



**Storie della Biennale di Venezia**

a cura di Stefania Portinari e Nico Stringa

# La Spagna alle prime Biennali veneziane del secondo dopoguerra

## La ricezione della stampa

Romina Viggiano

Universidad Complutense de Madrid, España

**Abstract** This essay aims to analyse the Spanish Pavilion at Venice Biennale in the years from 1948 to 1956. Rosalía Torrent calls this chronological arc *años de travesía*: from 1948 precisely because within the Biennales under Francoism (1938-76) it marks the passage to the commissioner of Luis González Robles, who materializes and exports a 'modern' image of Spain that justifies on a political level the tacit acceptance of the regime among the Western powers in defence of the 'red danger'. The period shows the weakness of liberal hopes and the exploitation of art by the dictatorship.

**Keywords** Spanish Pavillion. Venice Biennale. Pablo Picasso.

La fine della Seconda guerra mondiale rappresenta uno dei momenti più complessi per la sopravvivenza del regime totalitario imposto alla Spagna dalla vittoria dello schieramento nazionalista nella guerra civile del 1936-39. Dopo la sconfitta delle dittature nazifasciste le pretese del generale Francisco Franco risultano ostili rispetto all'atteggiamento democratico che si diffonde in Europa. Tra gli effetti del nuovo contesto storico-politico, va rimarcata l'assenza della Spagna alla prima Biennale veneziana del secondo dopoguerra, mentre la nazione era stata una delle più assidue partecipanti fin dalla creazione della rassegna. Di conseguenza nel 1948 l'edificio del gover-

---

Questo saggio prende avvio da: Viggiano, Romina (in corso di stesura). *La cuestión española en el debate internacional: el arte y la cultura de España en las revistas italianas 1945-1951* [tesi di dottorato]. Relatori: María Dolores Jiménez-Blanco (Universidad Complutense de Madrid) e Massimo Bignardi (Università degli Studi di Siena).



**Edizioni**  
Ca' Foscari

**Storie dell'arte contemporanea 4 | Atlante delle Biennali 1**

ISSN 2704-9973

ISBN [ebook] 978-88-6969-366-3 | ISBN [print] 978-88-6969-367-0

**Open access**

Published 2019-12-18

© 2019 | © Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-366-3/020

319

no spagnolo ai Giardini di Castello rimane chiuso, sebbene per alcuni visitatori della manifestazione internazionale la sua anima resti implicitamente presente nella mostra del malaghegno Pablo Picasso, simbolico esponente di tutti gli esiliati di Spagna, che si tiene nel Padiglione Centrale.<sup>1</sup>

Questo saggio si propone di analizzare le adesioni spagnole alla Biennale di Venezia negli anni dal 1948 al 1956. Rosalía Torrent (1997) chiama quest'arco cronologico *Años de travesía: 1948-1956* proprio perché queste Biennali, durante il franchismo (1938-76), segnano il passaggio, scandito da tante tribolazioni, al commissariato di Luis González Robles che materializza ed esporta un'immagine 'moderna' della Spagna atta a giustificare sul piano politico la tacita accettazione del regime tra le potenze occidentali, in difesa dal 'pericolo rosso' dell'avanzata comunista.

Quel periodo manifesta la debolezza delle speranze liberali e la strumentalizzazione dell'arte da parte della dittatura. Al fine di rivelare il processo da una prospettiva il più possibile obiettiva, oltre ai cataloghi pubblicati per la rassegna di Venezia dal comitato dei Beni Culturali spagnolo, è stato dato rilievo alle informazioni sulle presenze artistiche esposte reperite sulla stampa italiana del tempo. Il confronto tra queste recensioni contribuisce a ricostruire le dinamiche della politica artistica spagnola e la loro ricaduta nella ricezione del nostro Paese.

Il lasso di tempo preso in esame coincide con la nomina a segretario generale di Rodolfo Pallucchini che fin dalla ripresa della rassegna veneziana adotta una visione storicistica dell'arte organizzando, nelle prime cinque Biennali del dopoguerra e con l'impegno dei curatori dei Padiglioni stranieri, retrospettive e personali dei principali rappresentanti delle avanguardie europee, con la finalità di informare, studiare, sistematizzare e riconoscere ufficialmente l'importanza dei movimenti più innovativi degli ultimi cinquant'anni.

Una delle lacune più vistose da colmare era la presenza di Pablo Picasso: come sapeva bene la commissione speciale per le arti figurative, dopo che il suo quadro *La famiglia dei saltimbanchi* fu fatto ritirare dalla Biennale nel 1905, l'artista aveva rifiutato gli inviti successivi. Le trattative non risultavano semplici ma in Italia spirava un vento di speranza e di fiducia ben espresso da un articolo apparso nel gennaio del 1948 sulla rivista *Emporium* che così informa i lettori: «Nelle sezioni straniere sono previste mostre personali di Maillo, Laurens, Braque, Rouault, Moore, Kokoschka e forse Picasso».<sup>2</sup>

Anche il *Bollettino d'Arte* del Ministero della Pubblica Istruzione comunica l'imminente ripresa della Mostra Internazionale d'Arte e

1 Sulla vicenda cf. Rodriguez 1992, 1993; Rodriguez, Richter 1985.

2 U.V., «Venezia», *Emporium*, 637, gennaio 1948, 32.

segnala alcune esposizioni di artisti internazionali enfatizzando la presenza della collezione di Peggy Guggenheim da New York, «forse tra le più importanti al mondo di arte astratta, cubista e surrealista».<sup>3</sup> All'inizio della primavera la stampa italiana pubblica fotografie del maestro spagnolo in compagnia del segretario Rodolfo Pallucchini e del direttore dell'ufficio stampa dell'ente Elio Zorzi e comunica il risultato positivo della negoziazione avvenuta in Costa Azzurra.<sup>4</sup> Anche *Emporium* riporta che:

Invitato dalla Presidenza della Biennale Pablo Picasso ha accettato volentieri di partecipare alla XXIV Biennale, inviando una scelta di dipinti del periodo 1940-1947 e alcune ceramiche da lui eseguite in questi ultimi mesi a Vallauris. Picasso ha promesso anche di recarsi a Venezia durante l'apertura della Biennale. È la prima volta che il celebre pittore spagnolo espone alla mostra veneziana.<sup>5</sup>

L'ottimismo verrà presto ridimensionato perchè arriveranno a Venezia solamente ventidue dipinti per di più prestati da collezionisti privati francesi e svizzeri, ai quali si aggiungeranno le sei opere – tra quelle del periodo cubista e le acqueforti *Sogni e Menzogne di Franco* (1937) – esposte nel Padiglione della Grecia che ospitava la raccolta di Peggy Guggenheim (Biennale 24 1948, 190-1).

La stampa italiana nella maggior parte dei numeri speciali dedicati alla Biennale, forse per ovviare al fatto che l'evento risultasse più ridotto di quanto si fosse sperato, invece di descrivere l'allestimento della piccola ma influente esposizione della sala L nel Padiglione Centrale, puntava sulla attesa partecipazione di Picasso per inquadrare l'artista al fine di suscitare la polemica tra ammiratori e detrattori del suo 'multilinguaggio *versus* camaleontismo', che spesso era una ripercussione della più ampia contrapposizione tra realismo e astrattismo, tra accademici e progressisti o, nel clima iper ideologizzato dell'epoca, un contraccolpo di natura politica (*Picasso 1937-1953* 1998).

A favore del conclamato creatore si era schierato lo studioso Bruno Maier evidenziando come, al di là del virtuosismo e delle trasformazioni stilistiche, le opere dell'andaluso fossero inconfondibili perchè mantenevano un carattere specifico: per lui Picasso è il riflesso del tempo attuale, un «proteo multiforme» dell'arte e il fondamento unitario di

<sup>3</sup> «Manifestazioni artistiche», *Bollettino d'Arte*, sr. 4, 33(1), gennaio-marzo 1948, 93.

<sup>4</sup> *Vernice*, 3(22-3), aprile-maggio 1948, 26.

<sup>5</sup> Attilio Podestà, «Picasso e il Museo Guggenheim alla Biennale», *Emporium*, 640, aprile 1948, 76; il direttore della rivista è tra i pochi critici che nel numero speciale creato per la Biennale gli dedicherà un breve articolo, tra i più obiettivi: Attilio Podestà, «Picasso», *Emporium*, 643-4, luglio-agosto 1948, 35-9.

tutta la sua produzione è la sua personalità.<sup>6</sup> Questa lettura si diffonde e, qualche tempo dopo, su *L'Immagine*, Carlo Levi comprova che

Per quanti sforzi si facciano, Picasso resta ormai una figura simbolica: un simbolo gigantesco che copre con la sua lunga ombra i primi cinquant'anni di questo secolo. E, come tutti i simboli, si può interpretare in mille modi diversi e anche opposti.<sup>7</sup>

Sull'altro versante, tra i più accaniti oppositori dell'arte contemporanea, il settimanale *Il Mondo* di Mario Pannunzio fin dal titolo di Riccardo Bacchelli *Picasso despota e tiranno* chiarisce la sua posizione:<sup>8</sup> le sue creazioni sono il «successo di una moda» e finiscono per «isterilire ed uccidere l'arte» e, come scrive Piero Dorazio, sono tra le colpevoli di quella «frattura che oggi esiste fra pubblico e arte».<sup>9</sup>

Nel clima che vorrebbe essere internazionale ma che spesso si chiude in un contesto provinciale e conservatore, gli attacchi a Picasso scaturiscono da un'accusa indiretta ai cosiddetti 'pittori picassiani' – giovani antifascisti dapprima agglutinati nella rivista milanese *Corrente* e, nel primo dopoguerra, nel raggruppamento del *Fronte Nuovo delle Arti* –, anch'essi esposti alla medesima Biennale del '48, proprio in uno spazio adiacente a quello di Picasso.

Un esempio di questo approccio ostile sono gli articoli di Orio Vergani ne *L'Illustrazione Italiana*, in cui per spronare ad un'arte autocotona indipendente così sottolinea:

Sembra che da una quarantina d'anni a questa parte agli italiani sia difficile essere italiani, e italiani del nostro tempo. Nel primo decennio del secolo scorso si era o spagnoli zuloagheggianti o tedeschi di Monaco, o viennesi alla Klimt.<sup>10</sup>

La visita ai Giardini non lo rassicurerà e nel numero riservato alla Biennale commenta deluso come le nuove generazioni sembrano dei meccanismi «fermi o in ritardo», legati alle rivoluzioni del passato, e non «orologi in anticipo sul pubblico». Nella stessa pubblicazione esplicita la presa di posizione del settimanale o, almeno, il poco interesse al contesto artistico cosmopolita: la sostanziosa recensione è infatti illustrata con molte riproduzioni di opere internazionali – tra cui *Il Gatto* (1939) di Picasso e *La nascita dei desideri liquidi* (1932) di Dalí – ma il testo è riservato alla storia dell'evento e alle parteci-

<sup>6</sup> Bruno Maier, «Appunti sul caso "Picasso"», *Vernice*, 3(22-3), aprile-maggio 1948, 16.

<sup>7</sup> Carlo Levi, «Il divertimento di un eroe», *L'Immagine*, 3(11), gennaio-febbraio 1949, 71.

<sup>8</sup> Riccardo Bacchelli, «Picasso despota e tiranno», *Il Mondo*, 11 giugno 1949.

<sup>9</sup> Piero Dorazio, «Pittori sull'attenti», *Il Mondo*, 5 novembre 1949.

<sup>10</sup> Orio Vergani, «Piano Marshall e Piano Pablo», *L'Illustrazione Italiana*, 14 marzo 1948.

pazioni italiane. Nella conclusione giustifica la sua scelta: approfondire la sessione straniera sarebbe equivalso a «scrivere una specie di sommario di storia dell'arte moderna» e avrebbe avuto un valore meramente informativo e non un giudizio critico.<sup>11</sup>

Un resoconto ufficiale sulla Biennale del '48 viene pubblicato nel *Bollettino d'Arte* dallo storico Giorgio Castelfranco che, se da una parte declama con entusiasmo i risultati conseguiti dalla rassegna che:

ha esposto 3144 opere, delle quali 1698 italiane e 1446 straniere. Gli ingressi sono stati 216.471 in 125 giorni, dal 6 giugno al 10 ottobre, con una media di 1730 visitatori al giorno. Le opere vendute sino al giorno della chiusura erano 344 per l'importo di L. 22.458.000

dall'altra osserva, in parte giustificando la Commissione organizzativa, che i quadri della mostra di Picasso come quelli di Braque (Gran Premio per un pittore straniero) - e a differenza del percorso espositivo su Marc Chagall - non erano stati valorizzati, e questo era accaduto:

soprattutto per Picasso, molto noto, ma, in fondo, poco conosciuto in Italia. Sembra che incertezze sulla sua stessa partecipazione abbian resa un po' limitata la sua mostra; e poi Picasso è quanto mai malagevole a esporsi data la diversità impressionante tra gruppo e gruppo dei suoi dipinti e l'incredibile dispersione delle opere dal *Periode bleu* al *Periode Antique*.<sup>12</sup>

In definitiva la mostra dedicata a Pablo Picasso alla prima Biennale del dopoguerra sarà interessante per una sua prima effettiva partecipazione, ma nessuno gli darà un peso per il suo 'essere spagnolo in esilio' o farà riferimento alla situazione politica iberica. Cesare Brandi ad esempio supera la questione sostenendo che come Giambologna è considerato uno scultore italiano anche Picasso ha ormai acquisito la 'nazionalità artistica' francese.<sup>13</sup> O altri, come Giulio Carlo Argan nella presentazione della Collezione di Peggy Guggenheim, eludono la presa di posizione affermando che:

<sup>11</sup> Orio Vergani, «La XXIV biennale di Venezia», *L'Illustrazione Italiana*, 18-25 luglio 1948.

<sup>12</sup> Giorgio Castelfranco, «La XXIV Biennale Internazionale d'Arte di Venezia», *Bollettino d'Arte*, 3, luglio-settembre 1948, 277-83.

<sup>13</sup> Cesare Brandi, «La pittura contemporanea francese alla biennale», *L'Immagine*, 2(9-10), agosto-dicembre 1948, 607-10.

in artisti perfetti come Picasso o Klee l'astrazione non è più mera ideologia, ma vale in quanto la si raggiunge attraverso un processo interiore, cioè attraverso il superamento graduale e controllato della nozione storica o naturalistica. (Biennale 24 1948, 334-5)

Non si può non notare che in uno dei periodi più ideologizzati dell'occidente, quando in molti propugnavano la 'libertà della cultura per migliorare la società', l'arte sia interpretata indipendentemente dal suo essere nella storia. Anche l'introduzione redatta in catalogo da Renato Guttuso, in qualità di membro della Giuria di accettazione dell'Ente, non contestualizza storicamente l'arte di Picasso. Nel suo «Saluto» ribadisce la necessità morale di una connessione con le opere picassiane perchè rappresentano una «fiducia non astratta, non culturale, ma umana di lotta e di speranza» (Biennale 24 1948, 190) – difendendo così le accuse fatte in realtà al *Fronte Nuovo delle Arti* – ma astraendole ad idea universale. La contraddizione è forse ancora più evidente se si confronta con la politica culturale in atto nel regime franchista: permettere la produzione di creazioni moderne in sintonia con i movimenti europei ma deviarne il significato più profondo, cioè quell'urgenza che nonostante la censura aveva spinto l'arte a rinnovarsi.

Nei primi anni del secondo dopoguerra la dittatura mette in pratica diversi tentativi per servirsi della cultura in generale e dell'arte in particolare come strumenti diplomatici atti a potenziare un'immagine oltre i confini che migliorasse la propria condizione politico-economica durante l'isolamento internazionale. Dapprima questo accorgimento muove il proprio interesse verso i paesi iberoamericani, fomentando la 'politica dell'ispanità' e quindi una propaganda per unire alla Spagna i paesi 'originati dalla sua conquista'. Con l'Argentina di Juan Domingo Perón la Spagna instaura il legame più risolutivo e il suo riflesso è la *Exposición de arte español contemporáneo* a Buenos Aires nel 1947: che risulta la prova del regime per mostrare un'arte moderna all'estero interpretata attraverso la continuità dei caratteri spirituali, culturali e religiosi 'degli spagnoli'. Successivamente, legandosi agli avvenimenti mondiali, l'attenzione è spostata verso l'Europa e l'attualità artistica della Spagna diviene la prova tangibile della supposta 'democrazia organica' del suo governo (Cabañas Bravo 1996, 147).

Il processo di polarizzazione ideologica innescato dalla Guerra Fredda aveva fatto acquistare al territorio spagnolo un gran valore strategico nel sistema di difesa voluto dagli Stati Uniti, per questo motivo verso la fine del decennio diminuisce e infine è revocata la condanna decisa dai membri delle Nazioni Unite nel 1946 (Tusell 1989, 131-9). I governi occidentali antepongono la loro stabilità capitalista ai concetti etici di cui si erano fatti portavoce, tuttavia era necessario convincere l'opinione pubblica: a questo scopo nei program-

mi di politica estera, insieme all'aspetto economico e militare, diventa fondamentale la diplomazia culturale (Gómez-Escalonilla 1992, 2-4).

All'inizio del 1950 il quindicinale romano *Alfabeto di arti scienze e lettere* annuncia per la nuova Biennale la continuazione del lavoro di conoscenza e divulgazione dell'arte d'avanguardia promosso nell'edizione precedente con la pianificazione delle mostre dedicate ai Fauves, ai Futuristi e ai Cubisti.<sup>14</sup> Anche la stampa periodica italiana riprende le interpretazioni di due anni prima, infatti sul mensile diretto da Roberto Longhi, *Paragone*, una breve riflessione dell'allievo Francesco Arcangeli puntualizza rispetto al reportage di Alfredo Mezio, pubblicato su *Il Mondo*, che<sup>15</sup>

i più intensi Boccioni battono Léger cubista e Juan Gris; in quanto a Carrà sapevamo già che i suoi capolavori dell'11 e del '12 avrebbero retto in pieno alla vicinanza di Braque e di Picasso.<sup>16</sup>

Sorvolando sulle polemiche comparative, l'istruttivo articolo di Giorgio Castelfranco annota che, nonostante l'accurata selezione e l'allestimento delle opere, il ritardo delle mostre retrospettive - rispetto al ritmo incalzante con cui si erano originate le avanguardie - le ha sottoposte ad una lettura distorta: spesso i primi movimenti del '900 sono descritti come delle scelte prefissate per giungere all'arte astratta. Questa evoluzione non riflette le posizioni originarie, anti-tetiche e vitali dell'inizio del secolo, verificabili nel Picasso esposto alla Sala V del Padiglione Centrale.

Per chiarire il suo discorso l'autore traccia le differenze tra i quadri picassiani - la progressione tra quelli vicini a Cézanne e e quelli ispirati all'arte africana, i postcubisti e le ultime pitture dove la figurazione va scomparendo - fornendo al lettore del *Bollettino d'Arte* la fotografia della parete con sette delle tredici pitture presenti in *Quattro Maestri del Cubismo*.<sup>17</sup>

L'informata rassegna mensile *Spazio* diretta dall'architetto Luigi Moretti pubblica una nota comunicando che nell'appena inaugurato Padiglione del Libro, costruito su disegno di Carlo Scarpa nei Giardini della Biennale, il gallerista Carlo Cardazzo ha organizzato per quell'agosto una mostra dedicata all'editoria spagnola.<sup>18</sup> Il breve messaggio attesta una delle prime attività della diplomazia bila-

<sup>14</sup> «Tre mostre alla Biennale», *Alfabeto quindicinale di arti scienze e lettere*, 15-31 gennaio 1950.

<sup>15</sup> Alfredo Mezio, «Posta di Venezia», *Il Mondo*, 1 luglio 1950.

<sup>16</sup> Francesco Arcangeli, «Appunti», *Paragone*, 1(7), luglio 1950, 62.

<sup>17</sup> Giorgio Castelfranco, «La XXV Biennale di Venezia», *Bollettino d'Arte*, sr. 4, 35(3), luglio-settembre 1950, 279-80.

<sup>18</sup> «Edizioni. Il libro d'arte a Venezia», *Spazio*, 1(2), agosto 1950, 73.

terale, messa in atto anche in campo artistico e ufficialmente riattivata in Europa, tra la metà del 1949 e la fine dell'anno successivo, con l'ammissione dei rappresentanti spagnoli negli organismi internazionali e il ritorno degli ambasciatori a Madrid. I legami tra Spagna e Italia comunque si erano intensificati già dal 1947, quando riprende l'attività l'Accademia Spagnola di Belle Arti a Roma proprio con una mostra libraria.<sup>19</sup> Un'altra prova è il gran numero di «Pubblicazioni entrate in Biblioteca» nell'Archivio dell'istituzione veneziana, soprattutto cataloghi di mostre tenute negli anni immediatamente precedenti nelle gallerie di Barcellona e Madrid ma anche di riviste come *Archivo Español de Arte* o *Indice*.<sup>20</sup>

In occasione della XXV Edizione della Biennale Internazionale d'Arte, l'*Illustrazione italiana* registra l'adesione di nuovi Paesi o il loro ritorno:

Alcune nazioni partecipano per la prima volta: il Messico, il Brasile, l'Irlanda, la Columbia. La Spagna, la Jugoslavia, la Svezia, l'Egitto, sono tornate solo ora, dopo l'intervallo della guerra.<sup>21</sup>

Negli anni d'intesa col fascismo, il falangismo iberico non si era interessato particolarmente alla promozione culturale, accontentandosi di sbandierare alle manifestazioni straniere artisti compromessi, illustratori della causa nazionalista. Nel 1950, alla riapertura del Padiglione spagnolo, l'apparato critico-artistico perfettamente controllato dallo Stato predispone una mostra in sintonia con gli interventi anteriori, proponendo un'arte accademica, o comunque rigorosamente figurativa, che si distingue per i suoi valori di fedeltà alla tradizione e al cattolicesimo.

L'organizzazione fu affidata allo scultore Enrique Pérez Comendador, un habitué dell'evento vicino ai curatori dei precedenti allestimenti, interessato a presentare opere stilisticamente affini alle proprie o portavoci dei valori plastici del secolo XIX. A lui si affiancò una Commissione governativa con a capo il direttore delle Relazioni Culturali Carlos Cañal che seppe differenziare il progetto senza renderlo troppo dispendioso per le, ancora provate, finanze nazionali durante l'autarchia. All'eclettica mostra, risultante da questa combinazione, saranno esposti tra gli altri i pittori Mariano Fortuny y Marsal e Mariano Fortuny y Madrazo, la personale del 'tenebrista' José Gutiérrez Solana e un seguito di numerosi artisti con poche opere che spaziavano dal conservatorismo alla prima avanguardia, tra i quali lo scultore Pablo Gargallo e i paesaggisti della Scuola di Madrid.

<sup>19</sup> «Notiziario», *La Fiera Letteraria*, 3(22), 29 maggio 1947.

<sup>20</sup> «Bollettino dell'ASAC», *La Biennale di Venezia*, 2(4), aprile 1951, 60-3.

<sup>21</sup> Irene Brin, «Il paradiso della Biennale», *L'Illustrazione italiana*, 11 giugno 1950.

Il tentativo non riuscì a nascondere il ritardo della proposta rispetto al contesto plasmato dagli aggiornamenti di Pallucchini, e per questo è ripetutamente stroncato dai giornalisti italiani. In un minuzioso articolo dedicato alla Biennale Attilio Podestà commenta brevemente che «nel Padiglione spagnolo l'interesse è ancora accentrato su Solana»<sup>22</sup> mentre Mario Balocco sulla rivista *AZ, Arte Oggi* afferma che, escluso Gutierrez Solana, il padiglione «avrebbe figurato molto meglio in un'esposizione di cinquant'anni fa»<sup>23</sup> anche Orio Vergani - sempre con un fondo polemico - concede il primato all'artista definendolo il

più potente della pittura spagnola contemporanea dopo Picasso e Salvador Dalí che ormai è difficile considerare ancora pittori iberici.<sup>24</sup>

I dipinti di José Guitérrez Solana - macabri, barocchi e di «amara ironia» - sono dunque avallati come «gli unici di valore» per il *Nuovo Caffè*. La *Rassegna di libera polemica artistico-letteraria* è tra i pochi ad offrire un discorso approfondito sulla mostra decisa dalla Spagna e ne evidenzia la dissonanza temporale: «Gli amanti dell'Ottocento troveranno nella retrospettiva dei Madrazo e dei Fortuny largo campo per il loro entusiasmo».<sup>25</sup>

Nelly Inghilleri, ugualmente, critica tutte le 'inconfondibili personalità' dell'arte iberica (Cañal 1950, 5-6) con delle rigorose sentenze: nella ritrattistica di Federico e Raimondo de Madrazo «l'eleganza decorativa spesso si sostituisce alla profondità», in Mariano Fortuny «la passiva imitazione» goyesca è troppo evidente e, addirittura, suo figlio «non portò nessun contributo d'originalità in una pittura per se stessa "di scuola"». *Diorama* cita inoltre la presenza, all'interno del Padiglione, del quadro di Salvador Dalí *Donna alla finestra* (1925) e, nella sala dei cubisti, degli «spagnoli d'origine e francesi d'elezione» Gris e Picasso.<sup>26</sup>

Irene Brin, in quegli anni anche redattrice di articoli sulla vita mondana italiana, ribadisce la rilevanza di Dalí come artista sperimentatore, protetto della sua galleria e inoltre tra gli ospiti di riguardo «che si aspettano, o che già si incontrano in istrada». Diver-

<sup>22</sup> Attilio Podestà, «La partecipazione straniera», *Emporium*, 670, ottobre 1950, 161.

<sup>23</sup> Mario Balocco, «Padiglioni stranieri», *AZ, Arte Oggi*, 2(8), giugno-luglio 1950, 3.

<sup>24</sup> Orio Vergani, «Panorama della XXV Biennale di Venezia», *L'illustrazione Italiana*, 9 luglio 1950.

<sup>25</sup> Nelly Inghilleri, «Diorama della XXV Biennale», *Il Nuovo Caffè. La Rassegna di libera polemica artistico-letteraria*, 2(4), luglio-agosto 1950, 14-21.

<sup>26</sup> Nelly Inghilleri, «Diorama della XXV Biennale», *Il Nuovo Caffè*, 2(5), settembre-ottobre 1950, 7-13.

samente dalla Inghillery, che scrive per *Nuovo Caffè*, secondo la quale quell'unico dipinto presente alla Biennale del '50 era un «documento per la storia dell'attività dell'artista, considerato il gran maestro del surrealismo», la gallerista ritiene che quella pittura:

fa dubitare del suo istinto, se non della sua fortuna [infatti] la scialba ragazza turchinaccia poteva precedere una serie infinita di smorte fruttiere<sup>27</sup>

Di tutt'altro pensiero è Arturo Lancellotti, forse il solo ad esprimere un'opinione esaltante del Padiglione spagnolo:

Certamente uno dei più belli, per noi che, pur non essendo chiusi alle nuove tendenze quando sono appena accettabili, amiamo la grande arte del passato<sup>28</sup>

Il critico della rivista *Brutium* si riallaccia alle parole del direttore artistico Cañal e ne sostiene le scelte. Nella sua opinione, data la promiscuità dei modelli dell'arte spagnola,

è naturale che anche oggi essa non può completamente staccarsi dalla sua tradizione, così ha fatto benissimo a darci, innanzi tutto, una retrospettiva di Fortuny padre e figlio e di Solana.

Nelle due fitte colonne della *Rassegna artistica calabrese*, come in un testo alla Diderot, si articolano le descrizioni di quasi tutte le opere mostrate nel Padiglione della Spagna, delle quali il cronista apprezza le qualità o l'«onestà», a volte a dispetto del valore pittorico (4-5).

Da questa breve panoramica emerge che gli italiani non seppero evidenziare sulla loro stampa - cosa evidente invece dalla prospettiva storica attuale - l'inizio del processo di dissimulazione e l'utilizzo dell'arte spagnola da parte del Governo. Nel 1950 diversi piccoli accorgimenti stabiliscono le fondamenta dell'appropriazione degli artisti d'avanguardia. Il più evidente riguarda Juan Gris, esposto nella retrospettiva del cubismo coordinata dalla direzione veneziana, però «obbligatoriamente» presente nella collettiva spagnola attraverso un ritratto eseguito nel periodo parigino (1907) da Daniel Vázquez Díaz e ricordato nel catalogo come «spagnolo», precisando che il suo «vero cognome era González». Ma il debole tentativo di avvicinamento si intuisce anche nei titoli di altre opere: il *Ritratto di Miguel de Unamuno seduto nel suo studio* e il *Cenacolo del Pombo* di Guitierrez Solana; due opere dello scultore avan-

<sup>27</sup> Irene Brin, «Il paradiso della Biennale», *L'Illustrazione Italiana*, 11 giugno 1950.

<sup>28</sup> Arturo Lancellotti, «La XXV Biennale», *Brutium*, 29(9-10), settembre-ottobre 1950, 4.

guardista Pablo Gargallo tra cui un *Ritratto di Picasso* in pietra (1913). In questo modo personaggi scomodi al regime - soprattutto di quella che viene chiamata Generazione del '98 - venivano indirettamente 'riabilitati'.

Un'altra strategia del franchismo era utilizzare i preconcetti internazionali, e italiani in particolare, sulla nozione di 'spagnolo' e su ciò che si conosceva della Spagna per farsi accettare, trasformando la cultura in ponte tra le culture, con un dispositivo diplomatico.

Nel periodo tra la XXV e la XXVI Biennale d'Arte di Venezia il contesto spagnolo è marcato da cambiamenti fondamentali per il riconoscimento dell'arte astratta da parte dello Stato. Nel 1951 tra i ministri più influenti della sesta amministrazione del generale Franco occupa un posto d'onore Joaquín Ruiz-Giménez, un uomo cattolico di prestigio internazionale - che era stato ambasciatore nella Santa Sede - e direttore dell'*Instituto de Cultura Hispánica*. L'ente responsabile della valorizzazione dei valori culturali ispanici in ottobre inaugura a Madrid la I Biennale d'Arte Ispanoamericana: l'iniziativa è la prima divulgazione massiva delle esperienze d'avanguardia nello stesso territorio spagnolo. *La Fiera Letteraria* pubblica la traduzione di un saggio di Eugenio D'Ors sulla manifestazione:

Quello che importa al nostro tema è stabilire che anche in Spagna l'attuarsi pubblico degli interessi dell'arte è giunto al suo colmo. L'atmosfera che circonda la benvenuta Biennale ispanica lo dimostra. Un decennio ha preparato questa fioritura sociale<sup>29</sup>

L'evento segna il vertice di un processo progettato per la costruzione del racconto di «una Spagna libera, aperta alla modernità e di una cultura depoliticizzata» (Cabañas Bravo 1995, 13-19): la celebrazione di una propria grande rassegna d'arte contemporanea era un ennesimo artificio per realizzare l'apertura internazionale a livello politico, e il carattere artistico era una facciata.

La simulazione funzionava a svantaggio della genuinità dei movimenti di rinnovamento artistico nati durante l'autarchia, come dimostra il 'trasferimento' a Madrid degli incontri annuali della *Escuela de Altamira*. Le riunioni che dal 1948 convocano intellettuali e artisti nazionali ed internazionali nella città cantabrica, con la *III Settimana*, sono così ufficializzate. Tra i promotori c'era anche lo storico dell'arte Enrique Lafuente Ferrari, incaricato nel 1952 di pianificare la selezione da presentare alla manifestazione lagunare.

Il *Bollettino dell'Archivio Storico di Venezia* nel comunicato stampa informa sull'adesione di Svizzera, Polonia e Spagna; a proposito di

<sup>29</sup> Eugenio d'Ors (trad. Francesco Tentori), «La Biennale Iberoamericana», *La Fiera Letteraria*, 20 luglio 1952.

quest'ultima, si annota con fiducia che il commissario sarà Enrique Lafuente Ferrari e che «tra i primi contatti sembra che [questo Padiglione] sarà tra i più importanti». <sup>30</sup> Gli italiani del settore conoscevano il critico perchè, seguendo le orme del filosofo Eugenio D'Ors, aveva presentato delle conferenze anche nel nostro Paese. <sup>31</sup>

Nel 1952 la Biennale aveva incentivato e coordinato insieme al governo spagnolo una retrospettiva delle opere di Francisco Goya: una personale che come quella di Picasso si aspettava da tempo, giacchè nel 1946 era caduta la ricorrenza dei duecento anni dalla nascita dell'artista e la stampa italiana vi aveva dedicato vari approfondimenti. Le cronache artistiche quindi, trattando del Padiglione spagnolo, si concentrano soprattutto sulla mostra del saragozziano sottolineando che, nonostante i pochi quadri - sette arrivati dal territorio iberico - «è pur sempre una mostra di dipinti di Goya e sconosciuti in Italia». <sup>32</sup> L'artista è identificato come uno dei maestri antesignani delle 'rivoluzioni' dell'arte moderna e dimostra la continuità del discorso curatoriale del segretario generale Pallucchini oltre che il legame con le precedenti retrospettive degli inglesi Turner e Constable (e poi del francese Courbet). Giorgio Castelfranco nel suo consueto resoconto sulla Biennale ricorda come

il grande pittore spagnolo [...] abbia sentito già all'età dei primi capelli grigi tutto il travaglio politico del secolo come una immensa folle tragedia <sup>33</sup>

Il testo ricalca il modello della storiografia ufficiale e riassume le nozioni diffuse sul pittore:

complesso di pateticità ed impulsività illogica sulla base di una composità naturalistica intuitiva ed inabolibile, è peculiariamente romantica, è il grande contributo della Spagna al Romanticismo nascente.

Il 'ritratto romanzato' che ne risulta dimostra le idee precostituite esistenti in Italia su Goya e sulla cultura spagnola, infatti lo storico dell'arte sottolinea:

la grande forza di Goya precorritore stilistico consistette propriamente nell'aver fatto dell'abbreviatura, che era nei suoi contempo-

**30** «Bollettino dell'ASAC», *La Biennale di Venezia*, 3(8), aprile 1952, 51.

**31** «L'arte a Roma», *La Fiera Letteraria*, 29 maggio 1947.

**32** Benjamin Storey, «Goya», *Emporium*, 691-2, luglio-agosto 1952, 3.

**33** Giorgio Castelfranco, «La XXVI Biennale di Venezia», *Bollettino d'Arte*, sr. 4, 37(3), luglio-settembre 1952, 279.

ranei gioiosa, rapidità di resa di un contenuto edonistico, un mezzo di resa realistico-patetica, linea d'urto, quasi direi, tra lui e il dramma che gli appare improvviso (280).

La pittura di Goya trasforma il modello della colorata e pagana festa andalusa nel paradigma dello spagnolo austero, composto da elementi drammatici e della tradizione religiosa.

Nel Padiglione era comunque presente, per la prima volta, un'analogia di pittura e scultura attuali. La presentazione bilingue di Lafuente Ferrari notifica con dedizione qual era il desiderio della Commissione:

ha voluto, dentro i limiti possibili, presentare un complesso scelto con un criterio *ampio e liberale*, il solo che possa riflettere con alcuna esattezza la complessità dell'arte spagnola e la varietà delle sue tendenze. Nessuna di essa è stata esclusa a priori dal Comitato, il quale ha creduto di servire in questo modo, senza divieti nè passioni, la vitalità artistica di un paese che può aggiungere ogni giorno alla sua grande tradizione certe apportazioni e varianti che, in definitiva verranno giudicate dalla storia come tanti altri arricchimenti. (Lafuente Ferrari 1952, 22)

L'arte contemporanea è riscattata attraverso il suo legame con la tradizione; nonostante tutto era evidente un aggiornamento rispetto alle precedenti edizioni: erano presenti meno artisti e rappresentati da più opere, a nomi conosciuti si aggiungevano creatori innovativi della nuova generazione come José Caballero, Manuel Capdevilla, José Guinovart, Ramon Roggen e Antoni Tàpies. Attilio Podestà delineando «Le sezioni straniere» della Spagna ricorda:

un gruppo di artisti che sono stati posti in primo piano all'esposizione dell'arte ispano-americana celebrata a Madrid nei mesi dell'autunno e dell'inverno scorsi: una trentina di artisti, fra cui Beniamino Palencia e Daniele Vasquez Diaz, vincitori dei grandi premi per la pittura, e Giovanni Rebull, vincitore del gran premio per la scultura<sup>34</sup>

La stampa italiana non si sofferma sui giovani artisti spagnoli. La selezione di Lafuente Ferrari rappresenta un assaggio di quelli che saranno i 'vincitori' della Biennale '58 ma non riesce a depurare il Padiglione dall'eclettismo e favorisce la completa legittimazione del regime franchista tra le potenze mondiali. Gli esiti dell'arte spagnola sono infatti paralleli ai 'successi' del suo governo; all'ufficiale ritorno dei diplomatici seguiranno: da una parte la firma del Concordato

<sup>34</sup> Attilio Podestà, «Le sezioni straniere», *Emporium*, 691-2, luglio-agosto 1952, 87.

con il Vaticano che lo riabilita sul piano religioso (1951) e, dall'altra, la firma degli accordi di cooperazione economica e militare tra i generali Francisco Franco e Dwight Eisenhower - poco dopo suggellati dalla visita del presidente statunitense in territorio spagnolo - che riconoscono la 'democrazia organica' sul piano politico (1953).

Nelle edizioni XXVII e XXVIII della Biennale, l'incarico di mostrare l'arte della Spagna contemporanea è affidato al direttore dell'Accademia Spagnola di Belle Arti di Roma Juan de Contreras y López de Ayala, più conosciuto come il Marchese di Lozoya. A lui si affiancheranno storici dell'arte fautori dei discorsi critici di premessa nei cataloghi e quindi influenti per la costruzione di una ideologia della 'modernità spagnola', che rivalutava la cultura prima scomoda al regime, fino a reinterpretare le opere di Pablo Picasso (de la Nuez 2014, 189-212).

Seguendo la tendenza delle Biennali precedenti, la manifestazione del 1954 portava all'attenzione l'arte surrealista: nel Padiglione centrale, insieme alle mostre individuali di Max Ernst e Jean Arp, una sala era riservata a Joan Miró. La mostra presentava una trentina di quadri che ripercorrevano la sua carriera artistica dal 1918 al 1953. Il governo spagnolo (con intermediario il gallerista parigino Aimé Maeght) aveva convinto Miró a esporre una ventina di litografie e acqueforti nel Padiglione spagnolo, grazie alle quali si era aggiudicato il Gran Premio per la Grafica.

L'artista catalano attira l'attenzione di molte riviste. Garibaldo Marussi gli riconosce che

ha saputo fondere il capriccio spagnolesco al dettato automatico, dentro ad un fastoso e rutilante giuoco di immagini: caleidoscopio per adulti, sollievo e giuoco nello stesso tempo. Davvero, quella di Miró è una delle sale fra quelle dei cosiddetti pittori fantastici che più delle altre si salva e che dimostra quanto molta pittura recente debba a questo prestigiatore insuperabile<sup>35</sup>

Di questo 'astrattismo fantastico' Gillo Dorfles esalterà la «grafia» e il «ritmo» di Miró, indicando però la sua distanza dal surrealismo:

C'è una vigile ricerca del risultato artistico, dell'attualità del mezzo espressivo impiegato. Non c'è quadro, litografia, scarabocchio di Miró che non sia equilibrato, intonato, ritmizzato, cromatizzato, sapientemente, con eleganza e finezza suprema.<sup>36</sup>

**35** Garibaldo Marussi, «La XXVII Biennale veneziana», *La Fiera Letteraria*, 27 giugno 1954.

**36** Gillo Dorfles, «Grafia e ritmo di Miró, dolcezza e veemenza di Arp: profilo di due maestri dell'astrattismo fantastico», *La Fiera Letteraria*, 18 luglio 1954.

Il prestigio gli è conferito dalla rivista *La Biennale di Venezia* che gli destina la copertina del numero dedicato alla rassegna; all'interno una recente litografia è corollario di un articolo di Raymond Queneau. Lo scrittore esalta la dignità di Miró, che «non vuole essere mescolato» con gli altri, e la sua vicinanza alla poesia. Lo distacca dall'interpretazione dell'infantilismo diffusa da Breton o dal grafismo suggerito da Michel Leiris, sostenendo che

come ogni pittura di valore, essa vuol rappresentare (e non ridurre) su una superficie piana un mondo a cinque dimensioni: le quattro dimensioni dello spazio-tempo e una quinta (o la prima) che è la dimensione particolare ad ogni pittore.<sup>37</sup>

A conferma della stima riposta nell'artista catalano lo Stato italiano acquista *Il compianto degli amanti* (olio su tela, cm 47 × 39, 1953), il primo dipinto di Miró ad entrare nella sue collezioni. La direttrice della Galleria Nazionale di Roma, Palma Bucarelli, riprende le parole del critico Charles Estienne in catalogo e commenta:

Era la sola opera in vendita della bella sala con cui la Biennale ha celebrato quest'anno il famoso pittore, ma non la meno interessante, anzi una delle più fini e poetiche creazioni dell'artista [...] che si annovera tra le più nuove e alte espressioni dell'arte moderna, in assoluta libertà creatrice, per il bisogno di esprimere un mondo fantastico di forme e colori, di apparenza quasi fanciullesca, fiabesca e gioiosa.<sup>38</sup>

Quasi da contrappeso a Miró nel Padiglione spagnolo erano esposti una ventina di acquerelli di Salvador Dalí. Negli anni Cinquanta l'eccentrico artista e la sua nuova pittura mistico-nucleare sono spesso protagonisti dei rotocalchi, e le recenti tavole per illustrare la *Divina Commedia* avevano già turbato il pubblico nella mostra personale della capitale.<sup>39</sup>

Oltre ai due, la commissione spagnola mantiene la consuetudine di presentare una retrospettiva, questa volta dedicata al barcellonese Isidro Nonell. L'importanza del pittore modernista si riflette nel catalogo in cui le riproduzioni delle opere a pagina intera accompagnano il lungo testo scritto dal critico José Camon Aznar. La sua pittura postimpressionista non passa inosservata alla stampa italiana,

<sup>37</sup> Raymond Queneau, «Joan Miró», *La Biennale di Venezia*, 19-20, aprile-giugno 1954, 39-41.

<sup>38</sup> Palma Bucarelli, «Acquisti alla XXVII Biennale veneziana», *Il Bollettino d'Arte*, sr. 4, 39, dicembre 1954, 379-80.

<sup>39</sup> «Una grande inchiesta: Che ne pensate di Salvador Dalí», *La Fiera Letteraria*, 30 maggio 1954.

Giorgio Castelfranco commenta il «graditissimo incontro con Isidoro Nonell» e la piacevole scoperta dei suoi quadri.<sup>40</sup>

L'«ampia rassegna dei più caratteristici pittori delle nuove tendenze dell'arte spagnola» (Marchese di Lozoya, 1954, 378) comprendeva una trentina di artisti viventi. Tra i vari nomi ricordiamo il neocubista Daniel Vazquez Diaz, il paesaggista della *Escuela de Madrid* Ortega Muñoz - quell'anno premiato alla II Biennale Ispanoamericana tenutasi all'Avana - e Antoni Tàpies con opere del periodo «magicista» (Camón Aznar 1954, 17).

La recensione più ottimista su questo Padiglione è quella di Mario Portalupi su *La Fiera Letteraria*, che giudica la mostra una «interessante documentazione su una civiltà pittorica poco conosciuta» e sostiene che le centosessanta opere esposte

non bastano davvero a illuminarci sulla esatta essenza e consistenza del mondo artistico della Spagna d'oggi. Semmai, quel diorama commentando, riassumendone aspetti e limiti, tendenze e invocazioni, facilita al visitatore accorto il giudizio, e col giudizio il formarsi d'uno schermo mentale entro cui approssimativamente vedere come e a che punto stiano laggiù, oggi, le cose dell'arte.<sup>41</sup>

In questo articolo l'autore è tra i primi a sostenere l'annessione dell'arte spagnola ai traguardi dell'arte contemporanea «è in ogni parte del globo». L'idea è chiarificata dal sottotitolo «Realismo nel Padiglione spagnolo. Accanto agli artisti di chiare tendenze "sociali" non mancano naturalmente gli astrattisti», e scrive:

ai lati un *realismo* spesso popolare e *sociale* al quale fa riscontro un *astrattismo* "immaginoso" e funambolesco; al centro, diciamo, un generico lirismo che solo in certi e infrequenti casi si alimenta, ma svogliato, alle non più turgide mammelle della tradizione.<sup>42</sup>

Il concetto ricorda le diatribe italiane degli ultimi tempi e, in realtà, si dissocia dalla presentazione ufficiale, nella quale si cercava di dare valore al carattere realista degli artisti spagnoli: «l'attecchimento alla realtà più elementare della terra o degli uomini gli impediscono di lasciarsi andare alle astrazioni di tipo mentale che sono l'indice di modernità di altre scuole» (Camón Aznar 1954, 11).

<sup>40</sup> Giorgio Castelfranco, «La XXVII Biennale», *Bolletino d'Arte*, sr. 4, 39(4), ottobre-dicembre 1954, 352.

<sup>41</sup> Mario Portalupi, «Realismo nel Padiglione spagnolo», *La Fiera Letteraria*, 9(29), 18 luglio 1954, 6.

<sup>42</sup> Mario Portalupi, «Realismo nel Padiglione spagnolo», *La Fiera Letteraria*, 9(29), 18 luglio 1954, 6.

Il *Bollettino d'Arte* infatti osserva che questo Padiglione si trova «fuori dalla zona di combattimento» della Biennale di quell'anno «segnata dalle tre direttrici neo-realismo, astrattismo, surrealismo». <sup>43</sup> Riprendendo l'idea di Camón Aznar, l'unità della selezione da lui presentata si riscontra: «non nell'impostazione né nelle soluzioni estetiche, ma sì nel clima di modernità che la avvolge» (Camón Aznar 1954, 11)

In definitiva, nella panoramica internazionale della Biennale, la Spagna propone una mostra molto diversificata con la predisposizione per i soggetti figurativi. La diplomazia culturale del franchismo si è appropriata completamente dell'arte d'avanguardia seppur mantenendo il 'realismo' della tradizione, in questo momento caratteristica essenziale per definire la 'sua modernità'. In Spagna però, come abbiamo notato, dal 1951 gli artisti astratti non erano più censurati e anzi venivano incoraggiati, con l'appoggio del Congresso Internazionale a Santander e del progetto di un museo dedicato all'arte contemporanea alle Canarie.

Nell'anno di pausa della Biennale in Spagna si verificano altri episodi di vivacità culturale segnalati dal successo della terza e ultima Biennale Ispanoamericana di Arte a Barcellona. La versatilità di stili è mantenuta ma il gran numero di premi, artisti e opere di qualità sottolineano l'integrazione delle proposte iberiche con la modernità artistica europea e il consolidamento del riconoscimento degli artisti nazionali nel sistema mondiale. La rispettabilità dell'evento barcellonese è aumentato dalla mostra *El arte moderno en los Estados Unidos. Selección de las colecciones del Museum of Modern Art*, prima presentazione ufficiale dell'arte nordamericana in territorio spagnolo, segno della vicinanza a questo circuito che coincide, sempre nel 1955, con l'ammissione della Spagna a membro dell'ONU.

La Biennale di Venezia del 1956 ospita un numero eccezionale di esposizioni e di artisti - il mercante Daniel-Henry Kahnweiler presenta la grande retrospettiva di Juan Gris -<sup>44</sup> con la partecipazione di trentaquattro nazioni, tra le quali la Russia, paese assente dalla rassegna da ventotto anni.<sup>45</sup> L'arte realista sovietica è al centro del mirino, espressione della società e del comunismo, che viene intesa come incompatibile con quella americana, espressione dell'individuo e del capitalismo ma anche segno di innovazione e di libertà.

La proposta spagnola risulta ancora poliedrica e ambigua: sono allestite le personali del pittore ottocentesco Juan de Echevarría e delle sperimentazioni metalliche dello scultore Pablo Gargallo accompagnate da una rassegna di artisti contemporanei. Assieme a quadri figurativi per la prima volta il Padiglione mostra delle opere astratte,

<sup>43</sup> Giorgio Castelfranco, «La XXVII Biennale», *Bollettino d'Arte*, sr. 4, 39(4), ottobre-dicembre 1954, 352.

<sup>44</sup> «Cronache: Venezia», *Emporium*, 734, febbraio 1956, 76.

<sup>45</sup> «Cronache: Venezia», *Emporium*, 736, aprile 1956, 175.

confermando la conformità alle scelte dell'arte contemporanea internazionale. Nella presentazione però è mantenuto il modello degli anni anteriori e l'arte contemporanea è giustificata dalla sua tradizione. Il Marchese di Lozoya, nuovamente commissario, insiste sull'assenza di scuole e sulla presenza nel tempo di una successione di creatori isolati ma accomunati dal «carattere collettivo» dello «spagnolo»:

La Spagna è l'antitesi dell'Accademia ed è l'unico paese che seppe interrompere la tirannia neoclassica della fine del settecento con l'apparizione inattesa di Goya. *L'anarchia iberica* provoca la reazione di ogni artista di fronte all'ambiente. (Biennale 28 1956, 470-1)

Gli artisti *a-formali* - Tàpies ma anche José Tharrats, Antonio Saura, Rafael Canogar, Manuel Millares, Luis Feito, Manuel Mampaso Bueno, Enrique Planasdurá e Ángel Ferran in scultura - approdano a Venezia presentati da Luis Felipe Vivanco, un intellettuale vicino alle avanguardie, prima e dopo la guerra civile, che in catalogo ripercorre le esperienze artistiche spagnole degli ultimi anni evidenziando il rinnovamento dell'arte religiosa e le mostre promosse dall'*Academia Breve de Crítica de Arte* di Eugenio D'Ors o dalle Biennali Ispanoamericane. Vivanco reputa la 'nuova arte' uno stile spirituale in cui l'artista segue la sua «necessità interiore», come i suoi antenati quando disegnarono i bisonti nella caverna di Altamira. L'interpretazione consente di giustificare il tradizionale realismo della pittura spagnola anche nelle composizioni non figurative. L'architetto chiarisce che, con questo concetto:

non si allude a nessuna realtà naturale ma a tutta l'operazione formale dell'immaginazione. L'immaginazione risolve le forme che l'intelligenza non può risolvere. Quanta più forza d'immaginazione ha il pittore, più reale come creatura dell'arte avrà la sua opera. (*Artistas españoles en la 28. Bienal* 1956, 24-5)

L'impronta «spagnola» parte dalla preistoria e giunge all'informale, passando per le opere di El Greco, Velázquez, Zurbarán, Goya unendo Palencia, Zabaleta, Solana e infine includendo quelle di Picasso e Miró. La struttura a catena della cultura nazionale annulla la dimensione storica ed esistenziale originaria, neutralizzando la carica politica e ideologica di un'arte spesso nata in contrapposizione al regime.

La stampa italiana documenta le esperienze informali spagnole e spesso pubblica i 'muri' di Antoni Tàpies che, durante la permanenza a Parigi, era stato inserito tra i materici europei promossi dalla geografia dell'*Art Autre* di Michel Tapié.<sup>46</sup> *Dipinto* (1955) è riprodotto tra le foto

<sup>46</sup> Enrico Crispolti sottolinea l'importanza del critico francese: «I primi tentativi di ampia e comprensiva recensione, non soltanto europea, datano al '51 con la mostra or-

con le sculture di Gargallo nel numero speciale de *La Biennale di Venezia* («Le Nazioni») <sup>47</sup> e in *Arti Visive*, Marco Balzarro lo descrive come:

Il muro che avanza. Ma il grande segno, il cerchio ovale e la croce non liberano dallo sgomento. Così le firme dei gitani sugli in-tonaci abbandonati non comunicano che il sonno ipnotico del muro. La materia affaticata respinge la traccia umana in un grigiore che pare l'estremo, spettrale calco del naturalismo. <sup>48</sup>

Su *Aut Aut* la composizione del rappresentante della Spagna è accompagnata dalle opere informali di Fritz Winter per la Germania e di Marc Mendelson per il Belgio, alludendo a quella «normalizzazione» dell'arte descritta da Gillo Dorfles che nel biennio successivo toccherà il suo apice con la progettazione del nuovo segretario Gian Alberto dell'Acqua. <sup>49</sup>

A Venezia, nel 1958, la corrente dell'informale è molto presente, come una tendenza sovranazionale: se una chiave di lettura la voleva indicare come tipica dei Paesi in cui vigeva la libertà di espressione, come gli Stati Uniti, in realtà era evidente che la nuova pittura si era diffusa anche in nazioni in cui non vi era un governo democratico come in Jugoslavia e in Spagna. L'ordinato discorso curatoriale di Luis González Robles ottiene inoltre il premio per il migliore Padiglione.

Il percorso tracciato attorno alle prime Biennali dopo l'interruzione della Seconda guerra mondiale ha illustrato il destreggiarsi del franchismo per uscire dall'isolamento che era stato imposto al Paese dal 1946. L'esportazione di una cultura che intende mostrare modelli moderni e la ripresa di stereotipi esistenti nel contesto internazionale gradualmente migliorano la ricezione dell'arte spagnola sulla stampa italiana. Il prestigio che guadagna col tempo mitiga l'allontanamento, relegando in secondo piano la vera realtà del Paese, approvando implicitamente il processo di apertura della politica del regime.

Nel giro di un decennio dunque il sistema dell'arte spagnolo si è depurato dagli elementi fascisti concentrandosi su quelli religiosi e tradizionali (1950); si è collocato in Europa tramite la sua «spagnolizzazione» che gli dona una percezione più affabile (1952); ha subito una assimilazione attraverso un discorso teorico-retorico che coniu-

---

gazzata da Michel Tapié a Parigi *Véhemences Confrontées*, e nel '52 con il volumetto *Un art autre [...]*, per tutti gli anni Cinquanta organizzerà esposizioni collettive: in Spagna la mostra *Otro Arte* alla Galleria Gaspar (1957) è anticipata dalla pubblicazione del suo saggio «Esthétique en devenir», nell'ultimo numero della rivista di Barcellona *Dau al Set* (9[54], dicembre 1956). Per un approfondimento cf. Crispolti 1970, 12.

<sup>47</sup> *La Biennale di Venezia*, 28-9, giugno-settembre 1956, 55.

<sup>48</sup> Marco Balzarro, «Pittori», *Arti Visive*, sr. 2, 5(5), 1956, 22.

<sup>49</sup> Gillo Dorfles, «La macchia e il gesto alla XXIX Biennale», *Aut Aut*, 17 settembre 1958, 284-9.

ga l'arte moderna con la propria tradizione e spiritualità, che sono dei valori franchisti (1954). Parte di questo processo è anche l'accettazione dell'astrattismo, che viene giustificata e diventa intermedia per la promozione all'estero di un'aspetto moderno (1954) che culmina con l'assunzione dell'Informale ad arte ufficiale (1956-58).

La produzione artistica esposta alla Biennale di Venezia è dunque coinvolta in un discorso ideologico che mostra di assecondare la libertà artistica degli artisti affinché la diplomazia culturale del regime si riprenda un posto tra le potenze europee per la lotta contro l'espandersi del comunismo sovietico.

## Bibliografia

- Cabañas Bravo, Miguel (1996). *Política artística del franquismo: el hito de la Bienal Hispanoamericana de Arte*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Cabañas Bravo, Miguel (2017). *Imaginario en conflicto: lo español en los siglos XIX y XX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Cabañas Bravo, Miguel; López Yarto Elizalde, Amelia; Rincón García, Wifredo (2008). *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*.
- Camon Aznar, José (ed.) (1954). *Artistas españoles en la XXVII exposición biennial internacional de arte de Venecia = Catalogo della partecipazione spagnola alla XXVII Esposizione Internazionale d'Arte* (Venezia, 19 giugno-17 ottobre 1954). Madrid: Altamira.
- Camon Aznar, José; Lafuente Ferrari, Enrique; Marques de Lozoya; Vivanco, Luis Felipe (eds) (1956). *España en la XXVIII Bienal de Venecia = Catalogo della partecipazione spagnola alla XVIII Esposizione Internazionale d'Arte* (Venezia, 16 giugno-21 ottobre 1956). Madrid: Magerit.
- Cañal, Carlos; Marques de Lozoya (eds) (1950). *25. Exposición Bienal de arte en Venecia: pabellón español = Catalogo della partecipazione spagnola alla XXV Esposizione Internazionale d'Arte* (Venezia, 8 giugno-15 ottobre 1950). Madrid: dirección general de relaciones culturales.
- Crispolti, Enrico (1970). *Pittura d'avanguardia nel dopoguerra in Europa*. Milano: Fratelli Fabbri Editori.
- Delgado Gómez-Escalonilla, Lorenzo (1992). *Imperio de papel: acción cultural y política exterior durante el primer franquismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Di Martino, Enzo (2003). *Storia della Biennale di Venezia 1985-2003*. Torino: Papiro Arte.
- Díaz Sánchez, Julián (2000). *El triunfo del informalismo. Las consideraciones de la pintura abstracta en la época de Franco*. Madrid: Metáforas del Movimiento Moderno.
- Díaz Sánchez, Julián (2013). *La idea del arte abstracto en la España de Franco*. Madrid: Cátedra.
- Donaggio, Adriano (1988). *La Biennale di Venezia, un secolo di storia*. Firenze: Giunti.
- Fagiolo dell'Arco, Maurizio; Terenzi, Claudia (a cura di) (2002). *Roma 1948-1959: arte, cronaca e cultura dal neorealismo alla dolce vita = Catalogo della mostra* (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 30 gennaio-27 maggio 2002). Milano: Skira.

- Fuentes Vega, Alicia (2011). «Franquismo y exportación cultural. El papel de “lo español” en el apadrinamiento de la vanguardia» en del Val Moreno, Gloria; Fuentes Lázaro, Sara (eds), «Extra: Saberes artísticos bajo signo y designios del ‘Urbinate’», vol. extraordinario de *Anales de Historia del Arte*, noviembre, 183-96.
- Fuentes Vega, Alicia (2011). «Franquismo y exportación cultural. El caso de la Exposición de Arte Español en Buenos Aires 1947». *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal*, 11(44), 25-46.
- González Robles, Luis (ed.) (1958). *España en la XXIX Bienal de Venecia = Catalogo della partecipazione spagnola alla XXIX Esposizione Internazionale d’Arte* (Venezia, 14 giugno-19 ottobre 1958). Madrid: Valera.
- Jiménez-Blanco, María Dolores et al. (eds) (2016). *Campo cerrado: arte y poder en la posguerra española: 1939-1953 = Catalogo della mostra* (Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 27 abril-26 septiembre, 2016). Madrid: MNCARS.
- Lafuente Ferrari, Enrique (ed.) (1952). *Catalogo del Pabellón Español en la exposición Bienal de Venecia = Catalogo della partecipazione spagnola alla XXVI Esposizione Internazionale d’Arte* (Venezia, 14 giugno-19 ottobre 1952). Madrid: Hauser y Menet.
- Llorente Hernández, Ángel (1995). *Arte e Ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid: Visor.
- Mantura, Bruno; Mattiolo, Anna; Villari, Anna (a cura di) (1998). *Picasso 1937-1953. Gli anni dell’apogeo in Italia = Catalogo della mostra* (Roma, Galleria nazionale d’Arte Moderna, 12 dicembre-15 marzo 1998). Torino, Allemandi.
- Marí, Antoni; Mercadé, Albert (eds) (2014). *La modernitat cauta. 1942-1963. Resistència, resignació, restauració*. Barcelona: Angle Editorial.
- Marzo, Jorge Luis (2007). *Arte moderno y Franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*. Girona: Fundació Espais d’Art Contemporani.
- Marzo, Jorge Luis (2010). *La memoria administrada. El barroco y lo hispano*. Madrid-Buenos Aires: Katz.
- Negri, Antonello; Pirovano, Carlo (1993). *Esperienze tendenze e proposte del dopoguerra. Il Novecento: 1945-1990*. Milano: Electa.
- de la Nuez Santana, José Luis (2014). «Picasso en el laberinto de la crítica española de los cincuenta». Marí, Mercadé 2014, 189-212.
- Rodriguez, Jean François; Richter, Mario (1985). *Picasso a la Biennale de Venise (1905-1948): sur deux lettres de Picasso a Ardengo Soffici*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti.
- Rodriguez, Jean François (1992). *Soffici, Paresce, de Pisis, Tozzi intermediari di cultura tra la Francia e l’Italia: la sala Picasso alla Biennale (1926-1932)*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti.
- Rodriguez, Jean François (1993). *Picasso alla Biennale (1905-1948). Soffici, Paresce, de Pisis, Tozzi intermediari di cultura tra la Francia e l’Italia*. Padova: Cleup.
- Torrent Escalpé, Rosalía (1997). *España en la Bienal de Venecia 1895-1997*. Castelló: Col·leció Universitària.
- Tudelilla Laguardia, Chus (2014). *Mathias Goeritz: recuerdos de España, 1940-1953*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Tusell Gómez, Javier (1989). *La España de Franco: el poder, la oposición y la política exterior durante el franquismo*. Madrid: Historia 16.
- Tusell García, Genoveva (2003). «La internacionalización del arte abstracto español: el intercambio de exposiciones con los Estados Unidos (1950-1964)». *Espacio, tiempo y forma*, sr. 7, 16, 223-32.