La corona—, pasando por algunos de los artículos aparecidos en las revistas *La Pluma* y *España,* diversas caricaturas de periódicos de la época, hasta una muy amplia colección de fotografías que mostraban a Azaña en momentos cruciales de su actividad política. También se han celebrado diversos coloquios y mesas redondas sobre temas como «El voto femenino en la Segunda República» y «La poesía de la guerra civil», entre otros, así como la presentación de un libro-homenaje a Azaña con motivo del centenario... Me parece importante dejar constancia de estos actos paralelos y del numeroso público—predominantemente gente joven—que concurrió a los mismos. Y creo que es importante porque nos indica esa voluntad de recobrar a Azaña, de insertarlo plenamente en nuestra herencia histórica.

Refiriéndose a la generación republicana Azaña decía en *La velada en Benicarló:*

> «Nosotros más o menos venimos a continuar cuanto ha sido en España pensamiento independiente y libertad de espíritu... ¿Quién no ha percibido a lo largo de nuestra historia intelectual y moral la queja murmurante al margen de lo ortodoxo? Somos... otra nación, proscrita, vocada al suplicio o al destierro.»

Ya es tiempo de erradicar esa condena al suplicio o al destierro, de abolir proscripciones mutiladoras. Ya es tiempo de reconstruir la historia de España integrando en ella a tantos y tantos que han faltado y que nos han hecho falta. Manuel Azaña, por ejemplo.—*SABAS MARTIN (Fundadores, 5. MADRID-28).*

MAESTROS DEL ARTE MODERNO ITALIANO

La pintura italiana de la primera mitad del siglo XX estuvo bellamente representada, en la muestra ofrecida en el Museo de Arte Contemporáneo, a través de dos de sus momentos más importantes: el de la anticipación de la actualidad, comenzado hacia 1910, y el de la renovación no imitativa a partir de 1945.

La exposición, aunque limitada a sólo algunos de los pintores más destacados y no siempre en sus obras más representativas, constituyó un valioso documento, tanto por la calidad artística del conjunto como por la significación que muchas de estas obras tuvieron en el panorama del arte contemporáneo.

Hacia 1910 se producen tres fenómenos revolucionarios en la pin-

tura italiana: la recepción de algunos de los supuestos de la escultura negra, realizado por Modigliani; la invención del «futurismo» pictórico y escultórico, debido principalmente a Boccioni, Balla, Carrá y Severini; y la pintura metafísica de De Chirico, finalmente secundada por el futurista Carrá en una de las más sugestivas singladuras de su evolución.

Amedeo Modigliani (1884-1920), que se planteó sus problemas simultáneamente en pintura y escultura, hubiera podido decir, igual que Picasso, que no buscaba, sino que encontraba. Entre sus encuentros fundamentales están el de la escultura negra—aunque no podemos olvidar el impacto indudable que le produjeron la escultura de la Grecia clásica y la pintura florentina—, el del cubismo en versión preanalítica y el de la melodía de la línea de inspiración fauve. Su elegancia, su delicadeza y ese distanciamiento melancólico y distinguido que establece entre el espectador y la obra figuran entre sus valores esenciales.

Modigliani no pretendía en contrar un nuevo concepto de la obra de arte. Se limitó casi exclusivamente a plasmar la figura humana, reduciéndola a su esquema, aunque sin quitarle su propio carácter, y conformándola con repletos volúmenes delicadamente matizados. En la búsqueda de soluciones a su propia problemática recogió la tradición y la transformó, desembocando en un estilo tan individualizado que se hace imposible su adscripción a una determinada tendencia o movimiento, aunque compartiera una estrecha amistad con los componentes de la Primera Escuela de París, y ejerciera una viva influencia en toda la pintura posterior.

El futurismo plástico fue, en principio, un corolario del futurismo literario del poeta Marinetti. La pasión por el movimiento, por la velocidad, por los entronques de formas que parecían surgir dinámicamente las unas de las otras, era un arte imperativo hacia 1910, año en que aparece el manifiesto de los pintores futuristas, decididos a explorar las nuevas posibilidades.

Umberto Boccioni (1882-1916), el más entusiasta, murió cuando su investigación buscaba nuevas vías y él contaba tan sólo treinta y cuatro años. A esas nuevas vías pertenece ya en parte el óleo de 1914 *Cavallo + Cavaliere + Caseggiato,* en el que los trazos son menos rectilíneos que en obras anteriores y las manchas más perceptibles. La ordenación neta y la vibración del dibujo que figuraban en algunos cuadros vertiginosos de 1908 se han sustituido ahora por una contención más elaborada, pero menos futurista.

En cambio, Gino Severini (1883-1966) se halla paradigmáticamente representado con uno de sus más hermosos pasteles de 1913. Hay aún

ecos cubistas en esta obra—en la que cabe discernir todavía una lejana influencia de sus amigos personales Picasso y Juan Gris, a los que había puesto un año antes en contacto fructífero con Boccioni, Carrá y Russolo—, pero también una tensión rotativa que es ya plenamente futurista.

Igualmente representativa es la obra *Tutto si muove*, de Giacomo Balla (1871-1958). El movimiento rotativo, los acordes cromáticos y los encabalgamientos circulares se inscriben en una ambientación de tipo órfico, pero el resultado final es plenamente abstracto. La manera como Balla hizo desembocar el futurismo en la abstracción queda magníficamente ejemplificada en este temple, una de las piezas más aleccionadoras de la exposición.

Carlo Carrá (1881-1966), otro de los grandes no sólo del futurismo, sino de la pintura metafísica, aparece en la muestra en uno de sus momentos más neutrales, sin duda hermoso y exquisito, pero menos polémico y significativo. Pertenece a la etapa que inició en 1922, integrado ya en el grupo Novecento. La inmovilización lírica del tiempo, la transparencia del aire, la factura suelta y la entonación cromática demuestran una precisa maestría, pero también una sólida cultura de crítico y profesor, que tiende a sintetizar toda la herencia viva del pasado en unas creaciones delicadísimas, indatables y llenas de encanto.

También Mario Sironi (1885-1961) deja patente su paso por el Novecento—movimiento al que se adhirió en 1922—en el óleo *Solitudine*. Su clásica luz rasante, su tectónica aplomada, su color denso y su factura en capas superpuestas son típicas de este momento suyo entre naturalista, realista y social. Lo son también algunos efectos neotenebristas, sabiamente explotados para intensificar la emotividad o la angustia de la escena.

El tercer gran descubrimiento italiano de hacia 1910 alcanzó su plenitud en los «interiores metafísicos» que pintó Giorgio de Chirico (1888-1978) a partir de 1915 y en algunas obras de Carrá de esos mismos años, pero tiene claros precedentes desde los días mismos en que el propio De Chirico realizó en 1909 sus primeros lienzos conocidos. En esas obras se hallaba ya lo que luego había de constituir la más perdurable y liberadora herencia surrealista. La obra del maestro presentada en la muestra no pertenece a esos momentos, sino al de la crisis que atravesó en 1925, cuando empezó a dejar de creer en sus anteriores innovaciones. Es un excelente autorretrato, lleno de sugestiones psicológicas, pero no oníricas, notable por su recio sabor de veracidad y su factura impecable y buscadamente historicista.

El precursor Giorgio de Chirico abandonó tempranamente la pin-

tura metafísica y sus implícitas posibilidades surrealistas, pero su hermano Andrea, cuyo paso por la pintura metafísica fue breve, se convirtió pronto en la primera figura del surrealismo italiano. Firma sus obras con el seudónimo de Alberto Savinio (1891-1952) y mantiene en muchos de sus lienzos la solidez táctil y la tersura arquitectónica de su momento metafísico, integradas en una asunción personal de las trasmutaciones surrealistas y saturadas de resonancias oníricas.

De la pintura metafísica procede también Giorgio Morandi (1890-1964), uno de los más serenos maestros de la pintura italiana de nuestro siglo. Partió simultáneamente del constructivismo de Cézanne y de la movilidad futurista, y atravesó un brevísimo período metafísico que se extendió desde 1918 hasta 1920. A continuación halló su propio camino, el que aquí se nos muestra: un intimismo distinguido caracterizado por la utilización del peso y la densidad del color para sugerir estados de ánimo, el equilibrio suelto y la factura no insistida.

Fuera de la evolución general de las vanguardias contemporáneas está Massimo Campigli (1895-1971), uno de esos pintores que se crearon un estilo propio. Su punto de partida está en el cubismo, pero su mentalidad arqueológica le llevó a interesarse por las viejas culturas mediterráneas, en especial por los barros púnicos y las pinturas y esculturas etruscas. Todo ello dejó una huella en sus lienzos con mujeres esquemáticas y planas. La organización del espacio y su gusto por la frontalidad son muy personales. La factura es sólida, y el color, nítido a menudo, se densifica en algunas ocasiones, tal como acaece en el lienzo *Le spose dei marinai.*

Gino Bonichi, más conocido por Scipione (1904-1933), murió a los veintinueve años, antes de haber puesto a punto su investigación. Era entonces un expresionista tan conturbador como violento y lograba una perfecta adecuación entre la furia de la ejecución, la densidad oscurecida del color atravesado por luces irreales y la dislocación desgañitada de los rostros.

Junto a él se expone el *Ritratto della madre,* de Renato Guttuso (1912). Guttuso, uno de los fundadores del grupo Fronte Nuovo delle Arti, es, en principio, un realista o neorrealista, pero con aportaciones propias dentro de su compromiso. Es monumental, y se carga muy a menudo de anécdota, pero consigue, a veces, la inmovilización del instante, con extraordinario rigor compositivo y factura sobriamente densa.

A caballo entre la figuración esquemática y la abstracción con reminiscencias surrealistas e improntas virtuales se hallan Enrico Prampolini (1894-1956) y Osvaldo Licini (1894-1958). Prampolini se encuentra aquí bien representado en su momento sintético, neosurrealista y preabstracto de hacia 1930, en el que la riqueza cromática y el orden abs-

tracto se alían, en una unidad de expresión, con las reminiscencias oníricas y con la fragmentación de las sugerencias, en virtud del despliegue flotante de las diversas formas en que objetiva cada una de ellas. Licini crea unos espacios inmensos y angustiosos sobre los que flotan huellas pintadas de pasos o manos y aparece alguna línea que corta de lado a lado el campo cromático uniforme y casi lírico.

La gran apertura abstracta italiana de finales del decenio de los cuarenta completa, en unión de los *decollages* de Rotella, el amplio espectro de esta exposición. Hay en la abstracción italiana tres corrientes principales: la geométrica, representada aquí por Magnelli y Soldati; la espacialista, cuya más importante figura no sólo italiana, sino mundial, es la del argentino de ascendencia italiana Lucio Fontana, y la informalista y posinformalista, que tiene en Burri una de las personalidades estelares de la historia total de la tendencia. Habría que añadir además unas investigaciones serialistas, que siguen siendo abstractas, y que en su variante más libre tienen como máximo representante a Capogrossi.

Alberto Magnelli (1888-1971) hace confluir todos los elementos de su obra en la creación de un orden que lo es tanto de la sensibilidad como del instinto. Pasó por el futurismo, por el expresionismo figurativo y por el expresionismo abstracto, modalidad de la que es uno de los creadores. A continuación inició su período geométrico, en el que permaneció hasta su muerte, en 1971. Sus formas, en exacto equilibrio, se delimitan con líneas rectas o con curvas en generación geométrica de diferente radio; los colores son suaves y nítidos, y hay en sus entramados planos una tensión perfectamente contenida y sin connotaciones extrapictóricas.

En cambio, las figuras geométricas de Atanasio Soldati (1896-1953) no suelen tener un trazo grueso que las enmarque, sino que es el propio color el que se delimita a sí mismo en su encuentro directo con el fondo, o con el de las formas contiguas. Entre sus signografías hay un grupo perfectamente geométrico, pero existe otro que surge de los estratos más arcaicos del inconsciente colectivo, lo que le hace hallarse en relación íntima con los arquetipos más perdurables.

El espacialismo está representado por su máxima figura: Lucio Fontana (1899-1968). Su ideal era, tal como lo hizo constar en su famoso «Manifiesto blanco»—redactado por él en 1946 en Buenos Aires, pero firmado por varios de sus discípulos—, abandonar las formas de arte conocidas y abordar el desarrollo de un arte basado en la unidad del tiempo y el espacio. Estas ideas se hallaban en íntima relación con las que sostenían entonces en Buenos Aires los responsables de la revista *Arturo* y el grupo Madi, con los que el pintor ítaloargentino mantuvo

entre 1944 y 1947 un contacto lleno de sugerencias mutuas. En Italia terminó Fontana de desarrollar su idea y la llevó a una perfección limpia y desnuda. El espacio protagoniza sus lienzos y esculturas. Un corte en la tela o un entrante en el volumen bastan para visibilizarlo en virtud del juego de las profundidades exactas y de las distancias, medidas ambas más con un instinto infalible que con una razón lógica. El color, siempre distinguido, subraya en las pinturas la apertura ilimitada del espacio base hacia los cuatro lados del lienzo. Todo responde en Fontana a una necesidad básica, por lo que resulta difícil igualarlo en autenticidad.

El informalismo tiene en Alberto Burri (1915) no tan sólo un maestro, sino el pionero que inició la apertura de un camino que han seguido luego, con más o menos acierto, centenares de pintores en Europa y América. Fue en 1949 cuando Burri comenzó a pegar sobre sus pinturas jirones de arpillera, a las que volvía a pintar. No se limitó sólo a investigar ese material, sino que en momentos sucesivos hizo una indagación similar con maderas quemadas, con materiales plásticos y con planchas de hierro en diferentes grados de oxidación. Ningún descubrimiento arrinconó en él a los anteriores, sino que saltó de uno a otro siempre que lo juzgó oportuno y aunó en todos ellos una expresividad intensa con un sentido de las distancias y las proporciones, de manera que una perfecta armonía y un acertado sentido plástico invaden cualquiera de sus composiciones. El informalismo trascendió gracias a él la limitación de sus supuestos iniciales, y todo ello acaeció en una fecha tan temprana como 1948, tan sólo tres años después de que Fautrier hubiese expuesto públicamente los más antiguos lienzos de la tendencia. En la muestra figura el *Grande sacco,* de 1952, un *asemblage* que fue en su día una de las obras más decisivas de la tendencia.

Como representante de las investigaciones serialistas tenemos a Giuseppe Capogrossi (1900-1972). Suele ser considerado como un pintor rítmico y ornamental, pero es preciso destacar también cómo ha llevado hasta el final y sin una sola desviación una investigación abstracto-signográfica en la que cabe detectar un principio de variedad dentro de su insobornable unidad. Un único elemento, o dos o tres muy similares, se combinan consigo mismos a distancias exactas. Varían los colores y la proximidad de los elementos, pero siempre con la posibilidad de que la vista siga caminos ideales en sus engarces. Su *Superficie 335* es una de las mejores obras de ese momento central de su evolución signográfica.

El único *decollage* de la muestra se debe a Mimmo Rotella (1918), uno de los inventores de esta modalidad posinformalista. Tras el encolado tenía que venir el desgarrón. Rotella superó posiblemente en armonía y originalidad a los otros tres inventores—Dufresne y el grupo formado por Hans y Villeglé—y supo aunar la ironía y el humor abier-

to con el lirismo y la necesidad plástica. Las imágenes que pega y desgarra en sus obras son actualidad, pero también un callejón sin salida que está dando en la obra de Rotella su canto del cisne y recuperando, inesperadamente, una vieja nostalgia.

Con Rotella se cierra esta exposición que tuvo las virtudes, pero también las limitaciones, que suelen caracterizar a la mayor parte de las colectivas. La ausencia de la escultura, y el hecho de que los movimientos presentados en la muestra no lo sean con la totalidad de los artistas fundamentales en cada uno de ellos, ni tampoco en sus obras más representativas, constituyen sus principales limitaciones. Cabe reconocer, no obstante, que esta última circunstancia permite apreciar vertientes menos comentadas u obras semiolvidadas de los grandes creadores de nuestro siglo. Además, los pintores italianos hicieron gala de una sabiduría de oficio que demuestra que el estudio de los recursos tradicionales no está reñido con las innovaciones, sino que ayuda a menudo a comunicarlas con mayor eficacia. Su valor informativo es grande, y lo mismo podemos afirmar de su calidad media. Ofrece un panorama, si se quiere, incompleto. Pero las ausencias quedan ampliamente compensadas por la exhibición de unas obras que constituyeron hitos importantes en la historia de las tendencias de vanguardia y, en ocasiones, determinaron las directrices del arte contemporáneo.—*ELISA GOMEZ DE LAS HERAS (Ayala, 65. MADRID-1).*