

La presencia en la colección de dos obras de Bruno Rinaldi se explica por la relación que este pintor italiano mantiene con nuestro país desde 1973, en buena medida a raíz de su amistad con los pintores Julián Pacheco y Antoni Miró, con quienes constituyó en Brescia, junto al pintor Eugenio Comencini y al crítico Floriano de Santi, el Gruppo Denunzia que promovió distintas exposiciones en Italia entre 1972 y 1977, bajo la convicción de un arte de comunicación identificado con una acción cultural y civil. Mario De Micheli, en el texto con el que avaló al grupo en 1972, subraya como un rasgo distintivo de su actividad, la difusión de sus obras a través de salas municipales y centros cívicos.(1) No es de extrañar, por tanto, que estas circunstancias hayan propiciado las exposiciones de Rinaldi en pequeñas galerías españolas y en salas municipales, como la individual de 1996 en el Centre Cultural d'Alcoi, que dirige su amigo Antoni Miró.

Bruno Rinaldi apuesta, tanto en la pintura como en el grabado, por un arte de conciencia social, un arte que se posiciona frente a la miseria, la violencia y el terror. En consecuencia, elige un lenguaje coherente con ese fin: una estética comunicativa y poética, capaz de transmitir, a la par, emoción y reflexión. Comienza su trayectoria a finales de los años cincuenta con una pintura figurativa de tema social que le relaciona con el llamado "realismo existencial" italiano. Puede seguirse su evolución a través de series, en las que proyecta su ideario tanto desde el punto de vista temático (la pobreza, la emigración, la violencia, la alienación) como estilístico (de las primeras tentativas figurativas al realismo crítico). Terminada la experiencia del Gruppo Denunzia, en torno a 1977, inicia el ciclo "La Risiera di San Sabba", en la que, bajo el nombre de este molino arrocero cercano a Trieste, lugar de confinamiento y exterminio nazi entre 1944-45, recupera la pertinencia de la memoria histórica, la necesidad de afrontar el horror del que es capaz el hombre. Con un propósito similar, pero esta vez dirigiendo la mirada a la realidad contemporánea, Rinaldi inicia en 1981 la serie "La storia continua", centrada en la crueldad de la guerra y en la sinrazón del terrorismo.

En las obras posteriores, su lenguaje conforma una serie de figuras y espacios que recuerdan la neofiguración de los sesenta y setenta pero con un mayor poder de síntesis en la organización de la trama estética y evidentes recurrencias poéticas. Las pinturas de la serie comenzada en 1990 "Gli scaffali della memoria" (en la que se encuadran estas dos obras) muestran fragmentos de estanterías en las que se disponen objetos y fotografías de personajes conocidos que forman parte de la memoria del artista, que han conformado su personalidad. Se trata, de hecho, de una suerte de naturalezas muertas, bodegones de recuerdos ordenados en estantes, en lo que llama Floriano De Santi "lugares de la memoria", en un adecuado préstamo de la retórica clásica que entendía como "ars memoriae" las estructuras imaginadas mentalmente para ordenar conceptos y significados a través de "imágenes" situadas en "loci". Conjunto de imágenes, rostros, objetos que son el resultado de una inmersión de Rinaldi en su propia trayectoria vital, de "un instante en el que la mente se detiene para mirar el gran río de la memoria que corre".(2) Nos propone así recordar, entre los más variados objetos domésticos, una galería de personajes (de Passolini al Che, de Fellini a Pavese) que, entre libros y papeles, advierten contra el olvido; o iconos de la contemporaneidad, desde fotogramas de películas hasta rostros del *star system* (Marilyn Monroe, Humphrey Bogart y la Bacall, Clark Gable y Vivien Leigh, Marlene Dietrich...); o mitos del *jazz* (Duke Ellington o Ella Fitzgerald); libros emblemáticos de Gramsci, Moravia, Scott Fitzgerald, Steinbeck, etc. En concreto, en el primer cuadro reconocemos la famosa figura del Tío Sam creada por James Montgomery Flagg para el cartel de reclutamiento del ejército norteamericano en 1917, convertido en símbolo del poder militar; mientras que a la izquierda aparecen dos fotos del boxeador norteamericano

Cassius Clay –al que está dedicada la obra–, recordando su negativa a incorporarse a la guerra de Vietnam, motivo por el que en 1967 se le desposeyó del título de campeón del mundo de los pesos pesados. Reforzando el significado, encontramos un conocido libro de Herbert Marcuse, el ideólogo de las generaciones del mayo francés del 68 y la nueva izquierda norteamericana, junto a otro del primer presidente de la República Democrática de Vietnam, Ho Chi Minh. La lectura de la otra pintura, titulada *Gernika*, es aún más evidente a través de la famosa obra de Picasso, verdadero icono antibelicista del pensamiento de izquierdas.

Formalmente todo se presenta con arreglo al principio comunicativo que rige la figuración crítica de Rinaldi: una ordenación plana, con ligeras superposiciones, con una voluntaria simplificación que contribuye a la dimensión didáctica del ciclo. A ello ayuda todavía más el tratamiento plástico de la iconografía que venimos comentando: la superficie de los cuadros se recubre con moteados o manchas negras de forma irregular que imitan los efectos de los insectos que degradan el papel añejo. Un sencillo recurso (empleado ya en la serie “La Risiera di San Sabba”) que explicita el sentido global de las imágenes seleccionadas por el autor: recordar nuestra procedencia a través de sus ideales y sus mitos, de los referentes ideológicos que no deberíamos considerar caducos antes de tiempo. “No creo –nos escribe Rinaldi– que los ideales y mitos de la izquierda estén superados hoy, creo por el contrario que deben ser un punto de partida para crear nuevos estímulos a partir de los errores cometidos en el pasado cuando nos creíamos que un mundo nuevo estaba al alcance de la mano.”(3)

NOTAS

- 1 En Vicente Aguilera Cerni, ed., *La postguerra. Documentos y testimonios*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, pp. 99-101.
- 2 Floriano de Santi, “Bruno Rinaldi, en l’espill de l’ànima”, en *Bruno Rinaldi: fragments de memòria* [cat. exp.], Alcoy, Centre Cultural, 1996, p. 4. La traducción del catalán es nuestra.
- 3 Carta del artista, Brescia, 10 enero 2001.

José Martín Martínez, *La donación Martínez Guerricabeitia. Catálogo razonado*, Fundación General de la Universitat de València, 2002, pp. 299-301.