

Sarfatti y Venturi, dos críticos italianos en la trama del arte moderno argentino

Cristina Rossi

Introducción

Margherita Sarfatti y Lionello Venturi fueron dos críticos italianos que tuvieron una actuación destacada en el campo artístico argentino de mediados del siglo XX. Venturi era sólo dos años menor que Sarfatti y ambos fallecieron en 1961. En Italia, los dos impulsaron grupos de artistas de actuación contemporánea, aunque sus líneas estéticas eran divergentes, tanto como fueron sus posicionamientos frente a la política oficial mussoliniana.

Nuestro trabajo intentará redibujar su actuación en las tensiones del campo artístico según la noción de propuesta por Pierre Bourdieu, es decir, considerando ese entramado como un sistema de relaciones en permanente estado de disputa¹. No es éste, por lo tanto, un trabajo que revisa el desempeño de Sarfatti y Venturi frente a las políticas culturales italianas, sino que se propone reinsertar sus figuras –y sus posicionamientos estéticos y políticos– en el juego de fuerzas existentes en la trama cultural argentina, teniendo en cuenta las estrategias implementadas por los agentes locales con los que interactuaron.

Sarfatti y Venturi en el entorno mussoliniano

Nacida en el seno de una familia judía veneciana en 1883, Margherita Grassini se casó con el abogado Cesare Sarfatti y en 1909 se trasladó a Milán, donde comenzó su carrera como crítica de arte. Convencida de que Milán podía conquistar un rol central en la cultura italiana –junto al galerista judío Lino Pesaro– en 1922 Sarfatti impulsó el grupo Novecento. La agrupación –integrada por Leonardo Dudreville, Achille Funi, Anselmo Bucci, Piero Marussig, Ubaldo Oppi, Mario Sironi y Emilio Malerba– aspiraba a restaurar las glorias italianas del pasado para expresar su adhesión a la retórica fascista. El estudio de Sileno Salvagnini señala que su mentora consideraba que siempre debían exhibir colectivamente, aunque ya en 1924 Oppi participó en forma personal en la Bienalle di Venezia y, pronto, otros artistas se retiraron².

1 BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1996.

2 SALVAGNINI, Sileno. *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*. Bologna: Minerva, 2000, p. 48.

Aunque fugaz, esta experiencia le habría permitido a Sarfatti demostrar que podía contribuir a la legitimación política y cultural de la nación fascista, anticipándose al mismo Mussolini, ya que su entorno recién en 1925 valoró el aporte de la cultura al organizar el Congreso de los Intelectuales Fascistas. De todos modos, en 1926 Margherita volvió a dar vida al grupo, presentando bajo el nombre Novecento Italiano a un centenar de artistas entre los que se contaban Adolf Wildt, Arturo Martini, Carlo Carrà, Felipe Casorati y Massimo Campigli.

Los estudios de Simona Urso analizaron la etapa formativa de Sarfatti: su origen judío y su conflicto de pertenencia no resuelto; el diálogo con el mundo intelectual católico; su proximidad con Fogazzaro, el prerrafaelismo, Carlyle y Ruskin a través de Antonio Fradeletto y el interés por el *Risorgimento* despertado por Pietro Orsi. A partir de esta formación, la autora sostiene que vinculó arte y belleza a la idea de moralidad – una moralidad próxima a la experiencia del dolor – con función pedagógica³.

Por su parte Salvagnini señala que la trágica pérdida de su joven hijo Roberto en la I Guerra Mundial la habría impulsado a dedicarse a tiempo completo a una crítica de arte militante, razones que le permiten explicar sus diferentes actitudes a lo largo de la década. Observa, entonces, que mientras su discurso de la primera mitad de la década apreciaba las razones morales de la tradición, en la segunda mitad fue perdiendo las sutilezas para adoptar un tono enfático en defensa de un “simulacro de grupo”⁴.

No obstante – y muy a pesar de la relación personal que había mantenido con Mussolini – en 1938 no logró escapar a las normas antisemitas y debió exiliarse. En ese sentido Urso concluye que Sarfatti había comprendido precozmente que la nueva imagen del régimen fascista requería la politización de la estética, pero no había entendido que el mismo régimen requería una estructura organizativa que no daría cabida a una figura como la de ella⁵.

Venturi, en cambio, en 1915 comenzó su labor docente en la Universidad de Torino. Fue el consultor sobre arte moderno de la colección del industrial Riccardo Gualino y se acercó al Gruppo dei Sei, integrado por Carlo Levi, Gigi Chessa, Nicola Galante, Jessie Boswell, Enrico Paulucci y Francesco Menzio, cuya propuesta rivalizaba con el *novecentismo*. Este grupo no sólo prefería trabajar sobre el color, creando el espacio a través de las relaciones cromáticas y buscando la síntesis entre la forma y el color, sino que en lugar de observar los “valores italianos” se negaba a realizar algunas de las actividades colectivas y públicas pautadas por el fascismo. Venturi tampoco aceptó suscribir el acta de fidelidad que el régimen de Mussolini impuso a los docentes universitarios y decidió emigrar a Francia hasta 1939 y, luego, se trasladó a Estados Unidos.

3 URSO, Simona. *Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano*. Venezia: Marsilio, 2003, p. 148.

4 SALVAGNINI, op. cit., pp. 49-55.

5 URSO, op. cit., p. 185.

Tensiones en la escena argentina de los años 30

Sarfatti ingresó en la escena cultural argentina en el marco de la difusión del Novecento italiano en el exterior, donde llegó con más de doscientas obras que fueron exhibidas en las salas de Amigos del Arte de Buenos Aires en septiembre de 1930. Emilio Pettoruti ha relatado en sus memorias que Margherita le pidió que se encargara de la exposición y que él aceptó “con la condición de que nadie, ni ella, pusiera los pies en la sala” hasta finalizar el montaje. El día del *vernissage* ella fue invitada para recorrer las salas al mediodía y, al comprobar que no se había incluido el busto de Mussolini tallado por Wildt –escultor favorito del régimen– comenzó a exclamar: “*Il Duce, il mio Duce!*”⁶.

La exposición logró buena repercusión en la prensa aunque, tal como ha señalado Diana B. Wechsler, la crítica local cedió su espacio a las voces italianas que neutralizaban sus vinculaciones con el fascismo. En esta línea, un diario porteño de alcance masivo como *La Prensa* transcribió el discurso de Arduino Colasanti donde afirmaba que se trataba de un grupo artístico apolítico que sólo coincidía con algunas enunciaciones fascistas⁷. De todos modos, algunos titulares publicados en *Risorgimento* cargaron las tintas sobre la penetración fascista, aunque la difusión de este periódico era restringida ya que circulaba preferentemente entre los ítalo-argentinos de tendencia anti-fascista⁸.

Tres años más tarde una publicación cultural de izquierdas como *Contra* reavivó los rumores sobre Sarfatti y el Duce. Si bien el artículo prometía el desarrollo completo de un índice elaborado por Marco Galli y M. Martínez de Arroyo, entre la primera y la segunda parte divulgó la admiración y las aspiraciones de Margherita hacia el líder socialista Felipe Turati y luego se dedicó a sus amoríos con Mussolini⁹. No obstante, no llegó a difundir la tercera entrega que incluía el subtítulo “Diabólico plan de la Sarfatti”, porque la revista dejó de publicarse.

Más tarde, este libro se vendió completo a través de un sistema de canje de cupones que aparecían con el vespertino *Última Hora*, bajo el título: M. Martínez de Arroyo, “Las amantes de Mussolini”¹⁰. En ella se le atribuía a Sarfatti la idea de creación de las “escuadras de acción” del partido fascista. Aun cuando esa historia no se ajustara estrictamente a la realidad, la circulación de estos rumores comprometía seriamente el perfil de Sarfatti reconocido a su llegada. En efecto, una carta de Pettoruti dirigida en la época al uruguayo Luis E. Pombo permite corroborar esta imagen, ya que al solicitarle ayuda para su amiga le manifestaba:

6 PETTORUTI, Emilio. *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires: Solar-Hachette, 1968, p. 224.

7 WECHSLER, Diana B. “De una estética del silencio a una silenciosa declamación. Encuentros y apropiaciones de una tradición en las metrópolis del Río de la Plata”, in: CAT. EXP. CHIARELLI, Tadeu & WECHSLER, Diana (orgs.). *Novecento Sudamericano. Relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay*. Milano: Skira, 2003, pp. 27-35.

8 Es interesante tener en cuenta que ya en julio de 1929 Mussolini le había comunicado que desaprobaba enérgicamente la vinculación de Novecento con su nombre y la posición artística del fascismo. Sin embargo Sarfatti continuó su tarea y, en enero de 1932, el Duce consideró necesario notificarle que quedaba excluida de la *Commissione per le Mostre all'Estero* (SALVAGNINI, op. cit., pp.54-55).

9 GALLI, Marco & MARTÍNEZ DE ARROYO, M. “Lo que no se ha dicho sobre Mussolini y el Fascio”, *Contra. Revista de los francotiradores*, Buenos Aires, a 1, n 2, 1933, p. 15 y a 1, n 3. 1933, p. 15.

10 MARTÍNEZ DE ARROYO M. “Las amantes de Mussolini”, *Última Hora*, Buenos Aires, s/d.

Hace dos días llegó carta de Doña Margarita. Me pide que la ayude. [...] Parece que está muy en desgracia con el primer camisa negra, después de lo mucho que Ella hizo por él, no sólo Ella, también su marido, el buen abogado Sarfatti. [...] Lamentablemente yo no puedo hacer nada. Mis relaciones con el magnate Botana son malas, de modo que ni en "Crítica", ni en "El Sol" [...]. He visto a otras personas, pero, por ese bendito fascismo, lo cierto que es difícil la cosa. En "El Hogar" [...] (lo sé muy bien) me dirán: es la gran fascista... Ni bien termine estas líneas le responderé a la buena amiga, Doña Margarita, y le diré que tiene en la señora Victoria Ocampo a una buena camarada¹¹.

En consecuencia, si bien cuando se refugió en Latinoamérica a finales de los años 30 su relación personal con el Duce había cambiado tanto como para que su condición de judía le exigiera abandonar Italia, su figura continuaba siendo controvertida, especialmente en los círculos de los artistas de las izquierdas volcados hacia una figuración de carácter social (que Antonio Berni había definido como "nuevo realismo") vertiente que, por otra parte, fue la más activa en las polémicas entre figuración y abstracción que se agitaron en el campo artístico argentino hacia 1945, debido al temprano surgimiento del arte concreto. De todos modos resulta interesante observar que, aun dentro de ese clima de objeciones, Sarfatti logró establecer importantes contactos con la intelectualidad latinoamericana¹².

Sarfatti, su exilio en la Argentina

En Buenos Aires, entre otras actividades, logró escribir en el periódico antifascista *Argentina Libre* y en la revista cultural *Nosotros*. En los primeros años 40 Victoria Ocampo la invitó a participar en dos debates organizados por la revista literaria *Sur* y, en 1944, la editorial Poseidón le publicó su libro *Giorgione: el pintor misterio*. Pero fue tras el fusilamiento de Mussolini que Sarfatti buscó reinstalar su propia historia relatando los pormenores de su relación con el Duce, a través de catorce títulos publicados todos los días¹³ durante dos semanas por el diario *Crítica*¹⁴.

Con la pluma propia de la mejor novelista desde la primera entrega se ocupó de ubicar al matrimonio Sarfatti próximo a Felipe Turati y su compañera

11 Cf. Carta de E. Pettoruti a L. Pombo, s/f, Archivo Fundación Pettoruti.

12 ANTELO, Raúl. "Modernismo reactivo y abstracción". In GIUNTA, Andrea y MALOSETTI COSTA, Laura (Org.). *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós, 2005, pp. 37-49; ROSSI, M. Cristina, "Una pulseada por la abstracción. Jorge Romero Brest entre Margheria Sarfatti y Lionello Venturi", in: GIUNTA; MALOSETTI COSTA, op. cit., pp. 51-69; e MAGALHÃES, Ana Gonçalves. "Uma nova luz sobre o acervo modernista do MAC-USP", *Revista USP*, São Paulo, n. 90, junio/agosto 2011, pp. 200-216; entre otros.

13 SARFATTI, Margherita. "Mussolini: Cómo lo conocí", *Crítica*, Buenos Aires, I-XIV, 18 de junio-3 de julio de 1945.

14 Los temas desarrollados fueron: I. El Diablo dijo sí y le dio el poder que no supo conservar; II. El Duce sentía terror por la vejez y odiaba a todo posible sucesor; III. Hasta Lenin creyó en Mussolini como el hombre de la revolución; IV. Han matado a Matteotti para hundir al fascismo, dijo el Duce; V. La familia del Duce entra en escena; Italia se une al Eje; VI. El hogar del Duce, doña Raquel y otras cosas por el estilo; VII. El hogar y las mujeres en la vida del Duce; por qué se casó Edda; VIII. Claretta Petacci, último amor del Duce, fue una espía de los nazis; IX. El Duce fue un hombre huraño y sin amigos, que huyó de la multitud (Huraño y sin amigos, el Duce fue un hombre que huyó de la ternura humana); X. La tragedia del Conde Ciano, el títere que quiso ser hombre; XI. Al principio, el Duce se burlaba de Hitler y le daba consejos; XII. Mussolini le contagió su error más funesto: desdeñar a Estados Unidos; XIII. A cambio de Austria, Hitler dejó al Duce apoderarse de Etiopía y XIV. Mi culpa y mi fuga, por qué callé. Mussolini traicionó la revolución.

Ana Kuliscioff, tras lo cual comenzó a desgranar los detalles sobre la rápida escalada del aún desconocido Mussolini hacia la dirección de *Avanti!*. Pronto desde las páginas de ese periódico él se atrevió a acusar al ejército por haber actuado “como un brutal esbirro de la burguesía”, y por ese motivo fue procesado. Margherita no sólo relató que salió inmune gracias a la intervención del abogado Sarfatti, sino que también destacó que el mismo Mussolini se había defendido esgrimiendo el respeto a la libertad de opinión porque “una Italia de treinta y seis millones de ciudadanos que pensarán todos de la misma forma sería el reino del aburrimiento y la imbecilidad”.

Al recordarlo a la distancia, ella comprendía que esas palabras habían sido proféticas para quien terminó convirtiendo a Italia en el reino de la imbecilidad, porque nunca permitió que se aplicara contra él esa misma libertad de oposición que había exigido en su defensa. Sarfatti también rememoró que había advertido tempranamente que Mussolini buscaba rodearse de seres inferiores para no sentirse superado; sin embargo, al analizar la situación política de Italia, ella seguía sosteniendo que en el momento de la llegada del Duce al poder, no había otro estadista de su talla, y afirmaba que¹⁵:

Mucho antes del advenimiento de éste al poder, Lenin se dirigió a los socialistas y comunistas de Italia, con el siguiente amargo reproche: “¿Por qué han dejado perder a Mussolini de sus filas? Era el único hombre capaz de dirigirlos”. Y Trotsky dijo lo mismo a un amigo mío: “Él era la única carta de triunfo de ustedes”.

Luego de algunos artículos referidos al entorno familiar enumeró ciertos aspectos de la relación de Mussolini con el Führer: detalló la carta que el Duce le envió para advertirle sobre los conflictos que provocarían sus medidas anti-semitas, describió la visita de Hitler a Venecia en junio de 1934, las impresiones sobre ese encuentro que Mussolini le contó al reunirse con ella en Roma y también relató el desinterés que le manifestó frente a las noticias que le traía de su gira por Norteamérica y el contacto que había establecido con Roosevelt.

Así, entre el ambiente doméstico y las reflexiones de una estrategia con influencias en la cumbre del poder, Sarfatti fue explicando los motivos de su exilio –dado que para 1936 ya había advertido que sus facultades se habían derrumbado como castillos de naipes – y refirió las razones de su silencio escribiendo¹⁶:

[...] los aciagos días de Munich, en septiembre de 1938, no me encontraron desprevenida [...] Así hice en mi antidramática fuga. [...] crucé tranquila y sosegadamente la frontera de Chiasso para entrar en Suiza en noviembre de 1938. [...] Quedaron en Italia casi todos mis bienes [...] y lo que para mí era verdaderamente grave, mis hijos [...] Mussolini removió cielo y tierra para que volviese [...] Abundó en promesas, en las que no creí, y no escatimó unas veladas amenazas, que sólo sirvieron para justificarme más en mi decisión de permanecer alejada.

15 SARFATTI, 1945, op. cit.

16 SARFATTI, 1945, op. cit.

Pero él tenía a los míos de rehenes y sabía que mis afectos me inmovilizaban con cadenas más pesadas que de hierro. Sin embargo, la hoja tenía doble filo: también yo lo tenía sujeto a él, para que no molestase a los míos con persecuciones ni represalias, en tanto yo permaneciera en el extranjero y oficialmente silenciosa frente al fascismo. Fue lo que tuve que hacer.

Reposicionamientos estético-políticos de posguerra

Antes de regresar a Italia Margherita pronunció la conferencia “Las siete lámparas de tinieblas de la pintura moderna” en la Escuela Libre de Artes Plásticas Altamira – emprendimiento que contaba en su cuerpo a Lucio Fontana y al crítico argentino Jorge Romero Brest. En noviembre de 1946 esa disertación adelantó uno de los capítulos de *Espejo de la pintura actual*, que la Editorial Argos publicó en 1947. El sello editor – dirigido por José Luis Romero, Luis M. Baudizzone y Romero Brest – lo presentó con unas breves palabras de este último que elogiaban a la autora, señalaban que era la continuación de *Storia della Pittura Moderna*¹⁷ y aprovechaban para destacar que se encontraba “enriquecida por la experiencia vital, si bien es cierto dolorosa”.

Esos cambios provenientes de su “experiencia vital y dolorosa” pueden observarse al comparar las publicaciones que circulaban en la Argentina: desde *Segni, colori e luci* – encabezado por el busto de Mussolini de Wildt¹⁸ – y su famosa biografía *Dux* a la misma *Storia della Pittura Moderna*, la producción teórica de Sarfatti había mantenido un claro posicionamiento pro-fascista. En cambio, en 1947 la publicación de *Espejo...* comenzaba con una reproducción de *Guernica* de Picasso.

Tanto en *Storia...* como en *Espejo...* Sarfatti relató el origen Novecento como una iniciativa nacida entre amigos reunidos en las tertulias realizadas en su casa milanesa en 1920, cuando creyeron que comenzaba un nuevo siglo de reinado de la pintura italiana. En *Storia...* se leía¹⁹:

Era un acto de orgullo. Ciertamente, era un acto de fe en aquellos primeros años grises y oscuros de la posguerra. Por esto, gustó más a los jóvenes artistas de vanguardia, muchos de los cuales habían sido soldados y en el fascismo continuaban siendo milicianos de Italia. [...] En realidad, aquellos artistas solamente querían proclamarse italianos, tradicionalistas, modernos. Afirmaban orgullosamente que querían detener en el tiempo algún aspecto nuevo de la tradición. La primera “Exposición del Novecento Italiano”, inaugurada en 1926 en Milán con un memorable discurso de Benito Mussolini dirigido a los artistas, señala una fecha y una etapa decisiva de este renacimiento.

También escribió largos párrafos dedicados a las cuestiones estéticas vinculadas a la voluntad de grandeza, la imaginación vigorosa y la reconstrucción

17 SARFATTI, Margherita. *Storia della Pittura Moderna*. Roma: P. Cremonese, 1930.

18 SARFATTI, Margherita. *Segni, colori e luci: note d'arte*. Bologna: Zanichelli, 1925.

19 SARFATTI, 1930, op. cit., pp. 125-6.

heroica. Por el contrario, en *Espejo...* no sólo se había perdido el tono enfático sino que la descripción breve y aséptica tampoco contenía las referencias a Mussolini. No obstante, con cierta distancia histórica, aprovechaba para destacar su inscripción en la historia del arte señalando que los movimientos artísticos franceses de reacción, como el *Rétour au réel*, en gran parte brotaron del ejemplo brindado por “la primera en fecha histórica y artística de estas reacciones, la del *Novecento italiano*”²⁰.

Por su parte, el exilio de Venturi –aunque voluntario – lo había llevado a los Estados Unidos, donde desarrolló una importante labor académica en diferentes centros de estudio, constituyéndose en uno de los referentes del arte moderno que actuaba como consejero o jurado junto a Herbert Read – como integrante de la Asociación Internacional de Crítica de Arte (AICA) – o como disertante en diferentes debates y simposios internacionales.

Andrea Giunta ha estudiado su relación con Torcuato Di Tella, quien radicado en la Argentina desde 1905 no sólo había desarrollado un imperio fabril con oficinas en Londres, Brasil, Chile y Uruguay, sino que en 1942 había establecido su corporación en Nueva York. Venturi asesoró a este industrial que adhería –y apoyaba económicamente– a los grupos antifascistas que integraban el movimiento *Italia Libre*. En consecuencia, las vinculaciones databan de los tiempos de la II Guerra Mundial, en los cuales compartían la proximidad al Partido Socialista y la oposición al comunismo²¹.

De hecho, en la correspondencia intercambiada con Torcuato Di Tella, Venturi manifestaba su inquietud por el ingreso de algunos fascistas amnistiados a la Argentina. También hacía referencia a la situación de la *Unità Socialista*. En 1946 el *Blocco del Popolo* postuló la candidatura de Venturi como intendente de Roma y en 1948 –aun cuando volvió a ser derrotado– continuaba depositando su confianza en este partido, tal como expresaba en sus cartas a Di Tella²²:

Espero que dentro de cinco años la Unidad Socialista sea el partido más fuerte de todos [...]. Tenemos el viento en popa, es necesario alzar la vela en la dirección justa. En suma no podemos ciertamente estar alegres, pero tenemos razones para esperar y eso ya es mucho.

En cuanto a la circulación de la producción teórica de Venturi en la Argentina, es importante señalar que en 1949 la editorial Poseidón publicó en Buenos Aires la *Historia de la crítica de arte* que había escrito en 1936, con una traducción del crítico argentino Julio E. Payró. Se trataba de un completo panorama histórico de la crítica acompañado por una sección dedicada a “La crítica de arte en la actualidad”, donde comprendía la tarea de la crítica como un proceso

20 SARFATTI, 1930, op. cit., p. 69.

21 GIUNTA, Andrea, “La escena del ‘arte nuevo’”. In. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2001, pp.129-161.

22 Cf. Cartas fechadas 24-10-46; 30-12-46 y 28-4-48 entre Venturi y Di Tella, Correspondencia General Guido Di Tella, 1943/54. CAV, Caja nº 22. Agradezco a Andrea Giunta el haberme facilitado el acceso a estas fuentes. También Romero Brest había abrazado el ideario socialista en 1946, aunque pronto se desafiló sin haber desarrollado una militancia activa.

dialéctico entre las condiciones históricas y la imaginación creadora de cada personalidad. También consideraba que no se podía concebir una pasión por el arte que no tuviera por objeto el arte contemporáneo, afirmando²³:

si el crítico piensa que todo lo que se produce en torno de él sólo es arte en la medida en que se parece al arte del pasado, ese crítico confunde la imitación con la creación [...] Es el arte de hoy lo que enseña a ver el arte del pasado.

Según estas ideas, también en las páginas de la revista porteña *9 Artes*, Venturi había opinado acerca de los errores en los que había caído la crítica de su país. Al analizar el período de entreguerras señaló que los críticos italianos habían debido crearse por cuenta propia una base para sus juicios y habían apelado a la gloria indiscutida del arte del Renacimiento. Para los italianos el reencuentro con la propia tradición significaba volver a ponerse a la cabeza de la civilización, la fundación de un nuevo Renacimiento, aunque pocos advirtieron –decía– la diferencia entre clasicismo y neo-clasicismo (impregnado de intelectualismo abstracto). Por este motivo su artículo terminaba sentenciando²⁴:

Pero mientras no se estudie y no se comprenda el lenguaje actual, se harán obras de arqueología y no de arte. La renovación de una tradición artística no se ha debido nunca a un retorno al pasado, sino a una partida desde las necesidades de hoy hacia el porvenir desconocido. La crítica de arte ha tenido mucha culpa del destino del arte italiano. [...] Por falso nacionalismo, por perezoso clasicismo o por soberbia doctrinaria, ha hablado del pasado con las ideas del pasado, sin una viva experiencia del arte actual, y por ello no ha podido cumplir su tarea.

Margherita y Lionello, corresponsales de Ver y Estimar

En 1945 Venturi retornó a Italia y hacia fines de 1947 también lo hizo Sarfatti. Despojado de sus cátedras oficiales por las cesantías impuestas por el gobierno peronista, en 1948 Romero Brest emprendió el proyecto editorial de *Ver y Estimar*, que actuó como una plataforma desde la cual fue estableciendo una red de contactos intelectuales, que incluyó a estos dos críticos italianos.

Ya en el primer número Damián Bayón comentó la reciente publicación de *Espejo de la pintura actual* de Margherita, en junio de 1948 Romero Brest difundió una carta en la que Sarfatti se refería a la Quadriennale di Roma y a una retrospectiva del grupo Futurista²⁵ y, en noviembre de 1949 llegó su primera colaboración bajo el título “El sonriente y paciente Bellini”, publicado en el mismo número que se daba la bienvenida a esta veneciana conocida por el público por su “vigoroso e incansable espíritu combativo”, según escribió el

23 VENTURI, Lionello. *Historia de la Crítica de Arte*. Buenos Aires: Poseidón, 1949, p. 260.

24 VENTURI, Lionello. “Algunas consideraciones inactuales sobre la crítica de arte en Italia”, *9 Artes*, Buenos Aires, n 4, abril de 1949, p. 34 y 42.

25 Cf “Misceláneas”, *Ver y Estimar*, Buenos Aires, n 3, vol I, junio de 1948, pp. 53-56.

Director de la revista²⁶.

Ante el interés que despertaba la Bienalle di Venezia, la siguiente carta de Sarfatti envió un anticipo en el que, principalmente, cuestionaba el lugar que se le debía asignar al arte abstracto en ese encuentro internacional²⁷. Sin duda, esta opinión preanunciaba el enfoque que guiaría su mirada al visitar aquella Bienalle di Venezia de 1950. Efectivamente, luego de recorrerla, en su siguiente contribución se preguntaba decepcionada: “¿Dónde están los nuevos Picasso, Braque y Matisse, dónde en Italia los Boccioni, Modigliani, Sironi y Carrà, en suma, los nuevos jefes de las generaciones de hoy?”²⁸. Aunque las retrospectivas de algunos artistas consagrados le encendieron un destello de entusiasmo, en general mostraba insatisfacción frente a los nuevos rumbos.

Al comenzar la década del 50 los escenarios del arte internacional se estaban transformando y Romero Brest había comenzado a virar el horizonte de sus intereses (especialmente luego de su primer viaje a Nueva York). Desde esta perspectiva, cobran mayor significado las palabras con las que, en octubre de 1949, recibió al otro colaborador italiano²⁹:

Con satisfacción y honor publicamos esta primera colaboración de Lionello Venturi, quien de esa manera manifiesta su simpatía por esta revista. Sólo nos cabe hacer notar a los lectores la enorme importancia de la defensa del arte abstracto que ensaya este artículo, por tratarse de un historiador que ha tenido una larga frecuentación con las obras del pasado.

Precisamente, el artículo inaugural de Venturi tomó la relación Naturaleza/Arte desde una posición *aggiornada* y permeable a los cambios. Ya en la revista *Biennale* Venturi había escrito que era impensable una pintura “toda naturaleza” como una pintura “todo cálculo”³⁰:

Se podrá agregar –decía– que desde que la teoría del arte como imitación de la naturaleza no pertenece más al mundo de la cultura, lo concreto que se considera como exigencia indispensable de la obra de arte es el modo de sentir del artista. En otros términos, la estética moderna ha llevado al interior del sujeto creador aquella naturaleza que antes era considerada empíricamente como casas, ríos y montañas.

Esta línea de pensamiento ofrecía algunos puntos de apoyo para las argumentaciones que estaba madurando Romero Brest y, en ese marco, las vinculaciones entre ambos se fueron intensificando. En esa época Venturi impulsaba a algunos artistas abstractos, especialmente a quienes integraban el Gruppo

26 SARFATTI, Margherita. “El sonriente y paciente Bellini”, *Ver y Estimar*, Buenos Aires, n 14/15, vol III, noviembre de 1949, pp. 3-18.

27 La carta de Sarfatti está fechada en Roma, abril de 1950 y fue publicada en la *Ver y Estimar*, n 19, vol V, setiembre de 1950, pp. 35-45.

28 SARFATTI, Margherita. “Escribe desde Roma Margarita Sarfatti”, *Ver y Estimar*, Buenos Aires, n 21/22, vol III, marzo de 1951, pp 45-48.

29 VENTURI, Lionello. “Naturaleza y Arte”, *Ver y Estimar*, Buenos Aires, n 13, vol III, octubre-de 1949, pp. 5-9.

30 VENTURI, Lionello, “astratta-concreto”, *La Biennale de Venezia*, Venecia, n 1, julio 1950, p. II.

degli Otto, que en rasgos generales, proponían un tipo de abstracción que renunciaba al formalismo neo-cubista pero no estaba exenta de una cierta nota “impresionista”³¹. Romero Brest conoció la producción de esta agrupación en la Bienalle di Venezia de 1952 y escribió sobre algunos de ellos en *Ver y Estimar*.

Nuevas alianzas en un campo artístico renovado

Para pensar la inserción de las figuras de Sarfatti y Venturi en el campo artístico rioplatense de la posguerra, entonces, es preciso tener en cuenta el impacto provocado por la temprana irrupción de la vanguardia concreta. Tras el verano de 1944, los artistas rioplatenses reunidos alrededor de las ideas expresadas en *Arturo. Revista de artes abstractas* comenzaron a elaborar un programa de arte concreto que propuso obras que “presentaban” formas simples pintadas con colores planos, pinturas de marco recortado, objetos móviles o esculturas direccionales. Postularon la “invención” antes que la “representación” y creyeron posible articular su propuesta con la militancia comunista, sosteniendo su programa estético como una alternativa al realismo soviético que exigía la pauta stalinista imperante. Desde 1945 ese impulso disruptivo encendió fuertes polémicas que enfrentó a los jóvenes vanguardistas con los artistas consagrados que producían arte figurativo, muchos dentro de un realismo comprometido con el mismo ideario de la izquierda que suscribían ellos.

En el “período heroico” – 1945/48 – los artistas concretos no contaron con el apoyo de la crítica y menos aún con el apoyo oficial, ya que los discursos del Ministro de Educación y Justicia calificaron al arte abstracto como patológico, morboso y perverso. Sin embargo, hacia el final de la década y considerando que no sólo el arte concreto sino las variantes de la abstracción ya habían ganado posiciones, la crítica se mostró más interesada en difundir y debatir. Mientras en el campo artístico de San Pablo se conformaban las colecciones que serían la base de las nuevas instituciones surgidas bajo el influjo del sector privado, en el área del Río de la Plata las tensiones estaban más concentradas en el quiebre del lenguaje plástico que en las transformaciones institucionales.

La dinamización paulistana impulsada por destacados representantes de la comunidad italiana tornaron a Sarfatti en una figura clave, tal como señalan los estudios de Magalhães, quien ha logrado reconstruir la compleja red de contactos que explica la procedencia de las piezas de la colección de Francisco (Ciccillo) Matarazzo Sobrinho y Yolanda Penteadó³². La trama institucional argentina, en cambio, mantenía la preeminencia estatal con algún leve signo de incidencia privada, como el caso del Instituto de Arte Moderno surgido en 1949 por iniciativa de Marcelo De Ridder. El Instituto de Arte Moderno recibió la exposición inaugural del MAM, *Do Figurativismo ao Abstracionismo* y, pronto, Ignacio Pirovano (amigo de De Ridder y Director del Museo de Arte Decorativo) se transformó en un eslabón importante para las relaciones con el campo paulistano.

31 El Gruppo degli Otto estaba integrado por Renato Birilli, Antonio Corpora, Ennio Morlotti, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato, Emilio Vedova, Afro Basaldella y Mattia Moreni.

32 CAT. EXP. MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.), *Classicismo, realismo, vanguardia: Pintura Italiana no Entreguerras* São Paulo: MAC USP, 2013, pp. 7-26.

Sin embargo, para ese momento en el horizonte estético de Pirovano se imponía el arte moderno de cuño abstracto, ya que hacia 1950 recibía los consejos de Tomás Maldonado.

Si bien Romero Brest no se había acercado a los artistas concretos en la inmediata posguerra³³ comenzó a involucrarse hacia finales de los 40. Al comenzar los 50 – incluso fortalecido por su participación en el Jurado de la I Bienal de São Paulo – eligió a Sarfatti para debatir sobre la abstracción respondiendo públicamente una carta en la que algunos párrafos de Margherita desacreditaban al arte abstracto (aunque no lo rechazaban completamente). El crítico argentino refutaba sus afirmaciones y con tono gentil pero intransigente le reprochaba estar demasiado “adherida al pasado, como lo demuestra precisamente el movimiento del Novecento, formado por artistas de valer personal, es cierto, pero que nada aportan al lenguaje de nuestro tiempo”³⁴.

Sin duda con este epílogo, Romero Brest devolvía a Sarfatti al pasado, transparentando que seleccionaba una imagen de su “amiga” que mantenía la huella de la concepción estética del período *mussolineano*; irreconciliable con la cruzada por el arte abstracto en la que ahora él estaba empeñado y para la cual, el perfil de Venturi resultaba más adecuado. Pesaban, por supuesto, intereses estéticos e ideológicos.

Además de las afinidades que señalamos, el crítico argentino y el italiano compartían otras experiencias: mientras Romero Brest había presentado el libro de Venturi destacando que no sólo se trataba de un “ilustre” historiador sino de un maestro que escribe desde la cátedra de la Università di Roma, es decir, desde el espacio académico que había recuperado al retornar a su país, a mediados de los 50 Lionello saludó a Romero Brest cuando –tras la caída del gobierno de Juan D. Perón– fue nombrado Director del Museo Nacional de Bellas Artes. En su carta le decía: “Alegría infinita por el éxito de Ud. y de la Argentina. Somos ahora doblemente colegas por habernos rebelado al tirano y haber tenido reconocimiento después de su caída”³⁵.

Por otra parte, los Di Tella no sólo integraban una influyente familia italiana radicada en la Argentina, sino que sobre la base de la colección que había asesorado Venturi, más tarde, se fundó el ITDT. Desde 1960 Romero Brest fue asesor del ITDT y entre 1963 y 1969 dirigió su Centro de Artes Visuales, que cobijó muchas de las manifestaciones vanguardistas de la época. En este nuevo escenario Venturi actuó como jurado internacional y tuvo una presencia activa hasta su fallecimiento en 1961.

33 ROSSI, M. Cristina, “Los nuevos de entonces. El crítico Romero Brest y la abstracción argentina y brasileña”, *Concinnitas: Revista do Instituto de Artes do UERJ y la Universidade do Estado do Rio de Janeiro*, a. 6, n. 7, diciembre de 2004, pp 7-31. Disponible en: <http://concinnitas.kinghost.net/index.cfm?edicao=7>.

34 SARFATTI, Margherita. “Polémica sobre el Arte Abstracto. Carta de Margarita G. de Sarfatti”, *Ver y Estimar*, Buenos Aires, n 27, vol VII, abril-de 1952, pp. 6-15; ROMERO BREST, Jorge. “Polémica sobre el Arte Abstracto. Respuesta de Jorge Romero Brest”, *Ver y Estimar*, Buenos Aires, n 27, vol VII, abril-de 1952, pp. 15-24; ROSSI, M. Cristina, “Una pulseada por la abstracción. Jorge Romero Brest entre Margheria Sarfatti y Lionello Venturi”, in: GIUNTA, Andrea y MALOSETTI COSTA, Laura op. cit., pp. 51-69.

35 Carta de L. Venturi a J. Romero Brest, 3 de abril de 1956, en Archivos JRB, UBA, Correspondencia, n 568.

En definitiva, el regreso a Italia había cerrado la etapa del exilio tanto para Sarfatti como para Venturi, y ese cierre también permitía hacer un balance. Con su retorno, Sarfatti perdía el halo de un exilio que la había distanciado del fascismo pero que, al mismo tiempo, le había exigido debatirse entre el estigma de haber sido “la amante de Mussolini” y la necesidad de construir una imagen que la auto-representara, tal como traslucen sus confesiones en *Crítica*. Para Venturi, en cambio, el saldo era ventajoso no sólo porque su temprana oposición a Mussolini ahora le facilitaba la reinserción, sino porque el exilio le había permitido continuar el desarrollo de una floreciente carrera, abrir espacios de interlocución y adquirir prestigio en Nueva York que, en ese momento, comenzaba a disputarle a París el dominio sobre el arte moderno.

Por un lado, en los tiempos de la Guerra Fría y de las medidas de la administración Truman, los países latinoamericanos tendieron a re-encauzar sus vínculos internacionales. En este marco se puede comprender la publicación de la polémica Sarfatti-Romero Brest como una estrategia orientada a demarcar claramente una divisoria de aguas no sólo con respecto al lenguaje de la abstracción, sino también con respecto a las expresiones pro-fascistas. Por otro lado, a mediados de los 50 los planes de modernización pos-peronista exigían renovar las alianzas al interior del campo artístico. Pronto, las iniciativas de los Di Tella mostraron un escenario ideal para interactuar con Venturi, quien poseía las cartas de triunfo logradas durante el exilio, escenario que no desaprovecharían quienes – como Romero Brest – aspiraban a convertir a Buenos Aires en un nuevo centro internacional del arte. En suma, para ese momento, Margherita y Lionello no sólo mostraba un perfil modelado por el tiempo del exilio, sino que ellos mismos eran piezas significativas en el juego de fuerzas existentes en la trama del arte moderno argentino.

Referencias Bibliograficas

ANTELO, Raúl. “Modernismo reactivo y abstracción”. In. CAT. EXP. GIUNTA, Andrea y MALOSETTI COSTA, Laura (Org.). *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós, 2005 pp. 37-49.

BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1996.

GALLI, Marco & MARTÍNEZ DE ARROYO, M. “Lo que no se ha dicho sobre Mussolini y el Fascio”. En *Contra. Revista de los francotiradores*, Buenos Aires, a 1, n 2, 1933, p. 15 y a 1, n 3. 1933, p. 15.

GIUNTA, Andrea, “La escena del ‘arte nuevo’”. In *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2001, pp.129-161.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. “Uma nova luz sobre o acervo modernista do MAC-USP”, *Revista USP*, São Paulo, n. 90, junio/agosto 2011, pp. 200-216.

_____. “Classicismo, realismo, vanguardia. Pintura Italiana no Entreguerras”. In.

CAT EXP. *Classicismo, realismo, vanguardia. Pintura Italiana no Entreguerras*. São Paulo: MAC USP, 2013, pp. 7-26.

MARTÍNEZ DE ARROYO M. *Las amantes de Mussolini*. Buenos Aires: Última Hora, s/d.

PETTORUTI, Emilio. *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires: Solar-Hachette, 1968.

ROMERO BREST, Jorge. "Polémica sobre el Arte Abstracto. Respuesta de Jorge Romero Brest", *Ver y Estimar*, Buenos Aires, n 27, vol VII, abril-de 1952, pp. 15-24.

ROSSI, M. Cristina, "Una pulseada por la abstracción. Jorge Romero Brest entre Margherita Sarfatti y Lionello Venturi". In CAT. EXP. GIUNTA, Andrea y L. MALOSETTI COSTA (Org.). *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós, 2005, pp. 51-69.

_____. "Los nuevos de entonces. El crítico Romero Brest y la abstracción argentina y brasileña", *Concinnitas: Revista do Instituto de Artes do UERJ y la Universidade do Estado do Rio de Janeiro*, a. 6, n. 7, diciembre de 2004, pp 7-31. Disponible en: <http://concinnitas.kinghost.net/index.cfm?edicao=7>

SALVAGNINI, Sileno. *Il sistema delle arti in Italia 1919-1943*. Bologna: Minerva, 2000.

SARFATTI, Margherita. *Segni, colori e luci: note d'arte*, Bologna: Zanichelli, 1925.

_____. *Storia della Pittura Moderna*. Roma: P. Cremonese, 1930.

_____. "Mussolini: Cómo lo conocí", *Crítica*, Buenos Aires, I-XIV, 18 de junio-3 de julio de 1945.

_____. "El sonriente y paciente Bellini", *Ver y Estimar*, Buenos Aires, n 14/15, vol III, noviembre de 1949, pp. 3-18.

_____. "Escribe desde Roma Margarita Sarfatti", *Ver y Estimar*, Buenos Aires, n 21/22, vol III, marzo de 1951, pp 45-48.

_____. "Polémica sobre el Arte Abstracto. Carta de Margarita G. de Sarfatti", *Ver y Estimar*, Buenos Aires, n 27, vol VII, abril-de 1952, pp. 6-15.

URSO, Simona. *Margherita Sarfatti. Dal mito del Dux al mito americano*. Venezia: Marsilio, 2003.

VENTURI, Lionello. *Historia de la Crítica de Arte*. Buenos Aires: Poseidón, 1949 [1ª ed. 1936].

____. "Algunas consideraciones inactuales sobre la crítica de arte en Italia", 9 *Artes*, Buenos Aires, n 4, abril de 1949, p. 34 y 42.

____. "Naturaleza y Arte", *Ver y Estimar*, Buenos Aires, n 13, vol III, octubre-de 1949, pp. 5-9.

____., "astratta-concreto". En *La Biennale de Venezia*, Venecia, n 1, julio 1950, p. II.

WECHSLER, Diana B. "De una estética del silencio a una silenciosa declamación. Encuentros y apropiaciones de una tradición en las metrópolis del Río de la Plata". In. CAT. EXP. *Novecento Sudamericano. Relazioni artistiche tra Italia e Argentina, Brasile, Uruguay*. CHIARELLI, Tadeu & WECHSLER, Diana (orgs). Milano: Skira, 2003, pp. 27-35.