

LA REVISTA *IL POLITECNICO* Y EL PARTIDO COMUNISTA ITALIANO: HISTORIA DE UN DEBATE SOBRE POLÍTICA CULTURAL (1945-1947)

**IL POLITECNICO JOURNAL AND THE ITALIAN COMMUNIST PARTY:
A HISTORY OF A DEBATE ON CULTURAL POLITICS (1945-1947)**

Esteban Anchústegui Igartua*
Universidad del País Vasco UPV/EHU, España

Juan José Gómez Gutiérrez
Universidad de Sevilla, España

RESUMEN: A través del examen de la polémica entre Elio Vittorini, director de *Il Politecnico*, y algunos miembros prominentes del aparato cultural del Partido Comunista Italiano, se exponen aquí los términos en los que se substanció el debate entre política y cultura en el entorno del marxismo italiano de posguerra, y el papel concreto de los intelectuales en la estrategia de hegemonía que el PCI pretendía desarrollar.

PALABRAS CLAVE: historia cultural, Partido Comunista Italiano, hegemonía, segunda posguerra.

ABSTRACT: *In this paper, we set out to examine the controversy held between Elio Vittorini, director of the Il Politecnico journal, and some prominent members of the cultural apparatus of the Italian Communist Party. We take such controversy as an occasion to reflect upon the terms in which the debate between politics and culture took place in postwar Italian Marxism, and the specific role of intellectuals in the strategy of political hegemony that the PCI intended to develop.*

KEYWORDS: *Cultural History, Italian Communist Party, Hegemony, Postwar Era.*

* **Correspondencia a / Corresponding author:** Esteban Anchústegui Igartua, Universidad del País Vasco UPV/EHU, Facultad de Educación, Filosofía y Antropología, Avenida Tolosa, 70 (20018 Donostia-San Sebastián, España) – esteban.anchustegi@ehu.eus – <https://orcid.org/0000-0001-8471-7305>

Cómo citar / How to cite: Anchústegui Igartua, Esteban; Gómez Gutiérrez, Juan José (2022). «La revista *Il Politecnico* y el Partido Comunista Italiano: historia de un debate sobre política cultural (1945-1947)», *Historia Contemporánea*, 70, 951-974. (<https://doi.org/10.1387/hc.21980>).

Recibido: 1 septiembre, 2020; aceptado: 19 octubre, 2020.

ISSN 1130-2402 - eISSN 2340-0277 / © 2022 Historia Contemporánea (UPV/EHU)



Esta obra está bajo una Licencia

Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Introducción

Cualquier examen de la historia de la política cultural italiana durante la segunda mitad del siglo XX toma como rasgo distintivo el persistente escenario de polarización en bloques antagónicos articulados, respectivamente, en torno al Partido Comunista Italiano (PCI) y la Democracia Cristiana. Una vez disipado el entusiasmo democrático de los primeros años de posguerra, el centro y la derecha italianos fueron capaces de mantener durante décadas un cordón sanitario en torno al PCI que lo privó de poder político decisivo. Aun así, los comunistas formaban la mayor organización marxista de occidente y, a pesar de su aislamiento, fueron capaces de persistir como el principal partido político en importantes zonas del país, amparados en una vastísima red de organizaciones desplegadas en todos los ámbitos de la sociedad civil.

En unos casos tenido como paladín de la cultura nacional y en otros como caballo de Troya totalitario de Moscú, lo cierto es que el PCI nunca buscó expresamente la confrontación con el resto de fuerzas políticas italianas, ni mucho menos la liquidación o devaluación del sistema parlamentario. Antes bien, tras veinte años de dictadura y las tropas aliadas estacionadas en el país, los comunistas aplazaban la revolución en Italia y, en su lugar, se ponían como tarea inmediata el restablecimiento del sistema parlamentario y las libertades públicas, colaborando con el resto de fuerzas políticas sobre la base de la solidaridad y el patriotismo forjados en la lucha común contra el fascismo¹.

En ningún lugar la influencia de los comunistas fue mayor que entre los intelectuales. Este trabajo presenta a través de la historia de la efímera

¹ Tras la deposición definitiva de Mussolini y la caída del gobierno monárquico de Pietro Badoglio, encargado de negociar el armisticio, el PCI participó en los efímeros gabinetes de Ivanoe Bonomi y Ferruccio Parri (1945), formados a partir de los *Commitatti di liberazione nazionale* que culminaban la retirada de los alemanes y el final de la Guerra en el norte del país. En junio de 1946 se celebraron las primeras elecciones en la Italia liberada, junto con un referéndum sobre la monarquía, resultando en la victoria de la Democracia Cristiana y la proclamación de la República. El PCI continuó participando en el gobierno de Alcide De Gasperi hasta su expulsión en mayo de 1947. La nueva constitución entró en vigor en enero de 1948 y en abril se volvieron a convocar elecciones. Esta vez socialistas y comunistas acudieron en coalición bajo el *Fronte Democratico Popolare*, pero ello no evitó un nuevo gobierno democristiano con apoyo de liberales, socialdemócratas y republicanos centristas. Desde entonces, la izquierda tuvo que asumir su nuevo papel de oposición y prepararse para un largo periodo de aislamiento que marcó la política italiana durante décadas.

revista *Il Politecnico* (1945-1947), dirigida por el novelista Elio Vittorini, un ejemplo de los términos de la relación de estos con el PCI. Sin embargo, hay que advertir que aquí solo nos referiremos a los intelectuales, por decirlo así, tradicionales, cuya eficacia política e influencia social emanaba de su prestigio y reconocimiento; y que quizá ya entonces se encontrasen en un momento de decadencia como activo político, ante la eclosión de los nuevos «media» en la segunda mitad de los cuarenta, incluyendo el cine, los magazines, la radio y, finalmente, la televisión.

Aunque, por lo anterior, los éxitos del PCI a la hora de establecer relaciones con la clase intelectual «tradicional» fuesen solo relativos², la política cultural se convirtió en un elemento fundamental de la actividad del partido. No solo porque se le había privado de poder político real, sino también por su base ideológica en la concepción de Antonio Gramsci del poder como hegemonía. Esto es: como capacidad de los grupos sociales dirigentes de obtener consenso y asentimiento sobre la legitimidad de su función por parte de los elementos subalternos hegemonizados, mediante la producción de un discurso racional donde estos se vean definidos.

En términos teóricos, Gramsci articulaba la tesis hegeliana de que toda autoridad es autoridad reconocida con la identificación marxista entre autoridad y verdad, y con el convencimiento de que ambas son provisionales y superables en el devenir de la historia³. En términos políticos, el pensador sardo había presenciado y sufrido el fracaso en Italia de las insurrecciones obreras al uso soviético de ataque frontal al Estado durante el *Bienio rosso* de 1919-1920. En las condiciones del capitalismo occidental, según explica Perry Anderson, de esta experiencia Gramsci terminó por concluir que ninguna revolución podría tener éxito emprendiendo una «guerra de maniobra» como la librada por los bolcheviques en Rusia. Era necesario más bien sostener una «guerra de posiciones» sustanciada en tejer pacientemente una red de alianzas de sectores sociales variadamente progresistas, articulándolos en torno al proletariado como un bloque histórico de cambio, de forma que, finalmente, el Estado cayese en manos de una nueva mayoría, por así decirlo, como una fruta madura⁴. Para ello era necesario contar con los intelectuales en cuanto generadores de un discurso inclusivo y coherente, una concepción compartida del mundo y de la vida que le sirviese de base.

² Cf. Gundle, 1998.

³ Cf. Gramsci, 1975.

⁴ Anderson, 1981, p. 13 y ss.

Evolución del antifascismo cultural

En la inmediata posguerra, la política italiana se precipitaba a una lógica de Guerra Fría similar, por ejemplo, a la de Francia, que replicaba este escenario de marginación de los comunistas y, en definitiva, el reparto del mundo en zonas de influencia sentenciado en Yalta; aunque también venía determinada por la peculiar historia nacional desde la unificación en 1860, permanentemente traspasada por enormes tensiones entre masas y élites, expresada en un sistema parlamentario liberal constantemente en conflicto con el pujante movimiento obrero y la Iglesia católica. La crisis económica y política que siguió a la Primera Guerra Mundial acentuó esta división, hasta que Mussolini tomó el poder en 1922 con un programa autoritario de frente de masas e ideología lo suficientemente ambigua como para atraer significativos apoyos de quienes percibían su combinación de nacionalismo y corporativismo estatalista como la solución a las contradicciones de la Unificación y su extensión a los ámbitos social y cultural.

Bajo estas premisas, resulta significativa la adhesión casi total al fascismo de la *intelligentsia* italiana en los primeros años del Régimen, aunque, a pesar de notables intentos, este nunca consiguió producir un tipo de intelectual cualificado sustancialmente diferente al de preguerra, celoso defensor de la libertad de pensamiento y la autonomía de la cultura. Ni siquiera los más convencidos seguidores de Mussolini de alguna relevancia desearon renegar nunca de su bagaje modernista. Quizá por ello, a medida que el fascismo se consolidaba, parecía que les exigiese mucho más de lo que estaban dispuestos a conceder sin renunciar a su condición. En abril de 1925, *Il Popolo d'Italia* publicó un *Manifiesto de intelectuales fascistas* redactado por el filósofo idealista Giovanni Gentile, reclamando la adhesión a una «fe madurada en las trincheras y en el repensar intenso acerca del sacrificio consumado en los campos de batalla, por el único fin que pudiese justificarlo: la vida y la grandeza de la Patria. Fe enérgica, violenta, dispuesta a no respetar nada que se opusiera a la vida o a la grandeza de la patria»⁵.

Al manifiesto fascista respondió Benedetto Croce en mayo de ese año con un *Manifiesto de intelectuales antifascistas*, donde se hacía explícita por primera vez la oposición al régimen sobre la base de la radical distinción entre política y cultura. Croce, a la sazón antiguo mentor universitario de Gentile, avisaba del peligro de mezclar ambas instancias irreflexi-

⁵ Gentile *et al.*, 1958, p. 59.

vamente. Los intelectuales, «si como ciudadanos ejercitan su derecho y cumplen con su deber de inscribirse a un partido y servirlo fielmente, como intelectuales solo tienen el deber de trabajar con la investigación y la crítica y la creación artística, para elevar a todos los hombres y todos los partidos a las más altas esferas intelectuales.»⁶

Entre los signatarios de ambos manifiestos se encontraban los mejores exponentes de la cultura y la universidad italiana de aquellos años: Gabriele D'Annunzio, Giuseppe Ungaretti, Curzio Malaparte, Ugo Ojetti, Luigi Pirandello entre los fascistas; Sibila Aleramo, Antonio Banfi, Luigi Einaudi, Lionello Venturi, Rodolfo Mondolfo entre los antifascistas. No obstante, junto a su carácter pionero, lo más significativo del manifiesto de Croce fue su escasa incidencia política. Por resuelta que fuese su defensa de la autonomía de la cultura, la polémica tenía lugar entre interlocutores que se conocían desde hacía décadas. Ello en la práctica no dejaba de parecer un elitista conflicto familiar, incapaz de contribuir a una clara alternativa democrática a Mussolini, hasta el punto que llegar a obstaculizarla para ventaja del fascismo cultural, por cuanto aglutinaba y constreñía en sus limitadas propuestas al grueso de los intelectuales críticos. Para David Ward, por ejemplo, «la hegemonía que Croce consiguió establecer entre los intelectuales fue quizá el mayor obstáculo para la formación de una nueva generación de intelectuales orgánicos.»⁷ Vittorini también recordaba en 1945 aquellos años de antifascismo liberal en *Il Politecnico*, llegando a sugerir que este había mantenido un papel instrumental para el sostenimiento del fascismo. Al respecto, propugna por una cultura que sepa proteger al ser humano del sufrimiento en lugar de simplemente consolarlo. Por eso, en el editorial del primer número de *Il Politecnico* («Una nuova cultura») hace un llamamiento a todos los intelectuales que han conocido el fascismo, recordándoles que «ocuparse del pan y del trabajo sigue siendo ocuparse del “alma”. Preocuparse solo del “alma”, permitiendo que el “César” se ocupe del pan y del trabajo como le convenga significa encerrarse en un rol intelectual y dejar que “César” (o Donegani, Pirelli o Valletta) dominen el alma humana». Y concluye: «¿Puede el intento de crear una nueva cultura que sea de defensa y ya no de consuelo del hombre interesar a los idealistas y a los católicos menos de lo que nos interesa a nosotros?»⁸

⁶ Croce *et al.*, 1925, p. V.

⁷ Ward, 1996, p. 68.

⁸ Vittorini, 1945, p. 1.

En realidad, nunca existió una doctrina cultural fascista oficial, de forma que resultaba difícil oponerse a ella con una doctrina antifascista alternativa; aunque el perverso sistema estatal y sindical de compras, exposiciones y publicaciones, en su mayoría controlado por los sectores pro-nazi del Partido Nazionale Fascista (PNF) y los sindicatos, escorbaba decisivamente la producción intelectual favoreciendo a los adeptos y excluyendo a los críticos. A pesar de ello, ninguna represalia relevante se siguió del manifiesto croceano. Los signatarios y, en general, quienes habían alcanzado madurez y prestigio en los años veinte, continuaron gozando de relativa libertad y reconocimiento o bien se retiraban espléndidamente de la política. No era este el caso de los más jóvenes que, en un ambiente marcadamente burocrático, se distanciaban rápidamente del Régimen, a pesar de los esfuerzos de algunos jerarcas para mantenerlos en su órbita, como el ministro de Educación entre 1936 y 1943, Giuseppe Bottai, que asumió las competencias de bellas artes y la promoción cultural exterior, ejerciendo un precario patronazgo sobre la bohemia artística de la época.

A lo largo de los años treinta, crecía en Italia la oposición de los intelectuales al fascismo en proporción a sus excesos. Después del cruce de manifiestos llegaron más exigencias, como la del juramento obligatorio de fidelidad al fascismo (de los maestros en 1928 y los profesores universitarios en 1931), o las leyes raciales promulgadas a partir de 1938, que obligaron a emigrar a la mayoría de los intelectuales judíos. Antes, la intervención en Etiopía en 1935 y, sobre todo, en la Guerra Civil Española al año siguiente ya señalaron un punto de inflexión y dieron lugar a una oposición políticamente más explícita, como resultado de un aluvión de desencantos, que tendía a converger en la pretensión común de renovar la cultura italiana liberándola del pesado ambiente político en la que se desenvolvía. Estos impulsos, si bien espontáneos, coincidían con la estrategia cultural del PCI, que, a diferencia de los comunistas de la URSS, solo exigía a los intelectuales compromiso social, lo cual facilitó su acercamiento al Partido hasta hacerse generalizado durante la Guerra.

Del antifascismo al PCI

Los comunistas eran muy conscientes del carácter ambiguo de la intelectualidad fascista y su compleja evolución durante el *Ventennio*. Por ello jamás tuvieron intención de llevar a cabo selección o marginación alguna.

Ya en 1936, el historiador de las religiones Ambrogio Donini escribía en *Lo stato operaio*, el órgano de los comunistas exiliados en París, que «nosotros los comunistas tendemos por primera vez una mano de amistad a todos los intelectuales honestos, ya sean fascistas o no fascistas, que viven de su propio trabajo, sufren con el sufrimiento del pueblo y quieren terminar con la decadencia material y moral de nuestra Italia.»⁹ una postura mantenida durante toda la posguerra. En 1947, la revista *Il calendario del popolo* explicaba en un editorial que los intelectuales no eran trabajadores, sino exponentes de la pequeña burguesía ilustrada y «el fascismo se presentó ante ellos como la consecución de sus esperanzas: progreso, justicia social y el fin de los terratenientes. Así nacieron los “Fasci di combattimento” en 1919 con un programa populista y pseudosocialista.»¹⁰

Aunque con la paz, una vez integrados en el Partido comunista y su constelación de organizaciones afines, muchos experimentaron profundas transformaciones que no solo consistían en cambios deliberados de temas, estilo y medios de expresión. También cambió el público al que se dirigían y su propia auto imagen: de las gloriosas victorias de la URSS a los fusilamientos de la Roma ocupada, siguiendo una lógica de «salto histórico» a la democracia que demandaba una cultura renovada. Así pensaban que convertirse en comunistas significaba, una vez más, superar el aislamiento social que seguían percibiendo como la mayor limitación de los intelectuales modernos, y se veían como renacidos en aquellos años en intelectuales de nuevo tipo, para quienes cultura y socialismo eran la misma cosa.

Si bien Gramsci, predecesor de Togliatti en la secretaría general del PCI y encumbrado después a ideólogo del Partido, consideraba la cultura como un vector decisivo de cambio social, para él dicho cambio pasaba por crear un nuevo intelectual ligado orgánicamente a las clases subalternas emergentes, diverso del elitista intelectual burgués encaramado a su torre de marfil. Además, el término «intelectual» aparece en Gramsci sustancialmente ampliado a todo el que participa de la estructura de difusión de un discurso hegemónico alternativo, sea maestro de escuela, periodista o quien elabore los conceptos teóricos más complejos.

Como anticipamos, el programa cultural gramsciano fue puesto en práctica por el PCI de la segunda posguerra solo a medias y bajo apa-

⁹ Donini, 1936, p. X.

¹⁰ Anónimo (editorial), 1947, p. 117.

bullantes presiones políticas, ya que los comunistas debían atender entonces a problemas más urgentes y tenían pretensiones más modestas que la creación *ex nihilo* de ese nuevo intelectual. Ciertamente, la revista *Rinascita*, el portavoz oficioso del pensamiento del Partido, dirigida por el propio Togliatti, publicaba elaborados artículos bajo el belicoso epígrafe «La batalla de las ideas», que también aparece en documentos internos del PCI, al menos desde 1948, pero tal batalla no pareció ir más allá del reconocimiento de la complejidad de fijar los términos en los que era posible el compromiso político de la cultura y significaba más bien una pugna por obtener el apoyo de los intelectuales como grupo social relevante que de «superarlos.» El Partido terminó por concentrarse en atraerlos tal como eran. La pretensión de renovar la «alta cultura» conectándola con las clases populares se puso en práctica de la forma más convencional posible: mediante publicaciones, debates, exposiciones, etc., es decir, «popularizando» a los intelectuales, halagándolos ante la masa de bases y electores y empleándolos para investir de respetabilidad al comunismo en Italia. A pesar de su deseada aura de «partido de la cultura», ni el aislamiento parlamentario, ni la influencia del estalinismo, ni el progresivo enfriamiento del fervor antifascista con la paz favorecían semejante empresa, aunque el PCI fue capaz de gestionar estas tensiones de una forma tremendamente eficaz, transformándolas en fecundos debates que implicaban a un gran número de interlocutores desde las posiciones más diversas.

En definitiva, quizá el éxito de la política cultural del PCI no residiese en derrotar teóricamente a la burguesía, sino en hacer perdurar aquellos debates, y lograr así mantener una relación estrecha y duradera con la intelectualidad italiana, que terminó por reconocer a los comunistas como interlocutores. El Partido nunca apoyó oficialmente a ningún grupo o doctrina. Siempre mantuvo posiciones relativamente eclécticas y reiteraba su neutralidad en cuanto a escuelas y tendencias, más allá del compromiso general con la promoción de todas ellas. Esto no significaba que algunos dirigentes se condujesen con calculada ambigüedad, promoviendo críticas y teorías, aunque siempre subrayasen que lo hacían a título personal. Que Togliatti firmase sus artículos en *Rinascita* con el pseudónimo «Roderigo di Castiglia» era indicativo de su voluntad de distinguir sus propias opiniones de su condición de «capo» del Partido, aunque, por otra parte, el coro de dirigentes que colaboraban en *Rinascita* parecían coincidir en las cuestiones decisivas y no faltaban las críticas en la revista a quienes no parecían escribir o pintar con suficiente compromiso, a veces con ese estilo áspero tan característico de los comunistas de entonces, que se fue intensificando a medida

que se percibía la imposibilidad de alcanzar el poder¹¹. No obstante, las discrepancias no solían trascender el debate teórico, o bien las desaprobaciones tenían lugar generalmente de un modo sutil, limitado y ambiguo, y, en cualquier caso, se veían constantemente confrontadas por andanadas de quejas y manifiestos multitudinarios en la prensa de izquierdas en cuanto los intelectuales «con carné del partido» pensaban que los políticos invadían su campo de especialidad emitiendo «juicios indiscriminados»¹².

Un notable ejemplo de la forma en que se resolvían estos desencuentros fue la polémica entre Roderigo di Castiglia y un grupo de artistas comunistas tras la agresiva e inesperada invectiva del primero, en 1948, contra los participantes en una exposición organizada por la filocomunista *Alleanza della Cultura* en el Palacio del Re Enzo de Bolonia con el apoyo de la red de cooperativas de la Emilia-Romaña afines al PCI. Allí se mostraba una variada selección de obras postcubistas, abstractas y postexpresionistas, en sintonía con el arte occidental del momento de, entre otros, Giulio Turcato, Emilio Vedova, Armando Pizzinato, Renato Birolli y Renato Guttuso. La mayoría de estas obras ya se habían colgado sin polémica en la Bienal de Venecia de ese año. No obstante, Roderigo di Castiglia consideraba ahora que la actividad de Bolonia estaba organizada por una asociación próxima al PCI en una ciudad insignia para el partido y, por tanto, debía mantener una impronta comunista que no era requerida en el caso de la Bienal. En estas circunstancias, estas obras constituían

un puñado de cosas monstruosas: [...] ¿Cómo puede esto llamarse arte e, incluso, «nuevo arte»? [...] Esa gente ha usado su autoridad para poner ante el público esta exposición de horrores e imbecilidades. Digamos la verdad: esa gente brillante está de acuerdo con nosotros y ninguno cree que esas tonterías sean arte [...]. ¡Adelante! ¡Sed valientes! Haced como el niño del cuento de Andersen: decid que el rey está desnudo y que una tontería es una tontería. Vosotros ganaréis porque seréis sinceros y los artistas, o los así llamados artistas, se enfadarán al principio pero, después, les hará bien.¹³

En su réplica en el número siguiente de *Rinascita*, los artistas participantes exigían airadamente libertad de expresión y afirmaban, en primer lugar, que el arte moderno internacionalista era una condición histórica ne-

¹¹ Cf. Sereni, 1949. También Comité Central del PCI, 1949.

¹² Cf. Consagra *et al.*, 1948, pp. 469-70.

¹³ di Castiglia, 1948, p. 3.

cesaria para la desfascistización de la autárquica cultura italiana. Más que el contenido de la «recomendación», lo que más molestó a los artistas fue su tono agresivo, aunque en el apartado en el que aparecía la nota, «La Batalla de las ideas», era usual el tono duro de las intervenciones, destinadas a orientar el debate cultural. En su respuesta, los artistas, aunque reconocían que quizá el ansia de actualizarse pudiese traer consigo cierto esnobismo y superficialidad, mostraban su sorpresa por «la inusitada violencia de la nota de *Rinascita*, nota que si bien parte de una instancia justificada y urgente, no tiene en cuenta de que esa tarea está presente en todos los jóvenes artistas progresistas y en nosotros, artistas miembros del partido. Nosotros luchamos por transformar el arte contemporáneo»¹⁴. Igualmente reprochaban a Roderigo di Castiglia su ignorancia, pues «juzga indiscriminadamente una exposición que pretende mostrar las diversas tendencias del arte moderno italiano y ve todo un conjunto de obras y valores artísticos diferentes como “algo monstruoso”»¹⁵. Finalmente, los artistas subrayaban que la exposición había sido muy bien recibida por los trabajadores de Bolonia, lo cual «es un *hecho cultural* muy relevante [...]. Iniciativas como esta tienden a crear nuevos ‘consumidores’ en lugar de la vieja clase dirigente, que ya no es capaz de absorber los nuevos productos de la cultura moderna»¹⁶.

En su respuesta, publicada en el número siguiente de *Rinascita*, Roderigo di Castiglia evitó seguir incidiendo sobre las cualidades pictóricas de las obras para señalar cuestiones exclusivamente de política cultural. En concreto, destaca la contradicción entre los sofisticados medios de expresión empleados por los artistas y el compromiso social que debía inspirar las actividades de la Alleanza della Cultura, que impedía entablar una relación efectiva con la audiencia proletaria. A pesar de que las cooperativas emilianas habían colaborado en la organización, los artistas no habían tenido en cuenta las características de su público, reduciendo la exposición a un acto de pedagogía. Aquí la intervención de los políticos estaba perfectamente justificada porque, al implicarse la Alleanza della Cultura, los trabajadores habían considerado la exposición un acontecimiento explícitamente de izquierdas y podían terminar apreciando las obras expuestas solo por disciplina de partido y por complacer a sus respetadísimos camaradas artistas. Para Roderigo di Castiglia, el trabajador italiano aún debía recorrer mucho camino en cuestiones culturales y acontecimientos como este

¹⁴ Consagra *et al.*, 1948, p. 469.

¹⁵ Consagra *et al.*, 1948, p. 470.

¹⁶ *Ibid.*

solo incitaban a ecuaciones mecánicas entre modernismo y progresismo que podrían obstaculizar su desarrollo intelectual y reproducían, en la práctica, su posición cultural subalterna: «si no combatimos semejante estado espiritual en el público se causaría un gran daño.»¹⁷ En definitiva, lo reprochable era que la exposición de Re Enzo no era solo una exposición, sino también un acto de política cultural jerárquica que, si se aceptase como tal, implicaría que la cultura comunista «carecería de una de las condiciones fundamentales para el progreso del gusto, ya en lo referente a la conciencia expresiva general o en cuanto al potencial expresivo del artista.»¹⁸

El comunismo de Vittorini

Uno de los escenarios paradigmáticos de estos debates fue la efímera revista *Il Politecnico*, publicada por Vittorini entre 1945 y 1947 y responsable de la introducción en Italia de muchos exponentes de la literatura internacional más avanzada. Hasta 1936, Vittorini, pertenecía al sector «anticapitalista» del PNF. Ese mismo año abandonó el partido con una carta en *Il Bargello* contra la intervención en la Guerra Civil Española, preguntándose si «el fascismo creía ganar algo siendo responsable de la victoria en España de una canalla aristocrática» y manifestaba, contra la posición del PNF, su entusiasmo por los trabajadores que «salían de sus fábricas a defender su esperanza.»¹⁹ En 1942 Vittorini terminó por afiliarse al PCI y unirse a la Resistencia. De lo vivido en aquellos años resultó su primera novela tras la guerra, *Uomini e no* (1945), que transcurre en Milán bajo la República de Saló: el capitán partisano Enne 2 arriesga su vida en misiones suicidas empujado a la vez por su compromiso político y la desesperación por un amor imposible por Berta, la amante de un jerarca fascista. No obstante, la novela dista mucho de ser un mero canto a la lucha partisana y los personajes permanecen constantemente en tensión con el contexto político al que están sometidos moral y materialmente. Cuando los amantes se esconden de una redada en la casa de la anciana partisana Selva, esta interpela a la muchacha:

Una persona es feliz si tiene a alguien. [...] ¿Qué sentido tendría lo que hacemos si la gente no puede ser feliz? Dime, muchacha, ¿Tendría

¹⁷ de Castiglia, 1949, p. 241.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Vittorini, 1977, pp. 58-59.

sentido lo que hacemos? Nada en el mundo tendría sentido. ¿Tendrían sentido nuestros periodiquillos clandestinos? ¿Tendrían sentido nuestras conspiraciones? [...] ¡Y los nuestros que han sido asesinados! ¿Habrían tenido sentido?²⁰

La prensa de izquierdas leía *Uomini e no* como novela antifascista de un escritor con «espíritu de lucha y ansias de renovación social;»²¹ que denunciaba el sufrimiento que causa el fanatismo político a la gente común. Aunque algunos encontraban inverosímil ese relato de complejas psiques en insólitas situaciones, en comparación con la realidad de la lucha partisana y sus resueltos compromisos asumidos por sencillos trabajadores. Por su parte, *Il Politecnico* divulgaba literatura contemporánea y, a pesar de situarse en el mismo frente que el PCI, sus editoriales alertaban sobre la tendencia totalitaria de la cultura comunista, exceso del que no se libró Marx, y que peligrosamente podía ser reproducida habida cuenta la reciente fascistización que se había producido en la juventud de Italia y Alemania. En este sentido, Franco Fortini considera que *Il Politecnico* podría haber sido la primera revista del marxismo crítico italiano, idónea para facilitar «las relaciones entre el pensamiento marxista y otras corrientes de pensamiento contemporáneas», además de representar «una oposición al marxismo oficial y, por lo tanto, una potencial alternativa italiana al estalinismo»²² y al togliatismo. En efecto, para Vittorini, el arte comprometido y de protesta que por entonces se prodigaba en Italia y en toda Europa con más o menos fortuna no era más que otra forma que tomaba un pernicioso y persistente componente romántico de la cultura moderna; la nostalgia de una unidad espiritual perdida ante las acuciantes incertidumbres de la vida que espolcaba también la «disposición al totalitarismo» de los comunistas:

la idealización de creer (por tanto, de no dudar, de renunciar a la crítica y la investigación como base de la vida) que hace que la juventud se encuentre con la necesidad de algo «superior» en lo que creer y ha empujado a muchos a ponerse en manos de cualquier organismo (de cualquier policía) que no dependa de nuestro estado mental y pueda finalmente hacernos buenos y valientes mediante la incorruptible virtud de una fuerza ajena a nosotros.²³

²⁰ Vittorini, 1990, pp. 12-13.

²¹ Giglio, 1947, p. 13.

²² Fortini, 1973, pp. 78 y 206.

²³ Vittorini, 1991, pp. 379.

Así, Vittorini concluía que

el escritor o el artista que se une al comunismo en Francia, Inglaterra o los Estados Unidos lo hace precisamente porque ve en el esfuerzo de los comunistas, o en el esfuerzo de la URSS [...] el modo de resolver, junto a varios problemas sociales, las diferentes inquietudes espirituales que percibe como [...] males que afectan a las relaciones humanas en las sociedades liberales.²⁴

Con estas afirmaciones, *Il Politecnico* ya no parecía a los dirigentes del PCI solo una revista cultural, sino un intento de confrontar la doctrina política del Partido con su propia versión «vittorinista» del comunismo. Las hostilidades se rompieron desde *Rinascita* en 1946, cuando Mario Alicata, editor de Einaudi en Roma y, antes, co-guionista de *Ossessione* (1943) con Luchino Visconti, comenzó poniendo en duda el carácter progresista de *Il Politecnico*, o al menos de la cultura que promocionaba, con una feroz crítica a la publicación de varios capítulos de *Por quién doblan las campanas* de Ernest Hemingway, el espejo internacional donde Vittorini se miraba. *Ossessione*, una adaptación de *El cartero siempre llama dos veces* de James Cain (1934) también había supuesto un anticipo, pionero en Italia, de la literatura norteamericana contemporánea de apasionadas y complejas individualidades moralmente ambiguas. Sin embargo, Alicata acusaba ahora a Vittorini de intentar crear una «corriente» dentro del PCI y, además, criticaba la descripción fragmentaria de los hechos de la Guerra Civil Española en *Por quién doblan las campanas*, en tanto impedía percibir claramente la justicia de la causa republicana y de los comunistas en particular²⁵. Lo reaccionario residía, precisamente, en la preocupación excesiva de Hemingway por cuestiones estéticas, añadiendo que la tarea del nuevo escritor no consistía en realizar descubrimientos literarios formales, sino en «crear y defender un nuevo lenguaje, dando al término “lenguaje” un significado no solo formal, sino tomándolo como expresión global de cierta perspectiva, cierto gusto y cierta mentalidad.» La escritura «fragmentaria» de Hemingway mostraba, en definitiva, que era incapaz de «entender y juzgar (es decir: narrar) algo más allá de su marco de sensaciones elementales e inmediatas: el egoísmo.» Y sentenciaba Alicata: «¿Para qué queremos nosotros

²⁴ Vittorini, 1991, p. 380.

²⁵ Alicata, 1946, p. 116.

un arte que no es “humano”, que no ayuda a los hombres a luchar por la justicia y la libertad?»²⁶

Al mismo tiempo, el traductor de ruso Pietro Sveterechich reconocía desde las páginas de *Il calendario del popolo* que las novelas de Hemingway estaban llenas de «descubrimientos maravillosos» y concedía cierta credibilidad a *Fiesta*, pero lamentaba igualmente que de esta escritura sofisticada no se siguiesen corolarios políticos nítidos, lo cual convertía al novelista precisamente en exponente de lo que la nueva literatura debía superar:

Hemingway ha examinado y ha criticado a la sociedad; ha buscado vías de salvación para la humanidad, pero solo ha encontrado las razones del mal [...] Casi llega a descubrir la clave de las diferencias sociales (tener y no tener); pero no la ha superado. Tendría que haber emprendido también una crítica de sí mismo y, tal vez, sus últimas novelas *Quinta Columna*, y *Por quién doblan las campanas* le hacen perder puntos, porque muestran sus limitaciones de clase y su incapacidad para progresar, a pesar de que él mismo diga que no pretende progresar. [...] Lo que hay que elucidar es si, en *Por quién doblan las campanas*, [esos descubrimientos...] lo llevan o no al esclarecimiento de ciertas cuestiones políticas [...]. Él ve la lucha por la República como el resultado de pasiones individuales o costumbres de los españoles. No es más que un extranjero buscando aventuras en el ambiente político de Madrid. Falta en la novela la identificación de las razones sociales de la Guerra [...] y de las cuestiones organizativas concretas de la lucha política [...] Por eso presenta a los comunistas grotescamente deformados.²⁷

Sobre la distinción entre política, historia y cultura

También en 1946, apareció en *Rinascita* una «Carta a Vittorini» firmada por Togliatti con su nombre real, lo cual supuso un sustancial giro en el desarrollo del debate sobre *Il Politecnico*. No solo, en este caso, hablaba el secretario general mismo; además, anticipaba ideas y argumentos a punto de difundirse desde el aparato cultural del PCI. En concreto, Togliatti reconocía que la política y la cultura son ámbitos separados; pero añadía que las cuestiones políticas del día a día tenían implicaciones culturales futuras y, precisamente, el problema de *Il Politecnico* consistía en

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Sveterechich, 1946, p. 9.

carecer de un programa cultural de alcance, lo cual le había hecho perder su carácter progresista:

La dirección anunciada no se siguió coherentemente y, poco a poco, degeneró en algo diferente, en una especie de cultura enciclopédica donde la búsqueda abstracta de lo nuevo, lo diferente y lo sorprendente, tomó el lugar de la investigación coherente y apasionante, con un objetivo. Y la noticia, la información (por decirlo con un rudo término peyorístico, la «variedad») se situó por encima del pensamiento.²⁸

En su «Respuesta a Togliatti», en 1947, Vittorini le reclamaba el derecho a «ser yo mismo agua viva que confluye con el agua viva del marxismo»²⁹ y argumentaba que las críticas a la literatura moderna publicadas en *Rinascita* eran insostenibles. Nada tenía de «revolucionario» convertir el arte en «Arcadia», cayendo en la exaltación de un mundo idílico del signo político que fuese. Insistía en que la relación entre política y cultura debía basarse más bien en el reconocimiento de la naturaleza diferente de cada actividad: la primera «actúa en el plano de la crónica. La cultura, por el contrario, no depende de las leyes de la táctica y la estrategia y se desarrolla en el plano de la historia.»³⁰ Para Vittorini la cultura tenía el compromiso de buscar la verdad con independencia de sus implicaciones y no podía subordinarse a cuestiones políticas del momento sin disolver su especificidad. Por ello la pretensión de politizar el arte suponía mantener una posición reaccionaria o, al menos, que «en cultura, la línea que divide el progreso de la reacción no siempre coincide con la línea que los divide en política.»³¹

También desde *Rinascita*, Felice Platone, antiguo colaborador de Gramsci en *L'ordine nuovo*, reconocía que Vittorini distinguía adecuadamente estas dos acepciones del término «cultura»: la primera se refería a cuestiones de estética que, ciertamente, debían circunscribirse a su campo específico. Aunque el novelista mezclaba estas opiniones con juicios políticos de forma inconsecuente, y aquí las intervenciones del Partido sí eran necesarias:

Si hay algo criticable en la política del Partido comunista, no es un supuesto intervencionismo desmesurado y despótico en cultura sino, sobre todo, cierta insuficiencia y discontinuidad en las áreas de crítica

²⁸ Togliatti, 1946, p. 285.

²⁹ Vittorini *et al.*, 1974, p. 25.

³⁰ Vittorini *et al.*, 1974, p. 26.

³¹ Vittorini *et al.*, 1974, p. 45.

cultural y de articulación con los intelectuales. [...] Vittorini tiene razón cuando exige libertad para que las disciplinas culturales desarrollen sus propios métodos de investigación y crítica, según sus intereses específicos, y cuando afirma que la línea que divide el progreso de la reacción en cultura no es la misma línea que divide el progreso de la reacción en política.³²

Vittorini por su parte reiteraba que:

En *Il Politecnico* intenté convencer a los políticos de que, si bien una parte de la cultura trabaja por el progreso de la civilización y, por tanto, tiene una dimensión política, otra parte de la cultura (la cultura con «C» mayúscula y especialmente la poesía y las artes) trabaja primordialmente por la verdad y, por tanto, no puede dejarse influenciar por exigencias políticas inmediatas sin arriesgarse a perder todo su sentido y su valor.³³

Hasta donde se nos permita especular, no parece casual que comunistas próximos a la Editorial Einaudi, como Alicata y Platone, participasen en la polémica con Vittorini sobre la relación entre cultura y política, ni mucho menos que Togliatti interviniese personalmente y sin pseudónimo. Por entonces Platone preparaba para Einaudi, bajo supervisión de Togliatti, la publicación de los *Cuadernos de la cárcel* en forma de antologías temáticas, que fijaban interpretaciones «autorizadas» de su pensamiento. El debate sugiere que Vittorini también estaba familiarizado con los contenidos no publicados de los *Cuadernos* y estos trabajos editoriales. Precisamente la primera de estas antologías, *Letteratura e vita nazionale* (1948), aparece atravesada por esta discusión entre «cultura» y «Cultura» y su eficacia histórico-política, de forma que, si asumimos lo anterior, resulta que, entre líneas, Vittorini podría estar cuestionando la interpretación del PCI del propio Gramsci que el Partido deseaba difundir y tratando de condicionar una lectura alternativa de aquellos textos a punto de ser publicados.

Acudiendo a los *Cuadernos de la cárcel*, Gramsci, en concreto, se esfuerza en distinguir la esfera social de la expresión artística del arte mismo. La primera es asunto de «la “creación cultural” (que no debe confundirse con la “creación artística” y hay que relacionar, por el contrario,

³² Platone, 1947, p. 188.

³³ Citado en [E. B.], 1999, p. 3.

con la política).»³⁴ En otras palabras, Gramsci toma el fenómeno artístico como compuesto híbrido de contenidos culturales (histórico-sociales) y puramente estéticos. Los elementos propios de la «creación cultural» son instrumentales a lo que llama «lucha por una nueva cultura», en el sentido de compromiso con «una nueva vida moral que va necesariamente [íntimamente] ligada a una nueva concepción de la vida, hasta que esta se convierta en un modo de sentir y de intuir la realidad.»³⁵ Y ello a su vez se distingue netamente del valor estético: «Que se pueda hablar de lucha por una “nueva cultura” y no por un “nuevo arte” me parece evidente. [...]. Luchar por un arte nuevo significaría luchar por crear nuevos artistas individuales, lo cual es absurdo.»³⁶

Así, la lucha por una nueva cultura se asimila a la «política cultural» de un bloque histórico que tiende a hacer universal y sistemática su concepción del mundo y de la vida, a medida que, de subalterno, se convierte en dirigente:

desde el momento en que un grupo subalterno se hace realmente autónomo y hegemónico [...] nace concretamente la exigencia de construir un nuevo orden intelectual y moral [...]; de aquí la exigencia de elaborar los conceptos más universales, las armas ideológicas más refinadas.³⁷

Por supuesto, con este nuevo orden aparecen artistas y estilos nuevos: «la civilización y la práctica cultural, en el sentido de una política cultural, suscita artistas, pero artistas que nacen de esa nueva civilización que patrocina»³⁸, no de la acción civilizatoria consciente. Para quien, como Gramsci —citado por Seroni— estuviese comprometido con un programa político, la distinción entre arte y no arte podría complementarse con algo a lo que seguramente atribuía, al menos, la misma importancia: «poner de relieve, en la obra examinada, un valor positivo. Si este valor no puede ser artístico, puede serlo cultural, y lo que importará entonces, salvo raras excepciones, no es el libro en sí mismo.»³⁹ A pesar de lo anterior, son numerosas las ocasiones en las que Gramsci se esfuerza en hacer patente y

³⁴ Gramsci, 1975, p. 1193

³⁵ Gramsci, 1975, p. 1189.

³⁶ Gramsci, 1975, p. 1188.

³⁷ Gramsci, 1975, p. 1189.

³⁸ Gramsci, 1975, p. 426.

³⁹ Seroni, 1965, p. 210.

permanecer en la distinción, aproximando en consecuencia el ámbito de la crítica de arte a la estética: «Referirse a lo que representa o cómo resume más o menos bien la característica de un determinado ambiente social significa no desentrañar la cuestión artística... No es crítica artística y no se puede presentar como tal. Es lucha por una nueva cultura»⁴⁰.

En momentos históricos decisivos, el arte señala la tensión entre contenido expresivo y medio de expresión penetrado de realidad histórica viva y cambiante. Ahora bien, al mismo tiempo no puede, como arte, ponerse al servicio de programas de renovación política o social. Que el arte tenga la capacidad de conformar conciencias no implica preferencia artística alguna, sino una posición moral. El cambio social da lugar a renovaciones en el arte, pero este solo aparece como expresión del momento histórico en su vital transformación una vez que ha tenido lugar. Como ejemplo, unas notas sobre arquitectura:

En una civilización en rápido desarrollo, en la cual el «panorama» urbano debe ser muy elástico, no puede nacer un gran arte arquitectónico, porque es más difícil pensar edificios hechos para la «eternidad». [...] Las situaciones de crisis dan lugar a un arte que persigue el «devenir» y no se asienta sobre un esquema definitivo. [...] ¿Y no es cierto que precisamente, en periodos de crisis social, las pasiones y los intereses y los sentimientos sean más intensos?⁴¹

Es imposible una gran arquitectura en épocas de «crisis», precisamente cuando el elemento artístico cobra mayor relevancia. Así liga Gramsci los «estados» del arte a los procesos históricos generales. Los momentos fundadores de civilidad también lo son de las grandes obras, donde la intensidad vital es correspondida con la intensidad artística, pero estas, como arte, no contribuyen en modo alguno a fundar una nueva civilización. Este es el caso de Dante en el tránsito de la Edad Media al Renacimiento:

Cuando se crea un nuevo hombre mediante la actividad revolucionaria se crea una nueva poesía, un arte nuevo, pero es en el momento de crearse que el hombre viejo, por efectos del cambio de relaciones sociales, se convierte en hombre nuevo. Aparece el canto del cisne del hombre viejo. Lo viejo se une a lo nuevo, como cuando la *Divina comedia*

⁴⁰ Gramsci, 1975, p. 426.

⁴¹ Gramsci, 1975, p. 407.

aparece como canto de cisne medieval que anticipa los nuevos tiempos y la nueva historia (lo nuevo habla con el viejo lenguaje).⁴²

En cuanto a la cuestión del compromiso político de la cultura, lo más destacable de la edición de Platone es el intento de reducir a la claridad algo que Gramsci parecía percibir de una manera enormemente compleja. Su paradigma de intelectual comprometido en este caso es Francesco De Sanctis, cuya crítica durante el Risorgimento «es militante, no es frígidamente estética [...]: lucha por la cultura, nuevo humanismo, crítica de las costumbres y del sentimiento, fervor apasionado.»⁴³ De ese modo se buscaba presentar la filosofía gramsciana como un intento de fusión entre complejidad, excelencia cultural y claros corolarios políticos. Tomemos como ejemplo la lectura de ese texto por el crítico comunista Adriano Seroni en 1965:

la relación introducida por Gramsci y su concepto de la fusión reconstruyen la unidad entre crítica estética o puramente artística y lucha por una nueva cultura; además mediante el elemento de lucha cultural, como se ha visto, reconstituye la unidad con la lucha política general.⁴⁴

Ello presupone, en la línea de la interpretación del PCI, un objetivo político como finalidad de la cultura; o bien un intento de legitimar una política cultural que trascienda la propaganda que, no obstante, Seroni deja sin definir. Pero quizá Gramsci sea menos explícito y no siempre muestre tal voluntad de «fusión». Aquí nos referimos a la edición de Platone, *Letteratura e vita nazionale*, de la cual Seroni cita un pasaje determinante:

El tipo de crítica propia de la filosofía de la praxis [...] debe fusionar, con apasionado fervor, aunque sea bajo la forma del sarcasmo, la lucha por una nueva cultura, es decir, por un nuevo humanismo, la crítica de las costumbres, sentimientos y concepciones del mundo con la crítica estética o puramente artística.⁴⁵

En suma, el vitalismo de De Sanctis en oposición —y preferido— a la frialdad elitista croceana. Sin embargo, el argumento de Gramsci aparece

⁴² Gramsci, 1975, pp. 733-734.

⁴³ Gramsci, 1975, p. 426.

⁴⁴ Seroni, 1965, p. 210.

⁴⁵ Gramsci, citado en *ibid.*

incompleto en *Letteratura e vita nazionale*, el texto preparado por Platone que manejaba Seroni. El pasaje completo, tal como aparece en los *Quaderni*, no fue publicado hasta 1975, diez años después (en la edición de Valentino Gerratana), y discurre en realidad sobre si «parece un sofisma» la afirmación de que «una lucha para crear una nueva cultura es artística en el sentido de que de la nueva cultura nacerá un nuevo arte.»⁴⁶ Gramsci encuentra «simpático» el compromiso político y moral de De Sanctis; pero la afirmación de que la crítica de arte deba mostrar un compromiso semejante parece, tan solo, señalar una contraposición histórica entre la cultura (croceana) en «la época de su expansión y su triunfo» y aquella (desanctiana) que «lucha por su derecho a vivir»⁴⁷. Por tanto, la conclusión de que «luchando por una nueva cultura, pueden también crearse artistas»⁴⁸ aparece fuertemente matizada, en el sentido de que la cultura solo puede avalar retrospectivamente la lucha política, una vez que el nuevo arte viene a ser reconocido como un producto originado en el contexto de un cambio histórico. Pero el modo concreto en el que los cambios históricos dan lugar a un nuevo arte no puede predecirse ni planearse de antemano.

El final de *Il Politecnico*

Igualmente Croce, que en la posguerra presidía el Partido Liberal y se había convertido en el más formidable enemigo teórico del PCI, consideraba a Gramsci, «uno de los nuestros», de quienes «consiguieron formarse una mente filosófica e histórica adecuada a los problemas del presente»; pero percibía las antologías de Platone como «un evidente abuso de los cuadernos que dejó»⁴⁹, de lo cual «su autor, que era un hombre serio, no tiene ninguna culpa»⁵⁰. Croce disculpaba lo que tenía por el mayor error de Gramsci, la pretensión de fundar un partido político, más que hacer filosofía, por las duras condiciones de prisión en que hubo de trabajar, sin poder beneficiarse del debate y la crítica de sus pares. No obstante, este error aparecía magnificado en las ediciones de Einaudi, que sometían y

⁴⁶ Gramsci, 1975, p. 2188.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Gramsci, 1975, p. 2192.

⁴⁹ Croce, 1950, p. 232

⁵⁰ Croce, 1948, p. 78

reducían el pensamiento gramsciano al programa político-cultural del PCI de posguerra.

Con este debate terminó la publicación de *Il Politecnico*. Sobre todo, porque sus lectores eran en su mayoría militantes comunistas, así como los voluntarios que lo distribuían, y estos abandonaron la revista en masa ante la intervención de Togliatti. En 1951, Vittorini consumó su ruptura con el PCI con un artículo en *La Stampa* («Le vie degli ex comunisti»), declarando que esta había tenido lugar «sin ningún cambio ideológico» por su parte y a consecuencia de la deriva autoritaria del Partido⁵¹. Roderigo di Castiglia le recordaba en *Rinascita*, aludiendo a *Uomini e no*:

Vittorini ha combatido a nuestro lado contra la tiranía y el invasor [...] Después vino la crónica de ese combate, bella pero criticable porque no acierta a presentar a los héroes de esa batalla que, en su mayoría, eran gente del pueblo, gente sencilla y simple. [...] Aunque] por supuesto no es nuestra tarea, como partido político, renovar la cultura italiana.⁵²

Es de resaltar, no obstante, que el PCI nunca criticó a Vittorini con fiereza. Incluso después de este episodio, *Il calendario del popolo* continuaba considerándolo «uno de los autores contemporáneos más interesantes» por su habilidad para «provocar consenso y disenso. Él nunca se contenta con alabar algo, sino que tiene que provocar polémica.»⁵³ Aunque Roderigo di Castiglia se quejase de la similitud entre las tesis defendidas por el novelista y las críticas de Croce: «hay intelectuales que, al unirse al partido, piensan que deben ser naturalmente los dirigentes y están llamados a elaborar las partes más elevadas de la doctrina. Vittorini vino con nosotros porque creía que éramos liberales, pero nosotros somos comunistas.»⁵⁴

Conclusión

En realidad, para el PCI, el problema no se planteaba en términos de mayor o menor libertad de elaboración cultural dentro del partido, sino de mayor o menor libertad del partido para elaborar su propia política cultural ante las intervenciones cualificadas de algunos intelectuales. En otras

⁵¹ Vittorini, 1977, pp. 429-434.

⁵² di Castiglia, 1979, vol. V, p. 615.

⁵³ Anónimo, 1949, p. 447.

⁵⁴ di Castiglia, 1979, p. 618.

palabras, invirtiendo el argumento, ante el cliché del intervencionismo comunista, el PCI percibía *Il Politecnico* como un intento de Vittorini de imponer su propia visión de la relación entre cultura y política solo por su prestigio intelectual. Ante ello, el aparato del partido reiteraba que su reacción no se dirigía primordialmente contra la estética literaria que promovía *Il Politecnico*, sino contra una revista empleada como un medio para influir en la política del PCI al margen de sus órganos de decisión y elaboración. Quizá por eso Togliatti corriese el riesgo de enfrentarse públicamente a Vittorini y exponerse a ser censurado por totalitario. El PCI podía ser culturalmente tan abierto como el propio novelista, por mucho que algunos de sus miembros prominentes reclamasen compromiso político con vehemencia, pues de la defensa de una cultura abierta obtenía su prestigio y su rédito político. También podía declararse estalinista y, en la práctica, plantear políticas independientes. Lo que el PCI no podía hacer es convertir una teoría estética determinada, por muy avanzada y contemporánea que fuese, en la base declarada de su política cultural. Con ello no hubiese conseguido otra cosa que desprestigiar ante los heterogéneos componentes de la cultura italiana.

Bibliografía

- ALICATA, Mario, «La corrente Politecnico», *Rinascita*, año III, n.º 5-6, mayo-junio 1946, p. 116.
- ANDERSON, Perry, *Las antinomias de Antonio Gramsci*, Fontanara, Barcelona, 1981.
- ANÓNIMO (editorial), «Como e perché il fascismo giunse al potere», *Il calendario del popolo*, n.º 34, julio de 1947, p. 117.
- ANÓNIMO, *Il calendario del popolo*, n.º 58, julio de 1949, p. 447.
- DI CASTIGLIA, Roderigo, «Segnalazione», *Rinascita*, año V, n.º 11, noviembre de 1948, p. 3.
- DI CASTIGLIA, Roderigo, «Direzione ideologica», *Rinascita*, año VI, n.º 1, enero de 1949, p. 241.
- DI CASTIGLIA, Roderigo, «Vittorini se n'è giuto. E soli li ha lasciato...», *Rinascita*, año VIII, n.º 8, agosto de 1951; en Palmiro Togliatti, *Opere*, Istituto Gramsci y Editori Riuniti, Roma, 1979, Vol. V, pp. 616-618.
- COMITÉ CENTRAL DEL PCI, *Per la salvezza della cultura italiana*, Declaración de la dirección del PCI, 6-7 de julio de 1949.
- CONSAGRA, Pietro; GUTTUSO, Renato; NATILI, Aldo; RICCI Paolo; MAFAI, Mario; TURCATO, Giulio, FRANCHINA, Ninio, LEONARDI, Leoncillo, PENELOPE, Ma-

- rio; MIRABELLA, Saro; PARISI, G. Vittorio, MAZZULLO, Giuseppe, MAUGERI, Concetto; BRACAGLIA MORANTE, Paolo, «Per una nostra “segnalazione”», *Rinascita*, año V, n.º 12, diciembre de 1948, pp. 469-70.
- CROCE, Benedetto *et al.*, «Manifiesto degli intellettuali antifascisti», *Il mondo*, 1 de mayo de 1925, p. V.
- CROCE; BENEDETTO, «Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce», *Quaderni della critica*, n.º 10, 1948, pp. 78-79.
- CROCE; BENEDETTO, «Notizie e osservazioni», *Quaderni della critica*, n.º 17-18, 1950, p. 232.
- DONINI, Ambrogio, «Gli intellettuali italiani e la riconciliazione nazionale», *Lo stato operaio* n.º 7, julio de 1936, p. X.
- [E. B.], «Partito senza cultura», *Il Manifesto*, 25 de abril de 1999, p. 3.
- FORTINI, Franco, *Dieci inverni 1947-1957 Contributi a un discorso socialista*, De Donato, Bari, [1957] 1973.
- GENTILE, Giovanni *et al.*, «Manifiesto degli intellettuali fascisti agli intellettuali di tutte le Nazioni», *Il popolo d'Italia*, 21 de abril de 1925; en Emilio R. Papa, *Storia di due manifesti*, Feltrinelli, Milán, 1958, pp. 59-69.
- GIGLIO, Tommaso, «Cultura oggi in Europa», *Il calendario del popolo*, n.º 28, enero de 1947, p. 13.
- GRAMSCI, Antonio, *Quaderni del carcere*, a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1975.
- GUNDLE, Stephen, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca. La sfida della cultura di massa, 1943-1991*, Giunti Editore, Florencia, 1998.
- PLATONE, Felice, «La politica comunista e i problemi della cultura», *Rinascita*, año IV, n.º 7, julio de 1947, p. 188.
- SERENI, Emilio, Resumen sin título de la reunión del Ufficio per il lavoro culturale, celebrado en Roma los días 14 y 15 de junio de 1949, Documentos de la Comisión Cultural del Comité Central del PCI, Archivo del Instituto Gramsci, Roma, p. 6.
- SERONI, Adriano, «La distinción entre “Crítica de arte (Estética)” y “Crítica de la política”», en Palmiro Togliatti, Cesare Luporini y Galvano Della Volpe (comps.), *Gramsci y el marxismo*, Proteo, Buenos Aires, 1965, pp. 207-214.
- SVETEREMICH, Pietro, «Pronto soccorso», *Il calendario del popolo*, n.º 22, julio de 1946, p. 9.
- TOGLIATTI, Palmiro, «Lettera a Elio Vittorini», *Rinascita*, año 3, n.º 10, octubre de 1946, p. 285.
- VITTORINI, Elio, «Una nuova cultura», Editorial. *Il Politecnico*, 29 de septiembre de 1945, p. 1.
- VITTORINI, Elio, *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, Einaudi, Roma, 1977.
- VITTORINI, Elio, «Le vie degli ex comunisti», *La Stampa*, 6 de septiembre de 1951; en Elio Vittorini, *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-51*, Einaudi, Turín, 1977, pp. 429-434.

- VITTORINI, Elio, *Uomini e no*, Mondadori, Milán, [1945] 1990, pp. 12-13.
- VITTORINI, Elio, «Il comunismo come apocalissi. Carattere romantico della disposizione antiliberal al comunismo (e della disposizione comunista al totalitarismo)», *La Stampa*, 6 de septiembre de 1951, reimpresso en *Diario in pubblico*, Milán, Fabbri, 1991, pp. 379-380.
- VITTORINI, Elio; TOGLIATI Palmiro, *La polemica Vittorini-Togliatti, e la linea culturale del PCI nel 1945-47*; [suivi de] testi con interventi e studi di Fausto Lupetti, Nino Recupero, Francesco Leonetti, Eleonora Fiorani, Aldo Brandirali (L'unità del sapere 2), Lavoro liberato, Milán, 1974.
- WARD, David, *Antifascisms, Cultural Politics in Italy, 1943-46*, Farleigh University Press y Associated University Press, Madison, Teaneck y Londres, 1996.

Financiación

Este trabajo ha sido elaborado en el marco del proyecto de investigación *Biografía colectiva y análisis prosopográfico más allá del Parlamento* del MICIU (PGC2018-095712-B-100) y financiado por el Gobierno Vasco a través del Grupo de investigación *Biography & Parliament* (IT-1263-19).

Datos de los autores

Esteban Anchústegui Igartua (esteban.antxustegi@ehu.eus – <https://orcid.org/0000-0001-8471-7305>). Profesor Titular de Filosofía Política en la Universidad del País Vasco UPV/EHU. Miembro del Grupo Consolidado de Investigación tipo A del Gobierno Vasco Biography & Parliament, es premio Lehendakari Agirre de la Diputación Foral de Gipuzkoa (España) en 2011, destinado a reconocer la investigación en el campo de la ciencia política. Sus investigaciones han abordado materias como el nacionalismo y el republicanismo, siendo asimismo director de la Colección Limes de pensamiento político de la UPV/EHU (27 números hasta la actualidad). También es profesor honorario de varias universidades latinoamericanas y miembro de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País. Señalar, entre sus libros, *El debate nacionalista: Sabino Arana y sus herederos* (2007, Editum, Murcia), *El tiempo de la Filosofía Política* (2013, Grijley, Lima) o *De la polis al nuevo Levatán. Una historia de las ideas políticas* (2021, Santo Domingo, Cocolo EIRL Editorial).

Juan José Gómez Gutiérrez (jgomez32@us.es - <https://orcid.org/0000-0003-3951-6912>). Profesor de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad de Sevilla. Ha publicado numerosos trabajos sobre la política del arte moderno y contemporáneo y la filosofía de Antonio Gramsci.