



MUSEO DI ARTE ITALIANO



SULLE TRACCE DI...

ANGIOLO TOMMASI

(Livorno, 1858 - Torre del Lago Puccini, 1923)

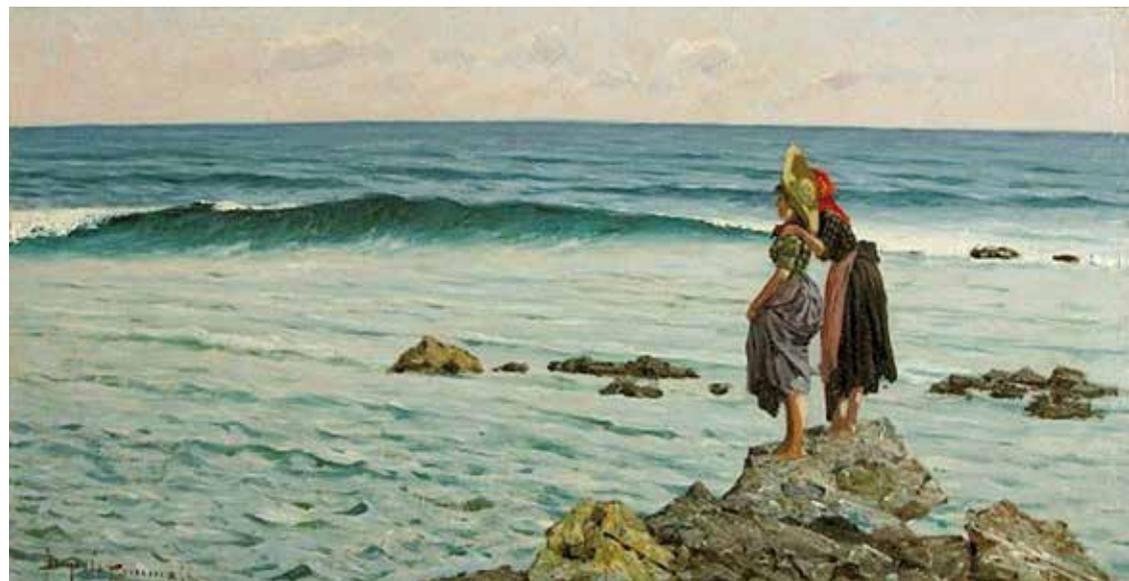
Los hermanos Tommasi (Angiolo y Lodovico), al igual que su primo Adolfo, son oriundos de Livorno y, desde una edad temprana, se muestran interesados por la pintura. Para fomentar las inclinaciones artísticas de los tres jóvenes, la familia se traslada a Florencia (1881) a la villa La Casaccia (Bellariva)¹, ubicada a las afueras de Florencia. De hecho, ya en 1877 los Tommasi habían invitado al gran artista macchiaioli Silvestro Lega a la villa, lo que influyó en la formación de los tres jóvenes artistas. Así, nació el famoso Cenáculo de Bellariva Club de «La Bohême», frecuentado por intelectuales y artistas que pertenecen al círculo de los macchiaioli.

Angiolo Tommasi (Livorno, 1858 - Torre del Lago Puccini, 1923) estudia en la Academia de Bellas Artes de Florencia y, siguiendo los consejos del maestro, se dedica a la pintura de paisaje, circunscrita a un panorama que va del campo a la costa toscana. Con estas representaciones, Angiolo obtiene muchos elogios de la crítica, los cuales le permiten hacerse un nombre en el medio artístico.

A mediados de la década de 1880, ya había expuesto en varias muestras; sin embargo, el éxito le llegó en la Exposición Universal de París de 1889, en donde presentó su obra *Bagnanti sugli scogli*.

Después de participar en la primera Bienal de Venecia (1899), viajó a Argentina, recorrió la Patagonia y la Tierra del Fuego. Adicionalmente, el gobierno de ese país le encarga pintar los lugares visitados, los mismos que se exhibieron en Buenos Aires, con lo cual logra así un notable éxito.

1. En esta villa se reunieron los pintores Adriano Cecioni, Francesco Luigi Gioli, Vittorio Corcos, Eugenio Cecconi, Giovanni Fattori, Signorini y Silvestro Lega, ya viejo. Giovanni Fattori tenía una posición opuesta a la dirección libremente «impresionista» tomada por el arte toscano, mientras que Silvestro Lega pensaba que se tenía que abrir el arte a todas las influencias. Angiolo Tommasi tomó, por supuesto, la opinión de Lega, como lo demuestran las pinturas *En el jardín* y *Lavanderas*.



Angiolo Tommasi, *Los bañistas*, óleo sobre madera, 21,5 x 40 cm

De regreso a Italia, se instala en Torre del Lago. Frecuenta a Giacomo Puccini y demás artistas como Plinio Nomellini. Sigue pintando paisajes y marinas, pero se interesa más en las escenas de la vida cotidiana, en el mundo obrero, en los trabajadores... Esto se puede apreciar claramente en *Lavanderas en Torre del Lago*, la cual es además la última obra pintada sobre madera al estilo macchiaioli. Sabemos que le gustaban estos pequeños formatos alargados muy elegantes y que se usaban para pintar más fácilmente al aire libre. En estos trabajos, se nota todavía la influencia de la paleta de Lega en relación a los contrastes de luz y sombra, realzados por unas pinceladas de color o de blanco para capturar la luz toscana.



Angiolo Tommasi, *Lavanderas en Torre del Lago*, óleo sobre madera, 17 x 30 cm.



Angiolo Tommasi, *Los emigrantes* (1896) óleo sobre lienzo, 262 x 433 cm.

A partir de 1896, Angiolo Tommasi opta por el lienzo y por los grandes formatos –algunos inmensos–. También cambia el tenor de su pintura, pues ahora se interesa más en los problemas sociales y laborales. No puede ser indiferente a la inmigración de sus compatriotas del sur debido a las complicadas condiciones de vida, lo mismo que los obliga a huir de Italia. La emigración se percibe entonces como una liberación, un medio de salir de la pobreza. Estos italianos van en busca de un trabajo hacia América donde, después de la abolición a la esclavitud, se necesitaba mano de obra.

Así, estos «nuevos temas» van a ser fuente de inspiración, siempre situando a sus protagonistas en el espléndido campo que los rodea. Si los impresionistas franceses se concentran en las transformaciones urbanas, los posmacchiaioli siguen dando primacía al mundo campestre. Por esta razón, las deambulaciones de nuestro pintor en la campiña toscana constituyen un álbum del mundo rural.

El cuadro siguiente, *La vuelta del arrozal*, se encuentra en la primera sala del Museo de Arte Italiano y corresponde exactamente a los nuevos criterios de Angiolo Tommasi: un gigantesco formato de 240 x 402 cm que representa la labor de unas mujeres.

Notemos que en su modernidad, Angiolo Tommasi otorga a las mujeres un lugar importante en sus cuadros, ya sea en el trabajo o paseando a orilla del mar. No ha olvidado esta lección de sus maestros, quienes también las han retratado en el trabajo, en casa, en actividades relacionadas a los combates por la unidad italiana o en ensayos de un canto patriótico cerca de un piano. Esta obra trata de unas *mondine* ‘obrero temporal’ que laboraban deshierbando los arrozales ubicados al norte de Italia a finales del siglo XIX e inicios del XX. El contexto se desarrolla durante el período de inundación de los campos (de abril a junio) durante las primeras fases del desarrollo del arroz, cuando hay grandes diferencias de temperatura entre el día y la noche. Es un trabajo extremadamente fatigante, realizado por mujeres de las clases sociales más pobres, venidas de Emilia Romana, Venecia y Lombardía. Permanecen durante días con la espalda doblada y con los pies desnudos bajo el agua y hasta las rodillas. Para protegerse de los insectos y del sol, llevan un pañuelo, un sombrero de alas anchas y amplias faldas que, por su tamaño, permiten ponerse entre las piernas y atarse en la cintura por



Angiolo Tommasi, *La vuelta del arrozal* (1914), óleo sobre lienzo, 240 x 402 cm

delante, lo cual forma una suerte de bombacho que les permite no mojar sus prendas.

Ya que hemos hablado de los componentes de esta obra de Tommasi, vayamos a otro detalle importante cuando analizamos un cuadro. Una obra de arte no es una ilustración, y no hay que caer en la tentación de apoderarse de la obra solamente por su valor documental. Por otro lado, es verdad que las pinturas, en particular, enriquecen el conocimiento del mundo rural por los numerosos detalles visuales. Es decir, sugerimos que lo que vemos en una pintura, un lienzo o un grabado

debe servirnos como fuente fidedigna un hecho real ubicado en la historia. No nos podríamos limitar a considerar a la obra de arte como una ilustración fotográfica que nos sirva para entender los capítulos consagrados a la revolución industrial o a las convulsiones sociales que se implican en ella.

Compartir la opinión opuesta a la señalada, sería reducir el arte a una simple imagen de un manual escolar. Es evidente que *La vuelta del arrozal* toma una dimensión infinitamente más amplia y anuncia unas cuestiones más variadas y más abiertas. Incluso si dejamos de lado el valor de la obra de arte y su carácter irreducible a la reproducción, es necesario tener en cuenta la iniciativa, la personalidad del artista y su mirada. Se observará así que, de manera general, los artistas procuran aún más representar la vida tradicional de la campiña. Los cambios sociales (como el éxodo rural) o los progresos de la mecanización (como la aparición de la trilladora, de la segadora...) poco les interesan.

El cuadro expuesto no muestra la dureza del trabajo agrícola ni la miseria rural, sino una visión idealizada de los vínculos sociales en el campo. Al igual que los macchiaioli profesaban que era necesario dar a la gente humilde el lugar antes reservado a los dioses y a los potentes, Tommasi confronta el mito burgués con la vida rural idílica donde el campesino está investido de una grandeza que lo ennoblece. Empero, este lienzo presenta la imagen de una Italia tradicional, donde la parte fundamental del trabajo es manual, como si para los chantres de la vida campestre, el atraso económico fuera una forma de conservación. En este sentido, la campiña del pintor es anticuada, inmutable en una época en la que las nuevas técnicas, las repercusiones del mercado nacional y evoluciones de la ciudad, transforman ineluctablemente la vida de lo rural.

De hecho, Tommasi no pinta la parte extenuante del trabajo, tampoco la carga social de una labor de este tipo: mujeres dobladas en una posición dolorosa con la cabeza más baja que las caderas, la dureza de un trabajo reservado al género femenino ni las manifestaciones y huelgas para obtener un mejor salario que incluya una jornada en condiciones no penosas. De otro lado, no hay hombres, pero a lo lejos divisamos que se manejan las gabarras, como si este trabajo ligero y agradable no tuviese importancia y se redujese a pasear unas doñas, tal cual se

aprecia en las góndolas de Venecia. El artista representa la ausencia del trabajo al figurar unas jornaleras joviales, sonrientes, casi elegantes en sus maneras y que regresan del campo.

¿Dónde están las obreras en harapos que personifican la miseria rural? No hay. Si andan descalzas es por no mojar sus zapatos. Basta ver la mano graciosamente puesta sobre la cadera de la protagonista (la del lado izquierdo) para darse cuenta de que estas campesinas, aunque pobremente vestidas, parecen dignas; tienen una belleza de cariátides clásicas, son socialmente inofensivas y lucen como actrices de una vida rural apaciguada. La nobleza de las actitudes, el puerto orgulloso de las mondine y el tratamiento en friso de la composición dan al conjunto nobleza y poesía.

Definitivamente se trata de una pintura naturalista o realista (los dos términos son equivalentes), pero muy alejada –en cuanto a fondo– de las novelas de un Émile Zola, las cuales tenían por ambición reflejar un mundo en plena transformación. Nuestro autor se contrapone a este ideal de la literatura basado en retratar la crudeza presente en la sociedad, aquella que Zola logra graficar nítidamente. Con todo, ¿cómo no pensar en la ópera de Giacomo Puccini, *La Bohème*? Este compositor italiano, gran amigo de Angiolo Tommasi, describe, en sus escenas de la vida bohemia, una vida parisina exaltada que tiene poco que ver con la realidad. A pesar de esto, la ópera se considera como una cumbre operística impresionista gracias a sus dúos transparentes, ricos en contrastes. Entonces, tal cual sucede en el género musical, Tommasi retrata a unos personajes muy bien definidos con arquetipos claramente diferentes y a la pobreza, con un tono amable. En esta concordancia, *La vuelta del arrozal* no se trata de una obra verista, sino «impresionista», pero no en el sentido pictórico de la obra. El pintor usa la extraordinaria belleza de la naturaleza para explotar a fondo el poder sugestivo, la emoción. Hace esto con una obra sumamente estructurada en capas horizontales de relieve: en el primer plano, unas mujeres de pie o lavándose las piernas; en el segundo, los tallos de arroz; y en el tercero, unas barcas y las montañas en el fondo.

En cuanto a la profundidad del cuadro, está dada por la reducción progresiva en el tamaño de las figuras humanas que se alejan del observador. El autor describe con detalle la escena que conoce bien y se las

arregla para revivirla con el uso inteligente de colores y la disposición de los protagonistas en el espacio. De otro lado, las proporciones monumentales del lienzo le permiten situar su descripción en el estilo de la gran épica narrativa histórica de la lengua italiana.

Regresemos ahora a la noción misma de técnica pictórica. Como lo hemos dicho, Angiolo Tommasi conoce muy bien la *macchia* ‘mancha’, pero bajo el término genérico de *macchiaioli*, se oculta otro sentido. Puede asumirse esta palabra por «proyecto» y fue justamente este el significado mejor aceptado por el grupo de artistas porque tenía una connotación menos negativa. Si el proyecto vale para la técnica, se constata también que se aplica al tema de la pintura, la misma que da un resumen bastante completo de la sociedad italiana de la primera década del siglo XX.

Más que representar un conflicto social en un país en plena lucha de identidad, Angiolo Tommasi, al pintar una escena idílica, vuelve más agudo los problemas que azotan el país. Recordemos que estamos en 1914 –víspera de la Primera Guerra Mundial–, dentro de una Italia que coexiste con una minoría compuesta tanto por nacionalistas burgueses como por jóvenes proletarios anarquistas sindicalistas, los cuales creen que el conflicto bélico puede ser el medio de sacudir el inmovilismo de un régimen conservador. Por otro lado, así es como, en medio de esta problemática, un joven maestro de escuela, Benito Mussolini, ve la oportunidad de elevarse políticamente. Logra hacerlo, ya que para primavera de 1914, protagoniza un hecho que transforma la vida de las provincias limítrofes del Adriático, durante la «semana roja».

Con todo lo dicho, podemos asegurar que más que reflejar la vida social de esta región de Italia para transformarla, Tommasi coge una visión contraria: modifica la realidad para que el contraste sea más fuerte. Pero Angiolo no es un pintor comprometido, pues pinta una obra neo-realista que relativiza los problemas de los obreros agrícolas. Y este gusto por el realismo es paradójico: de un lado es reclamado por los burgueses, debido a su estilo y sus temas accesibles; del otro, es condenado por otra fracción de la burguesía, pues para ellos su obra tiene aspecto vulgar, ordinario y sin expresión. Al introducir en la iconografía las *mondine*, el pueblo se vuelve un reto político, porque podemos disociarlo del campesinado (cuya imagen tiene un sentido estético, pero

también político). Por eso la elección del tema es el eje central de este cuadro. Tommasi no participa de los acontecimientos, usa más bien el asunto como los impresionistas emplearían un pretexto para poner de realce un género «descomprometido». También, y siguiendo el ejemplo de sus predecesores macchiaioli, el pintor livornés homenajea el mundo campesino que la buena sociedad ignora, y que la cotidianidad niega que pueda figurar en el arte, lo cual nos hace recordar a la pintura realista de Courbet.

En conclusión, y como lo hemos visto, existen dos sentidos, dos interpretaciones en el uso común: una es aquella mirada atenta sin intención crítica, curiosa y que se interesa en los detalles. El otro significado tiene que ver con el hecho de que pasamos de un realismo descriptivo a una intención crítica que muestra el rechazado social. No hay duda alguna de que Tommasi haya observado con mucha atención los campesinos, y es esta contemplación la que nutre su proyecto y su propósito crítico; es entonces cuando la pintura emerge de una falsa neutralidad para asumir sus elecciones. No es un medio de ilustrar y propagar ideas, sino modo de exploración y de producción de sentido. El tamaño del cuadro es proporcional a la intención del artista. Un tema importante que nos recuerda las modalidades de la gran pintura de historia y que, en verdad, nada distingue especialmente *La vuelta del arrozal* de una obra académica, sino la sutileza de sus colores, como el rosado claro o los grises azulados, las posas casi hieráticas de las protagonistas y la serenidad, toda esta belleza nimbada de una suerte de misticismo.

Esta imagen está concebida y construida de manera demostrativa exactamente sobre el modelo de la alegoría académica, a esta diferencia que su observación se invierte y que tiene por objeto denunciar la realidad de la condición trabajadora y no de celebrar la buena conciencia de los burgueses. No basta con mostrar una realidad para volverla visible, es necesario también cambiar las condiciones de la visión. De este punto de vista Tommasi, se aleja bastante del realismo de Courbet². No hay provocación, ni tampoco se busca fragilizar una mirada acostum-

2. Muchos críticos de arte italianos reprocharon a Angiolo Tommasi un realismo influenciado por Courbet, vemos que si hay una misma idea en la búsqueda del tema, la representación y la técnica pictórica es bastante alejada de Gustave Courbet.

brada a ver una realidad «limpia» sublimada por el arte. No usa, como el maestro francés, una manera de pintar sensual y táctil a base de pinceladas espesas –hasta groseras– ni hay, en la manera de Tommasi, una intención teorizadora.

Está mucho más cerca de los impresionistas en la medida de que no privilegia el dibujo ni los contornos precisos; tampoco los colores planos ni las luces indeterminadas, salvo tonos más claros que se van a dividir para jugar sobre la forma y el volumen, y así llegar a una verdadera sinfonía visual.

En 1949, el cineasta Giuseppe De Santis filma *Riso amaro / Arroz amargo*, donde si bien se inspira en el Angiolo Tommasi y describe la vida de las «mondines», el verdadero propósito es tratarla con vehemencia, hasta con algunos excesos y facilidades dramáticas. Nada de impresionismo, nada de realismo. Es una película neorrealista. Si nos percatamos, en una parte del filme, se oye a lo lejos *bella ciao*, pero no es porque sea un canto popular de las trabajadoras de los arrozales padanos, sino por ser una canción popular para los simpatizantes del movimiento partisano italiano contra las tropas fascistas y nazis.

En el cuadro de Tommasi, queda del canto la primera estrofa...

*Alla mattina appena alzata
Por la mañana, apenas levantada
O bella ciao bella ciao bella ciao, ciao, ciao
O bella ciao bella ciao bella ciao...
Alla mattina appena alzata
Por la mañana, apenas levantada
In risaia mi tocca andar
A los arrozales he de ir*

Margarita Ginocchio Lainez Lozada



MUSEO DE ARTE ITALIANO

Av. Paseo de la República, 2da cuadra s/n, Lima

Teléfono: 3215622 / 6189393 anexo 1040

Correo electrónico: museodearteitaliano@cultura.gob.pe
/museodearteitaliano

Horario de atención: de martes a domingo de 10:00 a 17:00 horas

Tarifas:

Entrada General: S/ 6.00

tudiantes de educación superior, docentes y adultos de la
tercera edad: S/ 3:00 (*)

Escolares y niños: S/ 1.00

Escolares con taller: S/ 3.00

(*) Entrada libre cada primer domingo de mes según **Ley N° 30599**

Información práctica para su visita:

- Se permite solo tomar fotografías sin hacer uso del flash.
- No tocar pinturas, esculturas ni objetos en exhibición.

www.museos.cultura.pe

EL PERÚ PRIMERO



PERÚ

Ministerio de Cultura