

■ El Novecento, Mario Sironi y la "Revolución fascista"

Leonardo Fidalgo Fontanet*

Las tendencias artísticas que destacaron en Italia durante el conflictivo periodo comprendido entre 1922 y 1944, fueron el Novecento, el Secondo Futurismo, los Abstractos milaneses y comascos, y los llamados "Realistas", entre los que estaba la Escuela Romana, los Seis de Turín, los Claristas lombardos y artistas del grupo Corrente. En este contexto, los artistas del Novecento, principalmente Mario Sironi, fueron los más cercanos al régimen fascista, una posición ideológica que a nivel teórico fomentó la ruptura con la herencia de las vanguardias, pero que sin embargo, a nivel de la práctica artística demostró alcanzar un particular equilibrio entre tradición e innovación, entre clasicismo y modernidad. El objetivo del Novecento fue el dar una estética a la llamada "Revolución Fascista".

This article studies the role of Italian Novecento as aesthetic code for the named "Fascist Revolution", through Mario Sironi as example of synthesis between Classicism and Modernness, between Tradition and Innovation.

EL GRUPO NOVECENTO (1922) Y EL NOVECENTO ITALIANO (1926)

ITALIA 1922 Y LA EXPOSICIÓN SIETE PINTORES DEL NOVECENTO

El término *Novecento* aplicado a un grupo de pintores italianos vinculados ideológicamente al fascismo, surge en 1922 por iniciativa del crítico de arte A. Bucci siguiendo la costumbre italiana de denominar los estilos artísticos por periodos centenarios, una designación en sintonía con el espíritu tradicional de sus pintores. La creación de un grupo de artistas adscritos a las tendencias de Retorno al Orden¹ de los años veinte del siglo XX se fue forjando en las reuniones celebradas en la Galleria Pesaro de Milán en los últimos meses del año 1922. Entre sus participantes se encontraban los pintores Anselmo Bucci, Leonardo Dudreville, Virgilio Socrate, más conocido como Achille Funi, Gian Emilio Malerba, Piero Marussing, Ubbaldo Oppi y Mario Sironi, además del propio galerista Lino Pesaro y la crítica de arte Margherita Sarfatti.²

El grupo *Novecento* tomaba el relevo del tema del orden, reivindicado por los extintos *Valori Plastici* y enriquecido por Carrà de una trasfondo moral³. Desde el punto de vista estético, el término orden, indica en general unas relaciones unas relaciones regulares, y en este sentido ha sido muchas veces considerado como belleza, caracterizándose por la presentación de formas claras.⁴ A pesar de las evidentes conexiones entre el grupo milanés con el romano de *Valori Plastici*, las rivalidades entre ambos y las discrepancias de sus ideologías hicieron que los primeros nunca reconocieran su influjo. Lo que sí era evidente es que el *Novecento* emergía y se afianzaba a medida que retrocedía la vanguardia italiana más radical del momento, representada todavía por el futurismo milanés.

FIDALGO FONTANET, Leonardo, "El Novecento, Mario Sironi y la "Revolución fascista"", en *Boletín de Arte*, n.º 26-27, Universidad de Málaga, 2005-2006, págs. 463-475.

El galerista Lino Pesaro, rememorando los debates de los que había surgido el grupo, aludía a que los ideales de la nueva estética aspiraban, por un lado, a *emancipar nuestro arte de todas las influencias exóticas...*, de los ismos de importación que habían desviado la expresión de nuestro arte y, por otro, a *imprimir al movimiento artístico un carácter nacional acentuado y cerebral* ("Luci ed ombre del'900", *Il Regime Fascista*, 19 de junio de 1931)⁵. El talante de estas palabras no deja lugar a duda del posicionamiento ideológico del grupo, iniciándose así una producción artística declaradamente militante, pero que en la práctica no todo serán literales alusiones fascistas.⁶

El 26 de marzo de 1923 se inauguró la exposición *Siete pintores del Novecento* en la Galleria Pesaro de Milán, a la que asistió el mismísimo Mussolini en persona. Lino Pesaro tras agradecer la presencia de Mussolini, se preguntaba: *Qué cosa se proponga el Novecento es fácil y está claro: quiere hacer un arte puro italiano; inspirándose en sus purísimas fuentes, sustrayéndoles a todos los ismos de importación y de influencias que a menudo desnaturalizan los caracteres definidos de nuestra raza* (Reproducido en "Luci ed ombre dell'900", l.c.)⁷. Mussolini respondió a las palabras de Pesaro, afirmando: *Yo me siento de la misma generación que estos artistas. Yo he tomado otro camino, pero también yo soy un artista que trabaja cierta materia y persigue determinados ideales. No hay duda de que el 900 marca un punto decisivo en la historia de la Italia moderna (...) No se puede gobernar ignorando el arte y los artistas; el arte es una manifestación esencial del espíritu humano; empieza con la historia de la humanidad y seguirá a la humanidad hasta el fin de los días. En un país como Italia sería deficiente un Gobierno que no se ocupara del arte y los artistas. Declaro que está lejos de mí la idea de alentar algo que pudiera parecerse al arte de Estado. El arte pertenece sólo a la esfera del individuo. El Estado tiene únicamente un deber: el de no sabotearlo, el de otorgar condiciones humanas a los artistas, el de alentarlos desde el punto de vista artístico y nacional* (recogido en *Il Popolo d'Italia*, 27 de mayo de 1923)⁸. Años más tarde Margheritta Sarfatti, la más radical del grupo en lo que se refería a la vinculación y compromiso arte-política fascista, exaltaría esta presencia en los siguientes términos: *Por primera vez en la historia de los acontecimientos artísticos*

* Universidad de Málaga.

¹ En Italia esta tendencia estuvo fomentada por el clasicismo de De Chirico, Carrà y por la edición de *Valori Plastici*, pero también tuvo un notable peso la herencia de los artistas del Renacimiento; véase LUCIE-SMITH, E.: *Artes visuales en el siglo XX*, Colonia, Koenemann, 2000; AA.VV.: "El Retorno al mundo visible. La ola de realismo después de la Primera Guerra Mundial", en AA.VV.: *Arte del siglo XX*, Bonn, Taschen, 1998; HEARD HAMILTON, G.: *Pintura y escultura en Europa 1880-1940*, Madrid, Cátedra, 1997.

² MARCHÁN FIZ, S.: "El "Retorno al Orden" en Italia y Alemania (1918-1929)", en *Summa Artis. Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*, vol. XXXIX, Madrid, Espasa-Calpe, 2001, pág. 397.

³ Carrà, a través de sus clases en la Academia de Milán comenzó a difundir su particular y simbólico redescubrimiento de Giotto y Masaccio, véase HEARD HAMILTON, G.: *Op. cit.*

⁴ Consultar SOURIAU, É.: *Diccionario Akal de Estética*, Madrid, Akal, 1998.

⁵ Cit. en MARCHÁN FIZ: *Op. cit.*, pág. 397.

⁶ Es llamativo que la constitución del grupo se produjera poco después de la Marcha sobre Roma y el nombramiento de Benito Mussolini como primer ministro el 30 de octubre de 1922.

⁷ Cit. en MARCHÁN FIZ: *Op. cit.*, págs. 397-398.

⁸ Cit. en CELANT, G. (dir.): *Memoria de futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra*. Milán, Bompiani-Centro de Arte Reina Sofía, 1990, pág. 137.

italianos, el jefe de gobierno inauguró personalmente con un discurso memorable una muestra de artistas jóvenes y fascistas, es decir, revolucionarios de la restauración moderna, tanto en el arte como en la vida política y social (palabras recogidas en "Il Novecento italiano", Catálogo de su *II Mostra*, 1929)⁹.

LA DEFINICIÓN DE UN ESTILO PROPIO

Margherita Sarfatti, refiriéndose principalmente a las obras de Funi y de Sironi, escribe en el catálogo de la Bienal de Venecia de 1924:

Consuela constatar que la investigación les conduce, casi de la mano, hacia ideales cada vez más claros y definidos de concreción y simplicidad (...) Compacta y sólida, la pintura de Funi se alimenta libremente de numerosas aportaciones, pero sustancialmente permanece cerca de los artistas del siglo XV de Ferrara, su patria; tiene su signo incisivo y duro, la solidez pisana, ansiosa de belleza clásica, típica de Cosmè Tura (...) El estilo de Mario Sironi, romano de educación, nacido de familia lombarda en Sassari, en 1855, tiende, sobre todo, a la síntesis de la forma. En sus dibujos satíricos del Popolo d'Italia, la estilización ruda y cuadrada procede a través de las masas decisivas, casi tipográficas de blanco y de negro: no parece el mismo artista que en los cuadros usa melodiosamente los tonos grises y leonados, mientras de las aterciopeladas penumbras y perspectivas de arcos huidizos surgen figuras femeninas y sonríen con gravedad (...). La preocupación por la técnica, como un medio y un lenguaje todavía demasiado leve, en parte supera la preocupación por lo que tiene que decir; pero sólo a través de la conquista de un lenguaje técnico ordenado con nobleza, los sentimientos y los conceptos pueden volver a encontrar expresiones de humanidad y limpia belleza.¹⁰

En la "concreción y la simplicidad" encuentra Sarfatti los rasgos definitorios de un estilo compartido, además de resaltar los lugares de origen de estos pintores, algo que a nivel artístico quiere hablar de influencias formales, pero que a nivel ideológico, y teniendo en cuenta la activa militancia de la crítica del arte hacia el fascismo, deja bien claro que está hablando de pintores "puros italianos", sin más contaminaciones que la tradición artística de sus respectivas localidades y escuelas. Como la mayoría de fascistas que opinan por el arte de su tiempo¹¹, Sarfatti menciona la "limpia belleza" para orientar a los pintores del grupo por caminos alejados de toda contaminación extranjera o de las vanguardias históricas, vinculadas desde muy pronto con las ideologías políticas de izquierda progresistas. En este contexto, a través de una relectura del Futurismo y de la pintura metafísica, los novecentistas trataron de producir un arte italiano que fuera al mismo tiempo tradicionalista y moderno.

A pesar de las diferencias, la pintura de cada uno de ellos compartía una cierta poética que por lo demás no implicaba en exclusiva al grupo milanés, sino en general

⁹ Cit. en MARCHÁN FIZ: *Op. cit.*, pág. 398.

¹⁰ CELANT, G.: *Op. cit.*, pág. 136.

¹¹ En España el portavoz indiscutible de la teoría del arte y de la arquitectura franquista fue Ernesto Giménez Caballero, con obras como *Arte y Estado* (1935), y sorprende comprobar la equiparación de sus palabras con las de otros promotores del arte fascista, como en este caso las de Margherita Sarfatti, y comprobar hasta que punto el arte de este periodo se ve condicionado y codificado por la política dictatorial.

a la cultura figurativa italiana de mediados de los veinte. La clave del estilo se puede afirmar que conjuga un cierto purismo, severo y solemne, aprovechando la herencia metafísica, manifiesta mediante un naturalismo nada descriptivo, sino sincrético, monumental y depurado de todo decorativismo gratuito. Pero, a pesar de moverse en los márgenes de una clara recuperación historicista-nacionalista, los artistas del grupo son conscientes de la necesidad de mantener la vigencia de la síntesis entre tradición italiana (lo clásico) y lo moderno, así como la distinción entre lo clásico en cuanto a idea rectora y lo más excelso en su clase y el clasicismo en cuanto código estilístico¹². Seguramente debido a ello, Funi, Oppi, Sironi u otros que se mueven en su órbita, como Casorati, escoraron hacia una suerte de realismo mágico.

EL NOVECENTO ITALIANO, 1926

Con la Bial de 1924 concluía el "primer Novecento", y al poco tiempo Margherita Sarfatti comenzará a imponer el nombre de *Novecento italiano*, afirmando así el matiz nacionalista que abanderaba al grupo para despojarse de su originario carácter milanés.¹³ El renovado *Novecento italiano* se consagró en una primera *Mostra* que tuvo lugar en la Permanente de Milán en 1926.¹⁴ Por este periodo el grupo llegó a reunir a ciento diecinueve artistas de Milán, Roma, Turín y otras ciudades. La *Mostra*, organizada por Sarfatti y sus incondicionales Funi, Marussing y Sironi, a los que se unieron Alberto Saliotti y Arturo Tosi, fue inaugurada el 14 de febrero de 1926 con la presencia nuevamente de Mussolini, quién, dio su aval al *Novecento italiano* afirmando (palabras recogidas en el *Popolo d'Italia* del 16 de febrero de 1926): *Esta pintura, esta escultura, es diferente de la inmediatamente precedente en Italia. Tiene un sello inconfundible. Se ve que es el resultado de una severa disciplina interior. Se ve que no es el producto de un oficio fácil y mercenario, sino de un esfuerzo asiduo, a veces angustioso. Contiene los reflejos de esta Italia que ha combatido dos guerras, que desdeña los discursos largos y todo lo que representa el descuido democrático, que en veinticinco años ha caminado, casi alcanzando y a veces adelantando a los demás pueblos: la pintura y la escultura representadas aquí son fuertes como la Italia de hoy es fuerte en su espíritu y su voluntad. Efectivamente, en las obras aquí expuestas sorprenden estos elementos característicos comunes: la decisión y la precisión del signo, la nitidez y la riqueza del color, la sólida plasticidad de las cosas y de las figuras.*¹⁵

En 1927 en el catálogo de una exposición del grupo organizada en Roma, Margherita Sarfatti redactó el texto en el que deja claro las aspiraciones de grandeza de esta pintura: *Creare a ogni grande epoca un ideale di bellezza atipica, fuori della labile*

¹² En algunos pintores del *Novecento*, en particular en algunas obras de Mario Sironi, se aprecia que ese equilibrio entre clasicismo y modernidad lo encuentran en las obras apegadas al clasicismo de Picasso.

¹³ Está muy difundida la convicción de que Margherita Sarfatti, la máxima difusora y defensora del grupo era amante de Mussolini, una situación que pudo influir en el declarado apoyo del *Duce* a estos artistas. Véase MARZORATI, S.: *Margherita Sarfatti: saggio biografico*, Como, Nodo Libri, 1990.

¹⁴ Cit. en MARCHÁN FIZ: *Op. cit.*, págs. 399-400.

¹⁵ Cit. en CELANT, G.: *Op. cit.*, pág.137.

*realtà, immortabilmente vero, è copito mediterraneo, che fu egizio ed ellenico, e poi italiano. Per questo la parola Arte commueve i nostri cuori come il secondo nome di patria. Per questo vogliamo che nel mondo ancora la parola Novecento risuoni gloriosamente come il Quattrocento.*¹⁶

Atendiendo a esas palabras y al contexto en el que surgió el Novecento, se puede afirmar que en gran medida el grupo de artistas se enmarca en la política fascista y atiende a la necesidad de conceder una estética al régimen. En este sentido el debate cultural estuvo dominado por dos políticos, Giuseppe Bottai y Roberto Farinacci, los cuales empujaron a intelectuales y artistas a definir en primera persona lo que debía ser la naturaleza y las finalidades de la acción cultural del régimen fascista, es decir, los fundamentos culturales de la llamada "revolución fascista". El Nuevo Estado Fascista debía fomentar un arte de marcadas connotaciones nacionalistas y de fácil aceptación para el público. Giuseppe Bottai, con sus revistas culturales y su premio artístico, el premio Bérgamo, favorecía una serie de soluciones artísticas experimentales, mientras Roberto Farinacci, en las páginas del *Regime Fascista* y en el ámbito de su premio artístico, el premio Cremona, fomentaba declaradamente la necesidad de introducir en las obras contenidos puramente fascistas. A pesar de ello, el régimen de Mussolini nunca desarrolló una política cultural totalmente sistemática y coherente en todos sus planteamientos si se compara con la que rigió el arte y la arquitectura en la Alemania nazi o en la Unión Soviética de Stalin.

La crítica ensalzó ante todo a los del Novecento originario, en particular a Sironi, cuyo óleo *Soledad* (1925) fue la más reproducida en los periódicos cual paradigma de un retorno a lo constructivo y monumental, de una visión desolada, que interpreta de un modo muy personal al clasicismo. La identidad, los objetivos e intereses del grupo estuvieron sometidos a una constante definición, tanto por parte de los críticos, como de los políticos, como de los artistas y galeristas. En 1931, el galerista Lino Pesaro, respondiendo a Roberto Farinacci y a la polémica lanzada en *Il Regime Fascista*, que criticaba la debilidad del "compromiso fascista" de los artistas del Novecento, escribe un largo artículo en el mismo periódico, titulado "Luces y sombras del 800", donde rememora los orígenes del grupo: *La iniciativa de constituir el grupo venía de la Galleria Pesaro, lo que daba a su acción una impronta fundamental. Aunque confiriera a los siete artistas que se adhirieron la más amplia libertad en sus concepciones artísticas, todos estaban de acuerdo en combatir de forma común todo formalismo, todo lo aproximado, y en imprimir al movimiento artístico un acentuado y claro carácter nacional. La técnica, la forma, el dibujo constituían elementos esenciales para que tales finalidades se alcanzaran contra todos los ismos de importación que habían desviado la expresión del arte italiano. La educación de las masas, las visiones del arte en las que predominase el principio artístico, decorativo, moral y religioso, no las debía olvidar el grupo, es más, debían formar la base principal con el máximo esfuerzo artístico y cerebral.*¹⁷ Lino Pesaro destaca como el carácter nacional y la lucha contra

¹⁶ Cit. en MICHELLI, M. De: *Arte e artisti in Italia. Ottocento/Novecento*, Milán, Teti Editore-Clup, 1984, pág. 29.

¹⁷ Cit. en *Ibidem.*, págs. 136-137.

el formalismo las particularidades de los siete pintores del grupo original, además de resaltar que por culpa de los "ismos de importación" el arte italiano se ha desvinculado de su pasado.

Para plantear una perspectiva más completa del contexto del *Novecento*, se debería citar las posiciones de los herederos italianos de las vanguardias históricas. Hacia mediados de los años treinta, en Milán y en Como, se reunieron una serie de artistas, como Lucio Fontana, Osvaldo Licini, Fausto Melotti y Mauro Reggiani, que constituyeron una línea abstracta en relación con la lección de Kandinsky. El portavoz de este movimiento, el crítico Carlo Belli, en su ensayo *Kn* (1935), trató de convencer al fascismo para que adoptase una estética abstracta, pero no lo logró. También es fundamental examinar la situación del Futurismo, del que una segunda generación de artistas, llamados el *Secondo Futurismo* apareció después de Giacomo Balla, Fortunato Depero, Gerardo Fattori, Fillia y Enrico Prampolini. El *Secondo Futurismo*, centrado en Turín y en Roma, pudo mantener el nombre más que los logros, a pesar que teóricamente pretendía continuar una revolución plástica que debía coincidir con el programa revolucionario fascista, pero en el sentido de una exaltación de lo moderno sobre la tradición, por lo que no obtuvieron los favores del régimen, cuya estética tendía hacia un arte y una arquitectura capaces de dosificar tradición y modernismo, como fue justamente la estética definida por Sironi.

MARIO SIRONI, INVENTOR DEL ESTILO FASCISTA

DE MEDIOCRE FUTURISTA A PRIVILEGIADO NOVECENTISTA

El *Novecento* tiene como figura principal al milanés Mario Sironi (1885-1961), un artista comprometido con la causa fascista y que supo codificar, a juicio de sus contemporáneos, las obras que mejor expresan los ideales totalitarios del régimen de Mussolini. Su compromiso con el fascismo lo manifestó a través de sus murales, de sus bajorrelieves y lienzos, pero también demostró ser un prolífico caricaturista del diario oficial del régimen, *Il Popolo d'Italia*.¹⁸ Sironi, pintor futurista en su juventud, fue voluntario de guerra y también se sintió atraído por las propuestas de la *Scuola Metafisica*¹⁹, antes de convertirse en uno de los principales artistas italianos que se afanaron por dar una estética a la dictadura fascista, vista como una revolución, lo cual ha de enmarcarse en dentro de las aspiraciones de Mussolini de dar al fascismo una legitimidad cultural que renovara el clasicismo a partir de una relectura del patrimonio artístico italiano. Como antecedente de sus obras más características y como ejemplo de sus orígenes futuristas, se puede citar su lienzo titulado *Il camion* (Fig. 1) de 1917, concebido dentro de la continuación de la herencia de los experimentos formales de Giacomo Balla o de Carlo Carrà, y con un cierto aire a los *collages* de Picasso de principio de los años Diez, aunque el tema de la exaltación de la máquina es una herencia indiscutible de las proclamas de Marinetti. La transición entre esta obra "futurista" y la

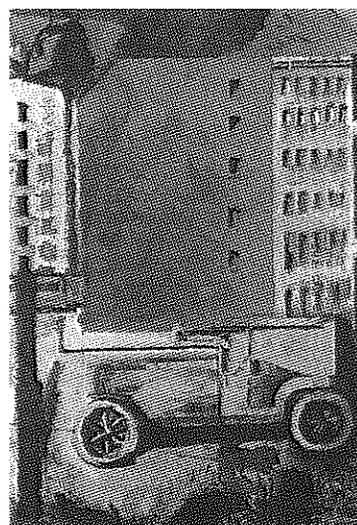
¹⁸ LUCIE-SMITH, E.: *Op. cit.*, pág. 124.

¹⁹ HEARD AMILTON, G.: *Op. cit.*, pág. 531.

etapa novecentista de Mario Sironi, se constata en *Il camion giallo* (1919) (Fig. 2) donde combina collage, óleo y temple, y donde llama la atención la marcada planitud de las formas, únicamente tamizada por las pequeñas ventanas de los edificios; el cromatismo comienza a simplificarse. Además con esta obra se constata que antes de la inauguración del *Novecento*, Sironi seguía optando por los fondos de las arquitecturas metafísicas proletarias, sobre todo de Carrá, pero a su vez combinaban las cualidades del dinamismo futurista.



1. *Il camion* (1917)



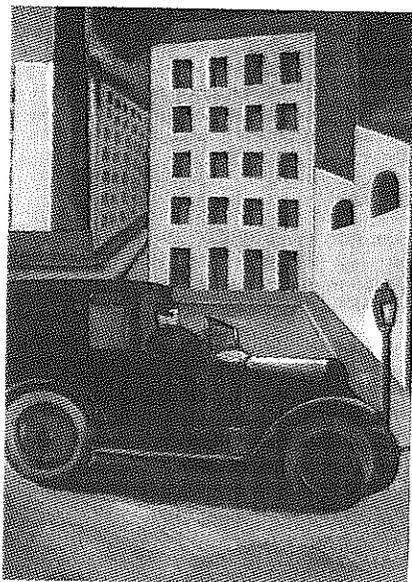
2. *Il camion giallo* (1919)

LA CODIFICACIÓN DE UNA ESTÉTICA FASCISTA

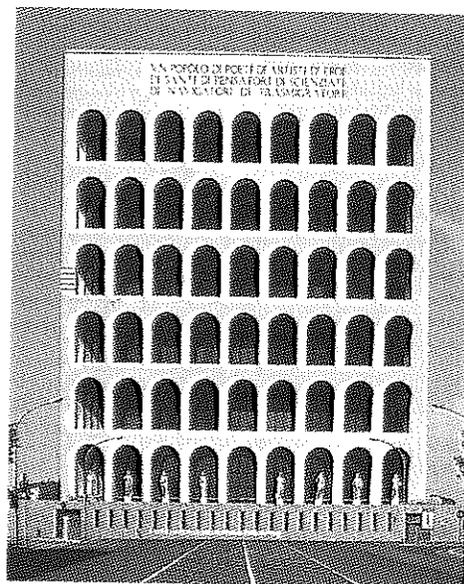
Una de las principales características que definirá las obras de Sironi de los años Veinte, será la necesidad de conjugar modernidad y tradición, es decir, el mito de la recuperación de unos valores del pasado puestos en relación con las exigencias de progreso típicas de la época, como afirma él mismo en la revista *Colonna* (diciembre de 1933): *El estilo de la Pintura Fascista tendrá que ser antiguo y al mismo tiempo novísimo...*²⁰ Su intención fue la de transmitir en imágenes la llegada de la era fascista a través de una visión tensa y dramática del momento histórico, observando como un esfuerzo de "revolución nacional" y un choque entre modernidad y tradición. En

²⁰ CELANT, G.: *Op. cit.*, pág. 138.

la obra del pintor milanés comienzan a unirse todos los componentes tópicos de la ideología fascista, monumentalismo arquitectónico, culto al pasado italiano, mito de las grandes metrópolis industriales y exaltación del trabajo. La depuración formal que lleva a cabo en los paisajes industriales, como en *Paesaggio urbano con taxi* (Fig. 3) (de 1920) lo aplicará a la figura humana, como queda demostrado en una de sus obras más emblemáticas y difundidas, *L'allieva* ("La discipula") de 1924. Es llamativo comprobar como en el fondo arquitectónico de este paisaje de 1920, al margen de su trasfondo metafísico, Sironi está presagiando la estética racionalista, monumental y fría de la arquitectura fascista de los años Treinta, cuyos principales exponentes italianos son los edificios del EUR, la Exposición Universal de Roma organizada por Mussolini en 1942.²¹ (Fig. 4)



3. *Paesaggio urbano con taxi* (1920)

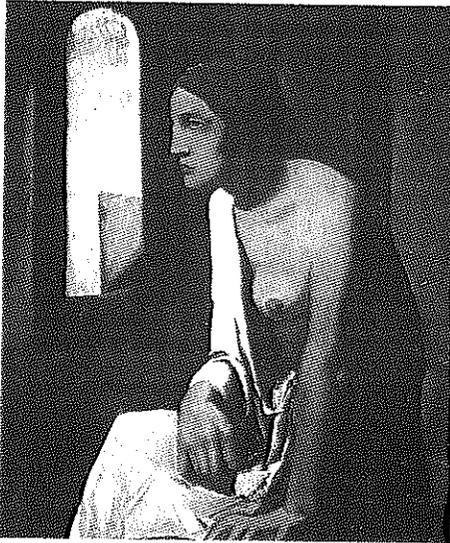


4. *Palazzo della Civiltà del Lavoro* (1938-1942)

²¹ Para una visión sincrética de este complejo constructivo, consúltese MONTIJANO GARCÍA, J.M.ª: *Roma y el Lacio*, Madrid, Limite Visual, 2002, págs. 342-345.



5. Lallieva (1924)



6. Soledad (1925)



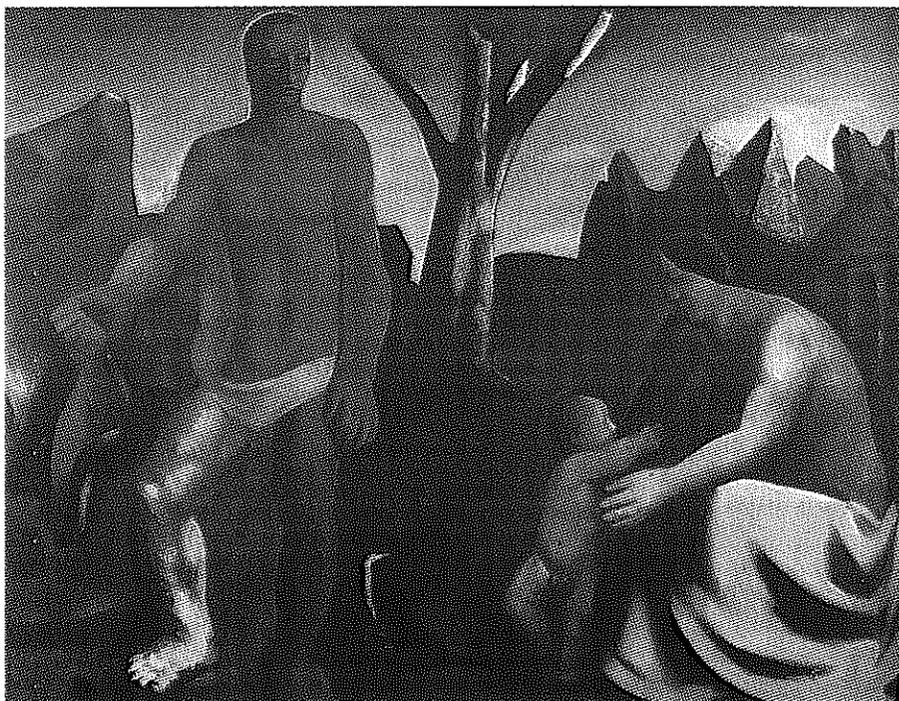
7. Paesaggio urbano (1924)

La obra *L'allieva* (Fig. 5) fue presentada en la Bienal de Venecia de 1924²² y en ella Sironi puso todos sus esfuerzos por plasmar una especie de alegoría del ideal de simplicidad y solidez concebida como la esencia misma de la historia del arte italiano. Es una figura femenina idealizada, con una pose propia de algunos de los más representativos retratos renacentistas italianos, acompañada por tres objetos, una figura de taller en el fondo, un jarrón y una escuadra, a modo de atributos de esta personificación del arte italiano más puro.²³ Las cualidades tectónicas de los objetos y la figura afectan también a los colores y los contrastes entre luces y sombras, como lo expresa en su obra *Soledad* (Fig. 6) (1925), la obra más reproducida en los periódicos italianos como paradigma del retorno a lo constructivo y monumental, pero que no deja de ser una interpretación muy personal del clasicismo. Este esquematismo monumental de las formas conduce a la afirmación de cierta carga primitivista en las obras de Sironi²⁴, más evidente en obras como *Nudo con lo specchio* de 1923 o en *La famiglia* (Fig. 8) de 1929, muy en sintonía con las obras de otros grandes artistas que padecieron la necesidad del Retorno al Orden en el periodo de entreguerras, un auténtico rescate de los artistas clásicos del renacimiento en combinación con el auge del arte primitivo

²² MARCHÁN FIZ, S.: *Op. cit.*, pág. 398.

²³ Al igual que en España el régimen franquista fomentó y difundió como paradigma del arte español el arte de Juan de Herrera, el periodo de Felipe II y Carlos V, en Italia, Mussolini hizo lo propio con el arte del Quattrocento y del Cinquecento, además de su simbólica equiparación a nivel ideológico con el Imperio Romano.

²⁴ El nacionalismo imperante estaba fomentando el estudio del arte etrusco, redescubierto y difundido como el verdadero embrión de la cultura romana.



8. *La famiglia* (1929)

que fomentaron algunas vanguardias. Los protagonistas de estas obras son figuras hieráticas, de cuerpos espesos y pesados que transmiten una armonía inquietante y perturbadora, en la línea de la *Gran bañista* (1921) de Picasso. La añorada Arcadia de las dos figuras "griegas" de *La Flauta de Pan* (1923) de Picasso, parece que son reinterpretadas por Sironi en *La famiglia* para dar su versión italiana, romana, etrusca, con la carga ideológica que ello conlleva. En este sentido se puede recurrir nuevamente a las palabras de Sironi en la *Colonna* (diciembre de 1933) para demostrar su postura: *El arte de la Roma pagana y cristiana se acerca más a nosotros que el de Grecia*.²⁵

Otra cuestión a tener en cuenta es que Sironi, al igual que los otros seis originarios componentes del grupo, asumió las influencias del Realismo Mágico²⁶. Teniendo los antecedentes e influjos hasta aquí expuestos, se puede explicar la paradoja de comprobar que la obra de Sironi evoca hoy una época hundida en el claroscuro de un malestar entre progreso y tradición, vivido por el artista en el oscuro y peligroso contexto ideológico fascista italiano, manifestando en sus obras la conciencia dolorosa y

²⁵ CELANT, G.: *Op. cit.*, pág. 138.

²⁶ Consúltese www.storiadimilano.it

en la lucidez de una problemática que se estaba generalizando por toda Europa. En *Paesaggio urbano* (Fig. 7), de 1924, Sironi describe una visión desolada y despacible de algún punto del extrarradio industrial de Milán. En la periferia urbana, convertido en uno de los motivos más característicos de la iconografía sironiana, es donde el pintor recurre a contrastados claroscuros, disponiendo los edificios industriales a partir de la combinación de diversos puntos de vista, una síntesis formal de gran contenido expresivo y el rechazo de la luz impresionista. Esta aparente paradoja de presentar la ciudad industrial del periodo fascista con aspecto melancólico y patético, deja de verse como tal si se relaciona con un tema de fondo de la política anti-urbana y anti-obrera de Mussolini, que denunciaba el urbanismo industrial y proclama la necesidad de imponer una "descongestión de las ciudades" y la "ruralización".²⁷

LOS MURALES DE SIRONI

Una de las pretensiones de los *novecentistas* en general y de Sironi en particular, fue de recuperar las técnicas tradicionales del arte italiano. Uno de los motivos del auge de la pintura mural en este periodo se debe a la declarada función social y educativa del arte fascista. En este sentido la actividad mural de Sironi fue muy prolífica bajo los años del régimen, realizó murales para la exposición de la Revolución Fascista en Roma en 1932, para la Trienal de Milán de 1933, o para el Palacio de los Periódicos en Milán entre 1941 y 1942. En 1933 Sironi redactó un texto en el que exponía su particular experiencia mural. Esto ocurrió después de una polémica con Farinacci a propósito de su intervención en la Trienal de Milán que, según Farinacci debería haber estado más cerca del arte clásico, es decir, menos "modernista" y más "xenófilo".²⁸

En la revista *Colonna* de diciembre de 1933, Sironi publica su manifiesto de la pintura mural, en el que escribe:

El Fascismo es un estilo de vida (...) Ninguna fórmula conseguirá expresarlo completamente y tanto menos contenerlo (...) El Arte Fascista será delineado poco a poco, y como resultado de una larga tarea de los mejores (...) en el estado Fascista el arte tiene una función social: una función educadora. Tiene que traducir la ética de nuestra época (...) De la pintura mural surgirá el "estilo fascista", en el que la nueva civilización se podrá identificar. La función educadora de la pintura es, sobre todo, una cuestión de estilo. Más que mediante el sujeto (concepción comunista) es mediante la sugestión del ambiente, mediante el estilo, como el arte logrará dar una nueva importancia al alma popular. Las cuestiones de "sujeto" son de solución demasiado fácil para ser esenciales. No es suficiente sólo la ortodoxia política del sujeto: cómodo recurso de falsos "partidarios del contenido" (...) El estilo de la Pintura Fascista tendrá que ser antiguo y al mismo tiempo novísimo: tendrá que rechazar con resolución la tendencia

²⁷ Para la política urbanística del régimen fascista consúltese: SICA, Paolo: *Historia del urbanismo: el siglo XX*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1981; GRAVAGNUOLO, Benedetto: *Historia del urbanismo en Europa, 1750-1960*, Madrid, Akal, 1998; CEDERNA, Antonio: *Mussolini urbanista. Lo sventramento di Roma negli anni del consenso*, Roma, Laterza, 1981.

²⁸ CELANT, G.: *Op. cit.*, pág. 138.

todavía dominante de un arte de pequeñez habitual, que se apoya sobre un presunto y fundamentalmente falso "sentido común" y refleja una mentalidad que no es "moderna", ni "tradicional": tendrá que combatir contra esos pseudo "retornos", que son esteticismo adocentado y un verdadero ultraje a la tradición (...) El arte de la Roma pagana y cristiana se acerca más a nosotros que el de Grecia. Hemos llegado otra vez a la pintura mural, en virtud de principios que han madurado en el espíritu italiano a partir de la guerra. No es casualidad, sino divinización de los tiempos, que las más audaces investigaciones de los pintores italianos se concentren desde hace años en la técnica mural y en los problemas de estilo.²⁹

Estas palabras de Sironi nos está dejando claro el mayor compromiso fascista del arte tiene que ver con la pintura mural, terreno artístico en el que se puede codificar un "estilo fascista" nacido de la propia actividad pictórica y de su individual discurso con el clasicismo.

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

- AA.VV.: *Forma. El ideal clásico en el arte moderno*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza-Fundación Caja Madrid, 2002.
- AA.VV.: *Mostra del Novecento Italiano (1923-1933)*, Milán, Palazzo della Permanente-Mazzotta, 1983.
- AA.VV.: *Arte del siglo XX*, Bonn, Taschen, 1998.
- BONITO OLIVA, Achille, *La Transvanguardia Italiana*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2003.
- BELLOZI, F.: *Sironi*, Milán, 1985.
- CABAÑAS BRAVO, M.: "El arte posicionado. Pintura y escultura fuera de España desde 1929" en *Summa Artis*, vol. XLVIII, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.
- CELANT, Germano (dir.): *Memoria de futuro. Arte italiano desde las primeras vanguardias a la posguerra*, Milán, Bompiani-Centro de Arte Reina Sofía, 1990.
- CLARK, Toby: *Arte y propaganda en el siglo XX*, Madrid, Akal, 2000.
- CORRADO MALTESE: *Storia dell'Arte in Italia 1785-1943*, Torino, Einaudi, 1960.
- HAMILTON, George Heard: *Pintura y escultura en Europa 1880-1940*, Madrid, Manuales de Arte Cátedra, 1997.
- HATEN, J. y POETTER, J.: *Mario Sironi*, Colonia, Du Mont, 1988.
- LUCIE-SMITH, Edward: *Artes visuales en el siglo XX*, Colonia, Könemann, 2000.
- MARCHÁN FIZ, S.: *Summa Arts. Las vanguardias históricas y sus sombras (1917-1930)*, vol. XXXIX, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.
- MELONI, F.: *Mario Sironi*, Milán, Dauccio, 1984.
- MICHELI, Mario De: *Arte e artista in Italia. Ottocento / Novecento*, Milán, Teti Editore-Clup, 1985.
- PEÑA SÁNCHEZ, Victoriano: *Intelectuales y fascismo: la cultura italiana del ventennio fascista y su repercusión en España*, Granada, Universidad de Granada, 1995.
- STANGOS, Nikos: *Conceptos del arte moderno*, Barcelona, Ediciones Destino, 2000.

²⁹ *Ibidem.*, págs. 138-139.

