

La tradizione artistica come fattore di collaborazione con il regime franchista dal 1940 al 1960¹

Jorge Luis Marzo²

Conferenza nel seminario "Discurso de la modernidad", Università di Venezia (IUAV) e Ministerio de Ciencia e Innovación, Venezia, 1-3 dicembre 2011.³

Cominciamo dicendo che non è difficile spiegare perché le autorità culturali della dittatura franchista scommisero per l'avanguardia astratta, anche se non in sintonia con le proprie sensibilità: semplicemente non avevano nient'altro a portata di mano⁴. Faremo bene a non dimenticare che la politica culturale del franchismo fu sempre scarsa, precaria e casuale. Ciò non toglie che sia comunque possibile dare un senso a tutto ciò. E' più complicato analizzare i meccanismi che contribuire a giustificare, legittimare e assimilare questo processo in un paese in cui l'immaginario ufficiale era carente di qualunque sofisticazione intellettuale.

La Spagna ufficiale che si lasciava alle spalle la decada brutale degli anni '40 si adattò con notevole rapidità alle nuove circostanze diplomatiche ed economiche che si presentarono con la Guerra di Corea e con il parallelo avvicinamento degli Stati Uniti al loro nuovo socio anticomunista. L'estetica del regime durante la decada che terminava Aveva seguito il ritmo della situazione politica internazionale. L'estetica parafascista proclamata dalla Falange era stata accantonata dopo la sconfitta degli amici tedeschi e italiani nella guerra mondiale, dopo la quale il regime rimase orfano di proposte stilistiche omologabili a l'estero. Il massimo esponente di questo abbandono è il monumento della Valle dei Caduti, iniziato nel 1940 e inaugurato nel 1959: diciannove anni di lavori che finirono per rappresentare l'"orrore al vuoto" in cui si era affermato

¹ Alcune delle questioni trattate nel presente testo sono elaborate in modo più esteso in J. L. Marzo, *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950*, CENDEAC, Murcia, 2010, pp. 31-160; e J. L. Marzo, *La memoria administrada. El barroco y lo hispano*, Katz, Buenos Aires-Madrid, 2010, pp. 107-250.

² www.soymenos.net

³ Una versione più completa del presente testo si trova in <http://www.soymenos.net/Arte%20y%20colaboracion%20en%20el%20franquismo.pdf>

⁴ Alfredo Sánchez Bella, uno dei promotori ufficiali dell'avanguardia dall'Instituto de Cultura Hispanica dichiarava quanto segue nel giornale *Madrid*, del 2 gennaio 1954: "L'arte astratta è quella che più si presta alla falsità [...] Ha un 95% di truffa".

lo stile visivo del franchismo⁵. Questo vuoto era molto scomodo per uno stato ossessionato con l'idea di guadagnarsi simpatie diplomatiche.

Fu soprattutto nei circoli diplomatici e tra alcuni dei membri "liberali" del falangismo e del cattolicesimo franchista in cui si preparò poco a poco una prospettiva che, alla fine, dominerà durante quasi vent'anni, gli anni '50 e gli anni '60, il pensiero e le azioni politiche ufficiali. Erano personaggi che facevano finta di immaginarsi in una situazione di normalità culturale, liberale, senza percepire, la maggior parte delle volte, l'assoluta anormalità del sistema in cui agivano. Forse proprio per questa ragione, ricorrevano a non poche lusinghe per risolvere un paradosso così evidente.

Nello stesso tempo un buon numero di artisti e di critici d'arte, franchisti o no, pagarono il prezzo della contraddizione del sistema servendolo e servendosi per garantire uno status artistico e sociale che li situasse in una posizione sicura rispetto alla dittatura, cosa che sotto ogni punto di vista darà come risultato dei paradossi quasi insuperabili. Questa dissociazione tra artista e funzione sociale del suo prodotto porterà a esaltare, ancora di più se possibile, l'assoluta particolarità di un sistema dittatoriale sorto dal fango del fascismo degli anni trenta e che, alla fine, affrontò la sua sopravvivenza grazie all'adozione non della modernità, ma di una modernizzazione depoliticizzata e garantita dal benessere e non dalla libertà.

Queste adulazioni fatte dagli uni e dagli altri, per trovare patroni grazie ai quali legittimare il dibattito sulla funzione dell'arte a partire dagli anni '50, sono l'oggetto del presente testo. Cercheremo di capire quale fu il ponte che molti attraversarono in un momento dato e che servì per congiungere correnti diverse di pensiero intorno a benefici comuni: ad alcuni servì per mantenere la loro posizione nel radicato discorso storicista del franchismo⁶; ad altri – specialmente a pittori, scultori, scrittori e critici

⁵ Hans Magnus Enzensberger produce nel 1987 la migliore definizione dell'estetica franchista degli anni 40 dopo aver visitato il monumento: "Come se i faraoni avessero contrattato Walt Disney; come se Stalin fosse diventato devoto; come se la mafia avesse deciso di costruire una necropoli per l'onorevole società; come se Albert Speer avesse praticato un Vaticano senza pontefice; come se Paul Getty avesse incaricato una banda di falsificatori di costruirgli un rifugio antiatomico rinascimentale". Hans Magnus Enzensberger, *iEuropa, Europa!*, Anagrama, Barcelona, 1989, p. 98.

⁶ Vedere María Isabel Cabrera García, *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, Universidad de Granada, 1998 p. 119: "La vocazione storicista del fascismo spagnolo è molto più forte di quella del

informalisti- permetteva di assicurarsi appoggi ufficiali che accelerassero la loro carriera, e fu loro anche utile per piazzare le loro opere in un ambito globale dell'arte, facendo appello specifico a certe tradizioni. E, diciamolo subito, quel ponte fu "la grande tradizione spagnola".

E dico barocco per definire ciò di cui ci si vantava come la grande eredità nazionale: uno stile o una costante a-storica, nettamente ispana, che, oltretutto, veniva brandita come alternativa all'odiosa modernità strumentale del nord: ovvero, la cultura spagnola come antimoderna.

Nel 1951 l'allora ministro di educazione Nazionale, Joaquín Ruiz Giménez, realizzò davanti al mondo ufficiale dell'arte e davanti a Franco in persona, un discorso nel quale stabiliva le direttrici della politica artistica del regime⁷. Esse si caratterizzavano per la trascendenza, l'autenticità, la 'spagnolità', l'internazionalismo e la libertà creativa: come intessere questi termini, è quello che si chiedeva il ministro. Ruiz Giménez propose delle direttrici che ci aiuteranno a capire perché l'appello a certe tradizioni sarebbe diventato il collante che avrebbe unito ciò che sembrava impossibile unire.

Tre di esse erano già consustanziali alla dottrina stessa del regime: trascendenza, autenticità e 'spagnolità'. Le altre due, l'internazionalismo e la libertà creativa, erano in un certo senso circostanziali, congiunturali, ma rispecchiavano anche tensioni larvate della storia dell'arte spagnola. Ruiz Giménez apparteneva alla famiglia cattolica del regime. Questo è importante, perché il ruolo rivestito dalla Chiesa e dagli intellettuali nel tessuto culturale ed educativo della dittatura la convertì in un gestore d'eccezione quando si trattava di legittimare certi prodotti culturali. Intellettuali come José Luis López Aranguren, José María Valverde o Luis Trabazo⁸ negoziarono un'unione tra

resto dei regimi totalitari europei. I discorsi a questo proposito sono abbastanza chiari, e il tema della tradizione, presente in quasi tutti, è considerato come linfa eterna dell'arte spagnola e l'unico capace di sostenere gli strumenti competenti per dar passo al sistema teorico applicabile al presente". Cfr. José Luis de la Nuez Santana, "Arte y política en la crítica española (1939-1976): el debate historiográfico", in J. L. de la Nuez Santana (ed), *Arte y política en la crítica española (1939-2000)*, Revista de Historiografía, n. 13, VII, Madrid, 2010, pp. 15-29.

⁷ Joaquín Ruiz Giménez, "Arte y política; relaciones entre arte y estado", *El correo literario*, año II, n. 34-35, Madrid, 1 novembre 1951, p. 1.

⁸ José Luis López de Aranguren, "Sobre arte y religión", *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 26, febrero de 1952, pp. 184-190; José María Valverde, *Informaciones*, 31-10-1946; Luis Trabazo, "Orden y caos en el arte contemporáneo", *Arbor*, n. 175-176, Madrid, luglio 1960, pp. 19-30.

l'avanguardia e il cattolicesimo in alcuni dei loro scritti, sottolineando l'“innato” carattere spirituale dell'artista spagnolo.

In questo modo, molti critici leggeranno le opere d'avanguardia come risultato diretto di questa tradizione: “Il messaggio di Tàpies è troppo profondo, va oltre la mera plasticità della materia o dell'oggetto. Il messaggio di Tàpies è la morte [attraverso una] moderna sostituzione del sentimento religioso”.⁹ E così, l'eminente storiografo dell'arte Juan Antonio Gaya Nuño dichiarerà, orgoglioso, nel 1956: “Oggi, negli anni della metà del XX secolo, l'unica pittura religiosa è quella astratta”.¹⁰ Effettivamente, la questione della trascendenza non era solo propria della curia, ma qualcosa di innato del pensiero moderno spagnolo. Da Menéndez Pelayo a Américo Castro, da Unamuno a Ortega, l'idea di una storia trascendente in cui si inseriscono segni perenni fu essenziale. La storia dell'arte non era diversa, soprattutto perché buona parte della storiografia spagnola e della classe intellettuale si basavano già sull'arte per spiegare la nazione. Unamuno lo affermava con queste parole: “Se vogliamo conoscere a fondo l'anima spagnola, facciamo caso ai suoi pittori, per il fatto che lo spagnolo vede meglio di quanto pensi”.¹¹ E Sánchez Camargo lo proclamava pochi mesi dopo la fine della guerra: “L'arte è quella che meglio raccoglie la grandezza del nostro popolo”.¹² Non qualunque arte, ma una certa storia dell'arte spagnola: il XVIII secolo e la sua eredità.

Sarebbe un errore ubicare l'idea di una cultura trascendente, ovvero di un destino determinato, nel pensiero barocco o imperiale spagnolo. In realtà è un'attivazione del XIX secolo al calore dei processi di industrializzazione di una nazione chiusa in se stessa. La minaccia moderna rappresentata dalla competitività nei mercati portò molti intellettuali a generare un'inflazione della cultura come sigillo distintivo dell'elemento nazionale, in un ambiente romantico molto portato a sognare le nazioni nei loro tempi gloriosi. Inoltre, nel caso della Spagna, il crescente oltraggio che gli Stati Uniti rappresentavano nell'immaginario spagnolo (la cui conclusione fu la perdita delle ultime colonie nel 1898), rafforzò se possibile la ridondanza culturalista e

⁹ Juan Perucho, “Antonio Tàpies o el hervor de lo inerte”, *El arte en las artes*, Nauta, Barcellona, 1965, p. 11.

¹⁰ Ricardo Gullón, *El arte abstracto y sus problemas*, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1956.

¹¹ In Javier Tusell, *Arte, historia y política en España (1890-1939)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, p. 98.

¹² Manuel Sánchez Camargo, “La pintura de ayer, de hoy y de mañana”, *El Alcázar*, Madrid, 16 novembre 1939, p. 1.

eccezionalista. Presto, e precisamente per l'interesse di stranieri, cominciarono ad essere ammirati El Greco, Velázquez, tutta la pittura del Secolo d'oro, e soprattutto Goya, come artista di attualità. E sempre per il loro carattere trascendente.

Bisogna tenere presente che cosa significasse "trascendenza artistica" tra gli intellettuali spagnoli della prima metà del XX secolo. Trascendenza non faceva solo riferimento a una pratica artistica guidata da miti rivelatori, ma, soprattutto, definiva la vitalità essenziale e omogenea dell'espressione spagnola al di sopra delle vicissitudini della storia: "Dal secolo XIV al XVII apparteniamo a noi stessi" dice Chueca Goitia nel 1947, e aggiunge, "il sostrato è lo spagnolo e quello che scivola sono gli stili".¹³ Queste parole illustrano perfettamente il sentimento che si era impossessato della classe intellettuale spagnola: la trascendenza risiede nell'elemento nazionale, nella sua capacità di manifestarsi di là dagli stili. Ma, è chiaro, quel sostrato ha uno stile, uno stile storico, o, più precisamente, antistorico, e pertanto trascendente.

Fu indubbiamente Eugeni d'Ors colui che aggiornò tutte queste questioni e le collocò in una cornice appropriata per facilitarne la digestione. Com'è noto, d'Ors¹⁴ presentò la questione barocca meno come un problema di stile storico e più come uno strumento di analisi alternativo al dettato sicuro e rigoroso di una modernità "troppo sicura di se stessa". D'Ors incitava a pensare al barocco come un *sistema*, che egli riteneva sopratemporale e le cui influenze potevano essere rintracciate in diversi stili. Il pensatore catalano riuscì a sintetizzare molti dei concetti fluttuanti del nord dell'Europa che cercavano di definire le forme nazionali e di applicarle all'Europa del sud nel primo terzo del XX secolo, e li proiettò molto abilmente ricostruendoli come una modernità alternativa, senza tuttavia privarli del loro compito né della loro accentuata origine mediterranea, né trascurando il loro universalismo ispanista. Il barocco e il romantico potevano così proporsi come modelli mediante i quali superare il problema della "modernità disumanizzatrice".

¹³ Fernando Chueca Goitia, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Dossat, Madrid, 1947, p.121.

¹⁴ Eugenio d'Ors, *Lo barroco*, Tecnos&Alianza, Madrid, 2002 (1922).

Già negli anni '20 era ricomparso il dibattito sulla 'spagnolità' del barocco. E lo aveva fatto all'estero. Storiografi e filosofi come Sacheverell Sitwell, Hugo Kehrer, Karl Gebhart, Nicolaus Pevsner, Helmut Hatzfeld, Werner Wiesbach o Wilhelm Worringer si chiesero se la Spagna era davvero la patria predestinata del barocco, dato il suo ostinato disinteresse per la razionalità, proveniente dal razionalismo italiano. Come era da sperare, la sfida fu immediatamente raccolta in Spagna. Ortega fu il primo a esaltare la tesi. Secondo lui, il Barocco non solo era già preformato nella nostra penisola, ma si trovava nel suo punto più alto quando il Paese si liberò dalle ultime influenze rinascimentali –e pagane- ritornando allo spirito di utopia storica presente anche all'epoca medievale –e cattolica-.

Questo è un mito centrale nella storiografia nazionale. Per Ortega, se lo spagnolo è antimoderno, ciò è dovuto al fatto che seppe superare la ragione rinascimentale grazie al collegamento tra il medievale e il barocco¹⁵. Si trattava di un dibattito suscitato in opposizione alla "disumanizzazione" minacciosa rappresentata dalle avanguardie e, per estensione, da tutto il progetto moderno. Se il barocco aveva tradizionalmente rappresentato la negatività in contrasto con la modernità, il progresso e la razionalità illuminate, adesso veniva reinterpretato in chiave positiva: quella evidente disadattamento alla modernità per cui la Spagna era stata maltrattata veniva adesso brandita come un vantaggio culturale, come un baluardo. Chi è sempre stato premoderno è autorizzato, più di altri, ad essere post o contro-moderno, dichiaravano molti quasi in estasi. Questi argomenti apparvero formulati (con un proposito identico ma in formato diverso) nella critica artistica dell'avanguardia della fine del decennio degli anni '40. Per Eugeni d'Ors era chiaro: l'informalismo, che c'era già *in nuce*, rispondeva di nuovo a questi elementi condizionanti: il criterio di austerità rispetto a quello decorativo, quello di trascendenza rispetto a quello aneddotico è ciò che rese possibile Tàpies. Con Tàpies finiva l'immobilismo banale e superficiale che aveva impregnato la produzione artistica durante il XIX e parte del XX secolo. Così, Alexandre Cirici, uno dei più notevoli critici spagnoli dalla fine del 1940, apprezzava nel 1948 la comparsa della rivista e del movimento *Dau al Set*, fondata tra gli altri da Tàpies, per "i

¹⁵ Wilhelm Worringer, *La esencia del estilo gótico*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1967 (1911), p. 138; e José Ortega y Gasset, "Arte de este mundo y el otro", diario *El Imparcial*, Madrid, luglio 1911.

suoi valori conservatori e contrari alla modernità”, perché “lottano contro la distruzione sistematica dello spirito portata avanti, nell’occidente europeo, durante secoli di pedanteria rinascimentale, di progressismo scientificista, di cesarismo e di utilitarismo”¹⁶. Nel 1957, Joan Teixidor, anch’egli critico d’arte, interpretava in questo modo l’”arte altro” informalista francese: “Tornando adesso all’Europa, sarebbe impossibile prescindere da tutto quello che nel Barocco c’è di più teatrale e abbondante, drammatico e appassionato, quando graffia e distorce le serene superfici rinascimentali, per introdurvi quella fessura di angoscia e di dubbio che adesso l’”arte altro” cerca di riprodurre ancora una volta come avvertimento agli uomini”¹⁷. Cioè, l’informalismo, visto da questa prospettiva, rifiutava buona parte dell’avanguardia precedente, identificandola con il rinascimento, con la serenità, con l’ordine e con lo scientificismo. L’informalismo, riferito alla tradizione barocca, rappresentava la rottura del sicuro modello moderno mediante l’appello all’angoscia e al gesto drammatico; tradizioni, del resto, ineludibili nella storia dell’arte spagnola.

Ricorriamo a tre linee di forza che saranno capitali nel processo nel quale gli uni e gli altri condivideranno gli stessi termini e, forse, gli stessi obiettivi. La prima è la critica agli ‘ismi’ della pre-guerra; la seconda è secondo la quale uno sguardo immanente definisce l’artista spagnolo, che è realista e impressionista; e la terza si occupa dell’attualizzazione a cui si presterà il pensiero barocco spagnolo, grazie all’influenza dell’esistenzialismo.

La tradizione spagnola, nei termini in cui era stata definita fino ad allora, non si lasciava contaminare da eredità culturali estranee (anche se con esse può essere confrontata) né da impegni politici che possano deviare l’artista dalla sua enorme responsabilità come “demiurgo” della nazione. Di conseguenza, gli ‘ismi’ avanguardisti, quelle “avventure disumanizzate” di cui tutti si lamentavano (ma a cui molti avevano preso parte prima della guerra) non potevano essere esempio di niente. Così lo esprimeva Luis Felipe Vivanco, uno degli intellettuali del regime che più appoggiò l’astrazione della post-guerra e che passò personalmente per le esperienze avanguardiste negli

¹⁶ Alexandre Cirici Pellicer, “*Dau al Set*”, *Vint-i-dos [Ariel]*, feb. 1951, p. 60; citato in Narcís Selles Rigat, *Alexandre Cirici Pellicer, Afers*, Barcelona, 2007, p. 75.

¹⁷ Joan Teixidor, “*Arte otro en Barcelona*”, *Destino*, 16 febbraio 1957.

anni '30: " Rifiutati gli 'ismi' e scartata l'arte del XVII secolo, la cui grandezza affonda le radici nel fatto che l'artista mantiene un atteggiamento 'di servizio' ai temi proposti dallo spirito"¹⁸. La libertà degli 'ismi' non era compatibile con l'obbligo della propria responsabilità nei confronti della comunità nazionale e della storia. Gli 'ismi', oltretutto, possedevano due difetti grandemente contrari alla tradizione individualista spagnola: il loro carattere collettivo e la loro affinità ideologica. Così. Vivanco rifiutò esplicitamente la violenza della libertà, vissuta dal comunista Breton, per votarsi all'esaltazione dello spirito individualista che vedeva in Kandinsky¹⁹. Il critico Figuerola-Ferretti, a sua volta, si congratulava che Modigliani non avesse smarrito, a Parigi, i suoi impulsi "fino al punto di perderli nell'anonimato degli ismi trionfanti"²⁰. Ricardo Guyón, uno dei critici fondatori Della Scuola di Altamira nel 1948, si rallegrava che la Scuola non avesse aderito ai postulati del surrealismo²¹. Spesso, si discuteva della profonda considerazione anti-cristiana del surrealismo²² - non dimentichiamo che molti surrealisti erano stati repubblicani durante la guerra - e, in generale, di tutti gli 'ismi' europei dell'anteguerra come dei principali impedimenti per la sua accettazione.

Critici come Sebastià Gasch, che aveva firmato nel 1928 il Manifesto Surrealista Catalano, il *Manifest Groc*²³, scommisero sull'opera di Tàpies perché, a differenza dell'automatismo surrealista, rifletteva una base umanista e cristiana propria dell'arte spagnola, in un ambito di riferimenti culturali propri, come il realismo della materia e la trascendenza. In questa direzione, gran parte della nuova critica coinciderà con le posizioni di Michel Tapié, il grande sostenitore dell'Informalismo francese, in difesa di posizioni contrarie al surrealismo bretoniano, che accusava di essere una mera "educazione politica delle masse"²⁴.

¹⁸ Julián Díaz Sánchez, *La "oficialización" de la vanguardia artística en la posguerra española (el Informalismo en la crítica de arte y los grandes relatos)*, tesi dottorale, Universidad de Castilla la Mancha, Cuenca, 1998, p. 56.

¹⁹ Si veda Gabriel Ureña, *Las vanguardias artísticas en la posguerra española. 1940-1959*, Istmo, Madrid, 1982, p. 143.

²⁰ Luis Figuerola-Ferretti, "Arte. Modigliani, Campigli, los abstractos y la escultura italiana contemporánea", *Arriba*, Madrid, 6-7-1955, p. 13; citato in Díaz Sánchez, p. 155.

²¹ Ricardo Guyón, "Proyecto para la Escuela de Altamira", *De Goya al arte abstracto*, Madrid, 1952, pp.187-188.

²² Díaz Sánchez, p. 147.

²³ *Manifest Groc*, manifesto surrealista contra-noucentista presentato nel 1928 da Salvador Dalí, Sebastià Gasch e Lluís Montanyà.

²⁴ Serge Guilbaut, "Materias de reflexión: los muros de Antoni Tàpies", *Tàpies. Comunicació sobre el mur*, catalogo di esposizione, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1992, p. 273.

Le posizioni surrealiste si modelleranno in beneficio di una lettura attinente a una doppia prospettiva: in primo luogo, rispondere in modo appropriato alla visione individualista, apolitica e trascendente dell'artista. Il critico tedesco Friedrich Bayl lo constaterà nell'opera di Tàpies, dicendo che "si inclina al surrealismo che lo attrae con le sue sensazioni erranti e che poi ripudia per la sgradevolezza dell'impegno"²⁵. In secondo luogo, raccogliere "il necessario" del movimento per legittimare l'internazionalità delle proposte, in un momento in cui, come si esprimeva il pittore Antonio Saura, era stato disseminato per il mondo (cioè, negli Stati Uniti) "con tanti nomi e accezioni"²⁶.

Parallelamente all'opposizione agli 'ismi' ideologizzati, comparvero presto i riferimenti a una presunta costante dell'artista spagnolo, il suo realismo espressionista, in diretta relazione con il suo carattere esistenzialista. La trascendenza religiosa invocata dagli esponenti più cattolici del pensiero spagnolo assunse progressivamente, a partire dalla fine degli anni '40, connotazioni chiaramente esistenzialiste - sotto l'influenza esterna di Heidegger e, in minor grado, di Sartre, per le sue tendenze politiche, e sotto l'influenza interna procedente in modo diretto da Ortega e Unamuno.

Il tema dell'ansietà, dell'esistenza umana definita dalla pressione di un mondo in crisi costante, sarà uno dei preferiti dalla critica e dall'arte spagnole (Millares, Tàpies, Feito, Saura), per questioni di carattere personale o per evidenti ragioni sociopolitiche, ma anche per il debito ereditato dalla tradizione barocca sull'"insicurezza" e il "naufragio" umano. L'esaltazione dell'angoscia attraverso l'opera di Albert Camus e Jean-Paul Sartre, che in modo così notevole influirono sul sorgere dell'Informalismo francese (Fautrier, Dubuffet, Tapié, Matthieu), si ricollegava molto bene alla tradizione autoctona di Unamuno. Per Menéndez Pidal, Ortega o Unamuno, l'artista spagnolo è per sua natura di un gran realismo espressionista. Non ha un pensiero astratto ed è ossessionato con la realtà, sempre che sia interpretata soggettivamente: non crede

²⁵ Friedrich Bayl, "Tàpies o el silencio", *Papeles de Son Armadans*, monografico su Antoni Tàpies, Madrid-Palma de Mallorca, n. LVII, 1960, p. 242.

²⁶ Juan Manuel Bonet, "De una vanguardia bajo el franquismo", in Antonio Bonet Correa (ed), *Arte del Franquismo*, Cátedra, Madrid, 1981.

nell'oggettività. Il genio spagnolo, avvertì Menéndez Pidal, "tritura le fantasie sotto il peso della realtà, e calcola tutti i problemi artistici a misura umana, in base a un canone stabilito dalla sua natura carnale"²⁷. Ortega, nel 1911, aveva già messo a fuoco questa questione esistenzialista come una potente accezione della contramodernità spagnola: "L'uomo spagnolo si caratterizza per la sua antipatia verso il trascendente; è un materialista estremo. Le cose, sorelle cose, nella loro rudezza materiale, la loro individualità, la loro sordida miseria, non sublimata e tradotte e stilizzate, non come simbolo di valori supremi"²⁸. L'eco di questi argomenti risuonerà per decenni. Queste letture saranno direttamente importate quando arrivano gli anni '50 e si abbozzano legittimazioni filosofiche dell'astrazione pittorica in chiave tradizionale realista ed espressionista. Il critico José María Moreno Galván risaltava l'"espressività esistenziale come la costante della pittura spagnola. Con ciò intendeva la "sostituzione dell'arte spagnola di tutte le condizioni ideali per le condizioni esistenziali, la riduzione sul piano più tangibilmente umano di ogni idealità [...] Tutta l'arte spagnola, anche la più contemporizzatrice di forme armoniche, persino quella più pressata da una gerarchia dell'ordine, è determinata da questa ultima coscienza esistenziale"²⁹. L'espressività e il realismo si conformeranno come argomenti di peso per risaltare il carattere nettamente spagnolo dell'informalismo, che sempre era stato ammirato in Goya, "l'archetipo di un'incontestabile rigetto interno, che emerge in superficie in modo spontaneo e aggressivo"³⁰. Il realismo espressionista spagnolo porta con sé la difesa di una determinata nozione di barocco tra quelle possibili. Non si tratta di idealizzazioni piene di colorito ed esuberanti nella forma. Al contrario: la tradizione plastica spagnola –El Greco, Velázquez, Ribera, Zurbarán, Goya, e le attualizzazioni che se ne fecero all'inizio del XX secolo in artisti come Benjamín Palencia, Zuloaga o José Caballero³¹– contiene tensione trattenuta: si tratta di un artista capace di domare la violenza

²⁷ Citato in Salvador López de la Torre, "Humilde mirada española sobre la pintura abstracta", rivista *Juventud*, Madrid, 18-24 febbraio 1954.

²⁸ José Ortega y Gasset, "Arte de este mundo y el otro", diario *El Imparcial*, Madrid, luglio 1911.

²⁹ Francisco Calvo Serraller, *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*, Alianza, Madrid, 1990, p. 171.

³⁰ Citato in Cabrera García, p. 574.

³¹ Si vedano, per esempio, le attribuzioni velazquegne che faceva Ricardo Gullón nel 1952 di alcuni artisti della prima metà del secolo: "La lezione di Velázquez si trova da un'altra parte: è nei risplendenti paesaggi di Benjamín Palencia, nelle superbe amalgama di José Caballero, negli sforzi coraggiosi e rischiosi dei pittori giovani". In Ricardo Gullón, "Semenza y diferencia en la Biennale", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 26, Madrid, 1952.

intrinseca del suo cavallo e di offrire un certo minimalismo capace di trasmettere con precisione realista quei momenti trascendenti.

Cirici i Pellicer ammirava di Tàpies il suo realismo seicentesco che si opponeva a qualunque idealizzazione barocca³² e che gli permetteva quindi di esprimersi con estrema esattezza. Luis González Robles, un importantissimo esecutore della politica artistica dell'epoca grazie al suo incarico di commissario governativo delle esposizioni, identificava nell'opera di Tàpies le caratteristiche essenziali della 'spagnolità': "un atteggiamento etico nei confronti della vita e una visione mistica del mondo, l'aridità e l'austerità delle terre di Spagna e il realismo, la composizione della terra, i colori scuri e le tonalità fievoli della tradizione artistica spagnola"³³. Gaya Nuño arriva a sostenere che l'artista è così barocco, che non è possibile chiamare con un altro nome ciò che dipinge: "Il pessimismo usava, trecento anni fa, cadaveri e putrefazione. Adesso usa superfici di pareti, anch'esse putrefatte. Quindi non c'è motivo di parlare di 'arte altro' a proposito della pittura di Tàpies"³⁴. Anche Michel Tapié, padrino dell'informalismo francese, nel 1955 si rivolgeva verso il barocco come fonte ineludibile del territorio di Tàpies³⁵. Saranno proprio commenti di questo tipo, fatti da stranieri, a fare la felicità di molti promotori ufficiali di quegli artisti, che vedranno premiati a livello internazionale i loro fondamenti teorici. Quando Frank O'Hara, commissario della più importante mostra di arte astrazione spagnola organizzata al MOMA nel 1960, con l'appoggio del governo spagnolo, dichiarò che la quintessenza della pittura informalista spagnola si fondava sul vincolo diretto con la tradizione artistica del barocco³⁶, è facile immaginare i commenti pieni di orgoglio di certi uffici e redazioni editoriali. Il critico britannico Paul Grinke, analizzando l'esposizione di Tàpies nell'ICA di Londra, nel 1965, faceva allusione alla preoccupazione dell'artista per la putrefazione, "essenzialmente spagnola", diceva. Associava la tela di sacco e le ceneri usate dall'artista con l'Inquisizione spagnola e identificava "tutta la tela, con i segni delle impronte, le strisce e la sabbia scura" con "la sabbia di una corrida di tori, particolarmente assetata di

³² In Selles, p. 198.

³³ Manuel J. Borja-Villel, "Los cambios de gusto. Tàpies y la crítica", *Tàpies. Els anys 80*, catalogo di esposizione, Ajuntament de Barcelona, 1988, p. 203.

³⁴ *Papeles de Son Armadans*, monografico su Antoni Tàpies, Madrid-Palma de Mallorca, n. LVII, 1960.

³⁵ In Michel Tapié, *Antoni Tàpies et l'oeuvre complète*, Parigi, 1955.

³⁶ Frank O'Hara, *New Spanish Painting and Sculpture*, catálogo de la exposición, The Museum of Modern Art, New York, 1960.

sangue”³⁷. Il critico britannico Francis Hoyland dichiarava a proposito di un’esposizione di Tàpies che “ è caratteristicamente così spagnola come i copriletto [*quilt*] sono americani, anche se è difficile spiegarne il perché... Forse la luce della Spagna e la dignità e la severità del carattere spagnolo hanno dato alla sua pittura la qualità ‘locale’ specifica... [...] Tàpies mi ha fatto ricordare Velásquez. I due artisti creano uno stato tranquillo, delle proporzioni chiare e definite e un rispetto decente per i loro materiali”³⁸.

Non si riesce a spiegare il successo di quegli stereotipi solo attraverso la tradizione estetica e nazionalista spagnola: bisogna inquadrarli all’interno delle politiche diplomatiche e promozionali di uno stato alla ricerca di legittimazione e volto alla ricerca dei soldi della marca turistica. L’eccezionalità politica del regime franchista contribuirà in gran parte a promuovere valori di eccezionalità ma sublimati nell’arte e nella cultura, facilmente assimilabili in termini esotici. Nello stesso tempo, la situazione, anch’essa eccezionale, di un’avanguardia le cui lacerazioni drammatiche sono promosse dagli stessi che ne sono la causa, porterà a una peculiare comunione di interessi attraverso i quali si definì l’arte spagnola degli anni ’50.

Avviamoci alla conclusione. Il barocco rappresentava per il regime non solo l’arte della nazione, ispirata e garantita dallo stato dai tempi degli austriaci, ma anche il simbolo più chiaro dell’identità nazionale stessa. L’arte era stata riflesso volontario e cosciente della politica artistica dello stato, e non un semplice derivato; si trattava di un legame indissolubile tra gli artisti e la nazione. Gli artisti erano stati capaci di responsabilizzarsi di quella comunione. Il barocco, quindi, non era tanto uno stile quanto piuttosto un dovere morale. Da questa prospettiva, il ricorso al barocco garantiva una pratica artistica de-ideologizzata de-socializzata, che, in aggiunta, coincideva con gli argomenti formalisti e individualisti formulati dalla pittura materica francese o dall’espressionismo astratto statunitense. Per un sistema come quello franchista, che è come dire la politica barocca spagnola allo stato puro, il pensiero barocco implicava la ricostruzione di una muraglia invisibile e porosa che proteggeva il sistema da

³⁷ Paul Grinke, “Writing in the Sand”, *Financial Times*, London, 25 giugno 1965, p. 24; citato in Borja-Villel, p. 202.

³⁸ Francis Hoyland, “Tranquil Sand”, *The Listener*, London, 17 giugno 1965, p. 904; citato in Borja-Villel, p. 202.

innecessarie contaminazioni, ma permettendo, nello stesso tempo, determinate trasfluenze. Da qui il successo che riscuoterà tra gli artisti e gli intellettuali, a priori lontani politicamente dal regime. Tutti fecero proprie determinate tradizioni, perché assicuravano uno status quo e garantivano la coesistenza. Tutti accettarono che l'arte non aveva niente a che fare con la realtà, che non poteva toccarla. Quando ciò fu chiaro, l'avanguardia spagnola del dopoguerra trionfò. E quando, un decennio più tardi, l'accordo si ruppe, fu perché si mise in dubbio quella tradizione, quando tutti ne avevano già tratti abbondanti vantaggi. Il riferimento alla tradizione barocca spagnola, e il suo noto antiutilitarismo, poté supporre per molti intellettuali e artisti la possibilità di mettere in questione le oscure manifestazioni di razionalità e di liberalismo che le élite franchiste intrapresero dopo l'eccidio e in mezzo all'assenza assoluta di libertà civili. Il barocco certamente consolidò la sensibilità umanista, orientandola verso uno stile umanista ed espressionista che contraddicesse ciò che la modernità aveva commesso nell'Europa e nel mondo degli anni '30 e '40. E, in realtà, potremmo dire che l'avanguardia spagnola del dopoguerra fu abbastanza sfortunata ad essersi trovata in una dittatura tradizionalista invece che in una democrazia liberale, come succedeva in Francia, in Germania o negli Stati Uniti, dove si stavano facendo opere simili, e dove gli artisti facevano ugualmente appello a tradizioni. Una dittatura che adottò la ricetta barocca perché era il modello più a mano e più autenticamente tradizionale che aveva a disposizione, con moltissimi accoliti saccenti disposti a scriverci su, e tutto per mantenere una funzione meramente nazionalista, identitaria e ornamentale dell'arte.

Ma il fatto più notevole fu che tutto questo processo fu alimentato coscientemente per rafforzare un tropo a lungo larvato nel pensiero spagnolo, e che, di fatto, giunge fin ai giorni nostri: che la cultura spagnola è l'espressione dell'incontro nazionale, che è il luogo dove si risolvono tutti i conflitti, dove si raggiunge il consenso e si pattano le divergenze. In contrasto con il disastro della vita sociale, politica, collettiva, e in contrasto con l'impossibilità di intendersi, la cultura si innalza come simbolo della propria trascendenza nazionale, come colonna vertebrale dell'immagine comune. Il franchismo e parte dell'avanguardia collaborarono pienamente durante alcuni anni perché entrambi gli attori – se mi è permessa per un momento questa generalizzazione teatrale- accettarono un'idea comune di cultura, la cui unica funzione

era quella palliativa, sostitutiva, come lo è anche, nelle sue supposizioni, la tradizione artistica spagnola. In questo modo, si stabilisce la peggiore delle ipocrisie. Quella che, brandendo la cultura come collante nazionale, liquida le sue possibilità di trasformazione sociale.