y mujeres que se manifiestan con motivo del Día del Trabajo, el 1º de mayo. Según el artículo citado, los seis paneles miden 4x3 metros, mientras que la alegoría mide 6x2 metros, para una superficie total de 50 metros cuadrados. En el mismo artículo se habla de paneles al fresco, pero nos parece una hipótesis poco realista dado que la técnica del fresco es larga y compleja y en el caso de De Conciliis no nos consta que hubiera experimentado con ella en otras ocasiones. Los paneles están pensados para ocupar, por parejas, el vestíbulo de la escuela (sobre todo los que representan la *Industria* y la *Agricoltura*), la primera y la segunda planta del nuevo edificio, frente a la escalera de acceso. La datación también se reconstruyó sobre la base del artículo del 20 de abril, que sitúa el inicio de las obras más de un mes antes e indica su finalización en un par de meses desde la fecha del artículo.

El artículo nos lo proporcionó Marco Falciano, que lo conserva en el archivo de su padre, pero el conocimiento directo de un profesor del actual Instituto, el profesor Enrico Manfredini, nos permitió tanto recuperar nueva información sobre las obras como obtener imágenes fotográficas. Por lo que pudimos observar, los paneles de De Conciliis están realizados en *grisalla* y combinan detalles realistas con elementos geométricos de gusto constructivista.



Fig. 130, 131, 132 Ettore De Conciliis, *Il Concilio Ecumenico*, *L'industria*, *Il lavoro nello spazio cosmico*, Istituto Isabella d'Este', Mantua, 1968. Fotografías de un alumno del Instituto.

⁸⁷³ Ahora IIS Giovanna D'Arco-Isabella D'Este, Liceo delle Scienze umane e musicale - Istituto Tecnico Tecnologico.

⁸⁷⁴ “Importantes trabajos artísticos en curso para la nueva sede de Isabella d'Este en Mantua”, *Gazzetta di Mantova*, 20 de abril de 1968.

A la experiencia de Mantua le sigue otro proyecto, también para una escuela. De hecho, entre marzo y agosto de 1968, Ettore De Conciliis y Rocco Falciano diseñan y realizan el mural *Efectos del capitalismo y frente de la paz* en dos paredes de la Escuela secundaria estatal de Caldelbosco Sopra, en la provincia de Reggio Emilia, mural del que hablaremos con más detalle más adelante en un capítulo específico.

Entre finales de 1968 y julio de 1969, De Conciliis y Falciano, junto con Nancy Mc Adam y Enrico Muscetra, se dedicaron a la creación del mural *Il sistema clientelare mafioso e la non violenza (El sistema clientelar mafioso y la no violencia)* en las paredes del auditorio del Centro de Estudios *Borgo di Dio* de Trappeto en la provincia de Palermo en Sicilia. El Centro había sido fundado en 1952 por Danilo Dolci (Sesana, 28 de junio de 1924 - Trappeto, 30 de diciembre de 1997) sociólogo, poeta, educador y activista de la no violencia, que quiere crear en el pequeño pueblo siciliano habitado por agricultores y pescadores, un lugar de encuentro y crecimiento humano y político abierto a los lugareños y a cualquiera que quiera participar.⁸⁷⁵ *Borgo di Dio* es también el motor de manifestaciones y *huelgas* —como las movilizaciones por la construcción de la presa en el río Jato y la *huelga al revés*⁸⁷⁶—, así como de formación e intercambio cultural. En 1968, Dolci inaugura en Trappeto el “Centro Internacional de Planificación Orgánica” con la idea de organizar encuentros y seminarios sobre los problemas del territorio y poner en contacto a las personas y las actividades organizadas en *Borgo di Dio* con otras asociaciones y realidades similares de toda Italia. El edificio, diseñado por Giorgio Stockel y construido en sólo siete meses gracias a la ayuda de los amigos Carlo Levi, Bruno Zevi, Paolo Sylos Lavini, Siro Lombardini y otros, está equipado como una instalación residencial capaz de albergar a unas cuarenta personas. También se añade un auditorio para reuniones y actividades culturales, que no se inaugura hasta 1973 y es un lugar importante para la difusión de la cultura en la zona.

Fue durante este periodo cuando De Conciliis conoce a Dolci, con quien crea la idea del mural. Tras una primera reunión, el pintor vuelve a Sicilia con Falciano para conocer mejor las actividades del Centro y empezar a planificar la obra. Se decide trabajar en las paredes interiores y en una pared exterior del Auditorio. El trabajo se realiza únicamente con dietas. Los dibujos preparatorios se realizan en Roma y se discuten con Dolci, Franco Alasia, Giorgio Stockel y Pino Lombardo, con quienes se busca la manera de adecuar la elección del contenido a los problemas específicos de la figuración. De Conciliis, con la colaboración de Falciano, se encarga de las líneas generales del proyecto, y se proponen diversas soluciones para interpretar los temas acordados con Dolci, que luego se someten a los vecinos durante varias reuniones públicas. La presentación del proyecto tiene lugar en la primavera de 1969 con motivo del seminario internacional sobre el tema “Ciudad-Territorio” (abril-julio de 1969)⁸⁷⁷ en presencia

⁸⁷⁵ Urbanistas-arquitectos, sociólogos, agrónomos, economistas, entre otros Ludovico Quaroni, Carlo Doglio, Bruno Zevi, Edoardo Caracciolo, Giovanni Michelucci, Lamberto Borghi, Paolo Sylos Lavini, Sergio Steve, Giorgio Fuà, Giovanni Haussmann, Carlo Levi, y otros colaboraron activamente en la construcción del proyecto.

⁸⁷⁶ El 2 de febrero de 1956 Danilo Dolci encabeza un grupo de obreros, ganaderos, pescadores y sobre todo de trabajadores de la construcción que deciden protestar de manera alternativa y productiva contra el desempleo haciendo una “huelga al revés” es decir, trabajando para arreglar una carretera en mal estado. La huelga fue interrumpida por la intervención de la policía y Dolci fue arrestado y posteriormente liberado. La historia aparece en el libro de Dolci *Processo all'articolo 4*, publicado en 1956.

⁸⁷⁷ Actas del seminario internacional de estudios sobre la “ciudad-territorio”, Centro de Estudios e Iniciativas, Partinico (Palermo), abril-julio de 1969.

de intelectuales italianos y extranjeros y de la población del pueblo. El seminario es también una oportunidad para que los artistas comparen y aprendan, gracias al encuentro con estudiosos de diversas partes del mundo, lo que influirá en la realización de su obra, tanto presente como futura.⁸⁷⁸

Tras evaluar los comentarios y sugerencias, se hacen algunas modificaciones y se llega a la solución final. Poco después comienza el trabajo ejecutivo con la colaboración de Nancy Mc Adam y Enrico Muscetra, que se unen a Falciano y De Conciliis para crear un grupo de trabajo más articulado que en Cadelbosco. Falciano y De Conciliis pintan partes autónomas bajo la coordinación de De Conciliis. Giuseppe Alfano, trabajador siciliano, colabora como asistente técnico. Incluso durante la fase de ejecución, continúan el método de trabajo colectivo y el continuo enfrentamiento con Dolci y los lugareños. En julio de 1969, con una gran fiesta popular a la que asisten cientos de personas llegadas también de las ciudades vecinas, se presenta públicamente el mural y se celebra un debate en el que participan Dolci, Carlo Levi, Ernesto Treccani, el poeta siciliano Ignazio Buttitta, Franco Grasso, Saverio Gatto, de la comisión antimafia, y Michele Pantaleone, ensayista, periodista, político y sociólogo italiano, experto en la mafia.

Para un análisis del contenido y del estilo de los murales, nos remitimos a la ficha de la obra (cf. 3.2.4), pero aquí queremos destacar el elemento que nos parece más relevante de esta producción, a saber, su carácter auténticamente popular. Precisamente por haber nacido en un lugar donde se fomentan las relaciones horizontales y la colaboración, es posible gestionar todo el proceso creativo mediante una participación real desde la base tanto en la planificación y el diseño como en la ejecución. La idea inicial se comparte y se discute, los bocetos se realizan y se someten a discusión popular. Como dice De Conciliis: «fue una obra colectiva porque trabajamos juntos, vivimos juntos, pensamos juntos».⁸⁷⁹ A este respecto Ernesto Treccani decía: 'En mi opinión la condición que tiene que darse para que una obra sea realmente popular es que haya una participación horizontal en la planificación y en el debate antes y después de su ejecución'⁸⁸⁰ Esto es lo que ocurre en Trappeto.

A la obra de Trappeto le sigue el mural colectivo y popular realizado en la plaza de Fiano Romano (1970-72), del que hablaremos en detalle más adelante, y la obra de arte público realizada en Cerignola entre 1972 y 1974, creada, también en este caso, por voluntad popular y con el apoyo de la administración local. La obra es la última realizada por el colectivo Centro di Fiano. Los disparos efectuados contra los paneles de la instalación tras su ejecución y, posteriormente, su desmontaje, para la renovación de la plaza, y su dispersión parcial, son acontecimientos simbólicos del fin de una época y, en parte, demuestran los límites, más prácticos que ideales, de estas experiencias. La historia de las intervenciones de arte público de De Conciliis y Falciano, primero, y del colectivo Centro di Fiano, después, ha terminado: el mercado ha ganado, las dificultades para hacer arte público sin el apoyo de las instituciones, si no es esporádico, es demasiado grande. El único camino es volver al caballete y a la intimidad del estudio. A pesar de algunos otros momentos de trabajo público conjunto, Falciano vuelve

⁸⁷⁸ Cf. Falciano, R: *El tren de la plata. Memoriale 1950-1990. L'Italia dei pittori e dei poeti*, op. cit.

⁸⁷⁹ Crispolti, E. (1982). *Centro Popular de Arte Público. Ettore De Conciliis: obras experimentales y de grupo (1963-81)*, op.cit, p. 10.

⁸⁸⁰ De un discurso de Ernesto Treccani en Trappeto en el Centro Studi per la Pianificazione Organica en 1971, recogido en *I murali del Centro di Arte Pubblica Popolare*, op. cit., Lerici, Cosenza, 1977, p. 122.

en general al pequeño formato y De Conciliis comienza a dedicarse a sus paisajes líricos. Los temas han cambiado. El contexto social y político ha cambiado, las vidas de estos autores también han cambiado. Una etapa ha llegado a su fin, pero el legado que han dejado los murales y las actividades del Centro Fiano constituyen una pieza importante de la historia del arte italiano que, por desgracia, está infravalorada.

2.2.3.2 *El Mural de la Paz*

La primera obra del dúo De Conciliis-Falciano es la gran pintura titulada *Bomba atómica y convivencia pacífica*, pintada en el ábside de la iglesia de San Francesco de Avellino en 1965. El encargo viene de Don Ferdinando Renzulli, párroco de la nueva iglesia construida según un diseño de Mario Della Sala en el barrio *Ferrovía*, uno de los barrios más pobres de la región de Campania de la ciudad, y consagrada el 2 de agosto de 1964. La realización de este mural marca el inicio de una nueva temporada de pintura pública moderna en Italia. Lejos de la producción mural de los años treinta y de los ejemplos de la posguerra, la obra «supera la práctica celebratoria de la mera propaganda política y religiosa, y tiende a establecer o provocar un diálogo directo con el público, mediante la representación de hechos que afectan a los sentimientos, al destino y a la historia de todos».⁸⁸¹ Aquí, de hecho, comienzan a proponerse temas vinculados a la contemporaneidad con un mayor grado de complejidad y con un lenguaje innovador, inusual para un lugar sagrado.

Como ya hemos establecido, De Conciliis ya había trabajado en la pared de un edificio sagrado, la Iglesia de la Trinidad de Avellino en 1960, pintando una *Crucifixión* de 12 metros cuadrados, que fue destruida poco después de su finalización por orden de las autoridades religiosas.⁸⁸² La cancelación de la obra había despertado la desaprobación de algunos jóvenes católicos que ya expresaran su apoyo al pintor. Cuatro años más tarde, tras varios encuentros con los jóvenes partidarios, el párroco de la iglesia de San Francesco y el arquitecto Della Sala, De Conciliis recibe el encargo de pintar la gran superficie cóncava del ábside de San Francesco. El joven De Conciliis, que entonces tiene 24 años, acompañado por Rocco Falciano, que tiene 32, diseñan y ejecutan juntos el mural. Se trata de una pintura mural al temple de unos 125 metros cuadrados (6,30 m de alto por 22 m de largo) situada detrás del altar. El tema de la obra es la fraternidad entre los hombres, necesaria para desterrar la pesadilla de la guerra, la explotación, la miseria y la opresión. La comisión tiene previsto representar la vida de San Francisco, a quien está dedicada la Iglesia, la paz mundial, el diálogo entre las fuerzas seculares y los católicos, interpretando el mensaje ecuménico de paz y fraternidad promovido por el Papa Juan XXIII durante el recién concluido Concilio Vaticano II, y confirmado por la encíclica *Pacem in Terris* con su fuerte llamamiento a la paz y al diálogo entre los pueblos. El clima de distensión, promovido por el Consejo, también se ve favorecido por los resultados del XX Congreso del Partido Comunista Soviético y la fase de desestabilización.

La obra, llamada *El Mural de la Paz*, propone una imagen inédita. Sgarbi escribe: «Por primera vez, las imágenes de los campesinos en las ocupaciones de las tierras del sur, superpuestas a los personajes del *Cuarto Estado*⁸⁸³, se presentan en el ábside de una iglesia

⁸⁸¹ Falciano, M. (2008). “Il murale della pace - Bomba atomica y la coesistenza pacifica”, en Maurizio Marini, Marco Falciano, *Il Murale della pace. Iglesia de San Francisco de Asís, Avellino*. De Angelis Editore, Avellino., p. 15-18.

⁸⁸² Aldo Vella, “Storia di una Crocifissione”, *Irpinia Nuova*, 17 de marzo de 1963.

⁸⁸³ La referencia es el cuadro de Pellizza da Volpedo de 1901 (Milán, Museo del Novecento).

junto a episodios de la guerra de Vietnam, los campos de exterminio nazis, los gulag, la lucha por la liberación y la bomba atómica».⁸⁸⁴ Precisamente por su novedad, la pintura despertó el interés de los medios de comunicación, tanto en Italia como en el extranjero, que, en diferentes tonos, según su orientación política y cultural, hablaron de la obra, contribuyendo a encender un amplio y controvertido debate cultural sobre la renovación iconográfica del arte sacro, incluso en la comunidad de la Iglesia postconciliar. Además, es una oportunidad para estimular el debate sobre las cuestiones del compromiso del artista y su lugar en la sociedad. Paolo Ricci escribe: «Con la pintura de Avellino, los dos artistas lograron captar los fermentos más vivos del mundo católico, interpretando el espíritu del mensaje juanino y la aspiración a la paz y la libertad de todos los pueblos. Este concepto se expresó con sencillez para que lo entendiera el público al que iba dirigido». Pero los artistas van más allá, proponiendo un proyecto cultural, compartido por muchos, pero poco escuchado, que vería en el encuentro entre el cristianismo y el marxismo la posibilidad de iniciar un nuevo camino en la vida del hombre, dando un nuevo rumbo a la historia.⁸⁸⁵

Los estudios, el diseño y las pruebas técnicas se llevan a cabo en el estudio del escultor Mazzacurati en Roma, que, como hemos visto, frecuenta De Conciliis y Falciano. La voluntad de alejarse de la investigación individual y trabajar para un público amplio que pudiera no sólo entender la obra, sino sentirse parte de su concepción, pasa tanto por la cooperación de los dos artistas, como por la elección compartida de los estudios y proyectos en los que participan Don Renzulli y algunos de sus fieles. Rocco Falciano escribe: «Habría sido una nueva forma de trabajar que desafiaba el papel tradicional del creador único y, por tanto, aún debía experimentarse en la práctica laboral. Fue una elección ética, no exenta de riesgos».

En su novela autobiográfica, Falciano narra:

La larga elaboración de los dibujos y caricaturas preparatorias en el estudio de Mazzacurati nos ayudó a aclarar muchos problemas con la valiosa aportación de su experiencia. Hemos trabajado durante muchos meses, casi un año, teniendo en cuenta también las indicaciones y sugerencias que nos llegaban del párroco y de algunos de sus colaboradores más cercanos. Cuando llegamos al borrador final del proyecto, realizamos algunas viñetas preparatorias a tamaño real para comprobar in situ la visibilidad de las imágenes a gran distancia.⁸⁸⁶

La obra se ejecutó in situ de mayo a octubre de 1965⁸⁸⁷ con el uso de caricaturas de tamaño natural y proyecciones en la pared, siguiendo el ejemplo de Siqueiros.

La larga secuencia narrativa muestra una multiplicidad de escenas que ilustran el drama de la guerra y la violencia del hombre sobre el hombre representada a través de aviones militares, bombardeos, fusilamientos, ahorcamientos, fosas comunes, escombros, ejércitos sin rostro dirigidos por un general nazi. En el centro, como ejemplo máximo de devastación y

⁸⁸⁴ Vittorio Sgarbi, “El mural de la paz. Prima della Natura: storia e vita civile di Ettore De Conciliis”, en *Ettore De Conciliis, Il murale della pace*, Milán: Skira, 2015, p. 13.

⁸⁸⁵ Cf. Picone, G. “Prefazione”, en Maurizio Marini, Marco Falciano, *Il Murale della pace. Iglesia de San Francisco de Asís, Avellino*, op. cit.

⁸⁸⁶ Falciano, R. *El tren de la plata. Memoriale 1950-1990. L'Italia dei pittori e dei poeti*, Avagliano Editore, 2007, p. 100.

⁸⁸⁷ *Los murales del Centro de Arte Público Popular*, Lericci, Cosenza, 1976, p.153-155.

aniquilación del sentido de la humanidad, está la deflagración de una bomba atómica que sólo deja a su alrededor destrucción y soledad. Un lobo aúlla a la luna junto a un árbol seco. En esta parte del muro, la cruda realidad de la violencia y la opresión toma forma no sólo a través de escenas anónimas y colectivas, sino también a través de individuos, cuyas expresiones y posturas se convierten en testigos de la historia: vemos un rostro con rasgos vietnamitas, una pareja de niños latinoamericanos, una anciana sentada, un grupo de jóvenes entre los escombros protegiéndose de las bombas, una mujer descalza y embarazada con dos niños desnudos a su lado. El mural, sin embargo, está también sembrado de símbolos de esperanza encarnados por protagonistas de la Iglesia como el Papa Pío XII, en el gesto de abrir los brazos para proteger a los ciudadanos de Roma de los bombardeos de los aviones angloamericanos en julio de 1943, un sacerdote sudamericano agarrado a una cruz en sus manos y, sobre todo, la figura de San Francisco que destaca a la izquierda. Alrededor del santo de Asís, de mayor tamaño que las demás figuras y vestido con un hábito de tela real que realza su presencia, hay una especie de manifestación en la que participa una multitud de personas con pancartas y estandartes que evocan las luchas por la justicia social, la paz y la libertad.

Trabajadores y campesinos del Sur, obreros, hombres y mujeres de América Latina oprimidos por el colonialismo y la explotación, son retratados junto a algunos de los protagonistas de la historia cultural, política y religiosa del siglo XX, desde el Papa Juan XXIII a Fidel Castro, desde J. Fitzgerald Kennedy a Mao Tse Tung, desde Alcide De Gasperi a Palmiro Togliatti, Pierpaolo Pasolini, Renato Guttuso, Pablo Picasso. Diferentes nacionalidades, afiliaciones, roles sociales e ideas políticas, pero todos se consideran promotores de la paz. Toda la parte izquierda de la pintura habla de la posibilidad del encuentro entre los hombres como antídoto contra el sufrimiento y la injusticia, encarnando el mensaje del Concilio. Según Maurizio Marini, «el protagonista de la narración es el pueblo que, oprimido y amenazado por la violencia de la guerra, el hambre y la explotación, se salva en fraternidad, siguiendo las huellas de San Francisco. El pueblo de De Conciliis también está formado por políticos, intelectuales, artistas».⁸⁸⁸

El estilo del mural (mejor presentado en la ficha de análisis, cf. 3.2.2) muestra las referencias y los modelos de los que se han nutrido De Conciliis y Falciano: el realismo de posguerra, la pintura de Guttuso, Picasso, Carlo Levi y los muralistas mexicanos, pero reelaborados a través de un lenguaje personal que busca la legibilidad. Las escenas se presentan en una secuencia continua, apareciendo una al lado de la otra o una encima de la otra, llenando todo el espacio de la pared. Los cambios bruscos de tamaño, que no respetan la gradualidad de la perspectiva, ponen de relieve los momentos destacados de la narración que se convierten en epifanías de sentido. Los colores apagados, casi macilentos, recuerdan al gran manifiesto antibélico de Picasso, *el Guernica*⁸⁸⁹, y vuelven a proponer las atmósferas de los reportajes fotográficos y cinematográficos que en aquellos años difundían imágenes de los acontecimientos de la historia contemporánea de forma directa y accesible.⁸⁹⁰

⁸⁸⁸ Marini, M. y Falciano, M. (eds.), *El mural de la paz. Iglesia de San Francisco de Asís*, Avellino, Avellino: De Angelis Editore, 2008.

⁸⁸⁹ Cf. Sgarbi, V. (2015). “El mural de la paz. Prima della Natura: storia e vita civile di Ettore De Conciliis”, en *Ettore De Conciliis, Il murale della pace*, Milán: Skira.

⁸⁹⁰ Cf. Marini, M. “Un Santo, un “cántico” e le sue “creature”, sempre: San Francesco ne “Il murale della pace””, en M. Marini, M. Falciano. *El Mural de la Paz. Iglesia de San Francisco de Asís*, op. cit., p. 14.

Para confirmarlo, podemos leer las palabras de Falciano: «Íbamos a llevar la historia de nuestros años a la iglesia a través de las imágenes difundidas por los medios de comunicación, desde las revistas hasta el cine y la televisión como elementos mediadores. La visión debía ser simultánea, los tiempos convergentes, superpuestos, como una ola ininterrumpida, según una perspectiva psicológica que se valía de la contaminación de la pintura con las técnicas del montaje cinematográfico».⁸⁹¹

Los artistas se enfrentan a un importante reto, tanto de orden formal, dadas las dimensiones del muro, como de orden ético porque, como dice Mazzacurati en su discurso de inauguración, «se trataba de una obra destinada a los fieles que debía tener en cuenta las necesidades del culto y ser inmediatamente clara para la gente de un barrio, pero al mismo tiempo no caer en las formas ilustrativas y genéricas de las imágenes religiosas convencionales».⁸⁹² Al mismo tiempo, es el deseo de los artistas hacerse portadores de las experiencias estéticas más actuales y adaptarlas «a las necesidades de un diálogo, interrumpido durante algún tiempo, entre el arte y el pueblo».⁸⁹³

La obra se inaugura el 23 de octubre de 1965, tras unos dos años de trabajo o de planificación y ejecución. El discurso inaugural, ante unas 2000 personas, es obra del escultor Marino Mazzacurati. Junto al artista, intervienen en apoyo de la obra los escritores Luigi Incoronato y Domenico Rea, el crítico de arte Paolo Ricci, el periodista Giovanni Russo⁸⁹⁴ y monseñor Gioacchino Pedicini, obispo de Avellino, que interpretan de forma equilibrada el significado del mural.

La inmediata inauguración, cuando el mural aún no está terminado, está motivada por la urgencia de presentarlo al público en un intento de frenar la polémica que empieza a crecer en los círculos conservadores. Las elecciones iconográficas, la presencia de personajes alejados de la Iglesia católica, la interpretación innovadora del tema y la ruptura con los esquemas iconográficos tradicionales, encienden un violento debate que se hace eco en los periódicos de Italia y del extranjero. Por un lado, provoca el resentimiento de la parte más tradicionalista del mundo católico, hostil al empuje de las nuevas ideas que animaban a la Iglesia postconciliar; por otro, el apoyo de intelectuales y artistas que creían en la posibilidad de un encuentro entre la Iglesia y el movimiento internacional contra la guerra y la explotación, vinculado a la cultura de izquierdas.⁸⁹⁵

El mural se menciona en la prensa italiana de derechas y de izquierdas, pero también escriben sobre él el *Times de Londres* y el *Granma* de Cuba, que le dedican un número especial, así como varios periódicos de Estados Unidos, la Unión Soviética y América Latina. Se realizan varios reportajes, uno de la televisión italiana y otro de la estadounidense ABC, y se produce un documental de Ennio Lorenzini.

⁸⁹¹ Falciano, R., *El tren de la plata. Memoriale 1950-1990. L'Italia dei pittori e dei poeti*, op. cit., p. 100.

⁸⁹² Mazzacurati, M. “Discurso all'inaugurazione del murale di Avellino”, octubre de 1965, en *I murali del Centro di Arte Pubblica Popolare*, op. cit.

⁸⁹³ Ibid.

⁸⁹⁴ Russo, G. “¿Hay o no hay Togliatti, La Pira, Fidel Castro en el fresco religioso? Tutti a testa in la chiesa di Avellino”, *Corriere della sera*, 28 de octubre de 1965.

⁸⁹⁵ Para reconstruir la polémica en la prensa italiana, véase la reseña de prensa en la Ficha de análisis y el texto de Gerardo Pescatore: <http://www.avellinesi.it/muralepace.pdf>

El debate es frenado por el apoyo de algunos párrocos y de monseñor Pasquale Venezia, obispo de Ariano Irpino, la aprobación del presidente de la Comisión Pontificia para el Arte Sacro, monseñor Giovanni Fallani, así como del propio papa Pablo VI, que envía una carta con una bendición apostólica a los pintores a través de la Secretaría de Estado del Vaticano, y recibe a De Conciliis en una audiencia privada, precisamente por la polémica suscitada en torno a la obra.

El éxito de la primera experiencia conjunta, a pesar de las dificultades y las controversias, lleva a los dos artistas a continuar su asociación y a realizar varias obras públicas de carácter social en los años siguientes, fuera de las estructuras del mercado: «la pintura se había convertido para nosotros en un gesto extremo», escribe Falciano, «una opción de vida que nos permitía intervenir directamente en el entorno social».⁸⁹⁶

Durante el terremoto de 1980, la pintura sufre daños, agravados por su mal estado y la humedad de las paredes de la iglesia. En los años noventa, gracias a la insistencia del párroco Don Luigi Di Blasi, es objeto de un proyecto de restauración gestionado por el Vaticano y financiado por el ayuntamiento, la Provincia y gracias a la contribución de la comunidad de la Iglesia de San Francisco de Asís. Se recurre a expertos de los Museos Vaticanos, en particular a Gianluigi Colalucci, uno de los restauradores de la Capilla Sixtina, que propone un proyecto de restauración encargado a la empresa Decores de Roma, dirigida por el Dr. Nazzareno Gabrielli, jefe de los gabinetes de investigación científica de los Museos Vaticanos, en el que participa el propio De Conciliis. La restauración se completa en 1995.



Fig. 133 Mario Della Sala, Chiesa di San Francesco d'Assisi, Avellino, 2 de agosto de 1964. Fotografía de la autora.

⁸⁹⁶ Falciano, R. (2007). *El tren de la plata. Memoriale 1950-1990. L'Italia dei pittori e dei poeti*, Avagliano Editore, 2007, p. 108.



Fig. 134 Abside de la Chiesa di San Francesco ad Avellino. Fotografia de la autora.



Fig. 135 Ettore De Conciliis e Rocco Falciano, *Murale della pace. Bomba atomica e coesistenza pacifica*, murale, Chiesa di San Francesco ad Avellino, 1965. Fotografia de la autora.



Fig. 136, 137 Ettore De Conciliis e Rocco Falciano, *Murale della pace. Bomba atomica e coesistenza pacifica*, murale, Chiesa di San Francesco ad Avellino, 1965. Detalles. Fotografias de la autora.





Fig. 138, 139 Ettore De Conciliis e Rocco Falciano, *Murale della pace. Bomba atomica e coesistenza pacifica*, murale, Chiesa di San Francesco ad Avellino, 1965. Detalles. Fotografías de la autora.

2.2.3.3 Efectos del capitalismo y frente de la paz: intervención en una escuela de la Emilia “roja”.

Habéis llevado a estas paredes, que los ojos de los chicos verán todos los días, los hechos y las ideas, los acontecimientos y los temas: la guerra y el odio a la misma, la clase propietaria y sus convenciones, sus falsos mitos, sus ídolos, sus medallas, su oro y la sátira implícita de su realidad. Y, como necesaria contraparte, habéis llevado la felicidad humana de las libertades y la paz, con la alegría de sus banderas y los rostros llenos de historia de sus héroes. (Carlo Levi, 1969).

Entre los años 1967 y 1969, De Conciliis y Falciano están empeñados en la realización del mural llamado *Efectos del capitalismo y frente de la paz* en la escuela secundaria estatal de Caldelbosco Sopra, en la provincia de Reggio Emilia. El contexto es el de un pequeño pueblo de Emilia Romagna, región con una fuerte tradición de compromiso político y participación social donde, en los años sesenta y setenta, el Partido Comunista Italiano obtiene en promedio el 65% de los votos. La ocasión es la construcción del edificio escolar realizada por la Administración municipal, la cual destina recursos a la decoración del atrio. El alcalde Giuseppe Carretti, quien había sido partisano durante la guerra, justifica la intervención de la manera siguiente: “Con el mismo monto de un millón que gastamos, se habrían podido comprar unos equipamientos adicionales para la escuela; sin embargo, para nosotros también esta pintura es un equipamiento [...] y sirve para enriquecer el cerebro y los sentimientos de las

personas de mañana, de una forma más bonita con respecto al pasado: abierta, más libre, sin dogmas, sin prejuicios, sin cerrazones” (1969).

El encuentro entre los administradores y los artistas se produce en ocasión de la inauguración del *Monumento a la Resistencia* (imagen 1), una escultura conmemorativa realizada por el artista Marino Mazzacurati –en colaboración con su propio hijo Pietro y los artistas Ettore De Conciliis y Rocco Falciano– auspiciada e inaugurada por el propio alcalde Giuseppe Carretti el 26 de septiembre de 1965, y puesta en el centro de la Plaza de la Libertad, justo en frente del ayuntamiento de Cadelbosco. El monumento, que celebra la participación a la lucha partisana de la población local⁸⁹⁷, está conformado por una estructura de cemento y un relieve de bronce. Además, en sus partes posterior y laterales presenta un entramado de barras de hierro dobladas y retorcidas que sugiere la imagen de un alambre de púas, creando una sensación de constricción y sufrimiento. Por otra parte, también se podría asociar esta imagen a las barras quebradas de una cárcel, sugiriendo así una metáfora de la Liberación. De una manera diferente, las mismas barras serán retomadas en la intervención plástica realizada para completar el mural de la escuela de Cadelbosco.



⁸⁹⁷ Entre los años 1941 y 1945, la población de Cadelbosco participa activamente a la Resistencia, con no menos de 232 hombres y 27 mujeres. Además, las mujeres de este pueblo promueven la “Reunión Sediciosa”, una gran manifestación de revuelta en contra del fascismo que en el mes de octubre de 1941 reunió frente al ayuntamiento más de 1000 mujeres. Véase Carretti, G. *I giorni della grande prova*, Edizioni Tecnostampa, Reggio Emilia, 1974.



Fig. 140, 141, 142 Marino Mazzacurati y sus colaboradores, *Monumento a la Resistencia*, Cadelbosco Sopra, 1965. Fotografía de la autora.

Durante la inauguración del monumento, los artistas muestran las imágenes del mural de Avellino recién terminado, impulsando la administración local a encargarse, dos años después, del mural para el atrio de la nueva Escuela Secundaria. De Conciliis y Falciano aceptan el encargo cobrando únicamente los gastos enfrentados para su realización.

Como ya hemos señalado, no es la primera vez que De Conciliis interviene al interior de una escuela: de hecho, entre 1966 y 1968 había realizado, junto con Francesco Ruberti y con la colaboración de Giuseppe Loforense, una obra dedicada al tema del trabajo al interior del Instituto “Isabella d’Este” de Mantua, que consistía en siete paneles que representaban el tema elegido de diversas maneras. Sin embargo, en el caso de Cadelbosco la intervención es más compleja y monumental. Es una pintura sobre muro de 50 metros cuadrados, a base de temple y piroxilina que se desarrolla sobre dos paredes perpendiculares entre sí, y separadas por una apertura. La pintura es complementada por elementos en hierro que crean una estructura geométrica y, como se decía, recuerdan algunos detalles del monumento de Mazzacurati, mientras que dos placas metálicas dilatan como espejos las imágenes pintadas y las prolongan hacia el piso y el techo. De esta manera, se viene creando un vínculo entre el espacio bidimensional de la imagen pintada y el espacio del ambiente arquitectónico.



Fig. 143 Ettore De Conciliis y Rocco Falciano, *Efectos del capitalismo y frente de la paz*, 1967- 1968, temple y piroxilina sobre muro, 50 m² . Atrio de la escuela secundaria estatal de Caldelbosco Sopra (Reggio Emilia). Fotografía de la autora.





Fig 144, 145, 146 Ettore De Conciliis y Rocco Falciano, *Efectos del capitalismo y frente de la paz*, 1967- 1968, detalles de las intervenciones plásticas/escultóricas en el espacio y de las placas metálicas. Fotografía de la autora.

La intervención plástica, aun con sus diferencias, podría haber sido sugerida en cuanto a la idea general por la obra de Siqueiros *Muerte al invasor*, realizada en Chillán, Chile, en el año 1942 (imagen 8). En ella, Siqueiros interviene al interior de la biblioteca “Pedro Aguirre Cerda” de la escuela *México* en donde, para resolver los problemas debidos a un espacio no adecuado a su proyecto pictórico, utiliza sostenes metálicos semi elípticos de los que cuelgan paneles de masonite y celotex. Esto le permite ampliar el espacio y dar la ilusión de un plano continuo y homogéneo que, una vez pintado, contribuye a crear la impresión de una superficie cóncava, casi una bóveda que domina la estructura de la sala.

La reproducción de la obra es publicada en Italia ya desde 1948, en un artículo de Corrado Maltese en la revista *Emporium*, por lo cual es posible que los artistas la conocieran; es plausible que estuvieran enterados de la publicación *Cómo se pinta un mural* (1951), en la que Siqueiros explica sus métodos para modificar las superficies a pintar, posteriormente traducida y publicada en Italia en 1976. El texto, impreso por primera vez en México en 1951, ilustra como una especie de manual los pasos que el artista debe realizar para llevar a cabo un mural, de acuerdo con la concepción de Siqueiros. Hablando de Chillán, el artista insiste aquí en la novedad de sus formas pictóricas “móviles”, en comparación con la estaticidad de las demás realizaciones, y confirma haber sido capaz, a través de “la manera activa de composición [...] y la superposición que pudiéramos llamar fílmica de las figuras humanas en acción”, de lograr “un progreso en cuanto a la claridad del lenguaje político en la pintura” (Siqueiros, 1951, p. 130).

Como señala Claudia Borri (2010), fue el mismo Siqueiros, en un artículo publicado en el mes de julio de 1942 en Santiago de Chile, en la revista *Forma*, quien destacó la novedad del planteamiento técnico de su trabajo, tanto con respecto a la tradición, como a los muralistas de su país e incluso a sus propias obras anteriores: “La obra está concebida como la pintura

del total espacio arquitectural y no como la organización de varios paños aislados, esto es, de manera diferente a la que usaron todos los pintores del Renacimiento y siguen usando mis colegas en México” (Tibol, 1974, p. 45).



Fig. 147 D.A. Siqueiros, *Muerte al Invasor*, 249 metros cuadrados, Escuela “México”, Chillán, 1940 y 1942.
Fuente: <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-historicos/murales-escuela-mexico>

El tema elegido es el de la lucha de la humanidad por la paz, la justicia social y la igualdad, contra la violencia de la guerra y las consecuencias negativas del triunfo de la sociedad capitalista, que propone valores vacíos y falsos mitos. La voluntad inicial es la de unir los temas de la Resistencia y la lucha antifascista, muy vigentes en ese territorio, a la actualidad política y social⁸⁹⁸. De hecho, la primera pared es dedicada a la descripción de los horrores de la guerra y la violencia, pero también a las contradicciones de la sociedad de consumo (imagen 12); la segunda, en cambio, muestra una gran multitud que se manifiesta en defensa de sus derechos.⁸⁹⁹

Entre la multitud se distinguen la figura del Papa y el secretario del PCI, los rostros de hombres políticos, activistas antifascistas, mártires de la Resistencia, misioneros, artistas, filósofos, predicadores y científicos, todos protagonistas de las luchas de ayer y hoy. Los artistas eligen evitar la rigidez ideológica, y ponen juntas varias “banderas”: “Estos murales eran capaces de hablarle tanto a los católicos como a los comunistas, a los revolucionarios y a los socialdemócratas, porque no eran proyecciones ideológicas [...], sino más bien emociones directas de la realidad empírica de la historia” (De Grada, 1969).

⁸⁹⁸ Paolo Ricci, en su texto publicado en 1976 dentro del libro sobre los murales del *Centro de arte público popular*, escribe acerca del tema de la obra: “¿Vietnam? ¿Congo? ¿España? ¿La Grecia de los coroneles? ¿Las repúblicas de América Latina, dominadas por el imperialismo norteamericano? Las referencias son múltiples, y todas referidas a acontecimientos contemporáneos: la edad de los vuelos al espacio, pero también del hambre, que mata a millones de niños cada hora, en India o Biafra; la edad de los trasplantes cardíacos y de la loca esperanza de alargar la vida humana, y a la vez de las sangrientas represiones de los movimientos obreros y estudiantiles que han sacudido la vieja y decrepita Europa, abriendo grietas en instituciones y sistemas de poder que parecían inamovibles y sagrados.” (Ricci, 1976, p. 29)

⁸⁹⁹ Dario Micacchi escribe en el diario “L’Unità” del 21/6/1969 acerca de esta pintura: “La primera imagen representa sintéticamente, bajo forma de masacre, la expansión imperialista a través de la guerra de conquista, la represión racial, la amenaza atómica, la sociedad de consumo. La segunda imagen representa el movimiento unitario de los pueblos para la paz, visto como una ola imparable que viene para repoblar la tierra reducida a un desierto capitalismo y los estilos de vida burgueses”.



Fig. 148 Ettore De Concillii y Rocco Falciano, *Efectos del capitalismo y frente de la paz*, 1967- 1968, muro izquierdo. Fotografía de la autora.



Fig. 149 Ettore De Concillii y Rocco Falciano, *Efectos del capitalismo y frente de la paz*, 1967- 1968, muro frente a la entrada. Fotografía de la autora.

Así como las elecciones de los contenidos pretenden involucrar a la mayor cantidad de gente posible, de la misma manera la narración es construida con el propósito de garantizar la máxima legibilidad. El tema es abordado a través de un lenguaje claro, sencillo y directo. El tono, a veces dramático y otras irónico, apunta a involucrar emotivamente al observador, quien es estimulado a reflexionar y participar, uniéndose idealmente a la marcha “de los justos” por un mundo mejor.

Efectivamente, si bien son evidentes las referencias a la historia del arte italiano, desde el Renacimiento hasta los resultados más recientes de la pintura realista, con una mirada al muralismo mexicano (cfr. Ficha de la obra, Cap. 3), los elementos estilísticos son combinados de manera tal que la obra resulta accesible. Podemos así hablar de una pintura pública y

popular, que no cede a tentaciones masificadoras o *kitsch* (Greenberg, 1939), sino que mantiene un lenguaje alto sin llegar a ser elitista. Además, se trata de una pintura colectiva que se aleja de la práctica romántica del artista creador, premiando el trabajo común: De Conciliis y Falciano trabajan de manera conjunta, comparten sus propuestas, dialogan. Ninguno emerge o guía al otro: se crea, se discute, se critica, se trabaja juntos.

Vuestra más reciente realización, los murales de Cadelbosco Sopra, es importante y meritoria: no solo como obra de arte en sí, con sus valores formales, lingüísticos y expresivos, sino como aportación positiva a algunos problemas fundamentales de nuestro tiempo, que se refieren a la relación entre el arte y varios momentos de la vida civil y de la sociedad, sus posibilidades de relación real y directa con el pueblo y su existencia histórica, con sus contenidos esenciales que mueven nuestro siglo, con la destinación y función pública que, a su vez, modifica radicalmente sus valores expresivos. (Levi, 1976, p. 21)

La idea de colocar la obra en el interior de una escuela es poderosa e innovadora⁹⁰⁰. De esta manera, emerge la vocación didáctica, aunque no didascálica, de estas pinturas, dirigidas principalmente a los jóvenes, quienes pasarían diariamente por el atrio del Instituto, así como a sus familias, a los profesores y a la sociedad civil. Son años de reflexiones importantes acerca de la misión de la escuela, los años de *Lettera ad una professoressa* de Don Milani⁹⁰¹ y de los *Decreti delegati*⁹⁰², los años en los que nace una nueva idea de escuela participativa y democrática, dejando de ser un lugar de aprendizaje acrítico, homologación e integración en una sociedad autoritaria y masificadora. La obra responde a estas inquietudes y “pretende construir, dentro de las posibilidades de la pintura, un impulso a la participación civil incluso en el lugar institucional destinado a la educación, con la convicción de que la pintura mural puede contribuir al debate acerca de los problemas de nuestro tiempo” (Falciano citado por De Grada, 1976: 26).

Tras dos meses de diseño y cinco de ejecución in situ, entre marzo y agosto de 1968, la obra es inaugurada en el mes de marzo de 1969 con un debate al que participan cerca de mil personas, con intervenciones de Carlo Levi, Ernesto Treccani, Raffaele de Grada, Corrado Corghi, entre otros. El 31 de marzo, el cardenal Giacomo Lercaro visita de forma privada los murales⁹⁰³, acogido por la administración comunista y representantes de partidos y

⁹⁰⁰ Así se expresa el alcalde de Cadelscosco en ocasión de la inauguración de la pintura: “El amplio y moderno mural que da muestra de sí en dos paredes enteras del atrio de la Escuela Secundaria es quizá el primero de este tipo en llegar a una escuela de la República italiana. La Administración municipal fue quien lo quiso [...]. Un mural en una escuela es indudablemente un hecho novedoso para la escuela misma y para el arte contemporáneo, y precisamente porque creemos en lo nuevo y en la necesidad de un cambio, hemos batallado para poder contar con una obra que dará mucho que hablar” (Carretti, 1969).

⁹⁰¹ En el mes de mayo de 1967 es publicado por la pequeña editorial florentina LEF un libro cuyo título es *Lettera a una professoressa* (Carta a una profesora, N. del T.), escrito por Don Lorenzo Milani y los alumnos de la escuela de Barbiana, el cual se convirtió en una suerte de manifiesto para todo el movimiento estudiantil que luchaba por una escuela libre, accesible a todas y todos, y democrática.

⁹⁰² Recolección de seis actos normativos promulgados en Italia entre los meses de julio de 1973 y mayo de 1974, creados con la intención de dar cumplimiento a los principios constitucionales concernientes a la escuela estatal. En particular, se refieren a la participación, el papel del docente y la innovación didáctica.

⁹⁰³ “Un messaggio di pace affrescato sui muri”, *L'Unità- Reggio Emilia*, 2 aprile 1969, p.6.

movimientos, apreciando el mensaje de paz del que son portadoras “todas las personas preocupadas por los destinos de la humanidad”⁹⁰⁴, y dando su aprobación a la intervención pictórica, la cual acaba siendo legitimada también por un representante del clero. En el mes de mayo del mismo año, con la ocasión de un ulterior momento de inauguración⁹⁰⁵, se publica un libro bajo la coordinación de la administración municipal de Cadelbosco di Sopra, y con aportaciones de Carretti, Levi, De Grada, Corghi, Sergio Masini, Paolo Ricci, De Conciliis y el Cardinale Giacomo Lercaro. Algunos artículos reaparecerán sucesivamente en el volumen *I murali del Centro di arte pubblica popolare* (“Los murales del Centro de arte público popular”, N.d.T.), publicado por Lerici en 1967. Lamentablemente, más allá de los dos textos citados y unos cuantos artículos en la prensa de la época⁹⁰⁶, la bibliografía sobre este mural es muy escasa. Sin embargo, ha sido posible observar los murales, afortunadamente en buen estado de conservación, en el atrio del actual Instituto Comprensivo di Cadelbosco, pudiendo así realizar un trabajo de lectura e interpretación directo. Por otra parte, hablando con el artista Ettore De Conciliis, los herederos de Rocco Falciano, su hijo Marco y su esposa Marcella Colucci, así como con la directora del Instituto, Lic. Lucia Gargiulo, se ha logrado reunir la información mínima necesaria para reconstruir, dentro de lo posible, la historia de esta producción.

2.2.3.4 Ocupación de tierras y lucha por el desarrollo: el mural público popular de Fiano Romano

Entre 1970 y 1972, De Conciliis y Falciano, con la colaboración de Nancy Mc Adams, Gemma Fiorentini, Giuseppe Loforese, los jóvenes pintores Pio Valeriani y Sergio Coppotelli, y la extraordinaria participación de Carlo Levi y Ernesto Treccani, pintan el mural *Occupazione delle terre e lotta per lo sviluppo* en la localidad de Fiano Romano, en la provincia de Roma. La pintura, fruto de la voluntad del pueblo y del trabajo colectivo, está dedicada a las luchas campesinas que caracterizan el territorio de Fiano, relacionadas con los movimientos de protesta por el acceso a los derechos, la superación de la explotación y la paz, que en aquellos años inflamaron varios lugares del mundo.

Como ya hemos señalado, Fiano Romano es un pueblo con vocación agrícola y obrera, que ve la participación activa de la población en las protestas por el derecho a la tierra y al trabajo, y donde el PCI se lleva cerca del 50% de los votos. La ciudad, como hemos visto, es también una de las paradas de la “Marcha del Norte al Sur por Vietnam y la Paz”, dirigida por Danilo Dolci en noviembre de 1969. Con motivo de la marcha, también se organiza un debate sobre los problemas de la paz en el mundo, en presencia de Danilo Dolci, al que asisten varios intelectuales y artistas, entre ellos Levi y Treccani. También asisten al acto De Conciliis, Falciano, Nancy Mc Adams que, junto con Enrico Muscetra y Giuseppe Alfano, había pintado el mural de Trappeto inaugurado el 27 de julio de 1969 y que, como sabemos, en 1971 abriría el Centro de Arte Público Popular de Fiano con el apoyo de la administración.

⁹⁰⁴ “Il Cardinale Lercaro a Cadelbosco Sopra, ospite dell’amministrazione comunale”, *L’Unità*, 1 aprile 1969.

⁹⁰⁵ “Affreschi per la pace a Cadelbosco”, *Paese sera*, 10 maggio 1969 (?); “Un murale sul “dialogo” con Papa e Guevara”, *Paese sera*, 10 maggio 1969.

⁹⁰⁶ Véase la ficha de la obra, Cap. 3.

Según algunos testimonios, es precisamente con motivo de la pausa de la marcha por la paz cuando algunos ciudadanos expresan el deseo de crear un mural en la plaza del pueblo.⁹⁰⁷ Tras algunos debates con la población perteneciente a las organizaciones políticas democráticas y reuniones en la Casa del Popolo para definir el contenido del mural⁹⁰⁸, se elabora un proyecto por parte de De Conciliis con la colaboración de Falciano, que es presentado y discutido en una reunión del ayuntamiento de Fiano gracias al apoyo del alcalde Stefano Paladini, algunos administradores y Giulio Ferilli, secretario del PCI local. Se decide colocar el mural en la plaza central de la ciudad para dar la máxima visibilidad a la obra, exponerla a la opinión popular y aprovecharla para reflexionar sobre la historia de las luchas en la zona de Fiano, que son similares a las de otros lugares del mundo. Se puede hablar, por tanto, de mecenazgo popular y de apoyo de las instituciones, en este caso de la administración municipal, que adquiere un papel fundamental al apoyar la iniciativa artística, permitir la realización del mural en un espacio público y financiarlo, aunque sólo sea para dietas.

Sin embargo, el asunto de los murales no se desarrolla con normalidad. A raíz de una serie de denuncias anónimas y de una carta enviada al prefecto de Roma, Giovanni Ravalli, el 31 de mayo de 1972, y dirigida al Fiscal del Tribunal de Roma —en la que se denigra el mural y se denuncia el supuesto comportamiento ilegal de las instituciones locales—, la magistratura se incauta de los actos de la resolución del Ayuntamiento sobre el mural ya aprobados por la Comisión Regional de Control. Así se inicia una investigación llevada a cabo por una comisión del Ministerio del Interior que, sin embargo, no halla elementos para proceder.

Mientras tanto, las obras del mural, iniciadas en junio de 1971, continuaron, aunque a un ritmo lento (de hecho, se prolongarían durante casi dos años), gracias a la solidaridad del pueblo, que se manifiesta también en la colaboración activa de muchos ciudadanos. En particular, los paneles de hormigón armado en relieve, sobre los que se aplicaría posteriormente el material pictórico, son realizados, bajo la coordinación de Falciano, por una serie de trabajadores locales que renuncian a su descanso para participar en la ejecución del mural, que en cierto modo consideraban suyo.

Personalidades destacadas de la cultura italiana e internacional también apoyan la obra. Levi y Treccani hacen una contribución concreta pintando algunas partes⁹⁰⁹ y la conocida cantante Joan Báez, que se encontraba en Italia en ese momento, visita los murales y participa en el debate en la plaza junto con colaboradores del *Instituto para el Estudio de la No Violencia de Palo Alto*, California.

La intervención artística de Fiano adquiere un carácter político, tanto porque interpreta la voluntad del pueblo como porque se realiza en continua confrontación con la población local.

⁹⁰⁷ “Occupazione delle terre e lotta per lo sviluppo, Fiano Romano, Murale nella piazza, 1970-1972, mq 50”, en *I murali del Centro di Arte Pubblica Popolare*, Lerici, Cosenza, 1977, pp. 14, 145, 165-167; Giuliano Ferilli (secretario regional) recuerda cómo se creó el mural y, en particular, los primeros contactos con el colectivo de pintores que se produjeron con motivo de la Marcha por la Paz de 1969, que se detuvo en Fiano. Cf. *I murali del Centro di Arte Pubblica Popolare*, op. cit, p. 125

⁹⁰⁸ «En Fiano, se planificó en colaboración con la población, es decir, celebrando reuniones, siguiendo sus consejos, discutiéndolo; en el mural de Fiano hay muchas figuras dentro de la gran bandera que sirve de base, hubo una gran discusión sobre si poner tal o cual figura, y por qué añadirla o excluirla. para decidir a quién incluir». Carlo Levi, “Dialogo tra Carlo Levi ed Ettore De Conciliis davanti al murale dedicato a Di Vittorio nel Centro di arte popolare di Fiano Romano, ottobre 1974”, en *I murali del Centro di Arte Pubblica Popolare*, op. cit, p. 135.

⁹⁰⁹ Carlo Levi pintó los retratos de varios meridionalistas y campesinos, así como los de Falciano y De Conciliis; y Treccani pintó una gran superficie sobre el tema de la ocupación de tierras ya tratado en su obra, en recuerdo de Melissa en Calabria.

Además, atestigua una elección precisa por parte de los artistas que creen en la posibilidad de intervenir en la sociedad con sus obras haciendo arte público y popular.

Levi escribe:

En Fiano, los pintores expresaron la convicción de que el trabajo del arte y de los artistas debía participar en el proceso de renovación social, tener una relación más estrecha con el trabajo político para crear, junto con el público marginado del circuito de la cultura y el arte, nuevas obras que fueran patrimonio de todos y expresión de sentimientos e ideas compartidas.⁹¹⁰

Como confirmación de las palabras de Levi, De Conciliis ofrece una reflexión, publicada posteriormente por Marco Falciano en 2001, bajo el título *Pintar con el pueblo*, en la que explica las razones que movieron a los artistas a realizar el mural de Fiano y otras obras públicas:

Hubo asambleas para discutir los bocetos preparatorios y finalmente llegamos a trabajar en la hermosa plaza de Fiano en contacto diario con la gente, con sus problemas, con su mundo artístico, con su cultura popular, arcaica o en proceso de cambio o por cambiar. ¿Qué es esta actividad nuestra en un pueblo de campesinos y trabajadores? ¿Sólo una forma de intentar pintar? En nuestra opinión, es sobre todo un trabajo cultural y político (como otros van a un mitin o a una acción sindical), una forma de proponer contenidos con la pintura, verificándolos directamente con la gente, para la población, para los que suelen estar excluidos del círculo de la élite del mercado del arte. Para nosotros, no se trata de una misión ni de una forma de hacer populismo, sino de la necesidad de trabajar en contacto con los directamente interesados (los futuros usuarios de nuestra obra), del compromiso moral de tomar directamente de la experiencia del proletariado un impulso no mitificado y de la convicción de que hoy, después de tantas luchas por la democracia, como pintores podemos y debemos trabajar para el pueblo y con el pueblo.⁹¹¹

El clima en el que se crea el mural de Fiano nos lo devuelve una de las conversaciones sobre el tema de la pintura pública y política que tiene lugar en el pueblo del Lacio con motivo de la creación del mural. La conversación se recoge en *I murali del Centro di Arte Pubblica Popolare (Los murales del Centro de Arte Público Popular)* y nos devuelve, más de 50 años después, las voces de quienes participaron en la iniciativa y creyeron en el valor del arte para todos.⁹¹² Además de De Conciliis y Falciano, participan en el debate algunos trabajadores como Attilio Andreoni, Oscar Tozzi y Colombo Alessandroni, el alcalde Stefano Paladini, el secretario del PCI local Giuliano Ferilli, Corrado Corghi de la Liga para las Autonomías y las Autoridades Locales y Gino Pennacchi. La conversación se centra en la historia del nacimiento y la ejecución del mural, que cuenta con la participación desde abajo y la implicación positiva de la administración, que «comprende el valor cultural de la empresa y aprueba la intervención» (Paladini), porque «ya no actúa como un órgano burocrático, [...] sino como una institución política que puede estimular a los trabajadores a conquistar determinados bienes» (Ferilli). La

⁹¹⁰ Levi, C. “Dialogo tra Carlo Levi ed Ettore De Conciliis davanti al murale dedicato a DiVittorio nel Centro di arte popolare di Fiano Romano, ottobre 1974”, en *I murali del Centro di Arte Pubblica Popolare*, op. cit, p. 142

⁹¹¹ De Consiliis, E. “Dipingere con il popolo”, en Marco Falciano, *Fiano Romano: un centro della valle del Tevere tra storia, cultura e immagini*, op. cit., s/p.

⁹¹² “Da un dibattito a Fiano Romano 1971”, en *I murali del Centro di Arte Pubblica Popolare*, op. cit, pp. 124-130.

clara intención es hacer una obra pública que dé a todos la oportunidad de disfrutar del arte, normalmente excluido a las clases trabajadoras, y de participar en su concepción y creación a través de conversaciones con personas de diversos contextos y diversas partes del mundo y a través del trabajo material.

«¿Por qué se mantienen cerradas las obras de arte? Al final, sólo sirven para dividir más al pueblo», dice Corghi, «es la verdadera lucha de clases: la que se considera superior y que tiene el poder económico, tiene también el privilegio de las obras de arte; el pueblo, “este pueblo ignorante”, no cuenta nada, se queda al margen». El colectivo de pintores, por su parte, busca proponer una nueva forma de hacer arte, «planteando la obra, desde el principio, desde el diseño de la misma, tratando de aglutinar las fuerzas, ideas y necesidades de la gente, provocando una nueva participación. El esfuerzo es hacer una pintura que no sólo sea pública, para que mucha gente pueda verla, sino popular, [...] para hacer llegar a las necesidades y a la conciencia de las capas sociales no privilegiadas, hasta ahora excluidas del disfrute del producto artístico, con el producto artístico» (De Conciliis). Todo ello siguiendo, como se dice, el modelo del muralismo mexicano, pero también de las brigadas chilenas.

Destacan también la importancia de la comunidad de intenciones por parte de los trabajadores, los gestores y el colectivo de pintores que hizo posible la realización de la obra superando muchas dificultades, aunque hay que reconocer sobre todo el sacrificio de los voluntarios y artistas que trabajaron sólo con dietas. También comentan los temas del mural: algunos habrían preferido ver representados a los hombres que hicieron Italia «y no sólo esos retratos de gente revolucionaria, desde Marx hasta el Papa Juan, pasando por los negros» (Tozzi), mientras que otros aprecian la capacidad del mural para narrar la evolución de las acciones e ideas revolucionarias, desde el pasado —están representados Mazzini, Garibaldi, Marx, etc.— hasta las de hoy (Corghi).

Además del consenso que suscita el mural, también se habla de la oposición que encuentra y de la investigación, pero se subraya sabiamente que la oposición no surge por no reconocer el valor del mural, sino por el choque ideológico: «es cierto que hay gente en contra del mural, pero no porque no reconozca su valor, sino por principios, porque sigue viendo el mundo dividido en dos bloques» (Alessandroni). También se aborda la gran cuestión de los encargos: ¿cómo puede ser sostenible que un artista haga arte público? Si el artista está fuera del mercado, ¿cómo puede vivir? La cuestión es compleja, pero se intenta proponer soluciones. Alessandroni señala que el colectivo de pintores «cobró realmente una miseria para hacer estas obras» y Ferilli subraya que «no es correcto hacer depender la realización de obras populares como ésta sólo del sacrificio de unos pocos, sino que deberíamos obtener de las autoridades superiores inversiones más sustanciales en obras culturales, públicas y populares». «En mi opinión» añade, «una posible salida, en esta situación, es que el Estado financie públicamente con dinero de la comunidad determinadas obras que ésta necesita». Pero no todos están de acuerdo. De Conciliis cree que el artista no puede salir completamente del circuito del mercado, quiere trabajar desde dentro, incluso en las estructuras que el sistema capitalista impone, pero no sólo en ellas. Pennacchini le apoya sugiriendo cómo la venta de obras «a los capitalistas ricos» podría ser una buena forma de financiar luego las obras públicas. En cambio, Corghi expresa una opinión muy clara: «En Emilia, en Cadelbosco, frente a los murales de la paz, nos enfrentamos violentamente con los artistas de mi provincia, [...] mis amigos artistas venden sus obras a los bancos, al capital [...] pero otra cosa es ser artistas revolucionarios. No eres un militante cualquiera, eres un artista militante en esta gran lucha, y como tal debes poner tu arte

al servicio de ésta. [...] El poeta, el artista fuera de la historia es un traidor... la fuerza de su arte aumentaría infinitamente si penetrara en la historia de su pueblo, y si él mismo fuera el pueblo».

Entrando en los detalles de la obra, en los que profundizaremos en la ficha de análisis (cf. 3.2.5), es importante destacar que se trata de una escultura-pintura de aproximadamente 50 metros cuadrados realizada mediante la colocación de una serie de paneles de hormigón armado sobre un muro preexistente que, al crear una superficie dinámica, permiten distribuir los núcleos temáticos de la pintura en varios niveles. Sabemos que fue D. A. Siqueiros quien propuso el uso de la escultura-pintura en obras de uso público y que, en estos mismos años, estaba terminando el Polyforum de la Ciudad de México. Cabe destacar que De Conciliis conoció directamente la obra del maestro gracias a su viaje a México en 1961 y su biografía menciona una estancia de seis meses en el taller de Cuernavaca. El estilo de la obra deriva también de ejemplos mexicanos (ver ficha), a los que se añade el recuerdo de ciertas obras del expresionismo alemán y de la Nueva Objetividad. Dario Micacchi escribe mientras observa el mural durante su ejecución:

Pictóricamente, el mural tiene en cuenta el muralismo mexicano, el arte público de Orozco y Siqueiros, pero abandona su gestualismo y barroquismo narrativo y técnico. La Ciudad del Capitalismo es una representación un tanto alemana de la Nueva Objetividad de Dix y Grosz. Los retratos de los revolucionarios guardan muchas sorpresas pictóricas y son de los más novedosos: son todavía la parte menos pintada pero ya muestran agudeza, ironía, sentimiento épico.⁹¹³

Micacchi también destaca que el mural es de menor tamaño que otros creados por De Conciliis y el colectivo de pintores que trabajaban con él, pero que parece especialmente monumental debido a la articulación plástica de la superficie pintada. El esfuerzo de los artistas es crear una imagen clara y legible que pueda ser eficaz desde el punto de vista comunicativo, permitiendo a los trabajadores de Fiano reconocer su propia historia en el mural; así como a los jóvenes, a los estudiantes, a los ciudadanos de a pie que cruzan la plaza, reflexionar sobre las contradicciones del mundo en el que viven y sobre la necesidad de unirse a las luchas para superarlas. Los núcleos temáticos que desarrolla el mural son tres: a la derecha, una gran bandera contiene los rostros de intelectuales, artistas, políticos y revolucionarios que han trabajado para mejorar las condiciones de los trabajadores y han luchado por los derechos y la paz; en el centro, arriba, hay una escena que representa la ocupación de tierras; a la izquierda, una imagen que simboliza la sociedad de consumo y sus consecuencias en la vida de las personas. En conjunto, el mural tiene un carácter histórico, pero también didáctico, y confía a los elementos simbólicos el papel de hablar a quienes, conscientes o no de la historia que hay detrás de la pintura, cruzan la plaza de Fiano y se detienen a observarla.

2.2.3.5 El Sur en movimiento: la instalación de Cerignola

La quinta obra realizada por el colectivo del Centro Fiano, la cuarta en el sur de Italia —incluyendo también las obras anteriores al nacimiento del Centro— no es un mural, sino una intervención plástico-pictórica, una especie de monumento pintado, colocado en el centro de una plaza de la ciudad de Cerignola, en Apulia, dedicado a la figura del gran sindicalista Giuseppe Di Vittorio, nacido en Cerignola, y a la condición del sur de Italia. El papel de Di Vittorio como líder del movimiento obrero en el sur y figura de referencia para los

⁹¹³ Micacchi, M. *Sin título, I murali del Centro di Arte Pubblica Popolare*, op. cit, p. 35.

pobres y explotados se desprende de las palabras de Carlo Levi, que cuenta cómo, durante su exilio (cf. 2.2.2) había frecuentado las casas de Lucania donde vio el retrato de Di Vittorio pegado a la pared, junto a la imagen de la Madonna, la Incoronata negra de Foggia, como una deidad tutelar: «aunque en una estructura casi mágica en la que las dos figuras eran vistas como divinidades, una femenina y otra masculina, que dominaban un mundo arcaico», escribe Levi, «en realidad seguía siendo una elección política, el reconocimiento de que uno de ellos era el verdadero representante del mundo campesino».⁹¹⁴

Sobre la obra, Crispolti habla de un «mural liberado de la pared» y define la obra como «una invención plástica, una pura estructura de comunicación ambiental urbana en medio de una plaza, resuelta en formas triangulares, casi banderas, de una especie de pirámide hueca volteada».⁹¹⁵ Matteo de Monte, en un artículo de *Il Messaggero*, habla de un “objeto” a medio camino entre un mural y una lona de cuentacuentos, destacando el valor didáctico y popular de la intervención artística.⁹¹⁶



Fig. 150, 151 Ettore De Conciliis, Rocco Falciano et al., *Giuseppe di Vittorio e la condizione del mezzogiorno*, Cerignola (Foggia), 1972-1974. Fuente: <https://www.casadivittorio.it/cdv/centro-di-documentazione/risorse/arte-musica-spettacolo/murale-giuseppe-di-vittorio-di-ettore-de-conciliis/>

Las premisas para la realización de la obra en Cerignola se crean en la Convención de Intelectuales del Sur de Italia celebrada en Nápoles en 1971 sobre las condiciones del trabajo cultural en las regiones del sur. El grupo Centro di Arte Pubblica Popolare di Fiano participa presentando sus actividades y atrayendo la atención del arquitecto Gianni Musaccio, muy activo en la realización de obras públicas en la zona de Foggia. Tras la conferencia, siguieron los encuentros con Musacchio y Vincenzo Pizziolo, y en Cerignola, entre 1972 y 1973, se organizan varias reuniones con los ciudadanos sobre el tema de la relación entre el arte y la sociedad, en las que también se presentan los murales de De Conciliis y Falciano y las propuestas del Centro Fiano.

⁹¹⁴ Levi, C. “Il murale a Giuseppe di Vittorio. Conversazione fra Carlo Levi ed Ettore De Conciliis”, en *Carlo Levi. Coraggio dei miti*, editado por Gigliola De Donato, Edizioni De Donato, Bari 1975, p. 355-359.

⁹¹⁵ Crispolti, E.. *Centro arte pubblica popolare. Ettore De Conciliis: opere sperimentali e di gruppo (1963-81)*. Subiaco, op.cit., p. 9.

⁹¹⁶ De Monte, M. “Di Vittorio torna in piazza”, *Il Messaggero*, 1º de abril de 1975.



Fig. 152 *Giuseppe di Vittorio e la condizione del mezzogiorno*, Piazza della Repubblica, Cerignola (Foggia), 1972-1974. Fuente: <https://www.statoquotidiano.it/10/11/2010/a-di-vittorio-lo-volevano-bene-anche-le-pietre-non-cerignola/37156/>

El interés suscitado por estas reuniones lleva a la administración municipal a desarrollar la idea de crear una obra pública dedicada a Giuseppe di Vittorio y a las condiciones de los trabajadores del sur de Italia. Así, se forma un comité de ciudadanos para promover la iniciativa, con el apoyo de los representantes locales de los partidos de izquierda. En 1973, la administración municipal decide encargar a los pintores del Centro Fiano la realización de la obra y asigna una suma para cubrir los gastos. Tras algunos contratiempos, debido al bloqueo de la Prefectura de Foggia por motivos políticos, gracias a la presión popular, la comisión regional, que debía asignar la financiación, aprueba la resolución. Así comienza la fase de planificación compartida, que Micacchi denomina «elaboración político-estética colectiva».⁹¹⁷ De Micheli escribe en *l'Unità* del 23 de febrero de 1975:

No fue una obra lanzada desde arriba en un país que no la conocía. Por el contrario, desde el principio de la obra se formó un comité unido de ciudadanos antifascistas que promovió numerosos encuentros entre los artistas y la población, entre los artistas y las organizaciones políticas. Se trata, por tanto, de una empresa artística nacida de forma colectiva, mediante la contribución y el consentimiento de los mecenas.⁹¹⁸

⁹¹⁷ Micacchi, D. *I murali del Centro di Arte Pubblica Popolare*, op. cit, p. 35.

⁹¹⁸ De Micheli, M. *l'Unità*, 23 de febrero de 1975, recogido en *I murali del Centro di Arte Pubblica Popolare*, op.cit. p. 37.

Es necesario recordar la figura de Di Vittorio, sin soluciones hagiográficas o celebratorias, destacando su papel como líder del movimiento obrero y representando las luchas obreras y campesinas contra el sistema de explotación capitalista. Al mismo tiempo, quieren encontrar una forma adecuada para comunicar los contenidos, teniendo en cuenta la ubicación de la obra, que en un principio iba a ser la villa municipal y, por tanto, preveía tanto una visión de lejos, desde la avenida principal, como de cerca, desde abajo.

De ahí surge la idea de una estructura tubular autoportante, en forma de pirámide truncada invertida, que soporta tres velas de forma irregular, más una cuarta colocada en la parte inferior y visible sólo para quienes pasaran por debajo del monumento. Según se relata en el libro *I murali del Centro di Arte Pubblica Popolare*⁹¹⁹, hacia finales de 1973 comienzan los primeros dibujos en el Centro de Fiano, bajo la coordinación de De Conciliis, siguiendo las sugerencias del intercambio que tienen con los ciudadanos de Cerignola. En febrero de 1974 se presenta el proyecto final de la obra ante una concurrída asamblea municipal en el centro de Cerignola a la que asisten obreros, estudiantes, profesores, etc., durante la cual se proyectaron algunas diapositivas y se inicia un debate sobre los temas tratados.

A propósito de la experiencia en Cerignola y la colaboración con los ciudadanos, De Conciliis propone una reflexión que arroja algo de luz sobre la relación pintor-pueblo, aclarando mejor la idea de lo que significa hacer arte popular. En este, como en otros casos, las bases participan en la concepción de la obra sugiriendo temas, problemas, realidades, pero luego es el artista quien los elabora según su propia personalidad y competencia.

¿Qué entendemos por colectivo? ¿Y popular? En este sentido, nuestro trabajo se ha movido desde el principio, desde la planificación, y para Cerignola incluso antes, cuando nació colectivamente la idea de dedicar un mural monumental a Di Vittorio. Hemos tratado de trabajar lo más posible con el mayor número de personas, tratando de evitar los peligros y los halagos de una relación de tipo populista, que lo concede todo al gusto de la población, que, como nosotros, también puede equivocarse; quiero decir que en los debates que hemos tenido y que nos han ayudado a dar esta forma particular al mural Di Vittorio, muchas han sido las indicaciones, las sugerencias, las críticas, y todo nos ha servido en un sentido de descubrimiento mayéutico recíproco, para la identificación de valores comunes. [...] Surgieron ideas y observaciones que a veces ya tenían valor creativo, pero que creo que en conjunto no nos hicieron descuidar nuestra forma de percibir los hechos y de entender lo específico de nuestra manera de expresarlos como pintores.⁹²⁰

Tras la aprobación pública del proyecto, la administración decidió ubicar el monumento ya no en la villa municipal, sino en la Piazza della Repubblica, un espacio de aproximadamente 2.000 metros cuadrados donde se encuentran los edificios escolares, algunos de ellos construidos recientemente según un diseño muy novedoso de Gianni Musacchio, y el futuro edificio municipal, y que plantea nuevos problemas de ambientación. Para la fase de ejecución, De Conciliis, Falciano, Pio Valeriani y Wendy Feltman, con la colaboración del arquitecto Giorgio Stockel, trabajan en el taller del Centro, donde se puede utilizar el equipo adecuado.

⁹¹⁹ Véase *Los murales del Centro de Arte Público Popular*, op. cit., p. 169-173.

⁹²⁰ De Conciliis, E. “Dialogo tra Carlo Levi ed Ettore De Conciliis davanti al murale dedicato a Di Vittorio nel Centro di arte popolare di Fiano Romano, ottobre 1974”, en *I murali del Centro di Arte Pubblica Popolare*, op. cit., p. 136.

La realización concreta del proyecto exige la superación de varias dificultades técnicas relacionadas con la estructura y la elección de los materiales que se utilizarían en el exterior, y se producen varias modificaciones, dictadas también por el nuevo emplazamiento, que requiere, entre otras cosas, un estudio de la inclinación de los paneles en función de la iluminación natural. A finales de septiembre de 1974, las obras en el interior del Centro estaban terminadas. Pasaría un año antes del montaje final de la obra.

En otoño de 1975 se construye la estructura metálica en la plaza de Cerignola y se montan las velas pintadas en los soportes. En su punto más alto, la estructura alcanza una altura de 10 metros sobre el suelo y la superficie pintada en los cuatro paneles cubre un total de 130 metros cuadrados. *L'Unità* del 17 de noviembre de 1975 publica un artículo en el que se relata la inauguración del “mural” ante una gran multitud que, a pesar de la lluvia, asiste al acto con la participación de la hija de Di Vittorio, la “camarada Baldina”, D'Alessandro, el alcalde de Cerignola, Sergio Garavini en representación de los sindicatos, Renzo Trivelli del secretariado nacional del PCI, dirigentes comunistas y de otras fuerzas de izquierda, alcaldes de municipios vecinos y diputados de partidos antifascistas.

El enviado Eugenio Manca, escribe: «La obra que se inaugura esta noche a instancias de la administración cívica y de todos los ciudadanos, no es simplemente para el decoro de la ciudad, sino que habla a todos porque expresa el dolor y la angustia de la gente del sur. Nada celebratorio, nada retórico, un testimonio vivo y palpitante que pretende ser una contribución a la superación de la fractura entre arte y sociedad».⁹²¹



⁹²¹ Manca, E. “Con una impressionante manifestazione popolare, si inaugura il murale di Di Vittorio a Cerignola”, *l'Unità*, 17 de noviembre de 1975, p. 4

Fig. 153 Ettore De Conciliis pintando un panel de la instalación Cerignola dentro del taller del Centro de Arte Público Popular de Fiano. Fuente: <https://www.casadivittorio.it/cdv/centro-di-documentazione/risorse/arte-musica-spettacolo/murale-giuseppe-di-vittorio-di-ettore-de-conciliis/>



154 Rocco Falciano pintando un panel de la instalación de Cerignola dentro del taller del Centro de Arte Público Popular de Fiano. Fuente: <https://www.casadivittorio.it/cdv/centro-di-documentazione/risorse/arte-musica-spettacolo/murale-giuseppe-di-vittorio-di-ettore-de-conciliis/>

Las tres velas presentan tres imágenes icónicas: en el primer panel, una multitud de campesinos, obreros e intelectuales participa en una manifestación bajo el liderazgo de Di Vittorio, retratado en gran tamaño, en un lado de la vela; en el segundo panel, se representa la imagen dolorosa de la inmigración, dominada, por un lado, por el olivo —símbolo de la tierra que uno se ve obligado a abandonar en busca de trabajo— y, por otro, por los detalles rotos y amenazantes de una gran ciudad, lugar de llegada del emigrante; el tercer panel presenta una imagen sintética de las contradicciones de la sociedad capitalista dominada por el dinero, la vanidad, la homologación y la mercantilización.

En una intensa conversación con De Conciliis sobre el significado de hacer arte público, especialmente en el sur de Italia, Carlo Levi —que siempre ha estado cerca de los problemas de los campesinos del sur— propone una interpretación de la obra de Cerignola.⁹²² Levi, que conoce bien a Di Vittorio, subraya cómo la complejidad del personaje, su indisoluble vínculo con el mundo obrero y su papel de «impulsor de todo el movimiento campesino y obrero italiano e internacional» quedaron plasmados en la pintura. También destaca cómo en cada uno de los paneles se abordaron uno o varios problemas del sur de Italia y, en general, de las luchas

⁹²² Cf. Levi, C. “Il murale a Giuseppe di Vittorio. Conversación entre Carlo Levi y Ettore De Conciliis”. *Carlo Levi. Coraggio dei miti*, op. cit, p. 355-359. La lectura de Carlo Levi de la obra se utilizará para el análisis iconográfico presentado en la ficha de análisis.

obreras y campesinas, «dando una imagen de la complejidad y el vínculo entre los diferentes momentos de una condición en movimiento».⁹²³

De Micheli también describe la obra en *l'Unità* del 23 de febrero de 1975, señalando que se trata de una obra más madura que las anteriores producidas por el colectivo, y escribe: «Los artistas han dado vida a un relato épico-popular que se reúne en torno a la figura dominante de Di Vittorio: un relato que es también un pedazo de la historia de Italia, con sus luchas por la emancipación de las clases explotadas y su denuncia de las fuerzas conservadoras y reaccionarias que se oponen».

Podemos estar de acuerdo con De Micheli en el hecho de que varios elementos ya presentes en obras anteriores son realmente llevados a la madurez en la obra: los escorzos, las variaciones cromáticas y dimensionales, los diferentes puntos de vista de la perspectiva, la compleja construcción compositiva, hacen que la imagen sea potente y eficaz desde el punto de vista comunicativo y al mismo tiempo equilibrada y convincente desde el punto de vista plástico. Un elemento muy interesante es la superación del carácter estático del mural para conseguir una estructura autónoma que permita un disfrute dinámico. Como escribe el pintor muralista Sergio Michilini: «La posibilidad de atravesar la obra y su poligonalidad permitían una particular experiencia perceptiva que, a partir del libre movimiento del espectador, se veía incrementada, multiplicada en su mecánica expresiva por las infinitas alteraciones de sus posibilidades visuales».⁹²⁴

Varios elementos remiten a la obra y las teorías de Siqueiros, tanto en sus propuestas iconográficas como en sus elecciones técnicas y estilísticas. En primer lugar, el contenido político de la pintura y su intención comunicativa; en segundo lugar, la experimentación con materiales extrapictóricos, de producción industrial, encaminada a crear una pintura que resista a los agentes atmosféricos⁹²⁵; en tercer lugar, la propuesta de una obra que contemple la multiplicidad de puntos de vista de un espectador en movimiento; y por último, la integración plástica entre las artes (pintura-escultura-arquitectura) para crear una “pintura tridimensional” que a su vez se integre con el espacio urbano. Para confirmarlo, podemos citar de nuevo a Michilini, quien, a propósito de su intención de ir a Cerignola, escribe: «Tenía que ver esta obra, realizada en 1975 por los pintores del Centro di Arte Pubblica Popolare di Fiano Romano, porque era una de las pocas en Italia donde se habían aplicado algunos principios metodológicos fundamentales del muralismo moderno, experimentados y teorizados en México principalmente por el maestro David Alfaro Siqueiros».

Según Crispolti, que, como hemos visto, ha dedicado mucha atención crítica a la historia del Centro Fiano y a su producción pictórica, la intervención de Cerignola aclara el sentido del muralismo activo propuesto por De Conciliis y sus compañeros. La obra de Cerignola es una “máquina de imágenes” realizada en un contexto ambiental específico, que tiene la capacidad de provocar, mover las conciencias, solicitar la participación, a través de un

⁹²³ “Diálogo fra Carlo Levi e Ettore De Conciliis davanti al murale dedicato a Di Vittorio nel *Centro di Arte Popolare* de Fiano Romano, octubre de 1974”, en *I murali del Centro di Arte Pubblica Popolare*, op. cit, p. 131-142.

⁹²⁴ De: <https://blogosfera.varesenews.it/la-bottega-del-pittore/2010/11/28/giuseppe-di-vittorio-e-il-monumento-pittorico-di-cerignola/>

⁹²⁵ Experimentos que realmente dificultarán tanto la conservación de la obra como su posterior restauración.

uso estratégico de las posibilidades icónico-sindicales de la pintura. El crítico, de hecho, compara las grandes velas de Cerignola con las grandes vallas publicitarias de las ciudades, definiéndolas como: «grandes pancartas-carteles, iconos de los monitores, de impresionante inmediatez» que, en cierto modo, compiten con las vallas publicitarias con las que comparten el espacio urbano. Los temas planteados van desde la contingencia política hasta las grandes cuestiones antropológicas, desde las cuestiones territoriales (la condición del sur de Italia) hasta las internacionales, vistas a través de la lente del pensamiento tercermundista, pero nada se deja caer desde arriba. La intencionalidad colectiva, la planificación compartida y el trabajo en grupo, «fuera del mito de una objetividad *superpersonal*», se convierten en cambio en un medio para comprender mejor los hechos, las causas y las razones, «en la continuidad dialéctica de la confrontación». Los artistas y los ciudadanos crecen juntos y juntos construyen el sentido.⁹²⁶

Volviendo al acontecimiento histórico de la obra, es significativo que, tres días antes de la inauguración, sea dañada con numerosos disparos por un ataque fascista, quizás estimulado por una campaña periodística denigrante. Las reacciones son inmediatas: la CGIL y los Federbraccianti organizaron una manifestación antifascista y difunden carteles, mientras que la prensa nacional publica varios artículos de solidaridad de Carlo Bernari, Roberto Consiglio, De Micheli, Guttuso, Treccani, etc.⁹²⁷ Durante la reciente restauración, se reconocen los orificios de los seis disparos y se dejan como prueba de lo sucedido.

En la década de 1980, cuando se renueva la plaza, la obra es desmantelada y se pierde su rastro. La estructura de soporte es destruida, los paneles colocados en diferentes lugares y algunas partes dispersas.⁹²⁸ En 2008, gracias a los esfuerzos de Giovanni Rinaldi en el contexto de su trabajo para el Ayuntamiento de Cerignola con el proyecto Casa Di Vittorio, se recuperan las partes restantes de la obra y se conservan en los almacenes municipales.

Finalmente, en 2017, se consigue financiación y se recupera la obra. La recuperación es posible gracias al trabajo voluntario de quienes, a lo largo de los años, durante los distintos traslados, fotografiaron y documentaron el estado de los fragmentos y permitieron una primera catalogación de las piezas. La restauración, llevada a cabo en un hangar de la zona industrial de Cerignola, es realizada por Francesco Daddario, bajo la atenta mirada de De Conciliis.⁹²⁹

Los trabajos de restauración son largos y complejos debido al mal estado de conservación y a los materiales utilizados, algunos de los cuales eran tóxicos: es necesario asegurar y volver a ensamblar los casi trescientos fragmentos en los que se han roto los paneles, así como resolver el problema de la caducidad de los materiales industriales (ver ficha). En la actualidad, de la estructura original se han recuperado casi por completo las tres velas laterales,

⁹²⁶ Crispolti, E. *Centro Popolare de Arte Pùblico. Ettore De Conciliis: obras experimentales y de grupo (1963-81)*. Subiaco, op.cit., p. 9.

⁹²⁷ Bernari, C. “L’ignota violenza di Cerignola sfregia sui muri sacrifici e idee”, *Il Giorno*, 19 de marzo de 1975; Matteo De Monte, “Di Vittorio torna in piazza”, *Il Messaggero*, 1º de abril de 1975; Roberto Consiglio, “Cerignola difende il monumento a Giuseppe di Vittorio”, Renato Guttuso, “Guttuso: un’opera efficace e bella”, Ernesto Treccani, “Accuse e critiche infondate”, Mario De Micheli, “Un’impresa artistica nata collettivamente”, *l’Unità* 23 de febrero de 1975.

⁹²⁸ El desmantelamiento se llevó a cabo de acuerdo con la resolución municipal del 16 de abril de 1984, que encargó a la empresa Giovannini y Micheli, con el arquitecto Giovanni Musacchio como director de las obras, la realización de las nuevas obras en la Piazza della Repubblica.

⁹²⁹ El informe técnico puede encontrarse en el blog editado por Sergio Michilini: <https://blogosfera.varesenews.it/la-bottega-del-pittore/2020/08/30/restauro-del-monumento-al-nostro-padre-costituente-giuseppe-di-vittorio/>

mientras que la inferior se ha perdido por completo. Se ha reconstruido la estructura metálica de soporte.



Fig. 155 *Giuseppe di Vittorio e la condizione del mezzogiorno* paneles desmontados y almacenados antes de la restauración. Fuente: <https://blogosfera.varesenews.it/la-bottega-del-pittore/2020/08/30/restauro-del-monumento-al-nostro-padre-costituente-giuseppe-di-vittorio/>

Tras finalizar su restauración en el laboratorio, en septiembre de 2017, la obra se monta posteriormente en su nueva ubicación, en la Piazza della Libertà, y se inaugura el 3 de noviembre de 2017, en el 60º aniversario de la muerte de Di Vittorio. Generoso Bruno escribía en *Il manifesto* del 2 de noviembre de 2017 en un artículo en el que relata la historia del mural y su recuperación: «Con la restauración del mural *Giuseppe Di Vittorio e la condizione del Mezzogiorno* se confirma la recuperación de una temporada pública y social de la pintura italiana expresada entre los años sesenta y setenta, de la que De Conciliis, Rocco Falciano y las experiencias pictóricas y de intervención ambiental del Centro de Arte Público y Popular de Fiano Romano siguen siendo una preciosa referencia».⁹³⁰

2.2.4 El “caso” de Cerdeña

2.2.4.1 Características y peculiaridades del muralismo sardo

En el panorama de la producción artística colectiva y pública del periodo 1950-1980, el “caso” de Cerdeña ocupa un lugar especial. En la isla, desde los años cincuenta hasta la actualidad, siempre se ha dedicado un amplio espacio a la pintura mural en las paredes de las casas particulares y los edificios públicos, ya sea simplemente para ilustrar la historia y las tradiciones locales o con una función explícitamente política. Según Salvatore Naitza, historiador del arte sardo y participante en los acontecimientos del periodo, «el muralismo es cuantitativamente el mayor y más relevante fenómeno artístico y cultural que afectó a Cerdeña en el periodo comprendido entre 1965 y 1995».⁹³¹

⁹³⁰ Bruno, G. “Di Vittorio, ritorno a Cerignola”, *Il Manifesto*, 2 de noviembre de 2017.

⁹³¹ Naitza, S. “Profilo del muralismo in Sardegna, 1968/1994”. *Murales in Sardegna... vent'anni dopo*. Bosa: Centro di Cultura Popolare UNLA, 1996, p. 6.

Cerdeña tiene una compleja historia de explotación y opresión, pero también de revuelta y resistencia. Tiene una especificidad económica, política e incluso podría decirse que antropológica, en comparación con el resto del territorio italiano, hasta el punto de que: por un lado, siente la necesidad urgente de construir una identidad sarda basada en tradiciones milenarias; y, por otro, de salir de la marginación, el provincianismo y el mito autoinvocado de la cerrazón y la ancestralidad. Ambos ejes convergen en la necesidad de superar el aislamiento cultural manteniendo firmes sus raíces; así como de salir de la dinámica de la opresión colonial, afirmando su propia autonomía política y económica.

Las experiencias murales de los años sesenta y setenta se convierten en manifiestos de estas pulsiones: en los muros, a los temas más relacionados con la preservación de la identidad se unen los de las luchas internacionales que reflejan las locales. Se quiere proteger las identidades locales no sólo recordando, sino también oponiéndose a la tendencia envolvente de las ciudades, a la globalización naciente, a las imposiciones de un Estado lejano (como la servidumbre militar), a la destrucción del territorio y de la naturaleza, y a la industrialización desenfrenada. Al mismo tiempo, se quiere unirse a las luchas, percibidas como luchas comunes, del movimiento internacional por los derechos, por la preservación de los pueblos y lenguas tradicionales, contra el racismo, contra la guerra, por la coexistencia pacífica entre los pueblos. Los grandes temas de la década de 1970, como la guerra de Vietnam y el golpe de Estado en Chile, entre otros, se sienten con fuerza y aparecen en las paredes junto a temas locales como la revuelta antimilitarista de Pratobello o la apertura infructuosa de la fábrica química de Ottana.

La creación de murales es esencialmente una herramienta para expresar el desacuerdo, proponer ideas, sentirse involucrados. En muchos casos, el muralismo sardo es un fenómeno que viene de abajo, a menudo colectivo, que involucra a muchos artistas neófitos o inexpertos, populares, pero que también involucra a muchos artistas profesionales que ven en la aventura muralista una forma de salir del aislamiento y sentirse implicados, en un momento en que se afirma el mito del artista comprometido que interpreta y apoya la causa del pueblo, que se convierte en instrumento de las luchas, en una nueva relación entre arte y sociedad, entre arte y política. Naitza define la década 1968-1978 como «los años del fenómeno colectivo».⁹³²

En todo ello, algunos protagonistas del muralismo sardo hacen referencia al muralismo mexicano posrevolucionario, que, como hemos visto, constituye a menudo un punto de referencia para formas posteriores de muralismo político, adquiriendo un valor legitimador que ayuda a quienes participan en la experiencia sarda a sentirse parte de una historia mayor.⁹³³

Hecha esta breve introducción, a lo largo de las próximas páginas intentaremos poner de relieve algunos de los acontecimientos que forman parte del gran fenómeno del muralismo sardo, difícil de analizar y resumir debido a su carácter a menudo colectivo, extemporáneo, difuso y desigual. Se ha optado por aquellas experiencias más cercanas a las de los mexicanos o que tienen relaciones directas con México; así como por aquellos acontecimientos que creemos que pueden constituir un elemento necesario para la reconstrucción general de la historia del muralismo político italiano en el periodo considerado.

⁹³² Ibidem.

⁹³³ Cozzolino, F. “L'histoire complexe du muralisme en Sardaigne. L'invention d'une tradition de peinture murale et ses multiples influences”. Dossier Especial – “Un siècle de peinture murale. Fonctions et dynamiques comparées”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Febrero de 2014. <http://nuevomundo.revues.org/66333>

Antes de pasar a los fenómenos colectivos, cabe mencionar la producción sarda de Aligi Sassu, uno de los protagonistas del muralismo italiano (cf. 2.1.3), que entre 1956 y 1969 realiza frescos, mosaicos y obras de cerámica en las paredes de casas particulares, escuelas, iglesias y museos (cf. 2.2.4.2). Su obra dejará una huella significativa en los territorios en los que está presente y actuará como detonante de diversas experiencias de producción mural en Cerdeña.

Entre las experiencias de producción mural que podemos definir como públicas y populares que han surgido en Cerdeña desde finales de los años sesenta, las dos más significativas son la de San Sperate (desde 1968), que tiene el derecho de primogenitura del muralismo sardo, y la de Orgosolo (con una primera intervención en 1969 y luego de forma orgánica desde 1975). Sin embargo, mencionar sólo estas dos experiencias parece reductor. De hecho, desde principios de los años setenta, tras el impulso dado por San Sperate, la producción de murales se extiende por toda la isla, involucrando a muchas comunidades y cambiando la cara de varios pueblos, a menudo con una economía agropastoral. Aquí se realizan una serie de intervenciones pictóricas en espacios abiertos que, con una vocación predominante de protesta, lucha social y política o con el deseo de participar en la construcción de la identidad de la comunidad, pretenden implicar a la población local.⁹³⁴ Según una fuente de 2012, hay setenta pueblos con murales en toda la isla, que suman aproximadamente mil murales.⁹³⁵ No cabe duda de que la producción ha continuado en los últimos diez años y un censo actual revelaría sin duda un mayor número de murales.

Sin embargo, es necesario aclarar que el movimiento muralista sardo no es homogéneo. En primer lugar, hay que distinguir las intervenciones planificadas de los artistas profesionales⁹³⁶ de las experiencias de participación coral de los neófitos o artistas populares que crean obras en las paredes de la ciudad, guiados por pintores más experimentados. Además, no siempre se crean redes o conexiones entre los artistas o grupos que intervienen en diferentes contextos; hay múltiples posiciones e ideas, a veces conflictivas. Los temas, las influencias y los factores contextuales son de lo más variado⁹³⁷, desde representaciones tranquilizadoras del mundo campesino hasta imágenes violentas con una clara connotación política, tanto sobre temas locales como globales, desde el movimiento de resistencia de Pratobello hasta la guerra de Vietnam. La finalidad de los murales también varía: en la mayoría de los casos tienen un valor de protesta o denuncia, mientras que en otros se convierten en mobiliario urbano. Desde el punto de vista formal, si en el caso de las intervenciones de los profesionales se puede hablar

⁹³⁴ Mannironi, R. *Il muralismo sardo*. Cagliari: Editorial Mykonos, 2009.

⁹³⁵ Cozzolino, F. “El proceso de artificación en el caso de los *murales de Cerdeña*”, *Per una sociologia delle arti*, 2012. https://www.academia.edu/3672017/Il_processo_di_artificazione_nel_caso_dei_murales_della_Sardegna

⁹³⁶ En cuanto a la producción planificada, cabe mencionar a algunos autores que se dedican a realizar obras murales por encargo o al menos según un proyecto preciso. Entre ellos, Gaetano Brundu, Primo Pantoli, Tonino Casula, Angelo Liberati, Ermanno Leinardi, Rosanna Rossi, Luciano Muscu, Janin, proponen una pintura de autor -algunos en abierta polémica con el espontaneísmo- trabajando con el apoyo de un equipo técnico y estudiando el impacto de las formas y los colores en la arquitectura y el espacio urbano. El ciclo más orgánico de este periodo es el de Monastir de Tonino Casula y Gaetano Brundu en 1977, y también de los mismos artistas junto con otros colegas, la intervención en una urbanización cerca de Settimo San Pietro a principios de los años 70. <https://www.youtube.com/watch?v=FdKv7PRsUOQ>

⁹³⁷ Por ejemplo, la presencia de artistas chilenos exiliados, algunos de los cuales se trasladaron a Campidano y Villamar en particular, introdujo novedades formales: especificidad en las elecciones de color influenciadas por la artesanía textil y decorativa local andina, figuras marcadas por contornos en la tradición sintética del “cloisonismo”. En este sentido es relevante el trabajo de Anal Joffr.

de un fenómeno multilingüe por la variedad de elecciones estilísticas; en cambio, en la producción “colectiva” a menudo se cuida poco la recepción de las innovaciones formales y se observa la repetición de estereotipos figurativos que premian el mensaje más que la calidad estética.

Sin embargo, según el análisis de Naitza, a pesar de las diferencias contextuales que llevan a un enfoque diferente de la pintura mural, la difusión del muralismo tiene en común la “sardità”: el apego a la tierra, la búsqueda de la identidad, la valorización del antiguo patrimonio cultural y las reivindicaciones autonomistas. Por otro lado, en la mayoría de los casos, las intervenciones en los muros públicos son aceptadas y deseadas por la población local y tienden a adquirir un valor identitario. El muralismo se vuelve, orgullosamente, sardo.⁹³⁸

No tenemos espacio aquí para profundizar en la producción mural de los distintos contextos sardos, para lo que nos remitimos a la bibliografía, pero merece la pena al menos mencionar el caso de Orgosolo.

Orgosolo es un municipio de Barbagia conocido por los fenómenos de bandolerismo – que empiezan como actos de resistencia contra los gobernantes extranjeros y más tarde desembocan en violentas disputas⁹³⁹–, pero también por su fuerte vinculación a sus tradiciones y a su territorio y por la cohesión de la comunidad. El primer mural es creado en 1969 por el colectivo Dioniso, un grupo de anarquistas nacido en Milán en 1965. A partir de 1975, bajo la dirección de Francesco del Casino, profesor de origen de Siena trasplantado a Cerdeña, se empieza a pintar las paredes del pueblo con la participación de los alumnos de la escuela y los habitantes y con el apoyo de los artistas Pasquale Buesca y Vincenzo Floris. En los primeros años se crea un gran número de murales: junto a escenas que representan el mundo rural y la vida de las comunidades locales, hay imágenes de carácter explícitamente político sobre los temas de la emigración, el desempleo y las reivindicaciones sociales, así como dedicadas a eminentes políticos de origen sardo como Emilio Lussu y Antonio Gramsci o a protagonistas de la escena cultural como la escritora Grazia Deledda.

Según el relato de Del Casino, la costumbre de los habitantes de Orgosolo de leer mensajes políticos en las paredes procede de las iniciativas del Circolo Giovanile (Club de la Juventud), que –tal vez siguiendo el modelo de los carteles del *mayo francés*– había comenzado a elaborar y distribuir carteles en las paredes de la ciudad, con motivo de la ocupación del ayuntamiento en noviembre de 1968. En abril de 1975, para preparar el 30º aniversario de la victoria contra el fascismo y celebrar la Resistencia, Del Casino, profesor del instituto local, había involucrado a sus alumnos en la elaboración de carteles que expresaban posiciones antifascistas y relataban la participación local en la lucha de liberación. Se producen unos 200 carteles que se pegan en las paredes, algunos de los cuales se amplían y se proponen como murales, inaugurando la larga temporada de muralismo en Orgosolo, que aún no ha terminado. La idea de Del Casino era crear un contacto entre la escuela y la sociedad, permitir a sus alumnos poner en práctica las técnicas aprendidas en clase con un fin social e intentar educar a los ciudadanos en el disfrute del arte. Sin embargo, la continuación de la actividad muralista en Orgosolo está impulsada más por la militancia política que por el deseo de crear obras de

⁹³⁸ Cf. Naitza, S. “Sardegna 1986-1982: l'età dei murali”. *Eurallumin, 1981/informe anual*, Milán, 1982, pp. 36-47. El texto está reeditado en el capítulo “Un ponte verso l'interno e oltre il mare”. Ottavio Olita, Nanni Pes (eds.), *San Sperate all'origine dei murali*, AM&D editore, 2007, p. 106.

⁹³⁹ *Banditi a Orgosolo* es una película de 1961 dirigida y producida por Vittorio De Seta. Bajo el mismo título se publicó en 1975 un libro del antropólogo Franco Cagnetta, primera edición monográfica del ensayo que apareció en la revista *Nuovi Argomenti* en 1954 con el título *Inchiesta su Orgosolo*.

arte. Pintar muros era una forma de implicar a la población en los grandes temas sociales y políticos, tanto locales como internacionales. En su mayor parte, la ciudadanía, especialmente la de izquierdas, aprueba y apoya la iniciativa y en muchos casos participa en la creación de los murales. Sin embargo, como aclara Del Casino, se requieren conocimientos técnicos para ejecutar un mural, por lo que hablar de “participación popular” rara vez significa que la ejecución haya sido realmente compartida. Lo que realmente se comparte es la intención, el diseño, el tema. Una obra se convierte en popular cuando consigue interpretar las necesidades de las bases, convertirse en la voz del pueblo: «Ha habido murales que han tenido una gran participación popular tanto en el acto de su concepción como en el de su realización, y otros realizados por un pequeño grupo o incluso por un solo individuo. Ambos tipos de muralismo pueden haber sido recibidos por el pueblo como expresión propia porque su contenido y expresividad estaban en sintonía con las capacidades receptoras del espectador».⁹⁴⁰

En términos formales, podemos decir que en Orgosolo prevalece la necesidad comunicativa sobre la explícitamente artística, aunque muchos de los murales mantienen una alta calidad. La mayoría de las pinturas se convierten en una especie de manifiesto en el que las imágenes y la escritura se unen para transmitir mensajes precisos. «Desde un punto de vista visual», escribe Naitza, «la mejor analogía es la de un gran periódico de Cerdeña, coloreado e incluso escrito».⁹⁴¹ El ejemplo de Orgosolo –como varios otros en Cerdeña, aunque expresen una menor carga política– «se define mejor como un fenómeno comunicativo a través de la figuración, más que como una búsqueda de soluciones pictóricas, urbanas, arquitectónicas, como exigiría la definición de arte, aunque sea público».⁹⁴²

La mayoría de los murales de Orgosolo son de la mano de Del Casino y sus discípulos, como se desprende de la impronta estilística picassiana y postcubista que los distingue. Sin embargo, participan otros artistas, como Pasquale Buesca, Vincenzo Floris y Diego Asproni, que contribuyen a la diversificación de los lenguajes expresivos.

En cuanto a las influencias, según Del Casino, se conocía el muralismo mexicano, que a menudo asume el papel de padre fundador de muchos fenómenos de muralismo político, pero es sobre todo el estímulo procedente de San Sperate y de las brigadas chilenas en territorio sardo lo que espolea la iniciativa de Orgosolo.⁹⁴³

La producción de murales en Orgosolo no ha cesado, también gracias a un turismo interesado y curioso que visita el pueblo de Barbagia precisamente para descubrir sus paredes pintadas, antiguas y nuevas.⁹⁴⁴ Gracias a las continuas restauraciones o repintados, también a cargo del propio Del Casino o de jóvenes pintores de las academias locales, se han conservado muchos de los primeros murales. Junto a ellos, siguen surgiendo nuevas obras con nuevos temas, siempre con un trasfondo político, que dan voz a los muros.

⁹⁴⁰ “Entrevista con Francesco Del Casino”. Pietrina Rubanu, Gianfranco Fistrale, *Political Murals of Sardinia*, Massari Editore, 1998, p. 22.

⁹⁴¹ Naitza, S. “Sardegna 1986-1982: l'età dei murales”. *Eurallumin, 1981/informe anual*, Milán, 1982, pp. 36-47, reeditado en Ottavio Olita, Nanni Pes (eds.), *San Sperate all'origine dei murales*, AM&D editore, 2007, p. 106.

⁹⁴² Ibid.

⁹⁴³ “Entrevista con Francesco Del Casino”. Pietrina Rubanu, Gianfranco Fistrale, *Political Murals of Sardinia*, Massari Editore, 1998, p. 21.

⁹⁴⁴ Cozzolino, F. *Peindre pour agir. Muralisme et politique en Sardaigne*. París: éd. Karthala, 2017.

Para concluir, volviendo de nuevo a una visión más amplia del muralismo sardo, podemos decir, en términos generales, que a partir de los primeros años de la década de 1980 se inicia una fase de repliegue, que se corresponde con una menor conflictividad política. La producción de murales no se detiene, pero a menudo se vacía de su componente ideológico. En muchos casos, las administraciones públicas intervienen promoviendo la creación de pinturas en las paredes de las ciudades con fines decorativos o para realzar el territorio, al igual que las empresas individuales, los grupos informales, las asociaciones, las escuelas, las bibliotecas, etc. Todavía hoy, en Cerdeña, la pintura pública ocupa un lugar importante en la producción artística. Muchos son los jóvenes artistas locales e internacionales que eligen las paredes sardas para expresarse, muchas son las iniciativas vinculadas a la producción de arte callejero, como el festival de San Gavino Monreale, muchas son las publicaciones de divulgación sobre el tema, como la guía como la guida *Muri di Sardegna. Luoghi e opere della street art* de 2020, muchos los visitantes que atraviesan la región en busca de paredes pintadas.

2.2.4.2 Las obras Aligi Sassu en Cerdeña

Aligi Sassu, después de su intervención en la sala de reuniones en la casa de huéspedes de las minas sardas de Monteponi (cf. 2.1.3.2, 3.1.3), regresa a menudo a su tierra natal, donde se dedica a la creación de diversas obras en espacios públicos, combinando, como es típico de su lenguaje, el mito y los temas sociales, y relatando las luchas antiguas y modernas de su pueblo. Además, su íntima relación con Cerdeña le lleva a trasladar allí algunas de las obras que ha realizado en otros lugares.

A mediados de la década de 1950, Sassu había pintado dos frescos en las paredes exteriores de su casa de Albissola Mare, en la provincia de Savona, *Prometeo dona il fuoco all'umanità* (*Prometeo dona el fuego a la humanidad*) y *I liberatori* (*Los libertadores*). Ambas obras, antes de la venta de la casa, son traspuestas al lienzo y trasladadas posteriormente a Cerdeña. La primera, fechada en 1954, es un fresco de 350x550 m, que continúa el tema ya abordado por Sassu en *Il mito del Mediterraneo* (*El mito del Mediterráneo*) de 1951⁹⁴⁵: se puede ver Paris, Dédalo, la Madre Tierra y, en el centro, Prometeo que supera las personificaciones de la “muerte” y la “lucha”, con el fuego en una mano y la paloma de la paz en la otra. Las figuras carecen de contornos y, al igual que el fondo, están resueltas con pinceladas rápidas e imprecisas de colores vivos. El mural, traspuesto al lienzo, fue donado a la ciudad de Sassari en 1983, donde se encuentra en una sala del Palacio de la Provincia.

El segundo mural realizado en 1956 en la casa de Albissola, es un fresco de 6x1,50 m que, por su forma alta y estrecha, recuerda a un estandarte, no sabemos si debido a una libre elección de expresión o a las proporciones del muro original que albergaba la obra. Con un estilo que podemos definir como *compendiario*, pinceladas gestuales y colores brillantes, representa una serie de personajes que a lo largo de la historia han contribuido a liberar al hombre de la esclavitud y la ignorancia: Cromwell, Washington, Lincoln, Robespierre, Marx,

⁹⁴⁵ *El mito del Mediterráneo*, fresco, 3,76x5,40 m, San Remo, 1951. Realizado para el Hotel Mediterranée, que también contaba con decoraciones de Lucio Fontana, Agenore Fabbri, Adriano Spilimbergo y Leone Lodi. En 1964 se traspone al lienzo. Se trata de una vasta composición que representa el Jardín de las Hespérides, el motivo del Sol y de Ícaro, el Juicio de París, los caballitos de mar y los tritones. Esta obra es trasladada al Vaticano en 1973, a la sala dedicada a Sassu en la Galería de Arte Moderno, con un hábil cambio de título: *El mito del Mediterráneo* se convierte en *El origen de la vida*.

Garibaldi, Pisacane, Mazzini, Lenin, los marineros de Kronstat, Mao Tse Tung, el papa Juan XXIII, Ghandi y Antonio Gramsci. El tema representado, así como la presencia del retrato del intelectual italiano, justifica la nueva ubicación de la obra donada en 1982 al Museo “Antonio Gramsci” en Ghirlanza, en Cerdeña, un pequeño pueblo no muy lejos de su lugar de nacimiento, Ales.

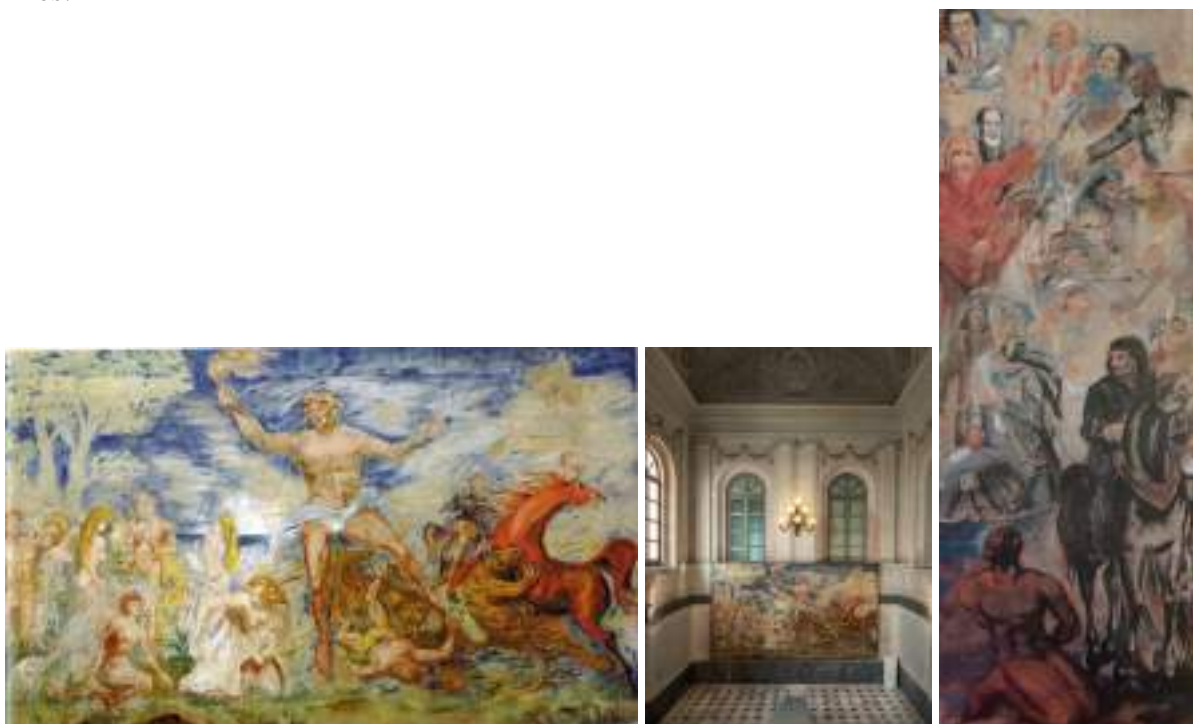


Fig. 156, 157 Aligi Sassu, *Prometeo dona el fuego a la humanidad*, 1954, fresco traspuesto al lienzo, 350 x 550 m, Sassari, Palazzo della Provincia.

Fuentes: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/2000148219>

Fig. 158 Aligi Sassu, *I liberatori*, 1956, fresco traspuesto al lienzo, de 6x1,50 m, Ghilarza, Museo “Antonio Gramsci”. Fuente: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/SARDEGNA/HistoricOrArtisticProperty/2000212565>

En los años sesenta, Sassu pasa mucho tiempo en Cerdeña en busca de sus raíces. Sabemos que el padre de Aligi, Antonio, había nacido en 1870 en Thiesi, en la provincia de Sassari, donde había fundado una sección del partido socialista, antes de trasladarse a Milán, donde dirigía el periódico *L'avanguardia socialista*, frecuentaba los círculos antifascistas y, gracias a su amistad con Carlo Carrà, participaba en el ambiente artístico. Es, de hecho, su padre quien transmite a Aligi el interés por la pintura y la vocación política que le llevaría a concebir el arte como acción social y a elegir, por tanto, un estilo comprensible y, cuando fuera posible, una pintura de gran formato realizada en lugares públicos. Sin embargo, el legado de su padre también incluye el vínculo con Cerdeña, donde Sassu pasa su infancia y a la que vuelve a menudo. Para el artista, su tierra natal es el lugar donde puede redescubrir sus lazos con las tradiciones, respirar el mito y sumergirse en un mundo de rasgos arcaicos donde reviven los valores ancestrales. Todo ello contrasta con la ciudad en la que vive, Milán, dominada por el frenesí y el culto a la modernidad. Para Sassu, sin embargo, Cerdeña es también el lugar donde ejerce la acción política, se encuentra con sus camaradas y deja huellas de su pintura, que, como hemos visto, tiene a menudo el propósito de enseñar y hacer memoria.

Es precisamente en Thiesi donde Sassu pinta *I moti angioini (Levantamientos angevinos)* en 1962, por encargo del ayuntamiento, en la pared exterior de la escuela primaria

a la que había asistido. Utiliza una pintura de silicona para la parte superior, donde representa el acontecimiento histórico, y un mosaico con piedra volcánica y traquita rosa para la parte inferior, dedicada a la representación de Cerdeña en forma de mujer. La parte pintada mide 5x7,50 m, mientras que el relieve en mosaico mide 2,50 x 7,50 m. La obra representa un episodio de la revuelta antifeudal que tiene lugar en Thiesi en 1799: en el centro de la composición hay un pastor que, rebelándose contra la arrogancia del duque de Asinara, inicia una serie de acontecimientos que llevan al arresto y al ahorcamiento de varias personas. A su alrededor, a la izquierda, hay varios sujetos típicos de Cerdeña: pastores con sus mantos y mujeres con vestimenta tradicional. A la derecha, el espacio está dominado por la figura de Giovanni Maria Angioj, jacobino, profesor de derecho y magistrado, que dirige la revuelta antifeudal y democrática desplazándose a caballo de Cagliari a Sassari a través de Cerdeña. Sassari lo representa cabalgando, con el estandarte de los Cuatro Moros. En la parte inferior hay un pastor que le muestra el camino y a la izquierda un grupo de mujeres vestidas de negro, la escultura de la Madre Mediterránea encontrada en una tumba nurágica cerca de Thiesi y el símbolo de los toros. Al pie de la obra, el relieve de piedra representa una poderosa figura femenina, apoyada en un brazo y levantándose: el símbolo de Cerdeña, sacudida por los acontecimientos pero al inicio de una nueva vida.



Fig. 159 Aligi Sassu, *I moti angioini*, 1962, Thiesi. Fotografía de la autora.



Fig. 160, 161, 162, 163, 164 Aligi Sassu, *I moti angioini*, 1962, Thiesi. Detalles. Fuente: Betti, 2010.

Hoy la obra se encuentra en una sala del Museo “Aligi Sassu” de Thiesi, creada a finales de los años ochenta en torno al gran mural para evitar un deterioro continuado.⁹⁴⁶ En 1990 la restauración se lleva a cabo bajo la supervisión del artista. El museo, inaugurado en 2010, alberga, además del gran mural, una colección de obras gráficas de gran calidad creadas entre 1929 y 1995.⁹⁴⁷ El trabajo de restauración ha puesto de relieve la calidad del color intenso y la atención a los detalles, como los trazos nítidos con los que se definen las figuras; el paisaje, rico y variado, de colores vivos y en algunos casos antinaturalistas, se representa mediante pinceladas más rápidas y matizadas.

En Thiesi también se encuentra otra obra de Sassu de 1965 titulada *La vita e la natura* (*La vida y la naturaleza*), una pieza de cerámica de 8x3,4 m colocada en la pared exterior de otro edificio escolar, la antigua escuela secundaria, ahora lamentablemente abandonada y en riesgo de ser demolida.

⁹⁴⁶ <http://www.museoaligisassu.it/index.php/it>

⁹⁴⁷ Paglione, A., Pegoraro, S. (eds.), *Sassu a Thiesi: obras murales y gráficas, 1929-1995*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2010.



Fig. 165, 166 Aligi Sassu, *La vita e la natura*, 1965, cerámica, 8 x 3,4 m. Thiesi. Fotografías de la autora.

En 1963, Sassu se dedica a pintar la zona del ábside de la iglesia parroquial de San Nicolò en Nughedu, también en la provincia de Sassari, donde realiza el fresco de 7,5 x 7,5 m titulado *San Nicola acclamato vescovo dal popolo* (*San Nicolás aclamado obispo por el pueblo*). Con un estilo realista y una especial atención a los rostros, a menudo retratos de la gente del lugar, Sassu representa a la población que aclama al obispo San Nicolás de Bari, entre los que también reconocemos a algunas personalidades conocidas de contextos muy diferentes como la beata Antonia Mesina, el político soviético Nikita Khrushchev y la actriz Silvana Mangano.⁹⁴⁸ San Nicolás aparece en el centro, más grande que las demás figuras, suspendido en las nubes e iluminado por un haz de luz divina. En los dos lados detrás de los fieles, cogidos en diversas actitudes, se representa el paisaje. A la izquierda, árboles, colinas, casas, muros de piedra seca y, al fondo, el mar; mientras que a la derecha, se ve el centro del pueblo con las tres iglesias preexistentes (la parroquial, Nostra Signora del Rosario y Santa Rughe) sustituidas a principios de los años sesenta por el actual edificio dedicado al santo.

L'intervento su una superficie curva è una sfida per Sassu che, soprattutto, nelle figure in primo piano, sui due lati, sperimenta scorci arditi. Meno felice è la soluzione del Santo che appare con le braccia, sollevate ad accogliere la luce divina, eccessivamente tozza e corte.

⁹⁴⁸ Entrevista con Don Robert Ciekanowski, mayo de 2021.



Fig. 167, 168, 169, 170 Aligi Sassu, *San Nicola acclamato vescovo dal popolo*, 1963, fresco, 7,5 x 7,5, m, ábside de la iglesia parroquial de San Nicolò en Nughedu. Detalles. Fotografías de la autora.

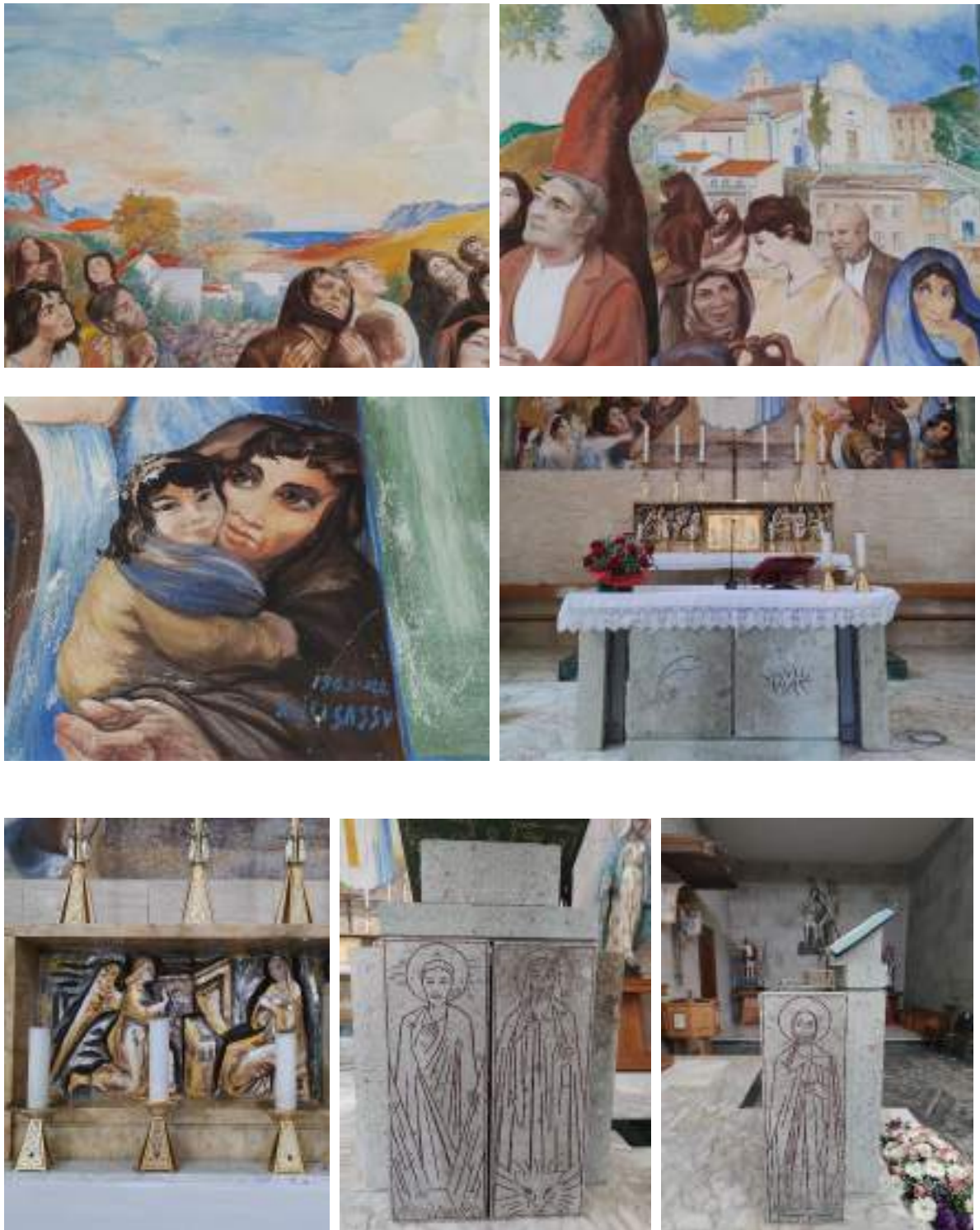


Fig. 171-177 Aligi Sassu, zona del ábside de la iglesia parroquial de San Nicolò en Nughedu. Aligi Sassu, detalles del fresco *San Nicola acclamato vescovo dal popolo* y decoraciones del altar. Fotografías de la autora.

En el interior de la nueva iglesia, Sassu también interviene realizando los relieves de cerámica del tabernáculo, algunas imágenes de figuras sagradas grabadas en los laterales del altar y el púlpito de piedra, y un relieve, también de cerámica, que representa el bautismo de Cristo. Como informa el padre Robert Ciekowski, párroco de la iglesia y nuestro guía durante la visita a los frescos, el edificio sagrado ha sido sometido a una restauración parcial en 2020,

que ha incluido el refuerzo y el fortalecimiento de la bóveda del presbiterio, también para hacer más segura la zona que alberga el fresco con vistas a una futura restauración dedicada.⁹⁴⁹

Escribe Elsa Betti:

En el fresco de Nughedu, donde las fisonomías de los personajes son las de los habitantes de la pequeña ciudad, la población vuelve a ser la protagonista, al igual que en el mural de tema histórico *I moti angioini*, donde los habitantes de Thiesi se rebelan contra el feudalismo. [...] El destinatario de estas obras no es el público urbano de las galerías; por ello, el lenguaje de Sassu cambia, demostrando una gran atención a la elección del momento: la imagen se centra en una anécdota fuerte, los detalles se describen con extrema minuciosidad, los personajes retratados son reales y acercan el proceso artístico a la vida cotidiana, que sin embargo no se trivializa, sino que, a través de la presencia de elementos arcaicos, se sublima, se extrapola de su contexto histórico. Refiriéndose a una realidad en la que la población indígena se siente orgullosa de sus orígenes, de sus tradiciones, y consciente de su propia historia milenaria, Sassu se muestra consciente de la experiencia muralista mexicana, de las pinturas que estudió en París en 1934, y de Delacroix en particular. Del maestro francés parece comprender plenamente, en estos murales, la fascinación romántica por el exotismo, el éxtasis que se siente ante la belleza de la lentitud de las poblaciones no contaminada por el frenesí que es todo occidental, la sensualidad de un tiempo que no huye hacia el futuro sino que se pierde en un pasado milenario.⁹⁵⁰

Tres años después, en 1966, Sassu vuelve a intervenir en un edificio sagrado, esta vez en Cagliari. Se trata de la iglesia de Nostra Signora del Carmine, donde realiza un mosaico de quinientos metros cuadrados –el más importante de su producción– que recorre las vicisitudes de los carmelitas y, al mismo tiempo, celebra la fe como redención ante los abusos y la cobardía de los poderosos. En la zona del ábside y la cuenca, se representa a Nuestra Señora del Carmen con el Papa Juan XXII, que había emitido las bulas de creación de la orden religiosa, y San Simón Stock a los lados. En la parte inferior, en el centro, encontramos la imagen del profeta Elías, precursor de la devoción a la Virgen del Carmen, con el Ángel del Purgatorio a la izquierda liberando a los pecadores, y a la derecha el Ángel de la Justicia blandiendo la espada sobre los condenados. En las dos bandas inferiores están alineados los retratos de los veinte papas que estuvieron relacionados con la orden carmelita, y a cada lado, debajo de las bandas, hay dos leones. Sobre el ábside, en la pared plana, está la historia de Cristo con, a ambos lados, los santos carmelitas y las cuatro virtudes cardinales. El mosaico continúa también en las paredes de las naves laterales: en la de la izquierda está la proclamación de la Virgen como Madre de la Iglesia por parte de Pablo VI durante el Concilio Vaticano II, en presencia de los miembros de la orden carmelita; en la de la derecha, Pío XII recibe a los carmelitas con motivo del VII Congreso Mundial de la orden. Dentro de las escenas sagradas, podemos discernir los rostros de personas reales que actualizan los momentos narrados y, en algunos casos, les dan un valor político o emocional. Por ejemplo, en la representación del Infierno podemos reconocer a Mussolini, colgado de los pies, y a Pablo Picasso, tal vez condenado por haber empezado a cuestionar la verosimilitud en el arte; en la figura de Juan

⁹⁴⁹ Cf. Don Robert Ciekanowski, “Patrimonio perdido y futuro por salvar”, *Voce del Logudoro*, domingo 4 de abril de 2021, n° 12.

⁹⁵⁰ Betti, E. “L'opera murale di Aligi Sassu”, en Alfredo Paglione, Silvia Pegoraro (eds.), *Sassu a Thiesi: opere murali e opere grafiche, 1929-1995*, op. cit., p. 23.

XXII Sassu retrata el rostro de su padre; mientras que en el Paraíso, junto al autorretrato vestido de obispo, podemos ver la presencia de Tullio d'Albissola, poeta y ceramista, viejo amigo del artista, y de Helenita Olivares, su futura esposa. El ciclo se completa con la bóveda de la Capilla de Nuestra Señora, los mosaicos del Baptisterio, el Crucifijo y la Virgen de los Dolores.⁹⁵¹



⁹⁵¹ La descripción de la obra está tomada de Mario De Micheli, “La vicenda del carmelitani, 1966, mosaico, 550 m2, Cagliari”, ficha de la obra contenida en *Sassu, opere dal 1927 al 1984*, catálogo de la exposición: Milán, Palazzo Reale, 10 de octubre - 25 de noviembre de 1984. Milán: Electa Editrice, p. 198.



Fig. 179-184 Aligi Sassu, mosaicos de la iglesia de Nostra Signora del Carmine, 1966, Cagliari. Fotografías de la autora.

Después de haber propuesto una breve descripción de las obras de Sassu realizadas o trasladadas a Cerdeña, nos centraremos ahora con más detalle en otra obra, a la que también dedicamos una ficha de análisis, *El Prometeo*, que podemos relacionar en cuanto a tema, elecciones iconográficas y estilísticas, con las obras de los muralistas mexicanos, un punto de referencia ideal del que Sassu no podía prescindir. *El Prometeo* es una obra pictórica en silicona de 110 m², realizada en 1969 para la fachada de la escuela secundaria “Grazia Deledda” de Ozieri (Sassari) y transformada en 1998, por razones de conservación, en un mosaico de teselas de vidrio. La obra está protagonizada por la figura mitológica de Prometeo, el portador del fuego, que aquí representa la fuerza vital y el deseo de conocimiento del pueblo sardo representado a través de los mitos fundacionales, las leyendas, las tradiciones y los protagonistas de los acontecimientos históricos que caracterizan a Cerdeña y en particular al territorio de Ozieri. Junto a elementos pertenecientes a la mitología o a las leyendas locales como el rey nurágico, la madre mediterránea, los caballos verdes, vemos una figura maniatada que simboliza la dificultad de la población de la isla de actuar para salir de una condición de pobreza o rebelarse contra el opresor.



Fig. 185, 186 Aligi Sassu, *El Prometeo*, 1969, pintura mural de silicona, 110 m², escuela secundaria “Grazia Deledda”, Ozieri. Fuente: Barnoux, 2003.



Fig.187 Aligi Sassu, *El Prometeo*, 1969, pintura en silicona transformada en un mosaico de teselas de vidrio, 110 m2, escuela secundaria "Grazia Deledda", Ozieri. Fotografías de la autora.





Img. 188-191 Aligi Sassu, *El Prometeo*, 1969. Detalles. Fotografías de la autora.

La elección de combinar escenas mitológicas y eventos de la historia, con la intención de lanzar claros mensajes políticos, permite una comparación con aquellas obras de la producción mexicana que relatan historias míticas o de un pasado antiguo, para construir la identidad en el presente e impulsar a la lucha contra la opresión y para la conquista de los derechos. La cercanía de Sassu con los muralistas mexicanos desde el punto de vista estilístico y compositivo, también es apreciable en ciertas elecciones: la tendencia paratáctica, las diferencias en las dimensiones y la yuxtaposición de figuras pertenecientes a diferentes contextos y períodos, la presencia de grandes superficies caracterizadas por un color uniforme y enmarcadas por líneas cerradas, las figuras plásticas y tridimensionales que destacan sobre un fondo indefinido. La posición de Prometeo en el centro de la composición, que abre sus brazos y se inclina hacia el observador, permite una comparación directa con el mural de Rivera *La Creación* (1922), pintado en el Anfiteatro Bolívar, donde la figura central se eleva de la tierra y extiende los brazos para otorgar la vida. Otra posible comparación es con el *Prometeo* (1930) pintado en las paredes del Colegio de Pomona en California. En la visión titánica y dramática de Orozco, Prometeo arde con toda la humanidad, profetizando el peligro del conocimiento cuando es usado por el hombre para dominar a otros. Finalmente, podemos formular la hipótesis de una comparación entre la elección compositiva de Sassu y la de David Alfaro Siqueiros en *La nueva democracia* (1945). La obra mexicana, aunque no representa explícitamente al dios portador del fuego, muestra una figura femenina que se libera de las cadenas de la opresión y lleva una antorcha en su mano derecha. La protagonista de la escena es una especie de “mujer Prometeo” en clave moderna: aquí es el “fuego del conocimiento” que permite a los seres humanos romper las cadenas de la opresión. La comparación con Siqueiros también es posible a través del mural *Muerte al invasor* (1942), que en la figura del guerrero araucano Galvarino, presentado centralmente con los brazos abiertos, cortados y sangrantes, propone la postura sucesivamente utilizada por Sassu en su *Prometeo*. Si bien la atmósfera del mural chileno de Siqueiros es mucho más convulsa, y su composición resulta más dinámica y compleja, en ambos casos los mitos del pasado son utilizados para dialogar con el presente, confirmando el uso de la misma estrategia comunicativa tanto por parte de los muralistas mexicanos como del pintor italiano.

2.2.4.3 San Sperate, el nacimiento de *Paese Museo* y la relación con México

San Sperate es un pequeño pueblo sardo de vocación predominantemente agrícola situado a unos veinte kilómetros de Cagliari, la capital regional. A partir de finales de los años sesenta, se convierte en el lugar de una experiencia comunitaria de promoción cultural y social animada

por artistas y jóvenes trabajadores –que creen en la posibilidad de redención a través de la cultura–, participada por la población local y, en una fase inicial, apoyada por la administración municipal.

El promotor de la experiencia es Pinuccio Sciola, un artista de origen campesino fuertemente apegado a su tierra y al mismo tiempo abierto al mundo que, tras sus primeros viajes de investigación a España, Francia y Austria, regresa a su ciudad natal con la idea de sacar el arte de los museos y centros urbanos, para contaminar, desde abajo, el tejido social. La suya es una concepción universalista y política de la producción artística que debe ser disfrutada por todos y realizada mediante la participación desde abajo, para desarrollar plenamente su poder de transformación del individuo y la sociedad. La creación de murales –entendidos como una forma de comunicación pública y política– pintados en las paredes exteriores de las casas del pueblo mediante la participación de artistas y personas de la base, es la principal forma elegida para poner en marcha un proceso de renacimiento. Durante sus viajes, Sciola había respirado el viento de cambio que soplaba en Europa y que también afectaba a la relación entre arte y política, artista y sociedad. En particular, el contacto directo con los movimientos de protesta parisinos que, entre otras cosas, llenaban los muros con escritos y figuras, le había permitido comprender la importancia del muro utilizado como medio de comunicación, como fuente de mensajes, a través del lenguaje del arte.

El nacimiento de la experiencia de San Sperate se remonta a mayo de 1968 por asonancia con el *mayo francés* en el que el propio Sciola había participado. El mito fundacional de San Sperate *Paese Museo* cuenta el inicio del fenómeno a través de una especie de rito público que vería la realización del primer mural, con motivo de la fiesta de la cosecha del melocotón, por parte de Sciola y otros ciudadanos, bajo la dirección artística del maestro Foiso Fois. Este primer mural nacería en una dimensión colectiva y participativa, después de haber, es decir, discutido en la plaza, pedido permiso y colaboración, y definido juntos el lugar y el tema. Como señala Salvatore Naitza, «este primer acto contiene ya todos los datos constitutivos de todo el fenómeno: hacer arte público, para el público, a través del público».⁹⁵²

Según el testimonio de Cenzo Porcu⁹⁵³, uno de los protagonistas de la historia, la primera acción que daría lugar al nacimiento de San Sperate *Paese Museo* está relacionada con la fiesta del Corpus Domini, cuando Sciola, junto con otros amigos, decide cubrir con cal blanca las paredes de *ladiri* (ladrillos de arcilla y paja sin cocer que se dejaban a la vista) de algunas casas situadas a lo largo del camino por el que pasaría la procesión. El acontecimiento se recoge en un artículo de *L'Unione Sarda* del 12 de junio de 1968, en el que se asocian las casas encaladas de San Sperate con las de los pueblos españoles y se destaca la buena acogida de los ciudadanos. Las blanqueadas, sobre las que también se realizan algunas pinturas, son el telón de fondo de la tradicional decoración de las calles con motivo de la fiesta, con hojas de menta, flores, sábanas y tapices bordados de ajuares familiares. Es interesante observar cómo el inicio de la experiencia del muralismo sardo en San Sperate coincide con un momento comunitario, como una fiesta popular, en la que, en particular, se exponían en las calles artesanías y plantas de colores, generalmente sin adornos. El mismo espíritu comunitario y la idea de hacer el

⁹⁵² Naitza, S. “Sardegna 1986-1982: l'età dei murales”. *Eurallumin, 1981/ informe anual*, Milán, 1982, pp. 36-47. El texto está reeditado en el capítulo “Un ponte verso l'interno e oltre il mare”, en el libro Ottavio Olita, Nanni Pes (eds.), *San Sperate all'origine dei murales*, AM&D editore, 2007, p. 106.

⁹⁵³ Cf. Porcu, C. *Gli 'anni della calce' e il Paese Museo*. Cagliari: Domus de Janas, 2012.

pueblo más acogedor serían la base de la experiencia muralista local, marcando una diferencia sustancial con otras experiencias posteriores.

Las paredes pintadas de blanco son, por tanto, la premisa para los primeros murales que se montan en estas mismas paredes, con el consentimiento y, en algunos casos, con la participación del propietario de la casa. Tras las primeras intervenciones, el grupo formado en torno a Sciola se une al grupo que había fundado el club Forum Zodiaco en 1967 y que se dedicaba a promover actividades recreativas y educativas en el pueblo. El nuevo grupo elabora un programa de intervenciones que incluye la creación de más murales y mobiliario urbano, la creación de zonas verdes públicas, la pavimentación del centro histórico y la organización de la Fiesta del Melocotón. La propuesta es aprobada por el alcalde, que también decide aportar una pequeña cantidad de fondos. El 19 de mayo de 1969, en el transcurso de un debate público muy concurrido, se funda oficialmente la asociación *Paese Museo*, que pronto alcanza los 80 miembros, saludados por un artículo en *L'Unione Sarda*.⁹⁵⁴

Así comienza la transformación de la ciudad con el apoyo de muchos ciudadanos que aportan dinero, donaciones y trabajo. Las actividades de *Paese Museo* son variadas y se centran básicamente en la mejora de las condiciones materiales del pueblo y en la propuesta de actividades culturales, como la organización de conciertos y la promoción de representaciones teatrales. Sin embargo, el centro del proyecto es la creación de murales e intervenciones urbanas, por parte de profesionales, pero también de neófitos. También se invita a los niños a pintar las paredes, pensando en la creación de murales como una actividad pedagógica y experimental. La idea general es la de un taller urbano que implique a la población y atraiga el interés de artistas e intelectuales de fuera, como, en efecto, ocurre.

En la primera fase, la filosofía de la creación de los murales es que tienen un carácter temporal, efímero: la imagen se crea en poco tiempo, con materiales no duraderos, se puede modificar, borrar, sustituir. Además, los mensajes que transmite, dirigidos a la comunidad local, están relacionados con temas relevantes en ese momento para la vida social y el bienestar de los habitantes, vinculados a la actualidad, al aquí y ahora, tienen un valor de inmediatez. Además, el planteamiento coral y la gestión colectiva son fundamentales: «aunque un solo artista había concebido e imaginado la escena, la elaboración “ideológica” era grupal; se trataba de un proyecto estético unitario y colectivo a la vez, a realizar en un lugar público, casual y frecuentado: el resultado era, además del inevitable carácter social de la comunicación, un impacto escénico relevante e intrusivo con la zona edificada, y por tanto un efecto de orden urbano».⁹⁵⁵

El *Paese Museo* no es, pues, un lugar donde se guardan las obras durante mucho tiempo, sino un lugar de creación extemporánea, un laboratorio donde se reúnen estímulos y energías, un cruce de experiencias, incluso de tendencias opuestas. No hay prevalencia de un estilo concreto, sino una complejidad de propuestas que se acogen en un clima ferviente y magmático.

La principal intención de Sciola, que comparte con sus compañeros, es romper con la cerrazón y el provincianismo, pero sobre todo descentralizar la cultura y dispersarla por el territorio, rompiendo el carácter unidireccional de la difusión del arte que suele ir del centro a la periferia, de la ciudad al campo. Sciola quiere que el arte no descienda desde arriba, sino que

⁹⁵⁴ “San Sperate si trasformerà in una città del museo”. *L'Unione Sarda*, 30 de mayo de 1969.

⁹⁵⁵ Naitza, S. “Perfil del muralismo in Sardegna, 1968/1994”, *Murales in Sardegna... veinte años después*. Bosa: Centro di Cultura Popolare UNLA, 1996, p. 7.

nazca en los lugares habitualmente excluidos; que no se dirija a las élites, sino a todos, que sea comprensible para todos y que se cree junto a la población; que se comparta fácilmente porque se puede disfrutar en lugares públicos. Estas ideas serán la base para la creación de una lista cívica en 1970 llamada *Paese Museo*, que pretende intervenir en la política local promoviendo instancias de democracia concreta y participación popular real.

El carácter político del muralismo de San Sperate reside sobre todo en su espíritu de renovación social y en el nuevo papel que atribuye a la participación popular. Junto a ello, se propone defender los valores de la tradición local frente a la dominación cultural de los centros urbanos, así como el derecho de la población a la autodeterminación huyendo de las imposiciones de arriba, de un Estado lejano. En una época de estandarización cultural, «*Paese Museo*», escribe Naitza, «se erige como alternativa al aplanamiento a realidades artificiales y metropolitanas, reclamando la legitimidad histórica para existir y mantener sus tradiciones como factor de pluralismo y enriquecimiento».⁹⁵⁶ El objetivo es dar valor al país, a su identidad histórica y cultural, frente a la urbanización violenta, la masificación y la anulación de la memoria, mediante una acción de autodefensa movida por una comunidad compacta y unida que se expresa a través del lenguaje del arte.

Queriendo proponer una especie de periodización, podemos identificar una primera fase, digamos de formación, que abarca el período 1968-1970 y que involucra a personas de diferentes orientaciones, generaciones y clases sociales, en un espíritu comunitario de fuerte cohesión social al que contribuye el apoyo inicial de la administración municipal. Los temas predominantes están ligados al contexto local y abrazan, en parte, las cuestiones propuestas por la vertiente sarda, desde la preservación de los valores auténticos hasta la oposición al sistema capitalista, la urbanización forzada y las leyes estatales consideradas injustas. En esta etapa conviven las intervenciones de los profesionales con las de los neófitos. Los lenguajes utilizados son muy diferentes: Foiso Fois, cercano a la experiencia neorrealista, pinta *La cabra mediterránea* (la misma que había pintado en Barcelona en mayo de 1968), Elke Reuter sus tunas estilizadas, Gaetano Brundu un león que se acerca al gusto informal, Giorgio Princivalle traslada a las paredes motivos de la tradición artesanal, Franco Putzolu, dibujante de *L'Unione Sarda*, se inspira en las noticias de actualidad.

La segunda fase, que se inicia en 1970, es la de la interiorización y difusión de la experiencia a través de la prensa local, nacional e internacional, cada vez más atenta a relatar el fenómeno del *Paese Museo*. A partir de este periodo, la participación de pintores italianos y extranjeros aumenta, aportando nuevas ideas y nuevos estímulos, lo que lleva a un enriquecimiento de las opciones temáticas y estilísticas.⁹⁵⁷ Naitza escribe: «los artistas llegan de Alemania, Holanda, Francia y México, trabajando en público, con el público y para el público, proponiendo y discutiendo, participando en la vida, convirtiéndose en portadores de nuevos pensamientos».⁹⁵⁸ El grupo de San Sperate adquiere cada vez más una coloración de izquierda y conecta los valores de salvaguarda de la identidad sarda con las reivindicaciones

⁹⁵⁶ Ibid, p. 18.

⁹⁵⁷ Entre otros, intervienen los profesores del Liceo artistico statale de Cagliari, Romano Rocchi y Claudio Granaroli, los pintores Gaetano Brundu, Giorgio Princivalle, Tonino Casula, Liliana Cano, los alemanes Elke Reuter y Reiner Pfnur, el holandés Meiner Jensen y el suizo Otto Melcher.

⁹⁵⁸ Naitza, S. "L'esperienza artistica di Paese Museo". *La grotta della vipera*, año IV, nº 14 - primavera 1979, p. 17-26.

de los movimientos ecologistas internacionales, tercermundistas, de defensa de las minorías lingüísticas y culturales, y contra el racismo. Además de las escenas de la vida del pueblo (el trabajo, las fiestas, la relación con el campo y los animales) más frecuentes en el primer periodo, se introducen temas más sociopolíticos y, frente al tono narrativo de los primeros murales, aparecen elementos simbólicos e inscripciones que hacen que algunos murales se asemejen más a carteles.

En los años siguientes, el fenómeno sigue creciendo, implicando a un número cada vez mayor de artistas, incluso internacionales, y comienza a extenderse por toda Cerdeña, donde el muralismo adoptaría, lugar por lugar, diferentes caracteres. El caso de San Sperate, sin embargo, seguirá siendo único, tanto por su aspecto indudablemente comunitario, coral y plural, como por la prevalencia de la intención estética sobre la polémica y política. Un elemento que caracteriza el muralismo de San Sperate es la multiplicidad lingüística, aún observable en la actualidad: desde el estilo verista-naturalista, que incluye auténticos trampantojos, observables en los murales de Angelo Pilloni, hasta los ejemplos cubo-futuristas de Sciola; desde las contaminaciones con las vanguardias históricas, hasta las evidencias cercanas al arte pop o al abstraccionismo informal y geométrico, como las de Raffaele Muscas; desde el estilo típico de las Brigadas chilenas, hasta el gusto gutusiano de Luciano Lixi, pasando por los ejemplos de arte naif.

Un hecho significativo que contribuye a la peculiar historia y notoriedad de San Sperate es su participación en la Bienal de Venecia de 1976. De hecho, Sciola es invitado a participar en la bienal para presentar la experiencia de *Paese Museo* con documentación fotográfica y de vídeo, en la sección italiana comisariada por Enrico Crispolti y Raffaele De Grada, “Ambiente come sociale” (“El medio ambiente como social”), dentro de la subsección “Partecipazione spontanea” / “Azione poetica” (“Participación espontánea” / “Acción poética”). Como se informa en un artículo de *La Nuova Sardegna* del 20 de mayo de 1976, el grupo de San Sperate, si bien está orgulloso de la invitación y se alegra de la posibilidad de difundir la experiencia del muralismo local, no está de acuerdo con la elección de situar la experiencia de San Sperate entre las experiencias de “acción poética” porque, escribe Sciola, «la nuestra ha sido y será, “acción política”». ⁹⁵⁹ Además, al considerar reductora la presentación de fotos y vídeos, Sciola y su grupo proponen al Ente Bienal traer a Venecia —«ya que Venecia no podía ir a Cerdeña»— ⁹⁶⁰ una serie de espectáculos de canto, música y teatro ⁹⁶¹, además de la obra de Sciola *Cadaveri e Canne* ⁹⁶², que poblarían primero el Campo Santa Margherita y luego Piazza San Marco los días 1, 2 y 3 de octubre. ⁹⁶³

⁹⁵⁹ Pintore, G. “La pittura di San Sperate alla Biennale di Venezia”. *La Nuova Sardegna*, 20 de mayo de 1976.

⁹⁶⁰ Faticoni, M. “La Sardegna alla Biennale”. *Tutto Quotidiano*, 22 de septiembre de 1976.

⁹⁶¹ Coros de Orgosolo y Oliena, grupos folclóricos de Campidano, la cooperativa Teatro di Sardegna, intérpretes de *launeddas* y grupos de teatro espontáneo como *La Maschera* y el grupo gestual, ambos de San Sperate.

⁹⁶² La obra *Cadaveri e Canne* (*Cadáveres y cañas*) consta de 14 esculturas, 13 cadáveres y un ahorcado, formadas por troncos antropomórficos descompuestos y degradados que recuerdan la condición del hombre actual; las cañas, marchitas y montadas sobre cilindros metálicos, hacen referencia a la tierra sarda y plantean el problema medioambiental de la contaminación y la explotación de la naturaleza. En Venecia, en octubre de 1976, grupos de teatro, folclore y música sardos actuaron en medio de la instalación.

⁹⁶³ Cf. Pilloni, G. “1976. La “vera Sardegna” alla Biennale di Venezia”. *Pinuccio Sciola. Relatos inéditos sobre la vida y el arte de los años setenta a los ochenta*, tesis de grado, Universidad de Cagliari, Facultad de Estudios Humanísticos, Curso de Grado en Historia del Arte, a. 2016-2017, pp. 64-83.

En las décadas siguientes, a pesar de algunas ralentizaciones, las actividades de *Paese Museo* han continuado –y continúan– gracias sobre todo al estímulo de innumerables relaciones nacionales e internacionales. San Sperate sigue proponiendo su doble mirada, por un lado, hacia sus propias raíces ancestrales, y por otro, hacia el mundo exterior con el que se desea mantener un diálogo constructivo. A lo largo de los últimos cuarenta años, ha acogido talleres de arte internacionales, a famosos del teatro como Darío Fo y Eugenio Barba, a músicos como Sun Ra, Cecil Taylor y Don Cherry, y a muchos muralistas de todo el mundo que siguen pintando en sus paredes.

Dado el contexto en el que se enmarca esta breve presentación del muralismo sardo, parece obligado hacer una breve reflexión sobre la relación entre la experiencia de San Sperate y el muralismo mexicano. En primer lugar, no es baladí que Pinuccio Sciola tenga relaciones directas con México, que se concretan con dos viajes, en 1973 y 1975, durante los cuales conoce a Siqueiros, participa en varias exposiciones y pone en marcha un proyecto de pintura pública con artistas locales, como explicaremos más adelante.

En segundo lugar, es interesante la presencia de dos pintores mexicanos, José Zúñiga y Conrado Domínguez, que dejan varios testimonios en Cerdeña, influyendo en los pintores locales, en particular Ferdinando Medda y Antonio Cotza, así como Gaetano Brundu y Tonino Casula. Zúñiga, originario de Oaxaca, es el autor del mural *Homenaje a Pablo Neruda*, pintado en la pared de un edificio de dos plantas en 1975 y que todavía existe en vico I Umberto, en San Sperate, tras las obras de restauración.

El mural representa con una gramática simplificada y geométrica, pero brillante de color, un jardín lleno de grandes plantas, acompañado de la figura estilizada de un hombre. En la parte superior, contra el cielo azul, destaca la enorme bola del sol, hacia la que se dirigen las golondrinas, típicas de San Sperate. Además de las novedades formales, llama la atención el método utilizado para resolver ciertos problemas estructurales, como la presencia de dos ventanas y la pared curvada hacia un lado; y la elección de los colores acrílicos, extremadamente brillantes, inusuales en San Sperate, y adoptados inmediatamente por algunos artistas.⁹⁶⁴ Domínguez, que nace en San Luís Potosí, está en Cerdeña en 1976, 1977 y 1978, donde realiza varios murales y expone en varias galerías.⁹⁶⁵ Según Porcu⁹⁶⁶, en San Sperate realiza tres murales, dos de los cuales, en la calle Decimo, representan la exaltación de los elementos de la naturaleza, el agua y la luz del sol, necesarios para la supervivencia del hombre, que intenta tenerlos en sus manos. El tercer mural, más privado, que ya no existe, estaba en la fachada interior de la casa de Peppino Pilloni y representaba al hijo del artista a punto de nacer abrazado por miembros de la familia sarda.

En todas estas relaciones, sin embargo, subyace la declaración inicial de Sciola y del grupo promotor del muralismo de una dependencia, al menos ideal, de las experiencias mexicanas, que probablemente se conocen superficialmente, pero que constituyen un punto de

⁹⁶⁴ “Un muralista a San Sperate”. *L'Unione Sarda*, Cagliari, 15 de julio de 1975; Bruno Conti, “Dietro il muro i gemelli di S.Sperate -Tepito”. *Il Cagliaritano*, mayo de 1975.

⁹⁶⁵ Cf. “Oggi e domani a San Sperate una mostra dell’artista messicano Domínguez”. *Tutto Quotidiano*, San Sperate, 27 de marzo de 1976; Exposición individual en Galleria Sironi Sassari, Cerdeña, 1976 (evento presentado por el crítico de arte Enzo Spa); Exposición individual en Galleria D’Castro Oristano, Cerdeña, 1977. Visita el taller del escultor Constantino Nivola, 1976.

⁹⁶⁶ Porcu, G. *Gli “anni della calce” e il Paese Museo*. Cagliari: Domus de Janas, 2012, p.175.

referencia indispensable.⁹⁶⁷ Como ya hemos aclarado, la referencia al muralismo mexicano sirve para legitimarse, para situarse en una historia, para sancionar la pertenencia a un género y la adhesión a una voluntad expresiva precisa. Esta referencia, entre otras cosas, se hace tangible con la exhibición en las calles de la ciudad de innumerables reproducciones fotográficas en blanco y negro de algunos de los detalles de los murales de Rivera, Orozco y Siqueiros, actualmente muy dañados pero aún visibles.

En el caso del muralismo de San Sperate, además, hay puntos de contacto precisos con la producción mural mexicana posrevolucionaria. En ambos casos, se trata de la búsqueda de una expresión artística nacional (en el caso de Cerdeña, específicamente “sarda”) y popular, que recupera antiguas tradiciones –precolombinas, por un lado, y sardas, por otro– pero que también se enfrenta a la novedad de los lenguajes internacionales.

Al mismo tiempo se busca un arte que es una afirmación de la autonomía cultural respecto a las presiones coloniales, de Estados Unidos en el caso de México y del Estado italiano o de las ciudades engullidoras en el caso del pueblo sardo. La comparación parece paradójica, pero hecha con la debida proporción y las necesarias simplificaciones, poner los dos acontecimientos uno al lado del otro puede ser al menos estimulante. Pero también es cierto que si consideramos las experiencias más conocidas del muralismo mexicano posrevolucionario –las que probablemente conocían los animadores de San Sperate en los años sesenta– encontramos un punto que define una diferencia: la expresión de este arte nacional-popular, que representa la cultura, los problemas y las aspiraciones del pueblo, en México se confiaba exclusivamente a los grandes artistas que, con su genio individual, aunque apoyados por sus grandes equipos, interpretan los temas que se les sugieren o solicitan; el muralismo de San Sperate, al menos en sus intenciones, premia en cambio la planificación común, la coralidad y también da espacio a la ejecución de obras por parte de no expertos o de niños.

Podemos decir que la experiencia de San Sperate, como acción de renovación social desde abajo y a través del arte, realiza de alguna manera los deseos de Siqueiros, quien, de hecho, como veremos, queda muy impresionado por las imágenes y relatos de Sciola durante su encuentro en 1973.



Fig. 192 Murale es San Sperate. Fotografía de la autora.

⁹⁶⁷ Sciola, P. “Come e perché San Sperate”. *La grotta della vipera*, año IV, n° 14 - primavera 1979, p. 6-10.



Fig. 193, 194. José Zuñiga, *Homenaje a Pablo Neruda*, 1975, murale, San Sperate, vico I Umberto. Antes y después de la restauración, 2021. Fuentes: Archivo Fotografico Fondazione Sciola / Google map.



Fig. 195, 196 Conrado Dominguez, *Elementos de la naturaleza*, 1976, murale, San Sperate, calle Decimo. Funetes: Archivio Fotografico Fondazione Sciola/ Fotografia de la autora.



Fig. 197 Angelo Pilloni delante de una de sus obras en San Sperate, julio de 2020. Fotografia de la autora..



Fig. 198-200 Murales de San Sperate. Fotografías de la autora.



Fig. 201. Una de las reproducciones en blanco y negro de murales mexicanos en las paredes de San Sperate. Detalle de: D.A. Siqueiros Siqueiros y equipo, *Del porfirismo a la Revolución*, 419 m2, acrílico sobre tela sobre triplay y bastidores de madera, 1958-1966. Sala de la Revolución. Museo Nacional de Historia. INAH Castillo de Chapultepec. Fotografía de la autora.

2.2.4.4 Pinuccio Sciola en México: los viajes de 1973 y de 1975

A partir de 1971, San Sperate desperta el interés de la Unesco, como demuestra la petición que Dunbar Marshall Malagola, secretario general de la Asociación Internacional de Artes Plásticas, hace a Sciola para que envíe un informe sobre la experiencia de *Paese Museo*. Porcu escribe: «Mientras tanto, un rumor se extiende desde París, desde la sede de la UNESCO. Pinuccio dice que hay contactos, todavía en fase embrionaria, y parece que la Unesco quiere reconocer a San Sperate como patrimonio de la humanidad, con toda la actividad muralista, ¡sobre todo la de los niños!». ⁹⁶⁸ El reconocimiento de San Sperate como sitio de la Unesco no llega a buen puerto, pero los contactos entre Sciola y Marshall continúan, de hecho tenemos una carta del artista sardo fechada el 13 de diciembre de 1972 en la que pone al día al Secretario General sobre las actividades en San Sperate, le adjunta algunas fotografías y le pide consejo para ir a México, donde quiere ir «para tener contacto directo con la civilización local, especialmente en lo que respecta a las pinturas murales». ⁹⁶⁹

Así es como Sciola parte hacia México en febrero de 1973, con una carta de presentación de Malagola, como invitado especial del Instituto Italiano de Cultura. Una vez en México, Sciola conoce a Francisco Zenteno, pintor, crítico y secretario general del Comité Mexicano de la Asociación Internacional de Artes Plásticas, dependiente de la Unesco, que lo introduce en el ambiente artístico. Zenteno escribe: «Lo dirigió a mi una carta de Dunbar Marshall Malagola al que debo agradecer esta presentación y la suerte de conocer a Sciola, que

⁹⁶⁸ Porcu, C. *Gli 'anni della calce' e il Paese Museo*. Domus de Janas, p.60.

⁹⁶⁹ Documento autógrafa de Pinuccio Sciola fechado el 13 de diciembre de 1972, conservado en la SFA.

de inmediato ha dejado de ser un extraño para quienes lo hemos tratado, para sus amigos de México, Giuseppe se ha convertido en “Pepe”, un escultor campesino, heredero de los antiguos constructores de los nuraghi de Cerdeña y fundador de *Paese Museo*». ⁹⁷⁰

Su estancia en el país latinoamericano tiene un fuerte valor formativo para Sciola, que queda impresionado por su visita al Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México y, sobre todo, por las grandes esculturas de la época precolombina, en algunas de las cuales encuentra una sintonía con su investigación formal. En particular, le impresiona la escultura maya de Chac Mool y los grandes guerreros toltecas del yacimiento arqueológico de Tula, en el estado de Hidalgo. Como señala Pilloni, informando sobre un artículo publicado en *El Día* sobre Sciola, podemos encontrar algunas conexiones entre los monumentos artísticos del México antiguo y las obras del escultor italiano anteriores a su visita, como muestran algunos dibujos y esculturas que, por ejemplo, repiten la posición del Chac Mool. ⁹⁷¹

Además, la fascinación de Sciola por las antiguas culturas mesoamericanas se confirma con el conjunto de obras expuestas en la muestra individual titulada *Dibujos e impresiones sobre México* en el salón de la Asociación de Corresponsales Extranjeros en México en la calle Roma número 39. ⁹⁷² La exposición, que permanece abierta entre el 4 y el 21 de abril de 1973, es organizada con el apoyo del Dr. Octavio Mulas, agregado cultural del Instituto Italiano de Cultura de la Embajada de Italia en México ⁹⁷³, y presenta dibujos realizados durante su estancia en México, fruto y testimonio de su primera experiencia latinoamericana. ⁹⁷⁴ Entre otros: *Figura-Sarcofago, Chac Mool, ¿Qué pasó en Tula?, Figura de piedra, Homenaje al muralismo, Una familia mexicana, El astronauta ha visto la luna, Estelas de Tula*. Tal y como se recoge en el artículo de *El Día* del 25 de abril de 1973, «Siqueiros al ver los dibujos de Sciola ha dicho que hay en su obra un concepto de la sintetización, de la forma, del volumen, de la relación entre volúmenes, y entre la grafía que lo podemos llamar “escultórico”». ⁹⁷⁵

Sin embargo, a Sciola no sólo le fascinan las esculturas de gran tamaño, sino también la producción escultórica de pequeño formato, que considera más relacionada con la gente y las necesidades de la vida cotidiana. En la entrevista realizada por Francisco Zenteno para la revista *Visión* de la Ciudad de México, Sciola destaca el tema que le interesa de la relación entre el artista y la gente y responde a la pregunta “¿Qué opina sobre la escultura que ha visto en México?” con estas palabras:

Me interesa explicar lo que he visto en el Museo de Antropología. Había leído sobre los atlantes de Tula y creía que todo el paisaje mexicano estaba marcado por estas figuras monumentales; pero luego descubrí pequeñas figuras que fueron creadas en gran número

⁹⁷⁰ Zenteno, F. “Pepe de Cerdeña”. *Visión*, 21 de abril de 1973.

⁹⁷¹ Pilloni, G. “Pinuccio Sciola. Racconti inediti di vita e arte dagli anni Settanta agli anni Ottanta”. Tesis de grado, Universidad de Cagliari, Facultad de Estudios Humanísticos, Curso de Grado en Historia del Arte, a. 2016-2017, p. 55, 141; Macario Matus, “Giuseppe Sciola, sus dibujos e impresiones sobre México”, *El Día*, 25 de abril de 1973.

⁹⁷² “Exponen obras de in italiano”. *Excelsior*, 6 de abril de 1973.

⁹⁷³ “Impresiones sobre México”. *El día*, 6 de abril de 1973.

⁹⁷⁴ “Dibujos del italiano Sciola”. *Excelsior*, 10 de abril de 1973.

⁹⁷⁵ Matus, M. “Giuseppe Sciola, sus dibujos e impresiones sobre México”. *El Día*, 25 de abril de 1973.

por la gente del país. Por lo tanto, conocí no sólo las obras grandes y monumentales, sino también las creadas por las masas. Estas figuras, con su sensibilidad, hablan de la vida cotidiana pasada, por lo tanto, no contienen la retórica del gran artista, que a menudo está lejos de la comprensión de las masas. Y para mí, las antiguas civilizaciones mexicanas tuvieron un alto nivel de desarrollo artístico porque llegaron a hacer cosas que todo el mundo podía entender. Esto es muy importante si tenemos en cuenta los yacimientos de otros lugares donde hay ánforas, vasos, platos y pequeños objetos útiles para la vida cotidiana. Aquí, además de los utensilios, hay una gran cantidad de pequeñas estatuas y pequeñas obras de arte, no son sólo de dioses o guerreros sino que también son escenas de la vida cotidiana, esto es lo que más me conmovió porque habla de lo importante que es la relación entre el artista y el pueblo en comparación con la relación entre el *gran artista* y los iniciados, los intelectuales.⁹⁷⁶

La visita a México es también, y sobre todo, una oportunidad para conocer de primera mano los murales de los que parte idealmente la experiencia de San Sperate, y para difundir las actividades que se habían realizado y se realizaban en la localidad sarda. Uno de los momentos clave del viaje es, sin duda, su encuentro con Siqueiros, con quien se entiende inmediatamente, hasta el punto de que, según se cuenta, «Siqueiros llama al joven Sciola Maestro»⁹⁷⁷ y afirma: «Hombre, tú eres un maya que ha vivido muy lejos de aquí».⁹⁷⁸ (Fig.47). La experiencia sarda no podía sino impactar e interesar al maestro mexicano porque de alguna manera encarnaba la idea de arte por la que había luchado durante toda su vida: un arte político, público y popular. De hecho, podemos decir que lo que estaba ocurriendo en San Sperate superaba incluso las propuestas de Siqueiros porque realmente implicaba, desde la base, a la población, incluidos los niños; mientras que Siqueiros, aunque trabajaba en equipo y sobre temas populares, nunca había planificado y ejecutado plenamente sus obras en estrecha colaboración con el pueblo.

Sin embargo, hay que reiterar que, si queremos trazar una línea divisoria entre arte y comunicación visual, los resultados son diferentes: las obras de Siqueiros y su equipo son indiscutiblemente obras de arte, mientras que la experiencia de San Sperate produce, junto con algunas obras de arte creadas por artistas, ejemplos de “comunicación visual” que tienen un valor de mensaje, pero no puramente artístico. Para confirmarlo, Sciola había escrito: «San Sperate, lo que allá hago, para mí tiene mucha relación con el muralismo mexicano. Quería estudiar la obra de Rivera, Siqueiros y Orozco. Pero también los murales de los estacionamientos de automóviles que he visto aquí (en México) tienen mucho sentido para mí; siendo tan sencillos procuran a la gente un refinamiento y la preparan para la otra pintura».⁹⁷⁹

Una oportunidad para dar a conocer la experiencia de San Sperate a los mexicanos es la exposición en el Instituto Francés de América Latina (IFAL) organizada por el director de su galería, Clement Merger, en la que se exponen varias fotografías que dan testimonio del trabajo

⁹⁷⁶ Zenteno, F. “Pepe de Cerdeña”. *Visión*, 21 de abril de 1973.

⁹⁷⁷ Marci, G. “Sciola, un escultor de piedra enamorado de la tierra”. *La Nuova Sardegna*, Sassari, 20 de junio de 1987.

⁹⁷⁸ *Sciola: Intervento in centro storico*, catálogo de la exposición, Comune di Santa Teresa di Gallura, Assessorato alla Cultura, C.G.N. press, Nuoro, 1986, p. 1. En el texto del libro editado por Ottavio Olita y Nanni Pes, *San Sperate all'origine dei murales*, op. cit., p. 102, la frase se atribuye al secretario de la organización cultural de la ONU, Francisco Zentlano Busaldar.

⁹⁷⁹ *Ibid.*

realizado en la localidad sarda. Abierta al día 7 de marzo del 1973 la exposición colectiva titulada *Protesta Ambiental*, acoge un grupo de artistas mexicanos e internacionales entre los que se encuentran Daniel Manrique, Gustavo Bernal y Bujaidar.⁹⁸⁰ «La exposición revela en su contenido ideológico una denuncia hacia lo antinatural. El hombre en su afán de civilización olvida el esencialismo de su naturaleza en armonía con el universo, desdeña su origen, y conforma los cánceres que lo devoran y deforman mental y físicamente», se lee en un artículo de *El Heraldo* de México.⁹⁸¹ Entre los temas de la exposición está también el del derecho de todos a expresarse y hacer arte, por lo que se expone un dibujo de un niño con una frase que resume la protesta: «Los niños no pertenecen a la especie humana». Es probable que las fotos de los murales de San Sperate se hayan colocado en la exposición de acuerdo con este tema.

En general, la estancia de Sciola en México, como artista y como promotor social y cultural, es recibida positivamente.⁹⁸² Su propuesta artística y su relato de la experiencia en San Sperate encuentran un terreno fértil, como demuestran las exposiciones, los encuentros, las iniciativas organizadas y, sobre todo, las respuestas de la prensa local, que publica varios artículos sobre el maestro sardo y sobre San Sperate. Entre otros, *Excelsior* publica en marzo de 1973 un artículo titulado “Los murales, forma tradicional de comunicación del mexicano”, que habla en profundidad de Sciola y de la experiencia de San Sperate, mostrando fotografías, en blanco y negro y en color, del pueblo y de las esculturas del maestro sardo.⁹⁸³

En otro artículo, en *Jueves*, se menciona el viaje de Sciola a México, donde había encontrado creaciones estéticas públicas –como pirámides, conventos, arte popular– que responden a su idea de un arte fácilmente disfrutable por todos. Luego menciona la experiencia de San Sperate, refiriéndose a Italia y México que «deben clasificarse como dos centros de arte público sin igual». El mismo artículo menciona la posibilidad de que Sciola cree un equipo de artistas para decorar un pequeño pueblo del estado de Michoacán con pinturas y esculturas.⁹⁸⁴ Parte del texto citado es retomado y ampliado en *Tiempo México* del 9 de abril de 1973, también por Berta Teracena.⁹⁸⁵

Según un artículo publicado en *Il Messaggero Sardo* en marzo de 1973, Pinuccio también regresa a Italia con un boceto de un enorme monumento a Giuseppe Garibaldi que le gustaría realizar con piedras de todos los países del mundo visitados por el condottiero.⁹⁸⁶ De hecho, el embajador italiano en México, Raffaele Marras, había declarado su intención de donar a México un monumento dedicado a Garibaldi y encargar su ejecución a Sciola. El artista sardo propone interpretar la figura de Garibaldi como un guerrillero-campesino que, tras sus

⁹⁸⁰ Los otros artistas que participaron en la exposición fueron: Josefina Ortega, Francisco Rodríguez, Lourdes Muñoz Flores, Gloria Luz González, Pablo González, Gilberto Muñoz, Augusta Centassi, Carmina Flores, Giuseppe Sciola, Magda Morán, el doctor Antonio Peconi, Lourdes de la Mata, Emilio Alfaro, Regina Valador y Leticia Indart (Fig. 51). Cf. “Opiniones en Protesta Ambiental”. *El Universal*, 11 de marzo de 1973.

⁹⁸¹ Longi, A.M. “La Obra Plástica de Bujaidar, Manrique y Bernal”. *El heraldo de México*, 10 de abril de 1973.

⁹⁸² Endrich, E: “Giuseppe Sciola - Un escultor italiano en México”. *El Siglo de Italia*, marzo de 1973.

⁹⁸³ Saldaña, M. “Los murlaes, forma tradicional de Comunicación del mexicano”. *Excelsior*, 6 de marzo de 1973.

⁹⁸⁴ Taracena, B. “Museos y galerías”. *Jueves*, 29 de marzo de 1973.

⁹⁸⁵ Teracena, B. “Pueblo Museo”. *Tiempo México*, 9 de abril de 1973.

⁹⁸⁶ R.A., “Incontri - Pinuccio Sciola”. *Messaggero Sardo*, marzo de 1973.

batallas, en un mundo finalmente en paz, vuelve a trabajar la tierra. Todo esto para relacionarlo con los muchos revolucionarios mexicanos que también eran campesinos.⁹⁸⁷

En 1975 Sciola regresa a México para seguir profundizando en su conocimiento del muralismo local y en sus relaciones con los artistas. Durante su estancia, también organiza una exposición –a la que ya hemos aludido (cf. 2.2.4.3)– en la que se exponen algunas reproducciones fotográficas de gran formato de murales de San Sperate y algunas de sus obras de la época. La exposición, realizada bajo los auspicios del Instituto Italiano de Cultura, se instala en la Galería Josè Maria Velasco en el barrio de Peralvillo, cerca de Tepito, y se titula *Encuentro San Sperate, Cerdeña, Italia y Tepito, Ciudad de México*⁹⁸⁸ (Fig. 60). Entre las grandes fotografías presentadas encontramos la reproducción de un mural en honor al pueblo chileno en dictadura; de un muro de San Sperate que alberga un poema en sardo del obrero Antonio Landis dedicado a Siqueiros (que presentamos anteriormente, cf. 1.5.2), junto a un retrato del maestro mexicano pintado por Sciola; y un gran mural de unos 20 m2, colocado a la entrada del pueblo sardo, que reproduce un dibujo de Sciola –donado a Siqueiros durante el encuentro de 1973– con una figura femenina estilizada que abre las manos hacia el observador y una inscripción: «Nos encontramos con las manos vacías, habíamos amasado un pastel para otros».⁹⁸⁹

En Tepito, un barrio obrero de Ciudad de México, Sciola trabaja con Manrique y Bernal, con quienes había expuesto dos años antes en la galería IFAL, para crear murales en las calles de la ciudad en colaboración con los habitantes.⁹⁹⁰ También da una conferencia para los alumnos de *La Esmeralda*, Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado; es entrevistado en la radio; una televisión local le dedica un programa de una hora; y se publican artículos en la prensa local, algunos de los cuales Sciola se lleva a Italia y que ahora están en su archivo.⁹⁹¹

Durante su segundo viaje a México, Sciola también vuelve a visitar el estudio de Siqueiros. El maestro mexicano ha fallecido un año antes, pero es recibido por su esposa Angélica, que le muestra algunos murales y le acompaña a visitar la tumba en la rotonda de los hombres ilustres del cementerio de la Ciudad de México. Sciola refiere la historia de este encuentro a un artículo publicado en *L'Unione Sarda* el 10 de junio de 1975, titulado “La libertà dipinta sul muro” (La libertad pintada sobre el muro):

Cuando me despedí de David Alfaro Siqueiros por última vez, en su estudio de Cuernavaca, con el cálido abrazo mexicano, me dijo que volviera pronto, porque «quién sabe, tal vez no nos volvamos a ver». Siempre llevo en mi corazón estas últimas palabras del gran muralista mexicano. El mismo cálido abrazo recibí de “tía Angélica”, viuda de Siqueiros, cuando, no hace mucho, en el primer aniversario de

⁹⁸⁷ Zenteno, F. “Pepe de Cerdeña”. *Visión*, 21 de abril de 1973.

⁹⁸⁸ De Alba, M. A. “Hace 5 años los niños salieron a las calles a pintar las paredes”. *Novedades para el hogar*, 5 de febrero de 1975, p.3.

⁹⁸⁹ Fiori, V. “San Sperate: omaggio a Siqueiros”, en *L'Unione Sarda*, Cagliari, 14 de junio de 1974.

⁹⁹⁰ De Alba, M. A. “Hace 5 años los niños salieron a las calles a pintar las paredes”. *Novedades para el hogar*, 5 de febrero de 1975, p.3.

⁹⁹¹ Cf. Lai, Marco. “Un Paese Museo dove niente è sotto chiave”. *L'Unione Sarda*, 6 de abril de 1975.

la muerte de su marido, le entregué la documentación de los homenajes que habíamos rendido en San Sperate al muralismo mexicano y especialmente al hombre y artista Siqueiros. La señora Angélica se conmovió, me miró con ojos brillantes, repitió como si se lo dijera a sí misma, que después de la muerte de su marido había pensado varias veces en quitarse la vida; luego sacudió la cabeza. Al volver a su casa de “Los tres Picos”, en Ciudad de México, se vio inmersa en una avalancha de telegramas, cartas y periódicos de todas partes del mundo. Y estas expresiones de homenaje aún continúan. Me preguntó dónde estaba San Sperate, se asombró de que incluso en un pequeño pueblo de una isla que no se encuentra en el mapa del mundo, la voz, la lección de Siqueiros hubiera llegado. [...] Angélica Arenal de Siqueiros dedica ahora todos sus esfuerzos, toda su vitalidad y ganas de vivir, a continuar la obra del gran maestro. Me lleva a ver algunos de los murales de Siqueiros que permanecieron cubiertos durante años y que representaron etapas significativas en el proceso técnico y expresivo del muralismo como medio de lucha en nombre del pueblo. Me lleva a ver la tumba de su marido en la Rotonda de los Hombres Ilustres y la gigantesca “escultopintura” que se eleva sobre el cuerpo de Siqueiros para representar el Espíritu del “Prometeo” que sigue agitándose incluso después de su muerte.⁹⁹²



Fig. 202 Cartel de la exposición de Pinuccio Sciola, *Dibujos e impresiones sobre México*, celebrada en el Salón de Asociación de Corresponsales Extranjeros en México. Archivo de la Fondazione Sciola, San Sperate, Cagliari.

⁹⁹² Sciola, P. “La libertà dipinta sul muro”. *L'Unione Sarda*, Cagliari, 10 de junio de 1975.



Fig. 203, 204 Montaje de los dibujos de Pinuccio Sciola con motivo de la exposición *Dibujos e impresiones sobre México*. Archivo fotográfico de la Fondazione Sciola, San Sperate, Cagliari.



Fig. 205 Pinuccio Sciola, *Figure antropomorfe*, murale, San Sperate. Fotografía de la autora.

24	los otros de tula	10000
26	figura con sereno	5000
27	colt con figura de X	20000
28	colt con figura de X	10000
29	che-Mabl. en el palteped	15000
30	figura escatada	5000
31	figura escatada	15000
32	figura escatada	10000
33	figura escatada	10000
34	figura escatada	10000
35	colt con figura de X	10000
36	figura escatada	15000
37	figura escatada	10000
38	figura escatada	15000
39	figura escatada	15000
40	figura escatada	20000
41	figura escatada	20000



Fig. 206 Lista elaborada por Pinuccio Sciola de los dibujos y sus precios expuestos en la Galería en calle Roma 39, con motivo de la exposición *Dibujos e impresiones sobre México*. Archivo Fondazione Sciola, San Sperate, Cagliari.

Fig. 207 Esculturas de Pinuccio Sciola publicadas en “San Sperate pueblito-museo”, *Excelsior*, Ciudad de México, 6 de marzo de 1973. Archivo Fondazione Sciola, San Sperate, Cagliari.



Fig. 208 Chac Mool, Lugar de origen, Chichén Itzá, Yucatán, Alto: 110 cm Ancho: 148 cm Profundidad: 79 cm, Museo Nacional de Antropología, Colección arqueológica - Maya (1000 a.C.-1521 d.C.). Exposición permanente.

Fig. 209 Obra escultórica de Pinuccio Sciola en traquita gris de Serrenti que representa a una mujer sarda recostada, situada actualmente en un jardín propiedad de los herederos de Sciola. Foto de Giulia Pilloni.



Fig. 210, 211 Pinuccio Sciola, *Chac Mool* e *Una familia mexicana*, dibujos. Archivo fotográfico de la Fondazione Sciola, San Sperate, Cagliari.



Fig. 212 Pinuccio Sciola, *¿Qué pasa en Tula?*, *Escultura*, *Estelas de Tula*, dibujos publicados dentro del artículo del periódico mexicano *Excelsior*, "Exponen obras de un italiano", el 6 de abril de 1973.

Fig. 213 Pinuccio Sciola, *Figura seduta*, Cagliari, colección privada.



Fig. 214 Pinuccio Sciola con algunos mexicanos durante una de sus exposiciones en Ciudad de México, 1973. Archivo fotográfico de la Fundación Sciola.



Bujidar, doctor Antonio Peconi, Augusta Centassi y Giuseppe Scola
Fig. 215 Pinuccio Sciola durante la exposición *Protesta Ambiental*, junto a Bujidar, Antonio Peconi y Augusta Centassi. "Opiniones sobre la protesta ambiental", *El Universal*, Ciudad de México, 11 de marzo de 1973. Archivo Fondazione Sciola, San Sperate, Cagliari.

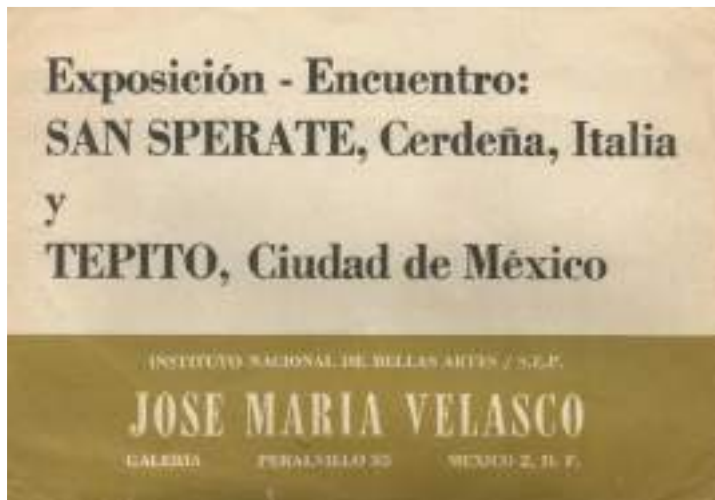


Fig. 216 Cartel de la exposición Encuentro San Sperate y Tepito, en la Galería José María Velasco. Archivo de la Fundación Sciola.

Fig. 217 Pinuccio Sciola pintando un mural en el barrio de Tepito en Ciudad de México, 1975. Archivo fotográfico Fundación Sciola.



Fig. 218 Pinuccio Sciola con David Alfaro Siqueiros durante la visita del artista sardo a México en 1973. *L'Unione Sarda*, Cagliari, 10 de junio de 1975. Archivo de la Fundación Sciola.



Fig. 219 Pinuccio Sciola, mural en honor a D.A.Siqueiros (izquierda), poema de Nino Landis (derecha), 1974. Fuente: Porcu, 2012.



Fig. 220, 221 Boceto y mural pintado por Pinuccio Sciola en homenaje a Siqueiros, México y el pueblo proletario, 1974. (El boceto se conserva en el Archivo de la Fundación Sciola, mientras que la foto del mural se encuentra en “Homenaje a Siqueiros en Italia”, *Excelsior*, Ciudad de México, 16 de enero de 1975.

2.2.5 Aurelio C. y los encargos de los trabajadores

Estoy en contra del *artista* y me gustaría que me dejaran ser sólo pintor y escultor, para captar con los medios y herramientas de mi oficio las imágenes y deseos del pueblo, para hacer de ellos una necesidad y traducirla en formas evocadoras y sagradas, porque creo en la creatividad de los pueblos y no en la de los individuos.⁹⁹³

2.2.5.1 La vida de un comunista que pinta para los trabajadores y la gente oprimida

Aurelio Ceccarelli, conocido artísticamente como Aurelio C., es un pintor originario de Marche que se forma en Roma con Corrado Cagli. Tras veinte años de experimentación (1948-68), se dedica a partir de la década de los setenta a obras de impronta realista y se une al movimiento Arte-Contro liderado por de Micheli, que proponía una nueva relación entre artistas y mecenas que superase las reglas del mercado. Conoce a Siqueiros en México en 1972 y viaja por América Latina colaborando en proyectos de arte público en los años ochenta y noventa.

Es autor, junto a la producción de caballete, de varias pinturas públicas comprometidas sobre muros y soportes móviles –que de todas formas llamaremos murales– en Italia y en e Latinoamérica, Guatemala y Nicaragua.⁹⁹⁴ Su pasión política, su compromiso y su creencia en el papel del artista como activista social e intérprete de las necesidades de los trabajadores y los pueblos oprimidos le llevan a elegir dedicar una parte sustancial de su vida a la realización de arte mural, siguiendo abiertamente el ejemplo de los muralistas mexicanos. Giorgio Seveso escribe: «Su vocación por el muralismo, que de Micheli intuía y alentaba desde finales de los años sesenta, le lleva a buscar posibles oportunidades para crear grandes pinturas públicas, vastas y emotivas apologías del juicio y la evidencia, como en Valenza Po, Carpi, Nicaragua; encontrando en ello una línea de continuidad y a la vez de renovación con las lecciones de los grandes muralistas modernos, especialmente Orozco y Siqueiros».⁹⁹⁵

Su actividad como pintor muralista se inicia con el gran proyecto de la Casa del Popolo “Valentia” de Valenza Po, donde se coloca en 1972 su pintura de 3x20 metros titulado *Verso il socialismo (Hacia el socialismo)* o *La via italiana al socialismo (El camino italiano hacia el socialismo)*, que posteriormente se expone en Milán, en septiembre de 1973, en el *Festival Nazionale dell’Unità*, y en abril de 1977, en el IX Congreso Provincial de la FIOM-CGIL.

Poco después de terminar el mural, el 29 de noviembre de 1972, Aurelio se encuentra con Siqueiros en México. Para fechar este viaje contamos con una carta de Aurelio C. a su hijo

⁹⁹³Aurelio C., *Arte/Contro*, 1969. Citado en Bianca Maria Pirani, “Proposta per una lettura critica”, *Arte-lavoro*, enero de 1973.

⁹⁹⁴ 19 de noviembre de 1972, inauguración del mural “Hacia el socialismo” en Valenza Po (AL), Casa del Popolo; 1977 “La classe operaia è comunque prigioniera”, Dozza (BO) (15 - 18 de septiembre): participa en la 7ª bienal del “Muro Dipinto” - medalla de plata para la obra; 11 de abril de 1981 inauguración del mural de 48 metros cuadrados “La máquina y el hombre”, Carpi (MO), cantina de Officine Lugli; 1987, Managua (Nicaragua), CEMOAR (Centro de espiritualidad Oscar Arnulfo Romero) (agosto - diciembre): realiza 4 murales; 1992, Borgo Santa Maria (PU), pared exterior del gimnasio de la Escuela Primaria (diciembre de 1992 - enero de 1993): “En memoria de los 500 años de la conquista de América” - mural de 10 x 21 m realizado con Cecilia Herrera, Alessandra Vecchi, Michela Gaudenzi, Giorgio Ugolini, Giovanna Bucchi y Luciano Chiappo; 1994, Ciudad de Guatemala: realiza dos “Murales” de 130 y 80 metros cuadrados en la fachada de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de San Carlos.

⁹⁹⁵ Seveso, G. (ed.), *Aurelio C. - Gli uomini, il lavoro, la storia*, Milán: Bianca&Volta Edizioni, 2004.

del 27 de noviembre de 1972 en la que relata su partida: «pasado mañana por la mañana salgo para Frankfurt-Berkley-Acupulco-Ciudad de México-Siqueiros».⁹⁹⁶ Según el relato de Aurelio C., extraído de una entrevista realizada por Carlo Emanuele Bugatti en 2003, el artista envía a Siqueiros unas fotografías del mural de Valenza Po y éste decide invitarle a México.

No hemos encontrado pruebas documentales en el CIDS ni de las fotografías enviadas ni del viaje de Aurelio, que probablemente se hayan perdido, pero sí sabemos que De Micheli, que ya estaba en contacto con Siqueiros desde hacía tiempo (cf. 1) escribe una carta de recomendación para presentar al artista italiano.⁹⁹⁷ Dice Aurelio C. en respuesta a las preguntas del entrevistador:

Cuando terminé el mural de Valenza Po, por haber puesto la imagen de Siqueiros, le envié las fotos a México. Pues bien, Siqueiros expuso las fotos que había recibido en la Academia de Bellas Artes y me envió dinero para ir a México. Me hizo un billete a México. En aquel momento, ni siquiera soñaba con ir a México, desde luego la posibilidad de ir allí ni siquiera se me pasaba por la cabeza. Era un pintor sin un céntimo [...]. Mi primer encuentro con él en el patio donde trabajaba se ha quedado conmigo. Siqueiros era muy delgado, una banda de cuero mantenía una hernia expuesta en su lugar. Había estado en la Unión Soviética para recibir tratamiento. En cuanto lo vi, corrí inmediatamente a abrazarlo. Cuando le abracé me dijo: “¿Buscas mi revólver?”. Este era el carácter de Siqueiros, un hombre inmediato de gran vivacidad, su mujer siempre estaba detrás de él y lo mantenía a raya. En el momento del encuentro conmigo estaba haciendo sus pinturas para el Albergó Europa, ese enorme hotel que se estaba construyendo en las afueras de México. Luego fuimos a Cuernavaca. Con estos viajes también pude ver la obra de otros pintores muralistas mexicanos, todos ellos extraordinarios. En Italia son poco conocidos o completamente desconocidos. Así ocurre con Rivera, como con Orozco. Tuve la gran escuela de estos maravillosos pintores mexicanos que ganaron a los pintores muralistas italianos dos a cero, aunque, como sabes, estoy enamorado de Luca Signorelli, tanto que debería llamarme *Aurelio Signorelli fu Luca*.⁹⁹⁸

Tras su encuentro con el gran muralista mexicano en 1972, el tema de los pueblos oprimidos de América Latina se hace recurrente en la obra de Aurelio C., como puede verse en varias pinturas de caballete de 1972-1975, entre ellas: *La larga cadena de los Andes* y *Hasta luego Emiliano*.⁹⁹⁹ Desde su primer viaje en el ultramar, comienza el interés y el amor de Aurelio por la cultura latinoamericana y los destinos de los hombres y mujeres que viven los efectos de las contradicciones que caracterizan a esta zona del mundo. Esto llevará al pintor a pasar largas

⁹⁹⁶ Aurelio C., “Carta a Rocco Ceccarelli, 27 de noviembre de 1972”, en Rosso Ceccarelli (ed.), *Aurelio C. “Verso il socialismo” (El mural de Valenza Po)*, Ed. Archivos Aurelio C., p. 57. Publicación on demand.

⁹⁹⁷ Lo cuenta Giovanni Billari, fundador de la galería *Ciovasso* de Milán en 1970 y galerista de Aurelio durante más de treinta años. Según él, fue él quien llevó la carta de presentación de De Micheli para Siqueiros al aeropuerto cuando Aurelio partía hacia México y la leyó. Cf. Giovanni Billari, *Un vestito a pennello*, Hoepli, 2016.

⁹⁹⁸ “Aquella vez que Siqueiros me llamó a México”, extracto de una entrevista realizada por Carlo Emanuele Bugatti en 2003, en Rosso Ceccarelli (ed.), *Aurelio C. en América Latina*, Ed. Archivio Aurelio C., pp. 23-26. Publicación on demand.

⁹⁹⁹ Aurelio C. *La lunga catena delle Ande*, 1972, 172x135, acrílico sobre lienzo; Aurelio C. *Hasta luego Emiliano*, 1973, 156x135, acrílico sobre lienzo.

temporadas primero en Nicaragua y luego en Guatemala para pintar paredes, enseñar a pintar y compartir las luchas.

En 1973 se ejecuta la pintura *Le lapidi (Las lápidas)*, de 5 x 3 m, sobre el tema de la Resistencia. La obra es realizada con motivo del Festival Provinciale dell'Unità en Bolonia y luego expuesta en el vestíbulo del nuevo Ayuntamiento de Marzabotto el domingo 7 de octubre, durante las celebraciones del 29º aniversario de la masacre perpetrada por los nazis. No sabemos dónde se encuentra actualmente. En 1975, pinta el boceto de *La Cricifissione di Casalecchio (La Crucifixión de Casalecchio)*, en previsión de la realización del mural de 4,90 x 11,90 m en la iglesia de Santa Croce de Casalecchio di Reno (Bolonia) diseñado por el arqu. Enzo Zacchioli. La obra se expone el 23 de mayo con motivo de la inauguración de la iglesia, junto con la escultura de madera de 1966 de “Cristo-Che”, pero nunca se realiza en la pared debido a la oposición del obispo de Bolonia.

Dos años más tarde, participa en la VII *Bienal del muro pintado* en Dozza (Bolonia) del 15 al 18 de septiembre de 1977, donde obtiene la medalla de plata con la obra *La classe operaia è comunque prigioniera (La clase obrera sigue prisionera)*. La obra ya no existe en los muros de la ciudad, pero la Fundación Dozza conserva el boceto y la fotografía. 1981 es el año del mural de 30 metros cuadrados *La macchina e l'uomo (La máquina y el hombre)* pintado para el comedor de *Officine Lugli* en Carpi, en la provincia de Módena. La obra, de la que hablaremos con más detalle en otro apartado, se titula es encargada por los trabajadores de la fábrica, inspirados por su visita a la exposición de Siqueiros en Florencia unos años antes, como relata en una entrevista con nosotros Antonio Casarini, participante en el evento. El mural sobre paneles se encuentra actualmente en la sede de la CGIL en Carpi, donde está alojado en el salón de actos dividido en dos paredes por razones de espacio.

Ese mismo año, Aurelio pinta un mural de 60 metros cuadrados en las antiguas murallas del pequeño pueblo de Arcevia (Ancona) con motivo del 37º aniversario de la Liberación. Deteriorado por el paso de los años y casi completamente desaparecido, en su lugar se ha creado un nuevo mural, inaugurado en agosto de 2019, a cargo de Leonardo Cemak, alumno de Aurelio y su colaborador en Valenza, que retoma el dibujo del maestro de 1981 y devuelve la obra a la vida. Ante la imposibilidad de restaurar la obra anterior, se he optado por una nueva obra que “contenga” a la original. «Cemak ha ideado su boceto recuperando la memoria del mural anterior junto con la realización de partes totalmente nuevas. Con la inestimable ayuda de Maurizio Tisba, ha conseguido pintar en dos meses de intenso trabajo el nuevo mural de Arcevia, colocado a lo largo de la carretera principal que conduce al centro de la ciudad».¹⁰⁰⁰ También en 1981, Aurelio C expone su mural transportable de 15 metros cuadrados titulado *La condizione femminile (La condición de la mujer)* en la Festa dell'Unità de Pésaro, que actualmente es propiedad de un coleccionista privado de Milán.

¹⁰⁰⁰ Leone, C. “Arte: Inaugurado el mural de Leonardo Cemak en Arcevia”, *Centropagina*, 19 de agosto de 2019: <https://www.centropagina.it/senigallia/arte-inaugurazione-murale-leonardo-cemak-arcevia/>



Fig. 222 Inauguración del nuevo mural de Arcevia, el 16 de agosto de 2019, una obra de Cemak que plasma el anterior mural de Aurelio C. Fuente: <https://www.centropagina.it/senigallia/arte-inaugurazione-murale-leonardo-cemak-arcevia/>

La segunda mitad de los años ochenta y la primera de los noventa se caracterizan por varias estancias en América Latina, especialmente en Nicaragua y Guatemala. En 1987, durante su primer viaje a Managua, realiza cuatro murales entre agosto y diciembre en el CEMOAR (Centro de espiritualidad Oscar Arnulfo Romero), un lugar de estudio y promoción de la Teología de la Liberación. El proyecto CEMOAR, promovido y coordinado por Sergio Michilini, suponía la realización de 60 murales, cerámicas, esculturas y mosaicos en los espacios interiores y exteriores de los edificios, sobre el tema “Quinientos años de colonización y resistencia del continente americano”, cuyo aniversario se conmemoraría en Managua en octubre de 1992. Recuerda Michilini:

Disponíamos de cinco años y al final sólo pudimos realizar unas cuarenta obras de una treintena de artistas de América Latina (Honduras, Chile, Panamá, Cuba, Colombia, El Salvador, México, Nicaragua) y Europa (Suecia, Alemania, Francia, Suiza e Italia). En la jerga técnica se denomina “trabajo total de integración plástica”, es decir, dentro y fuera de los edificios. Por “integración” se entiende la adición de obras de pintura mural, escultura, decoración, mosaico, etc. que armonizan con la arquitectura preexistente para crear un conjunto plástico expresivo, como una única obra de arte que se “vive” en su interior. Dentro del “camino narrativo” preestablecido, tres de las pinturas murales más bellas y significativas son de Aurelio C., y se realizaron en unos 6 meses de duro trabajo voluntario, es decir, gratuitamente.¹⁰⁰¹

El primer mural de Aurelio C. es un díptico titulado *Arbeit macht frei* (El trabajo te hace libre) –la inscripción que los nazis colocaban a la entrada de los campos de exterminio– en el que Aurelio C. relaciona las atrocidades nazis con la destrucción y el exterminio provocados por las dictaduras latinoamericanas.

El segundo mural se titula *El hombre nuevo* y pretende ser una alegoría de la Revolución Popular Sandinista en Nicaragua, mientras que el tercero, titulado *El niño Sandino*, aborda el tema del respeto a la naturaleza. Como aclara el propio Michilini, «el artista utiliza acrílicos Politec 5 –que fueron inventados por David Alfaro Siqueiros y su químico José Gutiérrez– y

¹⁰⁰¹ Michilini, G. “Aurelio C.: le pitture murali del CEMOAR”, en Rosso Ceccarelli (a cura di), *Aurelio C. in America Latina*, Ed. Archivio Aurelio C.. Publicación on demand.

adopta el estilo realista-hiperrealista-surrealista que ha caracterizado gran parte de su mejor producción artística: representaciones nítidas, precisas, incisivas, luminosas, reales e imposibles». Durante su segunda estancia en Nicaragua, en el periodo comprendido entre noviembre de 1989 y enero de 1990, realiza algunas pinturas murales en una iglesia de Waslala como invitado del sacerdote Ubaldo Gervasoni.

En Managua, funda la asociación *Talamuro* y la revista *El andamio*, en la que involucra a artistas italianos y latinoamericanos con el objetivo de difundir y consolidar la tradición del muralismo político. Entre diciembre de 1992 y enero de 1993, cuando regresa a Italia, realiza un mural de 10 x 21 m en la pared exterior del gimnasio de la escuela primaria Borgo Santa Maria (Pesaro), *En memoria de los 500 años de la conquista de América*, con Cecilia Herrera, la joven pintora argentina que había conocido en el CEMOAR, Alessandra Vecchi, Michela Gaudenzi, Giorgio Ugolini, Giovanna Bucchi y Luciano Chiappo. En 1994, entre agosto y octubre, en la Ciudad de Guatemala pinta dos murales de 130 y 80 metros cuadrados en la fachada de la Facultad de Ciencias de la Comunicación y en el Edificio de Recepción de Estudiantes de la Universidad de San Carlos, en recuerdo de la revolución guatemalteca de 1944, con la participación de Alessandra Vecchi y miembros del grupo Talamuro. Desconocemos el estado de conservación de los murales. Entre 2000 y 2002, Aurelio regresa dos veces más a Guatemala para impartir conferencias sobre la historia del arte y cursos de pintura mural. Para reconstruir la actividad de Aurelio C. en América Latina, nos remitimos a la colección de textos editada por Rosso Ceccarelli bajo el título *Aurelio C. en América Latina*.¹⁰⁰²

Como se desprende de esta reconstrucción biográfica –en la que hemos contado con el apoyo de Rosso Ceccarelli, que gestiona el Archivo y la página web dedicada Aurelio C. y las actividades destinadas a poner de relieve su obra– la producción mural de Aurelio C es notable y siempre se refiere a temas políticos o de relevancia histórica y social. Lamentablemente, aún no hemos tenido la oportunidad de investigar en profundidad todas las obras, pero nos hemos centrado especialmente en los murales que hemos considerado más significativos y que se enmarcan en el periodo de referencia de nuestra investigación, *La via italiana al socialismo* y *La macchina e l'uomo*, que analizamos a continuación.

2.2.5.2 *La via italiana al socialismo en la Casa del Pueblo de Valenza Po*

El primer mural de Aurelio C es *La vía italiana al Socialismo* o *Hacia el socialismo*, realizado en la Casa del Pueblo del Partido Comunista de Valenza Po (Alessandria), una localidad del Piamonte con vocación artesanal y agrícola, caracterizada por la presencia de empresas artesanales y pequeñas industrias de orfebrería y joyería y rodeada de terrenos agrícolas donde predominan los pequeños propietarios. El alcalde comunista de la ciudad durante dos mandatos, de 1956 a 1964 y de 1972 a 1983, es Luciano Lenti, sensible al arte y consciente de su papel en el crecimiento humano de las comunidades y de su capacidad para estimular un lugar rico en producción artesanal.

La ciudadanía de Valenza es activa y políticamente consciente, ha participado en la Liberación y desde la posguerra ha votado predominantemente a la izquierda. Las características de la zona hacen posible la construcción de la Casa del Popolo, inaugurada en 1958, que promueve diversas iniciativas artísticas junto a la actividad política. Como hemos

¹⁰⁰² Ceccarelli, R. (ed.), *Aurelio C. en América Latina*, Ed. Archivo Aurelio C. Publicación on demand.

visto (2.1.3.3), aquí Giuseppe Motti había pintado *Gente del Po* en 1957, Aligi Sassu *La Pace* (Paz) en 1958 y Ernesto Treccani *La Danza* en 1962. Todas las obras habían sido pintadas en las paredes de la llamada *Sala Valentia*, que desde 1965 alberga también la obra de Treccani y Toni Nicolini, *Da Melissa a Valenza*, compuesta por cuatro grandes cuadros y doce fotografías impresas sobre lienzo, montadas en una estructura metálica de 5x8 metros.

Entre finales de los años sesenta y principios de la década siguiente, la multiplicación de las actividades de la Casa del Popolo, que acogía tanto iniciativas recreativas (especialmente espectáculos musicales y veladas de baile, principal fuente de ingresos para sostener las actividades políticas locales) como actos políticos y culturales, lleva a la construcción de una nueva sala, situada bajo la Sala Valentia, llamada Sala della Cultura e inaugurada en 1972. Esta sala albergará la obra de Treccani y Nicolini, aquí reubicada desde su posición original y reordenada con la aprobación de los autores; dos grandes cuadros del ciclo de la Resistencia de Eugenio Pardini, *Partigiano caduto* y *Omaggio ai mariti di Sant'Anna -Versilia*; y la gran obra de Aurelio C. Además, en los años sesenta y setenta, es muy activo en Valenza Po el *Circolo Rinascita*, organizando exposiciones individuales y colectivas albergadas en los locales de la Casa del Popolo, a menudo pidiendo a los artistas un donativo.¹⁰⁰³

También cabe destacar la colaboración con Mirko Gualerzi, que promueve exposiciones y conferencias, dona algunas obras y solicita iniciativas dentro del Festival dell'Unità, recuperando la tradición de “le estemporanee” de los años cincuenta. Son significativas, también, las donaciones de Luciano Bianchi y Rosanna Cavallini, junto con las de otros muchos autores que hoy constituyen el núcleo de la colección de arte de la Fundación Luigi Longo.

Volviendo a los primeros años de la década de 1970, vemos cómo la construcción del nuevo espacio impulsa la búsqueda de una posible intervención artística para connotar los muros de la sala. Además de trasladar *Da Melissa a Valenza*, también se quiere intervenir en el largo muro de la entrada. El 1º de mayo de 1971, durante un encuentro con De Micheli, surge la idea de crear un mural, que el crítico sugiere que se encargue a Aurelio C.

A continuación se celebran una serie de reuniones, entre junio y julio, y se crea una comisión organizativa. A principios de julio, durante un acto público, Mario De Micheli ilustra las obras de los muralistas mexicanos mediante una serie de diapositivas, y en la misma ocasión Aurelio, probablemente acompañado por su galerista, presenta algunas de sus obras. Luego se discute colectivamente el contenido del mural que se va a realizar, que debe representar el presente y el posible futuro de la comunidad de Valenza Po y, por extensión, del mundo entero. «En Valenza, hice que los camaradas me dijeran lo que querían que se pintara», escribe Aurelio C., «rápidamente se pusieron de acuerdo: “nuestro hoy y nuestro mañana”, por lo tanto, simplemente nuestro actual “infierno” inmerecido que nos condena cada día y, por otro lado, nuestro simple “paraíso” del mañana, aquel en el que realmente creemos: un paraíso en la tierra donde el trabajo es alegría, beneficio para todos, y donde la vida es una maravillosa aventura de hombres libres. En el centro puse el símbolo de la Revolución».¹⁰⁰⁴

¹⁰⁰³ Entre las exposiciones se encuentra *Valenza e i pittori del neorealismo 1948-1958*, organizada en 1979 en el Centro Comunale di Cultura, que presenta obras de las colecciones de la ciudad con el objetivo de dar a conocer el patrimonio local y provocar una reflexión sobre un periodo que se vivió intensamente en Valenza.

¹⁰⁰⁴ Aurelio C, “Note d'esperienza”, *Arte-Lavoro*, enero de 1973, reeditado en: Rosso Ceccarelli (ed.), *Aurelio C. “Hacia el socialismo” (El mural de Valenza Po)*, Ed. Archivo Aurelio C, pp. 11,12. Publicación on demand.

Los temas elegidos colectivamente son varios: la explotación del hombre y las contradicciones inherentes a la sociedad capitalista; los problemas y la condición de la infancia y la vejez en la sociedad contemporánea; el peligro de la bomba atómica y la necesidad de paz; la ecología y la protección del medio ambiente; la cara humana del socialismo.¹⁰⁰⁵

Podemos hablar, por tanto, de un “encargo popular” y de una “obra colectiva”, dado que la petición para realizarla proviene directamente de los compañeros de la célula local del PCI, la base obrera y artesanal que frecuenta la Casa del Popolo y el anexo del club Valentia, que reclaman una obra clara y comprensible sobre un tema político, para colocarla en la Sala de la Cultura, concebida y diseñada colectivamente. La obra «representa una novedad porque surge de una relación cualitativamente nueva entre el artista y el público, que de ser espectador pasivo ha pasado a ser en esta ocasión parte activa y consciente de todo el proceso creativo de la obra».¹⁰⁰⁶ Como escribe Bianca Maria Pirani:

Sin duda, el establecimiento de una relación continuamente recíproca entre artista y “observadores”—aquí los compañeros que gravitan en torno a la Casa del Popolo de Valenza— transporta el sentido y el significado de la obra fuera de los canales habituales de difusión del mercado, al tiempo que soslaya el concepto de arte entendido como único en su valor intrínseco. La tendencia popular de todo el mural, el significado simbólico de las imágenes, así como el uso del muro lo sitúan en la continuación directa de esa tradición popular anónima, estructurada sobre una conciencia precisa del hombre como momento *sine qua non* del hacer social.¹⁰⁰⁷

Aurelio es el pintor adecuado para este encargo. Su trayectoria humana y política le ha llevado a rechazar la idea del artista demiurgo encerrado en su torre de marfil, así como la idea de la obra “única” con su “valor intrínseco”. Para él, el artista debe conectar con la gente, dirigirse a un público lo más amplio posible y sumergirse en el flujo de la historia.

Llevo mucho tiempo pensando en un mural y, sobre todo, en este tipo de mural, es decir, en una obra creada en una nueva relación de encargo exclusivamente pública, que nazca y crezca alimentándose de ideas colectivas, que traduzca en imágenes los pensamientos y sentimientos de la comunidad que me hace trabajar, revelándolos explícitamente. Es una experiencia maravillosa para mí. Gracias a esta oportunidad, a este encargo público no sólo práctico, sino ideal, me realizo plenamente como pintor y como hombre. Al fin y al cabo, aquí las dos cosas son inseparables: no es sólo mi brazo el que trabaja, sino todo mi ser, todo el hombre. La constatación de mi trabajo es inmediata, cotidiana, directa, porque el mural no parte del exterior, no se baja desde arriba, sino que responde a una necesidad colectiva precisa, finalmente recuperada —digo— de nuestra tradición histórica más viva. [...] Este es el sentido de los debates, las asambleas, las reuniones continuas y casi diarias que

¹⁰⁰⁵ Cf. Seveso, G. “Aurelio a Valenza - Un dipinto civile fra immaginazione e politica”, en Lia Lenti (ed.), *Passione Civile, arte e politica*, Mazzotta, 2011, pp. 63-73.

¹⁰⁰⁶ Seveso, G. “Il grande murale di Valenza Po - Lotta e speranza nelle immagini di Aurelio C.”, *Arte-Lavoro*, septiembre de 1973.

¹⁰⁰⁷ Pirani, B. M. “Propuesta de lectura crítica”, *Arte-lavoro*, enero de 1973.

hemos celebrado aquí en Valenza. Si estas relaciones no hubieran tenido lugar, hoy el mural no sería más que una imagen mía enormemente ampliada.¹⁰⁰⁸

En diciembre de 1971, Aurelio C se traslada con dos jóvenes colaboradores, Leonardo Giulietti (Cemak) y Giorgio Cardarelli, a Valenza, donde viven durante un año. Los tres son contratados como obreros de la construcción con el sueldo diario de su categoría, para ser también formalmente trabajadores entre otros trabajadores y aplicar el pensamiento marxista que veía, en una futura sociedad comunista, al artista como un obrero que, entre otras cosas, también pinta.

En la fase inicial, se realizan tres bocetos de 170x50 cm y cincuenta y cuatro dibujos, que se exponen y se comentan en varias reuniones. A continuación se establece el tema principal: la comparación entre la sociedad capitalista y la sociedad socialista. En enero de 1971, el boceto final está terminado. Todo el trabajo preparatorio, los bocetos y los dibujos pasan a ser propiedad del “empaeador”, es decir, de la sección del PCI de Valenza, y se venden para cubrir los gastos. El 18 de enero de 1972 se inicia a pintar sobre de los paneles. Aurelio, Leonardo y Giorgio trabajan en una sala más pequeña que la gran sala, aún en construcción, para la que está destinada la obra, por lo que no verán el resultado final con todos los paneles uno al lado del otro hasta el final de la obra, el otoño siguiente.

El mural se compone de once paneles de faesita pintados con colores acrílicos y vinílicos, con una longitud total de 20 metros y una altura de 3 metros. La narración se desarrolla horizontalmente a lo largo de todo el mural y presenta una serie de figuras y objetos de diferentes tamaños, colocados cerca unos de otros, sin respetar ninguna coherencia espacial ni temporal. Las formas están definidas por líneas nítidas y emergen del fondo indefinido con una fuerte presencia plástica. Los colores son brillantes y homogéneos.

Podemos hablar de la adopción de un lenguaje *pop*, cercano al de las vallas publicitarias. Aurelio C., sin embargo, no se limita a hacer referencia al arte pop en su aspecto “estético”, sino que aplica la estrategia comunicativa presente en las obras de los autores más críticos y comprometidos utilizando un lenguaje publicitario, claro, sencillo, seductor, capaz de llegar a todo el mundo: el arte como un vehículo privilegiado para transmitir un fuerte mensaje político. Si desde el punto de vista estilístico la obra es un friso continuo, desde el punto de vista de su contenido es evidente la existencia de una transición representada por una gran flor en el centro que señala un cambio trascendental: un antes y un después.

La composición sigue la dirección de lectura occidental, de izquierda a derecha. A la izquierda del gran panel se muestra el mundo tal como es: la guerra, las máquinas, el dinero, la explotación, el hambre, la soledad, la contaminación, los vertederos, la naturaleza amenazada; en el centro, junto a una flor roja de la que brotan unos puños cerrados, encontramos a un hombre con los brazos abiertos y a una mujer con el pelo en forma de espigas abrazando a un niño y agitando un gran retal de tela roja; a la derecha, el mundo tal como podría ser: el trabajo en colaboración, la música, la tecnología bajo el control del hombre y utilizada para su bienestar, el respeto a la naturaleza, la cooperación. Para simbolizar la centralidad del hombre, múltiples manos atraviesan toda la composición: manos clavadas, manos atadas, manos que piden ayuda, pero también manos cerradas en puño, manos que trabajan, manos que sostienen o acunan el cuerpo de los niños, manos que juegan y bailan, manos que construyen la esperanza y el futuro.

¹⁰⁰⁸ Aurelio C, “L’esperienza di Valenza Po”, *Arte-Lavoro*, abril de 1972. Publicado de nuevo en: Rosso Ceccarelli (ed.), *Aurelio C. 'Hacia el socialismo' (El mural de Valenza Po)*, Ed. Archivo Aurelio C, pp. 9,10. Publicación on demand.

La obra se inaugura el 19 de noviembre con el título *El camino italiano hacia el socialismo*. *L'Unità* del 18 de noviembre de 1972 anuncia el acontecimiento con la presencia de Giorgio Amendola, de la dirección del PCI, para inaugurar el nuevo salón de actos y la obra de Aurelio C. Por la tarde, está previsto un debate público sobre el tema “La nueva relación entre el arte y el público popular” en el que participan Mario De Micheli, Davide Lajolo, director de *Giorni-Vie Nuove*, y los pintores Treccani, Pietro Morando y Pietro Pasetto. El artículo dice: «La iniciativa del mural representa un intento de encontrar una conexión orgánica entre nuestro Partido y el arte. Es decir, consiguiendo establecer una relación no sólo “externa” entre el artista y la sociedad. Con esta pintura [...] los resultados obtenidos son realmente positivos. El “mural” tiene auténtica validez tanto en el plano político como en el de la expresión artística del mundo ideal y humano en el que nació y debe seguir viviendo esta iniciativa».¹⁰⁰⁹

Del día de la inauguración queda el reportaje fotográfico de Toni Nicolini, que muestra la sala abarrotada de gente escuchando los discursos y comentando las obras presentes, así como una medalla de plata conmemorativa. De hecho, al igual que se hizo en 1958 con motivo de la inauguración de la Sala Valentia, también se acuñó para esta ocasión una medalla que muestra el detalle central del mural: la gran flor con pétalos carnosos y puños levantados en el centro. Los matrices son de Antonio Pietrolucci y las cuñas del orfebre Mario Lombardi. En los años siguientes a su creación, el mural transportable se expone fuera de su emplazamiento en dos ocasiones. Primero, en septiembre de 1973, durante la Festa Nazionale dell'Unità, en Milán, y luego, en abril de 1977, para el Congreso Provincial de la FIOM-CGIL, también en Milán.¹⁰¹⁰

El recuerdo de Rosso Ceccarelli de la Fiesta de la Unidad en el castillo Sforzesco, en septiembre de 1973, nos devuelve el ambiente de la época: «En el *stand* de Arte se exponían obras de numerosos pintores jóvenes de diferentes nacionalidades, mientras que en el exterior, al aire libre, aparte del mural de Aurelio, la principal atracción era sin duda el gran cuadro de Guttuso, *I funerali di Togliatti* (1972). Después del mitin de Berlinguer hubo un concierto de los Inti-Illimani, que entonces estaban de gira por Europa. Fue una noche de gran participación emocional, con toda la gente cantando “El pueblo unido jamás será vencido” y “Venceremos”.¹⁰¹¹ En el Congreso de los metalúrgicos milaneses de 1977, no sólo se expone el mural de Aurelio C y se organiza una exposición antológica de sus obras, sino que la imagen central del cuadro, la “flor del socialismo”, es elegida para el cartel del evento. Aurelio también interviene en el congreso, abriendo un importante debate sobre la relación entre el arte y la clase obrera y pidiendo la colaboración entre los artistas y los consejos de fábrica.

Como cuenta el galerista de Aurelio, Giovanni Billari, cuando Aurelio C. conoce a Siqueiros, justo después de la finalización del mural de Valenza, tiene en su mano una carta de De Micheli en la que el crítico presenta al artista como el autor del “¡mural italiano más

¹⁰⁰⁹ Betti, P. “En el nuevo salón de actos Amendola inaugura el gran mural de la sección del PCI en Valenza. La obra del pintor Aurelio ocupa, con sus tres metros por veinte, toda una pared de la sala”, *l'Unità*, 18 de noviembre de 1972.

¹⁰¹⁰ “Il murale a Milán 1973/1977”, en Rosso Ceccarelli (ed.), *Aurelio C. “Verso il socialismo” (El mural de Valenza Po)*, Ed. Archivo Aurelio C, pp. 60-64. Publicación on demand.

¹⁰¹¹ Ceccarelli, R. “Milán 1973 - Il ricordo”, en Rosso Ceccarelli (ed.), *Aurelio C. “Verso il socialismo” (El mural de Valenza Po)*, Ed. Archivo Aurelio C, p. 61. Publicación on demand.

bello!”.¹⁰¹² En efecto, el mural, de indudable calidad plástica, nacido de un proceso colectivo y de gran poder comunicativo, es una obra ejemplar. De hecho, puede considerarse el símbolo de una época de la cultura italiana que expresa, a través de grupos de vanguardia política y cultural, una idea del arte como instrumento concreto de crecimiento humano y social.

Dice Aurelio C. tras la inauguración del mural:

Ahora es un experimento exitoso, el mural es efectivamente propiedad colectiva y patrimonio moral, intelectual y político del partido y de todos [...] Creo que se puede decir que es el resultado de una nueva cultura. La forma en que se ha podido realizar este mural, de hecho tan simple, acerca las paredes a los pintores y la pintura a las administraciones democráticas, a las organizaciones de trabajadores, a las cámaras de trabajo, a las secciones de los partidos. Espero que así disminuya el desapego de la gente por el arte. [...] Ahora, por supuesto, ¡espero graduarme como pintor democrático! Llevaba años esperando la oportunidad de hacer esta “tesis de graduación”.¹⁰¹³

Las raíces ideales de Aurelio C., como subraya Seveso, son las mismas que las de Siqueiros, a quien el pintor italiano toma como referencia tanto teórica como práctica, sobre todo en lo que se refiere a la superación de la obra de caballete y a la elección de la dimensión pública y monumental: «las intenciones expresadas por Siqueiros, absolutamente coincidentes con las ideas de Aurelio y su forma de concebir la pintura, encuentran su salida operativa en el mural de Valenza».¹⁰¹⁴

El mural sufre los avatares de la historia y cuando el “Valentia” es derribado, en 2006, se tiene que buscarle un nuevo hogar. El hecho de haber sido realizado sobre paneles le permite tener un mejor destino que otros murales realizados sobre la pared de los que, como sabemos, tenemos restos parciales. La obra de Aurelio C, tras su restauración, se encuentra ahora en los locales de la Fondazione Longo en Alessandria. *Hacia el socialismo* se expone del 15 de enero al 6 de marzo de 2011 en Alessandria en la muestra *Pasión civil, arte y política* y desde el 24 de septiembre de 2011 en Valenza Po con motivo de la Expo Piemonte.

2.2.5.3 Los trabajadores de la fábrica encargan un mural: *La máquina y el hombre*

El 11 de abril de 1981, se inaugura un mural de 2 x 15 metros en el comedor de la fábrica Lugli Carrelli Elevatori de Carpi, en la provincia de Módena, considerada una de las fábricas más politizadas de la zona: había muchos miembros del PCI, que a menudo sacaba de aquí a ejecutivos, futuros concejales y sindicalistas, e incluso los propietarios eran cercanos al Partido.

La sala donde se coloca el mural, que consta de 12 paneles de faesita, no sólo se utilizaba como comedor, sino también como sala de asambleas, reuniones, para escuchar música y exposiciones. El autor es Aurelio C. y los mecenas son los trabajadores de la fábrica. Las premisas de este encargo se encuentran en la actividad promovida por algunos trabajadores especialmente sensibles al arte como Luciano Suozzi, Armando Turci, Antonio Casarini y Norberto Beltrami, mentor del grupo. La principal fuente para reconstruir la historia del mural

¹⁰¹² Cf. Billari, R. *Un vestito a pennello*, op. cit.

¹⁰¹³ Aurelio C., “Note d’esperienza”, *Arte-Lavoro*, enero de 1973, reeditado en: Rosso Ceccarelli (ed.), *Aurelio C. “Hacia el socialismo” (El mural de Valenza Po)*, Ed. Archivo Aurelio C, pp. 11,12. Publicación on demand.

¹⁰¹⁴ Seveso, G. “Aurelio a Valenza - Un dipinto civile fra immaginazione e politica”, en Lia Lenti (ed.), *Passione Civile, arte e politica*, Mazzotta, 2011, pp. 63-73.

es la entrevista que hemos realizado en septiembre de 2020 a Antonio Casarini, dibujante técnico y pintor de la fábrica Lugli, muy implicado en la historia del nacimiento y la realización del mural.

Según el relato de Casarini, en 1967 se había fundado el CIC (Circolo d'Iniziativa Culturale), con la participación de la mayoría de los miembros del departamento técnico de Lugli, junto con conocidos y amigos interesados en las artes, desde la pintura a la gráfica, desde el cine a la fotografía. El club organizaba varias iniciativas, como festivales de cine seguidos de debates; conferencias sobre temas culturales, políticos y sociales con, por ejemplo, Mario Lodi, Gianni Rodari y Michele Pantaleone. Además, algunos miembros del CIC experimentaban con la técnica de la serigrafía para elaborar folletos y carteles de promoción de las iniciativas. Los trabajadores más formados conocían el muralismo mexicano y las obras de Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, así que, para difundir estos conocimientos entre los demás trabajadores de Lugli, en 1976 organizan un viaje a Florencia para visitar la exposición dedicada a Siqueiros. También organizan una visita en autobús de trabajadores y delegados sindicales al mural de Aurelio en Valenza Po, *La vía italiana al socialismo*.

Así, la idea de crear un mural en el interior de la fábrica empieza a tomar forma por sugerencia de Beltrami, un técnico autodidacta y con talento de Lugli que, junto con otros, apoya el proyecto e intenta superar la desconfianza y el escepticismo de algunos trabajadores. Dice Casarini: «Leímos en *l'Unità* sobre la experiencia de Valenza Po' y el mural realizado, así que organizamos una visita. Seguíamos a Mario De Micheli, nos encantaba el muralismo mexicano y sus protagonistas. Seguimos a Mario De Micheli, amamos el muralismo mexicano y sus protagonistas; todo ello nos llevó a imaginar una obra en nuestra fábrica que nos hablara de nosotros, de las aspiraciones, de la realidad, del futuro».¹⁰¹⁵

Por lo tanto, se identifica a Aurelio C. como el autor adecuado para realizar el mural. Los trabajadores interesados en el arte habían conocido la obra de Aurelio en el premio de Luzzara, luego habían visto el gran cuadro de Valenza Po y el mural del festival de la unidad *La condición de la mujer*.¹⁰¹⁶ También se habían esforzado por organizar exposiciones de su obra en el Castello dei Pio, mostrando los otros murales que había pintado, como el de Marzabotto, y una exposición antológica de su obra. Casarini dice: «Aurelio en Luzzara ganó el premio en “comestibles” con la obra *Se otto ore vi sembrano poche*. Me cautivaron esas manos clavadas por un destornillador, allí me convencí de la fuerza expresiva de Aurelio, aunque todavía no había visto el mural de Valenza. Beltrami estaba igualmente convencido, entonces todos acordamos que sería él quien realizaría el mural para la sala del comedor, resultado de un encargo de “abajo”».¹⁰¹⁷

Una vez identificado el artista, comienza el trabajo de diseño colectivo. De hecho, la realización de la obra es preparada y gestionada en asambleas por los trabajadores de Lugli que se reúnen después del trabajo, entre diferentes departamentos, para participar en el diseño del mural. Las primeras asambleas, sólo entre los trabajadores, tienen como objetivo definir el tema, que se centrará en la relación entre el hombre y la máquina. Posteriormente, también se

¹⁰¹⁵ Entrevista a Antonio Casarini, septiembre de 2020.

¹⁰¹⁶ De esta obra sabemos que fue expuesta en el Festival dell'Unità de Pesaro en 1981, pero no podemos excluir que haya sido expuesta anteriormente en otros Festivales.

¹⁰¹⁷ Entrevista a Antonio Casarini, septiembre de 2020.

invita al artista para que aporte su contribución y se sienta emocionalmente implicado en el proyecto. A continuación, se encarga a Aurelio C. la elaboración de un boceto a escala 1:10. Una vez terminado, se sacan algunas diapositivas y se proyectan en la pared en el tamaño que habría tenido la pintura final, para discutir con los trabajadores de la fábrica.

Para realizar este sueño y convertir la utopía en realidad, necesitábamos el apoyo convencido de los trabajadores, para convencer a un grupo de personas hay que hacer realidad el sueño y compartirlo, participando juntos en la realización y haciendo de ese sueño una propiedad común. Algunos se mostraron dispuestos, otros se mostraron escépticos pero proactivos, algunas imágenes de bocetos fueron impugnadas, pero incluso el rechazo fue un estímulo para pensar en el futuro. Muchos participaron y debatieron, lo que fue una señal de que el trabajo era sentido como propio. Sin embargo, Aurelio no era nuevo en trabajar en directo con el apoyo de la gente, y debatía con ellos mientras pintaba.¹⁰¹⁸

A la espera de la realización del mural, se empieza a trabajar en la búsqueda de fondos para pagar al artista, comprar los materiales y el transporte, todo ello a cargo de los trabajadores. En concreto, se le pide a Aurelio que realice dibujos que los trabajadores experimentados trasladan a la serigrafía y venden a sus colegas, durante las exposiciones organizadas en el Museo de Carpi y, sobre todo, durante la Festa dell'Unità de 1977(¿?) en Carpi. Según el testimonio de Casarini, sabemos que, tras la larga fase de planificación y el trabajo de organización, la ejecución material de la obra dura unos cinco meses y en ella participan también algunos trabajadores de Lugli con conocimientos de pintura, como Casarini, que también se implica en primera persona en la recaudación de fondos y el apoyo organizativo. Dice: «Seguí estando presente, lo puse todo en juego: mi casa para reducir los costes, mi coche para que Aurelio fuera autónomo, mi tiempo absorbido por la presencia constante de Aurelio, Graziella y, a veces, los invitados y los niños».¹⁰¹⁹

Dado el tamaño del mural, la primera fase de su realización tiene lugar en un gran cobertizo, habitualmente utilizado para el secado del arroz; posteriormente, tras la cosecha del arroz, se traslada al estudio de Aurelio, en Fabriano, desmontando los paneles por falta de espacio. El mural completo sólo se monta en la ubicación final, donde los doce paneles pueden verse juntos por primera vez. La fase de diseño, la recaudación de fondos y la organización de los trabajos surgen, pues, de la activación de sinergias colectivas que llevarían a un resultado exitoso.

La elección del tema y luego del título está estrechamente ligada al trabajo en la fábrica y a la participación de los trabajadores en la *mission* de la empresa que producía carretillas elevadoras diseñadas según criterios ergonómicos para hacer menos fatigoso y más saludable el trabajo de quienes pasaban ocho horas en la carretilla. “Una máquina a escala humana”, este es el tema elegido, que luego se convierte en el título *La máquina y el hombre*. El deseo de los trabajadores es representar una relación positiva entre el hombre y la máquina, en la que esta última sea pensada como un recurso capaz de satisfacer las necesidades del hombre y de apoyarle en la superación de la explotación del trabajo para fundar una nueva sociedad.

La síntesis realizada por Aurelio C. interpretando las propuestas de los trabajadores se aleja de una restitución precisa del tema. En el mural, de hecho, las escenas que se suceden

¹⁰¹⁸ Ibid.

¹⁰¹⁹ Ibid.

representan el trabajo del hombre y sus luchas por la libertad y la igualdad que le llevarán a superar incluso las contradicciones de la sociedad capitalista actual para lograr una sociedad basada en principios diferentes. La primera parte de la obra está dedicada a celebrar las riquezas naturales del planeta y las actividades humanas; mientras que la parte central está ocupada por símbolos del sistema capitalista que, una vez derrocado por la acción revolucionaria, dará paso a un mundo más justo. Este futuro posible está representado por los hombres y mujeres de diversas generaciones y procedencias que se reúnen en un entorno en el que se cuida y respeta la naturaleza. Al final del mural, un grupo de jóvenes rodeados de grandes pájaros blancos se apiñan y se dan fuerzas: ellos serán los que construyan un mundo mejor.

En un artículo de la época, Florio Magnanini describe el mural de la siguiente manera:

El resultado del encuentro entre el artista orgánico y el cliente obrero se fija en quince metros por dos de una cosmología preñada de símbolos y alegorías. Con el telón de fondo unificador de la máquina que se perfecciona incesantemente, los protagonistas –que aparecen uno a uno– son el hombre y el trabajador, la máquina y la naturaleza, la revolución, la bandera roja, la contaminación, la televisión, el intelectual y la mujer. El capital irrumpe pintorescamente en la sección central con su cola de pistolas, la Coca-Cola y los rostros sombríos de los banqueros alienados, hasta que –a la derecha– es incendiado por la llama purificadora de la Revolución (pero el concepto fue muy discutido y el artista tuvo que moderarse). El final es la resurrección en un mundo regenerado, que se capta en los rostros frescos y fanfarrones de un grupo de jóvenes que miran a lo lejos.¹⁰²⁰

Los paneles del mural presentes en la fábrica hasta 1994 se trasladan entonces a la sede de la CGIL en Carpi, donde se encuentran actualmente, divididos en dos paredes, en la sala de reuniones, que es demasiado pequeña para albergar la obra en su totalidad.



Fig. 222-224 Aurelio C, *La máquina y el hombre*, 1981, mural, 2 x 15 m, sede de la CGIL de Carpi. Detalles. Fotografías de la autora.

¹⁰²⁰ Florio Magnanini, “*La resurrección del hombre de mármol en el gran fresco pintado con obreros*”, *La voce*, abril de 1981.



Fig. 225-227 Aurelio C, *La máquina y el hombre*, 1981, mural, 2 x 15 m, sede de la CGIL de Carpi. Detalles.
Fotografías de la autora.

Parte 3 - Un inventario posible para el muralismo italiano 1950-1980

3.1 Murales italianos en la década de los cincuenta: la memoria de la Resistencia y la reconstrucción

3.1.1 Los murales de Aldo Borgonzoni en la *Casa del Popolo* de Medicina, 1948

Ficha de la obra

Autor/es

Aldo Borgonzoni

Título

*Storie del lavoro e della guerra (Historias de trabajo y guerra)*¹⁰²¹

Fecha

1948

Lugar actual

Casa del popolo, Medicina (Bologna)

Ubicación original

Casa del Popolo (Casa del Pueblo) de Medicina, el primer edificio construido *ex novo* en la posguerra específicamente como sede de la Camera del lavoro (Cámara del Trabajo), institución fundada como punto de encuentro y apoyo a los trabajadores, y inaugurado en marzo de 1948 por Giuseppe Di Vittorio. Salón público – interior.

Técnica y dimensiones

Témpera sobre pared, 1,70 x 45 mts. El artista utiliza témpera acrílica con pigmentos sintéticos, aplicada sin ninguna preparación, directamente sobre un revoque civil a base de mortero con un fuerte componente de cemento.¹⁰²²

Encargo

Encargo popular apoyado por los miembros comunistas y socialistas del sindicato de trabajadores. El trabajo es pagado por los trabajadores.

¹⁰²¹La fuente utilizada tanto para el título como para el nombre de los episodios es: Spadoni, C. (ed.), (2017), *Borgonzoni. Catalogo generale delle opere pittoriche*. Turín: Umberto Allemandi per Archivio e Centro Studi Aldo Borgonzoni.

¹⁰²² Cf. Biavati, E. (1995), “Nota sul restauro”. Grossi, L. e Barbieri, D. (eds.), *La pittura murale di Aldo Borgonzoni a Medicina*. Bologna: Grafis. p. 167.

Tema

La intención del autor es contar la historia de los trabajadores y de las trabajadoras de la ciudad de Medicina desde 1921 hasta 1948. De hecho, el mural representa las vicisitudes de la población de la ciudad agrícola de la provincia de Bolonia, refiriéndose tanto a acontecimientos históricos reales –de los que la cita es precisa– como aludiendo a condiciones generales, compartidas por toda la humanidad. Éstas se representan mediante el uso de figuras alegóricas presentes en varias escenas como: la joven asomada a la ventana que encarna la espera de la libertad, las personificaciones de las Artes, la representación idealizada de los oficios locales, la bestia inmundada que representa el capitalismo. Comenzando por la pared a la izquierda de la entrada, se pueden identificar trece episodios: *La Disperazione o Famiglia disperata* (*La desesperación o Familia desesperada*), *Sciopero delle mondine medicinesi del 1931* (*La huelga de las mujeres de Medicina de 1931*), *L'Attesa della Libertà o La Speranza*, (*Espera de la libertad o Esperanza*), *Animalità della guerra* (*La brutalidad de la guerra*), *La Prigionia* (*El cautiverio*), *L'Insurrezione popolare* (*El levantamiento del Pueblo*), *Il Ritorno dalla guerra* (*El regreso de la guerra*), *Il Ritorno alla vita* (*El regreso a la vida*), *Le Arti* (*Las artes*), *Espressioni del lavoro locale* (*Las expresiones del trabajo local*), *Le mondine* (*Mondine*), *La Famiglia socialista o La Famiglia operaia* (*La familia socialista o La familia obrera*), *La Festa dei Lavoratori* (*El día del trabajador*) y *Trionfo della classe operaia sul capitalismo o Uccidiamo lo sfruttamento* (*El triunfo de la clase obrera sobre el capitalismo o Matamos la explotación*). Los trece episodios representan los principales núcleos temáticos de la narración de Borgonzoni, y dentro de ellos hay varias escenas habitadas por una multiplicidad de figuras que se mueven en ambientes más bien desnudos, pero significativos. Las distintas escenas, en la mayoría de los casos, se intercalan con pequeñas cesuras que el artista ha creado pintando un muro de ladrillo falso.

Muro I, a la izquierda de la entrada, 11 metros de longitud.

La primera escena, como una especie de introducción, describe las condiciones de miseria a las que el fascismo, que acaba de tomar el poder, obliga a una familia de trabajadores. En la segunda escena, más amplia, se representa un episodio significativo de la historia de los habitantes de Medicina: la huelga de 1931 en la que las cosechadoras de arroz de Medicina se oponen al trato injusto de sus salarios y consiguen obtener una compensación más justa. Las arrieros (*mondine*), con el pelo recogido en su típico pañuelo y sus coloridas ropas, se alinean en diferentes poses frente a tres hombres de la policía, vestidos con ropa oscura. Una *mondina* desempeña el papel de mediadora, otra muestra a su hijo para mover a los representantes de las fuerzas del orden a la piedad, otra, detrás de un muro bajo, se sienta pensativa y junto a ella otras mujeres mantienen los brazos cruzados o a los lados en señal de protesta. También se ven dos figuras masculinas, posiblemente jóvenes antifascistas que apoyan la huelga. En el lado opuesto, un joven apoya los codos en el alféizar de una ventana desde la que se vislumbra el paisaje de la ciudad de Medicina y se dirige al espectador, haciéndole partícipe de la acción. Como pendant del joven asomado, en la siguiente escena una figura femenina de rostro melancólico se acerca a una ventana, oteando el cielo y el horizonte mientras espera la anhelada libertad. Detrás de ella hay un bodegón y un pájaro enjaulado, metáfora de la condición de confinamiento que vivía el pueblo italiano bajo el fascismo. Se trata de una de las imágenes alegóricas capaces de transformar la narración de acontecimientos locales en cuestiones universales que implican a toda la humanidad. La siguiente escena muestra la brutalidad de la guerra a través de acciones violentas y agitadas: un hombre y una mujer huyen arrastrando a

sus hijos, mientras que dos figuras femeninas son abatidas por los fusiles de los tres alemanes que están detrás de ellas. Más abajo, los cuerpos están atados y apilados sin vida. También aquí la historia adquiere un valor universal y se convierte en una denuncia de todas las guerras, también gracias a los modelos figurativos a los que se refiere Borgonzoni. Además de repetir algunos momentos de sus cuadros con temática de la Resistencia, como *La guerra* (1945) y *Tragedia en Marzabotto* (1945), se puede hacer una comparación con las serigrafías de la serie *Gott Mit Uns* (1944) de Guttuso, *Le Fantasie* (1939-1944) de Mario Mafai y *Fucilazione nelle Asturie* (1935) de Aligi Sassu, pero también con *Guernica* (1937) de Picasso del que se mencionan algunas figuras (las mujeres con la espalda arqueada y los brazos en el aire y los cuerpos acurrucados en el suelo) y *El 3 de mayo en Madrid* (1814) de Francisco Goya.

Muro II, frente a la entrada, 9,5 m (aprox.) de longitud.

La segunda pared comienza con El Encarcelamiento. Una escena desnuda y sombría en la que cinco figuras masculinas encarceladas, aisladas unas de otras, expresan su desesperación con diversas actitudes. Uno de los presos sostiene un vaso y parece llevarse la comida a la boca desde un cuenco que apoya en un banco. En el lateral del banco se puede leer la letra “B”, que podría identificar al propio artista, que se habría retratado así dentro de la escena. El siguiente episodio describe el momento de la redención popular representado por una partisana -quizás Nella Nobili, una partisana-poeta citada en la literatura- que amenaza con un fusil a cuatro figuras desnudas con los brazos levantados en señal de rendición. A su derecha, otras dos personas desnudas, ayudadas por otra figura femenina, llevan un cuerpo sin vida hacia el exterior de la representación. Cerrando el segundo muro, entre las alas del muro simulado, se encuentra la escena del regreso de la guerra: algunos vuelven para abrazar a sus seres queridos, mientras que otros esperan en vano a los que no regresarán.

Muro III, a la derecha de la entrada, 12,90 metros de longitud.

El tercer muro está dedicado a la reanudación de las actividades tras el fin de la guerra: es la fase de reconstrucción. Se vuelve al trabajo en el campo, a la mezcla de cal para reconstruir lo destruido, a los oficios artesanales, como el del herrero representado con sus herramientas o el del panadero retratado frente al horno. Pero también es un momento para el juego y la despreocupación encarnada por dos niños pequeños que ven una pelea de gallos; y un momento para valorar las artes y promover un renacimiento cultural. Dos figuras femeninas desnudas, alegorías de las artes, flanquean a un hombre que sostiene un caballete en el que puede verse la firma del pintor: “A. Borgonzoni 1948”. La siguiente escena es introducida por una figura femenina estilizada que se asoma a la falsa pared para observar las actividades que se desarrollan frente a ella. Son los trabajos agrícolas típicos de la zona: la recogida de fruta, el cuidado de los viñedos y la vendimia, y el cultivo del arroz. La escena representa a tres *mondine*, con la espalda doblada y las piernas sumergidas en agua, cosechando arroz. A la izquierda, una figura con pose clásica dobla una tela, mientras que a la derecha una mujer interrumpe su trabajo y otra se marcha en bicicleta.

Muro IV, correspondiente al muro de la puerta de entrada, 11,5 m (aprox.) de longitud (incluidos los nichos y salientes)

El cuarto muro comienza con una celebración de la fertilidad de la tierra y de las mujeres: una jornalera de espaldas está segando una gavilla de grano, otra sostiene un saco de cosecha y una tercera lleva un niño en brazos. Los cuerpos están fuertes y sanos, resistiendo la fatiga y

celebrando el trabajo que alimenta a la familia. El fin de la guerra y del fascismo da a la unidad familiar la oportunidad de reconstruirse, ya no oprimida y sufriendo, sino orgullosa de su trabajo, capaz de mantenerse, consciente de sus derechos. A esto le sigue la escena llamada *La familia socialista*, en la que se pone una mesa en un interior doméstico con una comida pobre pero digna. Un niño da sus primeros pasos dentro de un andador, flanqueado por un gato que le observa, sentado en una silla. La siguiente escena es el *Día del Trabajador*, en el que aparecen obreros, trabajadores, mondines y niños, desfilando y cantando mientras llevan en alto los símbolos del comunismo, la hoz y el martillo. Esta parte del mural está situada en una porción de la pared que sobresale un metro de la anterior y se aleja de la siguiente. Se crean así dos pequeñas superficies rectangulares en las que se puede ver, a la izquierda, una mujer que sostiene un bastón y un racimo de uvas, con un perro a sus pies; a la derecha, una figura desnuda con un cajón cargado de fruta. Probablemente se trata de alegorías de la prosperidad garantizada por la reanudación de las actividades agrícolas tras la guerra, un presagio de bienestar y abundancia. La última escena del ciclo, que cierra la narración, es el Triunfo de la Clase Obrera sobre el Capitalismo. Aquí Borgonzoni celebra la superación de una condición de explotación y desesperación y el camino de renacimiento del pueblo de Medicina, una metáfora del renacimiento de todos los pueblos. Este camino presupone la aniquilación del capitalismo representado por dos figuras desnudas, un hombre y una mujer, que aplastan una figura monstruosa: un cuerpo macizo pero ágil, una cola taurina, un hocico de jabalí, orejas de lobo, patas dotadas de garras afiladas y dientes puntiagudos. Una bestia temible vencida por la fuerza del movimiento obrero unido, cuyo lema está escrito en cursiva junto a las cifras: “¡Proletarios del mundo, uníos!”.

Estilo

La narración se desarrolla a lo largo de un friso continuo que recorre toda la parte superior de la pared de la sala. Dentro del friso, las trece escenas se suceden, puntuadas por el muro simulado que las enmarca y divide, convirtiéndose casi en un motivo geométrico que se hace elemento de cohesión de toda la obra. De hecho, las escenas, aunque separadas y completas en sí mismas, forman parte de una única narración. Este modo narrativo es el mismo que Borgonzoni vio en las pinturas murales de los siglos XIV o XV en Bolonia, así como en ejemplos del siglo XVII o en las decoraciones de las numerosas iglesias de Medicina construidas a partir del siglo XVII.

En la mayoría de las escenas, el pintor confía al color la tarea de comunicar las atmósferas y emociones que quiere transmitir. Oscuro, estridente, a veces ácido en las escenas más dramáticas, el color se suaviza y se ilumina en las paredes que contienen escenas de lucha, esperanza o renacimiento. El uso de un color rico y variado, a veces antinaturalista, dotado de una precisa calidad expresiva, atestigua la vocación expresionista de Borgonzoni, típica también de gran parte de su obra de caballete. En esta fase, sin embargo, el color se reparte en grandes fondos dentro de espacios geométricos precisos. Las formas están simplificadas, definidas por líneas afiladas y angulosas que construyen las figuras, poderosas y monumentales, que recuerdan a algunas obras de Sironi, y se convierten en las protagonistas de la representación. El fondo, en cambio, aparece desnudo y carente de detalles, marcado sobre todo por planos de color. La proximidad a la experimentación cubista, evidente en la geometrización de las figuras y su descomposición parcial, así como en el tratamiento del fondo, no sobrepasa los límites de la legibilidad, de modo que el sentido de cada escena es siempre comprensible y reconocible. Como escribe Rutigliano: «El estilo es, pues, original y personal; la narración de los hechos no prevalece sobre la autonomía expresiva del pintor y

viceversa, el uso de un lenguaje no del todo tradicional no es un obstáculo para la comprensión de los acontecimientos representados». ¹⁰²³

En conclusión, podemos decir que estas pinturas, como un Jano de dos caras, surgen de una doble mirada, hacia atrás y hacia delante. De hecho, por un lado, recuerdan las decoraciones del siglo XVII de la escuela boloñesa y se remontan a los cercanos años treinta y a la obra de Sironi; por otro lado, se sumergen “en la actualidad”, demostrando el acercamiento del pintor a las experiencias contemporáneas de la vanguardia europea, desde el cubismo, en la forma, hasta el expresionismo, en el color. Además, no podemos excluir una referencia más o menos consciente a los grandes ciclos murales creados en el México posrevolucionario, que en esos mismos años empezaron a ser conocidos también en Europa. Esto confirma la doble naturaleza del artista Borgonzoni, local e internacional, enamorado de su mundo campesino, consciente de la tradición local, pero dispuesto a dirigir su mirada más allá de las fronteras.

Estado actual

Los murales, que todavía existen, han sido objeto de una primera restauración en 1994, realizada por el propio Aldo Borgonzoni y patrocinada por el Ayuntamiento de Medicina, la Provincia de Bolonia y la Región de Emilia-Romagna. ¹⁰²⁴ La intervención se ha hecho necesaria por el mal estado de conservación de la pintura, debido a la infiltración de humedad del tejado plano original del edificio, que fue sustituido posteriormente, y a las fuertes variaciones de temperatura a las que está sometido el lugar donde se encuentra el mural. Sin embargo, hoy en día es urgente una nueva restauración, ya que la primera no ha solucionado el problema, las condiciones ambientales no son las idóneas para su conservación y la pintura sigue deteriorándose. Además de la restauración, una propuesta del Archivio e Centro Studi Aldo Borgonzoni, fuertemente apoyada por Gianbattista Borgonzoni y Daniela Bellotti, sería crear una especie de “Polo Borgonzoni” en el interior de la sala que albergaría varias obras del artista, algunas de las cuales se conservan en la Galería Municipal de Medicina, y las fotografías de Enrico Pasquali, cuyas instantáneas dan testimonio del trabajo de Borgonzoni en el campo, entre la gente, inmerso en la humanidad que decidió retratar.

Contactos, archivos y fuentes (directas e indirectas)

Archivio e Centro Studi Aldo Borgonzoni; entrevista con Gianbattista Borgonzoni, hijo del artista; entrevista con Daniela Bellotti, biógrafa del artista; entrevista con Enrico Caprara, presidente del Consejo Municipal de Medicina; consulta de los materiales de la Biblioteca Pública de Medicina y entrevista con la directora de la biblioteca Gloria Malavasi; búsquedas en CSAC, Centro Studi e Archivio della Comunicazione (centro de investigación de la Universidad de Parma fundado por el profesor Arturo Carlo Quintavalle en 1968).

¹⁰²³ Rutigliano, B. (2005/2006). “*Gli artisti chiedono pareti da dipingere*”. *Per una storia della pittura murale nell’Italia degli anni Cinquanta*”. Tesis de maestría, Universidad de Milán, curso 2005/2006, p. 75.

¹⁰²⁴ La restauración también ha sido posible gracias a la contribución de: Cooperativa Lavoratori della Terra di Medicina, Coop Reno, Coop La Nuova Popolare, Coop Granarolo, Camera Confederale del Lavoro di Bologna, Sindacato Pensionati Italiani-CGIL di Bologna, Sindacato Pensionati Italiani-CGIL dell’Emilia-Romagna. Fue realizado por el Studio Biavati bajo la supervisión de un comité científico compuesto por: Vanda Argentesi, consejera de cultura de Medicina y presidenta del comité; Davide Barbieri, historiador y coordinador del comité; Paolo Scarpellini, Soprintendenza per i Beni Culturali ed Architettonici de las provincias de Bologna, Modena, Parma, Piacenza y Reggio Emilia; Luisa Masetti Bitelli, Lidia Righi, Lidia Bortolotti, Instituto del Patrimonio Artístico, Cultural y Natural de la Región de Emilia Romagna; Franco Comastri, Departamento de Patrimonio Cultural de la Provincia de Bologna; Luigi Arbizzani, historiador; Luigi Samoggia, historiador del arte. Cf. Biavati, E. “Nota sul restauro”, op. cit., p. 167.

Aparato iconográfico

Fotografías de Enrico Pasquali, cedidas amablemente por la Biblioteca Pública de Medicina.



Fig. 228 Duilio Argentesi, Casa del Popolo de Medicina, 1948



Fig. 229 Aldo Borgonzoni, *Storie del lavoro e della guerra* (*Historias de trabajo y guerra*), 1948, salón interior de la Casa del popolo de Medicina, muro de la entrada.



Fig. 230 Muro izquierdo: *La disperazione* o *Famiglia disperata* (*La desesperación* o *Familia desesperada*), *Sciopero delle mondine medicinesi del 1931* (*La huelga de las mujeres de Medicina de 1931*), *L'attesa della libertà* o *La speranza* (*La espera de la libertad* o *Esperanza*), *Animalità della guerra* (*La brutalidad de la guerra*).



Fig. 231 Muro en frente de la entrada: *La prigionia* (*El cautiverio*), *La sollevazione del popolo* (*El levantamiento del Pueblo*), *Il ritorno dalla guerra* (*El regreso de la guerra*).



Fig. 232 Muro derecho: *Il ritorno alla vita* (*El regreso a la vida*), *Le arti* (*Las artes*), *Espressioni del lavoro locale* (*Las expresiones del trabajo local*), *Il raccolto* (*La cosecha*).



Fig. 233 Muro izquierdo, *La disperazione* o *Famiglia disperata* (*La desesperación* o *Familia desesperada*); detalle de *Sciopero delle mondine medicinesi del 1931* (*La huelga de las mujeres de Medicina de 1931*).



Fig. 234 Muro izquierdo, escena *Sciopero delle mondine medicinesi del 1931* (*La huelga de las mujeres de Medicina de 1931*).



Fig. 235 Muro izquierdo, escena *Animalità della guerra* (*Brutalidad de la guerra*).



Fig. 236, 237 Muro izquierdo, detalle de *L'attesa della libertà* o *La speranza* (*La espera de la libertad* o *Esperanza*); muro en frente de la entrada, detalle de *La prigionia* (*El cautiverio*).



Fig. 238 Muro derecho, *Espressioni del lavoro locale* (*Las expresiones del trabajo local*).



Fig. 239-241 Muro derecho, detalles de *Espressioni del lavoro locale* (*Las expresiones del trabajo local*).



Fig. 242, 243 Muro derecho, detalles de *Il raccolto (La cosecha)* o *Mondine*.



Fig. 244 Muro de la entrada, detalles de *Espressioni del lavoro locale* (*Las expresiones del trabajo local*) y de *La Festa dei Lavoratori* (*El día del trabajador*).



Fig. 245 Muro de la entrada, detalle de *La Festa dei Lavoratori* (*El día del trabajador*).



Fig. 246 Muro de la entrada, detalles de *Espressioni del lavoro locale*, y de *La famiglia socialista* o *La famiglia operaia*. (*La familia socialista* o *La familia obrera*).



Fig. 247 Detalles muro de entrada, detalles de *Espressioni del lavoro locale* (*Las expresiones del trabajo local*), y de *Trionfo della classe operaia sul capitalismo* o *Uccidiamo lo sfruttamento* (*El triunfo de la clase obrera sobre el capitalismo* o *Matamos la explotación*), última escena.

Bibliografía específica

Arbizzani, L. (1989). “Un “murales” di 43 metri di Aldo Borgonzoni dedicato ai lavoratori della terra medicinesi”. Arbizzani, L. (ed.), *I primi cent’anni della Cooperativa lavoratori della terra di Medicina, 1889-1989*. Medicina: Cooperativa Lavoratori della terra.

Azzollini, M. (1964). “Aldo Borgonzoni”. *Scena illustrata*, 12, anno 1979, 15 dicembre, pp. 19-21.

Azzollini, M. (1954). “Borgonzoni pittore della gente emiliana”. *Realismo*, Milán, 21-22, III, maggio-giugno, p. 8.

Borgonzoni, A. (1955). “Esperienza di un pittore”. *Realismo*, Milán, 2, III, marzo-aprile, pp. 63-64.

Borgonzoni, A. "Il colore va in rima". *Emilia*, luglio 1948. Reeditado en Grossi, L., y Barbieri, D. (1995). *La pittura murale di Aldo Borgonzoni a Medicina*. Bologna: Grafis.

De Micheli, M. (1950). "Un'opera del pittore Borgonzoni a Vignola. Le tempere murali della Casa Gramsci". *l'Unità*, 30 agosto 1950.

Frateili, A. (1949). "Si prega di non disturbare il pittore". *Noi donne*, Roma, 24 luglio. Reeditado en Grossi, L., y Barbieri, D. (1995), op. cit.

Frateili, A. (1949). "Una storia scritta sui muri". *Milán-sera*, V, (114), 13-14 maggio, p. 3.

Galassi, G. (1948). "Sentimento del grano e del riso nei pannelli di una Camera del Lavoro". *Il Giornale della Sera*, 11 giugno 1948. Reeditado en Grossi, L., y Barbieri, D. (1995), op. cit.

Grossi, L., y Barbieri, D. (1995). *La pittura murale di Aldo Borgonzoni a Medicina*, Bologna: Grafis.

Parini, G. (2009). *Storia di Medicina: fascismo, antifascismo e guerra di liberazione, 1919-1945. Medicina: 1919-1945*. Imola: Bacchilega, 2009.

Quintavalle, A. C. (2001), "Quelle rosse bandiere". Bianchino, G. (ed.). *Aldo Borgonzoni*. Milán: Electa, pp. 47-54.

Ragghianti, C. L., y Pasquali, M. (eds.) (1986). *Antologica*, (Medicina, Chiesa del Carmine, 20 settembre-26 ottobre 1986). Casalecchio di Reno: Grafis.

Ramous, M. (1948). "Tempere alla Casa del Popolo di Medicina. A. Borgonzoni e la pittura di parete". *Il Progresso d'Italia*, 24 luglio 1948. Reeditado en Grossi, L., y Barbieri, D. (1995), op. cit.

Rutigliano, B. (2005/2006). "Gli artisti chiedono pareti da dipingere". *Per una storia della pittura murale nell'Italia degli anni Cinquanta*. Tesis de maestría, Universidad de Milán, curso 2005/2006, pp. 59-105.

Simoni, G. (1984), *I monumenti cristiani della terra di Medicina*. Medicina: Tip. dei F. Toffaloni.

Solmi, F. (1984). *Aldo Borgonzoni e le campagne padane*, Casalecchio di Reno: Grafis.

Tavernari, G. (1950). "Il pittore Borgonzoni a Medicina". *Emilia*, anno II, (2). Reeditado en Grossi, L., y Barbieri, D. (1995), op. cit.

3.1.2 Los murales de Aldo Borgonzoni de la *Casa del Popolo* “A. Gramsci” en Vignola, 1950

Ficha de la obra

Autor/es

Aldo Borgonzoni

Título

*La storia del movimento operaio e contadino della Pianura Padana dal 1921 alle lotte per pace del dopoguerra*¹⁰²⁵

Fecha

1950

Lugar actual

La obra ya no existe

Ubicación original

Sala de reuniones de la Casa del Pueblo “Antonio Gramsci” de Vignola, en la provincia de Modena. Salón público – interior.

Técnica y dimensiones

Témpera sobre pared, 5 x 20 mts (aprox.), 2 tiras de 2,5 mts cada una.

Encargo

Obreros y campesinos de Vignola. A Borgonzoni se le paga 2.000 liras al día durante seis meses.

Tema

Nueve paneles dedicados a la historia del movimiento de los trabajadores, con especial atención a los hechos que se produjeron en la Pianura Padana, desde los primeros años del siglo XX hasta la lucha de Liberación. A partir de la banda superior de la decoración se representan: *Antonio Gramsci a Turín nel 1911* (*Antonio Gramsci en Turín en 1911*), *Gramsci in prigione* (*Gramsci en prisión*), *La famiglia oppressa* (*La familia oprimida*), *Le vittime dei bombardamenti* (*Las víctimas de los bombardeos*), *I fucilati per rappresaglia dai nazifascisti* (*El fusilamiento en represalia de los nazi-fascistas*), *L'insurrezione popolare* (*El levantamiento popular*). La segunda banda presenta: *L'occupazione delle terre incolte* (*La ocupación de tierras no cultivadas*), *I morti di Modena del 9 gennaio 1950* (*Los muertos del 9 de enero de 1950 en Modena*), *La Pace* (*La paz*).¹⁰²⁶

Las escenas representan momentos destacados de la historia de los trabajadores de la zona, alternando episodios históricos, citados puntualmente, con escenas de carácter más

¹⁰²⁵La fuente utilizada para el título es: Claudio Spadoni (ed.), (2017), *Borgonzoni. Catalogo generale delle opere pittoriche*. Turín: Umberto Allemandi per Archivio e Centro Studi Aldo Borgonzoni.

¹⁰²⁶ Los nombres de las distintas secciones están tomados de: Arbizzani, L., et al. (eds.). (1982). *Storie di Case del Popolo: saggi documenti e immagini d'Emilia-Romagna*. Casalecchio di Reno: Grafis, pp. 208-217.

general que aluden a una condición compartida por toda la humanidad en diversos lugares del mundo. Las primeras escenas son un homenaje a Antonio Gramsci, el gran intelectual italiano y líder del movimiento obrero que da nombre a la Casa del Popolo de Vignola. Gramsci aparece conversando con trabajadores durante su estancia en Turín, una ciudad fuertemente industrializada, donde se había trasladado en 1913 para matricularse en la Facultad de Literatura y Filosofía. El siguiente episodio muestra al líder del movimiento obrero en prisión tras ser detenido y condenado a 20 años como opositor político el 4 de junio de 1928, debido a las nuevas leyes aprobadas por el régimen fascista. Aquí se le representa solo en su celda, inclinado sobre sus libros, aludiendo probablemente a la redacción dei suoi *Quaderni dal carcere* y a la elaboración de su pensamiento. La tercera escena, *La familia oprimida*, no se refiere a un acontecimiento concreto, sino a una condición general: muestra a un hombre que empuja fatigosamente una carretilla y a su lado una mujer con el rostro inclinado y un niño en brazos. Los dos se sitúan frente a un muro de ladrillos que los separa de un árbol desnudo y de un edificio del que vemos una profunda ventana por la que se asoman dos figuras. La siguiente imagen presenta otra escena familiar, pero en este caso bajo los bombardeos, sobre un fondo de edificios destruidos.

Tras los primeros cuatro recuadros de tamaño similar, comienza una serie de escenas más grandes, más pobladas y ricas en detalles. La escena de la ejecución se desarrolla en varios momentos: a la izquierda cuelgan los cuerpos de dos partisanos ahorcados, uno de los cuales lleva un letrero alrededor del cuello que dice “son partisanos”, mientras que debajo de ellos los soldados alemanes se aferran a sus piernas, arrastrándolos hacia abajo para asegurar su muerte; en el centro, otros soldados con casco, algunos de los cuales se burlan de la escena del ahorcamiento, mientras que otros apuntan con sus fusiles a tres hombres atados y colocados contra la pared. El siguiente episodio es el de la Liberación y muestra al pueblo tomando las armas y expulsando al extranjero representado por los soldados alemanes con los brazos en alto, esta vez amenazados por derecha e izquierda por los partisanos y las partisanas. Al fondo, desde una ventana, un espectador observa la escena.

La banda inferior comienza con *La ocupación de tierras no cultivadas*, que representa la acción de lucha de los campesinos y las campesinas que exigen la reforma agraria. El tema, muy sentido en el periodo de la Resistencia y luego de la reconstrucción, se hace querido por muchos pintores realistas, entre ellos Guttuso, que se hacen testigos de las luchas campesinas, a veces cruentas y sangrientas, con su pintura.¹⁰²⁷ La escena pintada por Borgonzoni, sin embargo, capta un momento positivo en el que, con espíritu colectivo, se comparten protestas, sacrificios, pero también alegrías. La representación del trabajo, a la derecha, coexiste con el momento de pausa descrito a la izquierda, en el que se distribuye la comida y se come juntos. En el centro se encunetran dos hombres, uno con frascos de vino y el otro con un cartel de protesta, y debajo de ellos una pala y un pico. El segundo episodio de la banda inferior relata el trágico suceso del 9 de enero de 1950, cuando en Modena las fuerzas del orden reprimieron violentamente la huelga de los trabajadores de la fábrica Fonderie Riunite, dejando seis muertos y muchos heridos, veinticinco por disparos y numerosos casos de contusiones por golpes.¹⁰²⁸ En el centro de la escena, dos madres ante el cadáver de uno de los trabajadores representan el clímax dramático, mientras que a ambos lados se enfrentan las fuerzas del orden, a la derecha, y el pueblo, horrorizado y angustiado, a la izquierda. El último panel muestra una escena de esperanza: una procesión popular lleva una bandera con la inscripción “Paz”. El ambiente es

¹⁰²⁷ Cf., Caracciolo, A. (1950). *L'occupazione delle terre in Italia*. Roma, Edizioni di cultura sociale.

¹⁰²⁸ Cf. Misler, N. (1973). *La via italiana al realismo: la politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956*. Milán: Mazzotta, pp. 349-376. El texto contiene la reimpresión del dossier sobre los acontecimientos de Modena, publicado por *l'Unità* a raíz de un concurso para el mejor cartel, celebrado el 18 de enero de 1950.

festivo: hombres, mujeres y niños, trabajadores y trabajadoras, padres y madres, luchan con confianza por un mundo más justo. A la izquierda, un grupo de personas decide sobre la construcción de la Casa del Popolo (Casa del Pueblo) en Vignola, entre ellos reconocemos al diseñador del edificio, el arquitecto Pucci, con una gran hoja de papel en la mano, y frente a él Palmiro Togliatti, secretario del PCI. En el lado opuesto, concluyendo toda la narración, un grupo de mujeres participa en la manifestación. Detrás de ellos hay una rica vegetación, mientras que en el primer plano una niña de pie sobre un muro bajo, en el que descansa un ejemplar de *l'Unità*, el periódico del Partido Comunista, mira al espectador. Estas luchas por un futuro de paz y justicia, como la construcción de la Casa del Pueblo, son para ella y para todos los jóvenes.

Estilo

El análisis estilístico sólo ha sido posible gracias a la observación de las pequeñas reproducciones en blanco y negro de la obra, por lo que han sido fundamentales las consideraciones de los críticos que han podido ver el mural en directo antes de su destrucción, en particular Mario De Micheli, Corrado Maltese y Marcello Azzolini, así como las aportaciones de Arturo Carlo Quintavalle, que conoce bien al autor, y de Benedetta Rutigliano, que ha dedicado a la obra de Borgonzoni una parte sustancial de su investigación sobre el muralismo italiano de los años cincuenta. La crítica ha señalado hasta ahora un alejamiento parcial de las formas neocubistas del primer ciclo mural de Medicina y una mayor confianza con la pintura de gran formato que determina una atención a la estructura narrativa general y una cierta libertad de concepción y narración.¹⁰²⁹ También se destacan las referencias al realismo de Beckmann y della Neue Sachlichkeit, a los soviéticos como Deineka o al estadounidense Ben Shan, pero sin olvidar los vínculos con el cubismo sintético.¹⁰³⁰

Como en Medicina, el artista opta por crear una narración organizada en varias escenas, pero aquí los episodios son más autónomos. A excepción de las cuatro primeras escenas, en las que hay un pequeño muro de ladrillo pintado que sirve de enlace, aquí no hay el largo muro simulado que en el mural de 1948 actuaba como división de las escenas, pero también como hilo conductor. Si tomamos como cierta la datación de la foto publicada en el texto *Storie di Case del Popolo*¹⁰³¹ y atribuida al día de la inauguración del mural, el 13 de mayo de 1951, podemos observar que las escenas están divididas por una banda blanca y pierden así la apariencia del friso continuo que encontramos en Medicina. Esta separación aleja el cuadro de los modelos tradicionales italianos y lo hace más moderno y original. La impresión que nos da la obra en su reproducción en blanco y negro, quizás engañosa, está más cerca de un montaje de fotografías neorrealistas que de un ciclo pictórico del pasado. Entre otras cosas, sabemos que Borgonzoni frecuentaba la vida campesina y participaba en las luchas tanto en el campo como en la ciudad –como atestiguan las instantáneas de Enrico Pasquali– por lo que no es difícil atribuirle una “mirada fotográfica, de observador interno. Además, sabemos que el

¹⁰²⁹ De Micheli, M. (1950). “Le tempere murali della Casa Gramsci”. *l'Unità*, Milán, XXVII, (205), 30 agosto, p. 3; Maltese, C. (1950). “Un muro racconta le lotte del lavoro”. *l'Unità*, Roma, 17 ottobre 1950, p. 3.

¹⁰³⁰ Quintavalle, A. C. (2001), “Quelle rosse bandiere”. Bianchino, G. (ed.). *Aldo Borgonzoni*. Milán: Electa, pp. 47-54.

¹⁰³¹ Arbizzani, L., et al. (eds.). (1982). *Storie di Case del Popolo: saggi documenti e immagini d'Emilia-Romagna*, op. cit., p. 213.

artista, como muchos otros colegas realistas, utiliza en varias ocasiones imágenes fotográficas para estudiar los escenarios y los personajes de sus pinturas.¹⁰³²

La matriz principal del estilo de Borgonzoni es, en estas fechas, todavía postcubista, como se desprende de la simplificación y geometrización de las formas; pero, si estamos de acuerdo con Marcello Azzolini que, tras ver la obra, la describió en las páginas de *Realismo* en 1954, aquí el artista tiende a suavizar su elección formal, para conseguir un lenguaje más claro y comunicativo, «un lenguaje que le permita desarrollar aquellos contenidos que brotan de una realidad palpante».¹⁰³³ Como señala Rutigliano, el alejamiento del lenguaje cubista corresponde a una mayor adhesión a los modelos del realismo del siglo XIX, como los de Gericault, Daumier, Goya, Courbet, Millet y Fattori, a los que se añaden los estímulos de la Nueva Objetividad y del realismo socialista.¹⁰³⁴

En cuanto al cromatismo, no tenemos forma de expresarnos debido a la ausencia de reproducciones en color, por lo que volvemos a confiar en las palabras de Azzolini, que atribuye a los colores utilizados por Borgonzoni características expresionistas, como pueden confirmar, entre otras cosas, las elecciones cromáticas realizadas por el artista en su producción de caballete contemporánea, que han llegado hasta nosotros. A propósito del mural, Azzolini escribe: «Del formalista Borgonzoni quedaba todavía un apego sanguíneo a los acentos de color, a los “campos de color” como un fin en sí misma, y un cromatismo a veces arbitrario, aunque muy eficaz. Recordaremos, de esta época, las blusas brillantes de las trabajadoras del arroz y sus pañuelos blancos anudados a la cabeza, *campiture* que ya no eran tonalismo ni espacialismo, pero que aún no eran realismo».¹⁰³⁵

De nuestra observación se desprende que la arquitectura y los cuerpos, en las distintas escenas, están resueltos en su mayor parte con formas simplificadas y geometrías precisas, mientras que los rostros y ciertos gestos están tratados con mayor naturalismo adquiriendo una expresividad más reconocible, cargada a veces de un gusto expresionista cercano a la sensibilidad de *Die Brücke*. Tampoco faltan las referencias a obras conocidas del pasado que de alguna manera certifican no sólo la cultura de Borgonzoni, sino también su voluntad de referirse a una tradición. Un ejemplo de ello es el recuadro que representa a Gramsci en la cárcel, que retoma la iconografía de San Jerónimo en el estudio, de la que es ejemplo la obra de Antonello da Messina en la National Gallery. Como ha señalado Rutigliano, también encontramos recuerdos de *El 3 de mayo en Madrid*, de Goya, en la escena del tiroteo; del *Guernica*, de Picasso, en los cuerpos sin vida del primer plano de *El levamiento popular*; pero también la postura de la mujer sentada en *Le déjeuner sur l'herbe*, de Manet, reflejada en la mujer sentada a la izquierda de *La ocupación de las tierras no cultivadas*. En conclusión, no podemos excluir una referencia lejana o quizás un homenaje al *Quarto Stato* de Pellizza da Volpedo en la última escena que representa el levantamiento popular.

¹⁰³² Rutigliano, B. (2005/2006). “*Gli artisti chiedono pareti da dipingere*”. *Per una storia della pittura murale nell’Italia degli anni Cinquanta*”, op. cit., p. 93.

¹⁰³³ Azzolini, M. (1954). “Borgonzoni pittore della gente emiliana”. *Realismo*, Milán, (21-22), III, maggio-giugno, p. 8.

¹⁰³⁴ Rutigliano, B. (2005/2006). “*Gli artisti chiedono pareti da dipingere*”. *Per una storia della pittura murale nell’Italia degli anni Cinquanta*”, op. cit., p. 93.

¹⁰³⁵ Azzolini, M. (1954). “Borgonzoni pittore della gente emiliana”, op. cit., p. 8.

Estado actual

En la actualidad la obra ya no existe porque ha sido destruida en 1958 por razones poco claras. La hipótesis es que la pared fue demolida para ampliar la sala y dedicarla a un salón de baile. Es posible comprobarlo gracias a las reproducciones fotográficas en blanco y negro publicadas en el volumen editado por Luigi Arbizzani, *Storie di Case del Popolo: ensayos, documentos e imágenes de Emilia-Romagna*. Las mismas fotografías se reprodujeron en 2001 en la monografía sobre el artista editada por Gloria Bianchino.

Contactos, archivos y fuentes (directas e indirectas)

Fondazione “Aldo Borgonzoni”; entrevista con Gianbattista Borgonzoni, hijo del artista; entrevista con Daniela Bellotti, biógrafa del artista; entrevista con Enrico Caprara, presidente del Consejo Municipal de Medicina; consulta de los materiales de la Biblioteca Pública de Medicina y entrevista con la directora de la biblioteca Gloria Malavasi; búsquedas en CSAC, Centro Studi e Archivio della Comunicazione (centro de investigación de la Universidad de Parma fundado por el profesor Arturo Carlo Quintavalle en 1968).

La reconstrucción de los episodios y su sucesión es posible gracias a la observación de dos fotografías que muestran la sala de la Casa del Popolo de Vignola donde se encontraba el mural, una tomada durante una asamblea de trabajadores, mostrando la obra inacabada, y la otra durante el día de la inauguración. Las dos imágenes están tomadas de las páginas 212 y 213 del texto *Storie di Case del Popolo: saggi, documenti e immagini d'Emilia-Romagna*, que se encuentra en la bibliografía.

Aparato iconográfico

Las imágenes están tomadas del libro *Storie di Case del Popolo: saggi documenti e immagini d'Emilia-Romagna*, editado por L. Arbizzani, S. Bologna, L. Testoni. Casalecchio di Reno, Grafis, 1982, pp. 212-217.



Fig. 248 Boceto original del mural de Aldo Borgonzoni en la Casa del Popolo de Vignola



Fig. 249 Asamblea de trabajadores en la Casa del Pueblo de Vignola, mientras aún se estaba trabajando para completar la obra de Aldo Borgonzoni en el salón central.



Fig. 250 Inauguración del mural de Borgonzoni, 13 de mayo de 1951

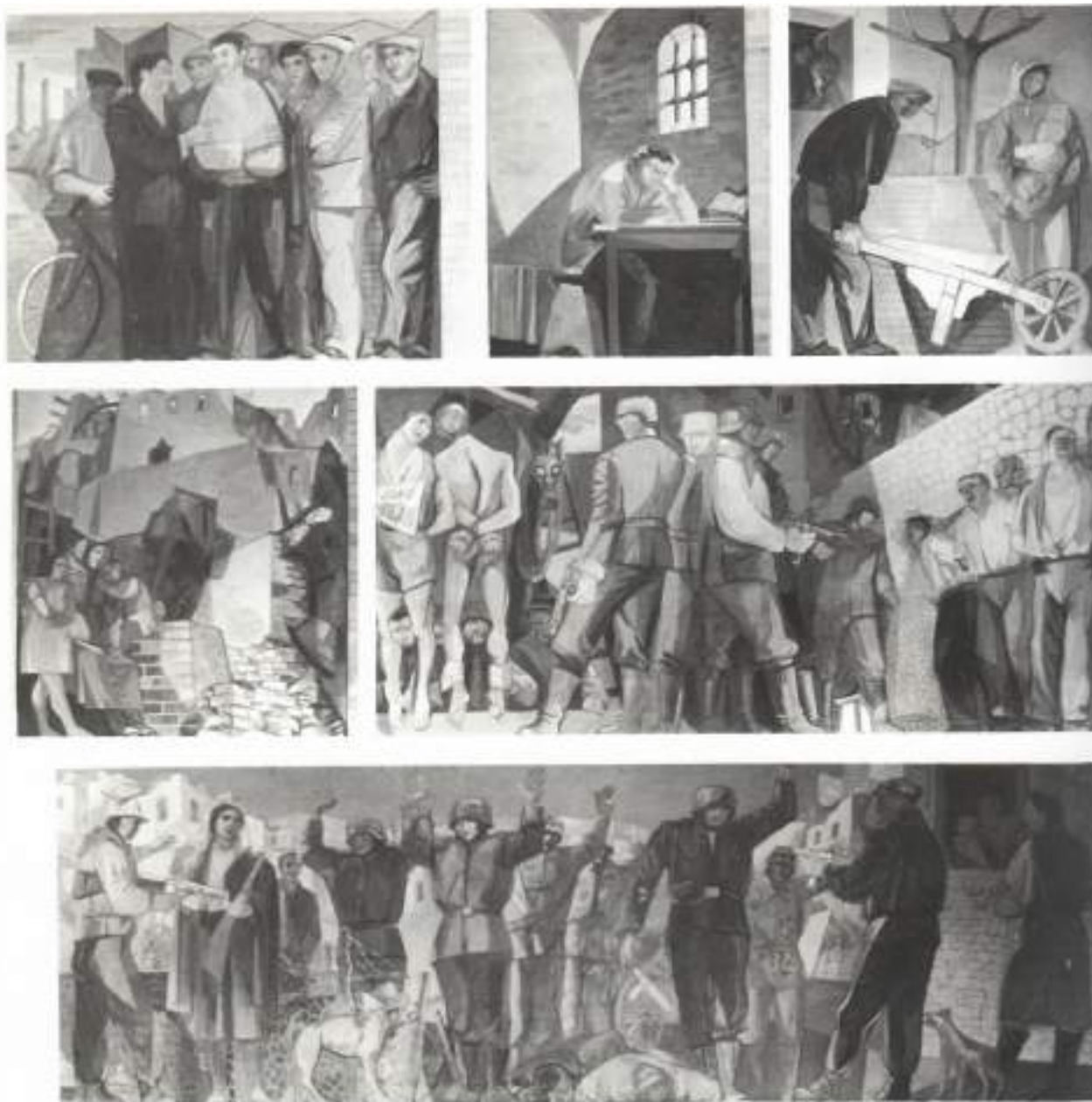


Fig. 251 **Banda superior:** Antonio Gramsci a Turín nel 1911 (*Antonio Gramsci en Turín en 1911*); Gramsci in prigione (*Gramsci en la cárcel*), La famiglia oppressa (*La familia oprimida*), I fucilati per rappresaglia dai nazifascisti (*El fusilamiento en represalia de los nazi-fascistas*), L'insurrezione popolare (*El levantamiento popular*)

Las imágenes están tomadas del libro *Storie di Case del Popolo*, que, además del esquema general de la obra, vuelve a proponer las escenas de la primera banda en un tamaño mayor, pero reunidas según un curso vertical, y no según el curso horizontal original, probablemente para ajustarse a la página sin sacrificar la legibilidad.



Fig. 252 Banda inferior: *L'occupazione delle terre incolte (La ocupación de tierras no cultivadas).*



Fig. 253 Banda inferior: *I morti del 9 gennaio 1950 a Modena (Los muertos del 9 de enero de 1950 en Modena).*



Fig. 254 Banda inferior: *La Pace (La paz).*

Bibliografía específica

Arbizzani, L., et al. (eds.). (1982). *Storie di Case del Popolo: saggi documenti e immagini d'Emilia-Romagna*. Casalecchio di Reno: Grafis, pp. 208-217.

Azzollini, M. (1964). Aldo Borgonzoni. *Scena illustrata*, (12), anno 79, 15 dicembre, pp. 19-21.

Azzollini, M. (1954). Borgonzoni pittore della gente emiliana. *Realismo*, Milán, (21-22), III, maggio-giugno, p. 8.

Baccilieri, A. (1989). *Aldo Borgonzoni*, (Mantova, Casa del Mantegna, 8 giugno-27 agosto 1989). Casalecchio di Reno: Grafis.

Bianchino, G. (ed.). (2001). *Aldo Borgonzoni*, (Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, 16 novembre-23 dicembre 2001). Milán: Electa.

Borgonzoni, A. (1955). Esperienza di un pittore. *Realismo*, Milán, (2), III, marzo-aprile, pp. 63-64.

Borgonzoni, A. (1951). Un pittore a Vignola. *Emilia*, Bologna. Reeditado en Baccilieri, A. (ed.).

Borgonzoni, Concilio Vaticano Secondo, 1961-80. Motivi e riflessi, (Bologna, Aula Magna di Santa Lucia, 28 maggio-26 giugno 1994). Bologna: Calderini, pp. 192-194.

Cavedoni, I. (1951). Come nacque la Casa del Popolo di Vignola. *Rinascita*, Roma, VIII, (6), giugno, p. 323.

Del Guercio, A. (1951). Committenti nuovi per la pittura. *Vie nuove*, Roma, VI, (21), 27 maggio, p. 16.

De Micheli, M. (1951). Vignola insegna. *l'Unità*, Milán, XXVIII, (117), 19 maggio, p. 3.

De Micheli, M. (1950). Le tempere murali della Casa Gramsci. *l'Unità*, Milán, XXVII, (205), 30 agosto, p. 3.

Maltese, C. Un muro racconta le lotte del lavoro. *l'Unità*, Roma, 17 ottobre 1950, p. 3.

Negri, A. (2004). *Aldo Borgonzoni*. En *Galleria del Premio Suzzara. Catalogo delle opere 1948-2003*. Mantova: Impianti e stampa Publi Paolini, pp. 59-60.

Priori, L. (1950). *Aldo Borgonzoni: alla Saletta*. (Modena, Saletta degli Amici dell'Arte, 8-17 febbraio 1950). Modena: la Saletta.

Ragghianti, C. L. (1962). *Aldo Borgonzoni*. (Milán, Galleria Bergamini, 24 novembre-14 dicembre). Milán: Edizioni d'Arte Galleria Bergamini.

Ragghianti, C. L., y Pasquali, M. (eds.). (1986). *Antologica*, (Medicina, Chiesa del Carmine, 20 settembre-26 ottobre 1986). Casalecchio di Reno: Grafis.

Solmi, F. (1984). *Aldo Borgonzoni e le campagne padane*. Casalecchio di Reno: Grafis.

Quintavalle, A. C. (2001), "Quelle rosse bandiere". Bianchino, G. (ed.). *Aldo Borgonzoni*. Milán: Electa, pp. 47-54.

3.1.3 La miniera de Aligi Sassu, 1950

Ficha de la obra

Autor/es

Aligi Sassu

Título

La mina

Fecha

1950

Lugar actual

Casa de huéspedes de las minas de Monteponi, Cerdeña

Ubicación original

Sala de reuniones en la casa de huéspedes de las minas sardas de Monteponi (Iglesias). La mina de plomo, plata y zinc ha representado durante mucho tiempo una de las instalaciones de producción más importantes de Italia y sigue siendo uno de los asentamientos mineros más característicos de Cerdeña. Salón público, interior.

Técnica y dimensiones

Fresco, 3,50 x 12 mts. Este es el primer gran mural pintado por Sassu, realizado *a buon fresco* según el procedimiento de los maestros de principios del Renacimiento.

Encargo

El fresco fue pintado para celebrar el centenario de la apertura de la mina por iniciativa del propietario.

Tema

El fresco da una imagen del territorio sardo y en particular de la zona del Sulcis donde se encuentra la mina. A la izquierda, el campo soleado que se abre hacia el mar está habitado por hombres que trabajan, mientras que a la derecha, domina el paisaje industrial y una sección transversal del subsuelo, habitado por mineros dedicados a su duro trabajo. Una vez más Sassu combina en su obra la atmósfera mítica del paisaje mediterráneo poblado de figuras atemporales con un paisaje industrial y el tema del trabajo moderno. En efecto, la realidad arcaica y la aspiración a la modernización son las dos almas del pueblo sardo, que Sassu demuestra conocer y sabe escenificar. En un artículo de Francesca Sanna sobre la historia minera de Cerdeña se atribuye al fresco el título *I tre mondi del lavoro della Sardegna (Los tres mundos del trabajo en Cerdeña)*. Aunque la pintura ha sido catalogada con otro título, esta hipótesis traduce bien las intenciones del artista e interpreta correctamente el tema de la obra.

De hecho, podemos identificar tres grupos de hombres que encarnan las ocupaciones características de la isla: pastor, agricultor y minero. A la izquierda, el paisaje rural abierto y soleado alberga las actividades de pastoreo y cosecha, mientras que a la derecha, los mineros se mueven en la oscuridad de las galerías, dominadas por el paisaje industrial, donde la intervención del hombre ha modificado sustancialmente la naturaleza. De hecho, es evidente

aquí la ambivalencia con la que se percibe la actividad minera, lo que constituye, por un lado, una oportunidad para el trabajo y por lo tanto para la supervivencia; y por otro lado, se ve con sospecha y temor, debido a las condiciones objetivas a las que se obliga al trabajador. Yuxtaponer las dos caras de Cerdeña, la agropastoral, ligada a los ciclos naturales, arcaicos y en cierto modo atrasados, y la factoría minera, presagio de nuevas posibilidades económicas y de esperanzas de modernización, pero también de explotación del territorio, no significa necesariamente ponerlas en contradicción, sino presentar una realidad compleja en la que coexisten ambos aspectos.

Estilo

La composición estrecha y larga, como un friso antiguo, presenta las actividades de trabajo típicas de Cerdeña, yuxtaponiéndolas en una secuencia paratáctica. Los colores son vivos, las líneas claras, la luz real: clara, intensa y difusa en el lado izquierdo, llena de claroscuros en el lado derecho. El paisaje está definido por formas simplificadas, mientras que las figuras son plásticas y escultóricas. El fresco puede servir de ejemplo para explicar las características del “realismo simbólico” de Sassu: por un lado, el artista muestra aquí su interés por el dato real, reproducido con precisión a través de una cuidadosa documentación (los paisajes, los vestidos, las herramientas de trabajo, etc.); por otro, la presencia de elementos del imaginario mítico, el estilo simplificado, los colores planos, contribuyen a alejar la narración de los tonos de las crónicas, transportándola en una atmósfera atemporal.

Estado actual

La pintura, restaurada en 1997, se puede visitar con cita previa en la casa de huéspedes de la mina, ahora en proceso de musealización.

Contactos, archivos y fuentes (directas e indirectas)

Para visitar el mural, se puede contactar con C.I.S.A, tel. 3465208003 - email: cissaspeleo@tiscali.it. La información sobre la obra se adquirió tanto durante la visita guiada como consultando la bibliografía específica y la sitografía.

Aparato iconográfico

Las fotos de la obra han sido tomadas por la autora durante la visita al mural.



Fig. 255 Aligi Sassu, *La miniera (La mina)*, 1950, fresco, 3,50 x 12 m., Casa de huéspedes de las minas de Monteponi, Cerdeña.



Fig. 256 Aligi Sassu, *La miniera (La mina)*, detalle.



Fig. 257 Aligi Sassu, *La miniera (La mina)*, detalle.



Fig. 258 Aligi Sassu, *La miniera (La mina)*, detalle.



Fig. Fig. 259 Costa cerca de Monteponi, foto de la autora.



Fig. 260 Aligi Sassu, *La miniera (La mina)*, detalle.



Fig. 261 Aligi Sassu, *La miniera (La mina)*, detalle.



Fig. 262-265 Aligi Sassu, *La miniera (La mina)*, details.



Fig. 266 Aligi Sassu, *La miniera* (*La mina*), detalle.

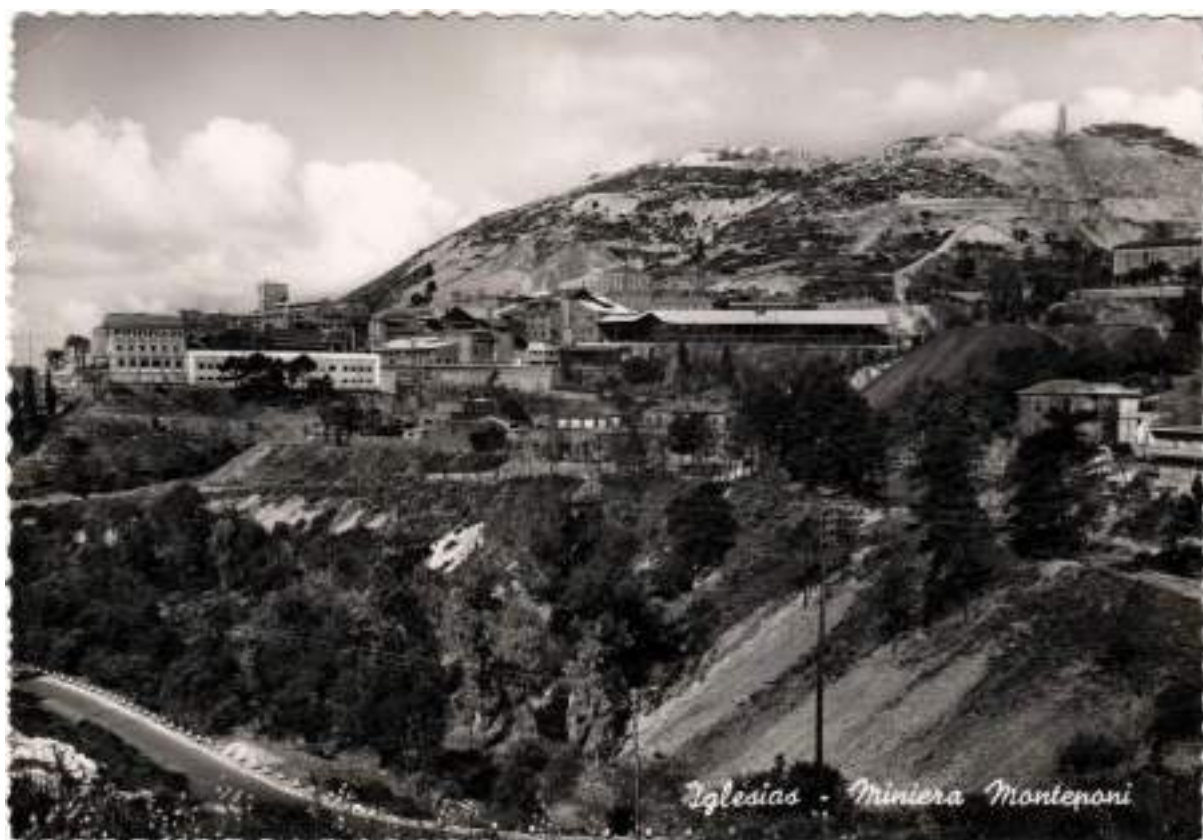


Fig. 267 Vista de la mina de Monteponi en una foto de los años 50.

Bibliografía específica

Betti, E. (2010). “L’opera murale di Aligi Sassu”. Paglione, A. y Pegoraro, S. (eds.) *Sassu a Thiesi: opere murali e opere grafiche, 1929-1995*. Cinisello Balsamo: Silvana.

Barletta, R. (1979). “Aligi il muralista”. Barletta, R. *Il rosso e il suo barocco. Il mondo di Aligi Sassu*. Turín: Albra, pp. 139-150.

Campus S. (2005), *Aligi Sassu*. Nuoro: Ilisso.

De Micheli, M. (1984). “Le opere murali di Aligi Sassu”. Bonini, G. et al (eds). *Sassu, opere dal 1927 al 1984*. Catálogo de la exposición, Milán, Palazzo Reale, 10 de octubre-25 de noviembre de 1984). Milán: Electa.

Naitza, S. (1967). “Le pitture murali di Sassu”. Maltese, C. et al. (eds.). *Sassu*. (Cagliari, Galleria Civica d’Arte Moderna, giugno-luglio 1967). Cagliari: Editrice Sarda F.lli Fossataro.

Negri, A. (1995). *Aligi Sassu*. Nuoro: Ilisso Edizioni.

Pizziolo, M. (ed.) (1999). *Aligi Sassu: antologica 1927-1999*. Catálogo de la exposición, Florencia, Palazzo Strozzi, 17 de julio- 30 de septiembre. Milán: Skira.

Pizziolo, M. (1998). “Intervista ad Aligi Sassu. Milán, febbraio 1997”. Pizziolo, M. (ed.). *Corrente e oltre: opere dalla collezione Stelletti, 1930-1990*, Milán: Charta, pp. 83-88.

Russoli, F., Maltese, C. y Naitza, S. (1967). *Aligi Sassu, 1927-1967*. Cagliari: Editrice Casa Fossataro.

Sanna, F. (2014). “La miniera e il petrolchimico. Una questione storica nella Sardegna e nell’Italia del secondo dopoguerra”. *Periferie. Cultura, economia, politica. II. Economie periferiche e marginalità sociale*, N°17, 1.

<https://journals.openedition.org/diacronie/1063?lang=en/>

<https://doi.org/10.4000/diacronie.1063>

3.1.4 Armando Pizzinato, los frescos de la Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma, 1954-1956

Ficha de la obra

Autor/es

Armando Pizzinato

Título

Los frescos de la Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma

Fecha

1954-1956

Lugar actual

Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma

Ubicación original

Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma. Salón público, interior.

Técnica y dimensiones

Fresco, 150 metros cuadrados. Los dibujos preparatorios, de técnica mixta sobre papel de lienzo, se realizan en tiras de papel (de escenografía) de 180 cms. de ancho y unos 4 metros de alto (altura de la pared a pintar).

Encargo

Encargado por la administración de la Provincia de Parma. El Consejo Provincial, presidido por el abogado Primo Savani, convoca el 3 de junio de 1953 un concurso para la decoración de la sala de reuniones del edificio de la Provincia reconstruido tras los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. Con el acta del 31 de agosto de 1953, la comisión evaluadora propone a la administración provincial que confíe la obra al pintor Armando Pizzinato «teniendo en cuenta tanto la calidad de los bocetos como la capacidad de *ambientación* en la Sala del Consejo, tanto las garantías de ejecución que muestra la obra, como el tema realizado y el cumplimiento de los objetivos deseados por la Administración Prov.le».

Tema

Tres paredes están pintadas al fresco con escenas de trabajo urbano y rural ambientadas en el entorno de Parma y episodios históricos que documentan la resistencia antifascista de la ciudad emiliana. Las representaciones de los trabajos urbanos (muro occidental) y los trabajos agrícolas (muro oriental) están una frente a otra, mientras que los acontecimientos históricos (muro norte), frente a la mesa de la Presidencia, recuerdan a las autoridades las luchas del pueblo en el pasado y los valores en los que basar las decisiones administrativas futuras. El muro sur, detrás de la mesa presidencial, tiene bandas geométricas alrededor del símbolo de la ciudad.

Muro I, lado oeste (situado enfrente de los que entran en la sala), octubre-diciembre de 1954 (inauguración 18/12/1954)

Concebido como un tríptico por la presencia de las ventanas: escena central *Costruzione di un ponte* (*Construcción de un puente*), a la izquierda *Siesta e lavoro* (*Siesta y trabajo*), a la derecha *Metello* (tomado del título del libro de Vasco Pratolini). Medidas del mural: 4,10 x 5 mts.

La escena central representa la construcción de un puente y muestra a algunos hombres ocupados en diversas tareas: algunos descargan piedras de carretillas, otros construyen una especie de vías, otro lleva una estructura metálica roja y en el fondo otros trabajadores se afanan en su labor. Algunos llevan mono, otros ropa de calle o van con el torso desnudo. Cada uno de ellos está centrado en su trabajo y es capturado en una pose dinámica. Al fondo, el río y la ciudad de Parma se reconocen por algunos edificios característicos. El espacio está jalonado por los elementos estructurales del puente, las grúas y los andamios de diferentes colores -en consonancia con el gusto de Pizzinato por las geometrías, las formas estilizadas y los colores vivos- que muestran los materiales y las técnicas tradicionales y modernas utilizadas para construir el nuevo puente. Toda la escena simboliza la laboriosidad típica de la reconstrucción de posguerra y permite a Pizzinato dar una imagen concisa del espíritu de la época. A la izquierda, en un ángulo entre las dos paredes, hay otra escena que muestra a unos obreros trabajando en un andamio, mientras otros comen en compañía de una mujer, con el fondo de un paisaje rural. En el otro lado, especularmente, algunos trabajadores están construyendo un muro. A sus pies, el libro *Metello* de Pratolini -que narra las luchas obreras de finales del siglo XIX a través de la historia de un joven trabajador- funciona como “correlato objetivo” de toda la pieza.

Muro II, lado norte (situado frente a la mesa de la Presidencia), 6 de septiembre-24 de octubre de 1955

Escenas de la lucha antifascista de la ciudad de Parma: *Barricate di Oltretorrente* (*Barricadas de Oltretorrente*) que relata los eventos de agosto de 1922 cuando la población rechazó con éxito a los camisas negras dirigidas por Italo Balbo. La escena muestra las barricadas de Oltretorrente, un barrio populoso y popular de Parma, tomadas a partir de fotografías realizadas por Armando Amoretti entre el 2 y el 5 de agosto de 1922. Detrás de la barricada, hombres y mujeres liderados por Guido Picelli blanden armas, más o menos improvisadas, para ahuyentar a los soldados fascistas; mientras, en primer plano, una mujer avanza llevando en brazos el cuerpo sin sangre de su hijo muerto, como en una *Piedad* cristiana. A la derecha, la tricolor cuelga de un edificio y la bandera roja ondea a la izquierda.

La segunda escena muestra *Eccidio del Bosco di Corniglio* (*Masacre del bosque de Corniglio*), centrado en el dramático acontecimiento de 1944, cuando el único comando partisano local fue rodeado y diezmado por las tropas nazis. El evento también involucra a Primo Savani (presidente del Consejo Provincial en el momento en el que se encarga la ópera), uno de los pocos que logra escapar y salvarse. La escena no muestra al enemigo, sólo los cuerpos tendidos en el suelo de los partisanos contra el fondo de un bosque desnudo y una colina enrojecida por una inminente puesta de sol. A la derecha hay un edificio de cuya ventana cuelga el cuerpo de un partisano que se aferra con la fuerza de sus dedos a la cornisa para salvarse de la furia asesina del comando fascista. Esta figura podría representar al propio Savani.

Con estos dos episodios Pizzinato declara su confianza en la nueva Italia republicana y democrática, que honra a sus caídos y declara con orgullo sus orígenes en la lucha contra el fascismo y el autoritarismo. Las dos escenas, de 3,30 x 2,60 mts. cada una, están separadas por bandas geométricas de colores con una inscripción que recuerda las fechas y lugares de los acontecimientos.

Muro III, lado este (frente al muro de la *Construcción de un puente*), enero de 1956 - 13 de octubre de 1956 (inauguración).

Escenas de la vida campesina: *Trebbiatura (La siega)*. Dimensiones de la pared pintada al fresco: 4 x 7 mts. En el centro hay una gran trilladora roja y a su alrededor se desarrollan diversas actividades relacionadas con la cosecha del trigo. Pizzinato retrata a hombres y mujeres dedicados a una actividad común para realizar el trabajo, a la que añade algunos momentos anecdóticos para enganchar aún más al espectador. A la derecha, vemos a un hombre con un pañuelo en la cabeza descansando y a una mujer que sostiene una horca, mientras tres figuras discuten, tal vez el resultado de la cosecha, la mujer con las manos en la cadera y uno de los hombres pasando granos de trigo de una mano a otra. A la izquierda, unas vacas que jalan un arado y un niño que juega con un perro cierran la composición. El campo es próspero y fructífero gracias al trabajo del hombre, que saca su sustento de la tierra con sus labores. Es un mundo vivo y activo, donde la gente trabaja al unísono para producir el grano que alimentará a muchas bocas.

Muro IV, lado sur, detrás de la mesa presidencial y frente al muro con *Barricate di Oltretorrente (Barricadas de Oltretorrente)* y *Eccidio del Bosco di Corniglio (Masacre del bosque de Corniglio)*

La pared está decorada con una composición abstracta que enmarca el escudo de la ciudad, detrás del sillón presidencial, y es pintada –junto con la banda decorada geométricamente que rodea el vestíbulo y las partes situadas sobre las ventanas– al mismo tiempo que la cuarta pared, entre enero y octubre de 1956. La sala se termina e inaugura el 13 de octubre de 1956.

Estilo

Los historiadores del arte han identificado los frescos de Parma como el momento álgido del período realista de Pizzinato, que en estos años había orientado su lenguaje hacia un estilo que, gracias a la legibilidad y claridad con que proponía los contenidos sociales y políticos, devolvía la dignidad a las clases trabajadoras y revalorizaba las luchas del Pueblo. En línea con las intenciones del muralismo mexicano, Pizzinato, de hecho, se aleja de la «pura decoración» (De Micheli, 1954), eligiendo lo figurativo para convertirse en testigo de la historia y la realidad. El mural es también una oportunidad para dar forma a la idea de Pizzinato de una nueva relación entre el artista y el pueblo promovida en el artículo “Gli artisti chiedono pareti da dipingere” (“Los artistas piden paredes para pintar”) (*l'Unità*, 4 febbraio 1949): la atención a los datos históricos y a la verdad de la narración está garantizada por la relación directa que Pizzinato establece con los testigos de las acciones narradas, por la documentación a través de fotografías y documentos, por su experiencia vital concreta en el campo de Parma.

Otro elemento distintivo del realismo de Pizzinato es la tensión monumental y la estatuariedad estaticidad de las figuras, que, si bien enmarca su pintura en los cánones de armonía y rigor compositivo propios de una concepción clásica, no excluye una mirada a la pintura de Sironi de los años treinta, a las composiciones murales de la W.P.A. americana (Fochessati, 2001) y a las obras de Diego Rivera. Gloria Bianchino formula la hipótesis de una influencia de los autores de la oficialidad soviética en activo en los años treinta como Pavel Filonov, Boris Vladimirovič Ioganson, Andrei Mjlnikov, Arkadij Alexandrovič Plastov (*Siega*, 1949) y sobre

todo Alexandr Alexandrovič Deineka, que Pizzinato podría haber conocido a través de reproducciones en las revistas distribuidas en las sedes del PCI o en la Bienal de Venezia.¹⁰³⁶

En cuanto a la iconografía del trabajo, Pizzinato se inspira en la tradición realista decimonónica de Courbet, Millet y Madox-Brown, mientras que para los episodios históricos y algunas escenas de trabajo ciertamente sigue estando viva la lección de Goya, pero también de Delacroix, Gericault y Fattori, así como, yendo aún más atrás, de Mantegna, Piero della Francesca, Raffaello. Por citar algunos ejemplos, podemos referirnos a la *Libertad guiando al pueblo* de Delacroix, que Pizzinato cita en la mujer de *Las barricadas de Oltretorrente*, o al hombre colgado en la pared del *Incendio de Borgo* de Rafael que recuerda el partisano colgado en el parapeto de *La masacre del bosque de Corniglio*. En el mismo cuadro del mural encontramos claras referencias a la *Oración en el Huerto* de Mantegna y a la *Resurrección* de Borgo San Sepolcro de Piero della Francesca. En *La siega* encontramos ciertas imágenes, como la carreta tirada por bueyes o el grupo de figuras discutiendo con la cabeza inclinada, que recuerdan a obras de Fattori y Millet. En cuanto a Goya, la comparación ha surgido al visitar el Museo del Prado de Madrid, donde se conservan *El albañil herido*¹⁰³⁷ (1786 -1787), que muestra a tres trabajadores con el telón de fondo de unos andamios, y *La era o El verano*¹⁰³⁸ (1786), que representa la fiesta de la cosecha.

Sin embargo, en comparación con los modelos del Renacimiento y del siglo XIX, Pizzinato experimenta una especie de simplificación y geometrización, guiado por las enseñanzas de Cézanne y Picasso, objeto de estudio para el artista friulano, ya en la década de los cuarenta. Por otra parte, el Realismo de Pizzinato, fuertemente defendido por el PCI, es posterior a una fase en la que el artista se había acercado tanto a las experiencias del postcubismo –compartidas con el Fronte Nuovo delle Arti del que era miembro– pero sobre todo al neofuturismo y al *constructivismo protosoviético* (Rosci, 1966). Estas experiencias siguen actuando incluso en esta nueva fase, como lo demuestra el constante interés en cuestiones formales y constructivas que se evidencia en su atención a la geometría y al ritmo espacial.

Estado actual

El fresco ha sido restaurado en el período 1987-1988 por Gabriele Calzetti, cuando todo el Palacio de la Provincia ha sido renovado por el arquitecto Massimiliano Cammi.

Los dibujos preparatorios relativos a *Costruzione di un ponte* (*Construcción de un puente*) y tres paneles de los cuatro de *Trebbiatura* (*La siega*) han sido adquiridos por la Galería de Arte Moderno y Contemporáneo “Armando Pizzinato” de Pordenone donde se conservan actualmente; el cuarto dibujo relativo a *Trebbiatura* (*La siega*) está también en Pordenone, en la Casa del Estudiante. Los dibujos relacionados con *Barricate di Oltretorrente* (*Barricadas de Oltretorrente*) y *Eccidio del Bosco di Corniglio* (*Masacre del bosque de Corniglio*) son propiedad del Museo del Ermitage de Leningrado.

¹⁰³⁶ Cf. Bianchino, G. “Pizzinato e il Realismo: gli affreschi del Palazzo della provincia di Parma (1953-1956)”. En *Atti della giornata di studi “Un costruttivo pittore della realtà”. Armando Pizzinato a cento anni dalla nascita* (Venezia, 25 novembre 2010), Veronica Gobbato (ed.). Centro universitario di studi veneti, Biblioteca veneta carta del contemporaneo 3. Roma-Padova: Editrice Antenore, MMXII; Vanja Strukelj, Francesca Zanekka, Ilaria Bignotti (eds.) *Guardando all'URSS. Realismo socialista in Italia dal mito al mercato*. Ginevra-Milán: Skira, 2015.

¹⁰³⁷ Francisco Goya, *El albañil herido*, 1786 – 1787, óleo sobre lienzo, 268 x 110 cm, Madrid, Museo del Prado.

¹⁰³⁸ Francisco Goya, *La era o El verano*, 1786, óleo sobre lienzo, 277 x 642 cm, Madrid, Museo del Prado.

Contactos, archivos y fuentes (directas e indirectas)

Entrevista con Gabriele Agnetti, Coordinatore Laboratorio Aperto del Comune di Parma; Archivo de Armando Pizzinato en Venecia; Archivo Histórico del Palacio de la Provincia di Parma; entrevista con Benedetta Rutigliano que realizó una investigación específica sobre los frescos de Armando Pizzinato con el fin de recopilar su tesis, “*Gli artisti chiedono pareti da dipingere*”. *Per una storia della pittura murale nell’Italia degli anni Cinquanta*; información tomada de la prensa de la época, que citamos en la bibliografía específica.

Aparato iconográfico

Las fotos han sido realizadas por la autora y, en algunos casos, se han extraído de los catálogos citados en la bibliografía o del vídeo de Francesca Villa, *Pizzinato*, realizado por el Ayuntamiento de Pordenone, 10 de febrero de 2013:

https://www.youtube.com/watch?v=TiH8x2tn8_0 [acceso 21/11/2020].



Fig. 268 Armando Pizzinato. *Scrofa con piccoli* (*Siembra con los pequeños*), (izquierda), Escudo provincial y decoración con los colores de la Provincia (centro), *Siesta dei lavoratori* (*Siesta de los trabajadores*) (derecha). Fresco. Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma, muro sur, 1956 .



Fig. 269 Armando Pizzinato. *Siesta e lavoro (Siesta y trabajo)* (izquierda), *Costruzione di un ponte (Construcción de un puente)* (centro), *Metello* (decha) (1954). Fresco, 4,10 x 5 mts. Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma, muro oeste, 1954.



Fig. 270 Armando Pizzinato. *Barricate dell'Oltretorrente (Barricadas de Oltretorrente)* (izquierda 3,30 x 2,60 mts.), *Eccidio di Bosco di Corniglio (Masacre del bosque de Corniglio)* (decha 3,30 x 2,60 mts.) (1955). Fresco. Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma, muro norte, 1955.



Fig. 271 Armando Pizzinato. *Trebbiatura (Siega)* (1956). Fresco, 4 x 7 mts. Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma, muro sur, 1956.



Fig. 272 Armando Pizzinato. *Siesta e lavoro (Siesta y trabajo)* (1954). Técnica mixta sobre papel de lienzo, 4,05,5 x 2,68 mts. Pordenone, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea "Armando Pizzinato". Dibujo preparatorio para el fresco de la Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma.



Fig. 273 Armando Pizzinato. *Siesta e lavoro (Siesta y trabajo)*. Detalle del fresco de la Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma.



Fig. 274 Armando Pizzinato, *Costruzione di un ponte (Construcción de un puente)* (1954). Técnica mixta sobre papel de lienzo, 4,165 x 5,145 mts. Pordenone, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea "Armando Pizzinato". Dibujo preparatorio para el fresco de la Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma.



Fig. 275 Armando Pizzinato. *Costruzione di un ponte (Construcción de un puente)*. Detalle del fresco de la Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma.



Fig. 276 Armando Pizzinato. *Costruzione di un ponte (Construcción de un puente)*. Detalle del fresco de la Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma.



Fig. 277 Armando Pizzinato. *Costruzione di un ponte (Construcción de un puente)*. Detalle del fresco de la Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma.



Fig. 278 Armando Pizzinato. *Costruzione di un ponte (Construcción de un puente)*. Detalle del dibujo preparatorio para el fresco de la Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma.



Fig. 279 Armando Pizzinato. *Costruzione di un ponte (Construcción de un puente)*. Detalle del fresco de la Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma.



Fig. 280 Armando Pizzinato. *Costruzione di un ponte (Construcción de un puente)*. Detalle del dibujo preparatorio para el fresco de la Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma.



Fig. 281 Armando Pizzinato. *Costruzione di un ponte (Construcción de un puente)*. Detalle del fresco de la Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma.



Fig. 282 Armando Pizzinato. *Lavoro (Trabajo)* (1954). Técnica mixta sobre papel de lienzo, 4,0,5 x 1,365 mts. Pordenone, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea "Armando Pizzinato". Dibujo preparatorio para el fresco de la Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma.



Fig. 282 Armando Pizzinato. *Lavoro (Trabajo)*. Detalle del dibujo preparatorio para el fresco de la Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma.



Fig. 284 Armando Pizzinato. *Lavoro (Trabajo)*. Detalle del dibujo preparatorio para el fresco de la Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma.



Fig. 285 Armando Pizzinato. *Lavoro (Trabajo)*. Detalle del fresco de la Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma.



Fig. 286 Izquierda: Armando Pizzinato. *Barricate dell'Oltretorrente (Barricadas de Oltretorrente)* (1955). Técnica mixta sobre papel de lienzo, 3,30 x 1,80 mts. Museo dell'Ermitage, San Petersburgo. Dibujo preparatorio para el fresco de la Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma.
 Derecha: Armando Pizzinato. *Eccidio di Bosco di Corniglio (Masacre del bosque de Corniglio)* (1955). Técnica mixta sobre papel de lienzo, 3,30 x 1,80 mts. Museo dell'Ermitage, San Petersburgo. Dibujo preparatorio para el fresco de la Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma.



Fig. 287 Armando Pizzinato, *Barricate dell'Oltretorrente (Barricadas de Oltretorrente)* (izquierda, 3,30 x 2,60 mts.), *Eccidio di Bosco di Corniglio (Masacre del bosque de Corniglio)* (derecha 3,30 x 2,60 mts.) (1955). Fresco. Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma.



Fig. 288 Armando Pizzinato. *Barricate dell'Oltretorrente (Barricadas de Oltretorrente)*. Detalle del fresco de la Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma.



Fig. 289 Armando Pizzinato. *Barricate dell'Oltretorrente (Barricadas de Oltretorrente)*. Detalle del fresco de la Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma.



Fig. 290 Armando Pizzinato. *Eccidio di Bosco di Corniglio (Masacre del bosque de Corniglio)* (derecha, 3,30 x 2,60 mts.) (1955). Fresco. Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma



Fig. 291 Armando Pizzinato. *Eccidio di Bosco di Corniglio (Masacre del bosque de Corniglio)*. Detalle del fresco de la Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma



Fig. 292 Armando Pizzinato. *Trebbiatura (Siega)* (1956). Técnica mixta sobre papel de lienzo, 4,056 x 5,021 mts. Pordenone, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea "Armando Pizzinato". Dibujo preparatorio para el fresco de la Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma.



Fig. 293 Armando Pizzinato. *Trebbiatura (Siega)*. Detalle del fresco de la Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma.



Fig. 294 Armando Pizzinato. *Trebbiatura (Siega)*. Detalle del dibujo preparatorio para el fresco de la Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma.



Fig. 295 Armando Pizzinato. *Trebbiatura (Siega)*. Detalle del fresco de la Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma.



Fig. 296 Armando Pizzinato. *Trebbiatura (Siega)*. Detalle del dibujo preparatorio para el fresco de la Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma.



Fig. 257 Armando Pizzinato. *Trebbiatura (Siega)*. Detalle del fresco de la Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma.



Fig. 298 Armando Pizzinato. *Trebbiatura (Siega)*. Detalle del dibujo preparatorio para el fresco de la Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma.



Fig. 299 Armando Pizzinato. *Trebbiatura (Siega)*. Detalle del fresco de la Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma.



Fig. 300 Armando Pizzinato. *Trebbiatura (Siega)*. Detalle del dibujo preparatorio para el fresco de la Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma.



Fig. 301 Armando Pizzinato. *Trebbiatura (Siega)*. Detalle del fresco de la Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma.

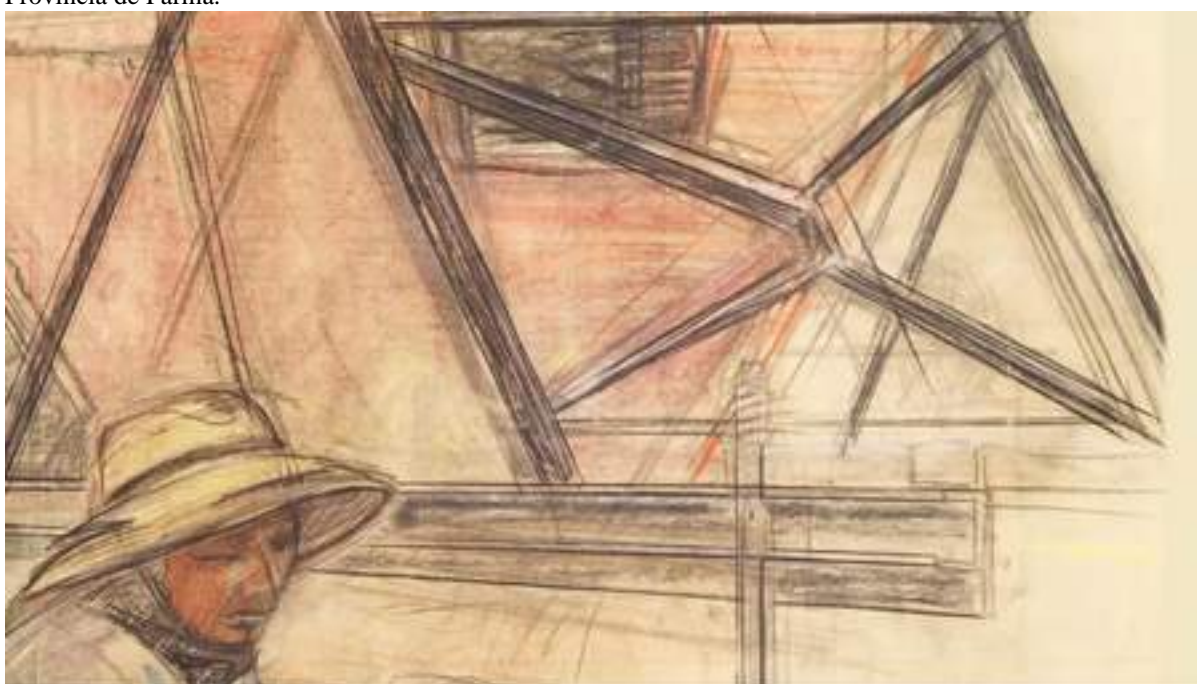


Fig. 302 Armando Pizzinato. *Trebbiatura (Siega)*. Detalle del dibujo preparatorio para el fresco de la Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma.



Fig. 303 Armando Pizzinato. *Trebbiatura (Siega)*. Detalle del fresco de la Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma.



Fig. 304 Armando Pizzinato. *Trebbiatura (Siega)*. Detalle del dibujo preparatorio para el fresco de la Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma.



Fig. 305 Armando Pizzinato. *Trebbiatura (Siega)*. Detalle del fresco de la Sala del Consejo del Palacio de la Provincia de Parma.

Bibliografía específica

Argan, C., Marchiori, G. (eds.) (1975). *Pizzinato*. Catálogo de la exposición, Milán, Toninelli arte moderna, abril-mayo 1975. Milán: Rebellato Editore.

“Antologica di Armando Pizzinato”. *Portofranco*, VIII, (28), abril-junio, 1996, p. 16.

Bianchino, G. (2010). “Pizzinato e il Realismo: gli affreschi del Palazzo della provincia di Parma (1953-1956)”. *Atti della giornata di studi “Un costruttivo pittore della realtà”*. *Armando Pizzinato a cento anni dalla nascita*, Venezia, 25 de noviembre de 2010. Veronica Gobbato (ed.), Centro universitario di studi veneti, Biblioteca veneta carta del contemporaneo 3. Roma-Padova: Editrice Antenore, MMXII.

Caradente, G. (ed.) (1981). *Pizzinato: l'arte come bisogno di libertà, 1925-1981*. Catálogo de la exposición, Venezia, Museo Correr, 10 de abril – 17 de mayo aprile 1981. Venezia: Marsilio.

De Grada, R. (1963). “Armando Pizzinato”. *Parliamoci*, Milán, anno II, (11), noviembre del 1963.

De Grada, R. (1955). “I muri di Pizzinato”. *Vie Nuove*, Roma, X, (22), 29 de mayo de 1955, p.18.

De Micheli, M. (1956). “La coerenza di Pizzinato”. *Realismo*, Milán, III, (19), marzo de 1956, p. 6.

De Micheli, M. (1955). “Pizzinato racconta la storia del popolo di Parma”. *l'Unità*, Milán, XXXII, (34), 9 de febrero de 1955, p. 3.

Di Crescenzo, C (2013). *Armando Pizzinato. Nel segno dell'uomo*. Catálogo de la exposición, Pordenone, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea "Armando Pizzinato", 9 de febrero- 9 de junio 2013. Turín: Allemandi & C.

Ferrante, L. (1955). "Affresco di Pizzinato a Parma". *Realismo*, Milán, III, (1, nuova serie), enero-febrero de 1955, pp. 39-41.

Ferrante, L. (1956). "Ponti e trebbiatrici nella Sala del Consiglio". *l'Unità*, Milán, XXXIII, (251), 24 de octubre de 1956, p. 3.

Ghediglia Quintavalle, A. (1954). "Inaugurazione di un affresco di Pizzinato". *Gazzetta di Parma*, Parma, anno 219, (350), 18 de diciembre de 1954, p. 5.

Goldin, M. (ed.) (1996). *Pizzinato*. Catálogo de la exposición, Passariano, Villa Manin, 1º de junio – 28 de julio 1996. Milán: Electa.

Gorjainov V. (1971). *Armando Pizzinato*. Catálogo de la exposición, Moscú, Galería "Kusnyezti Most" - Leningrado, Ermitage. Moscú: Edizioni ISKUSSTVO. Traducción: Traduttori Riuniti, Venezia, 1971.

Martinelli, V. (1963). "Pizzinato e l'affresco". *Civiltà delle macchine*, XI, (1), gennaio-febbraio 1963, p. 2.

Mezzena L. (1991). "Pizzinato, un romanzo di vita". *Il Piccolo*, Trieste, anno 110, (80), 25 abril de 1991, p. 3.

Minardi, M. (1996). *Racconto d'agosto: le barricate a Parma del 1922*. Parma: Club Agora.

Negri, A. *Il realismo: dagli anni Trenta agli anni Ottanta*. Roma-Bari: Laterza, 1994.

Negri, A. (2000). "Pittura pubblica e murale". *Pittori del Novecento in Friuli Venezia Giulia*. Udine: Magnus.

Pauletto, G. (1983). *Pizzinato al Museo di Pordenone*. Catálogo de la exposición, Pordenone, ex-Chiesa di San Francesco, junio- julio 1983. Pordenone: Magny Edizioni.

Pauletto, G. e Padovese, L. (1984). *Pizzinato a Maniago*. Catálogo de la exposición, Maniago, ex Scuderie del Palazzo Attimis, noviembre-diciembre 1984. Maniago-Pordenone: Edizioni d'arte.

Pizzinato, A. (1996). *Gli affreschi di Parma, 1953-1956*. Manuscrito inédito del artista de finales de los años 50, posteriormente publicado en su totalidad en Goldin, M. (ed.). *Pizzinato*. Catálogo de la exposición, Passariano, Villa Manin, 1º de junio - 28 de julio 1996. Milán: Electa, pp. 243-249.

Quintavalle, A. C. 81981) "Armando Pizzinato". *Panorama*, Milán, XIX, (786), 11 de mayo de 1981, p. 21.

Ratti, M. (ed.) (2001). *Armando Pizzinato: dal Fronte Nuovo delle Arti ai giardini di Zaira*. Catálogo de la exposición, La Spezia, Palazzina delle Arti “Lucio R. Rosaia”, 28 de octubre- 9 de diciembre 2001. Cinisello Balsamo: Silvana editoriale.

Rosci, M. (1996). “Il compagno è un fantasma”. *La Stampa*, año 130, (165), 17 de junio 1996, p. 17.

Savani, P. (1972). *Antifascismo e guerra di Liberazione a Parma*. Parma: Guanda.

Scalpelli, A. (1956). “Negli affreschi di Pizzinato le lotte antifasciste di Parma”. *l’Unità*, Milán, XXXIII, (178), 29 de julio de 1956, p. 3.

Tomasi, P. (1979). “Si deteriorano gli affreschi della Provincia”. *Gazzetta di Parma*, Parma, año 244, (80), 23 de marzo de 1979, p. 3.

Tomasi, P. “I murales di Pizzinato”. *Gazzetta di Parma*, Parma, anno 244, (105), 20 de abril de 1979, p. 3.

Tomasi, P (1981). “Verrà restaurata in Provincia la sala di Scarpa e Pizzinato”. *Gazzetta di Parma*, Parma, anno 246, (262), 25 de septiembre de 1981, p. 7.

Trombadori, A. (1952). “Le macchine sono personaggi nella pittura di Pizzinato”. *Vie Nuove*, Roma, VII, (5), 3 febbraio 1952, p. 11.

Viola, P. (1956). *Inaugurazione della Sala del consiglio Provinciale di Parma con affreschi di Pizzinato con gli arredi di Carlo Scarpa*. Impreso publicado con motivo de la inauguración de la obra el 13 de octubre de 1956. Parma: Provincia di Parma.

3.1.5 Sabino Coloni, el mural obrerista en la *Casa del Popolo* en Trieste, 1955¹⁰³⁹

Ficha de la obra

Autor/es

Sabino Coloni

Título

L'epopea dei lavoratori di Trieste (La epopeya de los trabajadores de Trieste)

Fecha

1955

Lugar actual

Casa del popolo, Trieste

Ubicación original

La obra, que ya no existe, se encontraba en el interior de la Casa del Popolo de Trieste dedicada a Giordano Pratolongo, obrero antifascista, partisano y militante comunista que muere en 1953 tras dedicar su vida a la causa de la clase proletaria. Precisamente, la pintura se extendía en una de las paredes de la sala de conferencias de 20 x 8 m² que también se utilizaba como bar-ristoro. El edificio de dos plantas había sido construido en 1955 como sede del Partido Comunista de Trieste con los fondos recaudados por Vittorio Vidali, secretario del PC del Territorio Libre de Trieste, que había lanzado una suscripción internacional gracias a sus contactos con partidos comunistas de varios países del mundo. En el jardín adyacente a la sala se celebraban las fiestas de autofinanciación del periódico comunista triestino *Il lavoratore*.
Salón público – interior.

Técnica y dimensiones

Témpera sobre pared, 17 x 2,50 mts.

Encargo

Se hipotiza un encargo directo del líder del Partido Comunista de Trieste Vittorio Vidali¹⁰⁴⁰, cuya conexión con México e interés por el arte mural es bien conocida (cf. 1.1.2). Según los testimonios recogidos por Benedetta Rutigliano, Vidali habría apoyado la idea de decorar la

¹⁰³⁹ La mayor parte de la información recopilada sobre el mural procede de la tesis de Benedetta Rutigliano sobre el muralismo italiano de los años 50, que ha investigado en profundidad el mural de Coloni recopilando artículos de la época y testimonios de primera mano. También es responsable de encontrar el dibujo de color preparatorio, la única fuente que nos permite reconstruir las líneas generales del esquema de color del mural. Cf. Benedetta Rutigliano, “*Gli artisti chiedono pareti da dipingere*”. *Per una storia della pittura murale nell’Italia degli anni Cinquanta*”, tesis de maestría, Universidad de Milán, curso 2005/2006.

¹⁰⁴⁰ «De lo que se desprende de la consulta de los documentos de la Oficina Técnica, no hubo ningún encargo público oficial, sino que la realización del mural se encomendó al artista de forma totalmente informal y amistosa; de hecho, no parece que haya habido ninguna compensación económica». Rutigliano (2005), op. cit., p. 244, nota 10.

Casa del Popolo propuesta por Coloni y su amigo Boris Persoglia, periodista de Trieste que escribía en las páginas de *l'Unità*¹⁰⁴¹, y habría colaborado en la elección del contenido. Además, resulta que Coloni había conocido el muralismo mexicano gracias a Vittorio Vidali quien le había enseñado varias reproducciones –llevadas a Italia tras su estancia en el país latinoamericano– e incluso había intentado facilitar un viaje del pintor a México para ver en persona las obras de sus compañeros muralistas; viaje al que el pintor renuncia.

Tema

La obra está dedicada a la gesta épica de los trabajadores triestinos y, según la descripción del propio artista, está dividida en siete episodios que van desde las luchas socialistas de principios del siglo XIX hasta los tiempos de la Resistencia y el Gobierno Militar Aliado, pasando por los acontecimientos de los veinte años de fascismo. Al reconstruir el mural gracias al material fotográfico, es posible intentar leer y definir los principales momentos representados en las distintas escenas: *I pionieri del movimento operaio* (*Los pioneros del movimiento obrero*), *Lo sciopero del 1902* (*La huelga de 1902*), *Il Primo maggio* (*El 1º de mayo*), *L'avanzata del fascismo* (*El avance del fascismo*), *Le vittime del fascismo* (*Las víctimas del fascismo*), *Il Governo Militare Alleato* (*El gobierno militar aliado*), *Le nuove lotte per la pace e la ricostruzione* (*Las nuevas luchas por la paz y la reconstrucción*).

El hombre trabajando es el protagonista indiscutible de todo el mural que se presenta como una representación coral de las actividades y luchas de los obreros y campesinos. Podemos situar el inicio de la narración en la parte izquierda del mural, donde Coloni representa, en la parte inferior, a siete personajes dedicados a diversas tareas para reconstruir la ciudad destruida por la guerra: obreros que se afanan con engranajes y martillos, albañiles, un fontanero que arregla una tubería, un agricultor que arranca un mechón de hierba. Detrás de los trabajadores se encuentran los retratos de tres figuras simbólicas de las luchas obreras de principios del siglo XX, Giovanni Oliva, Carlo Ucekar y Valentino Pittoni, retratados de medio cuerpo, con chaqueta y corbata o pajarita, dos de frente y uno de tres cuartos, hieráticos, como iconos sagrados. Los tres militan en la “Società operaia triestina”, una asociación de ayuda mutua, comprometida con el apoyo a la clase obrera y al movimiento irredentista. Olivo, miembro del partido socialista, es director del periódico *Il lavoratore*; Ucekar funda la Confederazione Operaia, primer periódico proletario de Trieste, que en el cuadro un obrero sostiene en sus manos y lee junto a un compañero de lucha; Pittoni, que había colaborado con Ucekar y ocupado su lugar tras su prematura muerte, funda las cooperativas obreras en 1903. Los tres retratos destacan sobre el panorama de la arquitectura portuaria –lugar significativo de las luchas de los trabajadores locales– a través del cual se ve un barco, también símbolo de las labores de los obreros de los astilleros.

La siguiente escena representa una manifestación de protesta, enmarcada por los edificios de la ciudad, en la que una masa de hombres agita banderas rojas (como se muestra en el boceto preparatorio) y marcha por sus derechos. En primer plano, un gran rostro se tapa los ojos para no ver los resultados de la represión policial: una mujer, como en la iconografía cristiana de “La piedad”, sostiene en sus brazos un cuerpo sin sangre, mientras un hombre agarrado al hombro de un compañero intenta levantarse para responder al ataque de los tres policías situados detrás de él. Esta es la historia de la primera huelga de los fogoneros del Lloyd, el 14 de febrero de 1902, que, a raíz de las tensiones con la compañía naviera con sede en Trieste –entonces un puerto estratégico del Imperio Austrohúngaro– que no reconocía las horas extras, habían bloqueado el puerto y, tras asistir al mitin de Ucekar y Pittoni en el

¹⁰⁴¹ Esta hipótesis procede del testimonio de Lino Crevatin, entonces secretario administrativo del PC triestino. Cf. Rutigliano (2005), op. cit., p. 244, nota 10.

Politeama Rossetti, habían intentado llegar al centro de la ciudad. Sin embargo, los soldados habían cargado contra los manifestantes y abierto fuego, dejando 14 muertos y 50 heridos en el campo. El resultado de la huelga es dramático, pero las reivindicaciones son aceptadas. En la parte derecha de la escena, también hay elementos simbólicos -que se hacen evidentes por los diferentes tamaños de las figuras- como el hombre con los pechos desnudos que agita una bandera roja y que representa la afirmación del movimiento proletario, movimiento que desfila en la primera procesión del Primero de Mayo en la plaza principal de la ciudad -desde 1918 Piazza Unità y con la devolución de la ciudad a Italia en 1955, Piazza Unità d'Italia- que se reconoce por el palacio municipal coronado por un reloj.

Siguiendo hacia la derecha, un muro de ladrillos al que está sujeto un andamio hace de separador temporal y da paso a la siguiente escena introducida por unos trabajadores, uno de los cuales está leyendo el periódico *Il lavoratore*, la voz del movimiento obrero desde 1985 y cuya redacción se encontraba en la Casa del Popolo en el momento de la realización del mural. Aquí comienza la narración de la represión fascista representada por un soldado que amenaza a un hombre desplomado en el suelo leyendo el periódico *Delo* (“Trabajo” en eslavo), órgano del movimiento proletario eslavo en Trieste, y otros dos que flanquean a un oficial uniformado con los brazos cruzados y una calavera cosida en el pecho. Es Francesco Giunta, un abogado toscano enviado por Mussolini a Trieste en los años veinte para poner en práctica la política de desesclavización con acciones violentas contra periódicos, bancos, oficinas, clubes y asociaciones. Junto a él, dos hombres y una mujer toman las armas para defender su libertad. Detrás de la escena se encuentran tres figuras que representan a los mártires de la violencia fascista. En el centro vemos a Giuseppe Tomasi, más conocido como Pinko Tomasic, un joven intelectual esloveno nacido en Trieste que intentaba combinar el nacionalismo y el internacionalismo en la lucha común antifascista, fusilado el 15 de diciembre de 1941 por una sentencia del *tribunale speciale* acusado de conspiración armada. A su derecha se encuentra Luigi Frausin, carpintero, uno de los principales dirigentes del movimiento obrero y uno de los fundadores del Partido Comunista de Venezia Giulia, activo en la resistencia armada antifascista y promotor de la unidad antifascista entre los trabajadores italianos y eslovenos y del CLN de Trieste. Frausin, primero forzado a la cárcel y al exilio, es arrestado y asesinado el 1º de diciembre de 1944 en la Risiera di San Sabba¹⁰⁴², lugar evocado por Coloni tras los *hombres- símbolos* y hoy monumento nacional. A la izquierda, Eugenio Curiel, profesor triestino nacido en una familia judía y afectado por las leyes raciales de 1938. Activo en el partido comunista, es confinado en Ventotene. De vuelta al Véneto, organiza la resistencia armada bajo el nombre de “Giorgio”, dirige *l'Unità* clandestina de Milán y promueve el “Fronte della gioventù per l'indipendenza nazionale e per la libertà” (Frente de la Juventud para la Independencia Nacional y la Libertad); es alcanzado y asesinado por un grupo de fascistas en la mañana del 24 de febrero de 1945.

Un poco más adelante, Coloni representa una una escena de que recuerda un momento histórico preciso. En el campo de tiro de Opicina, el 15 de diciembre de 1941, fueron masacrados varios antifascistas, entre ellos el mencionado Tomasic, el panadero Viktor Bobek, el agricultor Ivan Vadnal, el tejedor Ivan Ivancic y Simon Kos. La última escena, a la derecha del mural, representa otro episodio de lucha contra el opresor, en este caso representado por los angloamericanos que ocupan la “Zona A” de la ciudad desde el 3 de julio de 1946. La descripción de la escena, de la que sólo disponemos de una reproducción apenas legible publicada en *Il lavoratore*, nos la ofrece Giuseppe Zigaina, que habla de un gran soldado

¹⁰⁴² La fábrica fue construida en 1913 para descascarar arroz en el suburbio de San Sabba y durante el fascismo se convirtió primero en una prisión para los soldados italianos capturados después del 8 de septiembre de 1943, luego en un campo de detención policial y finalmente en un campo de exterminio para la eliminación de rehenes, partisanos, prisioneros políticos y judíos.

bloqueando a un niño y de un hombre con mono de trabajo que avanza digno y orgulloso en la lucha por la paz y la reconstrucción junto a los trabajadores y trabajadoras que le rodean, levantando banderas frente a la nueva Casa del Pueblo.¹⁰⁴³

El relato de Coloni parte, pues, de las luchas obreras de principios del siglo XX y llega a la actualidad con el esfuerzo de mantener vivo, en los trabajadores de hoy, el recuerdo de los que habían luchado antes de ellos incluso con el sacrificio de sus vidas, y de incitarles a continuar la lucha por ellos y por los trabajadores y las trabajadoras de mañana.

Estilo

Para un análisis estilístico, sólo podemos apoyarnos en las reproducciones que se han conservado de la obra, que son de muy baja calidad, y en el estudio preparatorio; pero también nos apoyamos en los textos de los autores que vieron la obra en persona y la comentaron en la prensa de la época, y en los análisis que Rutigliano propone como resultado de su profunda investigación.

El mural se despliega en la pared como un largo friso de 2,50 m de altura y 17 m de ancho, generalmente repleto de figuras en primer plano. En el fondo, en cambio, se perfilan elementos arquitectónicos, a veces más definidos, a veces más imprecisos, que sitúan las distintas escenas en un lugar preciso, asumiendo así un significado importante: reconocemos el puerto de Trieste, la plaza Unità d'Italia con el ayuntamiento, los edificios de la ciudad, la Risiera di San Sabba transformada en prisión y campo de exterminio por los fascistas. Los diferentes puntos de vista desde los que se ven los edificios y la simplificación geométrica recuerdan en parte a las investigaciones cubistas, pero también a algunos de los espacios y edificios de los cuadros de De Chirico

Los diferentes tamaños y posiciones de las figuras crean un universo simbólico preciso, que aleja la pintura de la pura crónica o narración histórica y la carga de valores y significados. La presencia de personajes especialmente significativos para los acontecimientos narrados, representados detrás del desarrollo de las escenas, de mayor tamaño (incluso tres veces el tamaño de las figuras del primer plano), en posiciones mayoritariamente frontales, de medio cuerpo (como en las medallas o los bustos-retratos) y con actitudes hieráticas, dan un tono alegórico a la representación y aumentan su valor didáctico. Para algunas de estas figuras simbólicas, como Giovanni Oliva, Carlo Ucekar y Valentino Pittoni, protagonistas de las luchas obreras en Trieste a principios del siglo XX y presentes en la primera escena, se han utilizado algunas imágenes fotográficas –recuperadas del archivo de *Il lavoratore*– como atestiguan la fidelidad fisionómica con la que están retratados. Los retratos de Tomasic, Frausin, Curiel, en la escena llamada *Las víctimas del fascismo*, también siguen una jerarquía dada por el tamaño y proponen imágenes bidimensionales, simplificadas y hieráticas, pero, al mismo tiempo, presentan rasgos característicos de las personas retratadas, tanto como para hacer pensar, incluso en este caso, en el uso de fotografías.

El rostro en primer plano de la mujer que se tapa los ojos también es de gran tamaño, con una proporción diferente a la de las demás figuras, y sirve para implicar emocionalmente al espectador; al igual que el hombre de espalda desnuda que agita la bandera, de mayor tamaño que los demás, que destaca entre la multitud para adquirir un valor alegórico.

Las figuras del primer plano, en su mayoría anónimas, están, como las anteriores, definidas por formas geométricas y simplificadas, pero se cuidan los detalles que ayudan a situarlas social e históricamente. La elección de construir las figuras a través de una gruesa

¹⁰⁴³ “La presentazione dell'affresco di Coloni alla Casa del Popolo”, en *Il Lavoratore*, Trieste, XI, (1601), 14 de noviembre de 1955, p. 2.

marca negra –que recuerda quizás a Gauguin o a Matisse– dentro de la cual se distribuye un color plano, responde probablemente a una necesidad de legibilidad, así como a dotar a las escenas de un carácter icónico. Las diferentes proporciones de los distintos personajes también sirven para aclarar la presencia de elementos simbólicos y para enfatizar determinados momentos de los acontecimientos narrados en particular. La construcción de la profundidad espacial está asegurada por la distribución de las figuras, que en el primer plano aparecen más grandes y a menudo cortadas por el límite inferior del cuadro, y en el segundo plano (aparte de los personajes-símbolo) aparecen cada vez más pequeñas.

Es la primera vez que el artista se enfrenta a la gran superficie y, además de las dificultades técnicas, tiene que hacer frente a una considerable complejidad compositiva, «orquestando una multitud de personajes y organizando una narración de varios episodios en una sola pantalla».¹⁰⁴⁴

A proposito dello stile utilizzato da Coloni nel dipinto murale, Rutigliano scrive:

La larga decoración está considerablemente poblada de figuras, ocupadas por los personajes a lo largo y casi completamente en altura. El artista realiza las figuras humanas llevando a los extremos las soluciones adoptadas por los mexicanos, con particular referencia a Rivera; éstas son de hecho planas y bidimensionales, casi todas retratadas de frente y de perfil, delineadas por el signo negro amado por Coloni, de la memoria de Gauguin y Matisse. Esta recreación se confirma también por un uso del color que no tiene en cuenta los matices: por desgracia, el material fotográfico disponible es en blanco y negro, pero dos artículos de la época pueden mostrarnos cómo el artista utilizó colores brillantes de carácter expresionista.¹⁰⁴⁵

La estudiosa considera que los modelos de referencia de Coloni son, en particular, los muralistas mexicanos cuyas obras había visto en la Bienal de Venecia de 1950 y cuyo conocimiento había profundizado gracias a Vitali. Además, Rutigliano informa de las referencias a la tradición pictórica de Trieste, a la *Neue Sachlichkeit* (por la forma clara, fría y objetiva de representación), a la poética de Picasso, a los murales de Caracas de Leger y, en algunos lugares, y al *Quarto Stato* (*Cuarto Estado*) de Pellizza da Volpedo.

El crítico Sergio Moles, quien evoca la memoria del artista en el catálogo dedicado a Coloni con ocasión de una exposición retrospectiva organizada en el Palazzo Costanzi de Trieste en 1976, incluye el mural en la fase neorrealista y de compromiso social del artista y afirma:

El destruido fresco de grandes proporciones (17 x 2 mts.) pintado en 1956 para la Casa del Popolo en Via della Madonnina, puede considerarse el punto final de esta fase estilística, en la que Coloni, acercándose a los grandes maestros mexicanos que estudió con cariño, pretendía liberar la pintura del círculo restringido de comerciantes y galerías para decorar edificios públicos con fines sociales y educativos.¹⁰⁴⁶

Estado actual

¹⁰⁴⁴ Tonini, G. “Sabino Coloni”, in *Umana*, Trieste, V, (1-2), enero-febrero de 1956, pp. 23.

¹⁰⁴⁵ Rutigliano, B. (2005), op. cit., p. 252.

¹⁰⁴⁶ Brossi, S., Di Mauro, G., Moles, S. (eds.), *Sabino Coloni*, Trieste, Palazzo Costanzi, febrero-marzo de 1976.

La obra de Coloni, por desgracia, sólo ha permanecido visible durante algunos años; de hecho, terminada en 1955, probablemente el momento de su destrucción se remonta a 1958, cuando se decidió modificar el edificio, demoliendo una pared entera, para dedicar una sala a las veladas de baile útiles para la autofinanciación del Partido. Ni siquiera queda nada del edificio original, que se modifica de nuevo en la década de 1970, para ser demolido en 2002 y dar paso a un moderno edificio de viviendas.

De la obra sólo quedan imágenes fotográficas en blanco y negro, publicadas en revistas y periódicos de la época como *Il Lavoratore*, *Il Corriere di Trieste*, *Realismo* y *Umana*; así como en el catálogo de la última retrospectiva del artista. Quedan pruebas concretas y visibles del trabajo de Coloni en un estudio preparatorio de colores, recientemente encontrado por Rutigliano.¹⁰⁴⁷ Se trata de un cartón pintado con tinta china y témpera, a escala 1:12 -como señala el artista- de aproximadamente 140 x 20 cm. En la parte inferior derecha lleva la firma "Coloni '55". Este estudio, aunque parcial y aún inmaduro, permite hacerse una idea general del mural y formular hipótesis sobre el efecto cromático original.

Contactos, archivos y fuentes (directas e indirectas)

Consultación de la tesis de maestría "*Gli artisti chiedono pareti da dipingere*". *Per una storia della pittura murale nell'Italia degli anni Cinquanta*"¹⁰⁴⁸, y de la bibliografía propuesta por Benedetta Rutigliano, que ha investigado específicamente la obra mural de Sabino Coloni; análisis de las fotografías publicadas en la prensa de la época y del estudio preparatorio de la colección privada de Jones Pilon; consultación de los siguientes artículos de la prensa local de la época:

- *Il Lavoratore*, periódico del movimiento proletario de Trieste, en el número del 7 de noviembre de 1955, publica el único testimonio fotográfico existente de la obra completa.

- *Il Lavoratore*, el 14 de noviembre de 1955, publica un artículo anónimo anunciando la inauguración del mural, que tuvo lugar dos días antes en presencia del conocido artista Zigaina. El elogio se remonta no sólo al artista, sino también a los trabajadores de Trieste, que habían construido con tenacidad y sacrificio la Casa del Popolo, casi contemporánea a la obra pictórica. También se enumeran los principales episodios representados y se exalta la capacidad de Coloni de «pintar al fresco un muro entero con historias de lucha de la clase obrera».

- *Il Lavoratore*, el 10 de diciembre de 1955, reporta extractos de una conversación radiofónica con Coloni, llevada a cabo por Gianfranco Tonini en *Radio Trieste* en una fecha no especificada, pero que ciertamente tiene lugar entre la fecha de la presentación pública de la obra y la redacción de dicho artículo.

¹⁰⁴⁷ Rutigliano informa: «Actualmente conservado por un militante del PCI de Trieste, Jones Pilon, que dirigía la sala del bar de la Casa del Popolo en los años siguientes a la ejecución del mural al temple, gracias a lo cual ha sido posible ver el boceto y exhumar la memoria del mural, guarda este estudio preparatorio en su casa cerca de Muggia. Este estudio había sido encontrado, en estado de deterioro, por Tullio Morgutti, un histórico dirigente del PCI en la ciudad, trabajador de los astilleros, que siempre había estado involucrado en el sector cultural. Fue el propio Morgutti quien informó de su descubrimiento a Coloni, que decidió así, tras el agradecimiento recibido, regalárselo».

¹⁰⁴⁸ Rutigliano, B. "*Gli artisti chiedono pareti da dipingere*". *Per una storia della pittura murale nell'Italia degli anni Cinquanta*", tesis de maestría, Universidad de Milán, curso 2005/2006.

- Tonini publica el relato analítico del encuentro con el artista, en las páginas de *Umana*, en el número de enero-febrero de 1956: se menciona a Picasso, Leger, los muralistas mexicanos y se subraya el valor de la pintura mural. El artículo también informa sobre el contenido del mural, las dimensiones reales y también las dificultades técnicas encontradas por el pintor.

- El diario *Il Corriere di Trieste*, el domingo 13 de noviembre de 1955, anuncia la presentación de la obra por parte de Zigaina y el 17 del mismo mes propone un análisis de la obra realizada por ARCO que en el título de su texto, *L'epopea dei lavoratori triestini (La epopeya de los obreros de Trieste)*, explicita el tema del mural y enumera los episodios representados. El autor del artículo relaciona la pintura de Coloni con las corrientes del arte moderno y en particular con «los cánones de un realismo que tiene los grandes modelos en la pintura que afirma su función social y tiene sus nombres principalmente en los nombres de los mexicanos de hoy».

- En un artículo aparecido en *Il Piccolo* el 18 de febrero de 1975, al día siguiente de la muerte del pintor, se recuerda todavía, dentro del período neorrealista de Coloni, «la gran pintura mural, inaugurada en la sede del PCI en Via Madonnina en presencia de Zigaina, uno de los padres del neorrealismo».

Aparato iconográfico



Fig. 306 Sabino Coloni, *I pionieri del movimento operaio (Los pioneros del movimiento obrero)*, detalle del mural *L'epopea dei lavoratori di Trieste*, témpera sobre pared, 17 x 2,50 mts., Trieste, Casa del popolo, 1955. Fuente: M. P., "Trieste", en *Realismo*, Milán, III, (5-6), settembre-dicembre 1955, p. 57.



Fig. 307 Sabino Coloni, *Lo sciopero del 1902 e Primo Maggio (La huelga de 1902 y el Primero de Mayo)* detalle del mural *L'epopea dei lavoratori di Trieste*, témpera sobre pared, 17 x 2,50 mts., Trieste, Casa del popolo, 1955. Fuente: G. Tonini, "Sabino Coloni", en *Umana*, Trieste, V, (1-2), gennaio-febbraio 1956, p. 21.



Fig. 308 Sabino Coloni, *L'avanzata del fascismo e Le vittime del fascismo (El avance del fascismo y las víctimas del fascismo)* detalle del mural *L'epopea dei lavoratori di Trieste*, témpera sobre pared, 17 x 2,50 mts., Trieste, Casa del popolo, 1955. Fuente: G. Tonini, "Sabino Coloni", en *Umana*, Trieste, V, (1-2), gennaio-febbraio 1956, p. 21.



Fig. 309, Sabino Coloni, *Il Governo Militare Alleato e Le nuove lotte per la pace e la ricostruzione (El gobierno militar aliado y las nuevas luchas por la paz y la reconstrucción)* detalle del mural *L'epopea dei lavoratori di Trieste*, témpera sobre pared, 17 x 2,50 mts., Trieste, Casa del popolo, 1955. La imagen se ha extraído del artículo de *Il Lavoratore*, Trieste, XI, (1600), 7 novembre 1955, p. 5.

Fig.310 Sabino Coloni pintando el mural, 1955. La imagen se ha extraído del artículo de G. Tonini, "Sabino Coloni", en *Umana*, Trieste, V, (1-2), gennaio-febbraio 1956, p. 23.



Fig. 311 Sabino Coloni, Estudio preparatorio para el mural *L'epopea dei lavoratori di Trieste*, témpera sobre pared, 17 x 2,50 mts., Trieste, Casa del popolo, 1955, detalle del lado izquierdo. Colección privada, Muggia. Fuente: Rutigliano, 2005/2006.



Fig. 312 Sabino Coloni, Estudio preparatorio para el mural *L'epopea dei lavoratori di Trieste*, témpera sobre pared, 17 x 2,50 mts., Trieste, Casa del popolo, 1955, detalle de la parte central. Colección privada, Muggia. Fuente: Rutigliano, 2005/2006.



Fig. 313 Sabino Coloni, Estudio preparatorio para el mural *L'epopea dei lavoratori di Trieste*, témpera sobre pared, 17 x 2,50 mts., Trieste, Casa del popolo, 1955, detalle del lado derecho. Colección privada, Muggia. Fuente: Rutigliano, 2005/2006.

Bibliografía específica

ARCO (1955). "L'epopea dei lavoratori triestini", *Il Corriere di Trieste*, Trieste, XI, (3197), 17 noviembre 1955, p. 3.

Brossi, S., Di Mauro, G., Molesi, S. (eds.) (1976). *Sabino Coloni*, Trieste, Palazzo Costanzi, febrero-marzo 1976.

"Foto della tempera murale alla Casa del Popolo di Trieste", *Il Lavoratore*, Trieste, XI, (1600), 7 de noviembre de 1955, p. 5.

M. P. (1955). "Trieste". *Realismo*, Milán, III, (5-6), septiembre-diciembre 1955, p. 57.

Martelli, C. H. (2001). *Dizionario degli artisti di Trieste, dell'Isontino, dell'Istria e della Dalmazia*. Trieste: Hammerle.

"Immatura morte del pittore Coloni". *Il Piccolo*, Trieste, anno 94, (nuova serie), 18 febbraio 1975, p. 4.

"L'affresco di Coloni nella Casa del Popolo". *l'Unit  - Cronaca di Trieste*, 12 de noviembre 1955, XXXII, (269), p. 4.

"La presentazione dell'affresco di Coloni alla Casa del Popolo", *Il Lavoratore*, Trieste, XI, (1601), 14 de noviembre 1955, p. 2.

"Nell'affresco di Coloni la storia del movimento operaio". *l'Unit  - Cronaca di Trieste*, 13 de noviembre 1955, XXXIII, (270), p. 4.

Pacor, M. (1955). "Trieste". *Realismo*, Milán, III, (4), julio-agosto 1955, pp. 50-52.

Piemontese, G. (1961). *Il movimento operaio a Trieste: dalle origini all'avvento del fascismo*, prefazione di V. Vidali. Udine: Del Bianco Editore.

Rutigliano, B. (2005/2006). “*Gli artisti chiedono pareti da dipingere*”. *Per una storia della pittura murale nell’Italia degli anni Cinquanta*. Tesis de maestría, Universidad de Milán, curso 2005/2006.

“Sabino Coloni parla del suo lavoro e delle sue esperienze di giovane artista”, *Il Lavoratore*, Trieste, XI, (1605), 10 de dicembre 1955, p. 3.

Tonini, G. (1956). “Sabino Coloni”. *Umana*, Trieste, V, (1-2), enero-febrero 1956, pp. 21-24.
“Un dipinto murale di Sabino Coloni”, *Il Corriere di Trieste*, XI, (3194), 13 de noviembre 1955, p. 6.

3.1.6 *La Pace* de Aligi Sassu, 1958

Autor/es

Aligi Sassu

Título

La Pace (La Paz)

Fecha

1958

Lugar actual

Fondazione Luigi Longo, *Cargo 21*, Alessandria

Ubicación original

Casa del Popolo, Valenza Po (Alessandria). La Casa del Popolo es un centro cultural y recreativo vinculado a la sección del Partido Comunista de Valenza Po. Espacio público - interior.

Técnica

Témpera sobre pared (acrílico sobre preparación de yeso), 9 x 5 mts.

Encargo

Partido Comunista de Valenza Po.

Tema

El tema es la paz. La escena está ambientada en las campañas de Valenza, a lo largo de la orilla del río Po, atravesada por una procesión de hombres y mujeres que celebran el advenimiento de la sociedad socialista. En mitad de la pared se encuentra un carro de heno tirado por caballos y, a su alrededor, frondosos campos de trigo. Dominando la composición está la gran figura alegórica de la Paz, a la derecha, que, como una virgen laica, vestida de azul, sostiene en una mano una paloma con las alas extendidas y con la otra sostiene a un niño entre las espigas. Otras dos figuras femeninas repiten el movimiento de la figura principal mirando a su derecha: en el centro, la madre con el bebé en el pecho, con un vestido oscuro, de rasgos duros y porte altivo, representa un icono de las viudas de guerra pero también del renacimiento de la vida en la Italia de la posguerra; a la izquierda, la mujer desnuda rompiendo las cadenas, es una alegoría de la Razón que hace al hombre libre de la esclavitud y la ignorancia, o de la Libertad que rompe la esclavitud de la tiranía y la explotación. En el centro, abajo, nueve figuras se mueven hacia la paz y recuerdan imágenes típicas de la estética socialista: una joven pareja sonriente, un joven que aclama la nueva situación social con los brazos levantados, un trabajador y una mujer con el puño alzado en el acto de expresar sus ideas, entre ellos, un rostro que vuelve la mirada al espectador para implicarlo en la procesión, una mujer con rasgos orientales, dos hombres con el pecho desnudo que recogen el grano con una hoz. Muchos de los rostros son retratos de los ciudadanos de Valenza Po.

Estilo

Sassu conjuga, como a menudo en su producción, elementos mitológicos y temas reales, combinando una dimensión clásica o alegórica con escenas de la actualidad. Para el fresco, en línea con las ideas de quien se lo encargó, se inspira en la estética del realismo socialista, tanto en las elecciones iconográficas (parejas jóvenes, madres, niños, trabajadores, sonriendo felices, liberados de la esclavitud de una sociedad injusta y que confían en el futuro socialista), como en el escenario (el campo fructífero transformado por el trabajo del hombre), así como en los colores y la luz (colores vivos y luz brillante que traduce el bienestar de una sociedad “iluminada por el sol del socialismo”). La escena es probablemente un homenaje al *Quarto stato* (*Cuarto Estado*) de Pellizza da Volpedo, como puede verse en la figura de la mujer con el niño en brazos en primer plano y la imagen de la multitud de manifestantes avanzando. En general, Sassu se basa en su propio vocabulario estilístico, pero aquí lo adapta a la necesidad de dar un mensaje universal de paz y libertad, manteniendo el enfoque en los personajes de dimensión local.

Situación actual

En 2006, con la destrucción del edificio de la Casa del Popolo, ubicación original del fresco, dado el considerable tamaño de la obra y la imposibilidad de encontrar un lugar que pudiera contenerla en su totalidad, se decidió seleccionar y trasponer solo cuatro partes del mural.

Contactos, archivos y fuentes (directas e indirectas)

Entrevista con Lia Lenti, historiadora de arte y comisaria de la exposición *Passione civile, arte e politica. Artisti a Valenza tra gli anni Cinquanta e Ottanta*, celebrada en Alessandria, Palazzo del Monferrato, del 15 de enero al 6 de marzo de 2011 (Edizioni Gabriele Mazzotta, Milán, 2011); entrevista con Margherita Bassini, coordinadora de la Fundación Luigi Longo.

Aparato iconográfico



Fig. 314 Aligi Sassu. *La Pace*, 1958, témpera sobre pared, 5 x 9 m., Valenza Po (AL), Casa del Popolo, ahora en Alessandria, Fondazione Luigi Longo, *Cargo 21*. La imagen general de la obra, que ya no existe, está tomada del texto a cura di Lia Lenti, *Passione civile, arte e politica. Artisti a Valenza tra gli anni Cinquanta e Ottanta*, 2011, p. 38-19. Fuente: Lenti, 2011.



Fig. 315-317 Aligi Sassu pintando *La Pace (La Paz)*, 1958. Fuente: Lenti, 2011.



Fig. 318 X Congreso del PCI, 1962, detrás de los congresistas *La Pace (La Paz)* de Aligi Sassu. Fuente: Lenti, 2011.





Fig. 319-322 Aligi Sassu, *La Pace (La Paz)*, 1958, detalles. Estas son los únicos fragmentos de la obra salvados de la destrucción del edificio, traspuestos y recolocados en otro soporte. Fotografía de la autora.

Bibliografía específica

Betti, E. (2010). “L’opera murale di Aligi Sassu”. Paglione, A. y Pegoraro, S. (eds.) *Sassu a Thiesi: opere murali e opere grafiche, 1929-1995*. Cinisello Balsamo: Silvana.

Barletta, R. (1979). “Aligi il muralista”. Barletta, R. *Il rosso e il suo barocco. Il mondo di Aligi Sassu*. Turín: Albra, pp. 139-150.

Campus S. (2005), Aligi Sassu. Nuoro: Ilisso.

De Micheli, M. (1984). “Le opere murali di Aligi Sassu”. Bonini, G. et al (eds). *Sassu, opere dal 1927 al 1984*. Catálogo de la exposición, Milán, Palazzo Reale, 10 de octubre-25 de noviembre de 1984). Milán: Electa.

Mattio, F. (2011). “La Pace di Aligi Sassu e Genti del Po di Giuseppe Motti, dipinti murali alla Casa del Popolo di Valenza”. Lenti, L. (ed.) (2011). *Passione civile, arte e politica. Artisti a Valenza tra gli anni Cinquanta e Ottanta*. Catálogo de la exposición, Alessandria, Palazzo del Monferrato, 15 de enero – 6 de marzo 2011. Milán: Edizioni Gabriele Mazzotta.

Naitza, S. (1967). “Le pitture murali di Sassu”. Maltese, C. et al. (eds.). *Sassu*. (Cagliari, Galleria Civica d’Arte Moderna, giugno-luglio 1967). Cagliari: Editrice Sarda F.lli Fossataro.

Negri, A. (1995). *Aligi Sassu*. Nuoro: Ilisso Edizioni.

Pizziolo, M. (ed.) (1999). *Aligi Sassu: antologica 1927-1999*. Catálogo de la exposición, Florencia, Palazzo Strozzi, 17 de julio- 30 de septiembre. Milán: Skira.

Pizziolo, M. (1998). “Intervista ad Aligi Sassu. Milán, febbraio 1997”. Pizziolo, M. (ed.). *Corrente e oltre: opere dalla collezione Stellatelli, 1930-1990*, Milán: Charta, pp. 83-88.

Russoli, F., Maltese, C. y Naitza, S. (1967). *Aligi Sassu, 1927-1967*. Cagliari: Editrice Casa Fossataro.

3.2 Los muros de los años sesenta: arte e identidad, arte y protesta

3.2.1 Carlo Levi, *Lucania '61*, 1961

Ficha de la obra

Autor/es

Carlo Levi

Título

Lucania '61

Fecha

1961

Lugar actual

Matera, Museo Nacional de Arte Medieval y Moderno, Palazzo Lanfranchi.

Ubicación original

La obra está destinada al salón de la región de Lucania en el marco de la Exposición Internacional del Trabajo, Turín 1961.

Técnica y dimensiones

Óleo sobre lienzo, 3,20 x 18,50 mts

Encargo

Con motivo de la Exposición Internacional del Trabajo, se organiza en el Palacio del Trabajo de Turín la muestra Italia'61, inaugurada el 6 de mayo de 1961, con el objetivo de recorrer un siglo de la vida de Italia, unida bajo la bandera de la cooperación y el compromiso. Mario Soldati, comisario de la sección dedicada a los pabellones regionales, encarga a Levi un gran lienzo para representar a Basilicata. Levi había sido confinado en Basilicata por el régimen fascista por sus actividades políticas entre agosto de 1935 y mayo de 1936, y tras la Liberación se había convertido en el intérprete y difusor de la cultura lucana, por lo que era el pintor más adecuado para representar sus características.

Tema

El gran lienzo pintado está dedicado a Rocco Scotellaro, escritor y político lucano, amigo de Levi y cercano a su pensamiento y sentimiento por el deseo común de relatar y redimir las condiciones del Sur. En este sentido, el cuadro que va a representar a Lucania en la Exposición de las Regiones de la Exposición Internacional del Trabajo se convierte en una oportunidad no sólo para celebrar la memoria de Scotellaro, sino también para volver a plantear la gran cuestión de las condiciones del mundo campesino aún vigente en la Italia de los años sesenta. No sólo eso, la reflexión que Levi propone en el cuadro se aplica tanto a Lucania como a todos los países del Sur donde los trabajadores de la tierra no tienen acceso a sus derechos y a una vida digna.

Como en un antiguo tríptico, el cuadro presenta tres escenas diferentes que representan otros tantos momentos de la vida de Scotellaro que, de hecho, aparece primero como niño, en el centro; luego como hombre, a la derecha; y finalmente en su lecho de muerte, a la izquierda. Cada escena protagonizada por Rocco constituye un núcleo temático de la pintura. En el centro, algunas mujeres cuidan de los niños mientras, al fondo, las tierras baldías se tiñen con los colores del atardecer que acompaña el regreso de los campesinos tras una dura jornada de trabajo. Entre las figuras representadas, un niño mira hacia el espectador con una actitud positiva, como si quisiera diluir el clima de resignación de la escena en la que se relata el duro trabajo y las miserables condiciones de vida de aquellos lugares. El niño es Rocco que, ya adulto, con su poesía y sobre todo con sus acciones participará en la redención de la población local.

A la derecha de la imagen, se representa la plaza de una ciudad de Lucania donde Rocco celebra un mitin. Probablemente se trate de Tricarico, donde Rocco es alcalde desde 1946 hasta 1950. A su alrededor hay una multitud de hombres de diversas procedencias y clases sociales entre los que se reconocen los rostros de académicos e intelectuales dedicados al estudio de la cuestión del sur, incluido el propio Levi.¹⁰⁴⁹ Si la escena del mitin tiene un valor esperanzador porque expresa la posibilidad de un proyecto político que podría mejorar la suerte de las clases subalternas, las figuras representadas a la derecha, alejadas del grupo de oyentes -hombres desempleados y ancianos con rostros indiferentes y apáticos- encarnan la desilusión de los que han abandonado la lucha.

En la zona final del cuadro, en el extremo derecho de la pintura, se abre la puerta de una carnicería, en la que se muestra un cuarto de buey y en el marco de la puerta aparecen las iniciales DDT en referencia a la campaña contra la malaria que el estado había llevado a cabo en esas zonas. A su lado se encuentra la fecha de realización del cuadro. Sobre ella se distinguen los rostros de los estudiosos de la cuestión meridional, *i meridionalisti*, que han desempeñado un papel clave en la región de Lucania y que participan en la narración de Levi como deidades tutelares e inspiradoras de los pensamientos y acciones tanto de Scotellaro como de Levi. Son Giuseppe Zanardelli, Francesco Saverio Nitti, Giustino Fortunato y Guido Dorso.¹⁰⁵⁰ La parte izquierda del cuadro está dedicada a los funerales de Rocco, que muere con apenas treinta años. Lo lloran mujeres vestidas con trajes tradicionales, entre ellas la madre del alcalde poeta –a la que reconocemos gracias a las fotografías de Carbone– y la madre de Levi, lo que atestigua el sentimiento de hermandad que el intelectual turinés sentía por su amigo. De nuevo, gracias a la campaña fotográfica, reconocemos también el rostro de la *santarcangelese*, así llamada por ser originaria del pueblo de San Arcangelo, la mujer que había cuidado de Levi durante el periodo de su exilio en Aliano. Al fondo vemos el cementerio donde está enterrado Rocco. La siguiente escena muestra una cueva, típica de la zona, donde los niños duermen junto a los animales y los pocos objetos de la vida cotidiana. Del techo cuelga un papel matamoscas, un leve recurso para alejar la malaria

¹⁰⁴⁹ El término “*Questione Meridionale*” (“Cuestión del Sur”) indica, en la historiografía italiana, la percepción, madurada en el contexto posterior a la unificación, del persistente retraso en el desarrollo socioeconómico de las regiones del sur de Italia en comparación con las demás regiones del país.

¹⁰⁵⁰ El “meridionalismo” se define como el conjunto de estudios, desarrollados a lo largo del siglo XX, relativos a los problemas del periodo posterior a la unificación relacionados con la integración del sur de Italia en el contexto político, económico y cultural originado en el nuevo Estado unitario. Estos estudios tomaron la forma de una actividad de investigación y análisis histórico y económico, pero también de propuesta política, llevada a cabo por intelectuales definidos como “*meridionalisti*”.

Estilo

El estilo general del cuadro sigue las elecciones de lenguaje que Levi hacía en aquella época para sus cuadros de pequeño formato: la pincelada es densa y espesa, animada y dinámica, mientras que el color, a menudo terroso y opaco, se ilumina a veces con colores luminosos y repentinos.

La luz desempeña un papel fundamental en todo el cuadro porque marca los distintos momentos. En algunos casos adquiere un valor simbólico, de hecho, parece salir del propio rostro de Rocco, iluminando a los hombres y a las cosas que le rodean, al igual que sus palabras y proyectos pretendían mejorar la vida de sus compatriotas. Los diferentes puntos de vista y los múltiples enfoques de perspectiva, así como los cambios dimensionales y algunos errores en las proporciones, hacen que el conjunto de la composición no sea siempre homogéneo y a veces naïf; pero en general, la fuerza de las imágenes y la coherencia temática hacen que sea una obra atractiva y pregnante.

El diseño del cuadro se apoya en las fotografías tomadas por Carbone durante el viaje que Levi había hecho específicamente para visitar de nuevos lugares que iba a retratar. Muchas de las figuras que pueblan las escenas proceden, de hecho, de las tomas realizadas por Carbone y en parte sugeridas por Levi. La fidelidad a las imágenes fotográficas demuestra la fidelidad de Levi a la realidad y su deseo de restaurar las atmósferas que había vivido.

Estado actual

El cuadro se encuentra actualmente en el Museo Nacional de Arte Medieval y Moderno, Palazzo Lanfranchi de Matera.

Contactos, Archivos y fuentes directas o indirectas

Análisis directo de la obra en la sala del Museo Nacional de Arte Medieval y Moderno, Palazzo Lanfranchi, en Matera. Visita a la exposición organizada por el Centro Carlo Levi de Matera y la Fondazione Carlo Levi, *Carlo Levi e l'arte della politica. Disegni e opere pittoriche*, 29/11/2019 - 19/07/2020, Musei di Villa Torlonia, Casino dei Principi, Roma. Visita a la exposición *Carlo Levi. Viaggio in Italia: luoghi e volti*, GAM de Turín, 9/2/2022 - 8/5/2022, comisariada por Elena Loewenthal y Luca Beatrice. En el marco de la iniciativa “Tutta la vita è lontano. Riscoprire Carlo Levi a 120 anni dalla nascita”: participación en la conferencia *Poesia e verità. Un viaggio nell'opera di Carlo Levi* con Luca Beatrice, Filippo La Porta y Elena Loewenthal, 11/2/2022, Circolo dei lettori, Turín; visita a la exposición *La Lucania nelle fotografie di Mario Carbone per Carlo Levi*, 9/2/2022- 28/2/2022, Circolo dei lettori, Turín, en colaboración con CAMERA - Centro Italiano per la Fotografia y Archivio Fotografico Mario Carbone Roma; visión de las películas, proyectadas en Cinema Massimo, Turín, el 15/2/1978: *Patatrac* (dirigida por Gennaro Righelli, escenografía de Carlo Levi y Enrico Paulucci, 1931) y *Omaggio a Carlo Levi. La biografia del pittore in Lucania attraverso foto, documenti, opere e luoghi* (dirigida por Mario Carbone, producción D.Ar.C diffusione Arte contemporanea, texto y asesoramiento de Elisa Magri, 1983). Consulta de los textos específicos que figuran en la bibliografía, conservados en diversas bibliotecas italianas.

Aparato iconográfico



Fig. 323 Carlo Levi, *Lucania '61*, 1961, óleo sobre lienzo, 3,20 x 18,50 metros, Matera, Museo Nacional de Arte Medieval y Moderno, Palazzo Lanfranchi. Fotografía de la autora



Fig. 324 Carlo Levi, *Lucania '61*, parte derecha de la pintura. Fotografía de la autora



Fig. 325 Carlo Levi, *Lucania '61*, parte izquierda de la pintura. Fotografía de la autora



Fig. 326 Carlo Levi, *Lucania '61*, parte central de la pintura. Fotografía de la autora



Fig. 327, 328 Carlo Levi, *Lucania '61*, detalle (Fotografía de la autora) y foto de Mario Carbone, abril de 1960 (Fuente: *Il Telero di Carlo Levi: da Turin un viaggio nella Questione Meridionale*, 2015).



Fig. 329-332 Carlo Levi, *Lucania '61*, detalles (Fotografía de la autora) y fotos de Mario Carbone, abril de 1960 (Fuente: *Il Telero di Carlo Levi: da Turín un viaggio nella Questione Meridionale*, 2015).



Fig. 333 Carlo Levi, *Lucania '61*, parte central de la pintura. Fotografía de la autora.



Fig. 334 Carlo Levi, *Lucania '61*, parte derecha de la pintura. Fotografía de la autora.



Fig. 335,336, Carlo Levi, *Lucania '61*, detalle de la parte central (fotografía de la autora) y foto de Mario Carbone, abril de 1960 (Fuente: *Il Telero di Carlo Levi: da Turín un viaggio nella Questione Meridionale*, 2015).



Fig. 337, 338 Carlo Levi, *Lucania '61*, detalles parte derecha. Fotografía de la autora.



Fig. 339 Carlo Levi, *Lucania '61*, detalles parte izquierda. Fotografía de la autora.



Fig. 340, 341, 342 Fotos de Mario Carbone, abril de 1960. Fuente: *Il Telero di Carlo Levi: da Turín un viaggio nella Questione Meridionale*, 2015.

Bibliografía específica

Appella, G. (1989) (ed.). *Carlo Levi e "Lucania '61"*. Roma: De Luca Edizioni d'Arte.
 "Arrivederci al 2011". *Pirelli: rivista bimestrale d'informazione e di tecnica*, n°4, agosto 1961, Milán: Editoriale Milán Nuova.

Bocelli, A. (1970). "Nuovo tempo di Levi". *Incontri silani, Lorica, circolo sociale OVS*, 30 luglio- 30 agosto 1970. Roma: Arti grafiche La Moderna.

Carbone, M. (2015). "In viaggio con Carlo Levi". *Il Telero di Carlo Levi: da Turín un viaggio nella Questione Meridionale* (pp. 25-27). Turín: Il rinnovamento.

Caserta, G. (2012 e 2015). "Il poeta dal viso lentiginoso che ispirò Lucania '61". Sacerdoti, G., Dadam, L., *Carlo Levi, Il pane di Parigi, il pane di Matera, opere 1923-1973*, Fondazione

Giorgio Amendola e Associazione lucana Carlo Levi. Turín: Cerabona Editore, 2012; y en *Il Telero di Carlo Levi: da Turín un viaggio nella Questione Meridionale*. Turín: Il rinnovamento, 2015.

Caserta, G. (2015). “Come Carlo vede il mondo”. *Il Telero di Carlo Levi: da Turín un viaggio nella Questione Meridionale* (pp. 43-57). Turín: Il rinnovamento.

Cerabona, P. (2015). “Lucania '61: arte, emigrazione e questione meridionale”. *Il Telero di Carlo Levi: da Turín un viaggio nella Questione Meridionale* (pp.17-22). Turín: Il rinnovamento.

Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Éditeur Gallimard.

De Donato, G. (1975). “Introduzione”. De Donato, G. (ed.). *Carlo Levi. Coraggio dei miti* (p. 183). Bari: De Donato.

De Micheli, M. (1970). “Levi un pittore per il Sud”. *Incontri silani, Lorica, circolo sociale OVS, 30 luglio- 30 agosto 1970*. Roma: Arti grafiche La Moderna.

Del Guercio, A. (1970). “Per Carlo Levi pittore”. *Incontri silani, Lorica, circolo sociale OVS, 30 luglio- 30 agosto 1970*. Roma: Arti grafiche La Moderna.

Del Guercio, A. (1993). “Carlo Levi pittore”. *Carlo Levi. Il futuro ha un cuore antico. Opere scelte dal 1922 al 1972*. Catálogo de la exposición: Roma, Museo di Palazzo Venezia, 16 giugno-18 luglio 1993. CGIL Roma, Fondazione Carlo Levi, Fondazione Giuseppe di Vittorio, Tipografia Romana.

“I ‘murales’ di Di Vittorio”. *Basilicata*, a. XIX (1975), n. 5-6.

Levi, C. (1945). *Cristo si è fermato ad Eboli*. Turín: Einaudi.

Levi, C. (1950). *L'Orologio*. Turín: Einaudi.

Levi, C. (1953). *Dipinti calabresi*. Catálogo de la exposición: Roma, Galleria del Pincio, 28 de febrero de 1953.

Levi, C. (1959). “Il secolo dell'autonomia”, *Il Punto*, 3 gennaio 1959.

Levi, C. (1975). “Arte e ideologia”; “Resistenza e Arte popolare”; “L'arte e la libertà”; “Contadini e luigini”. De Donato G. (ed.). *Carlo Levi. Coraggio dei miti*. Bari, De Donato.

Levi, C. (1975). “Mezzogiorno, emigrazione, rinnovamento”. *Emigrazione*, anno VII, n. 12, dicembre 1975. Roma: Federazione Italiana Lavoratori emigrati e famiglia.

Mida, M. (1962), *La Lucania di Levi*. Documentario. Roma: QUERCIA. Intervengono Mario Soldati, Italo Calvino, Renato Guttuso, Carlo Levi. Disponibile en:

<https://www.youtube.com/watch?v=gnI18bgKQ7U>

Soldati, M. (1961). “Promemoria italiano. Che cosa ho imparato lavorando alla Mostra delle Regioni di Italia'61”. *Pirelli: rivista bimestrale d'informazione e di tecnica*, n. 6, 1961. Milán: Editoriale Milán Nuova.

3.2.2 *Il murale della pace* en la Iglesia de San Francesco en Avellino, 1965

Ficha de la obra

Autor/es

Ettore De Conciliis y Rocco Falciano.

Título

Bomba atomica e coesistenza pacifica (La bomba atómica y la coexistencia pacífica), también llamado *Il murale della pace (El mural de la paz.)*

Fecha

1964-1965

Lugar actual

Iglesia de San Francisco de Avellino, muro del ábside. Interior.

Ubicación original

Iglesia de San Francisco en Avellino, construida por Mario Della Sala y consagrada el 2 de agosto de 1964. Pared del ábside. Interior.

Técnica y dimensiones

Témpera sobre pared con dimensiones totales 125 m² (6,30 m de alto x 22 m de largo). Los materiales extrapictóricos (el hábito de San Francisco y el alambre de espino) están presentes para enfatizar los dos temas clave de la composición.

Colores: témpera de caseína de cal.

Soporte: enlucido de cal y arena en la pared.

Encargo

El mural es encargado directamente por Don Fernando Renzulli, párroco de la nueva iglesia de San Francesco en el barrio de Ferrovia, un suburbio de Avellino, ciudad del sur de Italia. Renzulli, en diálogo con los jóvenes católicos más avanzados de la ciudad, pide a De Conciliis que cree una obra dedicada a la fraternidad entre los hombres con la intención de narrar la vida del Santo de Asís y representar los temas de la paz en el mundo y el diálogo entre las fuerzas seculares y católicas en el signo del Concilio Vaticano II.

Tema

El tema principal del mural es la Paz –entendida como la única forma de escapar de los horrores de la guerra– que se consigue mediante la fraternidad entre los hombres, guiada por la Iglesia. Se trata de encarnar el mensaje revolucionario de Juan XXIII que, en el espíritu ecuménico y renovador del Concilio Vaticano II, promueve el diálogo con el mundo contemporáneo y la unidad de todos los cristianos. Los artistas, sin embargo, van más allá, proponiendo un proyecto cultural que puede extraer la energía del cristianismo y del marxismo para un curso diferente de la historia.

Las escenas más dramáticas se concentran en la parte derecha del cuadro: vemos cuerpos sin vida apilados en una fosa común, hombres ahorcados, soldados armados, aviones de guerra, tiroteos, una masa informe dirigida por un general de rostro inhumano que ostenta

una esvástica en su sombrero. En primer plano se puede ver una figura que representa el sufrimiento del pueblo vietnamita y junto a ella una mujer mayor y un niño con rasgos latinoamericanos que sostiene a su hermano pequeño. Al lado, hombres y mujeres jóvenes se protegen de los bombardeos entre los escombros. En el centro, el hongo nuclear marca la destrucción final, dejando sólo desolación y muerte, mientras que un lobo aúlla a la luna. En este lado del mural, aparecen dos emblemas de la fe: arriba, el Papa Pío XII¹⁰⁵¹ cuya imagen está tomada de una fotografía de 1943 en la que se le ve abriendo los brazos hacia los ciudadanos que han sufrido fuertes bombardeos (fig. 1); abajo a la derecha, un sacerdote sudamericano con su túnica negra agarrando una pequeña cruz que afirma el valor consolador de la esperanza.

El lado izquierdo está dominado por la figura de San Francisco. A su alrededor hay una gran manifestación por la paz a la que asisten campesinos, trabajadores, intelectuales, artistas, políticos, personas que han hecho historia y que, a pesar de sus diferentes ideologías y posiciones políticas, son consideradas capaces de llevar adelante la lucha por la liberación de la opresión, el abuso y el imperialismo. Reconocemos al Papa Juan XXIII y a los obispos de la diócesis de Avellino, Gioacchino Pedicini y Pasquale Venezia; los rostros de jefes de Estado y políticos como John Fitzgerald Kennedy, Mao Tse Tung, Fidel Castro, Palmiro Togliatti, Alcide De Gasperi, Pietro Ingrao, Bettino Craxi; de escritores e intelectuales como Giulio Carlo Argan, Guido Dorso, Alberto Moravia, Cesare Pavese, Pierpaolo Pasolini, Bertrand Russell, Rocco Scotellaro; de pintores como Renato Guttuso, Pablo Picasso, Siqueiros y los propios autores. La multitud agita banderas rojas y levanta pancartas y carteles que alaban la paz y la libertad.

Estilo

El mural, realizado sobre una superficie curva, presenta una multiplicidad de escenas que, como en un único plano secuencia cinematográfico, se suceden sin solución de continuidad. El pintor huye de una narración temporal, no hay un antes y un después, sino una descripción del hoy y del pasado reciente, a través de la representación de acontecimientos dramáticos junto a una visión de esperanza de un futuro diferente. Se escapa de la clásica dirección de lectura de izquierda a derecha: los hechos se representan todos a la vez, propuestos en una visión inmediata. Tampoco se respeta la escansión espacial. El tamaño de los cuerpos y objetos sigue un criterio simbólico más que perspectivo. Es sin duda la figura de San Francisco la que domina la escena: su tamaño, su posición y los materiales extrapictóricos utilizados para el hábito acentúan su protagonismo. El santo es una figura intemporal, un verdadero icono, tomado de la figuración del siglo XIII de Cimabue, que sintetiza el mensaje de toda la pintura.

Los colores son fríos y apagados: dominan los blancos, los verdes, los ocre y los grises, mientras que los toques de rojo y naranja resaltan ciertos detalles. La elección del color proviene probablemente de una sugerencia de los reportajes cinematográficos o televisivos en

¹⁰⁵¹ Durante los años de la guerra, el Papa Pío XII participa en la preservación de Roma de los bombardeos y en la gestión de los delicados nueve meses de ocupación alemana. El bombardeo de San Lorenzo, el 19 de julio, supuso la visita del Papa al barrio siniestrado, llegando con gran inmediatez, sin escolta, justo después de los hechos. Es recibido por la multitud que pide la paz. Roma también fue bombardeada el 13 de agosto y, también en esta ocasión, Pío XII acudió a los barrios afectados. La presencia del Papa en estas dos ocasiones, casi solo y sin aparato, contribuyó a construir una relación fuerte y directa entre la ciudad y el pontífice. Fuente: <https://crocianibaglioni.wordpress.com/2016/05/15/pio-xii-e-lurbs-la-romanita-di-papa-pacelli/>

blanco y negro de los años cincuenta y sesenta¹⁰⁵², pero también de la fascinación por la producción de Picasso. Los dos *manifestos pictóricos* que están detrás de De Conciliis y Falciano son, sin duda, el *Guernica* (1937) de Picasso y la *Crocifissione* (1941) de Guttuso¹⁰⁵³ ambas obras fuertemente comprometidas que expresan una clara oposición a la guerra y a la violencia, esperando una redención del hombre. En el mural de Avellino, sin embargo, la narración se vuelve más amplia y rica en detalles. El tamaño del muro del que disponen los autores permite una gran cantidad de detalles y una complejidad narrativa sin precedentes. Los modelos y referencias, que los autores reelaboran en un lenguaje totalmente personal, son múltiples. En algunos casos podemos hablar de citas directas, en otros más de inspiración temática, intelectual y emocional. Encontramos una referencia al tiroteo pintado por Goya (1914) y luego por Guttuso (1938) y Sassu (1939) en el hombre con los brazos extendidos a la derecha de la composición; también hay otra sugerencia de Sassu (*I martiri di Piazzale Loreto*, 1944) en los cadáveres tendidos en el suelo, que también se hacen eco de la fila de cuerpos sin vida de los combatientes de la revolución mexicana pintados por Siqueiros en el Castillo de Chapultepec (1957, 1964). De Renato Guttuso, además de la influencia realista general, se toman la contemporaneidad de la visión y las figuras apiñadas de *Fuga dall'Etna* (1940) y los colores lívidos de los cuerpos destrozados de *I martiri*, 1954¹⁰⁵⁴. Por otra parte, podemos decir que ciertas soluciones estilísticas e iconográficas anticipan elementos lingüísticos de *I Funerali di Togliatti* (1972) de Guttuso, como se puede ver en la disposición de la masa de la multitud en el primer plano, los retratos reconocibles y las elecciones de color. Otra posible referencia es *Lucania 1961* de Carlo Levi (2.2.2, 3.2.1) a la que podemos asemejar –además de por la escansión paratáctica y la deliberada falta de coherencia espacial y temporal– tanto por las escenas de multitudes como por la descripción de algunas figuras femeninas. Sin embargo, también hay referencias más lejanas, como en el caso de los ahorcados, arriba a la derecha, que recuerdan un detalle del fresco con San Jorge y la Princesa de Pisanello en la iglesia de Sant'Anastasia de Verona.

David Alfaro Siqueiros, del que, como sabemos, se pueden ver algunas reproducciones en Italia ya en los años cincuenta, es sin duda una referencia ideal y un modelo significativo. Los cambios bruscos de tamaño, el uso de múltiples perspectivas, la yuxtaposición de imágenes no homogéneas recuerdan a los murales de Siqueiros, que utilizaba estos elementos lingüísticos para hacer efectiva su comunicación. La comparación es aún más evidente en el manejo del muro curvo, que tanto gustaba a Siqueiros, y que en este caso permite una composición más dinámica y una mayor implicación del observador.

Además de los modelos pictóricos, existe una fuerte fascinación por las fotografías que difundían imágenes de acontecimientos internacionales en aquellos años, como las dramáticas imágenes que mostraban los efectos de la bomba atómica en Hiroshima y Nagasaki o las tomas que documentaban las atrocidades de la guerra de Vietnam. También hay una fascinación por

¹⁰⁵² Cf. Marini, M. (2008). “Un Santo, un “cantico” e le sue “creature”, sempre: San Francesco ne “Il murale della pace””. Marini, M., Falciano, M. *Il Murale della pace. Chiesa di San francesco d'Assisi, Avellino*. Roma: De Angelis Editore, p. 14.

¹⁰⁵³ Cf. Sgarbi, V. (2015). “El mural de la paz. Prima della Natura: storia e vita civile di Ettore De Conciliis”. *Ettore De Conciliis, Il murale della pace*. Milán: Skira.

¹⁰⁵⁴ El cuadro, firmado y fechado en 1954, no aparece en el catálogo general de la obra de Guttuso recopilado por Enrico Crispolti (1989), por lo que es posible que se trate de una atribución dudosa o posterior.

la producción cinematográfica y, en particular, por las obras neorrealistas de Roberto Rossellini y Vittorio De Sica.

Estado actual

El mural ha sido restaurado en 1995 gracias a la intervención directa del Vaticano, que envía una empresa especializada, y a la financiación del Ayuntamiento, la Provincia y los propios fieles. Mientras la empresa realizaba los trabajos de aislamiento termico y fijación del color, el artista ha intervenido personalmente para recuperar parte de la figuración mal conservada.

Contactos, archivos y fuentes directas o indirectas

Conversaciones con Ettore De Conciliis, en su estudio de Fiano Romano; con Marco Falciano y Marcella Colucci, esposa de Rocco, en la casa familiar donde se conserva el Archivo Falciano; con Don Luigi Di Blasi, ex párroco de la Iglesia de San Francisco de Asís en Avellino y aún comprometido con la puesta en valor del mural, entrevistado por Laura Scognamiglio y por mí. Consultación de los artículos de los periódicos de la época encontrados en el Archivo Falciano y en varias bibliotecas.

Aparato iconográfico



Fig.343 Ettore De Conciliis y Rocco Falciano, *Il murale della pace. Bomba atomica e coesistenza pacifica*, 1964-1965, Témpera sobre pared, 125 m2, Avellino, Iglesia de San Francisco d'Assisi. Fotografía de la autora.



Fig. 344-346 Ettore De Conciliis y Rocco Falciano, *Il murale della pace*, detalles. Fotografía de la autora.



Fig. 347-350 Ettore De Conciliis y Rocco Falciano, *Il murale della pace*, detalles. Fotografía de la autora.



Fig. 351-353 Ettore De Conciliis y Rocco Falciano, *Il murale della pace*, detalles. Fotografía de la autora.



Fig. 354 Ettore De Conciliis y Rocco Falciano, *Il murale della pace*, detalle.

Fig. 355 Cimabue, San Francesco, detalle de *Madonna degli angeli e San Francesco*, 1285-1288 c., fresco, Assisi, Basilica di San Francesco. Fotografía de la autora.



Fig. 356 El Papa Pio XII en Roma, en la plaza de San Juan, junto a su coche, extiende los brazos hacia la población romana, víctima del bombardeo, julio de 1943. Roma. Archivo del Instituto Luce.



Fig. 357 Ettore De Conciliis y Rocco Falciano, *Il murale della pace*, detalle. Fotografía de la autora.



Fig. 358 D.A. Siqueiros, *Del Porfirismo a la Revolución*, 1957-1964, acrílico y piroxilina sobre madera forrada de lienzo, Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec, Ciudad de México. Fotografía de la autora.



Fig. 359 Francisco Goya, *3 maggio 1808: fucilazione alla Montaña del Principe Pio*, 1814, óleo sobre lienzo, 2,66 x 3,45 m, Madrid, Museo del Prado, detalle.

Fig. 360 Renato Guttuso, *Fucilazione in campagna*, 1938, óleo sobre lienzo, 99 x 74 cm, Roma, Galleria Nazionale d'Arte moderna.



Fig. 361 Aligi Sassu, *Spagna 1937, 1939*, óleo sobre lienzo, 61 x 93 cm, Lugano, Fondazione Aligi Sassu e Helenita Olivares.



Fig. 362 Aligi Sassu, *I martiri di Piazzale Loreto*, 1944, óleo sobre lienzo, Roma, Galleria Nazionale d'Arte moderna.



Fig. 363 Una fotografía de época de la masacre de Piazzale Loreto, el 10 de agosto de 1944. Fuente: Archivo del Museo storico di Bergamo.



Fig. 364 Renato Guttuso, *I martiri*, 1954?, óleo, témpera, tinta china sobre papel de lienzo, 162 x 300 cm.



Fig. 365 Renato Guttuso, *Fuga dall'Etna*, 1940, óleo sobre lienzo, 144 x 254 cm, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



Fig. 366 Renato Guttuso, *I funerali di Togliatti*, 1972, colores acrílicos y collage sobre papel aplicados a cuatro paneles de madera laminada, 340x440 cm, Bolonia, Mambo.

Bibliografía específica

“Avellino: singolare affresco lungo ventidue metri di due giovani pittori romani. Kennedy, papa Giovanni, Togliatti e Castro nella nuova chiesa”. *Paese sera*, 24 de octubre de 1965.

Baglioni, A. (1965). “Iconografia del dialogo”. *Folla*, 7 de noviembre de 1965.

Bensi, G. (1965). “Papa Giovanni con Togliatti. L’affresco dello scandalo”. *Domenica del corriere*, 7 de noviembre de 1965.

Carpitella, D. y De Micheli, M. (1976) (prólogo e introducción). *I murali del Centro di arte pubblica popolare*. Cosenza: Lerici.

De Conciliis, E. (2018). *Il Murale della Pace, avanguardia e attualità, considerazioni a 52 anni dalla realizzazione*. Roma: Il Cigno GG Edizioni.

De Micheli M., De Conciliis E., Falciano R. (1975). *Presentazione dei murali del C.A.P.P. presso la Facoltà di Architettura di Milán*, Trascrizione della registrazione. Milán: Ed. C.A.P.P.

“E’ giusto ornare una chiesa con i volti di Togliatti, Picasso, Moravia e Castro?”. *Oggi*, 11 de noviembre de 1965.

Falciano R. (2007). *Il treno d'argento. Memoriale 1950-1990. L'Italia dei pittori e dei poeti*. Roma: Avagliano Editore, p. 99-108.

Falconi, M. (1965). “L’affresco-quiz”. *Vita*, 4-10 de novembre de 1965.

Giovannini, A. (1965). “San Palmiro in Avellino”. *Roma*, 26 de octubre de 1965, p. 1.

“I santi scomunicati. L’affresco “sociale” nella chiesa di San Francesco ad Avellino”. *Il Borghese*, 11 de novembre de 1965.

L’Unità, 26 de octubre de 1965.

“La «chiesa della coesistenza»: ecco i volti di Kennedy, Mao, Papa Giovanni, Togliatti e Castro”. *Paese sera*, 27 de octubre de 1965.

“Lo scandalo di Avellino”. *Orizzonti*, 26 de novembre de 1967.

Marini, M., Marco F. (2008). *Il Murale della pace. Chiesa di San francesco d’Assisi, Avellino*. Roma: De Angelis Editore.

Orazi, L.M. (1965). “L’affresco blasfemo nella Chiesa di San Francesco. Parte del clero avellinese manifesta dissensi e perplessità”. *Roma*, 28 de octubre de 1965.

Orazi, L. M. (1965). “Lo scandalo dell’affresco di Avellino. Il parroco sapeva di Castro sull’altare”, *Roma*, 27 ottobre 1965.

Paese sera, 26 de octubre de 1965.

Paliotti, V. (1965). “Quel Pasticciaccio brutto dell’affresco di Avellino”. *Incom illustrata*, 7 de novembre de 1965.

Pizziolo, M. (2009). “Quei tramonti così coraggiosi”. *Ettore De Conciliis. Opere 1975-2009*. Avellino: DeAngelis, p. 17.

Ricci, P. (1965). “L’affresco di Avellino”, *l’Unità*, 30 de octubre de 1965.

Russo, G. (1965). “Ci sono o no Togliatti, La Pira, Fidel Castro nell’affresco religioso? Tutti a testa in su nella chiesa di Avellino”, *Corriere della sera*, 28 de octubre de 1965.

Sgarbi, V. (texto crítico) (2015). *Ettore De Conciliis, Il murale della pace*. Milán: Skira.

Sgarbi, V. (2016). “La realtà di De Conciliis più guttusiana di Guttuso”. *Il giornale.it*, 21 de febrero de 2016.

<https://www.ilgiornale.it/news/cultura/realt-de-conciliis-pi-guttusiana-guttuso-1227647.html>

“Un affresco per la pace”. *Il progresso irpino*, 1º de novembre de 1965.

Visca, B. *Vie Nuove*, 1965.

3.2.3 *Effetto del capitalismo e fronte della pace (1967-1968): murales en una escuela*

Ficha de la obra

Autor/es

Ettore De Conciliis y Rocco Falciano. Para el soporte técnico y la fotografía se incorpora Giuseppe Loforese.

Título

Efectos del capitalismo y frente de la paz

Fecha

1967-1968. Las obras se inauguraron en marzo de 1969 con un debate público tras dos meses de planificación y cinco meses de ejecución *in situ*, entre marzo y agosto de 1968.

Lugar actual

Istituto de Educación Secundaria (IES) de Cadelbosco di Sopra, Reggio Emilia

Ubicación original

El mural está realizado en el interior del atrio del nuevo IES de Cadelbosco di Sopra en Reggio Emilia, construido en aquellos años por la Administración Municipal y financiada por el Estado.

Técnica y dimensiones

El mural a base de témpera y piroxilina se extiende sobre dos paredes en ángulo, y está compuesto por materiales y estructuras de hierro, laminas metálicas y plexiglás. El soporte es de yeso con polvo de mármol en la pared. La superficie cubierta es de 50 metros cuadrados.

Encargo

El Ayuntamiento Municipal de Cadelbosco di Sopra encarga la decoración del atrio de la escuela creyendo en el valor cívico y didáctico de la pintura mural. De hecho, decide destinar una parte de los gastos de construcción de la escuela a la realización de la pintura. La elección de los artistas está relacionada con un encuentro que había tenido lugar dos años antes con motivo de la inauguración del Monumento a la Resistencia en Cadelbosco, por parte de Marino Mazzacurati con la ayuda de su hijo Pietro, Ettore De Conciliis y Rocco Falciano, durante el cual se presentaron de manera informal las pinturas de Avellino.

Tema

El tema de toda la obra es el de la resistencia contra la violencia, la injusticia, la guerra, pero también contra los efectos del capitalismo, los falsos mitos, la burocracia, el militarismo a los que la humanidad entera se opone mediante acciones encaminadas a la búsqueda de la libertad, la paz y la redención social.

Muro I, a la izquierda de la entrada

Siguiendo el orden de visionado de la composición de izquierda a derecha, la primera escena del mural representa un episodio sangriento: un pelotón de fusilamiento formado por soldados

con rostros idénticos e inexpresivos está disparando a dos hombres con los ojos vendados y atados a un poste de pies y manos. Entre ellos se levanta una cortina de humo que cubre el paisaje. El cielo está cubierto por un enorme ojo amenazante dentro del cual se repiten, como si se reflejaran en el infinito, filas de soldados, rígidos y alineados en formación. Otras víctimas inocentes ocupan la parte inmediatamente posterior de la composición: arriba, un joven héroe vietnamita es conducido a la tortura, abajo, algunos cadáveres yacen en un prado entre los escombros.

Otra densa cortina de humo, a modo de telón de fondo, separa la primera escena de la segunda. Al disiparse, surgen las ruinas de una iglesia y una caríatide de aspecto moderno, que introducen el tema de la segunda parte del muro. Aquí, es la sociedad de consumo y la opulencia burguesa representada a través de símbolos y personajes que funcionan como metáforas del triunfo del capitalismo. La composición se amplía y se abre sobre el fondo de una plaza *metafísica*, ocupada por sobrios volúmenes arquitectónicos geométricos, que recuerdan las “Plazas italianas” de De Chirico o los edificios del barrio Eur en Roma.¹⁰⁵⁵

En primer plano, un inestable andamio sostiene a un hombre coronado, lleno de medallas, que tiene una antorcha en una mano a imitación de la Estatua de la Libertad de Nueva York. El hombre-ídolo está encarnado por una figura bajita y barrigona, desprovista de virtudes particulares, que se alza sobre un escenario inestable formado por unos cuantos tabloncillos y tubos, metáfora de la fugacidad de la gloria, la vacuidad del poder, la inestabilidad de la riqueza y los falsos mitos del consumo. Alrededor, una multitud de personajes simbólicos del mundo burgués: un soldado con uniforme de gala y sombrero de plumas, una anciana con un velo rígido y metálico que encarna la “patria”, héroes de ciencia ficción o de cómic erótico, un burócrata frenético que sale de una maraña de basura y sella diligentemente documentos inexistentes. En el centro, un carnicero está sentado entre restos de televisores, radios y otros objetos típicos del *boom* económico, mirándose al espejo mientras sostiene un cuchillo ensangrentado.

Muro II, frente a la entrada

El segundo muro, perpendicular al primero, está dedicado al tema de la lucha: una gran manifestación con banderas y pancartas de alabanza a la paz en varios idiomas. Un mar de rostros, cuerpos y manos extendidas en señal de saludo y protesta, ocupan toda la composición.

Algunos rostros son reconocibles, artistas, políticos, mártires, filósofos, predicadores, científicos, así como gente corriente, que se convierten en el símbolo de las luchas de estos años: El Papa Pablo VI bendice a la multitud, junto a Palmiro Togliatti¹⁰⁵⁶, líder histórico del PCI; Alcide Cervi y sus siete hijos, que murieron por la Resistencia, aparecen junto a una mujer vietnamita que sostiene un cartel con el nombre de la provincia de Hoa Binh y Dolores Ibarruri, activista y antifascista española, secretaria general y posteriormente presidenta del PCE. También reconocemos a los pintores David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Antonio Ligabue

¹⁰⁵⁵ Concretamente, el edificio pintado recuerda al “Palacio de la Civilización Italiana” (1938-1940, luego completado en la posguerra), un edificio monumental situado en el distrito EUR de Roma construido tras la Exposición Universal de 1942 (EUR, abreviatura de “Esposizione Universale di Roma”). El edificio es conocido como el “Coliseo Cuadrado” por su forma paralelepípeda animada por una secuencia regular de ventanas arqueadas. Declarado por el MIBAC como edificio de interés cultural, por tanto, destinado a exposiciones y otros usos museísticos, y desde julio de 2013 hasta finales de 2028 está alquilado a la empresa de alta costura Fendi.

¹⁰⁵⁶ Palmiro Togliatti (1893-1964) secretario del Partido Comunista de Italia desde 1926 hasta su muerte (con una interrupción de 1934 a 1938), al que representó en la Internacional Comunista.

y Carlo Levi; a los poetas Salvatore Quasimodo y Alfonso Gatto; a Don Pasquino Borghi, misionero y partisano italiano, medalla de oro al valor militar; a Ferruccio Parri, político, antifascista y partisano italiano; a Danilo Dolci, Mao Tse Tung, el Che Guevara, Bob Dylan y muchos otros nuevos mitos.

Estilo

La composición es monumental y muy articulada. Algunos detalles son extremadamente realistas y crudos, pero en general se utiliza un lenguaje alusivo, metafórico y a veces alucinante. La narración se desarrolla a lo largo de la primera pared como una sucesión de escenas teatrales en las que pasamos del drama, a la sátira, a la ironía amarga; mientras que, en la segunda pared, todo sucede en el *aquí y ahora*: la multitud que se manifiesta y llena toda la composición y de la que emana una energía positiva y abrumadora.

En la pieza inicial, el gran ojo que domina la composición da un carácter vagamente surrealista y metafísico a la representación. Mientras que, en la parte inferior, el tono dramático se acentúa por el agudo claroscuro que define los cuerpos rígidos y metálicos de los torturadores y las víctimas, que recuerda a los experimentos cubistas de Picasso, a los grafismos de Guttuso, pero sobre todo a las figuras alargadas, definidas por largos trazos oscuros, y al poderoso claroscuro de Giuseppe Zigaina. Mirando más atrás en el tiempo, es posible hacer referencia a los drapeados duros y afilados típicos de la Escuela Ferraresa del siglo XV (fig. 18) o de Andrea Mantegna (fig. 19), representados aquí mediante una cierta simplificación gráfica que llega a ser casi caricaturesca. Los cuerpos retorcidos de los dos jóvenes fusilados nos remiten a algunas crucifixiones de los siglos XV y XVI de impronta expresionista¹⁰⁵⁷; del mismo modo que los muertos tendidos en el suelo nos traen a la memoria escenas dramáticas de la historia del arte, desde *La balsa de la Medusa* de Gericault (1818-1819), hasta los fusilamientos de Goya, Sassu y Guttuso, que ya hemos mencionado como referencia en el mural de Avellino.

La imagen del joven vietnamita llevado a la tortura, en cambio, está tomada de la prensa y los artistas la reproducen casi literalmente, sólo acentuando algunos rasgos particulares (las manos de los torturadores) o eliminando otros. Por lo tanto, se utiliza una imagen conocida que sea fácil de interpretar y que pueda involucrar al espectador. A propósito de esta “toma” de los medios de comunicación de masas, Paolo Ricci, escribe: «De Conciliis y Falciano, siguiendo el ejemplo de los expresionistas (Grosz y Heartfield) y el de Rauschenberg y los artistas pop americanos más comprometidos, han utilizado la imagen fotográfica como material para ser utilizado como instrumento expresivo, de la misma manera que cualquier otro medio de expresión». ¹⁰⁵⁸ Podemos añadir que, en estos años, incluso Guttuso había comenzado a utilizar la práctica de reproducir con un pincel o insertar imágenes de la prensa como en un auténtico *collage* (*Giornale murale*, 1968); al igual que Giangiacomo Spadari recuperó la técnica *pop* de reproducir fotografías o imágenes icónicas de las noticias o de la historia ampliadas, para potenciar su impacto emocional.

¹⁰⁵⁷ Entre otros: Antonello da Messina, 1475; Cranach Lucas el Viejo, 1500-03; Mathias Grünewald, 1512-1515; Jean Van Eyck, 1430-1450.

¹⁰⁵⁸ Ricci, P. (1969). *Murali per la Pace di Ettore De Conciliis e Rocco Falciano. Scuola media statale di Cadelbosco – Reggio Emilia*, (1969).

El propio Ricci, analizando el estilo del primer muro, sugiere una derivación de la obra de Mantegna «a la que se añaden implicaciones abstractas, constructivistas y metafísicas». ¹⁰⁵⁹ En efecto, especialmente en la sección de la derecha, mientras que el fondo arquitectónico recuerda la atmósfera suspendida de las ciudades dechirianas, la representación escultórica de los volúmenes de las figuras y la composición clásica recuerdan la decoración de la capilla Ovetari de Padua. En primer plano, los detalles despiadados de los rostros, casi transformados en máscaras teatrales, están flanqueados por algunos fragmentos tratados de forma rápida e imprecisa, casi *sprezzante* ¹⁰⁶⁰ que dan al observador un respiro y más aliento a la composición. Además, en algunos tramos, junto a las pinceladas largas y compactas, hay una eclosión de grafitos con marcas paralelas o entrelazadas que aumentan el carácter matérico de la superficie pictórica y la hacen más dinámica.

En el segundo mural, la disposición general de la composición cambia considerablemente. En efecto, si el primer muro es una especie de friso continuo separado por elementos arquitectónicos pintados, en el segundo la multitud combatiente ocupa todo el espacio del cuadro, e incluso lo construye a través de sus cuerpos, sus rostros y las banderas. A una intención expresiva diferente corresponde una forma diferente: «Hay que constatar que los dos momentos diferentes de emoción en los dos murales han dado lugar a dos ambientaciones diferentes, otro signo de la libertad libertad de expresión de estos dos artistas». ¹⁰⁶¹

Sin embargo, también aquí se alternan detalles realistas con pasajes más indefinidos. Dentro de la marea humana definida con unos pocos trazos, surgen algunos rostros que presentan detalles fisionómicos precisos y en algunos casos están agrandados en comparación con los demás. Son figuras clave de la historia contemporánea cuya presencia contribuye a actualizar el relato, trayéndolo al presente; y a darle una precisa orientación política, ideológica y cultural. Los artistas, sin embargo, no quieren crear mitos y héroes o maniqués escénicos portadores de ideologías estériles, sino que aspiran a una visión global en la que toda la humanidad, sin distinciones étnicas, de credo o de opinión, sea protagonista de la historia y de la lucha eterna y universal por sus derechos.

Sobre este mural escribe De Grada:

*Los efectos del gobierno del dios Capital, el infierno de esta “comedia”, está compuesto por fragmentos, a la manera de los antiguos mosaicos de los bizantinos a Cavallini o Torriti. La otra, sin embargo, que titularía *El frente de la paz*, está influenciada por el estilo del arte realista de los años 50, que recuerda a los cuadros inspirados por la ocupación de las tierras, donde el sentido del pueblo, particularmente el de las multitudes trabajadoras, repite los esplendores de la gran*

¹⁰⁵⁹ Ibidem.

¹⁰⁶⁰ El término “sprezzatura” es utilizado por Baldassarre Castiglione en su tratado *Il Cortegiano* (1528) para indicar una actitud de estudiada despreocupación por parte de alguien que se siente muy seguro. En pintura, el término indica el uso de pinceladas rápidas para crear formas deliberadamente imprecisas e indefinidas (Padoan, 2003).

¹⁰⁶¹ De Grada, R. (1969). *Murali per la Pace di Ettore De Conciliis e Rocco Falciano. Scuola media statale di Cadelbosco – Reggio Emilia*, (1969), s/p.

pintura mexicana, especialmente la de Orozco, que funde la tradición católica de su país con la revolucionaria.¹⁰⁶²

Las referencias de De Grada a Orozco son genéricas; de hecho, no encontramos ninguna correspondencia concreta entre el mural de Cadelbosco y las obras del maestro mexicano, al menos las conocidas hasta ahora por los italianos. Sin embargo, hay una referencia al tono expresionista y caricaturesco de muchas pinturas mexicanas, que el historiador del arte italiano considera un modelo esencial para quienes hacen arte mural en esta fase histórica. Por otra parte, conocemos la experiencia de De Concillis en el taller de Siqueiros, de la que suponemos que tomó el ejemplo de la ampliación de la superficie pintada mediante el uso de materiales extrapictóricos.

Las placas metálicas reflectantes, colocadas en el techo y en el suelo, reflejan las imágenes pintadas y dilatan el espacio de la pintura. Este resultado se ve reforzado por el color plateado utilizado para crear el gran ojo del principio de la composición, que, visto desde cierto ángulo, parece duplicarse por el efecto de la placa colocada en el techo. El mismo efecto se obtiene gracias a la placa metálica colocada en el suelo justo debajo de la pared pintada que parece prolongarse en el espacio del observador. Además, para aumentar la relación entre el espacio pintado y el espacio real, hay una secuencia de barras metálicas que se cruzan de forma irregular frente a la primera pared y que funcionan como una especie de alambre de espino o cortina geométrica invadendo el espacio del espectador y lo involucra más en la narración. Este tipo de intervención plástica recuerda las prácticas propuestas por Siqueiros, en particular en el mural realizado en Chile en 1942 y luego retomadas a gran escala en el Polyforum de 1971.

Estado actual

El mural se encuentra todavía en el atrio del edificio de la Escuela Secundaria Pública de Cadelbosco, hoy parte de un complejo de edificios que forman una escuela integral que incluye todos los grados de la enseñanza primaria y secundaria. Las condiciones de conservación son buenas y permiten un análisis en profundidad del mural.

Contactos, Archivos y fuentes directas o indirectas

Además de la consulta de la escasa bibliografía existente, la información recogida y el análisis realizado han sido posibles gracias a la visita a los murales, a la conversación con Ettore De Concilliis, con los herederos de Rocco Falciano, Marco Falciano e Marcella Colucci, y con la directora de la escuela, la profesora Lucia Gargiulo.

¹⁰⁶² Ibidem.

Aparato iconográfico

Fotografías de la autora (donde no se especifique)



Fig. 367 Vestíbulo del IES de Cadelbosco di Sopra en Reggio Emilia.



Fig. 368 Ettore De Conciliis y Rocco Falciano, *Efectos del capitalismo y frente de la paz*, 1967-1968, témpera y piroxilina sobre pared, materiales y estructuras de hierro, laminas metálicas y plexiglás, 50 m2, Reggio Emilia, Istituto de Educación Secundaria (IES) de Cadelbosco di Sopra. Muro I, a la izquierda de la entrada, detalle.



Fig. 369- 371 Ettore De Conciliis y Rocco Falciano, *Efectos del capitalismo y frente de la paz*, muro I, a la izquierda de la entrada, detalles.



Fig. 372, 373 Ettore De Conciliis y Rocco Falciano, *Efectos del capitalismo y frente de la paz*, muro I, a la izquierda de la entrada, detalle; *Palazzo della civiltà italiana*, 1938-1940 (terminado en la posguerra), Roma, EUR.



Fig. 374 Ettore De Conciliis y Rocco Falciano, *Efectos del capitalismo y frente de la paz*, muro I, a la izquierda de la entrada, detalle.



Fig. 375 Giorgio De Chirico Piazza d'Italia con monumento al Colonnello Missori, 1959, Óleo sobre lienzo, 50 x 70 cm., Roma, Colección privada.



Fig. 376 Ettore De Conciliis y Rocco Falciano, *Efectos del capitalismo y frente de la paz, muro I*, a la izquierda de la entrada, detalle.



Fig. 377,378 Ettore De Conciliis y Rocco Falciano, *Efectos del capitalismo y frente de la paz*, muro I, a la izquierda de la entrada, detalles.



Fig. 379 Ettore De Conciliis y Rocco Falciano, *Efectos del capitalismo y frente de la paz*, muro II, frente a la entrada.



Fig. 380, 381 Ettore De Conciliis y Rocco Falciano, *Efectos del capitalismo y frente de la paz*, muro II, frente a la entrada, detalles.



Fig. 382-384 Ettore De Conciliis y Rocco Falciano, *Efectos del capitalismo y frente de la paz*, muro II, frente a la entrada, detalles.



Fig. 385 Giuseppe Zigaina, *Assemblea di braccianti sul Cormôr, sciopero a rovescio del luglio 1950*, 1952, óleo sobre lienzo, 250 x 316 cm, Udine, Galleria d' Arte Moderna.



Fig. 386 Cosmè Tura, *San Girolamo penitente*, 1470 c., témpera sobre tabla, 100x57 cm, Londra, National Gallery.

Fig. 387 Andrea Mantegna, *San Sebastiano*, 1481 c., témpera sobre lienzo, 257 x 142 cm, Parigi, Museo del Louvre.



Fig. 388 Antonello da Messina, *Crocifissione*, 1475,  leo sobre tabla, 52,5 x 42,5 cm, Anversa, Koninklijk Museum.



Fig. 389 Eddie Adams, Saigon, 1969.

La foto, tomada en las calles de Saigón, forma parte de la secuencia que dio lugar al más famoso plano de la “Ejecución de Saigón” y muestra al general Nguyễn Ngọc Loan, aliado del ejército estadounidense, disparando en la cabeza a Nguyễn Văn Lém, un prisionero del Vietcong. La foto se publicó en la primera página del New York Times y la conmoción de la opinión pública contribuyó al inicio de las manifestaciones masivas contra la guerra de Vietnam. Fuente: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.218535.html>



Fig. 390,391 Andrea Mantegna, *Martirio di San Giacomo Maggiore* y *S.Giacomo Maggiore alla presenza dell'Imperatore*, Ciclo de frescos con historias de los santos Santiago y Cristóbal, 1448-1457, Padova, Cappella Ovetari, Iglesia de los Eremitani. El fresco ha sido destruido durante la Segunda Guerra Mundial, en 1944. Sólo quedan fotografías en b/n y reconstrucciones digitales. Fotos de Fratelli Alinari.



Fig. 392,393 Ettore De Conciliis y Rocco Falciano, *Efectos del capitalismo y frente de la paz*, muro I, a la izquierda de la entrada, detalles.





Fig. 394-398 Ettore De Conciliis y Rocco Falciano, *Efectos del capitalismo y frente de la paz*, muro I, a la izquierda de la entrada, detalles de las estructuras de hierro y de las laminas metálicas y de plexiglás.

Bibliografía específica

“Affreschi per la pace a Cadelbosco”. *Paese sera*, 10 de mayo de 1969 (?).

Carpitella, D. y De Micheli, M. (prólogo e introducción) (1976). *I murali del Centro di arte pubblica popolare*. Cosenza: Lerici.

Di Genova, G. *Vie Nuove*, 25 de mayo de 1969.

L'Unità, 1º de abril de 1969.

Il resto del Carlino, 1º de abril de 1969.

La Gazzetta di Reggio, 1º de abril de 1969

Micacchi, D. “Un «murale» per la pace”. *L'Unità*, 21 de junio de 1969, p.8.

Murali per la Pace di Ettore De Conciliis e Rocco Falciano. Scuola media statale di Cadelbosco – Reggio Emilia, (1969). Escritos de: Giuseppe Carretti, Cardinale Giacomo Lercaro, Carlo Levi, Raffaele De Grada, Corrado Corghi, Sergio Masini, Paolo Ricci, Ettore De Consiliis. Publicación editada por la Administración de Cadelbosco di Sopra con motivo de la inauguración de los Murales de la Escuela Secundaria Estatal, 10 de mayo de 1969.

Falciano, R. (2007). *Il treno d'argento : memoriale 1950-1990 : l'Italia dei pittori e dei poeti*. Roma: Avagliano, pp. 109-116.

“Il Cardinale Lercaro a Cadelbosco Sopra, ospite dell'amministrazione comunale”. *L'Unità*, 1º de abril de 1969.

“Un messaggio di pace affrescato sui muri”. *L'Unità- Reggio Emilia*, 2 de abril de 1969, p.6.

“Un murale sul “dialogo” con Papa e Guevara”. *Paese sera*, 10 de mayo de 1969.

3.2.4 Los murales antimafia en el Centro “Borgo di Dio” de Danilo Dolci en Sicilia, 1968-1969

Ficha de la obra

Autor/es

Ettore De Conciliis, Rocco Falciano, Nancy Mc Adam y Enrico Muscetra

Título

El sistema clientelista mafioso y la no violencia

Fecha

1968-1969. El mural se inauguró el 27 de julio de 1969 con una celebración popular a la que asistieron numerosos ciudadanos de los municipios vecinos, junto con Carlo Levi y el poeta siciliano Ignazio Buttitta.

Lugar actual

Paredes internas y externas del Auditorio del Centro de Estudios “Borgo di Dio” de Trappeto en la provincia de Palermo que actualmente se encuentra en un grave estado de deterioro y necesita obras urgentes de restauración y consolidación

Ubicación original

Paredes internas y externas del Auditorio del Centro de Estudios “Borgo di Dio” de Trappeto en la provincia de Palermo (IT). El Centro, fundado en 1952 y dirigido por Danilo Dolci, es un lugar de encuentro e intercambio, pero sobre todo de toma de conciencia y de resistencia, que a través de seminarios, reuniones y movilizaciones, participa en la redención cultural y social de la población local. El contexto en el que nace este centro cultural es el de un pequeño pueblo de pescadores y agricultores sacudido por la pobreza y la violencia de la mafia en connivencia con la política y los poderes fácticos. En particular, la gran sala del Auditorio (podía acoger hasta 300 personas) es el corazón del Centro: dedicada a asambleas, reuniones y conciertos en los que participan tanto invitados externos como pescadores y agricultores directamente relacionados con las actividades promovidas por Dolci, es un lugar de entretenimiento, pero también de confrontación y crecimiento social y político.

Técnica y dimensiones

Se trata de un mural de 200 metros cuadrados (130 en el interior y 70 en el exterior), en colores acrílicos y cuarzo. Superficie de 130 mq, interior del auditorio y 70 mq exterior.

Colores en el interior: acrílicos y cuarzo

Colores exteriores: acrílicos reforzados y cuarzo

Soporte: enlucido con polvo de mármol e hidrófugo en paredes interiores y exteriores.

Encargo

La idea surge tras un encuentro entre De Conciliis y Danilo Dolci que, creyendo firmemente en la comunicación por medio de imágenes, insta al artista a actuar para apoyar la labor del Centro de Trappeto, utilizando el arte como forma de denuncia y construcción de la esperanza. Aunque la idea inicial procede de Dolci, la gestión del proceso es colectiva, de hecho, tanto la planificación como el diseño y la ejecución se llevan a cabo mediante una participación real

desde la base. Los temas se comparten y se discuten, los bocetos, una vez realizados, se someten a discusión popular, la ejecución, dirigida por De Conciliis, es colectiva.

Tema

El tema general del programa de pinturas es la opresión mafiosa, el vínculo de la mafia con la política y las instituciones, incluida la Iglesia, y la necesidad de oponerse al chantaje mafioso mediante una nueva relación entre los hombres basada en la responsabilidad colectiva, la solidaridad y la superación de la lógica capitalista de explotación. La narración pictórica, que se desarrolla a lo largo de las paredes internas y externas del auditorio, se organiza en varias escenas.

Pared exterior

En el muro exterior está representada la presa del río Jato cuya construcción comenzó en 1963 en la zona de Partinico¹⁰⁶³ tras decenas de denuncias y movilizaciones de Danilo Dolci y sus colaboradores. Desde entonces esta construcción –que ha permitido a la población local tener acceso al agua y liberarla del chantaje mafioso– y se ha convertido en uno de los símbolos de la lucha para mejorar las condiciones de vida de la población siciliana y del compromiso contra la influencia mafiosa en la zona. La elección de representar la presa en la fachada del auditorio, en la entrada del Centro de Dolci, junto a una gran rosa que destaca en el cielo como metáfora de la redención y la responsabilidad colectiva, hace que el mural sea casi un manifiesto, una loa a los logros alcanzados.

Paredes de la sala interior

El mural más grande se extiende a lo largo de tres paredes internas de la sala y se divide en diferentes escenas.

Muro I, en la pared de la entrada, lado izquierdo

La primera escena representa el sistema clientelista mafioso: entre la multitudinada y sin rostro destacan figuras de políticos y eclesiásticos corruptos, símbolos del poder, gestos de sumisión, chantaje y amenaza (fig.....). En el centro de la composición, la figura de un pequeño hombre de cuyo tronco emerge un inmenso rostro –una especie de tótem-títere, resaltado por el relieve de un pilar– encarna el poder y la opresión (fig....).

Muro II, a la izquierda de la entrada, lado corto

El segundo recuadro, justo detrás del área del escenario, muestra la represión policial de una manifestación de trabajadores –con referencia a la “huelga al revés” de 1956¹⁰⁶⁴– que se presenta como un enfrentamiento desigual en el que los verdugos, con aspecto de autómatas, reprimen a los ciudadanos que luchan (fig.....).

Muro III, frente a la entrada, lado largo

La tercera pared presenta cuatro escenas divididas por los pilares (fig. ..): la primera reproduce el colapso del sistema capitalista con la caída del tótem-títere rodeado de bienes de consumo

¹⁰⁶³ Trappeto y Partinico son pueblos agrícolas y pesqueros en la provincia de Palermo, en Sicilia.

¹⁰⁶⁴ El 2 de febrero de 1956 Danilo Dolci encabeza un grupo de obreros, ganaderos, pescadores y sobre todo de trabajadores de la construcción que deciden protestar de manera alternativa y productiva contra el desempleo haciendo una “huelga al revés”, es decir, trabajando para arreglar una carretera en mal estado. La huelga es interrumpida por la intervención de la policía y Dolci es arrestado y posteriormente liberado. La historia aparece en el libro de Dolci *Processo all'articolo 4*, publicado en 1956.

(fig.); le sigue una pintura abstracta compuesta por un conjunto de líneas y elementos geométricos que sugieren una idea de energía positiva y simbolizan una revolución-evolución cósmica; de aquí, en la tercera escena, surge una rosa que representa a una comunidad de hombres, mujeres y niños que trabajan por un mundo mejor (fig....). El mural termina con la escalofriante imagen de un niño en el interior de una lata de conserva como un trozo de carne para ser consumido, símbolo de la alienación y explotación del ser humano (fig. ...).

Estilo

Las escenas del gran mural expresan de forma concisa los conceptos clave que De Conciliis, Falciano, sus colaboradores y las personas que frecuentan el Centro han decidido representar en las paredes del Auditorio. Aunque no se puede hablar de una verdadera narración secuencial, cada uno de los paneles simboliza una condición particular y marca una fase dentro del camino hacia la liberación del chantaje mafioso. En general, De Conciliis y Falciano optan por la figuración. Los autores, lejos del realismo didáctico, utilizan elementos figurativos montados juntos, sin la necesaria coherencia espacial o dimensional, para narrar o sugerir momentos concretos. El escalonamiento dimensional, que encontramos en casi todos los paneles, funciona como énfasis conceptual, de hecho tanto la ampliación de ciertos detalles como la proyección determinada por los pilares (véase el tótem de la primera escena) acentúan las ideas clave del mural y permiten al observador implicarse más. No faltan acentos y deformaciones caricaturescas, así como solapamientos y desenfoces. Los colores son brillantes, las líneas de contorno de las figuras son nítidas y la luz fuertemente contrastada aumenta el tono dramático de las escenas. Algunos elementos son extremadamente realistas en sus detalles, otros son simplificados y geométricos. La abstracción no es ajena al mural, de hecho, tanto en la segunda escena de la pared de la derecha, totalmente abstracta-geométrica, como en partes de las otras escenas, los autores abandonan la figuración y se apoyan en el color y la geometría para sugerir paisajes, cuerpos o fondos.

Estado actual

Los murales del Centro “Borgo di Dio”, realizados con pintura seca, se encuentran en mal estado debido a la negligencia, el abandono y el vandalismo en la sala del Auditorio. A pesar de que estos murales se encuentran en su mayoría en un lugar cerrado, y por tanto protegidos de la intemperie, no se han conservado adecuadamente. Actualmente, el artista estaría dispuesto a intervenir para recuperar la obra, pero antes es necesaria una intervención estructural de la sala.

Los herederos de Danilo Dolci con el Centro per lo sviluppo creativo Danilo Dolci, presidido por su hijo Amico Dolci, Libera Palermo, el Centro studi iniziative europee (Cesie) y el municipio de Trappeto (Pa) –gracias al proyecto “Borgo di Dio” financiado por la Fondazione con il Sud– han hecho un gran esfuerzo para recuperar el Centro de Dolci, donde se han reanudado en parte las actividades para los jóvenes, pero se necesitan fondos externos, difíciles de recuperar, para las intervenciones en el Auditorio.

Contactos, archivos y fuentes directas o indirectas

Conversaciones con Ettore De Conciliis, en su estudio de Fiano Romano; con Marco Falciano y Marcella Colucci, esposa de Rocco, en la casa familiar donde se conserva el Archivo Falciano; con Amico y Cielo Dolci, hijos de Danilo y comprometidos con la continuidad de su

mensaje y actividad. Consulta de literatura crítica; visita a los murales del Centro “Borgo di Dio” en Trappeto (PA).

Aparato iconográfico

Fotografías de la autora.



Fig. 399 E. De Conciliis, R. Falciano y colaboradores, *La presa del río Jato*, 1968-69, Auditorium, muro externo, Centro de Estudios “Borgo di Dio”, Trappeto (PA).



Fig. 400 E. De Conciliis, R. Falciano y colaboradores, *El sistema clientelista mafioso y la no violencia*, Auditorium, interno, Centro de Estudios “Borgo di Dio”, Trappeto (PA).



Fig. 401, 402 E. De Conciliis, R. Falciano y colaboradores, *El sistema clientelista mafioso* (detalle), Auditorium, interior, Centro de Estudios “Borgo di Dio”, Trappeto (PA).



Fig. 403 E. De Conciliis, R. Falciano y colaboradores, *Huelga a revés*, Auditorium, interior, Centro de Estudios “Borgo di Dio”, Trappeto (PA).



Fig.404 E. De Conciliis, R. Falciano y colaboradores, Auditorium, pared derecha, interior, Centro de Estudios “Borgo di Dio”, Trappeto (PA).



Fig. 405, 406 E. De Conciliis, R. Falciano y colaboradores, *La caída del capitalismo y Revolución-evolución cósmica*, Auditorium, pared derecha, interior, Centro de Estudios “Borgo di Dio”, Trappeto (PA).



Fig. 407 E. De Conciliis, R. Falciano y colaboradores *La comunidad*, Auditorium, pared derecha, interior, Centro de Estudios “Borgo di Dio”, Trappeto (PA).

Fig. 408 E. De Conciliis, R. Falciano y colaboradores, *La explotación del hombre*, Auditorium, pared derecha, interior, Centro de Estudios “Borgo di Dio”, Trappeto (PA).

Bibliografía específica

Atti del convegno internazionale di studi città territorio. Partinico (PA):Centro studi e iniziative, abril de 1969.

Carbone M. (1972). *Utopia del nuovo mondo*. Documental. Roma: Istituto Luce, Roma,

Carpitella, D. y De Micheli, M. (prólogo e introducción) (1976). *I murali del Centro di arte pubblica popolare*. Cosenza: Lerici.

F.scl. “Il volto della Sicilia nel murale di Trappeto”. *l’Unità*, 20 de agosto de 1969, p. 8.

Falciano, R. (2007). *Il treno d’argento: memoriale 1950-1990 : l’Italia dei pittori e dei poeti*. Roma: Avagliano, pp. 109-116.

Grasso, F. *L’Ora*, julio de 1969.

Pantaleone, M. *Centro arte pubblica popolare*. Bollettino n. 1, ed. Capp.

Treccani, E. *Diario*, julio de 1969.

Zevi, B. *L’Espresso*, 4 de mayo de 1969.

Zevi, B. (1972). *Cronache dell’architettura*. Edizioni Laterza, vol. VII.

3.2.5 *Occupazione della terra e lotta per il sottosviluppo, Fiano Romano, 1970-72.*

Ficha de la obra

Autor/es

El proyecto de la obra es elaborado por Ettore De Conciliis y Rocco Falciano, pero en la ejecución colaboran otros artistas y participan de forma extraordinaria Carlo Levi, que pinta los retratos de varios obreros y campesinos, y Ernesto Treccani, que pinta una gran superficie sobre el tema de la ocupación de la tierra ya tratado en su obra en memoria de el masacre de Melissa en Calabria. También colaboran Nancy Mc Adams, Giuseppe Loforese, Gemma Fiorentini y los jóvenes pintores Pio Valeriani y Sergio Coppotelli, en su primer intento. Además, es fundamental la contribución de los trabajadores voluntarios que, quitando horas a su descanso, se ocupan de la construcción del soporte de hormigón armado, bajo la coordinación de Falciano. No sólo se comparte el momento ejecutivo con la población, sino también el momento de diseño, por lo que –como en otros proyectos de De Conciliis y Falciano o nacidos en el seno del Centro de Arte Público Popular de Fiano– se puede hablar de una obra colectiva.

Título

Occupazione delle terre e lotta per il sottosviluppo (Ocupación de tierras y lucha por el desarrollo)

Fechas

Según los datos de que disponemos, la preparación del muro con armaduras y paneles de cemento tiene lugar entre mayo y agosto de 1970, mientras que el comienzo de la ejecución del mural es en junio de 1971. Los trabajos continúan durante casi dos años y se terminan en 1972.

Lugar actual

Via Luigi Giustiniani, Fiano Romano.

Ubicación original

El mural se realiza en la plaza central de Fiano Romano con la intención explícita de que tenga la máxima visibilidad.

Técnica y dimensiones

La superficie total es de 50 metros cuadrados, y se utilizan colores acrílicos reforzados con cuarzo sobre un soporte de paneles modulares en relieve de hormigón armado encajonado. Otros materiales utilizados son, para los colores, el Gelcoat, y para el soporte, paneles en relieve de fibra de vidrio y poliéster. El uso de algunas partes sobresalientes, que se acercan a la idea de “esculto-pintura”, y la experimentación con nuevos materiales para pintar recuerdan la obra de Siqueiros, con quien De Conciliis se encuentra en este periodo. El uso de materiales experimentales y la baja calidad del cemento utilizado para el soporte hacen que el mural sea muy frágil y se encuentre en mal estado.

Encargado

La iniciativa de proponer la creación de un mural para colocarlo en la plaza de Fiano parte de algunos ciudadanos que lo discuten con Giuliano Ferilli –secretario del PCI local– y el alcalde

Stefano Paladini. El proyecto, elaborado por De Conciliis junto con Falciano, es presentado y debatido en una reunión del consejo municipal de Fiano, que lo aprueba. A partir de ese momento, se inician las obras del proyecto, que se financian únicamente con los gastos de bolsillo.

Tema

La obra se crea con la intención de dar testimonio de la historia de la lucha en la zona de Fiano por la justa distribución de la tierra, apoyada por el PCI, que había contribuido al desarrollo de la política agraria en la Italia de posguerra. Al mismo tiempo se quiere conectar la dimensión local con una dimensión internacional, vinculando, a través de las imágenes de una obra descriptiva-narrativa, las protestas locales por los derechos civiles y humanos con una acción más amplia que el PCI y la izquierda internacional estaban llevando a cabo por la solidaridad y la paz.

El mural se divide en tres momentos y narra tres dimensiones diferentes de la civilización contemporánea. A la izquierda, una especie de hongo atómico adquiere la apariencia de un rostro monstruoso y amenazante que se eleva sobre una ciudad caótica y descompuesta. A la derecha, una gigantesca bandera roja en relieve contiene los rostros de revolucionarios, intelectuales, artistas, héroes populares –entre ellos Yasser Arafat, Enrico Berlinguer, Angela Davis, Martin Luther King, Nelson Mandela, Pablo Picasso, Diego Rivera, Bertrand Russell, Leonardo Sciascia, Siqueiros, Iosif Stalin– rodeados de un bosque de carteles con inscripciones relacionadas con las luchas obreras y campesinas. Arriba, también en relieve, hay una imagen de una manifestación campesina que muestra a algunos hombres a pie y a caballo marchando con banderas rojas.

Un pequeño relieve en la parte inferior destaca un puño cerrado, símbolo de toda la representación, que representa el saludo utilizado por los militantes del área comunista y socialista, expresión de unión, solidaridad, lucha y fuerza.

Estilo

La intención comunicativa que impulsa a los artistas conduce a una representación sencilla y directa que permite reconocer claramente las figuras y situaciones representadas. Sin embargo, hay algunos rasgos interesantes desde el punto de vista estilístico: la parte derecha recuerda a algunas obras de la *Nueva Objetividad* alemana, así como al expresionismo de Ernst Ludwig Kirchner (cf. *La torre roja de Halle*, 1915; *Nollendorfplatz*, 1912), y ciertamente en algunos puntos las obras de los muralistas mexicanos, en particular nos referimos a *Los muertos* (1931) de José Clemente Orozco y a *Explosión en la ciudad* (1935) de Siqueiros, ambas publicadas en Italia en la serie *I maestri del colore* en 1966.¹⁰⁶⁵ La parte izquierda muestra un gran número de rostros, muchos de ellos identificables, retratados con extremo realismo. Los rostros agolpados entre las banderas y los carteles de protesta recuerdan al cuadro de Guttuso *I funerali di Togliatti*, sin embargo realizado más tarde, en 1972, y ciertamente al *Murale della Pace* de De Conciliis y Falciano de 1965, así como al cuadro de Treccani *Un popolo di volti*, de fecha incierta (posterior a 1969 - anterior a 1975). La pieza central de la parte superior con las protestas de los campesinos, hoy apenas legible, es probablemente atribuible a Treccani. De hecho, recuerda su cuadro *La terra di Melissa* de 1954 (óleo sobre lienzo de 90x150 cm) y el más grande *La strage di Melissa* de 1955 (título y fecha a verificar).

Estado actual

El mural sigue presente en una pared cerca de la plaza central de Fiano, aunque actualmente en una posición algo descentrada. Se ha construido un toldo para proteger el material, bastante frágil, de las inclemencias del tiempo, pero el efecto es crear una sombra en determinados momentos del día que dificulta la visión global del mural.

Contactos, archivos y fuentes directas e indirectas

Conversaciones con Ettore De Conciliis, en su estudio de Fiano Romano; con Marco Falciano y Marcella Colucci, esposa de Rocco, en la casa familiar donde se conserva el Archivo Falciano; literatura crítica; visita a los murales de Fiano.

Aparato iconográfico

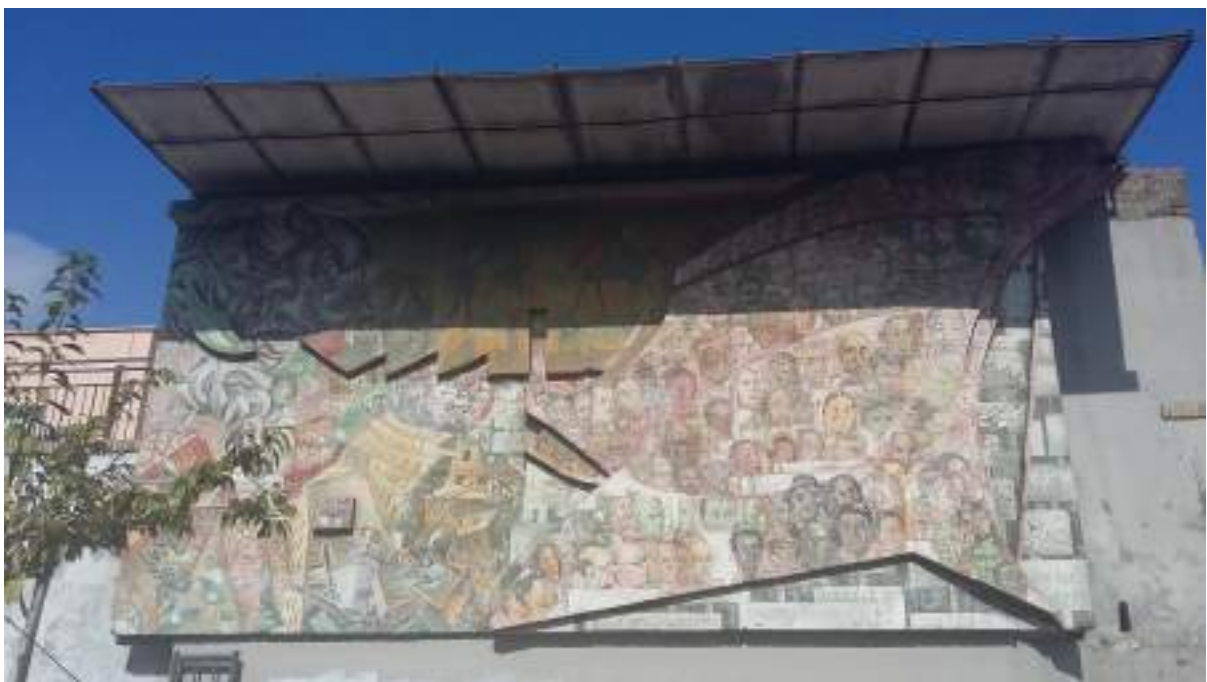




Fig. 409, 410, 411, 412 .E De Conciliis, R. Falciano y colaboradores, *Occupazione delle terre e lotta per il sottosviluppo*, 1970-1972, Fiano Romano. Entero y detalles. Fotografías de la autora.



Fig. 413 La cantante Joan Baez frente al murale di Fiano con Ettore De Conciliis nel 1971. Fuente: Falciano, 2007.



Fig. 414 Desde la izquierda, Ettore De Conciliis, Carlo Levi, Rocco Falciano, Stefano Paladini, Giuseppe Loforese davanti al murale di Fiano, 1971. Fuente: Falciano, 2007.



Fig. 415, 416 David Alfaro Siqueiros, *Explosión en la ciudad*, 1935, Piroxilina sobre madera, 95.5 x 80.5 cm, Colección Museo de Arte Carrillo Gil / INBAL / Secretaría de Cultura; José Clemente Orozco, *Los muertos*, 1931, óleo sobre lienzo, 136 x 115.8 cm., Colección Museo de Arte Carrillo Gil / INBAL / Secretaría de Cultura.

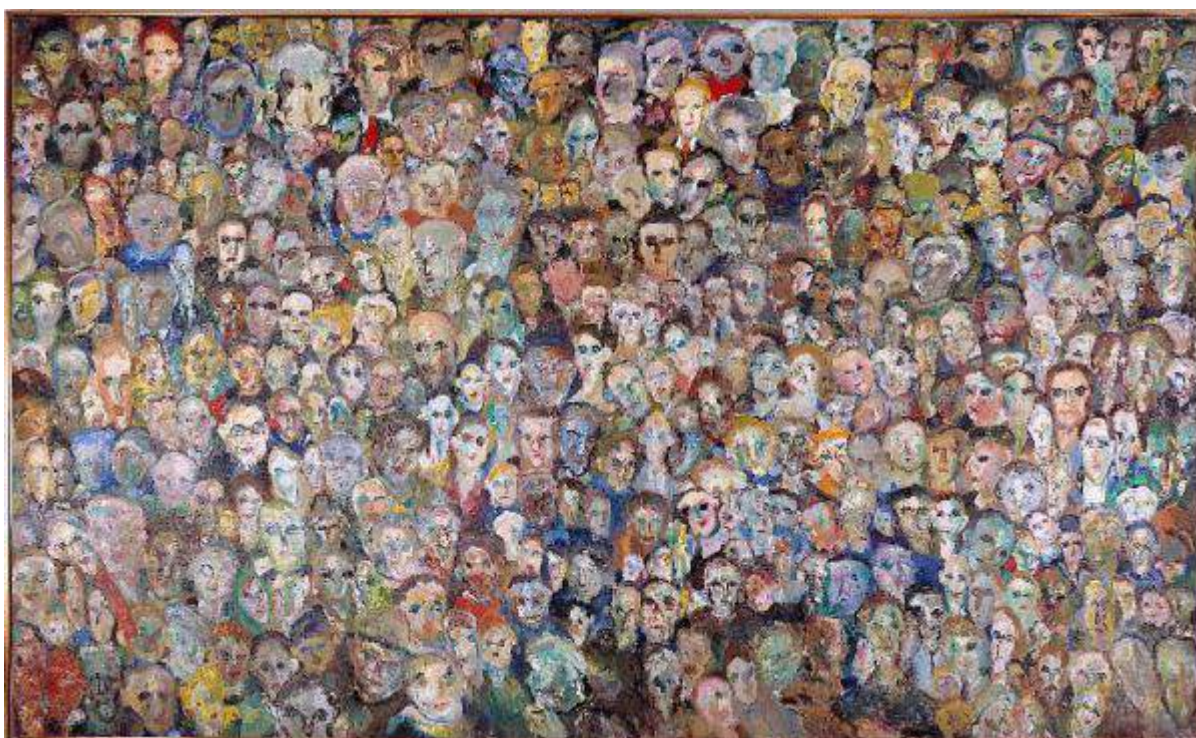


Fig. 417 Ernesto Treccani, *Un popolo di volti*, post 1969 - ante 1975, óleo sobre lienzo 394 x 238 cm, Milán.
Fuente: <https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/MCS10-00019/>



Fig. 418 E. Treccani, *La strage di Melissa*, 1955 (?). <http://www.cn24tv.it/page/2870/salviamo-il-quadro-di-ernesto-treccani-il-comune-di-crotone-appende-in-soffitto-l-epico-affresco-delle-lotte-per-la-terra-appello-a-sgarbi-a-70-anni-dall-eccidio-di-melissa.html>



Fig. 419 E. Treccani, *La terra di Melissa*, 1954, óleo sobre lienzo, 90x150 cm, Comune de Crotona. Fuente: <http://www.comune.crotona.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/2257>

Bibliografía

Carpitella, D. y De Micheli, M. (prólogo e introducción) (1976). *I murali del Centro di arte pubblica popolare*. Cosenza: Lerici.

De Conciliis, E. *Il calendario del popolo*, julio de 1971.

De Simone, C. “Caccia alle streghe a Fiano”. *L’Unità*, 7 de julio de 1972.

Falciano, M. (2001). *Fiano Romano. Un centro della valle del Tevere tra storia, cultura e immagini*. Avellino: De Angelis Editore.

Falciano, R. (2007). *Il treno d'argento: memoriale 1950-1990: l'Italia dei pittori e dei poeti*. Roma: Avagliano, pp. 135-138.

Micacchi, D. “Fiano e il suo murale”. *L’Unità*, 13 de agosto de 1971.

“Quadro di Storia su un muro a Fiano Romano”, *Paese sera*, 18 de julio de 1971.

Savioli, A. “Joan Baez fra i comunisti. L’ncontro a Fiano Romano con la cantante americana”. *L’Unità*, 8 de septiembre de 1971.

“Un’arte pubblica sentita dal popolo. L’esperienza del collettivo di Fiano”. *Il potere locale*, 10 de enero de 1992.

3.2.6 Aligi Sassu, *Il mito di Prometeo*, 1969/1998

Ficha de la obra

Autor/es

Aligi Sassu

Título

Il mito di Prometeo (El mito de Prometeo)

Fecha

Realizado en el 1969, ha sido transformado mosaico en el 1998.

Lugar actual

Fachada de la escuela secundaria “Grazia Deledda” en Ozieri (Sassari). Edificio público, exterior.

Ubicación original

Fachada de la escuela secundaria “Grazia Deledda” en Ozieri (Sassari). Edificio público, exterior.

Técnica y dimensiones

Pintura de silicona, 110 metros cuadrados. Ahora transformado en mosaico.

Encargo

Ayuntamiento de Ozieri

Tema

El mural tiene como protagonista la figura de Prometeo que expresa aquí el impulso vital del pueblo sardo y el valor del conocimiento. También están representados los mitos y leyendas de la cultura sarda, así como elementos de la historia y las tradiciones de Ozieri: a la izquierda el rey nurágico y la madre mediterránea, acompañados por los símbolos de la artesanía y las culturas primordiales, representados por los ídolos nurágicos y la cerámica de la cultura Ozieri; en el centro, los mitológicos caballos verdes; a la derecha la figura maniatada que simboliza la represión a la que estaba sometido el orgullo de la gente de la isla; encima, las figuras más representativas de la historia de Ozieri como Leonardo Tola, Francesco Ignazio Mannu, Gavino Cocco, Matteo Maria Madao y Salvatore Saba.

Estilo

La obra retoma un tema muy querido por el pintor, los mitos del Mediterráneo, a los que asocia, como a menudo en su producción, extractos de la realidad. La atmósfera mítica e irreal se confirma gracias a las diferencias en las dimensiones y a la yuxtaposición de figuras pertenecientes a diferentes contextos y períodos. Aunque la transposición en mosaico no permite un análisis estilístico preciso de la obra original, de la que sólo encontramos unas pocas imágenes, la tendencia paratáctica, el equilibrio de la composición gracias a una estudiada distribución de los pesos visuales y la presencia de grandes superficies caracterizadas por un

color uniforme, es evidente. Además, las figuras plásticas y tridimensionales destacan sobre un fondo indefinido y contribuyen a construir el espacio. Estos elementos estilísticos, así como ciertas elecciones iconográficas, pueden compararse con el lenguaje de ciertas obras monumentales de los muralistas mexicanos.

La posición de la figura de Prometeo en el centro de la composición con los brazos abiertos, nos permite formular una comparación directa con el mural de Rivera, *La Creación*, en el Anfiteatro Bolívar, donde la figura central, como en Sassu, sale de la tierra y abre sus brazos. Otra posible comparación es con el *Prometeo* de José Clemente Orozco en el Colegio de Pomona en California. Aunque el tema es interpretado por los dos autores, Sassu y Orozco, de manera diferente, las dos obras pueden ser estilísticamente similares, como se puede ver en los colores planos y la plasticidad de los cuerpos.

Es posible comparar el Prometeo de Sassu con *La nueva democracia* de Siqueiros, donde una figura femenina con los senos desnudos lleva una antorcha encendida, símbolo del fuego del conocimiento, y rompe las cadenas de la opresión, encarnando una especie de versión femenina y modernizada de la figura mitológica de Prometeo. Otra comparación es posible con la figura del guerrero araucano Galvarino representada por Siqueiros en el mural chileno *Muerte al invasor*. Como en el Prometeo de Sassu, Galvarino es representado de frente y con los brazos extendidos, pero en este caso cortados por la furia de los españoles. Sin embargo, lo que une a Sassu y a Siqueiros es, más allá de las elecciones estilísticas y compositivas, la utilización del mito o de los acontecimientos históricos para crear un hilo rojo entre el pasado y el presente sobre el que los pintores creen poder intervenir con su arte.

Estado actual

La pintura, amenazada por el clima, ha sido reemplazada en 1998 por un mosaico de teselas de vidrio que garantizan su durabilidad.

Contactos, Archivos y fuentes directas o indirectas

Aparato iconográfico

Contactos, archivos y fuentes (directas e indirectas)

Visita directa al mural; consulta de textos específicos en la biblioteca universitaria de Cagliari, Visita al Museo Aligi Sassu de Thiesi y consulta de los materiales proporcionados por Stefano Ruiu, responsable del museo.

Aparato iconográfico

Fotografías de la autora (donde no se especifique)



Fig. 420 Aligi Sassu. *Il mito di Prometeo*, (1969/1998). Pittura murale al silicone (ora trasformato in mosaico), 110 mq. Scuola media "Grazia Deledda", Ozieri (Sassari).



Fig. 421, 422 Aligi Sassu, *El mito de Prometeo*, (1969/1998), detalles.



Fig. 423 David Alfaro Siqueiros, *La nueva democracia*, (1945). Piroxilina sobre muro. Palacio de las Bellas Artes, Ciudad de México.



Fig. 424 D. A. Siqueiros, *Muerte al invasor* (1942). Piroxilina sobre muro, masonite y celotex. Escuela México, Chillán, Chile. Fuente: <https://fundib.org/fil-guadalajara-2012-siqueiros-en-chillan/>



Fig. 425 J. C. Orozco, *Prometeo* (1930). Fresco. Pomona College, Claremont, California, Stati Uniti. Fuente: <https://educacion.ufm.edu/jose-clemente-orozco-prometeo-mural-tecnica-mixta-1930/>



Fig. 426 D. Rivera, *La creación* (1922). Encáustica sobre muro. Anfiteatro *Simón Bolívar*, Antiguo Colegio de San Ildefonso, Ciudad de México.

Bibliografía específica

Barnoux Yves (2003). I murales della Sardegna. Cagliari: Ettore Gasperini Editore.

Betti, E. (2010). “L’opera murale di Aligi Sassu”. Paglione, A. y Pegoraro, S. (eds.) *Sassu a Thiesi: opere murali e opere grafiche, 1929-1995*. Cinisello Balsamo: Silvana.

Barletta, R. (1979). “Aligi il muralista”. Barletta, R. *Il rosso e il suo barocco. Il mondo di Aligi Sassu*. Turín: Albra, pp. 139-150.

Campus S. (2005), *Aligi Sassu*. Nuoro: Ilisso.

De Micheli, M. (1984). “Le opere murali di Aligi Sassu”. Bonini, G. et al (eds). *Sassu, opere dal 1927 al 1984*. Catálogo de la exposición, Milán, Palazzo Reale, 10 de octubre-25 de noviembre de 1984). Milán: Electa.

Naitza, S. (1967). “Le pitture murali di Sassu”. Maltese, C. et al. (eds.). *Sassu*. (Cagliari, Galleria Civica d’Arte Moderna, giugno-luglio 1967). Cagliari: Editrice Sarda F.lli Fossataro.

Negri, A. (1995). *Aligi Sassu*. Nuoro: Ilisso Edizioni.

Pizziolo, M. (ed.) (1999). *Aligi Sassu: antologica 1927-1999*. Catálogo de la exposición, Florencia, Palazzo Strozzi, 17 de julio- 30 de septiembre. Milán: Skira.

Pizziolo, M. (1998). “Intervista ad Aligi Sassu. Milán, febbraio 1997”. Pizziolo, M. (ed.). *Corrente e oltre: opere dalla collezione Stelletelli, 1930-1990*, Milán: Charta, pp. 83-88.

Russoli, F., Maltese, C. y Naitza, S. (1967). *Aligi Sassu, 1927-1967*. Cagliari: Editrice Casa Fossataro.

3.3 Encargos de arte público en los años setenta y principios de los ochenta

3.3.1 Aurelio C, *Verso il socialismo en la Casa del Popolo de Valenza Po, 1972*

Ficha de la obra

Autor/es

Aurelio C. con la colaboración de Leonardo Giulietti (Cemak) y Giorgio Cardarelli

Título

La via italiana al socialismo o Il cammino verso il socialismo (La vía italiana al socialismo o Hacia en socialismo)

Fecha

La decisión de crear un mural en la nueva sala de la Casa del Popolo de Valenza Po se remonta a mayo de 1971. Durante los seis meses siguientes, se organizan varias reuniones para definir los temas de la obra y se realizan dibujos y bocetos, que luego son discutidos por la base de trabajadores que asistían a las actividades del “Valentia”. El 18 de enero de 1972, Aurelio C. y sus colaboradores comienzan a pintar los paneles que forman el gran mural que se inaugura el 19 de noviembre del mismo año.

Lugar actual

Fundación Longo, *Cargo 21*, Alessandria.

Ubicación original

El cuadro de gran formato está realizado por la Sala de la Cultura, aún en construcción, dentro de la Casa del Popolo (Casa del Pueblo) de Valenza Po, en la provincia de Alessandria, donde se celebran reuniones políticas y actividades culturales y recreativas. Se trata de una gran sala con un techo sostenido por tres pilares que tiene una pared, frente a la entrada, de unos 3x20 m donde se alojarán los paneles montados del mural.

Técnica y dimensiones

Consta de once paneles de faesita pintados con colores acrílicos y vinílicos, con una longitud total de 20 metros y una altura de 3 metros.

Encargo

El encargo viene de los miembros del partido comunista local que querían decorar una pared de la nueva sala con un gran cuadro que pudiera contar la historia de la sociedad actual y de una posible sociedad del futuro, nacida de la revolución socialista. La obra es el resultado de un trabajo colectivo, ya que tanto la elección de los temas como la evaluación de los dibujos y bocetos tienen lugar durante reuniones muy participativas con la base de artesanos y trabajadores que frecuentan la Casa del Pueblo.

Tema

El tema del mural, acordado con los mecenas, es la transformación de la sociedad provocada por la llegada del socialismo, desde una perspectiva local y global. La composición está dividida en dos partes por una gran flor roja de pétalos carnosos de la que surgen multitud de manos cerradas en un puño, que simbolizan la lucha y la victoria. Es la imagen simbólica de la revolución que determina la transición entre la sociedad capitalista, representada en el lado derecho, y la sociedad socialista, en el lado izquierdo. Giorgio Seveso habla de una organización de todo el friso en dos campos, que representan «la “tesis” y la “antítesis” de la dialéctica clásica, cuya “síntesis” está espléndidamente representada por la figura de la gran flor roja que se sitúa en el centro de la composición para definir el límite y al mismo tiempo marcar la transición entre el tiempo de hoy y el de mañana». ¹⁰⁶⁶

Partiendo de la izquierda, vemos aparecer una serie de figuras y situaciones que representan la sociedad actual: en primer plano, grandes manos marcadas por la fatiga del trabajo están atravesadas por clavos, como las manos de Cristo crucificado; junto a ellas, aparecen imágenes de accidentes de trabajo y un niño muy delgado; detrás, máquinas, ejércitos, fábricas y un hombre con traje espacial con símbolos de la guerra y el capital. En la misma escena un hombre con traje y corbata compra con un collar a una mujer desnuda a la que toca el pecho; un emigrante sale de su casa con las maletas en la mano, un anciano se sienta encorvado, mientras otro lleva una pesada carga. La infancia negada está representada por un niño desnudo que cuelga de una señal de peligro junto a un agave seco. Al fondo, una ciudad moderna en el desierto sobre la que se cierne un cielo plomizo, y en primer plano, más a la derecha, el enorme rostro arrugado de un anciano que lleva una *coppola*, quizá en referencia al mundo campesino del Sur. Durante toda la composición surgen otras manos, atadas, contraídas, pidiendo ayuda. Entonces todo cambia. Un joven abre los brazos –como el San Giovanni de la *Capella degli Scrovegni* de Giotto– casi como para apartar las nubes y dar la bienvenida a la flor roja de la Revolución Socialista. A la derecha de la flor, se pasa «del “caos” al “cosmos”, de la noche de hoy al radiante día de mañana, donde las aguas de sombrías y turbias se vuelven claras y el cielo se abre en un vívido azul, mientras las nubes amenazantes y los humos venenosos se desvanecen. Es el nacimiento de un nuevo mundo». ¹⁰⁶⁷ Una mujer con los pechos desnudos y el pelo de trigo dorado agita un paño rojo con una mano y abraza a un niño con la otra: es el símbolo de la abundancia, la madre tierra, pero también el símbolo del advenimiento del socialismo. A esta le siguen una serie de escenas que describen la solidaridad entre hombres y mujeres, unidos en una danza; los resultados positivos del uso justo de la tecnología, como la cura del cáncer; el fin de las guerras y del hambre en un mundo en el que todos los hombres puedan comer los productos de su tierra. El asta de la bandera imperialista está rota, el fascio littorio ha caído, el busto del dictador se ha derrumbado, el águila imperial está atravesada por el destornillador y los libros protegen la memoria de lo que no debe ser olvidado. El cielo es azul y al fondo una montaña está iluminada por una luz cálida, la del *sol del futuro*.

En general se presente una enorme masa de símbolos, alusiones y referencias, legibles e interpretables por todos, que como catalizadores de sentido producen en el observador reflexiones, identificaciones, referencias.

Estilo

¹⁰⁶⁶ Seveso, G. (2011). “Aurelio a Valenza - Un dipinto civile fra immaginazione e politica”. Lia Lenti (ed.), *Passione Civile, arte e politica*. Milán: Mazzotta, pp. 63-73.

¹⁰⁶⁷ Pirani, B.M. (1973). “Proposta per una lettura critica”. *Arte-lavoro*, enero de 1973, p. 20.

El mural se extiende a lo largo prácticamente todo en un plano, siguiendo un patrón paratáctico, como en un friso antiguo. Los elementos figurativos, cuerpos y objetos simbólicos, se yuxtaponen sin solución de continuidad con cambios repentinos de tamaño. No hay unidad espacial ni temporal: los eventos, las acciones y los gestos aparecen como en un sueño. Esta dimensión onírica se acentúa por los cambios de tamaño repentinos, la multiplicidad de puntos de vista, las deformaciones de la perspectiva y la nitidez irreal tanto del fondo como de las figuras. Las formas, extraordinariamente definidas, plásticas y tridimensionales contribuyen a construir el espacio, mientras que el paisaje está apenas esbozado. Las líneas son tensas y duras, los colores brillantes, a veces ácidos, definitivamente muy pop. De hecho, Aurelio elige el lenguaje del arte pop o de la publicidad para comunicar mejor su mensaje, pero en una composición con tonos surrealistas, en la que los detalles realistas se agolpan y aparecen como iconos inmóviles y externos. Sin embargo, el efecto final y global, como aclara Seveso, «es el de una concentración aguda y realista [...] como si en sus manos la realidad fuera siempre más fuerte que cualquier fantasía, cualquier dilatación lírica o surrealista».¹⁰⁶⁸

Estado actual

Tras la demolición de la Casa del Popolo de Valenza Po en 2006, la obra encuentra un nuevo hogar dentro del gran edificio que alberga la Fundación Longo, llamado *Cargo 21*. Los paneles se restauran y se vuelven a montar en una estructura metálica que los soporta y los mantiene unidos.

Contactos, Archivos y fuentes directas o indirectas

Entrevista con Lia Lenti, historiadora del arte y protagonista de los acontecimientos relacionados con la Casa del Popolo de Valenza Po; conversación con Margherita Bassini, responsable de la Fundación Luigi Longo. Entrevista telefónica con Rosso Ciccarelli, hijo del artista, que creó el Archivo Aurelio C. para conservar, valorizar y difundir la obra de Aurelio C. y el sitio conectado al archivo: <https://www.archivioaurelioc.it/>.

Aparato iconográfico

Fotografías de la autora



¹⁰⁶⁸ Seveso, G. (2011). “Aurelio a Valenza - Un dipinto civile fra immaginazione e politica”, op. cit.



Fig. 427, 428 Aurelio C., *Il cammino italiano verso il socialismo*, 1972, Casa del Popolo, Valenza Po (AL), actualmente en la Fondazione Luigi Longo de Alessandria "Cargo 21".



Fig. 429 Aurelio C., *Il cammino italiano verso il socialismo*, parte izquierda del mural.



Fig. 430 Aurelio C., *Il cammino italiano verso il socialismo*, parte central del mural.



Fig. 431 Aurelio C., *Il cammino italiano verso il socialismo*, parte derecha del mural.



Fig. 432 Aurelio C., *Il cammino italiano verso il socialismo*, detalle.



Fig. 433-440 Aurelio C., *Il cammino italiano verso il socialismo*, detalles.



Fig. 441, 442 Aurelio C., *Il cammino italiano verso il socialismo*, detalles.

Bibliografía específica:

Ceccarelli, R. (ed.) (fecha). *Aurelio C. Verso il socialismo. Il murale di Velanza Po.* Escritos de: Aurelio C., Ginafranco Bertolo, Giovanni Billari, Piergiorgio Botti, Annamaria Clementi, Mario De Micheli, Lia Lenti, Bianca Maria Pirani, Giorgio Seveso. Archivo Aurelio C., publicación on demand.

Ceccarelli, R. (ed.) (fecha). *Aurelio C. en América Latina.* Escritos de: Aurelio C., Jorge Arguello, Sergio Michilini, Lucilla Nicolini, Padre Uriel Molina Oliù, Alessandra Vecchi. Archivo Aurelio C., publicación on demand.

Lenti, L. (ed.) (2011). *Passione civile, arte e politica.* Milán: Mazzotta.

Seveso, G. (ed.) (2004). *Aurelio C.. - Gli uomini, il lavoro, la storia.* Milán: Bianca&Volta Edizioni.

3.3.2 Colectivo del centro de arte público popular, *Giuseppe di Vittorio e la condizione del mezzogiorno*, Piazza della Repubblica, Cerignola 1972-1974

Ficha de la obra

Autor/es

Ettore De Conciliis, Rocco Falciano, Wendy Feltman y Pio Valeriani, con la colaboración del arquitecto Giorgio Stockel.

Título

Giuseppe di Vittorio e la condizione del mezzogiorno (Giuseppe di Vittorio y la condición del sur de Italia).

Fecha

1972-1974

Lugar actual

La obra, después de haber sido desmontada y almacenada durante años en un almacén, ahora, tras su restauración, se ha vuelto a montar en la Piazza della Libertà de Cerignola (Foggia).

Ubicación original

La obra es concebida inicialmente para el Gardin municipal de Cerignola, pero posteriormente se destina a la Piazza della Repubblica, sede de las escuelas de la ciudad y más tarde del Ayuntamiento.

Técnica y dimensiones

La estructura original de soporte está formada por elementos tubulares metálicos de 6 cm de diámetro. Totalmente destruida durante el desmantelamiento en la década de 1980, ha sido sustituida por una nueva estructura metálica durante las obras de restauración, realizada según el modelo-boceto (ver fig.) donado por el artista Ettore De Conciliis al Centro museístico de Cerignola y conservado por el Proloco. La superficie pintada de los cuatro paneles es de un total de 130 metros cuadrados. El soporte de la obra está formado por paneles modulares antitérmicos de Glasal –un fibrocemento similar al eternit– montados sobre bastidores metálicos antioxidantes. Las pinturas utilizadas se basan en resinas industriales (alquídicas y de silicona) resistentes a la intemperie. Estas pinturas son similares a las utilizadas en los pasos de peatones, consideradas adecuadas por su durabilidad y resistencia a los agentes atmosféricos y a los cambios de temperatura. Entre los aspectos negativos del producto utilizado están su alta toxicidad y la dificultad de trabajar más allá del corto plazo; de hecho, el producto utilizado tenía un tiempo máximo de trabajo de 15 minutos e inmediatamente después el producto comenzaba a polimerizar, lo que hacía imposible su aplicación.

Encargo

La administración municipal de Cerignola, con el apoyo de un comité de ciudadanos y representantes locales de partidos de izquierda y sindicatos, encarga al colectivo del Centro de Arte Público Popular de Fiano Romano la creación de una obra pública sobre la figura de Di Vittorio y las condiciones de los trabajadores del Sur. La planificación del trabajo y la ejecución material tienen lugar en la sede del Centro, pero la relación con los ciudadanos-mecenas se

mantiene viva. Durante la fase de planificación se organizan varias reuniones públicas para recoger ideas y, antes de la ejecución final, se presentan los diseños y se someten al “juicio del pueblo”. La discusión versa principalmente sobre el contenido, pero en algunos casos el intercambio también se produce sobre cuestiones más específicamente estilísticas y expresivas.

Tema

La obra presenta la figura de Giuseppe Di Vittorio, un sindicalista comprometido con el apoyo a las luchas de los campesinos, jornaleros y obreros del sur de Italia y, al mismo tiempo, representa, de forma resumida, las cuestiones clave de las condiciones de los trabajadores del sur.

I panel

Dedicado a la unión de los distintos componentes sociales en la lucha por el derecho a la tierra y al trabajo justo. En la parte superior derecha, sobre el fondo de una bandera roja, aparece el rostro de Giuseppe Di Vittorio dominando una manifestación de hombres y mujeres con banderas, pancartas y herramientas de trabajo campesino. Se trata de los obreros, los trabajadores, los campesinos y los intelectuales unidos en torno a la figura del gran sindicalista. Algunos rostros son reconocibles, de hecho hay casi 100 retratos: Di Vittorio en distintas etapas de su vida, los grandes meridionalistas; los luchadores populares del Sur y los mártires de las luchas por las ocupaciones de tierras, desde Melissa hasta Portella delle Ginestre; los líderes políticos y sindicales. En primer plano, unos trabajadores con mono de trabajo son retratados de arriba a abajo, con sus rostros resaltados, juntos con otros hombres y mujeres, pintados en color. Detrás de ellos, una multitud de manifestantes, en tonos grises, se distribuye en profundidad. Entre ellos hay rostros menos conocidos, pero identificables por ciertos detalles, como *la coppola*, el tocado típico de los hombres del Sur; o el sombrero de las fuerzas armadas, símbolo de la presencia, poco frecuente, de las instituciones en el Sur. La composición está construida por grandes bandas horizontales, en luz y en sombra, que, según la intención de los autores, deberían recordar una extensión de trigo movida por el viento. Al fondo, el tren de emigrantes que regresa para participar en la lucha común.

II panel

Dedicado al gran tema de la emigración. La composición está dominada en el lado derecho por el gran olivo que simboliza la tierra de Puglia, que parece casi desarraigado, como si quisiera significar el desprendimiento de muchos hombres del sur obligados a emigrar en busca de trabajo. Al fondo, en perspectiva, el tren que se lleva a los emigrantes y una multitud de manos despidiéndolos. Los rostros de algunas mujeres y de una niña representan a los que se quedan, esperando a salir en su turno o esperando a los que volverán. Es el drama de muchas familias del Sur, divididas, y de muchos lugares del Sur, vacíos y desolados. A esta escena se contrapone, en la parte superior izquierda, una imagen icónica de la ciudad del norte, un mundo soñado e idealizado, pensado como posibilidad de redención, pero en realidad inhumano y despersonalizador: coches, fábricas, trabajadores masificados, humo, chapas, soledad. En la descripción de Levi, en conversación con De Concillis frente a la obra, leemos: «El atasco de las ciudades del norte, la confusión, un mundo mecánico, monstruoso, de hojalata, de hierro, de coches, de fábricas que ocupan el lugar de este antiguo olivo, abandonado y dejado atrás. [...] El otro mundo mecánico e inhumano que a veces se sueña como la salvación pero que en realidad es un cáncer desolador y destructor de raíces».¹⁰⁶⁹

¹⁰⁶⁹ Carpitella, D. y De Micheli, M. (prólogo e introducción) (1976). *I murali del Centro di arte pubblica popolare*, op. cit.

Panel III

Dedicado a la ciudad como metáfora de las contradicciones del sistema capitalista. En la parte inferior del panel, la figura de un hombre agachado cosechando grano o arando la tierra se repite de la misma manera, pero en tamaño creciente, como icono de la laboriosidad del trabajo. En contraste con esta imagen, en el resto de la superficie una colección de rostros, objetos, partes de cuerpos, crean una especie de “bulto” de poder, una síntesis de la sociedad contemporánea dominada por el dinero, la vanidad y la vacuidad. Carlo Levi lo llama «un moderno *Triunfo de la Muerte*», la pintura del siglo XV en la que la muerte, que toma la forma de un esqueleto a caballo, irrumpe en la vida del campo y la ciudad, matando a los que la rehúyen y salvando a los que la invocan¹⁰⁷⁰. Esta vez, sin embargo, el escenario es la ciudad burguesa, que Levi identifica con una posible ciudad del Sur en ruinas, donde se reconocen viejos y nuevos amos, «viejas y nuevas manos de parásitos sobre la ciudad asolada por una lluvia de billetes». Sin embargo, se vislumbran algunas guadañas cortando, luchando contra el poder corrupto, la degradación y el servilismo. La primera cae sobre una imagen simbólica del fascismo, mientras las otras aún no han cumplido su cometido. Estas hoces son metáforas de las luchas de hoy y de las que vendrán.¹⁰⁷¹

IV panel

El panel, que se ha perdido y del que no hemos encontrado pruebas fotográficas, representaba una colección de herramientas de trabajo y banderas del mundo campesino y obrero.

Estilo

Desde el punto de vista estilístico, se puede decir que las elecciones lingüísticas realizadas por De Conciliis y Falciano para la realización de sus obras anteriores alcanzan su madurez en esta obra. También son evidentes los modelos de referencia, aquí totalmente reelaborados y utilizados con conciencia para que la comunicación sea lo más eficaz posible. Sin temor a ser malinterpretados –dando así confianza a su público de diversas clases sociales y niveles culturales– los artistas utilizan imágenes realistas y reconocibles, pero montadas juntas según una composición compleja. Vemos continuas variaciones de tamaño, vistas en perspectiva profunda, yuxtaposición de figuras y objetos con una progresión dinámica.

El modelo más fuerte es sin duda Siqueiros. Además de la intención política y didáctica de la obra, que traza el planteamiento de las experiencias mexicanas, el monumento pintado prevé el desplazamiento físico del observador, las variaciones de perspectiva según los distintos puntos de vista –como propugnaba el maestro mexicano– y dialoga con el espacio que ocupa. Además, las diferencias dimensionales, la progresión dinámica de la composición y el punto de vista desde arriba en algunas partes de los paneles, que recuerdan a algunos murales de Siqueiros, son funcionales a la implicación emocional del observador. A modo de ejemplo, podemos comparar a los trabajadores del primer panel, representados desde arriba, que parecen salir de la composición e invadir el espacio de quien mira, como ocurre en el mural del Hospital de la Raza de Siqueiros. La composición saturada de las figuras de los paneles I y III también

¹⁰⁷⁰ Anónimo, *El triunfo de la muerte*, 1446, fresco desprendido, 600×642 cm, Galería Regional del Palacio Abatellis, Palermo.

¹⁰⁷¹ Cf. “El mural a Giuseppe di Vittorio. Conversazione fra Carlo Levi e Ettore De Conciliis”, en *Carlo Levi. Coraggio dei miti*, editado por Gigliola De Donato, Edizioni De Donato, Bari 1975, p. 355-359.

nos recuerda a ejemplos mexicanos, así como a obras de la *Nueva Objetividad* alemana y de George Grosz. La deformación expresionista de los rostros y los cuerpos, así como la carga dramática de ciertas escenas, también derivan de esta última. La escena de la partida de los emigrantes en el segundo panel recuerda al tríptico de Boccioni *Gli stati d'animo: Gli addii, Quelli che vanno, Quelli che restano*, especialmente en la segunda versión de 1911, que se conserva en el MOMA de Nueva York. Aunque con formas diferentes, el colectivo del Centro Fiano reinterpreta, con un tono más político, el dolor del desapego, la nostalgia y el sentimiento de soledad que Boccioni ya había propuesto en sus cuadros.

Según la descripción de Levi publicada en 1977:

El mural puede recordar experiencias mexicanas (De Conciliis trabajó con Siqueiros en Cuernavaca) y chilenas. En realidad, se diferencia tanto de la “escultura-pintur” en perspectiva y dinámica de Siqueiros como de la pintura de acción política de la Brigada Ramona Parra. Se trata de una experiencia de arte público que desarrolla esencialmente la tradición moderna del neorrealismo italiano, que incorpora también características del realismo crítico alemán de los años veinte, pero que todo parece remitir a un deseo cultural de despertar la antigua tradición de la pintura al fresco del siglo XIV, cuando los valores más plásticos y los valores didácticos del mensaje eran armónicos, fuertemente emblemáticos, pero también claramente visuales y llamativamente comunicativos.¹⁰⁷²

Estado actual

La obra se encuentra actualmente en la Piazza della Libertà de Cerignola, donde se ha vuelto a montar tras un largo periodo de abandono, la pérdida de algunas piezas y una importante restauración llevada a cabo por Francesco Daddario. Ettore De Conciliis ha supervisado los trabajos y ha podido guiar el remontaje de los fragmentos recuperados, alrededor de 272 de varios tamaños (desde unos pocos centímetros hasta el tamaño de los paneles originales) y la restauración de las partes que faltaban.¹⁰⁷³ Durante los trabajos de restauración se han identificado los agujeros de bala causados por el atentado político que sufrió la obra en febrero de 1975 y se dejaron como prueba.

Contactos, archivos y fuentes (directas o indirectas)

Conversación con Ettore De Conciliis; encuentro con Marco Falciano, su madre y consulta de materiales en los archivos familiares. No ha sido posible desplazarse a Cerignola para realizar investigaciones específicas en los archivos municipales y nuevas entrevistas, por lo que quedan pendientes algunas posibles investigaciones y, sobre todo, un estudio fotográfico completo de la obra.

Aparato iconográfico

Fuentes: <https://www.casadivittorio.it/cdv/centro-di-documentazione/risorse/arte-musica-spettacolo/murale-giuseppe-di-vittorio-di-ettore-de-conciliis/> ;

¹⁰⁷² Carpitella, D. y De Micheli, M. (prólogo e introducción) (1976). *I murali del Centro di arte pubblica popolare*, op. cit.

¹⁰⁷³ Para un estudio en profundidad del asunto, véase: capítulo 3.3.5; Generoso Bruno, “Di Vittorio, vuelve a Cerignola”, *Il Manifesto*, 2 de noviembre de 2017; Informe técnico del proceso de restauración de Francesco Daddario publicado en: <https://blogosfera.varesenews.it/la-bottega-del-pittore/2020/08/30/restauro-del-monumento-al-nostro-padre-costituente-giuseppe-di-vittorio/>.

<https://blogosfera.varesenews.it/la-bottega-del-pittore/2020/08/30/restauro-del-monumento-al-nostro-padre-costituente-giuseppe-di-vittorio/>



Fig. 443, 444 E.De Conciliis e R. Falciano, *Giuseppe di Vittorio e la condizione del mezzogiorno*, panel I; E.De Conciliis e R. Falciano *Giuseppe di Vittorio e la condizione del mezzogiorno*, paneles II, III, IV.



Fig. 445, 446 Boceto de la obra a escala 1:10 realizado por los artistas antes de la ejecución de la obra definitiva, donado al Centro Museístico de Cerignola y utilizado para la recuperación de la obra; El interior del taller del Centro Popular de Arte Público de Fiano durante la ejecución de la instalación para Cerignola.



Fig. 447 D.A. Siqueiros, *Por una seguridad completa y para todos los mexicanos*, 1952-1954, Hospital de la Raza.



Fig. 448-451 Operaciones de restauración de la obra de Cerignola: recuperación y numeración de fragmentos de paneles, reconstrucción en el suelo y montaje en andamios.



Fig. 452 Nuevo montaje de la ópera en la Piazza della Libertà.



Fig. 453 E.De Conciliis e R. Falciano *Giuseppe di Vittorio e la condizione del mezzogiorno*, panel I, tras la restauración de 2017.



Fig. 454 E.De Conciliis e R. Falciano, *Giuseppe di Vittorio e la condizione del mezzogiorno*, panel II tras la restauración de 2017.



Fig. 455 E.De Conciliis e R. Falciano, *Giuseppe di Vittorio e la condizione del mezzogiorno*, panel III tras la restauración de 2017.



Fig. 456 E.De Conciliis e R. Falciano, *Giuseppe di Vittorio e la condizione del mezzogiorno*, nueva estructura metálica tras la restauración de 2017.

Bibliografía específica

Bernari, C. (1975). “L'ignota violenza di Cerignola sfregia sui muri sacrifici e idee”. *Il Giorno*, 19 de marzo de 1975.

Bruno, G. (2017). “Di Vittorio, torna a Cerignola”. *Il Manifesto*, 2 de noviembre de 2017.

Consiglio, R., “Cerignola defiende el monumento a Di Vittorio”; Renato Guttuso, “Una obra eficaz y bella”; Ernesto Treccani, “Acusaciones y críticas infundadas”; Mario De Micheli, “Una empresa artística nacida colectivamente”, *l'Unità*, 23 de febrero de 1975.

“Con una imponente manifestazione si inaugura a Cerignola il murale di Di Vittorio”. *l'Unità*, 17 de noviembre de 1975.

Consiglio, R. (1975). “Oggi, con una manifestazione si inaugura a Cerignola il murale dedicato a Di Vittorio”. *l'Unità*, 16 de noviembre de 1975.

De Micheli, M. (1976). “Il murale dicato a Di Vittorio”. *l'Unità*, 14 de enero de 1976.

De Monte, M. (1975). “Di Vittorio torna in piazza”. *Il Messaggero*, 1º de abril de 1975.

“Domenica si inaugura a Cerignola un monumento per ricordare Di Vittorio”. *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 13 de noviembre de 1975.

Falciano R. (2007). *Il treno d'argento. Memoriale 1950-1990. L'Italia dei pittori e dei poeti*. Roma: Avagliano Editore, p. 147-176.

Foa, R. (1974). “Entro un mese si inaugurerà un monumento dedicato a Di Vittorio in piazza a Cerignola”. *l'Unità*, 31 de diciembre de 1974.

Levi, C. (1975). “Il murale di Giuseppe di Vittorio. Conversazione fra Carlo Levi e Ettore De Conciliis”. Gigliola De Donato (ed.). *Carlo Levi. Coraggio dei miti*. Bari: Edizioni De Donato, p. 355-359.

M.C. (1975). “Cerignola – Inaugurazione del “murale” dedicato a Giuseppe di Vittorio”. *La Gazzetta del Mezzogiorno*, 17 de noviembre de 1975.

Manca, E. (1975). “Con una impressionante manifestazione popolare si inaugura il murale dedicato a Di Vittorio a Cerignola”. *l'Unità*, 17 de noviembre de 1975, p. 4

Michilini, S. (2010). *Giuseppe Di Vittorio y el monumento pictórico de Cerignola*. <https://blogosfera.varesenews.it/la-bottega-del-pittore/2010/11/28/giuseppe-di-vittorio-e-il-monumento-pittorico-di-cerignola/> [28 de noviembre de 2010].

Michilini, S. (2020). *Cerignola: trabajos urgentes de conservación del monumento Giuseppe Di Vittorio*. <https://blogosfera.varesenews.it/la-bottega-del-pittore/2020/08/30/restauro-del-monumento-al-nostro-padre-costituente-giuseppe-di-vittorio/> [30 de agosto de 2020].

Mughini, G. (1975). “Domenica l'inaugurazione del murale dedicato a Di Vittorio. La leggenda di Cerignola”. *Paese sera*, 14 de noviembre de 1975.

3.3.3 Aurelio C., *La macchina e l'uomo*: el mural de los obreros de la fábrica Lugli, 1981

Ficha de la obra

Autor/es

Aurelio C.

Título

La macchina e l'uomo (La máquina y el hombre)

Fecha

El mural se inaugura el 11 de abril de 1981 tras un largo proceso de planificación colectiva y cinco meses de ejecución por parte del autor. Con motivo de la inauguración, se organiza una mesa redonda sobre el tema “La cultura en la fábrica” y “El papel de los interlocutores sociales en la renovación de la sociedad” a la que están invitadas las autoridades locales.

Lugar actual

Sala de reuniones de la Camera del Lavoro, sede del sindicato CGIL en Carpi, desde 1994.

Ubicación original

El emplazamiento original de la obra es el comedor de la fábrica Lugli Carrelli Elevatori, utilizada también por los trabajadores como sala para asambleas, reuniones, escuchar música y exposiciones. Por el relato de Antonio Casarini, sabemos también que, dado el tamaño de la obra, se crea primero en un gran cobertizo, habitualmente utilizado para el secado del arroz; más tarde, tras la cosecha del arroz, se traslada al estudio de Aurelio en Fabriano, donde se desmontaron los paneles por falta de espacio. El mural completo sólo se monta en el lugar definitivo donde se pueden ver los doce paneles juntos.

Técnica y dimensiones

2x15 m. No conocemos exactamente la técnica, pero suponemos que Aurelio C. utiliza los materiales que ya había experimentado en Valenza Po: pinturas acrílicas sobre paneles de faesita.

Encargo

La obra es encargada por los trabajadores de la fábrica de Carpi, considerada una de las más politizadas de la zona y cuya propiedad era cercana al Partido Comunista. Algunos trabajadores de la fábrica, sensibles al arte o artistas ellos mismos, conociendo el trabajo de los muralistas mexicanos y habiendo visto la obra de Aurelio C. en Valenza Po, proponen a sus compañeros apoyar la realización y diseñar juntos una gran pintura para su lugar de trabajo. Aurelio C. es elegido para realizar la obra, tanto por su experiencia previa en el diseño colectivo como por las cualidades expresivas de su pintura, dedicada en su mayor parte a relatar el papel de la clase obrera en la historia.

Tema

El tema de la relación positiva entre el hombre y la máquina, elegido por los trabajadores de la fábrica Lugli, es interpretado libremente por el artista. Aurelio C., de hecho, elige representar el valor del trabajo humano y las luchas por la libertad, la igualdad, la autodeterminación y el acceso a los derechos, a través de los cuales el hombre ha llegado hasta hoy y llegará un día a una sociedad más justa. La narración se desarrolla a través de la representación de tres momentos que constituyen otros tantos motivos de reflexión. La lectura de la obra es de izquierda a derecha.

La primera imagen representada es la de un mundo primitivo rico en materias primas al que el artista da forma a través de cristales multicolores. Este mundo se caracteriza por una sacralidad ancestral sintetizada por la imagen estilizada de una antigua deidad. Inmediatamente después, el pintor escenifica la civilización campesina mostrando a hombres y mujeres trabajando para asegurar su supervivencia y prosperidad. Sobre ellos, un friso tallado en la roca relata las luchas por la libertad y la igualdad en diversos lugares del mundo y en diversas épocas, representando a algunos de los líderes de estas batallas: desde la *Bundschith* –así llamada por el pesado zapato que se convierte en la insignia del movimiento–, una de las “guerras campesinas” en Alemania entre finales del siglo XV y principios del XVI, hasta la Francia de la revolución de 1789 y la Comuna; desde la Guerra de Independencia italiana, en la que reconocemos a Garibaldi, hasta la revolución mexicana, encarnada por Zapata; desde la revolución rusa liderada en la pintura por Lenin, hasta la revolución maoísta; desde la resistencia vietnamita liderada por Ho Chi Minh, hasta la guerra de liberación turca liderada por Mustafá Kemal Atatürk; desde la revolución cubana con Fidel Castro y el Che Guevara hasta los levantamientos indígenas en Centro y Sudamérica. Más adelante, los manifestantes llevan grandes banderas como cometas. El fondo es rojo, pero dentro de ellos un patrón multicolor representa la variedad de visiones y opiniones que debería ser la savia de todo grupo humano.

La segunda parte, en el centro, se enfoca en los símbolos del capitalismo. Abajo, botellas de coca-cola, armas y una caja de música con una inscripción en alemán que dice «siempre es la misma historia», se refieren probablemente al vínculo entre el capitalismo y la guerra, apoyado por los regímenes políticos. Sobre ellos, una mujer desnuda con un gato negro muestra su cuerpo “en venta”. También vemos a un hombre con chaqueta azul y un maletín, con los codos apoyados en la mesa, la cabeza reclinada sobre un libro y un lápiz en la mano; inmediatamente por encima y probablemente relacionado con él, otro hombre languidece entre rejas. No hemos podido reconstruir el acontecimiento al que se refiere esta escena, pero los rostros y las actitudes nos sugieren que se trata de un acontecimiento preciso, evidentemente patrimonio común de la época. Más adelante, se puede ver una pantalla de televisión. La banda central está ocupada por una especie de colmena, en la que se encuentran instalados hombres estandarizados y normalizados, todos calvos y con traje, realizando, como autómatas, tareas repetitivas. La banda superior está ocupada por un coche, una ciudad industrial y dos enormes y amenazantes jabalíes.

Las llamas al borde de la escena borran, purifican, transforman la sociedad actual en una nueva: los campos cultivados, la naturaleza fértil, la luz clara, el aire limpio son el entorno en el que se encuentran hombres y mujeres de diferentes generaciones y orígenes. A la derecha, al final del largo mural, una plataforma suspendida sobre el mar acoge a niños y niñas, protagonistas del futuro, guiados por las enseñanzas del pasado representadas en dos óculos, uno sepia y otro azulado.

Estilo

Las líneas que definen las figuras, los objetos y los lugares son nítidas y construyen elementos plásticos y tridimensionales. El espacio está medido por las figuras cuyas dimensiones cambian continuamente para mostrar no sólo la profundidad sino también las variaciones temporales. Las escenas no están conectadas ni interrelacionadas, sino que aparecen, una al lado de la otra, como repentinas epifanías de significado. Los colores son vivos y brillantes, casi lustrosos. Todo esto subraya la inclinación *pop* del lenguaje de Aurelio C., que toma prestada la comunicación visual utilizada por los medios de comunicación para transmitir su mensaje político.

Estado actual

Según los testigos, la obra es desmontada y trasladada a la sede de la Cámara de Trabajo de la CGIL en Carpi en 1994. El mural se encuentra actualmente en el salón de actos del CGIL, dividido en dos paredes debido a las reducidas dimensiones de la sala.

Contactos, Archivos y fuentes (directas o indirectas)

Entrevista con Antonio Casarini, trabajador de la fábrica Lugli Carrelli Elevatori y protagonista de la historia; conversación con Giorgio Benincasa, secretario de la CGIL de Carpi, y Rosso Ceccarelli, hijo del artista y conservador del Archivo Aurelio C.

Aparato iconográfico

Las fotos fueron tomadas por la autora durante una visita al mural en la sede de la CGIL en Carpi en septiembre de 2020.



Fig. 457, 458 Aurelio C, *La macchina e l'uomo*, 1981, actualmente en la sede de la CGIL en Carpi. Primera parte, lado izquierdo. Detalles.

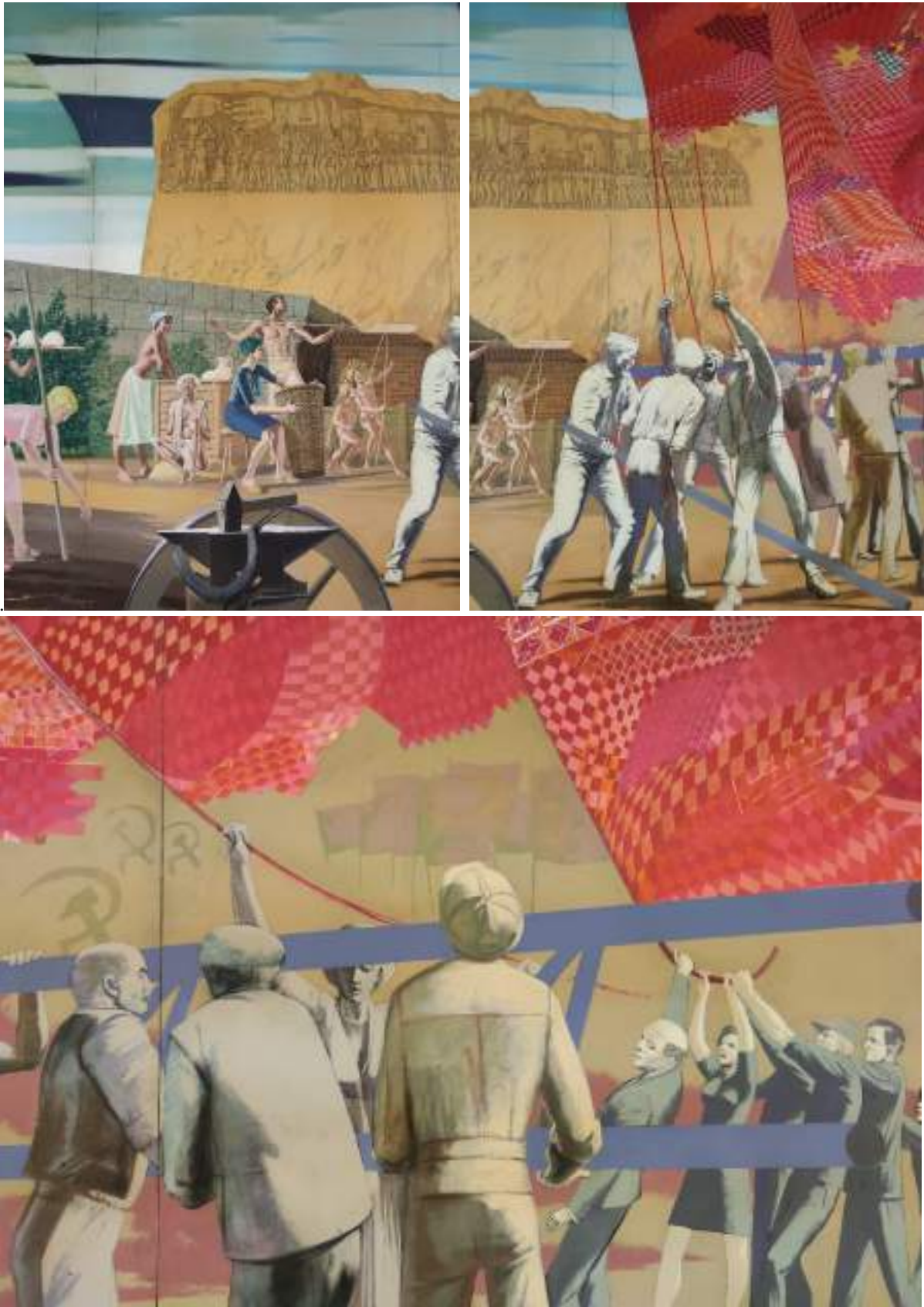


Fig. 449,461 Aurelio C, *La macchina e l'uomo*, 1981, actualmente en la sede de la CGIL en Carpi. Primera parte, lado izquierdo. Detalles.

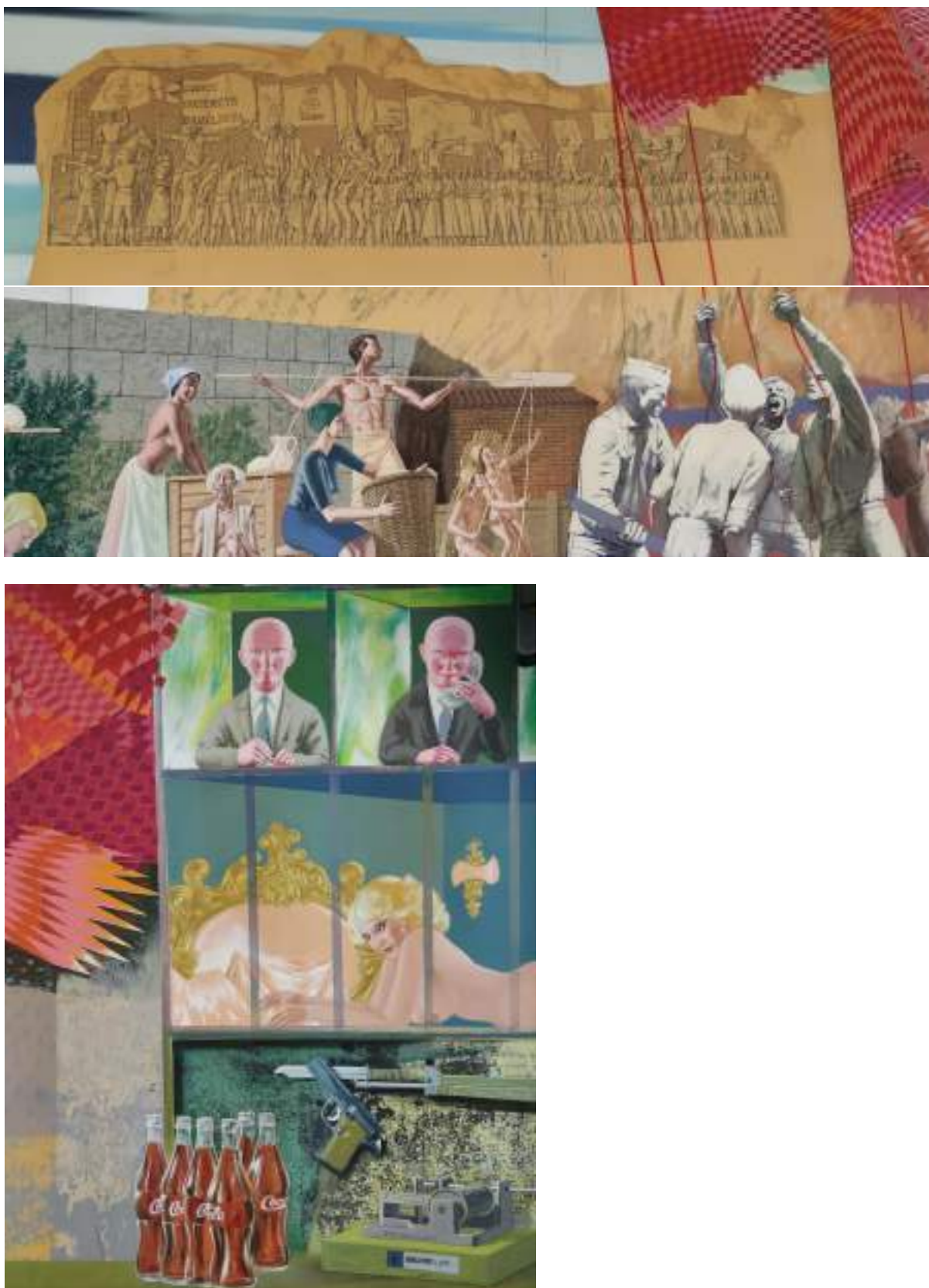


Fig. 462-464 Aurelio C, *La macchina e l'uomo*, 1981, actualmente en la sede de la CGIL en Carpi. Primera parte, lado izquierdo y centro.



Fig. 465, 466 Aurelio C, *La macchina e l'uomo*, 1981, attualmente in la sede de la CGIL en Carpi. Parte central.



Fig. 467, 468 Aurelio C, *La macchina e l'uomo*, 1981, actualmente en la sede de la CGIL en Carpi. Tercera parte, lado derecho.



Fig. 467, 468 Aurelio C, *La macchina e l'uomo*, 1981, actualmente en la sede de la CGIL en Carpi. Tercera parte, lado derecho.



UNA GIORNATA CON I LAVORATORI DELLA LUGLI CARRELLI ELEVATORI

Sabato 11 aprile - ore 10
 Inaugurazione del murale «La macchina e l'uomo» con
 inscrizione dai lavoratori al pittore Aurelio C.
 ore 15.30 Tavola rotonda:
 «Cultura in fabbrica?»
 partecipano:
Aurelio C. - pittore
Gianfranco Bertolo - organizzatore culturale della
 provincia di Milano -
Antonio Pastori - Docente di storia del movimen-
 to operaio dell'Università di Bo-
 logna -
Claudio Bergiani - Presidente della confal-
 ta della Regione Emilia Romagna per la
 integrazione -
 ore 16 Tavola rotonda:
 «Ruolo delle parti sociali nel rinnovamento della società»
 partecipano:
William Lugli - Presidente della Lugli Carrelli
 Elevatori S.p.A. -
Sebastiano Brusco - Docente di economia politica
 all'Università di Bologna -
Agostino Rota - Segretario rep. della CGIL -

Sabato 11 aprile - dalle 10 alle 13 | dalle 15 alle 19
 Domenica 12 aprile - dalle 10 alle 13
 La fabbrica è aperta a tutta la cittadinanza.
 La manifestazione è organizzata dalle maestranze della
 Lugli S.p.A.

Lugli Carrelli Elevatori S.p.A.
 Viale Comandato, 30
 41012 CALIFI (MO)
 Via L. Rossini, 3 - 11117

Partecipazioni del Museo (Aurelio C.)
 Foto: Torcesi

Fig. 471, 472 Tarjeta de invitación a la conferencia inaugural del mural.

Bibliografía específica

Magnanini, F. (1981). “La resurrección del hombre de mármol en el gran fresco pintado con obreros”, *La voce*, abril de 1981.

Conclusiones

Lo escrito en las páginas anteriores es el resultado de una parte de la investigación llevada a cabo durante el periodo de doctorado; una investigación que, sin embargo, ha abierto nuevos interrogantes que requieren un análisis más profundo.

Con respecto a las premisas y objetivos que me he planteado, creo que este estudio puede constituir una pequeña contribución a la investigación de los intercambios en el campo del arte entre Italia y México y, ampliando el campo, a la circulación de modelos, ideas y métodos entre Europa y América Latina. En particular, el análisis propuesto tiene como objetivo destacar el valor que adquiere el arte mexicano en Italia en el periodo en cuestión, y así reequilibrar una reconstrucción histórica que hasta ahora ha sido demasiado parcial y, en ocasiones, condicionada por un prejuicio cultural que reafirma un paradigma neocolonial e imperialista. El cambio de perspectiva ha permitido cuestionar una visión errónea según la cual América Latina ocupa un papel periférico en la producción cultural, mientras que los países capitalistas avanzados, especialmente Europa y Estados Unidos, constituyen el centro de la producción cultural y de las vanguardias artísticas.

Además, esta investigación quiere sentar las bases de nuevos estudios en profundidad, tanto sobre los intercambios entre Italia y América Latina, como sobre el fenómeno del muralismo italiano. En el primer caso, el estudio podría continuarse a través del análisis de las relaciones institucionales, gracias a la investigación de materiales de archivo, especialmente de carácter diplomático; pero también a través de la reconstrucción de las redes de relaciones entre artistas, intelectuales y galerías, mediante la investigación de archivos personales o familiares, la realización de entrevistas, la consulta de bibliografía y el estudio de testimonios materiales. En el segundo caso, podría ser de gran relevancia seguir analizando los testimonios del arte mural italiano y profundizar en el debate sobre la relación entre arte y sociedad en el siglo XX. Esta investigación ha intentado reconstruir los rasgos principales de la historia de la producción mural italiana entre la segunda posguerra y los “años de la contestación” (es decir, entre los años 1945 y 1980), subrayando el vínculo con el muralismo del México posrevolucionario. Por lo tanto, se ha enfocado principalmente en aquellos artistas que tomaron como referencia, de manera más o menos explícita y consciente, la obra de sus colegas de ultramar, y se ha concentrado sobre todo en aquellas pinturas que, por razones históricas, contextuales y en parte estilísticas e iconográficas, permiten una comparación directa con las obras de los muralistas más conocidos en Italia, es decir, Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.

Queda, por tanto, completar el cuadro investigando las obras de artistas considerados menores por falta de información, pero cuya producción podría ser relevante tanto cualitativamente como en su papel dentro del panorama general. Por otra parte, en lo que respecta al debate sobre el arte público en Italia, tal vez valga la pena investigar más a fondo la cuestión relacionándola, década a década, con los cambios en las relaciones entre el arte y la política, con la definición del papel del intelectual en relación con la sociedad y con los diversos posicionamientos sobre la función del arte.

La construcción de un conocimiento orgánico de la producción mural de la segunda mitad del siglo XX en Italia puede ser útil, entre otras cosas, para comprender y situar históricamente los fenómenos del *Street art* o arte urbano contemporáneo. Los muros de las ciudades contemporáneas albergan un número cada vez mayor de obras pictóricas de grandes

dimensiones realizadas por artistas individuales, colectivos, grupos informales que actúan de manera extemporánea o por encargos públicos o privados. El crecimiento de este fenómeno ha estado modificando el aspecto del espacio urbano, y por ende las dinámicas sociales a su interior, a la vez que ha propiciado, también en Italia, el surgimiento de una serie de proyectos dedicados al tema, así como investigaciones científicas, que, en parte, dialogan con las manifestaciones históricas del muralismo. Conocer la producción mural del pasado, y en especial la del pasado reciente, puede constituir una herramienta útil para interpretar la contemporaneidad, proporcionando claves de lectura inéditas.

En lo que respecta a las limitaciones y dificultades a las que me he enfrentado, el elemento que más ha influido en los resultados de la investigación ha sido, sin duda, la pandemia de Covid 19. Las decisiones y los comportamientos que la pandemia ha hecho necesarios han limitado gravemente, cuando no impedido totalmente, el acceso directo a las fuentes de estudio durante un período considerable: desde los libros en las bibliotecas, hasta los documentos en los archivos, pasando por las obras en los espacios públicos; pero, sobre todo, han negado cualquier posibilidad de intercambio directo con los protagonistas de los acontecimientos analizados y con los estudiosos del tema, que se han reducido, cuando ha sido posible, a intercambios virtuales; mientras que, en algunas situaciones, se han convertido en oportunidades perdidas. Este es el caso del encuentro previamente organizado con Giovanni Rubino, que se ha pospuesto debido al cierre y que nunca ha llegado a celebrarse por la muerte del artista a causa del coronavirus.

Afortunadamente, antes del comienzo de la pandemia, había recopilado un gran número de documentos que he podido organizar y analizar durante los meses de mayor aislamiento, continuando el trabajo, pero teniendo que renunciar a un aspecto fundamental de la investigación. Además, las condiciones impuestas por la pandemia me han obligado a posponer la estancia de estudio en Ciudad de México prevista para marzo-julio de 2020 –por tanto durante el segundo año de mi doctorado– y que ha tenido que ser pospuesta hasta octubre de 2021 cuando las condiciones en México lo han hecho posible. La investigación realizada en México, aunque no exenta de dificultades debido a los efectos de la pandemia, ha sido sumamente fructífera tanto por los encuentros con académicos como por el material consultado en los archivos de la APFG, el SAPS-LT/ CIDS y el AHGE-SRE. A pesar de ello, las fechas en las que se ha producido, prácticamente en la fase final de la investigación, han condicionado la propia investigación, que se habría beneficiado enormemente de la recuperación temprana de estos materiales y, quizás, habría tomado otros caminos.

Durante mi periodo de doctorado, he tenido la oportunidad de empezar a difundir lo que estaba estudiando gracias a la publicación de tres artículos en revistas internacionales: “Il Messico in Italia. Uno sguardo dal Fondo De Micheli” (2018); “El muralismo “attivo” italiano y sus raíces mexicanas. Una herramienta pedagógica” (2021); “El muralismo como espacio de intercambio entre Italia y México, 1950-1980” (2021). Además, me ha sido posible participar en algunos encuentros, jornadas de estudio y conferencias, donde he presentado los primeros resultados de mi trabajo, entre otros: Congreso CEISAL, *Europa, América Latina y el Caribe 1999-2019 - 20 años de cooperación renovada*. Universidad de Bucarest, Departamento de relaciones internacionales, del 29 al 31 de julio de 2019.; II Jornada de estudios, *Juego de miradas: Italia-España-América Latina, siglos XX y XXI*. Universitat Autònoma de Barcelona, 26 de septiembre de 2019; VII Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica, *Constelaciones del arte público: contextos, paisajes, saberes*. GEAP-Latinoamérica (UBA); Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP -CONICET), Universidad Nacional de

San Martín, Argentina; Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (IA- Unicamp), Brasil. Online, del 24 al 26 de noviembre de 2021.

Bibliografía general

Acha, J. (1979). *Arte y sociedad: Latinoamérica en el sistema de producción*. México, Fondo de Cultura Económica.

Aceves Navarro, G. (ed.). (1993). *Homenaje a Fernando Gamboa : pintura mexicana, 1950-1980*. Ciudad de México: Museo José Luis Cuevas.

Affron, M., Castro, M.A., Cruz Porchini, D., González Mello, R. (2016). *Paint the Revolution: Mexican Modernism, 1910-1950*. Catálogo de la exposición, Philadelphia, Museum of Art, 25 de octubre de 2016 - 8 de enero de 2017; Ciudad de México, Museo del Palacio de Bellas Artes, 3 de febrero – 30 de abril de 2017; Houston, Museum of Fine Arts, 25 de junio – 1º de octubre de 2017. New Haven: Yale University Press.

Alayón González, J.J. (2019). “Naturalezas bajo cubierta. Los pabellones de Brasil, México y Venezuela en Bruselas 1958”. ZARCH, septiembre de 2019.

Albanese, G. (1985). *Arte al muro: storia, tecnica ed estetica dei murali in Italia*. Roma: Il Bagatto.

Alberti, C. S. S. (2021). “El muralismo “attivo” italiano y sus raíces mexicanas. Una herramienta pedagógica”. Vanegas Carrasco, C., Furegatti, S. (eds.). *Constelaciones del arte público. Contextos, paisajes, saberes*. Buenos Aires: Universidad Nacional San Martín-GEAP Latinoamérica, pp. 142-158.

Alberti, C. S. S. (2021). “El muralismo como espacio de intercambio entre Italia y México, 1950-1980”. *Anclajes*, Santa Rosa (Argentina), vol. XXV, n.º 2, mayo-agosto 2021, pp. 145-165. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2021-25210>

Alberti, C. S. S. (2018). “Il Messico in Italia. Uno sguardo dal Fondo De Micheli”. *La otra dirección. Percezione dell'arte latinoamericana in Italia. Quaderni Culturali IILA*, Roma, núm. 1, 2018, pp. 31-42.

Arbizzani, L. *Da un'iniziativa editoriale al restauro del murale di Aldo Borgonzoni dedicato ai lavoraterra medicinesi*, pp.147-148; Barbieri, D. *Il cubismo rinasce a Medicina*, pp. 149-157; y las notas sobre la restauración de Emma Biavati y una biografía escrita por Lorella Grossi.

Albizzani, L. (1984). “Gente delle campagne nella pittura di Aldo Borgonzoni”. Solmi, F. *Aldo Borgonzoni e le campagne padane*. Casalecchio di Reno: Grafis, p. 29.

G. Appella, G. (ed.) (2011). *La Nuova Pesa/1. Storia di una galleria (1959-1976)*. Roma: De Luca Editori d'Arte.

Arbizzani, L. (1989). “Un secolo di organizzazione e di lotta, di opere e di risultati”. Arbizzani, L. (ed.). *I primi cent'anni della Cooperativa Lavoratori della terra di Medicina, 1889-1989*. Medicina: Cooperativa Lavoratori della terra, pp. 7-16.

Arbizzani, L., Bologna, S., Testoni, L. (1982). *Storie di Case del Popolo: saggi, documenti e immagini d'Emilia-Romagna*. Casalecchio di Reno: Grafis.

Arias Serrano, L. (2007). "Italia como referente de modernidad. El eco de la revista *Valori Plastici* y del grupo Novecento en el arte español de postguerra". *De Arte* (Revista De Historia), Num. 6, 2007, pp. 239-258.

Arnaldi, V. (2017). *Sulle tracce della street art: viaggio alla scoperta dei più bei murales italiani*. Roma: Ultra.

Arte messicano contemporaneo. Pittura – Incisioni- Disegni. Catálogo de la exposición, Roma, Palazzo Barberini, junio de 1966.

Arte messicana dall'antichità ai nostri giorni. Catálogo de la exposición, Roma, Palazzo delle Esposizioni, octubre de 1962 - enero de 1963. Roma: A.BE.TE, 1963.

Arte mexicain du precolombien a nos jours, tome I, II. Catálogo de la exposición, Paris, Musée National d'art moderne, mayo-julio 1952. Paris: Les presses artistiques. Editeurs – Paris.

Avventi, R. *B-io-grafía de Giovanni Rubino*: <https://issuu.com/robertaavventi0/docs/b-io-grafia>

Azuela de la Cueva, A. (2005). *Arte y poder: renacimiento artístico y revolución social, México, 1910-1945*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán; Mexico D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Azuela de la Cueva, A. "Arte y política en México del siglo XX. Siqueiros, militancia y arte mural", p. 8-10, en <https://it.scribd.com/document/455267448/Arte-y-Poder>.

Azuela de La Cueva, A. (2008). "Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Río de la Plata". *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, Núm. 35, enero-junio, 2008, pp. 109-144, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 113.

Baccilieri, A. (1989). *Borgonzoni*. Bolonia: Grafis.

Baccilieri, A., Priori, A. (1989). *Aldo Borgonzoni*. Mantova: Casa del Mantegna.

Baden, L. (2015) "Vochito contra murales - de motor a promotor: Fernando Gamboa, la vanguardia del arte mexicano y la Biennale di Venezia", pp. 235-245.

Barbieri, D. (1995). "Il cubismo rinasce a Medicina". Grossi, L., Barbieri, D. (eds.). *La pittura murale di Aldo Borgonzoni a Medicina*. Bolonia; Grafis, pp. 149-157.

Bargellini, C. (1995). "Diego Rivera en Italia". *Anales del Instituto de Investigación Estéticas*, Vol. 17, n.º 66, Aug. 1995, pp. 85-136.

Bargellini, C. (1989). "La recreación del arte italiano en la obra de Diego Rivera". *Tiempo y arte*. XVI Coloquio Internacional del Instituto de Investigaciones Estéticas, México, UNAM, pp. 85-135.

Barletta, R. (1970). *Il rosso e il suo barocco. Il mondo di Aligi Sassu*. Turín: Albra Editrice.

Barnett, A.W. (1984). *Community Murals. The people's art*. Philadelphia: Art Alliance Press; New York /London: Cornwall Books.

Barreiro López, P., Martínez R, F. (eds.). *Modernidad y Vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920-1970)*. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía.

Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. París: Éditeur Gallimard.

Bayron, D. (1988). *Historia del arte ispanoamericano*. Madrid: Alhambra Longman.

Bellit, B. (1968). *Paolo Neruda. Canto general*. Con litografías originales de David Alfaro Siqueiros. Nueva York: Racolin Press, 1968.

Bellotti, D. (2017). “Biografía comentada di Aldo Borgonzoni”. Spadoni, C. (ed). *Aldo Borgonzoni. Catalogo Generale delle opere pittoriche*. Torino: Umberto Allemandi per Archivio e Centro Studi Aldo Borgonzoni.

Betti, E. (2010). “L'opera murale di Aligi Sassu”. Paglione, A., Pegoraro, S. (eds.). *Sassu a Thiesi: opere murali e opere grafiche, 1929-1995*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

Bianchino, G. (ed.) (2001). *Aldo Borgonzoni*, catálogo de la exposición, Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, 16 de noviembre-23 de diciembre de 2001. Milán: Electa.

Bianchino, G. (2001). “Aldo Borgonzoni: gli anni e le lettere”. *Aldo Borgonzoni*. Catálogo de la exposición, Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, 16 de noviembre-23 de diciembre de 2001. Parma – Milán: CSAC Electa Milán.

Bianchino, G. (2010). “Pizzinato e il Realismo: gli affreschi del Palazzo della provincia di Parma (1953-1956)”. Gobbato, V. (ed.). *Atti della giornata di studi “Un costruttivo pittore della realtà. Armando Pizzinato a cento anni dalla nascita”*, Venecia, 25 de noviembre de 2010. Centro universitario di studi veneti, Biblioteca veneta, Carte del contemporaneo, 3. Roma-Padova: Editrice Antenore, MMXII.

Biavati, E. (1995). “Nota sul restauro”. Grossi, L. e Barbieri, D. (eds.), *La pittura murale di Aldo Borgonzoni a Medicina*. Bologna: Grafis. p. 167.

Biennale di Venezia, XXV edizione. Catálogo de la exposición, Venezia, de de junio - 5 de octubre de 1950. Venezia: Edizioni Alfieri.

Bignami, S. (2000). “Public Art”. Negri, A. (ed.). *Arte e artisti nella modernità*. Milán: Jaca Book, 2000.

Billari, G. (2016). *Un vestito a pennello*. Milán: Hoepli.

Borri, C. (2010). “Arte e popolo. I murales di David Alfaro Siqueiros (1896-1974) e di Roberto S. Matta (1911-2002) in Chile”. *Confluenze - Rivista di studi iberoamericani*, diciembre de 2010, p. 165.

- Brook C. (1993). *Orozco, Rivera, Siqueiros. Muralismo messicano*. Art Dossier. Florencia: Giunti editore.
- Briuolo Destéfano, D. (2009). “Guerra Fría en Bruselas: México en la Exposición Universal de 1958”. *Discurso Visual*, Cenidiap, Julio-diciembre de 2009.
- Brossi, S., Di Mauro, G. Moles, S.(eds.) (1976). *Sabino Coloni*. Catálogo de la exposición, Trieste, Palazzo Costanzi, febrero-marzo de 1976.
- Calvesi, M. (1995). “Le Biennali dell’ Avanguardia in Venezia”. V.V. A.A, *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*. Milán: Fabbri Editori, p.96.
- Campbell, F. (ed.) (1991). *Fernando Gamboa: Embajador del arte mexicano*. México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Caracciolo, A. (1950). *L’occupazione delle terre in Italia*. Roma, Edizioni di cultura sociale.
- Caramel, L. (2013). *Arte in Italia 1945-1960*. Milán, Edizioni Vita e Pensiero, 2013.
- Cardoza y Aragon, L. (1964). *Mexico: pintura de hoy*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Carlo Levi: Mostra antologica*. Catálogo de la exposición, Mantova, Palazzo del Te, 21 de septiembre – 20 de octubre de 1974. Milano : Electa, 1974.
- Carlo Quattrucci*. Catálogo de la exposición en la Galería “La Margerita”, Roma, 10 de diciembre - 5 de enero de 1971.
- Carmona, G. (1989). *Epistolario Selecto de Carlos Chávez*. México: FCE.
- Carpitella, D., De Micheli, M., Levi, C., De Grada, R., et al. (1976). *I murali del Centro di Arte Pubblica*. Cosenza: Lerici.
- Carretti, G. (1974). *I giorni della grande prova*. Reggio Emilia: Edizioni Tecnostampa.
- Carretti, G., De Grada, R., Ricci, P., et al. (1969). *Murali per la pace di Ettore De Conciliis e Rocco Falciano*. Reggio Emilia: Scuola media statale di Cadelbosco.
- Castedo, L. (1988). *Historia del arte iberoamericano*. Madrid: Aliana Editorial.
- Catenacci, S. (2015). “L’ambiente come sociale alla Biennale di Venezia 1976: note da un libro mai realizzato”. Nicolaci, M., Piccioni, M., Riccardi, L. (eds.), *In corso d'opera: ricerche dei dottorandi in storia dell'arte della Sapienza*. Roma: Campisano Editore.
- Cassou, J., Gamboa, F. (eds.) (1952). *Art mexicain du précolombienà nos jours*. Tomo I, II. Catálogo de la exposición, París, Musée national d'art moderne, Mai-juillet 1952. París: Les Presses artistiques.

Chávez Santiago, A. (2022). *Agentes culturales, maquinaria de ideales: el Pabellón de México en la Bienal de Venecia (1950, 1952 y 1958)*. Tesis doctoral, Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, 31 de enero de 2022.

Chávez Santiago, A. (2020). “Arte y política: Rufino Tamayo y su controversia con los muralistas”. *Discurso Visual*, Num. 45, enero-junio, 2020. http://www.discursovisual.net/dvweb45/TT_45-10.html

Charlot, J. (1953). “Diego Rivera in Italy”. *Magazine of Art*, vol. 46, n.º 1, enero de 1953, pp. 3-10.

Ceccarelli, R. (ed.). Aurelio C. “Verso il socialismo”. *Il murale di Valenza Po*. Ed. Archivo Aurelio C, pp. 9,10. Publicación on demand.

Cicalini, G. (2019). “Palma Bucarelli y la Bienal de Venecia (1948-1968)”. *Storie dell' arte contemporanea*, 4/1. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, p. 129. https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-367-0/978-88-6969-367-0-ch-08_d3TK8kV.pdf

Colarizi, S. (1998). *Biografia della prima Repubblica*. Roma: Laterza.

Corella Lacasa, M. (1996). “El Mediterráneo y América: la influencia del mediterraneísmo en los orígenes del muralismo mexicano”. *El mediterráneo y el arte Español*. Actas del XI Congreso del CEHA, Valencia, Septiembre 1996, pp. 287-290.

Covarrubias, M. (1940). *XX siglos de arte mexicano* New York/Ciudad de México: Museum of Modern Art/Istituto de Antropologia e Storia del Messico.

Cozzolino, F. (2014). “L'histoire complexe du muralisme en Sardaigne. L'invention d'une tradition de peinture murale et ses multiples influences”. Dossier Especial – “Un siècle de peinture murale. Fonctions et dynamiques comparées”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Febrero de 2014. <http://nuevomundo.revues.org/66333>

Cozzolino, F. (2012). “El proceso de artificación en el caso de los murales de Cerdeña”. *Per una sociologia delle arti*. https://www.academia.edu/3672017/Il_processo_di_artificazione_nel_caso_dei_murales_della_Sardegna

Cozzolino, F. (2017). *Peindre pour agir: muralisme et politique en Sardaigne*. Paris: Karthala.

Crispolti, E. (1977). *Arti visive e partecipazione sociale: da Volterra 73 alla Biennale 1976*. Bari: De Donato.

Crispolti, E. (1968). *Baratella, De Filippis, Spadari*. Exposición en la Galerie Jaqueline Rabson, Paris, 8 de marzo de 1968.

Crispolti, E. (1982). *Centro arte pubblica popolare. Ettore De Conciliis: opere sperimentali e di gruppo (1963-81)*. Subiaco: ITER Edizioni.

Crispolti, E. (ed.) (1976). *L'ambiente come sociale: proposte, azioni, esperienze, documenti di una ricerca per nuovi modi di intervento creativo nell'ambiente sociale*, Padiglione centrale ai Giardini di Castello, 18 julio-10 octubre 1976. Venezia: La biennale.

Crispolti, E. (1994). “Opera ambiente” e “Arte nel sociale”. *La pittura in Italia. Il Novecento/3. Le ultime ricerche*. Milán: Electa.

Crispolti, E. (1968). *Spadari: 24*. Exposición en la Galería del Minotauro, 30 de noviembre - 20 de diciembre de 1968. Brescia: Galleria del Minotauro.

Cruz Porchini, D., Garay Molina, C., Velázquez Torres, M. (coords.). (2016). *Recuperación de la Memoria Histórica de Exposiciones de Arte Mexicano (1930-1950)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Curiel, G., González Mello, R., Gutiérrez Haces, J. (1994). “Presencia de la modernidad artística europea en América”. *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones Comparativas*, Tomo III. Memorias del XVII Coloquio Internacional del IIE. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Cutilli, G., Filippi, R., Petrucci, R. (1974). *Le scritte murali a Roma*. Assisi -Roma: B. Carucci Editore.

David Alfaro Siqueiros, opere grafiche. Catálogo de la exposición, Comune di Livorno, Arci Casa della Cultura, 8-27 de febrero de 1977.

David Alfaro Siqueiros, obra gráfica. Catálogo de la exposición, Festival de l'Unità Parco Arena Castello, Milán, 3-12 de septiembre de 1976.

David Alfaro Siqueiros. Opere grafiche della collezione de Mario De Micheli. Catálogo de la exposición en Senigallia y Milán, 2001.

David Alfaro Siqueiros, opere grafiche - Agostino Pisani, sculture. Catálogo de la exposición en la Galleria Radice, Lissone, 1978.

De Consiliis, E. (2001). “Dipingere con il popolo”. Falciano, M. (2001). *Fiano Romano: un centro della valle del Tevere tra storia, cultura e immagini*. Avellino: De Angelis, 2001

De Conciliis, E. Harr, J., Calvesi, M. (2002). *Ettore De Conciliis. Opere 1979-2002*. Roma: Il Cigno GG Edizioni.

Debroise, O., Oles, J. (1996). *Retrato de una década, 1930-1940. David Alfaro Siqueiros*. México: Museo Nacional de Arte, INBA.

De la Rosa, N. (2014). “Vida Americana, 1919-1921. Redes conceptuales en torno a un proyecto transcontinental de vanguardia”. *Boletín Artl@s*, Volumen 3, Número 2 - Carreteras del Sur: Arte Latinoamericano - Redes, Artículo 2, 2014.

https://www.academia.edu/19536730/Vida_Americana_1919_1921_Redес_conceptuales_en_torno_a_un_proyecto_trans_continental_de_vanguardia

De Micheli, M. (ed.) (1970). *Arte contro. 1945-1970, dal realismo alla contestazione*. Milán: Vangelista

Editore.

De Micheli, M. (ed.) (1976). *D.A. Siqueiros. Dipingere un murale*. Fratelli Fabbri Editori, Milán.

De Micheli M. (1966). “D.A. Siqueiros”. *I maestri del colore*, n. 196. Milán: Fratelli Fabbri Editori.

De Micheli, M. (1981). *Idee e Storie di Artisti. Courbet, Daumier, Fattori, Cézanne, Van Gogh, Picasso, Léger, Siqueiros, Levi, Manzù, Guttuso*. Milán: Feltrinelli Editore.

De Micheli, M., (1990). “Il realismo ieri e oggi”. Catálogo de la exposición, Mantova, Galleria Civica d'Arte Contemporanea, XXX Premio Suzzara, 16 de septiembre – 14 de octubre de 1990. Mantova: Stampa Paolini, 1990.

De Micheli M. (ed.) (1981). *José Clemente Orozco*. Catálogo de la exposición, Siena, Palazzo Pubblico, 9 de mayo - 19 de junio de 1981. Milán: Vangelista editore.

De Micheli, M. (2000). *L'arte sotto le dittature*. Milán: Feltrinelli.

De Micheli, M. (2003). “L'unità dell'Ottocento. Arte e realtà”. De Micheli, M. (1959). *Le avanguardie artistiche del Novecento*. Milán: Schwarz, primera edición.

De Micheli, M. (1959). *Le avanguardie artistiche del Novecento*. Milán: Schwarz, primera edición.

De Micheli, (1987). “Le circostanze dell'arte”. Genova: Casa Editrice Marietti.

De Micheli, M. (1984). “Le opere murali di Aligi Sassu”. *Sassu*. Milan: Electa.

De Micheli, M. (ed.) (1995). *Maria Jannelli, Renato Galbusera – Opere*. Catálogo de la exposición, Milán 25 de mayo-25 de junio de 1995. Milán: Linati Stampatore.

De Micheli, M. (1969). “Pittura come azione”. *Arte Illustrata*, gennaio-febbraio 1969, p. 47.

De Micheli, M. (1946). *Realismo y poesía. il 45*, a. I, n° 1, 1946. Milán: Ciri Agostoni. Parcialmente publicado de nuevo en Caramel, L. (2013). *Arte in Italia 1945-1960*, Milán: Vita e Pensiero, 2013.

De Micheli, M. (1968). *Siqueiros*. Milán: Fabbri Editori.

De Micheli M. (ed.) (1976). *Siqueiros e il muralismo messicano*. Catálogo de la exposición antológica, Florencia, Orsanmichele - Palazzo Vecchio, 10 de noviembre de 1976 - 15 de febrero de 1977. Florencia: Guaraldi Editore.

De Micheli, G., Ferrari, R., Pensa, P. (2019). *La realtà e il mito. Las litografías de David Alfaro Siqueiros en la colección de Micheli*. Spazio Aref, Brescia, 28 de septiembre-24 de noviembre de 2019. Brescia: Aref.

- Del Guercio, A. (1966). “José Clemente Orozco”. *I maestri del colore*, n. 200. Milán: Fabbri Editore.
- Di Genova, G. (2000). *Storia dell'arte italiana del '900. Generazione anni Trenta*. Bologna: Edizioni Bora, p.169-172.
- Dorfles, G. (2010). *Inviato alla Biennale: Venezia, 1949-2009*. Milán: Libri Scheiwiller.
- Dossin, C. (2017). *The Rise and Fall of American Art, 1940s-1980s. A Geopolitics of Western Art Worlds*. Routledge, p. 85-86.
- Eco, U. (1972). “Introduzione”. *Almanacco Bompiani 1973, L'Altra Grafica*. Bompiani.
- Crispoliti, E. (1994). “Opera ambiente e Arte nel sociale”. *La pittura in Italia. Il Novecento/3. Le ultime ricerche*, op. cit.
- Encuentros con los años '30*. Catálogo de exposición, 3 octubre, 2012 - 7 enero, 2013, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Enguita N., Escrivà, R., Salvador, J. (2021). *Renau en el exilio*. Catálogo de la exposición, Valencia, IVAM, 8 de julio de 2021-9 de enero de 2022. Valencia: Valenciano.
- Edwards, E. (1966). *Painted walls of México: from prehistoric times until today*. Austin and London: University of Texas Press.
- Fagone, V. (1982). *Vorrei e non vorrei di Paolo Baratella: conversazione tra Vittorio Fagone e Paolo Baratella*. Milán: Nuova Prearo.
- Fagone V., Ginex G. y Sparagni T. (eds.) (1999). *Muri ai pittori: pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*. Catálogo de la exposición, Milán, Museo della Permanente, 16 de octubre de 1999 - 3 de enero de 2000. Milán: Mazzotta.
- Falciano, M. (2001). *Fiano Romano: un centro della valle del Tevere tra storia, cultura e immagini*. Avellino: De Angelis, 2001.
- Falciano, M. (2008). “Il murale della pace - Bomba atomica y la coesistenza pacifica”. Marini, M., Falciano, M. (eds). *Il Murale della pace. Chiesa di San Francesco di Assisi, Avellino*. Avellino: De Angelis Editore.
- Falciano, R. (2007). *Il treno d'argento. Memoriale 1950-1990. L'Italia dei pittori e dei poeti*. Roma: Ed. Avagliano
- Faletta, M. (2015). *Graffiti: poetiche della rivolta*. Milán: Postmedia Books.
- Fernández, J.(1967). *Cento anni di pittura messicana 1867-1967*. Catálogo de la exposición, Roma, IILA, octubre de 1967.
- Ferrario, R. (2018). *Regina di quadri: vita e passioni di Palma Bucarelli*. Milán: Mondadori.

Folgarait, L. (1998). *Mural painting and social revolución in México 1920-1940. Art of new order*. Cambridge/ New York: Cambridge University Press.

Gaitan Rojo, C. (ed.) (2010). *Fernando Gamboa: el arte del riesgo*. Ciudad de México: Conaculta/INBA.

Galeana, P. (1996). *Siqueiros en Lecumberri*. Boletín Del Archivo General De La Nación, 4 (08), 189-192. Vol. 4 Núm. 08 (1996): Julio 1996 - Marzo 1997. <https://bagn.archivos.gob.mx/index.php/legajos/article/view/1200>

Galí M. (1993). "Siqueiros en Barcelona (1920-1921). La gestación de Vida Americana y de Tres llamamientos a los artistas de América". *El Alcaraván* (Oaxaca), Núm. 13, Vol. IV, Abril-Junio 1993, pp. 3-10.

Gamboa, F. (1952). "Exposición de arte mexicano en París (1952). Discurso inaugural". Reproducido en Gaitán, R. C. (coord). *Fernando Gamboa: el arte del riesgo*. México: INBA, 2009, p. 59.

Gamboa, F. (1952). "Exposición de arte mexicano en París (1952)", discurso inaugural reproducido en Gaitán, R. C., (coord), *Fernando Gamboa: el arte del riesgo*. México: INBA, 2009, p. 59.

Garaudy, R. (1975). *Fernand Léger. Fonctions de la peinture*. París : Denöel.

Garduño, A. (2009). "El curador de la Guerra Fría". *Fernando Gamboa, el arte del Riesgo*. Catálogo de la exposición, México, Museo Mural Diego Rivera, Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 17-65.

Garduño, A. (2009). "El primer centenario de Fernando Gamboa". *Discurso visual*, Cenidiap-INBA, n.º 13, nueva época, julio-diciembre. <http://discursovisual.net/dvweb13/remembranza/remana.htm>.

Giannella, S., Rutigliano, B. (2015). *Guida ai paesi dipinti di Lombardia*. Milán: Book Time.

Goldin, M. (ed.) (1996). *Pizzinato. Opere 1925-1994*. Catálogo de la exposición, Passariano, Villa Manin, 1º de junio-28 de julio de 1996. Milán: Electa.

Goldman, S.M. (1989). *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*. Ciudad de México: Instituto Politécnico Nacional.

González Cruz Manjarrez, M. (1994). *Imágenes de arte mexicano. El muralismo de Orozco, Rivera, Siqueiros*. México: Instituto de Investigación Estética, UNAM.

González Mello, R. (1995). *José Clemente Orozco, Guadalajara, Instituto Cultural Cabañas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

González Mello, R. (1997). *José Clemente Orozco: la pintura mural mexicana*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

- González Mello, R. (2008). *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje emblemas*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- González Mello, R. (1995). *Orozco, ¿pintor revolucionario?* México: UNAM, Instituto de Investigaciones estéticas.
- González Mello, R., Stanton, A. y Useda Miranda, E. (2013). *Vanguardia en México 1915-1940*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Gorjainov, V. (ed.) (1971). *Armando Pizzinato*, Moska: Izd. Izobrazitel'noe Iskusstvo.
- Gramsci A. (2012). Vol. 1: "Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura"; Vol. 3: "Letteratura e vita nazionale. *Quaderni dal carcere*. Roma: Editori internazionali riuniti. Primera edición, Turín: Einaudi, 1948-195.
- Greenberg, C. (1939). "Avanguardia e kitsch". *Partisan Review*, vol. 6, n. 5, 1939.
- Guadarrama Peña, G. (2010). *La ruta de Siqueiros: etapas en su obra mural*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Goldin, M. (1996). *Pizzinato. Opere (1925-1994)*. Catálogo de la exposición, Passariano, 1996. Milán : Electa.
- Gutierrez, R., Gutierrez Viñuales, R. (eds) (2000). *Historia del Arte Iberoamericano*. Madrid/Barcelona: Lunwerg.
- Gutierrez, R., Gutierrez Viñales, R. (coords.) (1997). *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamerica, siglos XIX y XX*. Madrid Ediciones Catedra, 1997.
- Haskell, F. (1978). *L'arte e il linguaggio della politica*. Florencia, Spes ; Ginex, G. (1999). "Il dibattito critico e istituzionale sul muralismo in Italia". A.A.V.V., *Muri ai pittori: pittura murale e decorazione in Italia 1930-1950*. Catálogo de la exposición (Milán, 16 de octubre de 1999 - 3 de enero de 2000). Milán: Mazzotta.
- Herner de Larrea, I. (2010). *Siqueiros: del paraíso a la utopía*. México, D.F.: Secretaría de Cultura del Distrito Federal.
- Hurlburt, L. P (1986). "Diego Rivera (1886-1957): A Chronology of his art, life and times". *Diego Rivera. Una retrospectiva*. Catálogo de la exposición, Detroit, 1986.
- Hurlburt, L. P. (1989). *The Mexican Muralist in the United States*. Albuquerque: University of New Mexico Press/ Chicago: Turabian.
- Kettenmann, A. *Diego Rivera 1886-1957. Un espíritu revolucionario en el arte moderno*. Taschen 1997.
- Iduarte, A. "Un artista en la guerra". Solís, R. (ed.) (1975). *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros*. Mexico: Archivo del Fondo FCE, p. 44-45.
- "Il manifesto del realismo di pittori e scultori. Premio Oltre Guernica". *Argine Numero*, n.2, marzo 1946, Milán.

Il Telero di Carlo Levi: da Turín un viaggio nella Questione Meridionale. Turín: Il rinnovamento, 2015.

Jachec, N. (2005). "Anti-Communism at Home, Europeanism Abroad: Italian Cultural Policy at the Venice Biennale, 1948-1958". *Contemporary European History*, 14, núm. 2 (mayo de 2005), pp. 193-217.

Janulardo, E. (2018). "Sironi, il Novecento, la pittura murale". *Parol - Quaderni d'arte e d'epistemologia*, febrero de 2018.

La pintura mural de la revolución mexicana. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.

La Querelle du Réalisme. París: Editions Sociales Internationales, 1936.

Le Bulletin de la Jeune Peinture, nº 5, junio de 1969.

Lenti, L. (2011) (ed.). *Passione civile, arte e politica. Artisti a Valenza tra gli anni Cinquanta e gli anni Ottanta*. Catálogo de la exposición, Alessandria, Palazzo del Monferrato, 15 de enero - 6 de marzo de 2011. Milán: Edizioni Gabriele Mazzotta.

Levi, C. "Arte e ideologia"; "Resistenza e Arte popolare"; "L'arte e la libertà"; "Contadini e luigini". Textos recogidos De Donato, G. (ed.). *Carlo Levi. Coraggio dei miti*. Bari: Edizioni De Donato, 1975.

Levi, C. (1982). *Cristo se paró en Éboli*. Barcelona: Plaza & Janes.

Levi, C. (1953). *Dipinti calabresi*. Autopresentación de la exposición personal en la Galleria del Pincio, Roma, 28 de febrero de 1953

Levi, C. (1971). "Il murale a Giuseppe di Vittorio. Conversazione fra Carlo Levi ed Ettore De Conciliis". De Donato, G. (1975). *Carlo Levi. Coraggio dei miti*. Bari: Edizioni De Donato, p. 355-359.

Levi, C. (1950). *L'Orologio*. Turín: Einaudi.

Levi, C. "Mezzogiorno, emigrazione, rinnovamento. Scritti e discorsi nel Senato e nella Filef". *Emigrazione*, 1975.

Levi, C (1955). "Prefazione". *Rocco Scotellaro, L'uva puttanella*. Bari, Laterza.

Locke, A. *México: la revolución del arte 1910-1940*. Catálogo de la exposición, Londres, Royal Academy of Arts, 6 de julio - 29 de septiembre de 2013. Londres: Turner, 2013

Longari, E. (2007). *Sironi e la V Triennale di Milán*. Nuoro: Ilisso.

Lozano, L.M. (2000). *Arte Moderno de Mexico 1900-1950*. Ciudad de México: Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Lozano, L.M. (1991). “La exposición de Tamayo de 1948 en la coyuntura de la política cultural alemanista”. *Modernidad y modernización en el Arte Mexicano, 1920-1960*. México: Museo Nacional de Arte, p. 128.

Lozano, L-M., Coronel Rivera, J. R. (2007). *Diego Rivera. Obra mural completa*. Taschen, 2007

Lucie-Smith, E. (1994). *Arte latinoamericano del siglo XX*. Barcelona: Destino.

Lux, S., Coen, E. (1985). *1935: gli artisti nell'università e la questione della pittura murale*. Catálogo de la exposición, Roma, Università degli studi di Roma “La Sapienza”, Palazzo del Rettorato, 28 de junio – 31 de octubre de 1985. Roma: Multigrafica.

Malbert, M. (2017). *Les relations artistiques internationales à la Biennale de Venise (1948-1968)*. Tesis doctoral, Universidad de París I, 2006.

Maltese, C. (1948). “I pittori messicani”. *Emporium. Rivista mensile d'arte e di cultura*, vol. CVII, n.º 1, N. 637, anno LIV, 1948, pp. 106-114.

Manifeso di fondazione della Nuova Secessione Artistica Italiana, publicado en Caramel, L. (2013), p. 37.

Mannironi, R. (1994). *Arte murale in Sardegna*. Cagliari: Incaspisano.

Mannironi, R. (2009). *Il muralismo sardo*. Cagliari: Editorial Mykonos.

Marescalchi, P. (1982). “The Problem of Muralism in the Early 20th Century”. *Journal of Aesthetics*, 18 de junio de 1982.

Margozzi, M. (ed.) (2006). *Dalla figuratività all'astrazione. Percorsi dell'arte italiana tra 1945 e 1960 dalle Collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna*. Milán: Silvana Editoriale.

Margozzi, M. (ed.) (2009). *Palma Bucarelli: il museo come avanguardia*. Milán: Electa, 2009.

Marini, M. (2015). “Un Santo, un “cantico” e le sue “creature”, sempre: San Francesco ne “Il murale della pace””. Marini, M., Falciano, M. (eds). *Il Murale della pace. Chiesa di San Francesco di Assisi, Avellino*. Avellino: De Angelis Editore.

Marini, M., Falciano, M. (eds) (2015). *Il Murale della pace. Chiesa di San Francesco di Assisi, Avellino*. Avellino: De Angelis Editore.

Mazzacurati, M. (1965). “Discorso all'inaugurazione del murale di Avellino”. Carpitella, D., De Micheli, M., Levi, C., De Grada, R., et al. (1976). *I murali del Centro di Arte Pubblica*. Cosenza: Lerici.

Michilini, S. “Aurelio C.: le pitture murali del CEMOAR”. Ceccarelli, R. (ed.). *Aurelio C. in America Latina*. Ed. Archivio Aurelio C.. Publicación on demand.

- Miliotes, Diane H., González Mello, R. (eds.) (2002). *José Clemente Orozco in the United States, 1927-1934*. New York: Norton.
- Misler, N. (1973). *La via italiana al realismo: la politica culturale artistica del P.C.I. dal 1944 al 1956*. Milán: Mazzotta;
- Molina, C. A. (2012). “Espacios de la mexicanidad”. *Especialidades*, UAM-Cuajimalpa, vol. 2, No. 1, enero-junio de 2012, p. 115, 124, 135.
- Morosini, D. (1966). “Diego Rivera”. *I Maestri del colore*, n.182. Milán: Fabbri Editore.
- Mucci, E. (1977). “I murali in Italia. Arte e/o comunicazione”, *D'ARS - Periodico d'arte contemporanea*, año XVIII n° 83, abril de 1977 (La fecha está escrita a bolígrafo por Rocco Falciano que conservaba el artículo en su archivo y necesita confirmación).
- Naggar C., Ritchin, F. (1993). *Mexico: Through Foreign Eyes, 1850-1990*. New York: W. W. Norton & Company.
- Naitza, S. (1979). “L'esperienza artistica di Paese Museo”. *La grotta della vipera*, año IV, n° 14 - primavera 1979, p. 17-26.
- Naitza, S. (1996). “Profilo del muralismo in Sardegna, 1968/1994”. *Murales in Sardegna... vent'anni dopo*. Bosa: Centro di Cultura Popolare UNLA.
- Naitza, S. (1982). “Sardegna 1986-1982: l'età dei murales”. *Eurallumin, 1981/informe anual*, Milán, 1982, pp. 36-47. El texto está reeditado en el capítulo “Un ponte verso l'interno e oltre il mare”. Ottavio Olita, Nanni Pes (eds.), *San Sperate all'origine dei murales*, AM&D editore, 2007, p. 106.
- Negri, A. (1995). *Aligi Sassu*. Nuoro: Ilisso Edizioni.
- Negri, A. (1994). *Il Realismo: dagli anni Trenta agli anni Ottanta*. Roma-Bari: Laterza.
- Neruda, P. (1950). *Canto general*. Talleres Gráficos de la Nación, Ciudad Del México, 1950.
- Nicoletti, L. P. “Per Renato Galbusera”. *Renato Galbusera*. Milán: Annozero.
- Nigro Covre, J., Mitrano, I. (2011). *Arte contemporanea: tra astrattismo e realismo: 1918-1956*. Roma: Carocci.
- Niglio, O., Checa Artasu M. M. (eds.) (2019). *Italianos en México. Arquitectos, ingenieros, artistas entre los siglos XIX y XX*. Roma: Aracne.
- Olita, O., Pes, N. (2006). *San Sperate all'origine dei murales*. Cagliari: AM&D.
- Olivieri, A. (2008). *Ezio Gribaudo: il mio teatro della memoria*. Prefación de Enrico Crispolti. Milán: Skira, pag. 72, 73. Gribaudo, P. (2018) (ed.). *Ezio Gribaudo: i libri, metafora di una vita*. Pistoia: Gli ori, pp. 72-74.
- Oles, J. (1993). *South on the Border: Mexico in the american imagination 1914-1947*. Washington: Smithsonian Institution Press.

“Oltre Guernica”, Milán, febrero de 1946. Publicado en *Numero*, marzo de 1946.

Ortega Orozco, A. (2016). “La primera victoria del arte mexicano en Europa: la XXV Bienal de Venecia en 1950”. *Recuperación de la Memoria Histórica de Exposiciones de Arte Mexicano (1930-1950)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp.157-172.

Ortega Orozco, A.(2016). *Las exposiciones de arte mexicano en el espacio transnacional: circulación, mediaciones y recepciones (1938-1952-2000)*. Tesis de doctorado, Universidad Sorbona Nueva, París 3, 2016.

Ortiz Castañares, A. (2017). “Historia del pabellón mexicano en la Bienal de Venecia”. *Acervo mexicano. Legado de culturas*, Acer-VOS, vol. 4, 2017, pp. 410-429.

Ortiz Gaitan, J. (1994). *El muralismo mexicano: otros maestros*. Colección Imágenes de Arte Mexicano. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Ortiz Gaitan, J. (1994). *Imágenes de arte mexicano. El muralismo mexicano. Otros maestros*. Ciudad de México: UNAM.

Paglione, A., Pegoraro, S. (eds.). *Sassu a Thiesi: opere murali e opere grafiche, 1929-1995*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

Palacios, C. E. (ed.) (2017). *La mostra sospesa. Orozco, Rivera, Siqueiros*. Catálogo de la exposición, Bolonia Palazzo Fava, 19 de octubre de 2017 – 18 de febrero del 2018. Milán: Silvana Editoriale.

Palacios, C. E., Rubén Gallo, R., Coffey, M.K., Garduño, A., Cordero, K., de la Rosa, N.(2013). *Razón de ser: obras emblemáticas de la colección Carrillo Gil*. Ciudad de México: INBA.

Pallucchini, R. (1950). “Introducción”. *XXV Bienal de Venecia*, 08/06 - 5/10, 1950. Catálogo de la exposición. Venecia: Edizioni Alfieri.

Pasquali, M. (2007). *La memoria del muro dipinto di Dozza. Cinquanta bozzetti di pitture murali dal 1962 al 2005*. Bolonia: Editrice La mandragola.

Pasquali, M. (ed.) (2003). *Dozza e il muro dipinto*. Bolonia: Costa editore.

Pensa, F. (2002). “Natura e Storia. Le litografie di David Alfaro Siqueiros”. *Naturarte 2002*, percorsi artistici nel territorio lodigiano, 5ª edición, 11 de mayo - 21 de julio de 2002. Milán: Poliartes.

Pedrazzi, T. (ed.) (1962). “Notizie biografiche e bibliografiche”. *Aldo Borgonzoni*. Catálogo de exposición, Milán, Galleria Bergamini, 14 de noviembre-24 de diciembre de 1962.

Pedretti, C. (1999). “Multa renascentur”. Pizziolo, M. *Aligi Sassu. Anthologica 1927-1999*. Milán: Skira.

Pellicer, C., Azpeitia, R. (1989). *La pintura mural de la revolucion mexicana*. México: Fondo editorial de la plastica mexicana.

Perin, C. (2015). “Cronaca e partecipazione: il Sessantotto di Renato Guttuso”. *Palinsesti*, 0.4. Retrieved from <https://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/view/51>.

Petrova, E., Giubbini, G. (1995). *Il tempo delle illusioni. Arte russa degli anni Venti*. Milán: Charta, 1995.

Picone, G. (2015). “Prefazione”. Marini, M., Falciano, M. (eds). *Il Murale della pace. Chiesa di San Francesco di Assisi, Avellino*. Avellino: De Angelis Editore.

Pilloni, G. (2016-2017). “1976. La “vera Sardegna“ alla Biennale di Venezia”. *Pinuccio Sciola. Relatos inéditos sobre la vida y el arte de los años setenta a los ochenta*. Tesis de grado, Universidad de Cagliari, Facultad de Estudios Humanísticos, Curso de Grado en Historia del Arte, a. 2016-2017, pp. 64-83.

Pilloni, G. (2016-2017). *Pinuccio Sciola. Racconti inediti di vita e arte dagli anni Settanta agli anni Ottanta*. Tesis de grado, Universidad de Cagliari, Facultad de Estudios Humanísticos, Curso de Grado en Historia del Arte, a. 2016-2017.

Pinna, S. (2012-2013). *La responsabilità del reale. Eredi del realismo sociale tra informale e pop art: l'esperienza neofigurativa in Italia e Messico*. Tesis de doctorado. Università degli Studi di Udine.

Piraccini, O., Serpe, G., Sibilía, A. (1995). *La premiata Resistenza*. Catálogo de la exposición, Medicina, Palazzo del Comune, 29 de abril - 28 de mayo de 1995. Bologna: Grafis.

Pizziolo, M. (ed.) (1998). *Corrente e oltre: opere dalla collezione Stellatelli, 1930-1990*. Milán: Charta.

Pizziolo, M., Sassu Suarez C. J. (eds.). (1999). *Aligi Sassu, antologica 1927- 1999*. Catálogo de la exposición, Florencia, Palazzo Strozzi. Milán: Skira Editore.

Poggio, B. (2011). “Il restauro dei dipinti di Aligi Sassu e Giuseppe Motti”. *Passione civile, arte e politica. Artisti a Valenza tra gli anni Cinquanta e Ottanta*, op. cit., p. 36.

Poli, F. (1995). *Le nuove tendenze dell'arte: ricerche internazionali dal 1945 ad oggi*. Turín: Rosenberg & Sellier.

Porchini Cruz, D. (ed.) (2017). *Orozco y Los Teules, 1947*. Catálogo de la exposición, Ciudad de México, Museo de Arte Carrillo Gil, 15 de julio – 6 de agosto de 2017; Guadalajara, Instituto Cultural Cabañas, 30 de agosto – 5 de noviembre de 2017. Ciudad de México: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes : Asociación de Amigos del MACG.

Porcu, C. (2012). *Gli 'anni della calce' e il Paese Museo*. Cagliari: Domus de Janas.

Portoghesi, P. (1976). “Le città parlanti - Ecco un muro che sa quel che dice”. *Tempo Illustrato*, 27 de junio de 1976.

Pozas-Horcasitas, R. (2009). "Elección presidencial y reproducción del régimen político en 1964". *Secuencia*, agosto de 2009. DOI: 10.18234/secuencia.v0i74.1078. https://www.researchgate.net/publication/292077199_Eleccion_presidencial_y_reproduccion_del_regimen_politico_en_1964.

Quattrucci, C. (1969). *España 1939-19...*Roma-Siena Edición La Sfera - Jacopo ella Quercia.

Quintavalle, A. C. (2007). *Aldo Borgonzoni. La civiltà contadina come racconto*. Bolonia: Archivo y Centro de Estudios Aldo Borgonzoni.

Quintavalle, A. C. (2001). "Quelle rosse bandiere". Bianchino, G. (ed.). *Aldo Borgonzoni*, Milán, Electa.

Ramundo, P.(ed.) (1978). *L'asino che vola, album di murales*. Turín: Dedalo libri.

Rasmussen, W., Sullivan, E. J. (1992). *Artistas latinoamericanos del siglo XX*. Sevilla: Ed. Ayuntamiento de Sevilla.

Reyes Palma, F. (1988). "50 años de artes plásticas y política en México (1934-1984)", parte I. *Plural*, México, mayo de 1988, p. 43.

Reyes Palma, F. (1994). "Polos culturales y escuelas nacionales: el experimento mexicano, 1940-1953". Curiel Méndez, G. A., González Mello, R., Gutiérrez Haces, J. M. (eds.) (1994). *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones Comparativas*. Memorias del XVII Coloquio Internacional del IIE, tomo III, p. 824.. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Rivera, D. "La storia degli uomini sui muri". *Politécnico*, nº 5, p. 4. Sólo una parte del texto puede encontrarse en el número 5 de la revista; las siguientes partes se publicarán en los números 7, 9 y 12.

Rocco Falciano, obras de 1983 a 2010. Catálogo de la exposición. Roma, Palacio Pio Valentini, Provincia de Roma, 2010.

Rochfort, D. (1997). *Muralisti messicani. Orozco, Rivera, Siqueiros*. Roma: Ist. Poligrafico dello Stato.

Robinson, I. (1946). *A wall to paint.*: New York: Dutton.

Rodríguez, A. (1967). *Arte murale nel Messico*. Milán: Edizioni La Pietra.

Rodríguez, A. (1992). *David Alfaro Siqueiros, Pintura mural*. México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana.

Rodríguez Bolufé, O. M. (2002). *Siqueiros y Cuba: una relación polémica y entrañable*, abril de 2002.

https://www.researchgate.net/publication/277070907_Siqueiros_y_Cuba_una_relacion_polemica_y_entranable [consultado el 23 de marzo de 2022].

Rodríguez Prampolini, I. (ed.). *Crónicas*, enero-abril 1998/Febrero 2003, n.1-11.

- Rodriguez Prampolini, I. (ed.) (2012). *Muralismo Mexicano 1920-1940, cronicas. Catalogo razonado I. Catalogo razonado II*. México: FCE
- Rosci, M. (1982). *Rivera, murales a Città di Messico*. Novara: Istituto geografico De Agostini.
- Rubanu, P., Fistrale, G. (1998). “Entrevista con Francesco Del Casino”. *Murales politici della Sardegna*. Bolsena (VT): Massari Editore.
- Rufino Tamayo. Catálogo de la exposición, Florencia, Palazzo Strozzi, 1º de marzo - 30 de abril de 1975. Florencia: Centro Di edizioni, 1975.
- Russoli, F., Maltese, C., Naitza, S. (1967). *Aligi Sassu 1927-1967*. Cagliari: Editrice Sarda Fossataro.
- Rutigliano, B. (2005-2006). “Gli artisti chiedono pareti da dipingere”. *Per una storia della pittura murale negli anni Cinquanta*. Tesis de maestría, Università degli Studi di Milán.
- Sanna, F. (2014). “La miniera y l’ industria petrolquímica”. *Diacronie* [en línea], n.º 17, 1 | 2014, documento 7, en línea el 1º de marzo de 2014, consultado el 11 de julio de 2022. URL: <http://journals.openedition.org/diacronie/1063> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/diacronie.1063>
- Sartor, M. (2003). *Arte Lainoamericana contemporanea dal 1825 ai giorni nostri*. Milán: Jaka Book.
- Sartor, M. (1993). “La “fortuna” crítica di Diego Rivera in Italia”. *Il Veltro - Rivista della civiltà italiana*, 3-4, año XXXVII, mayo-agosto de 1993.
- Sassu, *opere dal 1927 al 1984*, catálogo de la exposición: Milán, Palazzo Reale, 10 de octubre - 25 de noviembre de 1984. Milán: Electa Editrice, 1984.
- Sciola, P. (1979). “Come e perché San Sperate”. *La grotta della vipera*, año IV, nº 14 - primavera 1979, p. p. 6-10.
- Sciola: *Intervento in centro storico*. Catálogo de la exposición, Comune di Santa Teresa di Gallura, Assessorato alla Cultura. Nuoro: C.G.N. press, 1986.
- Sega Serra Zanetti, P. (1994). *Arte abstracto e informal en Italia 1946-1963*. Bologna: Clueb
- Severini, G. (1936). “Pitture murale: sua estetica e suoi mezzi”. *Ragionamenti sulle arti figurative*. Milán: Hoepli, 1936, pp.75-91.
- Seveso, G. (ed.) (2004). *Aurelio C. - Gli uomini, il lavoro, la storia*. Milán: Bianca&Volta Edizioni.
- Seveso, G. (2011). “Aurelio a Valenza - Un dipinto civile fra immaginazione e politica”. Lenti, L. (ed.). *Passione Civile, arte e politica*. Milán: Mazzotta, pp. 63-73.
- Seveso, G. (2011). “Attualità e pertinenza del pensiero critico di Mario De Micheli”. *Da Picasso a Guttuso*.

- L'arte secondo Mario De Micheli*. Milán: Biblioteca di via Senato Edizioni, p. 15.
- Sgarbi, V. (2015). "El mural de la paz. Prima della Natura: storia e vita civile di Ettore De Conciliis". *Ettore De Conciliis, Il murale della pace*. Milán: Skira.
- Siqueiros D.A. (1951), *Como se pinta un mural*. México: Ediciones Taller Siqueiros.
- Siqueiros, D.A. (1977). *Me llamaban el Coronelazo. Memorias*. México: Grijalbo, 1977
- Sironi, A. (ed.). (2004). *Sironi. La grande decorazione*. Milán: Electa.
- Sironi, M. (1933). "Manifiesto della pittura murale". *La Colonna*, diciembre de 1933. Publicado de nuevo en Barocchi, P. (1990). *Storia moderna dell'arte in Italia. III*. Turín: Einaudi.
- Solmi, F. (1984). *Aldo Borgonzoni e le campagne padane*. Bologna: Grafis Edizioni, p. 5.
- Solmi, F. (1985). *Il socialismo romantico nelle opere di Aldo Borgonzoni*. Catálogo de la exposición, Rocca di Dozza, 8-22 de septiembre de 1985, Dozza Imolese: Edizioni d'arte La Rocca.
- Souter, G.(2010). *Diego Rivera. Su arte y sus pasiones*. Madrid: Edimat Libros.
- Spadoni, C. (ed.) (2017). *Borgonzoni. Catalogo generale delle opere pittoriche*. Turín: Umberto Allemandi per Archivio e Centro Studi Aldo Borgonzoni.
- Stein, P. (1994). *Siqueiros - His life and works*. Nueva York: International Publishers.
- Strukelj, V., Zanečka, F., Bignotti, I. (eds.) (2015). *Guardando all'URSS. Realismo socialista in Italia dal mito al mercato*. Ginevra-Milán: Skira.
- Suarez, L. (1975). *Confesiones de Diego Rivera*. Mexico: Grijalbo.
- Suarez, O. (1972). *Inventario del muralismo mexicano. Siglo VII a. de C. /1968*. Mexico: Universidas.
- Suckaer, I. (2000). *Rufino Tamayo : aproximaciones*. México, D. F.: Editorial: Praxis (El horcón).
- Suckaer, I., Pereda, J. y Del Conde, T. (2011). *Rufino Tamayo*. Naucalpan de Juárez, Mexico: Smurfit Cartón y Papel de México
- Thrall Soby, J. (1966). *Giorgio De Chirico*. Nueva York: The Museum of Modern Art y Arno Press, p. 158-159.
- Tibol, R. (1969). *Historia general del arte mexicano. Epoca moderna y contemporánea, tomo II*. Mexico-Buenos Aires: Editorial Ermes.
- Tibol, R. (ed.) (1973). *L'art et la révolution. Recueil d'écrits de Siqueiros*. París: Edision sociales.

Tibol, R. (2002). *Los murales de Diego Rivera*. México: Universidad Autónoma Chapingo, Editorial RM.

Tibol, R. (1961). *Siqueiros: introductor de realidades*. México, UNAM, Colección de Arte, núm. 8, 1961, p. 10.

Tibol, R. (1969). *David Alfaro Siqueiros*. México: Empresas Editoriales, S. A.

Tio Bellido, R. (2004). “Richesses et dénuements des premières archives de l'AICA”. *Critique d'art. Actualité internationale de la littérature critique sur l'art contemporain*, núm. 24, 1º de septiembre de 2004.

Torres Arroyo, A. M. (2000). “Los discursos simulados en la exposición Arte Moderno de México 1900-1950”. Luis-Martín Lozano (ed.) *Arte moderno de México, 1900-1950*. Catálogo de la exposición, Ciudad de México, Antiguo Colegio de San Ildefonso - Musée des beaux-arts de Montréal, National Gallery of Canada. Ciudad de México: Ediciones Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Torres Arroyo, A. M. (2005). “Mexicanidad y desarrollismo en el diseño de políticas culturales”. *Discurso Visual*, Ceniadiap INBA, enero-marzo de 2005.

Torres Arroyo, A. M. (2013). “Guerra cultural en América Latina: debates estéticos y políticos”. *Cátedra de Artes*, n° 14, 2013, pp. 81-95.

Torres, Arroyo, A. M., (2016). “Políticas culturales en tiempos de desplazamientos estéticos y políticos: arte mexicano 1950-1970”. *Nuevas Lecturas de Historia*, no. 36 - Suplemento - Año 2016, pp. 11 - 86.

Triennale di Milano. Catalogo ufficiale. Milán: Ceschina, 1933.

Tzvi Medin, F. (1997). “El sexenio alemanista, ideología y praxis política de Miguel Alemán”. México: *Era*, p. 60.

Vargas, L. (2014). “David Alfaro Siqueiros, El Coronelazo”. Cruz Porchini, D. (ed.). *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte: Pintura: Siglo XX*. México, DF: MUNAL-INBA; UNAM.

Vitali, L. (ed.), (1936, 1937). “¿Hacia dónde va el arte italiano? Una investigación de interés para quienes siguen la evolución del arte joven italiano”. *Domus*, n° 108, diciembre de 1936, pp. 54-55, y n° 109, enero de 1937, pp. 30-31, n° 110, febrero de 1937, pp. 30-31. Publicado de nuevo en Barocchi, P. (1990). *Historia moderna del arte en Italia: manifiestos, controversias, documentos. Vol. 3.1: Dal Novecento ai dibattiti sulla figura e sul monumentale, 1925-1945*. Turín: Giulio Einaudi.

Vittorio, V. (Carlos Contreras), (1975). “David Alfaro Siqueiros en la Guerra Española”. Solís, R. (ed.) (1975). *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros*. México: Archivo del Fondo FCE, p. 46-50.

Weiser, P. (1981). “Introducción”. *Exposition Internationale des Arts et des Techniques, 1937*. Catálogo de la exposición, París, Centre Georges Pompidou-Musée National d'art moderne, 13/06 - 20/08 1979. París, 1981.

Zambianchi, C. (2011). *Arte contemporanea: dall'Espressionismo astratto alla Pop Art*. Roma: Carocci.

Zanella, F. (2015). “Russi in Biennale. Intorno all XXVIII edizione (1956)”. Strukelj, V., Zanekka, F., Bignotti, I. (eds.). *Guardando all'URSS. Realismo socialista in Italia dal mito al mercato*. Ginebra-Milán: Skira, 2015.

Zetina Ocaña, S. (2019). *Pintura mural y vanguardia: “La creación” de Diego Rivera*. Tesis doctoral, UNAM, Ciudad de México, junio de 2019.

Zevi, A. (2006). *Peripezie del dopoguerra nell'arte italiana*. Turín: Einaudi.

Otras fuentes

Hemerografía de época

“Affreschi per la pace a Cadelbosco”. *Paese sera*, 10 de mayo de 1969.

Alba, V. (1950). “Tamayo habla a Hoy desde París: respaldado por su triunfo en Europa habla con olímpico desprecio de Diego Rivera y Siqueiros”. *Hoy*, No. 723, diciembre de 1950. <https://icaa.mfah.org/s/es/item/758996#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299>

Amador, G. (1948). “Mi vida con Siqueiros. Memorias de la autora que conformarían un libro que no se publicó”. *Hoy*, México, 28 de febrero, 6,13 y 20 de marzo de 1948;

“Angélica Arenal dona tre litografie di Siqueiros agli Uffizi”, *Agi*, 17 de diciembre de 1976. APFG, Florencia '76/sn;

“Angélica Arenal donó tres litografías de Siqueiros al Museo Uffizi de Florencia”, *Excelsior*, 19 de diciembre de 1976.

Apollonio, U. (1952). “Rufino Tamayo pittore”. *América Latina*, Milano, abril de 1952.

“Appello per Siqueiros”. *l'Unità*, 21 de septiembre de 1961, p. 3.

A.S. (1974). “S. Sperate, paese museo”. *Realismo*, Milano, octubre de 1974, nº 3.

Aurelio C., (1973). “Note d'esperienza”. *Arte-Lavoro*, enero de 1973. Reeditado en: Rosso Ceccarelli (ed.). *Aurelio C. “Verso il socialismo” (Il murale di Valenza Po)*. Ed. Archivo Aurelio C, pp. 11,14. Publicación on demand.

Aurelio C, “L'esperienza di Valenza Po”. *Arte-Lavoro*, abril de 1972. Reeditado en: Rosso Ceccarelli (ed.). *Aurelio C. “Verso il socialismo” (Il murale di Valenza Po)*. Ed. Archivo Aurelio C, pp. 9-11. Publicación on demand.

Azzollini, M. (1954). “Borgonzoni pittore della gente emiliana”. *Realismo*, Milano, (21-22), III, maggio-giugno, p. 8.

Azzollini, M. (1964). “Aldo Borgonzoni”, *Scena illustrata*, (12), año 79, 15 de diciembre de 1964, pp. 19-21.

Baule, U. “Come Carlos ricorda Siqueiros. Vittorio Vidali ci parla del grande pittore rivoluzionario scomparso”. *l'Unità*, 9 de enero de 1974, p. 3.

Berenice (1970). “Siqueiros: i «mural» sono nati dalla Rivoluzione”. *Paese Sera*, 27 de febrero de 1970.

Berenice. (1983). “Portò su Roma i cieli del Messico”. *Paese Sera*, 16 de enero de 1983. <https://www.carloquattrucci.it/1983/01/16/berenice-porto-su-roma-i-cieli-del-messico/>

Bernari, C. (1975). “L'ignota violenza di Cerignola sfregia sui muri sacrifici e idee”. *Il Giorno*, 19 de marzo de 1975.

Betti, P. (1972). “Nella nuova sala riunioni Amendola inaugura il grande murale della sezione del PCI di Valenza. L'opera del pittore Aurelio occupa, con i suoi tre metri per venti, tutta una parete della sala”. *l'Unità*, 18 de noviembre de 1972.

Bonazzi, C. “La grande giornata di Medicina”. *La Voce dei Lavoratori*, 3 de abril de 1948.

Borgonzoni, A. (1955). “Esperienza di un pittore”. *Realismo*, III, n.s. 3, mayo-junio de 1955, pp. 63-64.

Borgonzoni, A. (1950). “Fra gli operai di medicina alla scoperta della realtà”, *L'Unità*, 9 de marzo de 1950.

Borgonzoni, A. (1948). “Il colore va in rima o meno”. *Il Progresso d'Italia*, 10 de octubre de 1948, Bologna.

Borgonzoni, A. “Pittori di tutta Italia ospiti delle cooperative emiliane”. *Progresso d'Italia*. (El artículo es citado por Bianchino, 2001, p. 188, pero no se indica la fecha).

Borgonzoni, A. (1946). “Pitture di Aldo Borgonzoni”. Catálogo de la exposición, Galería *Cronache*, Bologna, abril de 1946.

Borgonzoni, A. (1950). “Un pittore a Vignola”. *Emilia*, Bologna, 13 de diciembre de 1950. El mismo texto se encuentra en A. Baccilieri (1989) con la referencia A. Borgonzoni, “Un pittore a Vignola”, *Emilia*, III, 1951.

Bottai, G. “La legge sulle arti figurative”. *Le Arti*, IV, abril-mayo de 1942, nº 4 p. 243

Breton, A. (1939). “Souvenir de mexique”. *Minotaure*, nn.12-13, Paris, mayo de 1939.

Bruno, G (2017). “Di Vittorio, ritorno a Cerignola”. *Il Manifesto*, 2 de noviembre de 2017.

Carrillo Gil, A. (1960). “El arte mexicano en el mundo. Próxima meta: Moscú”. *México en la Cultura, suplemento de Novedades*, México, 4 de septiembre de 1960, p. 12.

Carrillo Gil, A. (1958). “Grandes dibujantes contemporáneos. Guttuso: su lucha por la libertad y la dignidad del hombre”. *México en la cultura, suplemento de Novedades*, 30 de marzo de 1958.

Carrillo Gil, A. (1973). “Guttuso: su lucha por la libertad y la dignidad del hombre”, México, *El Nacional*, junio 1973 - Recorte de prensa, p.1, Expedientes 12 2 17 1, 12 2 17 2. Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

Carrillo Gil, A. (1954). “La XXVII Bienal de Venecia”, 1954, p. 5 en *México en la cultura, Novedades*, 17 de octubre de 1954, p. 5

“Catania: Siqueiros incantato dalle bellezze della Sicilia”. *l'Unità*, 5 de mayo de 1965, p. 4.

Cassou, J. (1952). “20 siglos de arte mexicano”. *El Universal*, Mexico, 2 de junio de 1952, pp. 1-5.

Castro, R. (1958). “Hasta los equipales ganaron un trofeo en la feria de Bruselas”. *México en la Cultura, suplemento de Novedades*, México, 1º de septiembre de 1958, p. 1, 2.

Cavedoni, I. (1951). “Come nacque la Casa del Popolo di Vignola”. *Rinascita* - Rubrica Lettere al Direttore, Roma, VIII, (6), junio de 1951, p. 323.

Ceccarelli, R. “Milano 1973 - Il ricordo”. Rosso Ceccarelli (ed.). *Aurelio C. “Verso il socialismo” (Il murale di Valenza Po)*. Ed. Archivo Aurelio C, p. 61. Publicación on demand.

Ceccarelli, R. (ed.). *Aurelio C. en América Latina*, Ed. Archivo Aurelio C. Publicación on demand.

Cervantes, L. (1970). “Entregó Siqueiros el Cristo Encargo del Vaticano”. *Excelsior*, jueves 6 de junio de 1970, p. 13. Expediente 15 1 160 1. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

“Come Carlos ricorda Siqueiros. Vittorio Vidali ci parla del grande pittore rivoluzionario scomparso”. *l'Unità*, 9 de enero de 1974, p. 3.

Consiglio, R. (1975). “Cerignola difende il monumento a Giuseppe di Vittorio”. *l'Unità*, 23 de febrero de 1975.

Conti, B. (1975). “Dietro il muro i gemelli di S.Sperate -Tepito”. *Il Cagliariitano*, mayo de 1975.

Cortina, L. (1980). “40 años de museógrafo de Fernando Gamboa”. *El Occidental* (suplemento el occidental en la cultura), n. 317, p. 2, num 13813, año XXXVIII, Guadalajara, Jal. 2 de noviembre de 1980.

Crespo de la Serna J.J.(1950). “La exposición bienal de Venecia y el arte de México”. *Cuadernos Americanos*, Vol. 53, No. 5, septiembre-octubre de 1950, pp. 282-297.

<https://icaadocs.mfah.org/s/es/item/758440#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299>

D'Amico, E. (1935). “Storia di un pittore messicano”. *L'Italia letteraria*, 1º de junio, p. 6.

“Da Siqueiros ai murali italiani”, *l'Unità* (?), 12 de febrero de 1977. *Archivo Rocco Falciano*.

“David Alfaro Siqueiros costruttore di una nuova arte plastica”. *l'Unità*, 7 de abril de 1965, p. 3.

De Alba, M. A. (1975). “Hace 5 años los niños salieron a las calles a pintar las paredes”. *Novedades para el hogar*, 5 de febrero de 1975, p. 3.

De Conciliis, E., Levi C. (1974). “Dialogo fra Carlo Levi e Ettore De Conciliis davanti al murale dedicato a Di Vittorio nel *Centro di Arte Popolare* de Fiano Romano”, octubre de 1974.

Carpitella, D., De Micheli, M., Levi, C., De Grada, R., et al. (1976). *I murali del Centro di Arte Pubblica*. Cosenza: Lerici, p. 131-142.

De Conciliis, E. Harr, J., Calvesi, M. (2002). *Ettore De Conciliis. Opere 1979-2002*. Roma: Il Cigno GG Edizioni.

De Micheli, M. (1954). *Borgonzoni*. Catálogo de la exposición, Galleria Circolo di Cultura, 2-15 de abril, Bologna, 1954.

De Micheli, M. (1950). “En las obras más vivas están presentes los trabajadores”. *l'Unità*, 8 de junio de 1950.

De Micheli, M. (1975). “I murali del Centro di Arte Pubblica Popolare”. *l'Unità*, 23 de febrero de 1975.

De Micheli, M. (1951). “Incontri alla Biennale di Genova - Alfaro Siqueiros e la pittura messicana”. *l'Unità*, 26 de octubre de 1951.

De Micheli, M. (1967). “Intervista a *l'Unità* di Siqueiros. Una pittura ininterrotta dal Messico all'Italia”. *l'Unità*, 30 de noviembre de 1967, p. 10.

De Micheli, M. (1954). “La coerenza di Pizzinato”. *Realismo*, marzo de 1954.

De Micheli, M. (1974). “La morte di D. A. Siqueiros. Il furore dell'America Latina. *l'Unità*, 7 de enero de 1974, p. 3.

De Micheli, M. (1950). “Le tempere murali della Casa Gramsci”. *l'Unità*, Milano, XXVII, (205), 30 agosto, p. 3.

De Micheli, M. (1966). “Un gigantesco poema figurativo per il popoli in lotta dell'America latina. Incontro al Messico con D.A.Siqueiros”. *l'Unità*, 23 ottobre 1966, p. 3.

De Micheli, M. (1975). “Un'impresa artistica nata collettivamente”. *l'Unità*, 23 de febrero de 1975.

De Micheli, M. (1950). “Vigilia della Biennale d'arte”. *l'Unità*, 31 de mayo de 1950.

De Micheli, M. (1952). “Vignola insegna”. *l'Unità*, Milano, XXVIII, (117), 19 de mayo de 1951, p. 3.

De Micheli, M. (1966). “Un gigantesco poema figurativo para los pueblos de América Latina. Incontro con D.A. Siqueiros”. *l'Unità*, 23 de octubre de 1966, p. 14.

De Monte, M. (1975). “Di Vittorio torna in piazza”. *Il Messaggero*, 1º de abril de 1975.

Del Guercio, A. (1951). “Committenti nuovi per la pittura”. *Vie nuove*, Roma, VI, (21), 27 de mayo de 1951, p. 16.

Del Guercio, A. (1974). “La scomparsa del grande pittore messicano. Rivoluzione e utopia nei murali di Siqueiros”. *Rinascita*, 11 de enero de 1974, nº 2 p. 28.

Del Guercio, A. (1955). “Pittura murale - Intervista con Alfaro Siqueiros”. *Il Contemporaneo*, a. 2 no. 45, p. 10, 12 de noviembre, 1955.

“Deputati del PCI per la libertà di Siqueiros”. *l'Unità*, 2 de noviembre de 1962.

“Dibujos del italiano Sciola”. *Excelsior*, 10 de abril de 1973.

Don Ciekowski, R. (2021). “Patrimonio perduto e futuro da salvare”. *Voce del Logudoro*, domingo 4 de abril de 2021, nº 12.

“È corretto onorare una chiesa con i volti di Togliatti, Picasso, Moravia e Castro? *Oggi. Settimanale di politica attualità e cultura*, año XXI, número 45, 11 de noviembre de 1965

“È morto Siqueiros. Un grave lutto per l'arte e il movimento operaio”. *l'Unità*, 7 de enero de 1974, p.1.

“El “caso Guttuso” descubre el caos que hay en el Instituto Nacional de Bellas Artes”, *Excelsior, Arte-Ciencia-Cultura*, México, D.F., 1973 - Recorte de prensa. Expediente 3 1 269 39. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

“El mundo entero reconoce el mérito de la pintura mexicana de David A. Siqueiros. Opinan sobre el premio concedido al gran pintor varios representantes de la cultura de nuestro país”. *El Popular*, viernes 16 de junio de 1950, s/p. APCFG-B, Venecia/161-162 / CDIS-SAPS-INBAL. 4.1.73.

“El pabellón de México conquista en Bruselas el gran premio de arte”, México en la Cultura, suplemento de Novedades, México, 10 de agosto de 1958, p. 1 y 4.

“En Bellas Artes se instalará pronto un Museo de Arte Popular”. *Excelsior*, México, 26 de septiembre de 1947, 2nda, p. 5.

Endrich, E. (1973). “Giuseppe Sciola - Un escultor italiano en México”. *El Siglo de Italia*, marzo de 1973.

“Exponen obras de in italiano”. *Excelsior*, 6 de abril de 1973.

Faticoni, M. (1976). “La Sardegna alla Biennale”. *Tutto Quotidiano*, 22 de septiembre de 1976.

Fernández, J. (1951). “Catalogo de las exposiciones de arte en 1950”. Suplemento del num. 19 de *Los anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, 1951.

Fiori, V. (1976). “San Sperate: omaggio a Siqueiros”, en *L'Unione Sarda*, Cagliari, 14 de junio de 1974.

Frateili, A. (1948). “Per favore, non disturbare il pittore”. *Noi Donne*, 24 de julio de 1948.

Galassi, G. (1948). “Sentimento del grano e del riso”. *Giornale della Sera*, 11 de junio de 1948.

“Gli anfitrioni della Bohème”. *Il momento*, Roma, 19 de julio de 1950.

Gorjanov, V. (1967). “El arte del compromiso”. *Khudoznik*, nº 12, 1967.

Guttuso, R. *Ballo popolare*, 1945, pintura mural. Negozio Olivetti, Via del Tritone, Roma”. *Selearte*, a. IV, n.23, Florencia, marzo-abril de 1956, p. 15.

Guttuso, R. (1964). “Clamorosa smentita dell'articolo di *Le Ore* su Siqueiros - Lettera di Raquel Tibol a Guttuso”. *L'Unità*, 13 de junio de 1964, p. 6.

Guttuso, R. (1949). “Conversando con il pittore messicano Leopoldo Méndez”. *Rinascita*, 1º de enero de 1949.

Guttuso, R. (1964). “Evviva Siqueiros”. *l'Unità*, 6 de junio de 1964, p.6. El artículo también puede encontrarse en el archivo del CIDS. Recorte de prensa: Respuesta de Renato Guttuso a un vergonzoso artículo difamatorio en “*Le Ore*”, Milano, Italia, *l'Unità*, Cultura, 6 de junio de 1964, p. 6. Expediente 14 3 10. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT

Guttuso, R. (1962). “Evviva Siqueiros”. *l'Unità*, 15 de marzo de 1962. El texto se publica también en Marco Carapezza, M. (ed.) (2013). *Renato Guttuso. Scritti*. Milano: Classici Bompiani, p. 487.

Guttuso, R. (1956). “Fernand Léger”. *Rinascita*, 1º de enero de 1956, pp. 35,36.

Guttuso, R. (1975). *Il mondo nuovo*, 1970, pintura mural, h.700 cm, destruida. Tras ser expuesta en 1970 y publicada en el 1972, fue recortada por Guttuso para realizar cuadros más pequeños. “Pubblinchiesta”, n.30, *Bolaffi arte*, n.46 a.VI, Turín, enero de 1975.

Guttuso, R. (1948). “Le mondine di Borgonzoni”. *Progresso d'Italia*, 17 de diciembre de 1948.

Guttuso R. (1948). “Per una nostra “Segnalazione””, *Rinascita*, anno V n. 12, diciembre de 1948.

Guttuso, R. (1957). “Un uomo antico e nuovo. In morte di Diego Rivera”, *Il contemporaneo*, 6, 7 de diciembre de 1957.

Guerra, A. (1967). “Oggi si aprono le celebrazioni del 50º della Rivoluzione. Da tutto il mondo a Mosca. Oggi la solenne seduta congiunta del CC del PCCUS e del Soviet Supremo. Decine di migliaia di invitati e turisti provenienti dai 5 continenti affollano la capitale sovietica. Inaugurato il monumento a Lenin nel Cremlino”. *L'Unità*, 3 de noviembre de 1967, p. 1, 12.

Guzzi, V. (1950). *Il Mondo*, Roma, 18 de noviembre de 1950.

“Homenaje a Siqueiros en Italia”. *Excelsior*, México D.F., 19 de enero de 1975.

Horta, R. (1950). “Obras de Siqueiros premiadas en Venecia”. *Excelsior*, 13 de junio de 1950. CIDS.

Kirstein, L. (1945). “Modern Mexican painting”. *The Month*, Londres, vol. IV, 1945, n.19.

“Il murale a Milano 1973/1977”. Rosso Ceccarelli (ed.), Aurelio C. “Verso il socialismo” (*Il murale di Valenza Po*). Ed. Archivo Aurelio C, pp. 60-64. Publicación on demand.

“I ‘murali’ Di Vittorio”. *Basilicata*, a. XIX (1975), n. 5-6.

“Impresiones sobre México”. *El día*, 6 de abril de 1973.

“Il Cardinale Lercaro a Cadelbosco Sopra, ospite dell’amministrazione comunale”, *L’Unità*, 1 aprile 1969.

“Il nuovo Centro Studi e Formazione della CGIL in funzione. Ad Ariccia un vivaio di quadri sindacali”. *L’Unità*, 11 de febrero de 1967, p. 4.

“I premi della XXV Biennale di Venezia”. *Emporium, rivista mensile di arte e cultura*, año LVI, n° 4, Volumen CXI, n° 664, abril de 1950.

“Il saluto di Siqueiros ai comunisti italiani”. *l’Unità*, 26 de septiembre de 1964, p. 6.

“Il secolo dell’autonomia”, *Il Punto*, 3 de enero de 1959.

“Il testamento di Siqueiros: i suoi beni al popolo messicano”. *l’Unità*, 12 de enero de 1974, p. 13.

“Intervista a *Rassegna*. David Alfaro Siqueiros: La relazione fra l’arte e i lavoratori”. *Rassegna Sindacale*, n° 104-105, 29 de noviembre de 1967, p. 31. <https://www.collettiva.it/archivio/rassegnasindacale/>.

“I pittori messicani chiedono la scarcerazione di Siqueiros, altrimenti non parteciperanno alla biennale - Il tribunale federale ha respinto l’istanza dei difensori”. *l’Unità*, 18 de agosto de 1960, p. 3.

“L’ esempio di Medicina”. *Il Lavoro*, 7 de abril de 1948.

l’Unità, 20 de octubre de 1951, p. 2 (edición de Roma).

l’Unità, 25 de septiembre de 1956, p. 3.

l’Unità, 26 de septiembre de 1956, p.3.

l’Unità, 13 de agosto de 1960, p.10.

l'Unità, 30 de diciembre de 1961, p. 3 (edición de Florencia).

l'Unità, 12 de marzo de 1962, p. 7.

L'Unità, 5 de abril de 1965, p. 3.

l'Unità, 13 de marzo de 1979.

La biennale di Venezia - Rivista trimestrale - Arte Cinema, Teatro, Musica, número 7, enero de 1952, p. 5.

“La presentazione dell'affresco di Coloni alla Casa del Popolo”. *Il Lavoratore*, Trieste, XI, (1601), 14 de noviembre de 1955, p. 2.

“La solidarietà di Siqueiros con gli artisti fiorentini. Il grande pittore visita Firenze”, *l'Unità*, 29 de diciembre de 1966, p. 5.

Lai, Marco (1975). “Un Paese Museo dove niente è sotto chiave”. *L'Unione Sarda*, 6 de abril de 1975.

Léger, F. (1938). “Revival of a Mural Art”. *The Listener*, XVIII, 25 de agosto de 1938, pp. 408-409.

Leone, C. (2019). “Arte: Inaugurato el mural de Leonardo Cemek en Arcevia”, *Centropagina*, 19 de agosto de 2019. <https://www.centropagina.it/senigallia/arte-inaugurazione-murale-leonardo-cemek-arcevia/>

“Lettera al direttore de *l'Unità*. L'appello di Siqueiros alla libertà raccolto a Cosenza”. *l'Unità*, 5 de mayo de 1962, p. 8.

“Libertà per Siqueiros”, *l'Unità* del 29 de diciembre de 1961. Una noticia similar ya se había publicado en *l'Unità* el 8 de diciembre de 1961 (p. 12): “Siqueiros grave en la cárcel, no se le permite un tratamiento adecuado. Se amplía la campaña mundial para su liberación”.

Longi, Ana María (1973). “La Obra Plástica de Bujaidar, Manrique y Bernal”. *El heraldo de México*, 10 de abril de 1973.

Longone, R. (1964). *Le Ore*, número 20, 21 de mayo de 1964.

López Lara, A. (1970). “El Cristo de Siqueiros”, *Excelsior*, 8 de junio de 1970, p. 2. Expediente 15 1 154 5. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

Magnanini, F. (1981). “La resurrezione dell'uomo di marmo, il grande affresco dipinto con gli operai”. *La voce*, abril de 1981.

Maltese, C. (1950). “Un muro racconta le lotta del lavoro”. *l'Unità*, Roma, 17 de octubre de 1950, p. 3.

Maltese, C. (1951). “A colloquio con un grande artista rivoluzionario. La pittura messicana nelle parole di Siqueiros”. *l'Unità*, 23 de octubre de 1951.

Manca, E. (1975). “Con una impressionante manifestazione popolare, si inaugura il murale di Di Vittorio a Cerignola”. *l'Unità*, 17 de noviembre de 1975, p. 4.

Marchiori, G. (1951-1952). *Numero*, Florencia, diciembre de 1951- enero de 1952.

Marci, G. (1987). “Sciola, uno scultore di pietre innamorato della terra”. *La Nuova Sardegna*, Sassari, 20 de junio de 1987.

Matus, M. (1973). “Giuseppe Sciola, sus dibujos e impresiones sobre México”. *El Día*, 25 de abril de 1973.

“México triunfa en Venecia”. *Tiempo: Semanario de la vida y la verdad*, 17, no. 426, Ciudad de México, junio de 1950, pp. 24-27.

Micacchi, D. (1967). “Carlo Quattrucci pinta El Botánico”. Galleria *La Rosta due*, Bari, 10-20 de mayo, 1967. <https://www.carloquattrucci.it/1967/05/10/dario-micacchi-prefazione-al-libro-black-power/>

Micacchi, D. (1973). “La Chiesa apre all'arte moderna”. *l'Unità*, 24 de junio de 1973, p.8.

Micacchi, D. (1973). “La chiesa e l'arte moderna”. *l'Unità*, 30 de junio de 1973, p. 3.

Micacchi, D. (1967). “Siqueiros dipingerà un murale in Italia”. *l'Unità*, 8 de enero de 1967, p. 12.

Micacchi, D. (1969). “Un «murale» per la pace”. *l'Unità*, 21 de junio de 1969, p.8.

“Mientras los pies de los futbolistas nos llevan a la derrota en Suecia, las manos de los artistas nos hacen triunfar en Bruselas”. *México en la Cultura, suplemento de Novedades*, México, 22 de junio de 1958, p. 1 y 11.

Morosini, D. (1969). “Monumentale Guttuso a Brema”. *Paese sera*, 18 de diciembre de 1969.

Mucci, E. (1977). “I murali in Italia. Arte e/o comunicazione”, *D'ARS - Periodico d'arte contemporanea*, año XVIII nº 83, abril de 1977 (La fecha está escrita a bolígrafo por Rocco Falciano y necesita confirmación).

Mulas, U. (1961). “Arrivederci nel 2011”. Reportage. *Pirelli. Rivista d'informazione e di tecnica*, 4 de agosto de 1961.

<https://www.fondazionepirelli.org/archivio-storico/pubblicazioni-e-riviste/search/result.html?query=arrivederci+al+2011&lang=it>

“Nei segreti del processo produttivo”. *Rassegna sindacale, quindicinale della CGIL*, 15 de enero de 1967, p. 20, 21. <https://www.collettiva.it/archivio/rassegnasindacale/>.

Nelken, M. (1951). “Tamayo habla a Hoy: la pintura mexicana despierta interés en Europa por su mérito y originalidad, dice el notable artista”. *Hoy*, 7 de julio de 1951, número 750, pp. 42-43. <https://icaadocs.mfah.org/s/es/item/759004#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2001%2C-60%2C6551%2C3666>

“Oggi e domani a San Sperate una mostra dell’artista messicano Domínguez”. *Tutto Quotidiano*, San Sperate, 27 de marzo de 1976.

“Onoranze funebri di Stato per Siqueiros”. *l’Unità*, 8 de enero de 1974, p. 12.

“Opiniones en Protesta Ambiental”. *El Universal*, 11 de marzo de 1973.

“Ora agli «Uffizi» è arrivato anche l’autoritratto di David Siqueiros. Donato dalla Regione Toscana che lo aveva avuto in omaggio dal governo del Messico”. *l’Unità*, 21 de junio de 1980, p. 11.

Ottati, D. (1962). “Lettera al direttore de l’Unità. Una campagna per la liberazione di Siqueiros”. *l’Unità*, 21 de marzo de 1962.

Palencia, C. (1953). “El arte mexicano en París, Estocolmo y Londres”. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 9 de agosto de 1953, p. 4.

Palencia, C. (1951). “El nuevo Museo de Arte e Industrias Populares”. *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, 3 de junio de 1951, p. 5.

Palencia, C. (1950). “Siqueiros gana el primer premio en la exposición de Venecia”. *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 25 de Junio de 1950, p. 5.

Parker, R. (1956). “Arte e culto. Una lettera di Siqueiros e le riflessioni di Kamensky. Il realismo sovietico prima del 1934 - Quadri di “culto” e pseudo-realisti - Disegno industriale in URSS - “Libro dei visitatori” e gusto del pubblico”. *Il Contemporaneo*, a.3 (1956), n° 38, p. 5, 29 de septiembre de 1956.

Parker, R. (1957). “Los mexicanos pintan en Moscú”. *Il Contemporaneo*, a. 5, s.2 (segunda fase del n° 1 18/05/1957 al n° 32 28-12-1957) n° 4 p. 1, 15 de junio de 1957 (?).

Pilloni, G. (2016-2017). *Pinuccio Sciola. Racconti inediti di vita e arte dagli anni Settanta agli anni Ottanta*. Tesis de grado, Universidad de Cagliari, Facultad de Estudios Humanísticos, Curso de Grado en Historia del Arte, a. 2016-2017.

Pintore, G. (1976). “La pittura di San Sperate alla Biennale di Venezia”. *La Nuova Sardegna*, 20 de mayo de 1976.

Pirani, B. M. (1973). “Propuesta de lectura crítica”. *Arte-lavoro*, enero de 1973.

Pizzinato, A. “Gli affreschi di Parma, 1953-1956”. Texto inédito de finales de los años 50”. Goldin, M. (ed.). *Pizzinato. Opere 1925-1994*. Catalogo della mostra, Passariano, 1996. Milano: Electa Mondadori, pp. 243-49.

Pizzinato, A. “Gli artisti chiedono pareti da dipingere”. *l’Unità*, edizione di Milano, 4 de febrero de 1949, p. 3.

Poniatowska, E. (1958). “La imagen de México en Bruselas”. *Novedades*, México, 23 de marzo de 1958, p. 7.

Poniatowska, E. (1960). "Siqueiros en celda". *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, Ciudad de México, 24 de octubre de 1960.

"Por burocratismo, México no verá la gran exposición de obras de Renato Guttuso", *Excélsior, Arte-Ciencia-Cultura Excélsior*, México, D.F., 14 de junio de 1973, p.24 - A Recorte de prensa. Expediente 12 2 17 5. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS;

"Premio Lenin per la Pace a Niemoeller e Siqueiros". *l'Unità*, 1º de mayo de 1967, p. 3.

Priori, L. (1950). *Aldo Borgonzoni alla Saletta*. Presentación. Catálogo de la exposición, Modena, Saletta degli Amici dell'Arte, 8-17 de febrero de 1950.

Quattrucci, C. (1966). "Un artista italiano cuenta su excepcional experiencia - Seis meses de trabajo en México junto a David Alfaro Siqueiros". *l'Unità*, 31 de diciembre de 1966, p. 11.

Quessada, J. (1973). "Impugna a los que exigen la Exposición de Guttuso", *Excélsior. Foro de Excélsior*, 26 de junio de 1973 - Recorte de prensa. Expediente 13 12 2 17 6. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

"Questa sera incontro con Siqueiros". *l'Unità*, 15 de noviembre de 1967, p. 11.

R.A. (1973). "Incontri - Pinuccio Sciola". *Messaggero Sardo*, marzo de 1973.

Radiocorriere, año XLV- n° 40, 29 de septiembre/ 5 de octubre de 1968, p. 70 y 71.

Radiocorriere, año XLVIII, n° 43, 24/30 de octubre de 1971, p. 81.

Radiocorriere, 1973, n° 18 p. 53, p. 92-95.

Radiocorriere, 1976, n° 26, p. 69.

Ramous, M (1948). "Tempere alla Casa del Popolo di Medicina. A. Borgonzoni e la pittura di parete". *Il Progresso d'Italia*, 24 de julio de 1948.

Roderigo di Castiglia (1948). "Postilla". *Rinascita*, anno V n. 12, diciembre de 1948.

Roderigo di Castiglia (1948). "Segnalazioni – Prima mostra nazionale d'arte contemporanea. Alleanza della Cultura. Bologna, 17 ottobre-5 novembre 1948". *Rinascita*, año V, n° 11, noviembre de 1948.

Russo, G. (1965). "Ci sono o non ci sono Togliatti, La Pira, Fidel Castro en el fresco religioso? Tutti a testa in su nella chiesa di Avellino". *Corriere della sera*, 28 de octubre de 1965.

"S. Sperate: omaggio a Siqueiros". *L'Unione Sarda*, Cagliari, 14 de junio de 1974.

"San Sperate si trasformerà in una città del museo". *L'Unione Sarda*, 30 de mayo de 1969.

Saldaña, M. (1973). "Los murlaes, forma tradicional de Comunicación del mexicano". *Excélsior*, 6 de marzo de 1973.

- Sandoval, F. (1950). “Se abrió la Exposición”. *Excélsior*, 25 de mayo de 1950.
- Sassu, A. (1955). “Contributo ad una storia del movimento realista”. *Realismo*, III, n. 4, julio-agosto de 1955, p.3.
- Savioli, A. (1965). “Omaggio a Siqueiros – Ecco come vedo il ruolo del pittore nella società”. *l'Unità*, 8 de abril de 1965, p. 3.
- Savioli, A. (1961). “Siqueiros in carcere ci parla del Messico”. *l'Unità*, 5 de marzo de 1961, p. 1.
- Sciola, P. (1973). “La libertà dipinta sul muro”. *l'Unione Sarda*, Cagliari, 10 de junio de 1975.
- Seveso, G. (1973). “Il grande murale di Valenza Po - Lotta e speranza nelle immagini di Aurelio C”. *Arte-Lavoro*, septiembre de 1973.
- Simongini, F. (1980). “Per Carlo Quattrucci Campo de' Fiori è un teatro all'aperto”. *Corriere della Sera*, 21 de febrero de 1980. <https://www.carloquattrucci.it/1980/02/21/franco-simongini-per-carlo-quattrucci-campo-de-fiori-e-un-teatro-allaperto/>
- Siqueiros, D.A. (1950). *La Voz de México*, 18 de junio de 1950.
- Siqueiros, D. A. (1921). “Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”. *Vida Americana, revista mensual para los intelectuales, para los comerciantes, para los industriales*, Barcelona, España, mayo de 1921.
- “Siqueiros”. *Rinascita*, 1º de mayo de 1965, p. 17-20.
<https://www.bibliotecaginobianco.it/?e=flip&id=36&t=elenco-flipping-Rinascita>
- “Siqueiros a Roma”. *l'Unità*, 2 de abril de 1965, p. 3.
- “Siqueiros a Roma”. *l'Unità*, 30 de diciembre de 1966, p. 2.
- “Siqueiros in prigione da un anno”, *l'Unità*, 18 de agosto de 1961, p. 3.
- “Siqueiros invia al Vietnam democratico il suo premio Lenin per la pace”, *l'Unità*, 15 de noviembre de 1967, p. 13.
- “Siqueiros nella Casa alla Cultura”, *l'Unità*, 6 de abril de 1965, p. 3.
- “Siqueiros invia al Vietnam democratico il suo premio Lenin per la pace”. *l'Unità*, 15 de noviembre de 1967, p. 13.
- “Siqueiros visita la direzione del PCI”. *l'Unità*, 31 de diciembre de 1966 p. 2.
- Soldati, M. (1961). “Promemoria italiana. Che cosa ho imparato lavorando alla Mostra delle Regioni di Italia'61”. *Rivista Pirelli*, nº 6, 1961.
- “Su Santidad Invitó a Siqueiros al Nuevo Museo Vaticano, hoy”. *Excélsior*, 23 de junio de 1973, p. 21 A. Expediente 15 1 160 3. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

Suárez, L. (1958). “Los artistas que México enviará al escenario de Bruselas deben sostener la fama conquistada por nuestro pabellón”. *México en la Cultura*, suplemento de Novedades, México, 22 de junio de 1958, p. 1 y 11.

Tamayo, R. (1950). “Gangsterismo en la pintura mexicana”. *Excélsior*, Ciudad de México, 14 de noviembre de 1950.

Taracena, B. (1973). “Museos y galerías”. *Jueves*, 29 de marzo de 1973.

Taracena, B. (1973). “Pueblo Museo”. *Tiempo México*, 9 de abril de 1973.

Tavernari, G. (1950). “Il pittore Borgonzoni a Medicina”. *Emilia*, año II, n° 21, 1950.

Tibol, R. (1962). “Guttuso y la nueva figuración”. *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excélsior*, 22 de julio de 1962.

Tibol, R. (1964). “Lettera di Raquel Tibol a Guttuso”. *l'Unità*, 13 de junio de 1964, p. 6.

Tirtze, H. (1933). “J.C. Orozco as a graphic artist”, Albertina, Vienna.

Tonini, G. (1956). “Sabino Coloni”, in *Umana*, Trieste, V, (1-2), enero-febrero de 1956, pp. 23.

Toti, G. (1963). “Cuauhtémoc contro ei mito”. *Rinascita*, 5 de octubre de 1963, p. 25.

Treccani, E. “Accuse e critiche infondate”. *l'Unità*, 23 de febrero de 1975.

“Triunfo de México. La Biennale di Venezia”. *Excélsior*. México D.F., 18 de junio de 1950 (APCFG-B, Venecia/163).

Trombadori, A. (1983). “Dal Messico, con *fantarealismo*”. *L'Europeo*, 14 de febrero de 1983. <https://www.carloquattrucci.it/1983/02/14/antonello-trombadori-dal-messico-con-fantarealismo/>

Trombadori, A. “Siqueiros è libero: una vittoria della cultura democratica”, *l'Unità*, 14 de julio de 1964, p. 3.

“Un autoritratto. Quadro di Siqueiros arricchirà gli Uffizi”. *l'Unità*, 4 de junio de 1980, p. 10.

“Un gruppo di intellettuali a Trieste per la libertà di Siqueiros”. *l'Unità*, 10 de junio de 1962, p. 2.

“Un murale sul “dialogo” con Papa e Guevara”, *Paese sera*, 10 maggio 1969.

“Un muralista a San Sperate”. *L'Unione Sarda*, Cagliari, 15 de julio de 1975.

“Un messaggio di pace affrescato sui muri”. *l'Unità*, Reggio Emilia, 2 aprile 1969, p. 6.

“Un quadro di Siqueiros regalato agli Uffizi alla fine dell'esposizione”. *l'Unità*, Roma, 26 de enero de 1977.

Valentini, C. (1976). “Quel gran Siqueiros”. *Panorama*, 2 de noviembre de 1976, Año XIV - N° 550.

Valsecchi, M. (1950). “Riviera dipinge tenendo in mano una rivoltella. Alla Biennale di Venezia è di moda il padiglione dei pittori messicani”. *Oggi*, Milano, 6 de julio de 1950.

Vella, A. (1963). “Storia di una Crocifissione”. *Irpinia Nuova*, 17 de marzo de 1963.

Venturi, L. (1950). “Astratto-concreto”. *La Biennale*, julio de 1950.

Venturi, L. (1950). “Rufino Tamayo”. *Commentari*, años I, fasc.2, abril-junio de 1950, p.112-113.

Venturoli, M. (1961). “Una mostra contro la violenza”. *Paese sera*, 27 de diciembre de 1961.

“Viaggio di studio di Sandri in America Latina”. *l'Unità*, 23 de julio de 1964, p. 13.

Vidali, V. “Per la libertà di Siqueiros”. *l'Unità*, 28 de abril de 1962.

Vie Nuove, 11 de noviembre de 1951.

Vie Nuove, Roma, 30 de agosto de 1953. “Scene di vita agricola: le mondine”, 1953, óleo sobre contrachapado 175x450 cm y “Scene di vita agricola: i boscaioli”, óleo sobre contrachapado 175x450 cm, Exposición Nacional de Agricultura, Roma, Eur, 1953.

Zenteno, F. (1973). “Pepe de Cerdeña”. *Visión*, 21 de abril de 1973.

Documentos citados (en orden cronológico)

1950

“Carta de Fernando Gamboa a Carlos Chávez”, Venecia, 30 de mayo de 1950, en Carmona, *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, p. 530.

“Sin título”. Notas sobre el recuento de votos realizado el 8 de junio 1950. APCFG-B, Venecia II/37, 1950.

“Sin título”. Relatoría de la votaciones para otorgar los premios a artistas extranjeros de la xxv Bienal de Arte de Venecia, 8 de junio de 1950. APCFG-B, Venecia-II/76-78, 1950.

Gotthard Johansson, “El Tercer Camino del Arte”, *Svenska Dagbladet*, 6 de julio de 1950, hojas mecanografiadas, p. 2. AHGE-SRE, III/825(45) /24. III-1189-9.

Gotthard Johansson, “La Liga de las Naciones en Venecia”, *Svenska Dagbladet*, 9 de junio de 1950, hojas mecanografiadas, pp. 7-8. AHGE-SRE- III/825(45) /24. III-1189-9.

Correspondencia de Rodolfo Pallucchini a Jorge Juan Crespo de la Serna, 11 de julio de 1950. Documento mecanografiado, 1 hoja. Serie Paesi – Messico. ASAC, Venezia.

Correspondencia de Corrado Maltese a Aldo Borgonzoni, Roma, 15 de septiembre de 1950. Publicada en Bianchino (2001), p. 206.

“Oficio de Fernando Gamboa a Alfonso Guerra”, 9 de octubre de 1950. AHGE-SRE, III/825(45)/24. III-1189-9. La información es reportada por Chàvez Santiago (2022), p. 244.

1951

“Entrevista que Siqueiros concedió a la revista *Hoy* el 1º de julio de 1950”, *Boletín música y artes visuales* - Departamento de asuntos culturales, Unión panamericana, Washington, 12 de febrero de 1951, ASAC.

Telegrama de Alfonso Guerra a la Embajada de México en París, sobre la llegada de David Alfaro Siqueiros a Italia para ser jurado de la Bienal de Arte Pictórico de Génova, México, D.F., 26 de septiembre de 1951 - Documento mecanografiado, 1 foja. Expediente 8 4 2 7. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

“Entrevista que Tamayo concedió a la revista *Hoy* el 30 de diciembre de 1950”, *Boletín música y artes visuales* - Departamento de asuntos culturales, Unión panamericana, Washington, 12 de febrero de 1951, ASAC.

“Declaraciones del Sr. Fernando Gamboa, subdirector del INBA sobre su reciente viaje a Europa y el proyecto de exposición de arte mexicano”, 1951. 7 hojas mecanografiadas, Archivo de la Promotora Cultural Fernando Gamboa, Ciudad de México. Registro ICAA: 779886 <https://icaa.mfah.org/s/es/item/779886#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-2001%2C-201%2C6551%2C3666>

1955

Correspondencia de Antonio del Guercio a David Alfaro Siqueiros, Roma, Italia, 1º de diciembre de 1955 - Documento mecanografiado con firma al calce, 1 foja, francés. Expediente 8 4 2 50. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

1956

Correspondencia de Antonio del Guercio a David Alfaro Siqueiros, Roma, Italia, 10 de enero de 1956 - Documento mecanografiado con firma al calce, 4 fojas, francés. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

Correspondencia de David Alfaro Siqueiros a Antonio del Guercio, México, 4 de enero de 1956 - Documento mecanografiado, 1 fojas, francés. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

Correspondencia de Antonio del Guercio a David Alfaro Siqueiros, Roma, Italia, 10 de enero de 1956 - Documento mecanografiado con firma al calce, 4 fojas, francés. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

1960

Telegrama de Renato Guttuso a Angélica Arenal, Roma, septiembre, 1960, 1 foja. Documento mecanografiado. Expediente 15 2 27 50. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT/CIDS.

1961

Correspondencia de Angélica Arenal a Vittorio Vidali, México, 21 de enero de 1961, 1 foja - Documento mecanografiado. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

Correspondencia de Cesare Zavattini a Angélica Arenal, Roma, 6 de febrero de 1961, 1 foja - Documento mecanografiado. Expediente de la empresa. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

Correspondencia de Angélica Arenal a Cesare Zavattini, México, D.F., 15 de marzo de 1961, 1 foja - Documento mecanografiado. Expediente de la empresa. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

Correspondencia de Antonio del Guercio a Angélica Arenal, Roma, 13 de julio de 1961, 1 foja - Documento mecanografiado, francés.. Expediente 225131. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

Escrito de Angélica Arenal a Carlos Contreras (Vittorio Vidali), México, D.F., 21 de octubre de 1961, 1 foja. Impreso. Expediente 2 2 51 30. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

Correspondencia de Carlos Contreras (Vittorio Vidali) a Angélica Arenal, sin fecha (1961?) (se hace referencia a la carta de Angélica del 21 de octubre), 1 foja - Manuscrito en tinta negra en hoja membretada "Senato della repubblica", español. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

Correspondencia de Antonio Del Guercio a Angélica Arenal, Roma, 15 de noviembre 1961 (?) 1 foja. Documento mecanografiado. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

Correspondencia de Angélica Arenal a Antonio Del Guercio, 1º de diciembre de 1961, 1 foja. Documento mecanografiado. Expediente de la empresa. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

1963

Correspondencia de Carlo Levi a Nikita Sergeyeovich Khrushchev, 2 de abril de 1963. La carta es una respuesta a su discurso del 8 de marzo a los escritores y artistas *El alto ideal y el nivel artístico son la gran fuerza de la literatura y el arte soviéticos*. Publicada bajo el título *Arte e Ideología*, en De Donato (1975), p. 183.

Correspondencia de Carlos Contreras (Vittorio Vidali) a David Alfaro Siqueiros y Angélica Arenal, 10 de septiembre de 1963, 1 foja - Manuscrito en tinta azul, español. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

Correspondencia de Carlos Contreras (Vittorio Vidali) a Angélica Arenal, 3 de octubre de 27 1963, 1 foja - Manuscrito en tinta negra, español. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

Correspondencia de Carlos Contreras (Vittorio Vidali) a Angélica Arenal sobre las firmas recabadas en apoyo a la libertad de Siqueiros, 27 de octubre de 1963, 2 fojas - Manuscrito en tinta azul, español. Expedientes 15 4 16 19, 15 4 16 20. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

Correspondencia de Angélica Arena a Carlos Contreras (Vittorio Vidali), México, D.F., 12 de noviembre de 1963, 1 foja. Documento mecanografiado (copia de original). Expediente 5 4 16 26. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

1964

Correspondencia de Cesare Zavattini a Angélica Arenal, Roma, 21 de febrero de 1964, 1 foja - Documento,. Documento mecanografiado. Expediente de la empresa. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

Correspondencia de Antonello Trombadori a Angélica Arenal, Roma, Italia, 2 de mayo de 1964, 1 foja - Documento mecanografiado en hoja membretada "Galleria d'arte La Nuova Pesa", con firma e inscripciones al calce. Expediente 15 4 51 33. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

Correspondencia de Carlos Contreras (Vittorio Vidali) a Angélica Arenal y David Alfaro Siqueiros, 22 de mayo de 1964, 2 fojas - Manuscrito en tinta azul en hoja membretada "Senato della repubblica", español. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS

Correspondencia de Cesare Zavattini a Angélica Arenal, Roma, 1º de junio de 1964, 2 fojas- Documento mecanografiado. Expedientes 154514, 154515. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

Carta de Angélica Arenal a Antonello Trombadori, 10 de junio de 1964. Fondo Trombadori Antonello, Expediente Cesare Zavattini, FAT I/1 b.3 n.63, 1959-1976. Archivo de la Biblioteca de la Fondazione Quadriennale di Roma.

Carta de Angélica Arenal a Cesare Zavattini, 20 de junio de 1964. Fondo Trombadori Antonello, Expediente Cesare Zavattini, FAT I/1 b.3 n.63, 1959-1976. Archivo de la Biblioteca de la Fondazione Quadriennale di Roma.

Correspondencia de Antonio Del Guercio a David Alfaro Siqueiros, Roma, 27 de agosto de 1964, 2 fojas - Documento mecanografiado, en francés. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

Correspondencia de Renato Sandri a David Alfaro Siqueiros, Roma, Italia, 6 de diciembre de 1964, 1 foja - Documento mecanografiado en hoja membretada (Camera dei Deputati). Expediente 15 4 51 8. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

1965

Correspondencia de Renato Sandri a David Alfaro Siqueiros, Roma, Italia, 5 de marzo de 1965, 1 foja - Documento mecanografiado en hoja membretada (Camera dei Deputati). Expediente 3 1 270 4. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT.

Borrador de manuscrito de Mario De Micheli para una conferencia sobre Siqueiros (Presentación en la Casa della cultura de Roma, 7 de abril de 1965?), sin fecha, 16 papeles. Universidad de Bérgamo, Fondo Mario y Ada De Micheli, Serie 3, Subserie 2, b5, f19.

Correspondencia de Silvio Benedetto a David Alfaro Siqueiros, Roma, Italia, 21 de abril de 1965, 2 fojas. Documento manuscrito. Expedientes 3 1 270 12, 3 1 270 13. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT/CIDS.

Correspondencia de Angélica Arenal a Renato Sandri, México, D.F., 13 de mayo de 1965, 1 foja. Documento mecanografiado. Expediente 3 1 270 3. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

Correspondencia de Angélica Arenal a Cesare Zavattini sobre el trabajo mural de Siqueiros en el Castillo de Chapultepec y agradeciendo la comida que les brindó durante su estancia en Roma, México, D.F., 14 de junio de 1965, 1 foja - Documento mecanografiado (copia de original), inglés. Expediente 3 1 258 1. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

1966

Telegrama de Ernesto Treccani a Angélica Arenal de Siqueiros, Roma, Italia, 19 de febrero de 1966, 1 foja - Documento mecanografiado. Expediente 3 1 264 10. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

Correspondencia del pintor Renato Guttuso a David Alfaro Siqueiros, Roma, Italia, 8 de marzo de 1966, 2 fojas - Documento manuscrito. Expedientes 3 1 264 12, 3 1 264 13. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

Siqueiros, D.A. (1966). "Las inquietudes artísticas mexicanas en relación con el Arte italiano contemporáneo". Conferencia del 6 de mayo de 1966 en la Galería Nacional de Arte Moderno, Roma, Italia. Documento mecanografiado, p. 4. Expedientes de 12 4 175 1 a 12 4 175 21. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

Correspondencia del Embajador de Italia en México a David Alfaro Siqueiros, México, D.F., 8 de junio de 1966, 1 foja - Documento mecanografiado en hoja membretada. Expediente 3 1 264 13. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT/ CIDS.

Correspondencia de Carlo Quattrucci a David Alfaro Siqueiros, Roma, Italia, 17 de diciembre de 1966, 2 fojas - Documento mecanografiado. Expediente 3 1 264 16, 3 1 264 17. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

1967

Correspondencia de Angélica Arenal de Siqueiros a Carlo Quattrucci, México D.F., febrero de 1967. Documento mecanografiado - 2 hojas. *Archivo Quattrucci*.

Correspondencia de Carlo Quattrucci a David Alfaro Siqueiros, Italia, febrero-marzo de 1967 (?), 4 fojas - Documento manuscrito. Expedientes 3 1 266 30, 3 1 266 31, 3 1 266 32, 3 1 266 33. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

Telegrama enviado por Siqueiros a Quattrucci el 30 de marzo de 1967 y conservado en el *Archivo Quattrucci*.

Correspondencia de Ettore De Conciliis a David Alfar Siqueiro sobre *Il Murale della Pace* realizado en colaboración con Rocco Falciano en la Iglesia de San Francesco de Asis, Avellino, Roma, Italia, 25 de abril de 1967, 2 hojas. Documento manuscrito en tinta azul, con firma al calce y fotografías. Expedientes 13 3 27 13, 13 3 27 14. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

Correspondencia de Ruth Solís a Carlo Quattrucci, Cuernavaca, 6 de mayo de 1967. Documento manuscrito, 2 fojas. *Archivo Quattrucci*.

Correspondencia de Carlo Quattrucci a Angélica Arenal, Italia, 7 de mayo 1967, 1 foja - Documento mecanografiado. Expediente 3 1 266 52. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT/ CIDS.

Correspondencia de Ruth Solís a Carlo Quattrucci, Cuernavaca, 19 de mayo de 1967. Documento mecanografiado con partes manuscritas en hoja membretada "Galeria de Arte La Selva", 2 fojas. *Archivo Quattrucci*.

Correspondencia de Ruth Solís a Carlo Quattrucci, Cuernavaca, 27 de mayo de 1967. Documento mecanografiado, 1 foja. *Archivo Quattrucci*.

Correspondencia de Ruth Solís a Carlo Quattrucci, Cuernavaca, 2 de junio de 1967. Documento manuscrito, 4 fojas. *Archivos Quattrucci*.

Correspondencia de David Racanelli a David Alfaro Siqueiros, Roma, Italia, 12 de agosto de 1967, 1 foja. Documento mecanografiado en hoja membretada "Galeria d'arte internazionale Due Mondi". Expediente 3 1 266 31. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT/CIDS.

Correspondencia de D.A. Siqueiros a Arc. F. Sbardella, Cuernavaca, 25 de agosto de 1967. Documento mecanografiado con membrete "Escuela Taller Siqueiros. Pintura Mural - Escultopintura y Estampa" - 1 hoja. La carta también está copiada a Carlo Quattrucci (c.c.p.). *Archivo Quattrucci*.

Correspondencia de Angélica Arenal de Siqueiros a Carlo Quattrucci, Cuernavaca, 23 de septiembre, 1967. Documento mecanografiado en papel membretado "Escuela Taller Siqueiros. Pintura Mural - Escultopintura y Estampa" - 2 fojas. *Archivos Quattrucci*.

Correspondencia de Mario de Micheli a David Alfaro Siqueiros, Milán, Italia, 18 de octubre de 1966, 2 fojas. Documento mecanografiado. Expedientes 3 1 272 29, 3 1 272 30. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT.

Correspondencia de Angélica Arenal de Siqueiros a Carlo Quattrucci, Cuernavaca, 19 de octubre de 1967. Documento mecanografiado, 1 foja. *Archivos Quattrucci*.

Correspondencia de Angélica Arenal de Siqueiros a Mario de Micheli, Cuernavaca (México), 21 de octubre de 1967; 1 hoja, sobre adjunto. Università di Bergamo, Fondo Mario e Ada De Micheli, Serie 1, Subserie 1 b4, f18.

Correspondencia de Carlo Quattrucci a Angélica Arenal Siqueiros, Roma, 2 de diciembre de 1966. Documento mecanografiado con el membrete de la Galería *La Nuova Pesa* - 2 hojas. *Archivo Quattrucci*.

Correspondencia de Angélica Arenal de Siqueiros a Carlo Quattrucci, Cuernavaca, 11 de diciembre de 1967. Documento mecanografiado, 2 fojas. *Archivo Quattrucci*.

Correspondencia de Carlo Quattrucci a David Alfaro Siqueiros, Italia, 1967?, 4 fojas - Documento manuscrito. Expedientes 3 1 266 30, 3 1 266 31, 3 1 266 32, 3 1 266 33. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS. Nuestras reconstrucciones nos han permitido hipotetizar la datación de la carta en torno a febrero-marzo de 1967.

1968

Correspondencia de Angélica Arenal de Siqueiros a Carlo Quattrucci, Cuernavaca, 9 de abril de 1968. Documento mecanografiado en hoja membretada “Escuela taller Siqueiros”, 2 fojas. *Archivo Quattrucci*.

Correspondencia de Angélica Arenal de Siqueiros a Angelo di Gioia, Cuernavaca, 13 de junio de 1968 (en respuesta a la carta de Di Gioia del 29 de mayo). Documento mecanografiado, 1 foja. *Archivo Quattrucci*.

Correspondencia de Angelo Di Gioia a Carlo Quattrucci, Ariccia 23 de julio de 1968 (Di Gioia escribe a Carlo adjuntando una carta de Angélica, posiblemente la del 13 de junio). *Archivo Quattrucci*.

Correspondencia de Angélica Arenal de Siqueiros a Mario De Micheli, Cuernavaca, (México), 24 de junio de 1968; en papel membretado “Escuela Taller Siqueiros”, 2 tarjetas. Università di Bergamo, Fondo Mario y Ada De Micheli, serie 1, subserie 1, b4, f18.

Correspondencia de Angélica Arenal de Siqueiros a Mario De Micheli, Cuernavaca, (México), 24 de junio de 1968; en papel membretado “Escuela Taller Siqueiros”, 2 tarjetas. Università di Bergamo, Fondo Mario y Ada De Micheli, serie 1, subserie 1, b4, f18.

1969

Hoja de notas redactadas por Gianna Simeoni para Carlo Quattrucci: «14/1/1969, Siqueiros pide una exposición; 12/02/69 Carlo se interesa y habla con Dario Micacchi; 24/02/69 Angélica presiona y dice que no puede ocuparse de ello, que se encargará de que se haga por vía oficial a través de la embajada; 2/3/69 Carlo a Siqueiros que se lo ha contado a Farina; 29/3/69 Telegrama de De Micheli a Carlo rogándole que le llame por teléfono para hablar de Siqueiros;

26/6/69 Carlo a Siqueiros que se ha reunido con Dario Micacchi que había hablado con De Micheli y *que ya los dos están interesados* [texto ilegible]... y que Siqueiros enviara a Micacchi [texto ilegible] los detalles de la exposición». *Archivo Quattrucci*.

Carta de Carlo Quattrucci a David Alfaro Siqueiros, 2 de marzo de 1969. Documento mecanografiado, 2 fojas. *Archivo Quattrucci*.

Correspondencia de Angélica Arenal a Mario de Micheli, México, D.F., 19 de marzo de 1969, 2 fojas - Documento mecanografiado. Expedientes 3 1 272 9 e 3 1 272 28. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS. La misma carta se conserva en el Fondo Mario y Ada De Micheli de la Università di Bergamo: serie 1, subserie 1, b4, f18.

Correspondencia de Carlo Quattrucci a David Alfaro Siqueiros, 3 de noviembre de junio de 1969. Documento mecanografiado, 4 fojas. *Archivo Quattrucci*.

Correspondencia de Angélica Arenal de Siqueiros a Mario De Micheli, Cuernavaca, (México), 8 de diciembre de 1969; en papel membretado "Sala de Arte Publico- Extensión de la Escuela Taller Siqueiros", 2 fojas. Università di Bergamo, Fondo Mario y Ada De Micheli, serie 1, subserie 1, b4, f18.

Actas del seminario internacional de estudios sobre la "ciudad-territorio", Centro de Estudios e Iniciativas, Partinico (Palermo), abril-julio de 1969.

1970

Correspondencia de Angélica Arenal de Siqueiros a Carlo Quattrucci, Ciudad de México, 3 de enero de 1970. Documento mecanografiado en hoja membretada "Sala de Arte Público", 4 fojas. *Archivo Quattrucci*.

Correspondencia de Carlo Quattrucci a Angélica Arenal y David Alfaro Siqueiros, Roma, 22 de enero de 1970. Documento mecanografiado, 3 fojas. *Archivo Quattrucci*.

Correspondencia de Carlo Quattrucci a David Alfaro Siqueiros, Roma, 15 de febrero de 1970. Documento mecanografiado, 2 fojas. *Archivo Quattrucci*.

Correspondencia de Ruth Solís a Carlo Quattrucci, Ciudad de México, febrero de 1970. Documento mecanografiado en hoja membretada "Sala de Arte Público", 2 fojas. *Archivo Quattrucci*.

Correspondencia de Ruth Solís a Carlo Quattrucci, México D.F., 9 de marzo de 1970. Documento mecanografiado en hoja membretada "Sala de Arte Público", 2 fojas. *Archivo Quattrucci*.

Correspondencia de Angélica Arenal de Siqueiros a Carlo Quattrucci, México D.F., 18 de marzo de 1970. Documento mecanografiado en hoja membretada "Sala de Arte Público", 1 foja. *Archivo Quattrucci*.

Correspondencia de Angélica Arenal de Siqueiros a Carlo Quattrucci, México D.F. 31 de marzo de 1970. Documento mecanografiado en hoja membretada “Sala de Arte Público”, 2 fojas. *Archivo Quattrucci*.

Correspondencia de Ruth Solís a Carlo Quattrucci, México D.F., 6 de abril de 1970. Documento mecanografiado en hoja membretada “Sala de Arte Público”, 1 foja. *Archivo Quattrucci*.

Correspondencia de Carlo Quattrucci a Ruth Solís, Roma, 17 de abril de 1970. Documento mecanografiado, 2 fojas. *Archivo Quattrucci*.

Correspondencia de Carlo Quattrucci a Angélica Arenal y David Alfaro Siqueiros, Roma, 5 de mayo de 1970. Documento mecanografiado, 2 fojas. *Archivo Quattrucci*.

Correspondencia de Ruth Solís a Carlo Quattrucci, México D.F., 4 de octubre de 1970. Documento mecanografiado en hoja membretada “Sala de Arte Público”, 1 foja. *Archivo Quattrucci*.

Correspondencia de Cesare Zavattini a Angélica Arenal, Roma, 10 de octubre de 1970, 4 fojas - Documento mecanografiado. Expediente. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.
Correspondencia de Cesare Zavattini a Angélica Arenal, Roma, 16 de noviembre de 1970, 1 foja - Documento mecanografiado. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

Correspondencia de Cesare Zavattini a Angélica Arenal, Roma, 21 de noviembre de 1971, 2 fojas - Documento mecanografiado con firma y anotación al calce. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

1971

Correspondencia de D.A.Siqueiros a Monseñor D.Pasquale Macchi en la Ciudad del Vaticano, México, D.F., 16 de noviembre de 1971, 1 foja - Documento mecanografiado. Expediente 3 2 20 12. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

Correspondencia de D.A.Siqueiros a su Santidad el papa Paulo VI, Secretaría de Estado Ciudad de Vaticano, México, D.F., 16 de noviembre de 1971, 1 foja - Documento mecanografiado. Expediente 3 2 20 13 INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

Discurso de Ernesto Treccani en el Centro Studi per la Pianificazione Organica en 1971, Trappeto. Publicado en *I murali del Centro di Arte Pubblica Popolare*. Cosenza: Lerici, 1977, p. 122.

1972

Aurelio C., “Carta a Rocco Ceccarelli, 27 de noviembre de 1972”. Publicada en Rosso Ceccarelli (ed.), *Aurelio C. “Verso il socialismo” (El mural de Valenza Po)*, Ed. Archivos Aurelio C., p. 57. Publicación on demand.

Correspondencia de Pinuccio Sciola a Dunbar Marshall Malagola, 13 de diciembre de 1972. Documento autógrafo. Archivio Fondazione Pinuccio Sciola.

1973

Correspondencia de Angélica Arenal a Renato Guttuso, México, D.F., 25 de junio de 1973, 2 fojas - Documento mecanografiado. Expedientes 3 1 269 37, 3 1 269 38. Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

Telegrama de Mario de Micheli a David Alfaro Siqueiros, Milán, Italia, 28 de julio de 1973 - Documento mecanografiado. Expediente 3 1 269 50. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT/ CIDS.

Apuntes de Mario De Micheli, "La Pittura Murale Messicana. L'Intellettuale nella vicenda culturale e della storia", Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano Istituto di Materie Umanistiche, 1972 - 1973. Folletos editados por Anty Pansera, 19 fojas - Fotocopias. Expedientes 15 1 194 22- 15 1 199 22 18. INBAL / Proyecto Siqueiros: SAPS-LT / CIDS.

1974

Correspondencia de Armando Pizzinato a Giulio Carlo Argan, Venecia, 18 de junio de 1974. Publicada en Goldin, M. (ed.) (1996). *Pizzinato. Opere 1925-1994*. Catálogo de la exposición, Passariano, Villa Manin, 1º de junio-28 de julio de 1996. Milán: Electa.

1976

Correspondencia Documento mecanografiado, italiano, 1 hoja. APFG, Florencia/sn. La misma carta traducida al español está fechada el 19 de mayo de 1976.

Correspondencia de Antonio Pérez Elías, jefe del Depto. de Divulgación y Promoción Cultural, al Fideicomiso "Fondo David Alfaro Siqueiros", México D.F., 3 de junio de 1976. Documento mecanografiado, 1 hoja. APFG, Florencia '76/ sn. Esta carta autoriza a Angélica Arenal de Siqueiros a reproducir las dos esculturas que se encuentran en el mural Cuauhtémoc contra el mito.

Correspondencia de Fernando Gamboa a Loretta Montemaggi, México D.F., 14 de junio de 1976, en papel membretado del INBA-Secretaría de Educación Pública. Documento mecanografiado, español, 2 hojas. APFG, Florencia 1976/sn.

Correspondencia de Fernando Gamboa a Loretta Montemaggi, México D.F., 16 de junio de 1976, en papel membretado del INBA-Secretaría de Educación Pública. Documento mecanografiado, español, 2 hojas. APFG, Florencia 1976/sn.

Correspondencia de Loretta Montemaggi al Presidente de la República Luis Echeverría, Florencia, 9 de julio de 1976, en papel membretado del Consejo Regional de Toscana. Documento mecanografiado, español, 2 hojas. APFG, Florencia 1976/46-47 (italiano)- APFG, Florencia 1976/49-50 (español).

Correspondencia de Angélica Arenal de Siqueiros a Fernando Gamboa, México D.F., 23 de julio de 1976, en carta intestada Sala de Arte Público Siqueiros - Fideicomiso "Fondo David Alfaro Siqueiros". Documento mecanografiado, 2 hojas. APFG, Florencia 1976/ sn.

Convenio suscrito por la Region Toscana y el Museo de Arte Moderno del Instituto Nacional de bellas Arte de México para la celebración en Florencia, Italia, de la exposición de las obra del maestro David Alfaro Siqueiros, México D.F./Florencia, 27 de julio de 1976, en carta intestada INBAL- Secretaría del Educación Pública. Documento mecanografiado, 9 hojas. APFG, Florencia '76/08-16.

Correspondencia de Enrique Bostelmann a fernando Gamboa, México 29 de julio de 1976, en papel membretado 'Fotografía Creativa'. Documento mecanografiado, 1 hoja APFG, Florencia/sn.

Correspondencia de Enrique Bostelmann a Fernando Gamboa, México 15 de septiembre 1976, en papel membretado de 'Fotografía Creativa'. Documento mecanografiado, 1 hoja. APFG, Florencia/sn.

Correspondencia de Fernando Gamboa a Loretta Montemaggi, Mèxico D.F., 17 de septiembre de 1976. Documento mecanografiado, 3 hojas. Florencia '76/sn.

Apuntes: «Llamada telefonica de Roma de parte del Sindico de la Comune de esa ciudad Sr. Carlo Argan para solicitas por condicto de la Sra. Vera Carbonetti la exposición de Siqueiros en Roma. Parece hacer dicho que deseaba celebrarla en los edicifios del Lacio, Roma», 1º de octubre del 1976. APFG, Florencia, 76/66.

Noticias: "Presentata mostra Siqueiros e murales del messicano". *Ansa*, 15 de octubre de 1976. APFG, Florencia'76/360.

Noticias: "Su prima mostra retrospectiva europea di Siqueiros". *Ansa*, 20 de octubre de 1976. APFG, Florencia '76/365-366.

Noticias: "Retrospectiva Siqueiros a Firenze illustrata a Parigi". *Ansa*, 5 de noviembre de 1976. APFG. Florencia'76/375.

Noticias: "Governatore stato di Città del Messico a Roma". *Ansa* (67/1), 8 de noviembre de 1976. APFG, Florencia '76/380. ¹ """, *Ansa* (67/1), 8 novembre 1976. APFG, Florencia '76/380.

Noticias: "Presidente Consiglio riceve governatore Città del Messico". *Ansa* (42/1), 8 de noviembre de 1976. APFG, Florencia '76/380.

Noticias: "Inaugurazione della mostra di Siqueiros". *Ansa* (191/2), 9 de noviembre de 1976. APFG, Florencia '76/381.

Noticias: "Vernice dell' esposizione di David Alfaro Siqueiros". *Ansa* (8/1), 9 de noviembre de 1976. APFG, Florencia '76/381.

“Verbale di consegna dei materiali della mostra”, firmado por Fernando Gamboa y Enrico Zanchi, Florencia, 10 de noviembre de 1976, en papel con membrete de la exposición *de Siqueiros*. Documento mecanografiado, 1 hoja. APFG, Florencia'76/sn.

Noticias: “Polémica por la exposición de Siqueiros en Florencia”. ANSA, 11 de noviembre de 1976. APFG, Florencia '76/400.

Modifiche al convenio, Florencia, 12 de noviembre 1976, en carta intestata “Mostra, *Siqueiros. David Alfaro Siqueiros y el muralismo mexicano*”. Documento mecanografiado, en italiano, 3 hojas. APFG, FLORENCIA '76/33-35.

Correspondencia de Arturo Osorno, subdirector general encargado de la dirección general de asunto culturales (SRE), al Profesor Sergio Galindo, Director General del INBA, México, 17 de noviembre de 1976. Documento mecanografiado, 1 hoja. APFG, Florencia '76/sn.

“L'on. Pietro Ingrao, Presidente della Camera dei Deputati, visita la mostra di Siqueiros a Firenze”, *AGI*, 20 de noviembre de 1976. APFG, Florencia '76/sn.

Correspondencia Dirección general de asuntos culturales (SRE) a Fernando Gamboa, México, 24 de noviembre de 1976. Documento mecanografiado, 2 hojas. APFG, Florencia '76/sn.

Noticias: “Amintore Fanfani, Presidente del Senado, visita la mostra di Siqueiros a Firenze”, *Agi*, 13 de diciembre de 1976. APFG, Florencia '76/sn.

Noticias: “Fernando Gamboa, discurso de inauguración de la exposición sobre Siqueiros en Florencia”(?), 1976. Documento mecanografiado, 6 hojas. FG. Florencia'76/60-65.

Loretta Montemaggi (?), “Texto para la conferencia de prensa al final de la exposición *Siqueiros. D.A. Siqueiros y el muralismo mexicano*”, sin fecha. Documento mecanografiado, 8 hojas. APFG, Florencia'76/sn.

“Notas de Fernando Gamboa sobre los modelos del Polyforum”, 1976. APFR, Florencia '76/sn.

“Relación de empaque de la exposición de obras del pintor mexicano D.A.Siqueiros que será presentada próximamente en la ciudad de Florencia, Italia”, 1976. Documento mecanografiado, 6 hojas,. APFG, Florencia 76/ 40-45.

Telegrama de Enrico Zanchi a Fernando Gamboa, Florencia, fecha no visible (1976?). APFG, Florencia/ sn.

1977

Correspondencia de Enrico Zanchi a Fernando Gamboa, Florencia, 20 de enero de 1977. Documento mecanografiado, 2 hojas. APFG, Florencia 76/sn.

Noticias: “Convegno su Siqueiros a Firenze”, *Agi*, 7, 8, 9 de febrero de 1977. APFG, Florencia '76/ 465-469.

“Declaración de Loretta Montemaggi”, Florencia, 26 de febrero del 1977. Documento mecanografiado, 1hoja. APFG, Florencia/sn.

Sin fecha

Anita Brenner, *15 de febrero*. Doc. Siqueiros/Berdecio, GRI. Citado en: Herner de Larrea (2010), nota 70, p. 41.

Aurelio C., “Aquella vez que Siqueiros me llamó a México”. Extracto de una entrevista realizada por Carlo Emanuele Bugatti en el 2003. Publicado en Rosso Ceccarelli (ed.), *Aurelio C. en América Latina*, Ed. Archivo Aurelio C., pp. 23-26. Publicación on demand.

Benedetto, S. (197?). *L'arte come azione nel contesto urbano: manifesto*, (cartel 50x36). Palermo: Litoprint.

“Carta de Siqueiros a José Vasconcelos”, (enero, 2022?). Charlot, J. (1985). *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*. México: Domés, p. 235.

Texto autobiográfico de David Alfaro Siqueiros, Archivo Siqueiros/Berdecio, GRI, caja 5. Citado en: Herner de Larrea (2010), p. 41.

Notas de Pinuccio Sciola sobre el muralismo mexicano. Archivo Fondazione Sciola. Citado en Piloni, G. (2016-2017), p. 56

Filmografía (orden cronológico)

De Seta, V. (1961). *Banditi a Orgosolo*, película. Bajo el mismo título se publicó en 1975 un libro del antropólogo Franco Cagnetta, primera edición monográfica del ensayo que apareció en la revista *Nuovi Argomenti* en 1954 con el título “Inchiesta su Orgosolo”.

Mida, M. (1962). *La Lucania di Levi*, documental. Roma: QUERCIA, Roma, 1962. Ponentes: Mario Soldati, Italo Calvino, Renato Guttuso, Carlo Levi. <https://www.youtube.com/watch?v=gnI18bgKQ7U>.

Las contribuciones de Calvino y Soldati se publican también en el texto Appella, G. (1989) (ed.). *Carlo Levi e “Lucania '61”*. Roma: De Luca Edizioni d'Arte.

Vivir en la Ciudad de México: dos culturas, una ciudad, transmitido el 27 de octubre de 1971, a las 21:00 horas, en cadena nacional.

<https://www.youtube.com/watch?v=b-PBwgFoQY8>

<http://www.radiocorriere.teche.rai.it/>

Mario De Micheli, *D.A. Siqueiros*. Argomenti- Schede- arte (en color). Primera proyección el viernes 25 de febrero, Rete 1, 18 horas; siguientes proyecciones: 10 de octubre de 1977 18 horas y 11 de octubre de 1977 12.30 horas, en la misma cadena. No está digitalizado. Cf. *Radiocorriere*, 1977, nº 8 p. 69 y nº 41, p. 44, p. 55 y p. 63.

Gulliver, TG2, martes 13 de marzo de 1979, Rete due, 20.40 horas, duración 00:00:53:00. No está digitalizado.

Rabacchin D. (autor) y Penco, G. (director), (2018). *Vittorio Vidali - Io non sono quello che fui*. Italia: Production Videoest, 106 min.

Benvenuti, P. (2003). *Segreti di Sato*, película, 1h 25m.

Herner de Larrea, I. *Siqueiros y los 60: La década de la rebeldía*, documental. <https://tv.unam.mx/portfolio-item/siqueiros-y-los-60-la-decada-de-la-rebeldia-serie-documental-de-la-dra-irene-herner/>

Sitografía

<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=229&s=4718&c=ea>.

<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=231&s=5123&c=ea>.

<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=42&s=5484&c=eo>.

<http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=228&s=4599&c=eo>

<https://blogosfera.varesenews.it/la-bottega-del-pittore/2010/11/28/giuseppe-di-vittorio-e-il-monumento-pittorico-di-cerignola/>

<https://blogosfera.varesenews.it/la-bottega-del-pittore/2020/08/30/restauro-del-monumento-al-nostro-padre-costituente-giuseppe-di-vittorio/>

<https://www.casadivittorio.it/cdv/centro-di-documentazione/risorse/arte-musica-spettacolo/murale-giuseppe-di-vittorio-di-ettore-de-conciliis/>

<https://crocianibaglioni.wordpress.com/2016/05/15/pio-xii-e-lurbs-la-romanita-di-papa-pacelli/>

<https://elezionistorico.interno.gov.it/index.php?tpel=C&dtel=07/05/1972&tpa=I&tpe=C&lev0=0&levsut0=0&lev1=19&levsut1=1&lev2=70&levsut2=2&lev3=360&levsut3=3&ne1=19&ne2=70&ne3=700360&es0=S&es1=S&es2=S&es3=N&ms=S>

<http://museosilviobenedetto.blogspot.it/p/biografia.html>.

https://roma.repubblica.it/cronaca/2020/06/24/news/le_pale_del_mediterraneo_il_paesaggio_e_il_sacro_nell_installazione_di_ettore_de_conciliis-260093552/

<http://www.avellinesi.it/muralepace.pdf>

<https://www.carloquattrucci.it/>

<http://www.museoaligisassu.it/index.php/it>

<https://www.youtube.com/watch?v=FdKv7PRsUOQ>

<https://www.talentiucani.it/i-grandi-pittori-lucani-rocco-falciano/>

<https://www.testeparlantimemorie900.it/galleria/le-barricate-di-parma/>

Agradecimientos y dedicatoria

El éxito de esta investigación se debe sobre todo a la disponibilidad y generosidad de las personas que encontré por el camino y que compartieron conmigo sus historias, sus conocimientos, su tiempo, o que me permitieron acceder a materiales de archivos públicos y privados sin los cuales esta tesis no habría nacido. Me gustaría dar las gracias a las personas que conocí y con las que tuve la oportunidad de interactuar durante mi estancia en la Ciudad de México, en la UNAM. En particular, quiero agradecer al profesor Héctor Manuel Perea, quien me dio la bienvenida y me proporcionó muchos estímulos; a la maestra Patricia Gamboa, presidenta de la Promotora Cultural Fernando Gamboa, por haber puesto a mi disposición con afabilidad y entusiasmo los valiosos materiales del archivo; a Mónica Montes, responsable del Centro de Investigación y Documentación Siqueiros, quien con gran profesionalismo y amabilidad me orientó en la selección de los materiales del archivo y puso a mi disposición sus conocimientos; a Amelia Chávez Santiago, quien compartió conmigo los resultados de su investigación (mencionados varias veces en este escrito), me acompañó por la Ciudad de México y me llevó a descubrir sus tesoros artísticos, además de apoyarme de muchas maneras durante mi estancia; a Alicia Azuela, Clara Bargellini Cioni, Dafne Cruz Porchini, Renato González Mello, Gullermina Guadarrama Peña, Irene Herner de Larrea, Renato Robert Paperetti, Javier Tapia y Ana Torres Arroyo por nuestras conversaciones y paseos culturales que me enriquecieron enormemente. Por la investigación en Italia, agradezco con profunda gratitud, estima y afecto al profesor Mario Sartor, cuya orientación fue indispensable para el inicio de esta investigación; a Gioxe De Micheli, que con la delicadeza y profundidad que le caracterizan me abrió las puertas de su casa, de su archivo familiar, de sus conocimientos y de sus recuerdos; a Ezio y Paola Gribaudo, que me acogieron y compartieron conmigo una larga, rica y fascinante historia de vida; a Francesca Pensa, que preparó el camino para estos estudios y me proporcionó útiles interpretaciones y un gran apoyo; a Tiziana Quattrucci y Gianna Simeoni, con quienes mantuve íntimos y fructíferos encuentros y que me dieron acceso al archivo y a las obras de Carlo Quattrucci; a Marco Falciano y Marcella Colucci, por su sincero entusiasmo y su gran disposición a la hora de darme acceso al Archivo Rocco Falciano; a Giambattista Borgonzoni, que gestiona el archivo dedicado a su padre, y a Daniela Bellotti, biógrafa de Borgonzoni, cuyo apoyo fue indispensable; a Giulia Pilloni por compartir su investigación sobre Pinuccio Sciola y por su maravillosa guía del Giardino Sonoro di San Sperate; a Lia Lenti, historiadora del arte y testigo de las actividades de la Casa del Popolo en Valenza Po; Antonio Casarini, trabajador de la fábrica Lugli y protagonista de la creación del mural *La macchina e l'uomo*; a Rosso Ceccarelli por haberme guiado a través del archivo Aurelio C; a Amico y Cielo Dolci que compartieron conmigo el recuerdo de las actividades de su padre Danilo y me acompañaron a descubrir los murales del Centro "Borgo di Dio". También quisiera dar las gracias a Gabriele Agnetti, Margherita Bassini, Enrico Caprara, Giorgio Benincasa, Don Luigi Di Blasi, Maurizio Gabaglio, Lucia Gargiulo, Gloria Malavasi, Valentina Raimondo, Stefano Ruiu por darme acceso a las bibliotecas, archivos, fondos y espacios de los que son responsables. Dulcis in fundo quisiera dar las gracias a los artistas protagonistas de nuestra historia que tuve la oportunidad de conocer o con los que pude hablar directamente: Ettore De Conciliis, Renato Galbusera, Ezio Gribaudo, Sergio Michilini, Angelo Pilloni, Giovanni Rubino.

Esta tesis está dedicada a quienes me escucharon, compartieron mis reflexiones, soportaron mi carga.